

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PAUL KLEE’NİN OLUŞTURAN-BİÇİMLENDİRME
YÖNTEMİ VE DESENDE ÇİZGİNİN YENİ
BİÇİMLENDİRME OLANAKLARI**

Özge BORAZAN

İzmir

2018



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PAUL KLEE’NİN OLUŞTURAN-BİÇİMLENDİRME
YÖNTEMİ VE DESENDE ÇİZGİNİN YENİ
BİÇİMLENDİRME OLANAKLARI**

Özge BORAZAN

Danışman

Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

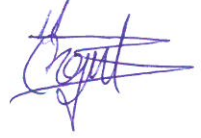
İzmir

2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Desende Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin literatür taraması ile kaynakçada, gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

29/082018



Özge BORAZAN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği
Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

Üye : Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Barış YILMAZ

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

29/08/2018



Prof. Dr. Süha YILMAZ
Enstitü Müdürü V.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimin tüm aşamaları boyunca motivasyonumu yüksek tutmamı sağlayan ve bilgileriyle benden hiçbir yardımı esirgemeyerek özveri gösteren tez danışmanım sayın Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN'e, tez yazdığım süre boyunca gerek kaynak kitaplarıyla, gerekse maddi ve manevi destekleri ile annem Özlem Emirbayer ve babam Şafak Borazan'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim...



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ	viivii
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
TABLO LİSTESİ	xxiiiv
DETAY LİSTESİ	xv
ÖZET	xvii
ABSTRACT	xx

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	15
1.3. Araştırmanın Önemi	15
1.4. Problem Cümlesi	15
1.5. Alt Problemler	16
1.6. Sayıtlılar	16
1.7. Sınırlılıklar	16
1.8. Tanımlar	17

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	19
2.1. Yurtiçi ve Yurtdışı Araştırmalar.....	19

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	31
3.1. Araştırma Modeli	31
3.2. Evren ve Örneklem.....	31
3.3. Veri Toplama Araçları.....	32
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri.....	32

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	34
4.1. Sanatta Çizgi ve Biçim	34
4.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları ve Modern Sanat Kuramları Bağlamında Plastik Sanatlarda Çizgi İle Biçimlendirme	47
4.2.1. Sanatta Çizgi ile Biçimlendirme	47
4.2.2. Modern Sanat Kuramları Bağlamında Sanatta Desen ve Çizgi ...	57
4.2.3. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Çizgi ile Biçimlendirme	60
4.3. Sanatta Oluş ve Oluşturan Biçimlendirme	83
4.3.1. Sanatta Oluş.....	83
4.3.2. Sanatta Oluşturan Biçimlendirme.....	88
4.4. Bauhaus Geleneği İçerisinde Paul Klee'nin Sanat Görüşü.....	93
4.5. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Modern Anlayıştaki Desende Çizgi.....	111

4.5.1. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi.....	111
4.5.2. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Modern Anlayıştaki Desenlerinde (Eserlerinde) Çizgi Kullanımı	121
4.6. Paul Klee 'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında, 1920-1960 Modern Anlayıştaki Desenlerde (Eserlerde) Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları Üzerine Çözümlemeler.....	129

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	171
5.1. Sonuçlar ve Tartışma.....	171
5.2. Öneriler.....	179
KAYNAKÇA;.....	181
EKLER;.....	191
EK 1 D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans /Doktora Tez Çalışması Orjinallik Raporu.....	191

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Fransa, Dordogne'daki Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu.	3
Resim 2. William Blake, Lucifer ve Papa Cehennemde, Gravür, 1794, 18, 3 x 24, 6 cm, Robert N. Essick'in Koleksiyonu.....	36
Resim 3. Giacometti, Çizgilerin Dikey Yönelimi.....	39
Resim 4. Gustav Klimt, Çizgilerin Yatay Yönelimi.	40
Resim 5. Paul Klee, Eski Yandançarklı, 1922, Suluboya.....	45
Resim 6. Bartolomé Esteban Murillo, Resmin Kökeni (1660-65 civarı), T.Ü.Y.B. 115 x 169 cm. Muzeul National da Arta, Bükreş.	48
Resim 7. Kathe Kollwitz, Almanya'nın Çocukları Açlıktan Ölüyor! 1924, Kâğıt Üzerine Karakalem, 35, 3 x 50 cm.....	50
Resim 8. Edgar Degas, Yelpazeli Dansçı, 1880, Pastel.....	51
Resim 9. Henri Matisse, Manolya, 1900, 20, 9 x 25, 7 cm. Özel Koleksiyon	51
Resim 10. Georges Seurat, Sanatçının Annesi, 1883, Mum Boya	52
Resim 11. Salvador Dali, Dört Parçalı Bir Ekran İçin Çekmeceli Şekil, 1934, Eskiz, 150 x 52 cm.....	53
Resim 12. Salvador Dali, Çekmeceler Şehri, 1936, Karakalem	53
Resim 13. Henri Matisse, Lydia Saçlarıyla Bir Ağ İçinde, 1939, Eskiz.....	55
Resim 14. Edouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 1863, T.Ü.Y.B. , 208 x 265 cm. Orsay Müzesi, Paris.....	58
Resim 15. Paul Klee, Yeni Melek, 1920.....	64
Resim 16. Manet, Longchamp At Yarışları, Taş Baskı, 1872 Dolayları.	65
Resim 17. Édouard Manet, Stéphane Mallarmé'nin 'L'Après-midi d'un Faune' Adlı Şiir Kitabının Kapağı, 1876	65
Resim 18. Paul Cezanne, 'Napoli'de Öğleden Sonra' İçin Çalışma, 1872-76, Karakalem, 9, 8 x 20, 6 cm, Basel, Kupferstichkabinett.....	66
Resim 19. Vincent Van Gogh, Budanmış Ağaçlar ve Patikalı Manzara, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....	66
Resim 20. Georges Seurat, Rıhtımdan Bir Köşe, 1886, Tuval, 79, 5 x 64 cm. Otterlo, Kröller-Müller Stichting.	67

Resim 21. Edvard Munch, Çılgılık, 1895, Taşbaskı	68
Resim 22. Oskar Kokoschka: Katil Kadınların Umudu. 1911-12. Kalem ve Mürekkepli Fırça, 25 x 18 cm. Stuttgart, Devlet Galerisi	69
Resim 23. Oskar Kokoschka: Herwarth Walden'in Portresi. 1910. Grafik Kâğıdı Üzerine Kalem ve Mürekkep, 28 x 22 cm. Cambridge, Massachusetts, Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi.....	70
Resim 24. Umberto Boccioni, Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Önseziler'le İlgili Çalışma, 1911, Kâğıt Üzerine Kurşunkalem, 44 x 37 cm, Milano.	71
Resim 25. Egon Schiele, Anne ve Çocuk, 1914, 43, 8 x 28 cm, Eskiz	72
Resim 26. Egon Schiele, İsimsiz, 1918, Eskiz.....	72
Resim 27. Willem de Kooning, Hafriyat, 1950, Tuval Üstüne Yağlı ve Emaye Boya, 203, 2 x 254, 3 cm.	73
Resim 28. W. Kandinsky, Sürekli Çizgi, 1923, 140 x 200 cm, T.Ü.Y.B. Düseldorf, Almanya	73
Resim 29. Piet Mondrian, Ağaç II, 1912	74
Resim 30. Piet Mondrian, Çizgilerle Kompozisyon, 1917	74
Resim 31. Naum Gabo, Bir Radyo İstasyonu Projesi. 1919-20, Kalem ve Mürekkep	75
Resim 32. Aleksandr Rodchenko, Çizgi Konstrüksiyonu, 1921, 35,6 x 26,7 cm, Kâğıt Üzerine Mum Boya	76
Resim 33. Laszlo Moholy-Nagy, Kompozisyon, 1921	76
Resim 34. Marcel Duchamp, İki Nü Bir Güçlü ve Bir Hızlı, 1912	77
Resim 35. Jean (Hans) Arp, İsimsiz(Otomatik Çizim), 1917-18 (1916 yazılmıştır), 42, 6 x 54 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Kurşun Kalem	77
Resim 36. Max Ernst, Aygır ve Rüzgârın Gelini, Doğa Tarihi, 1926'da yayınlandı, Kompozisyon: 25, 7 x 42, 7 cm; Tabaka: 32,3 x 49,8 cm.....	78
Resim 37. André Masson, Balıkların Mücadelesi, 1926, T.Ü.Y.B. , Kum, Karakalem, 36 x 73 cm. Museum of Modern Art, New York	78
Resim 38. André Masson, Otomatik Çizim, 1924, Kâğıt Üstüne Mürekkep, 23 x 20 cm. Museum of Modern Art, New York.....	79
Resim 39. Joseph Beuys, Dağların Merkezkaç Kuvvetleri, 1953, Kâğıt Üzerine Grafit, 286 x 210 mm, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri.	81

Resim 40. Joseph Beuys, Kedi Üzerinde Gözlem, 1956, Kâğıt Üzerine Grafit, 316 x 241 mm	82
Resim 41. Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913, T.Ü.Y.B. , 109 x 109 cm.....	86
Resim 42. Marcel Duchamp: Merdivenden İnen Çıplak, No 2, 1912.	87
Resim 43. Bauhaus'un Weimar Kentindeki İlk Binası (1904-1911). Mimar: Henry van de Velde.....	94
Resim 44. Oskar Schlemmer. Bauhaus'un Mührü, 1922.....	94
Resim 45. Bauhaus binasının çatısında ustalar. Soldan Sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer.....	96
Resim 46. Walter Gropius (Carl Fieger ve Ernst Neufert ile), Dessau'daki Bauhaus Binası, 1925-26, Güneybatıdan Bakış.....	97
Resim 47. Babası Hans Klee, 1909.....	99
Resim 48. Annesi Ida Frick, 1876	99
Resim 49. Paul Klee, Otoportre, 1899, Karton Kâğıt Üzerine Karakalem, 13,7 x 11,3 cm, Klee Müzesi, Bern.....	100
Resim 50. Hans, Lily ve Paul Klee, Bern, 1906	101
Resim 51. Felix, Paul ve Mathilde Klee Weimar'da, 1922	101
Resim 52. Paul Klee'nin Oğlu Felix Tarafından, 1 Nisan 1925'te Weimar'daki Evinde Çekilmiş Fotoğrafı.	103
Resim 53. Ida Kerkovius: Natürmortun Çizgisel Analizi; Kandinsky'nin Kursundan Çizim, 1923.	107
Resim 54. Gertrud Arndt: Paul Klee'nin dersinden hayat çizimi, 1924.	107
Resim 55. 1929 Yıllarında Fritz Winter'ın Monotipi.....	108
Resim 56. Gertrud Arndt: Klee'nin Dersi, 1923/24.....	109
Resim 57. Gertrud Arndt: Klee'nin Dersinden Alıştırıcılar, 1924.....	109
Resim 58. Paul Klee, Gezici Sirk İçin Çizim, 1937	114
Resim 59. Paul Klee, Bitkiler, Toprak ve Hava için Çizim, 1920.....	115
Resim 60. Paul Klee, Merkezde, 1935, Özel Koleksiyon.....	120
Resim 61. Paul Klee, Atlıkarınca, 1889 (On yaş).....	122

Resim 62. Paul Klee, Kapı Dışında Oynayan Kızlar, 1910	123
Resim 63. Paul Klee, Sohbet Eden Kâhinler, 1906	123
Resim 64. Paul Klee, 1919'da Bir Çizimden Sonra, 1919, Karton Üzerindeki Kâğıda Suluboya ve Yağ Transferi, 20, 5 x 27, 4 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.....	124
Resim 65. Paul Klee, İçindekilerle Bir Oda Perspektifi, 1921, Kartona Yapıştırılmış Kâğıda Aktarılan Çizim Üzerine Suluboya, 48,5 x 31,7 cm, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee Stiftung, Bern	125
Resim 66. Paul Klee, Hayali Perspektif, 1920.....	126
Resim 67. Paul Klee, İdeal Ev için Çizim, Lily, 1920.....	126
Resim 68. Paul Klee, Cıvıldayan Makine, 1922, Kâğıt Üzerine Çizim ve Suluboya Kâğıdı Üzerine Aktarma, 41, 5 x 30, 5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	127
Resim 69. Paul Klee, Orpheus İçin Bir Bahçe, 1926.....	128
Resim 70. Paul Klee, Semptomatik, 1927. Felix Klee Koleksiyonu	128
Resim 71. Paul Klee, Güç Yolculuk, 1927. Felix Klee Koleksiyonu.....	129
Resim 72. Paul Klee, Kendinden Kaçış (ilk aşama), 1931. Bern, Paul Klee Vakfı.....	129
Resim 73. Wols, Sartre'nın "Nourritures"ü İçin Büyük Leke, Gravür, 1949, 9 x 14 cm.....	133
Resim 74. Wols, De Solier İçin Soğan Şekilli Surat, Gravür, 1946, 12, 3 x 9, 9 cm.....	134
Resim 75. Wols, Gemi, 1937, Gravür, 6 x 10 cm.....	135
Resim 76. Wols, Gemi, Suluboya ve Çini Mürekkebi, 1943, 16, 1 x 24, 7 cm	145
Resim 77. Paul Klee, Yelkenli Tekneler, Yavaşça Hareket, 1927, 305 x 463 mm, Kart Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Kalem, Özel Koleksiyon.....	146
Resim 78. Stanley William Hayter, Savaş, 1936, 1941'de yayınlandı, Gravür, plaka: 40 x 49, 2 cm; tabaka: 64 x 73 cm	148
Resim 79. Stanley William Hayter, Yaratılış Efsanesi, 1940.....	149
Resim 80. Stanley William Hayter, Suyula Ölüm, 1948, Gravür, Plaka: 35, 1 x 60, 5 cm; Tabaka: 56, 5 x 75, 6 cm	150

- Resim 81.** Joan Miró, Litograf III, 1930, Kompozisyon: 30,6 x 20,1 cm; Tabaka: 56 x 45,1 cm..... 159
- Resim 82.** Joan Miró, İsimli (Çizim-Kolaj), 1933, 63, 5 x 47, 3 cm, Kağıt Üzerine Karakalem ve Kesilerek Yapıştırılmış Boyalı Kağıt ve Kesilmiş ve Yapıştırılmış El Yapımı Jelatin Gümüş Baskı 160
- Resim 83.** Stanley William Hayter ile Joan Miró, Başlıksız, 1947, Gravür, 35, 2 x 47, 1 cm..... 161
- Resim 84.** Joan Miró, Desperateo'dan tabaka: L'Antitête Cilt III, 1947, Gravür, Kompozisyon: 12, 3 x 9, 4 cm; Tabaka: 14 x 11 cm..... 161



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Hareket Eden Nokta.....	35
Şekil 2. Düz Çizgi	37
Şekil 3. Kırık Çizgi	38
Şekil 4. Eğri Çizgi.....	38
Şekil 5. Çizginin Yönleri	39
Şekil 6. Çizginin Yolculuğu.....	42
Şekil 7. Eşkenar Dörtgenler	45
Şekil 8. Görsel Gestalt	46
Şekil 9. Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi. Özel Bir Amaç Taşımadan, Gezi İçin Gezi.	116
Şekil 10. Özdeş Çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte (Şekil 10, 11)	116
Şekil 11. Özdeş Çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte.....	116
Şekil 12. Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması.....	116
Şekil 13. Ana Çizginin Düşsel Olduğu İki İkincil Çizgi.....	117
Şekil 14. Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim	117
Şekil 15. Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan(Ara Çizgi).....	117
Şekil 16. Yanal Yer Değiştirme (Devinim)	118
Şekil 17. Döner Yer Değiştirme (Devinim).....	118
Şekil 18. Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı	119

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Farklı Türde Değişimler	84
Tablo 2. Bauhaus Kronolojisi	96



DETAY LİSTESİ

Detay 1. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler.....	136
Detay 2. Açık Değerdeki Kısa ve Kör Çizgiler	137
Detay 3. Üçgen Oluşturan Düzlemler.....	137
Detay 4. Sıklaşan Daire Şekilleri	137
Detay 5. Seyrelen Daire Şekilleri	138
Detay 6. Dikey, Yatay ve Diyagonal Çizgiler	138
Detay 7. Eğri Çizgi Türleri	139
Detay 8. Kırık Çizgi Türleri.....	139
Detay 9. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Wols’un Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı.....	140
Detay 10. Klee – “Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması” ve Wols’un Çiziminde Kendi Kendini Sınırlayan Özdeş Çizgi	141
Detay 11. Klee – “Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Wols’un Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı.....	141
Detay 12. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Wols’un Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan	142
Detay 13. Klee’nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Wols’un Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı	143
Detay 14. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler.....	151
Detay 15. Açık Değerdeki Uzun Çizgiler	152
Detay 16. Üçgen Oluşturan Düzlemler.....	152
Detay 17. Daire Oluşturan Düzlemler	152
Detay 18. Yatay ve Diyagonal Çizgiler	153
Detay 19. Eğri Çizgi Türleri	153
Detay 20. Kırık Çizgi Türleri.....	154
Detay 21. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Hayter’in Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı	155
Detay 22. Klee – “Özdeş çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte” ve Hayter’in Çiziminde Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte Özdeş Çizgi	155

Detay 23. Klee - “Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Hayter’in Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı	156
Detay 24. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Hayter’in Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan	156
Detay 25. Klee’nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Hayter’in Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı	156
Detay 26. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler.....	163
Detay 27. Koyu Değerdeki Kısa ve Keskin Çizgiler	163
Detay 28. Daire Şekilleri	163
Detay 29. Eğri Çizgi Türleri	164
Detay 30. Kırık Çizgi Türleri.....	164
Detay 31. Kısa ve Düz Olarak Yatay, Dikey ve Diyagonal Yön Oluşturan Çizgiler.....	165
Detay 32. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Miró’nun Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı	166
Detay 33. Klee – “Özdeş çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte” ve Miró’nun Çiziminde Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte Özdeş Çizgi	167
Detay 34. Klee – “Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması” ve Miró’nun Çiziminde Kendi Kendini Sınırlayan Özdeş Çizgi	167
Detay 35. Klee - “Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Miró’nun Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı	167
Detay 36. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Miró’nun Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan	168
Detay 37. Klee – “Döner Yer Değiştirme(Devinim)” İle Miró’nun Çizimindeki Döner Yer Değiştirme	168
Detay 38. Klee’nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Miró’nun Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı	168

ÖZET

PAUL KLEE’NİN OLUŞTURAN-BİÇİMLENDİRME YÖNTEMİ VE DESENDE ÇİZGİNİN YENİ BİÇİMLENDİRME OLANAKLARI

Birden fazla noktanın bir araya gelerek hareket etmesiyle oluşan çizgi, resmin başat ifade aracı olarak, kompozisyonun yüzeyinde yer alan biçim, renk ve alan sınırlamaları gibi unsurları ortaya çıkaran ve bunları birbirinden ayıran bir niteliğe sahiptir. Sanat alanında yapılan ilk çizgisel biçimlendirmeler, mağara duvarlarına yapılan resimler ile ortaya çıkmıştır. Çizgi, Rönesans döneminde resme hazırlık malzemesi olarak eskiz niteliğinde kullanılmış ve tabloda doğrudan bir ifadesine rastlanmamıştır. Fakat fotoğrafın icadından sonra mağara dönemindeki önemine tekrar kavuşarak başlı başına sanatsal bir öge olarak görülmüştür. Bir nesnenin dış çizgilerini meydana getiren ve onun algılanmasını sağlayan görsel öğelerin sistemli bir bütünü oluşturan biçim, form ve şekil ile ilişkili olsa da birbirinden ayrı anlamları barındırır. Her sanat biçimi, yaratıcısına özgü duygu ve sezgilerden açığa çıkan bireysel üslup farklılıklarını dile getirir. Bu farklılıkları meydana getiren unsurların sistemli ve belirgin ifadeleri ile biçimci sanat yaklaşımları ortaya çıkar. Sanatçının duysal ve zihinsel olarak bir bütünü algılaması sonucu görselleştirilerek çizgi ile ifade alan biçimler, desenin oluşumunu meydana getirir.

Orta Çağda dinin tekelinde gelişen sanatta daha sonra, akli yücelten görüşler ile birlikte yeniyi, ilerlemeyi hedef alan modernizm süreci başlamıştır. Sanatta gerçekliğin dış dünyada değil, bireyin iç dünyasında saklı olduğunu farkedenden modern sanatçı zamanla, doğayı yansıtan natüralizmden koparak biçimlerini kendi duygu, sezgi, algı ve imgesel gücü ile oluşturduğu dışavurumcu ve biçimci anlayışlara yönelmiştir. Modern sanatta desenin biricik ifade aracı olarak çizgi, soyut düşünceleri dile getiren ve yüzeyde süreci olduğu gibi ortaya koyan bir işlev kazanmıştır. Evrenin temelinde olduğu gibi, sanat yapıtında da sürecin ortaya konması, bir meydana gelme durumu olarak ‘oluş’u ifade eder.

Sanatın özgürleşmesinde ve ilerlemeci anlayışta, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, insanlık tarihinde toplumsal yapıyı değiştiren ve yeniden biçimlendiren iki önemli adım olmuştur. 20. Yy. Endüstri çağında yaşanan teknolojik ve bilimsel

gelişmelerle büyük bir dönüşüme uğrayan toplumun yaşam biçimi değişmiştir. Bu dönüşüm toplumda ve sanatta yapıcı ve oluşturuca bir düşünce sisteminin benimsenmesini sağlamıştır.

Bu bağlamda, Modernizm sürecinde, toplumun gereksinimlerine sanat aracılığıyla karşılık veren devrim niteliğinde bir okul olan Bauhaus, Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya’da kurulmuştur. Sanat, tasarım ve mimarlık alanında eğitim veren Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları birleştirmeyi amaçlamıştır. Bauhaus Okulu’nun önemli bir temsilcisi ve ressam olan Paul Klee’nin geliştirmiş olduğu Oluşturan-biçimlendirme yöntemini ve bu yönteme dayalı olarak modern desenlerde (eserlerde) çizginin yeni biçimlendirme olanaklarının, 1920-1960 yılları arasında oluşturulmuş modern anlayıştaki desenler (eserler) üzerinde incelenmesi, bu tezin temel amacını oluşturmaktadır.

Araştırma, nitel araştırma özelliği taşımaktadır. Bilimsel araştırma yöntemi olarak tarihsel yöntem yani literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada, ilgili literatür taranarak elde edilen dokümanlar incelenip, araştırmanın konusu tarihsel süreç içerisinde görsel materyallerle desteklenerek tümevarıma dayalı bir yaklaşım çerçevesinde açıklanmaya çalışılmaktadır. Paul Klee’nin geliştirdiği oluşturan biçimlendirme yönteminin modern sanattaki üç desen(çizgisel resim) örneği üzerindeki etkileri, amaçsal(amaçlı) örnekleme yöntemine uygun olarak incelenmektedir. Klee’nin Oluşturucu Biçimlendirme Yöntemi’ne dayalı bulgulara elde edilen, özetlenen ve yorumlanan veriler kavramsallaştırılıp, kodlar halinde düzenlenmekte ve gerekli kodların gruplandırıldığı kategoriler çerçevesinde seçilen görsel eserler yapısal olarak incelenmektedir.

Klee, Oluşturan-biçimlendirme yönteminde görünenden görünmeyene ulaşmayı, yüzeyden derine ilerleyen içsel doğanın özüne varmayı amaçlamıştır. Yönteme göre, doğanın özü de, doğan, büyüyen, üreyen ölen güçlerin karşıtlıklarından meydana gelen bir oluş halinde ilerlemektedir.

Sonuç olarak, literatürden elde edilen bulgular doğrultusunda, Modern sanatçıların Klee’nin öğretilerinden etkilendiği ve bu etkileri eserlerine yansıttığı, oluşturulan kategoriler ve görsel kodlar üzerinden değerlendirilerek örneklerle

açıklanmıştır. Çözümelenen eserler üzerinde yapılan incelemelerde, Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminde olduğu gibi çizgiden yola çıkan biçimlerin ritmik, devinimsel hareketlerin ve karşıtlıkların birarada ve eşzamanlı kullanımına bağlı olarak ortaya çıktıkları görülmektedir. Bu eserlerin soyut ve sürrealist eğilimler barındırdığı, sürrealizmin otomatizm tekniğinden de yararlanılarak oluşturulduğu, içeriksel olarak da sezgisellik ve imgesellik gibi özellikler gösterdiği saptanmıştır. Klee'nin Modern sanatçılar üzerinde bir etki oluşturduğu ve Oluşturan-biçimlendirme yönteminin Modern Sanatta çizgisel resimlerde kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çizgi, Biçim, Desen, Oluş, Modern Sanat, Bauhaus, Paul Klee, Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi.

ABSTRACT

FORMATIVE-FORMING METHOD OF PAUL KLEE AND NEW FORMING POSSIBILITIES OF LINE IN DRAWING

“Line”, which is the essential expression material of the painting, formed by the aggregation and movement of more than one point has a feature which reveals the elements such as shape, color and space limitation on the surface of the composition. The first linear formations made in the field of art have emerged from the cave drawings that have drawn on the ceilings or the walls. Line was used as a sketch in the Renaissance Period as a preparation material and had no direct expression on the painting. However, after the invention of the photograph, it has been seen as an artistic element on itself by regaining its importance in the cave period. Although it relates to the form, shape and figure that makes up a systematic whole of the visual elements that bring out the outlines of an object and provide its perception, it has different meanings. Each art form expresses the individual differences in styles that are evident from the emotions and intuitions inherent by the artist. Systematic and clear expressions of elements are bringing these differences to the shape and formal artistic approaches to emerge. The artist's visualization of the sensory and the mental end result of perception as a whole and the forms that are expressed with a line together brings the formation of the drawing to the square.

During the Middle Age, when the art that was evolving by the monopoly of persuasion, the process of modernism, which aims to advance with new ideas and developments, has begun. Realizing that the reality in art is hidden at the inner world of the individual, not outside of the world but, the modern artist has gradually moved away from naturalism, which reflects nature, towards expressive and formal understandings that are formed by his own emotion, intuition, perception and imagination. In modern art, as a unique expression means of drawing, the line has gained a function that expresses abstract thoughts and has revealed them as if they were processes on the surface. Just as it is at the base of the universe, in the work of art it is expressed as 'genesis' as a state of coming to a square.

In the liberation of art and progressive understanding, the French Revolution and the Industrial Revolution became the two important steps that changed and reshaped society in human history. In 20th Century during the industry age the technological and scientific developments have changed the life style of the society that has undergone a great transformation. This transformation has enabled the adoption of a constructive and forming system of thought in society and art.

In this context, Bauhaus, a revolutionary school that responded to the needs of the society through art by the process of modernism, was established in Germany in 1919 by Walter Gropius. Bauhaus, who teaches art, design and architecture, aims to combine applied arts with fine arts. The exploration of the Formative-forming method developed by Paul Klee, an important representative of the Bauhaus School and the painter, and the possibilities of new styling in modern drawings (artwork) based on this method, on the drawings of modern understanding between 1920-1960, this is the main objective of this thesis.

The research has qualitative research capability. Historical method, which is also known as literature review method is used as scientific research method. In the research, the documents obtained by scanning the relevant literature are examined and the subject of the research is tried to be explained within the framework of an inductive based approach by supporting the visual materials during the historical process. The effects of the Formative-forming method developed by Paul Klee on the three modern drawing (linear picture) examples are investigated in accordance with the purposeful sampling method. The summarized and interpreted data obtained from Klee's Formative-forming method are conceptualized, organized into codes, and selected visual artifacts are examined structurally in the framework of the categories in which necessary codes are grouped.

Klee aims at reaching the appearance of the Formative-forming method, reaching the essence of the inner nature that goes deep from the surface. According to the method, the essence of nature is advancing into a form that comes from the oppositions of the born, growing, reproducing, dying powers.

As a result, in the direction of the findings obtained from the literature, it is explained with examples by evaluating the categories and visual codes that modern artists are influenced by Klee's teachings and reflected these effects on his works. In the investigation made on the analyzed works, reveal that the line-shaped forms of Klee are in the Formative-forming method, and that rhythmic, kinetic movements and contradictions are brought about by together and simultaneous use. It has been found that these works are based on abstraction and surrealist tendencies, utilizing surrealism automatism technique, and have content, such as intuitiveness and imaginary. It is seen that Klee has an influence on modern artists and the Formative-forming method is used in linear art in Modern Art.

Key Words: Line, Form, Drawing, Genesis, Modern Art, Bauhaus, Paul Klee, Formative-Forming Method.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanatın doğduğu döneme ilişkin kesin bir yargıda bulunamamak da, ilkel insanın varoluşundan bu yana, sanatın bir yaratım süreci içerisinde olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Başlangıçta sanat birey için, imgelerin kuvvetli etkisine karşı hissedilen çeşitli inanışları kapsamaktadır. İlkel insan, kendini ortaya koymak, yaşam ve doğa karşısında galibiyet elde etmek için yaşam savaşında bir noktadan evrilen çizgiyi tüm faaliyetlerinde içtepsel olarak kullanma ihtiyacı hissetmiş, bunu bir gereksinim olarak görmüştür. Çizgiyi bir ifade aracı olarak kullanma gereksiniminin sanatsal boyuta taşınması için birey, uzun bir zaman yolculuğu geçirmiştir(Gombrich, 1986).

Sanat ve yaşam, insanlık tarihi boyunca birbirini etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Bu etkileşim düşünen, araştıran, geliştiren ve kendini gerçekleştirmek isteyen bir varlık olan insanı, oluşturma eylemine yöneltmiştir. 20. Yy. ortamında şekillenen oluşturuıcı ve yapııcı düşünce, Endüstri toplumunun bilinçlenmesi ve bireyin sorunlarına çözüm getiren yenilikçi ve ilerlemeci bir anlayışın benimsenmesi ile ortaya çıkmıştır. Hayal gücünün sınırsız verilerinden yararlanmaya başlayan bireyin, kendi dünyasını oluşturma için hayat tarzını biçimlendiren sanatçılar, tekniğin olanakları ile toplumun gereksinimlerine karşılık vermiş ve sanat ile yaşamı birleştirmişlerdir. Bu noktada, 20. Yy. sanatçılarından Paul Klee, sanatın evrene açıldığını ve var olan biçimlerin değil, yeni biçimler meydana getirmenin peşine düştüğünü belirterek sanatın görüneni değil, görünmeyen bir tasarımı görselleştirdiğini söylemiştir(İpsiroğlu, 1991).

Bu bağlamda araştırmada, “özellikle çizginin ve çizgi ile biçimlendirmenin sanatta, tarihsel ve estetik gelişimi, Paul Klee’nin Oluşturan-Biçimlendirme yöntemi içerisinde kullanımı nasıldır? Bu yöntemin modern sanattaki yeri ve bu yöntemin modern anlayıştaki desende, çizginin yeni biçimlendirme olanakları üzerindeki etkileri modern eserler üzerinde nasıl değerlendirilebilir? sorularına yanıtlar

aranmaktadır. Bu nedenle problem durumunda, sanatta çizgi, çizginin oluşumu, sanattaki yeri ve biçim, biçimcilik, modernizm, modern sanat kuramları, modern akımlar bağlamında çizgi ile biçimlendirme, sanatta oluş ve oluşturunca biçimlendirme, Bauhaus Okulu ve Paul Klee'nin geliştirmiş olduğu Oluşturan-Biçimlendirme yöntemine dayalı olarak modern desende çizginin yeni biçimlendirme olanakları konuları açıklanmaktadır. Araştırma probleminin daha derinlemesine bir biçimde ortaya konulabilmesi için araştırmanın ana konusu Bauhaus Okulu'nun önemli bir temsilcisi ve ressam olan Paul Klee'nin geliştirmiş olduğu Oluşturan-Biçimlendirme yöntemine dayalı olarak modern desende çizgi ve çizginin yeni biçimlendirme olanakları, 1920-1960 tarihleri arasından seçilen eserler üzerinden incelenmektedir.

Paul Klee'nin yönteminde önemli olan "Biçim değil işlevdir". Doğadaki nesnelerin dış görünümünü yansıtan natüralist sanat yüzeyde kalan bir doğa araştırması, bu yöntemde yetersiz görülmektedir. Bu nedenle bu araştırmada, modern desende oluşturan biçimlendirme geliştirme süreci, dıştan içe, yüzeyden derine ilerleyen bir inceleme, kısaca oluşma, gelişme-ilerleme gibi işlev problemleri üzerinde de yoğunlaşmaktadır.

1.1.Problem Durumu

Bu bölümde, sanatta çizgi, çizginin oluşumu, sanattaki yeri ve biçim, biçimcilik, modernizm, modern sanat kuramları, modern akımlarda çizgi ile biçimlendirme, sanatta oluş ve oluşturunca biçimlendirme ile Paul Klee'nin sanat hayatı, kişilik özellikleri ve bir eğitimci olarak atandığı Bauhaus sistemi içerisinde Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi'ni geliştirmesine neden olan etmenler, yöntemin kendisi ve amacı, Oluşturucu-Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Modern Sanatta desen ve çizgi açıklanmaktadır.

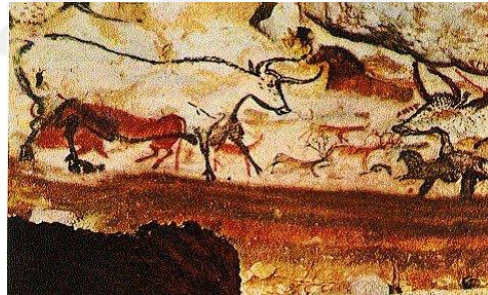
Sözlük tanımına göre çizgi; çizilerek ya da farklı yöntemlerle oluşmuş iz, çizi, hat olarak bir noktanın hareketiyle meydana gelen biçim şeklinde ifade edilmektedir(Türk Dil Kurumu [TDK], 2011). Sözen ve Tanyeli ise çizgiyi şöyle tanımlamaktadır:

Çizgi(İng. Line), bir yüzey sanatı ögesi olarak, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır. Dolayısıyla, kalın bir fırçayla bir yüzey üzerine vurulacak uzun bir boya darbesi resim sanatında çizgi olarak değerlendirilir(Sözen ve Tanyeli, 1986: 61).

“Çizgi geometride sonsuz noktalar, matematikte iki nokta arasındaki en kısa yol, sanatta ise hareket eden nokta olarak tanımlanır”(Kaplan, 2009: 44). Noktalar bir araya gelerek çizgiyi, çizgiler bir araya gelerek hareketi oluşturmaktadır. Noktaların hareketiyle belirli bir devinim kazanan çizgiler, formun ortaya çıkmasını sağlamakta ve parçadan bütüne giden bir anlayışla eserin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. “Öz anlamıyla sanat bir sınırlanmayla, belirsizlikten belirliliğe geçiş ile başlar. Gerçekten tarihte ilk sanat (mağara insanının sanatı) dış-çizgi sınırlandırmasıyla başlar. Sanat çizgilendirme isteğinden doğmuştur”(Read, 2014: 25).

Resim 1. Fransa, Dordogne'daki Lascaux Mağarası, Boğalar Salonu.

(<http://arkeolojigazetesi.com/wp-content/uploads/2012/01/YAPTRL1.jpg>)



Klasik Rönesans sanatçıları, tablolarına başlamadan önce eskizlerinde çizgiyi kullanarak tasarımlar yapsalar da, doğaya sadık kalma endişesi güttükleri için, çizgileri tablolarında doğrudan kullanmamayı tercih etmişler ve dolayısıyla çizgiye Rönesans döneminde, bugünkü değerini vermemişlerdir. Çizgi, fotoğrafın icadının ardından mağara devrindeki önemine tekrar ulaşmıştır(Eyüboğlu, 1986).

Rönesans döneminde, resme hazırlık malzemesi olarak belli bir amaç için kullanılan çizgi, başlangıçta taslaklarda kullanılan bir özellik göstermiş fakat fotoğrafın icadıyla birlikte tek başına ayrı bir önem taşıyan ve hatta bir sanat olarak nitelenen bugünkü önemine ulaşmıştır. Noktanın hareketi ile başlayan çizginin

yolcuğu, yüzey üzerinde çeşitli ifade biçimleri ile ivme kazanmış ve oluşturulan kompozisyonla birlikte biçimler oluşmaya başlamıştır.

“Biçim, (*İng.* Form) bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği”(Sözen ve Tanyeli, 1986: 41). Adnan Turani’ye göre biçim, bir şeyin şekli olarak tanımlanmaktadır. Bir tablonun biçimi, onun yapı açısından kuruluşunu, tablonun konusu haricindeki içeriğini ifade etmektedir. Derinliği olan bir anlam taşıyan biçim, yani içerik ve konu farklı anlamlara gelmektedir(Turani, 1980). “(...)çeşitli yögürmsal öğelerin, kendilerine karşılık olan yeni bir düzene ulaşmak için, kurulu oldukları yerle birlikte, ayrılmaya yönelmeleridir. Uğrunda birlikte çalışılan bu şeye “biçim” ya da “nesne” adı verilir”(Klee, 2006: 24).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, resimde renk kaygısı dışında kalan unsurun biçim olduğunu ifade etmektedir. Düz, kabaran ve çöken, boşlukta farklı boyutlarda yer kaplayan, sürekli, hareketli ve durgun gibi farklı biçim çeşitleri olduğunu belirtmektedir(Eyüboğlu, 1986). Eczacıbaşı, biçim konusunu şöyle açıklamaktadır:

Dünya sanatları ve sanat tarihi açısından biçim’in ele alınışı incelendiğinde soyutlamaya kadar giden biçimci yaklaşımların genellikle yazılı kültürlerin gelişmiş olduğu, sanat ve biçim kavramlarının yazıya döküldüğü ortamlarda özellikle gelişmiş olduğu görülmektedir. Biçim’in öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda salt algısal nitelikler ön plâna çıkarılarak soyutlamaya yönelik uygulamalara yol açılabilir. Bu tür sanatsal yaklaşımlar genellikle metafizik arayışlar içerebilmektedir. Buna karşılık, nesnenin doğal, işlevsel ve semiyolojik özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda içerik ya da gerçekçilik önem kazanarak, biçim gerçeğe ya da anlamsal amaca uygunluğu ölçüsünde işlenmektedir. Herhangi bir sanat anlatımında renk, ton gibi öğeler dâhil, biçimsel öğelerin tümünün bir araya geliş biçimi üslubu oluşturur(Eczacıbaşı, 1997: 240).

Sanat, biçim yaratma amacı güder, dolayısıyla sanat yapıtlarının kendilerine has biçimleri vardır. Parçaların sistemli bir bütün içerisinde kurgulanması, biçim olarak ifade edilmektedir. Estetik algı ve estetik değer gibi öğeler ise sanatsal biçim kapsamında değerlendirilmektedir. Biçim, yalnız biçim olarak değil; çizgi, renk, yüzey gibi unsurların birarada kurgulanması ile meydana gelmekte ve malzeme aracılığıyla oluşturulmaktadır(Öztürk, 2011). Doğanın temelinde değişim, gelişim ve

devinim vardır. Dolayısıyla insan biçimlendirme sürecine girdiğinde, doğanın temelinde yer alan bu süreklilikten yola çıkarak yeni biçimler oluşturmaktadır(İpşiroğlu, 1991).

Oluş; olma, oluşma ve bir durumdan başka bir duruma geçiş olarak tanımlanmaktadır(TDK, 2011). İlk filozoflara göre canlı, kendinden üreyerek meydana gelmekte, böylece oluşu gerçekleştirmektedir. Oluş sorununa çözüm üretme amacıyla olan Anaksimenes'e göre her bir nesne, havanın sıkışması ve gevşemesinden meydana gelmektedir. Fakat bu soruna daha fazla yoğunlaşan Heraklit, doğanın ateş gibi sürekli bir değişme ve oluş halinde olduğunu ifade etmektedir. Doğada yer alan her bir nesne, Logos'un çarpışan karşıtlıkları ortak bir noktada birleştirmesinden meydana gelmektedir(Gökberk, 1979). Lings, oluş hakkında şunları ifade etmektedir:

Oluş evreninin sıra-düzenindeki farklı dereceler tekrar tekrar alt bölümlere ayrılabilir. Fakat önemli olan, oluş ötesinde ve Varlık ötesinde ve sözcüğün tam anlamıyla tek başına Gerçek olan Mutlak Kendilik'ten başlayan ana bölümlerin farkında olmaktır. Bu, bütün göreliliği aşan Kişi-ötesi Kendilik düzeyidir. O'nun altında fakat hala Tanrısallık ülkesinde olan ise, göreliliği Mutlak, yani Kendisi'nden bütün yaratılmışlığın, dışarıda-oluşun çıktığı Kişi Tanrı, Yaratıcı'dır. Yaratma, Tanrısallık ile oluşsal, Tapınılan ile tapınan arasındaki ayrımı sergiler. Sıra-düzen içinde bunu izleyen büyük ayrım, bütün oluşun Gökler ile yerde ya da Ruh ile gönülde kutuplaşmasıdır-bizim görüş noktamızdan bu dünya ve sonraki, her ne kadar bu son sözcük bu dünyayı aşan her şeyi içerecek geniş bir anlamda alınsa da, hem yaratılmış, hem Yaratılmamış'tır(Lings, 2003: 21-22).

Sanat yapıtının temelinde ve biçimsel deviniminde oluş vardır. Doğadan hareket eden sanatçı, bugün, geçmiş ve gelecek zamanı bir arada düşündüğü ve biçimlerini bu süreçlerde gerçekleştirdiği anda, oluşun doğasına girmektedir(Klee, 2006).

“Modernizm öncesinde biçim, gelenekselleşmiş kalıpların uygulanması iken; 20. Yüzyıl modernizm düşüncesi ile birlikte sanat yapıtı, tartışılmaz bir biçim bilgisi olmaktan çıkmış ve bireye özgü bir etkinlik haline gelmiştir”(Yılmaz, 2009: 6). Sanatçı için doğal biçimler, yapıtın oluşumunu meydana getiren bir çıkış kaynağı olsa da, bitmiş biçimler yaratım sürecinin gerçek unsuru olmadığı için sanatçı, daha

çok biçimlendirmeyi oluşturan unsurlara önem vermekte ve doğanın ona sunduğu bitmiş biçimleri sorgulama ve araştırma sürecine girmektedir(Klee, 2013). Kendi biçimlendirme sürecine giren her sanatçı, biçimcilik yaklaşımlarından da yararlanmaktadır.

Biçimcilik(Formalisme): Yirminci yüzyılda Batı sanatında değişik eğilimleri (Fütürizm, Kübizm, Gerçeküstücülük, Soyutçuluk, Pop Art ve benzeri) kuşatan ve bu eğilimlerin hepsine özgü olan ana çizgilerden birini (sanatın tek uğraşısının biçim olduğunun ilânı) yansıtan genel terim. Biçimcilik estetiği, sanatın tümüyle özerk bir alan olduğunu öne sürer ve sanat yapıtlarının içeriğiyle, daha da ötesi gerçeklikteki olaylarla hiçbir ilişki kurmaksızın, yalnız ve yalnızca biçim bireşimleri üzerinde dikkatini toplar. Aşırı dışavurumlarında biçimcilik, sanatsal biçimin yitip yok olması sonucuna gelir dayanır(Ziss, 2016: 173-174).

İngilizce’de ‘formalism’ olarak karşılık bulan biçimcilik, biçimi özden öncelikli kılan ve parçaya değil, bütünsel biçime dair olanı esas alan öğretileri ifade etmektedir. Metafizik düşünce düzenine ait olan bu öğretiler, gerçeklikten yoksun olarak sadece düşünceye ve tinsel yapıya dayanmaktadırlar. Diyalektik felsefeye göre öz ve biçim, birlikte olduğu zaman anlam kazanır ve biri diğerinden daha önemli değildir(Hançerlioğlu, 1975).

Nesnenin kavranılabildiği, kendisini meydana getiren unsurların ilişki sistemiyle yakından ilgili olduğundan biçim, düzeni de kapsamakta ve sistemli bir düzene sahip sanatsal anlayışlar, biçimci(formel) sözcüğü ile birlikte ifade edilmektedir. Sınırlı olan bir diğer anlamı ile biçim, nesnenin mekan içerisindeki durumunu oluşturan yüzeysel unsurlarını, kütlesini, kısacası bütünü ifade etmektedir. Bu ifade, çoğunlukla klasik öğretiler tarafından benimsenmekte ve nesnenin daha çok ölçülebilir nitelikteki unsurlarını kapsamaktadır. Renk, ton, vb. unsurlar, biçimsel nitelikte değerlendirilse de, bunlar biçimci anlayışlarda daha subjektif değerlendirmeler olduğundan öncelik taşımamaktadırlar(Ezercıbaşı, 1997).

Biçimin, özellikle de sanat yapıtında biçimin değerinin abartılması. Biçimcilik, estetik kuramında, sanat yapıtının değerini biçimsel yanlara indirgeyerek, içeriği sanata yabancı ya da gereksiz görür. Sanat pratiğinde biçimcilik, biçim öğeleriyle ve biçimlendirme araçlarıyla anlamdan uzakta oyun oynama olarak kendini gösterir

(Soyut sanat, eklemlenmeli şiir, “somut” resim). Sanatta biçimcilik kuramı ve pratiği, ileri burjuva toplumlarına özgü bir olgudur. Bununla birlikte, daha önceki toplumsal düşüş dönemlerinde de değişik görünümler altında biçimciliğe rastlanır. Günümüzdeki biçimcilik, ileri burjuva çöküşünün bileşken bir parçasıdır(Kabacalı, Özçelik, Berkman, 1991: 300).

20. Yy Batı sanatındaki biçimci eğilimleri tanımlamak için öncelikle modernliğin anlamını, modern sanatı ve modernizmi açıklamak gerekmektedir.

Almancası ve Fransızcası ‘moderne’ olan modern; geleneksel olmayan çağdaş bakış açısını, ‘modern sanat’ da çağdaş bakış açısına ait nihai sanat yapıtlarını, Fransızcası ‘modernisme’ olan modernizm ise çağdaş bakışa göre sanatsal yapıt üretme düşüncesini ve çağcılığı ifade etmektedir(Turani, 1980). “Modernizm(İng. Modernism). Modern Sanat ve Mimarlık görüşleri doğrultusundaki tüm akım ve üsluplar”(Sözen ve Tanyeli, 1986: 164).

Sanat, bilim gibi genel geçer ve doğrusal bir gelişme çizgisi gösteren bir alan değildir. Aksine sanat, tarihsel süreç içerisinde rastlantılar, olasılıklar ve değişen değerlerle birlikte şekillenen, sürekli bir oluşum halinde yeni tanımlar üreten bir değerlendirme alanına sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli bakış açıları ile birlikte sanat alanında birçok farklı değerlendirme söz konusudur. Bunlar sanatçı, yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli şeklinde dört unsura ayrılarak ele alınabilmektedir. Sanatı anlamlandırmak için yapılan bütün görüşler, bu unsurlardan birine yoğunlaşarak değerlendirme yaparlar. Örneğin sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde, sanatçı ve yaratıcılığı ön plandadır. Bu yaklaşım biçiminde sanat nesnesini tanımlayan düşünce şekli, 18. Yüzyılın sonlarında beliren Romantizm ile bağlantılıdır. Romantizm akımında sanatçı için önemli olan, herhangi bir kurala bağlı kalmaksızın kendi iç dünyasını, duyguları ve sezgileri aracılığıyla ortaya çıkarmaktır(Ötün, 2008).

Modern sanat akımları, bazı kaynaklara göre empresyonizm ile başlatılmaktadır. Fakat modern sanatın başlangıcını, Charles Baudelaire’den hareket eden bir görüşle sanatta içsellik, özgürlüğü, heyecanı ve bireyselliği ortaya çıkaran sanatçıların benimsediği Romantizm akımı ile başlatmak daha doğrudur. Romantikler, gerçeği yansıtmak yerine onu yorumlamayı tercih etmişlerdir.

Romantizm'in önemli sanatçıları arasında modern okulun temsilcisi sayılan Eugene Delacroix bulunmaktadır(Yılmaz, 2013).

Anlatımcı anlayışa sahip olan sanatçı merkezli görüşü Romantizm çerçevesinde ele alarak bir kuram oluşturan Eugène Véron'a göre sanat, sanatçının kişiliğinden ortaya çıkan duyguların coşkulu yansımasıdır. Yapıt merkezli görüş, adından da anlaşılabilirliği gibi yapıtı merkeze alır. Önemli olan sanat yapıtının biçimi, sistemi ve kurgusu arasındaki ilişkinin bütüncül bir şekilde çözümlenerek değerlendirilmesidir. Burada sanatçının iç dünyasından çok yapıtı algılama ön plandadır. Yapıt merkezli görüşte, sanat yapıtının bir dili olduğu ve bu dil kapsamında değerlendirilmesi gerektiği benimsenmektedir.

Alımlayıcı merkezli görüş, alımlayan kişinin sanat eseri karşısındaki duygu ve düşüncelerini merkeze almaktadır. Alımlayıcının, sanat eseri ile bir iletişim kurduğunda ortaya çıkan duygu ve düşünceleri, onun yaratıcılığı ile de bağlantılıdır. Bu görüşün önemli kuramcıları Iser ve H. Robert Jauss'dur. Toplum merkezli görüşler, yansıtmacı ve Marksist kuramlar içerisinde ele alınmaktadır. Yansıtmacılık kuramı, Platon'un görüşlerinden hareket ettiği anlayışla benzetme ve taklit gibi bir işleve sahip olan sanat, dış gerçekliği yapıta yansıtma eğilimindedir. Yansıtmacılık kuramına bağlı olarak ortaya çıkan Marksist estetik görüş, romantizme karşı çıkan ve yansıtma kurallarını benimseyen gerçekçilik akımını savunmaktadır. Gerçekçilik akımında sanat, çirkin ya da ayıp konuları da barındırabilen toplum gerçeklerini yansıtmalıdır. Marksist kuramı ilk defa bir estetik kuram şeklinde oluşturmaya çalışan Plehanov dışında Marx ve Engels gibi filozofların düşünceleri de bu kuramın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır(Ötgün, 2008).

Modern sanat, genellikle 1880'lerin izlenimcilerinden (empresyonistler) 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen sanat dönemi. Sanatta modernizmin temelleri, ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla atılmıştır. Temsil, temel sorun haline gelmiş; sanat kendi kendisini konu haline getirmeye başlamıştır(Eroğlu, 2011: 47).

İnsan uygarlığının, endüstrileşme ile başlayan toplumsal dönüşüm sürecinde, güncel sanat eğilimleri ortaya çıkarak yaygınlaşmaya başlamış ve Fovizm'den

başlayarak Minimalizm'a kadar uzanan çeşitli modern sanat akımları oluşmuştur(Güner, 2010).

19. Yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. Yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir(Antmen, 2013: 18).

19. Yy.' dan 20. Yy' a geçiş sürecinde yaşanan köklü değişimlerden etkilenen insan ve toplum ile birlikte, sanatta devrimci yenilikler ortaya çıkmıştır. Endüstri toplumu ile aydınlanan insan, bireysellikten koparak toplum gerçeklerine yönelmeye başlamıştır. Eski gelenekler ve düşünceler yıkılmış, yerine özgürleşen, yeniyi hedef alan ilerici bir düşünce sistemi benimsenmiştir. Bu düşünce sistemini eğitim alanında uygulayan ilk sanat okulu, 1919'da Almanya'da kurulan Bauhaus'tur(İpşiroğlu, 1991). Ruskin ve Morris önderliğinde İngiltere'de ortaya çıkan vasat biçimli makine yapımını, sanatsal bir biçim dili ile buluşturmak amacıyla yeni araştırmalar yapılması istenmektedir. Bu amaçla, Walter Gropius ile Van de Velde'nin oluşturduğu bir sanat okulu olan Bauhaus kurulmuştur. Bauhaus okulu, başta mimari olmak üzere diğer sanat dalları alanındaki araştırmaları da bünyesinde bulundurmaktadır. Başlangıçta Weimar'da yer alan Bauhaus, ardından sırası ile Dessau ve Berlin'e taşınmış, 1933 yılında da Hitler'in talimatıyla kapatılarak eğitim süreci sonlandırılmıştır. Fakat kapatılan Bauhaus'un eğitimcileri, başka ülkelere yerleşerek Bauhaus fikirlerinin devamını sağlamıştır(Turani, 1980).

Okulun kurulma amacı, sanatçıyı, içinde yaşadığı toplumun sosyal konuları üzerinde bilinçlendirmek ve ona sorumluluk yüklemektir. Eğitim sistemi, sanatçının kitlelerin sorunlarını dile getirebilmesine olanak verirken, sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedefliyordu(Artun ve Aliçavuşoğlu, 2014: 18).

20. Yy'da, Bauhaus'un işbirlikli çalışma modeli ile birlikte, toplumun gereksinimlerine karşılık veren, toplum ile sürekli bir etkileşim halinde olan oluşturucu ve yapıcı bir düşünce sistemi egemen olmuştur. Bu anlamda, Bauhaus'da bir eğitimci olan Paul Klee, 1921-23 yılları arasında verdiği derslerde, öğrencilerine

olası dünyaların varlığından bahsederek görünenlerle yetinmeyip yeni biçimler meydana getirme düşüncesine eğilmeleri gerektiğini vurgulamıştır (İpşiroğlu, 1991). Modern Sanat alanında üne kavuşmuş önemli sanatçılardan biri olan Paul Klee, bir eğitimci olarak Bauhaus'un önemli isimleri arasında yer almayı başarmıştır.

Paul Klee, 18 Aralık 1879'da, İsviçre'nin Bern şehri yakınlarındaki Münchenbuchsee'de doğmuştur. Alman bir baba ve İsviçreli bir annenin ikinci çocukları olarak dünyaya gelen Klee, İsviçre'nin Almanca konuşulan kesimi olan Bern'de, Alman atmosferi içerisinde yetişmiş fakat aktif yaşamının çoğunluğunu, sanat çalışmaları yapmak üzere gittiği yer olan Münih'te geçirmiştir. 1940'ta İsviçre'de ölmesine rağmen Klee, çevresi ve deneyimi itibarıyla Alman bir sanatçı olarak yaşamış, bu da onun gelişim sürecini belirleyen üç koşuldan ilki olmuştur. Göz önünde bulundurulması gereken ikinci koşulu, Klee'nin ailesinden gelen kalıtsal yeteneği oluşturmaktadır. Babası Alman müzisyen Hans Klee ve annesi İsviçreli solist Ida Frick müzik ile ilgilenen bir aile olarak Klee'nin müziksever bir sosyal çevrede büyümesine ortam hazırlamış ve onun müzik alanında da yetenekli bir kişi olmasını sağlamıştır. Müzikal duyarlılığını ailesinden miras alan Klee'nin son derece yetenekli bir kemancı olması ve ifade biçiminde müziği her zaman ayrı bir yerde tutması, onun bir dönem ressam veya bir kemancı olup olmayacağı konusunda belirsizlik yaratmış fakat daha sonra resim alanına yönelmeye karar vermiştir. Müzik, onun hayatında hep yer almış ve resimlerini etkilemiştir. Edebiyat alanında da oldukça yetenekli ve iyi bir okur olan Klee, şiirler de yazmıştır. Klee'nin gelişim sürecinde önemli bir rol oynayan son koşulu ise kendi ifade biçimlerindeki psişik, içe dönük ve metafiziksel mizacı oluşturmaktadır (Klee 2010; Read, 1957).

Resim eğitimi almak üzere 1898'de Münih'e giden Paul Klee, Knirr ve Franz Stuck'dan ders almış fakat bir süre sonra, geleneksel resim öğreniminin ona bir şey katmayacağını düşünerek çalışmalarını yalnız başına sürdürmeye karar vermiştir. 1901'de, İsviçreli heykeltıraş Haller ile İtalya'yı ziyaret etmiş ve burada geçirdiği altı ay boyunca İtalya'yı ve İtalyan sanatını keşfetmiştir. 1902-1906 yılları arasında ailesiyle birlikte kalmış ve 1906'da piyanist Lily Stumpf ile evlenerek Münih'e taşınmıştır. Oğlu Felix Klee 1907'de burada doğmuştur. Klee, 1910 yılında ilk sergisini açan açmış, ardından Der Blaue Reiter sergisinde yer almıştır. 1924'te

gelişiminde önemli bir rol oynayan Kandinsky'nin de yer aldığı Blaue Vier grubunu oluşturmuştur. Bir yıl sonra Paris'teki sürrealistlerin sergisine dâhil olmuştur. Ensor başta olmak üzere Goya, Blake ve Redon gibi sanatçıları seven Klee aynı zamanda Cezanne, Van Gogh, Robert Delaunay ve Matisse'den de etkilenmiştir(Klee, 2010; Turani, 1983).

I. Dünya Savaşı patlak vermeden kısa bir süre önce Klee, ressam arkadaşları August Macke ve Louis Moilliet ile Tunus'a seyahat etti. Develeri, palmiye ağaçlarını, Bedevi halkıyla Kuzey Afrika manzarası Klee'ye, Binbir Gece Peri Masalları (muhteşem kıyafetli insanlar, kubbeli çatılı evler, lezzetli kokularıyla renkli çarşılar) gibi yeni ve gizemli bir dünya olarak göründü(Köster ve Röper, 2014: 119).

İtalya ve Tunus gezileri, Klee'yi derinden etkilemiş ve sanatsal görüşlerini geliştirmesine yol açmıştır. Son yıllarında resme ara veren Klee, 29 Haziran 1940 yılında İsviçre Muralto'da vefat etmiştir(Turani, 1983).

Klee'ye göre sanatçı, doğal biçimlere büyük bir değer vermez. Çünkü bitmiş biçimler yaratıcılıkta gerçek bir değer taşımaz. Sanatçı için önemli olan, bitmiş biçimlerden çok biçimlendirmeyi meydana getiren kuvvetlerdir. Bu nedenle doğanın ona sunduğu bitmiş biçimleri irdelemek ister(Klee, 2013). Doğa araştırması, yalnızca optik görmeye bağlı bir algılama ile sınırlıdır. Fakat sanatçı, düş gücü ile bilinçaltını ortaya çıkaran bir görüye ihtiyaç duymaktadır. Bu görü sanatçıya geçmiş, şimdi ve geleceği veren evrensel bir oluş halini, eşzamanlı yaratma olanağı vererek olası dünya tasarımları oluşturmasını sağlamaktadır. Klee, yeni dünya tasarımlarını ortaya çıkaran biçim oluşturan düşünme etkinliğini çözümleme ve bileşim kapsamında ele almaktadır. Oluşturan düşünme etkinliğine bağlı sanatsal yaratıcılık güçlü bir sezgi mümkündür. Çünkü ancak sezgi¹ ile birlikte düşünmeyi görselleştirme, olası dünyaları tasarlama ve yeni biçimler oluşturma ortaya çıkmaktadır. Paul Klee, oluşturan-biçimlendirme yönteminde, biçimin değil, işlevin önemszenmesi gerektiğini belirtmektedir. Nesnelerin dış görünümünü yansıtan natüralist sanat yüzeysel bir doğa incelemesi olduğu için bu yöntemde yetersiz görülmektedir. Klee burada, dış

¹Sezgi (İng. Intuition). Bir gerçekliğin düzenli bir akıl yürütme süreci sonucunda değil de, kesin olarak formüleştirilmemiş bir düşünme süreciyle kavranması (Sözen ve Tanyeli, 1986: 214).

görünüş ile değil, canlının zaman içerisindeki oluşma ve gelişme faaliyetleriyle ilgilendiğini vurgulamaktadır. Oluşturan-biçimlendirmeyi geliştirme süreci, dıştan içe, yüzeyden derine ilerleyen bir araştırma alanı içeren oluşma, gelişme gibi işlev problemlerine yoğunlaşmaktadır(İpşiroğlu, 1991). Bu işlev problemlerine, Oluşturan-biçimlendirme yöntemi bağlamında bir açıklık getirebilmek için öncelikle, en önemli elemanı çizgi olan deseni açıklamak gerekmektedir.

Desen, Fransızca dessin sözcüğünden dilimize geçmiştir. Nesnelerin, figürlerin, düşüncelerin ya da doğanın tek renkle(monochrome) bir yüzey üzerinde basit ya da ayrıntılı bir şekilde boyutlandırılması ya da yanılması anlamına gelir. Desen, kurşun kalem, mürekkepli kalem, kömür kalem, fırça, metal uç(stylus), pastel vb. gibi çizim araçları kullanılarak yapılan çizgisel ya da gölgesel görsellikle oluşturulan en temel yanılma ya da biçimsel oluşturmadır(Müftüoğlu, 2011: 8).

Tahta, kumaş, kâğıt gibi yüzeylere nesneleri çizgiler aracılığıyla aktarma veya görsel bir etki oluşturmak için yapılan çizgi resimlerin tümü deseni tanımlamaktadır(TDK, 2011). “Desenin temel elemanları: Çizgi, nokta, leke, ton değerleri, biçim-form, doku, uzam/boşluk, (espas), perspektif, kompozisyon öge ve ilkeleridir”(Artut, 142-158; Aksu, 2013: s. 69’daki alıntı). Resimde renk kaygısının dışında kalan her araştırma doğrudan desen ile ilgilidir. Bu anlamda desen resmin temeli, çizgi ise desenin merkezidir(Eyüboğlu, 1986).

Yapıldıkları döneme ve kişiye göre değişen üslup farklılıkları ile desen, biçimlendirme sürecinde kişiye özgü etkiler taşıyan yalın bir anlatım şeklidir. Bir ifade aracı olarak desen, çizene özgü bir nitelik taşımasıyla sezgi, duygu ve gözlem gücünden etkilenecek yaratıcısına ait kişisel özellikleri ve onun iç dünyasını içerisinde barındırır. Yaratıcısının izlerini taşıyan her bir çizgi ifadesi, sanatçının gizemli dünyasına tanık olma olanağı elde edilmesini mümkün kılar(Aksu, 2013). “Desen ilk insanlardan beri dünya ve evren ile ilgili gerçeğimizde ortak bir diyalog ile şekillenen varoluşumuzu anlamlandırmanın en temel yollarından biri olmuştur”(Türkmenoğlu, 2011: 42).

Desen, tarih boyunca kültürlerle bağlantılı olarak natüralist ya da soyut semboller halinde işlenmiş, konu ve sanatçının kişilik

özellikleriyle, kültürel birikimiyle belirleyici nitelik kazanmıştır. Sanatçıda bulunan gözlem yeteneği, duyumsama, algılayış şekli ve yaratıcılığı desen anlatımını etkileyen durumlardır. Örneğin, Ekspresyonizm’de ifade aracı olarak kullanılan desen, sanatçıların ruhsal yaşamının ifadesi için kullanılmıştır. Bu nedenle figürler resmedilirken asıllarına bağlılık söz konusu değildir(...)Buna bağlı olarak desen çiziminde bir yaklaşım olan ifadeye yönelik yaklaşım, yine klasik ve biçimci desen anlayışlarında olduğu gibi formları kullanarak insanın iç dünyasına yönelik bir anlatımı mümkün kılar(Aksu, 2013: 68).

“Klasik sanatta daha çok formu yakalamanın bir aracı olarak işlev gören çizgi-desen özellikle modern sanatta daha kendiliğinden, özgür, aykırı anlatımlara dönük biçimler almıştır”(Şen, 2006: 2). Tarihsel süreçte desen, sistemli bir şekilde sonuca vardırılmış resim ile karşılaştırıldığında, değişen görüntünün çizgisel birer kaydı olarak hareket halindeki oluş sürecini aktarmaktadır(Türkmenoğlu, 2011). Evrendeki sürekli oluş hali, bir süreç sanatı olarak desene yansıdığı gibi, Paul Klee’nin yaşam biçimine, çizgisine, yapıtlarına yansımakta ve onun sanatsal görüşlerinin temelini oluşturmaktadır. Desende çizginin değişen, gelişen ve devinen bir oluş halinde olması, Paul Klee’nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminde de vurgulanan bir özelliktir.

Klee’nin dünyasında çarpışan karşıtlıklar ve sürekli oluş vardır. Evrensel dolaşım içerisinde insan da sürekli bir oluş halindedir. Klee’nin bu görüşleri, doğanın ona verdiklerini ve nesnenin dış görünüşünü değil, görünenin ötesindeki iç dünyayı ilgilendirmektedir. Doğadan hareket eden fakat iç yaşantı üzerine yoğunlaşan Oluşturan-biçimlendirme yönteminde Klee, görünenin ardındaki görünmeyene hayal gücü ve bilinçaltı vasıtasıyla ulaşarak yaratım sürecinin devamına ışık tutmaktadır. Düşünsel görmenin ön planda olduğu bu yöntemde sanatçı, evrensel oluşum içindeki biçimler ve yaratma sürecinden yola çıkarak kendi oluşturduğu yeni bir biçimlendirme sürecine girmektedir. Hareket eden noktadan çizgiye ulaşan sanatçı, çizgiden yüzeye, yüzeyden hacime doğru ilerlerken sonsuz biçimlendirmelere ulaşabilmektedir. Zaman ve uzam içerisinde nokta, çeşitli yönlerdeki hareketi ile denge sorunlarının çözümlenmesine olanak sağlamak ve böylece çizginin hareketine karışan ton ve renk ile birlikte yeni biçimlendirme olanakları meydana

gelmektedir(İpşiroğlu, 1991). Klee, sanatın görüneni yansıtan değil, görünmeyeni görünür hale getiren bir işleve sahip olduğunu vurgulamaktadır(Klee, 2010).

Görünmeyenin görünür kılınması, farklı bir düşünce biçimi gerektirir. Ölümünden sonra derlenen ders notlarının bir bölümünden oluşturulan kitaba verilen isim, “Das bildnerische Denken” (Yapı oluşturan düşünce), Klee ile ortaya çıkan bir deyimdir. Asıl üretici olanın, izlenen yol olduğuna inanan ve oluşumu, varoluşun üzerinde tutan Klee’ye göre, yaratılış, eserin görünen yüzünün altında, oluşum olarak yaşamaktadır. Geriye doğru bakıldığında, görmek için bilgi yeterlidir, oysa ileriye doğru bakıldığında, görmek için yaratıcı olmak gerekmektedir(Klee, 308-932; Ertürk, 2012: s. 54’deki alıntı).

Oluşturan biçimlendirme yönteminde sanatçı, sezgilerinden hareket ederek oluşun doğasını kavramaya çalışmaktadır. Oluşun doğasında zaman, sürekli bir değişim içerisinde. Geçmiş, şuanı meydana getirirken şuan da geleceği an be an oluşturmakta ve zaman eriyen bir döngü olarak sürekli oluş içerisinde ilerlemektedir.

Bergson’un düşüncesinde zamanın kavranışı, insan bilincinde belleğin oluşumunu açıklaması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Durağan olmayan, sürekli değişim içerisinde, geçmişten bugüne uzayan sürekli bir oluş insan varoluşu ve yaratıcılığının gizemi olarak belirtilmiştir. Bitmeyen bir oluş biçimi ile kurulan bu bağlantı bir anlamda desen için yeni olasılıklar zincirinin açıldığı bir durumu örneklemektedir(Türkmenoğlu, 2011: 45).

Modern Sanatta sanatçılar deseni, yalnızca eskiz çalışması olarak değil, biçimleri kullanarak iç dünyanın kapılarını aralayan özgür bir düşünme aracı olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda, bir Modern Sanat ressamı ve eğitimcisi olan Paul Klee, Oluşturan-biçimlendirme yönteminin çizgi üzerinde sonsuz olanakları olduğunu ortaya koymuştur. Evrensel oluşum, karşıt güçler, sezgi, yaratıcılık, duyumsama, hayal gücü ve bilinçaltı gibi etmenler ile birlikte sanatçı, iç dünyasını şekillendiren biçimi ve çizgisinde özgür ifade olanakları bulmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Çizgi, resmin başat ve soyut elemanıdır. Sanatçıların kendilerine ait çizgi karakteri oluşturmaları özgünlük açısından gereklidir. Plastik sanatlarda desende, formu öncelikle çizgi ile görmek gerekmektedir. Bu araştırmanın temel amacı; Bauhaus Okulu'nun önemli bir temsilcisi ve ressam olan Paul Klee'nin geliştirmiş olduğu oluşturan-biçimlendirme yöntemini ve bu yöneme dayalı olarak modern desende çizginin yeni biçimlendirme olanaklarını 1920-1960 yılları arasında oluşturulmuş modern anlayıştaki desenler üzerinde incelemektir.

Paul Klee'nin yönteminde önemli olan “Biçim değil işlevdir”. Doğadaki nesnelerin dış görünümünü yansıtan natüralist sanat yüzeyde kalan bir doğa araştırması, bu yöntemde yetersiz görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, modern desende oluşturan biçimlendirme geliştirme süreci, dıştan içe, yüzeyden derine giden bir inceleme kısaca oluşma, gelişme gibi işlev sorunları üzerinde durulmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemi doğrultusunda, desende çizgi ile biçimlendirme geliştirme sürecinde edinilen özgün biçimlendirme ve çizgi olanaklarının ortaya çıkmasına kaynaklık edebilecek bir inceleme olarak önem taşır. Bu araştırma, desen alanında yapılan diğer çalışmalarda oluşturan-biçimlendirme yöntem teorisi ve çizginin yeni olanaklarının yeterince ele alınmaması nedeni ile alana katkı sağlayacaktır.

1.4. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problemini, Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemi, yöntemin modern sanattaki yeri ve bu yöntemin modern anlayıştaki desende, 1920-1960 yılları arasında yapılan eserlerde, çizginin yeni biçimlendirme olanakları üzerindeki etkileri oluşturmaktadır.

1.5. Alt Problemler

Araştırmanın belirlenen alt problemleri;

1.4.1. Sanatta Çizgi, Biçim nedir?

1.4.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları ve Modern Sanat Kuramları Bağlamında Plastik Sanatlarda Çizgi ile Biçimlendirme nasıldır?

1.4.3. Sanatta Oluş ve Oluşturan Biçimlendirme nedir?

1.4.4. Bauhaus Geleneği İçerisinde Paul Klee'nin Sanat Görüşü nasıldır?

1.4.5. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Modern Anlayıştaki Desende Çizgi kullanımı nasıldır?

1.4.6. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında, 1920-1960 yılları arasında oluşturulmuş Modern anlayıştaki desenlerde çizginin yeni biçimlendirme olanaklarının, seçilen desenler(eserler) üzerindeki çözümlemeleri nasıldır?

1.6. Sayıtlar

Araştırmada, Paul Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme Yöntemi ve bu yöntemin desende çizginin yeni biçimlendirme olanakları üzerine etkisi Modern Sanat süreci içerisinde ele alınarak, belirlenen eserler üzerinden araştırılmaktadır. Yazılı ve görsel kaynaklar, bu konu kapsamında incelenmekte ve yararlanılan bilgilerin doğru, geçerli ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

1.7. Sınırlılıklar

Araştırma, 20. Yy Modern Sanat süreci içerisinde ele alınan Paul Klee, Paul Klee'nin Bauhaus dönemi içerisinde oluşturduğu Oluşturan-biçimlendirme yöntemi ve bu yöntemin Modern Sanat içerisinde etki ettiği gözlemlenen desenlerin incelenmesi, 1920-1960 yılları aralığı ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmada incelemeye dâhil edilen eserler, 20. Yy Batı Sanatı kapsamında Paul Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminin etki ettiği kabul edilen ve 1920-1960 yılları aralığında seçilen Modern sanatçıların çizgisel resim - desen örnekleri ile sınırlıdır.

1.8. Tanımlar

Oluş: Bir varlığın gelişme süreci(Hançerlioğlu, 1975: 240).

Biçim: Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği(Sözen ve Tanyeli, 1986: 41).

Oluşturan biçimlendirme: Klee'nin oluşturulan-biçimlendirme düşüncesi, görünenin değil, görünmeyenin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Biçim oluşturan düşünme sistemi, çevirilerde farklı isimlerde geçmekte ve Klee'deki tam anlamını bulamamaktadır. Biçim meydana getirmenin Almanca karşılığı 'bilden'dir. Henüz var olmayanın düşünme esnasında biçim meydana getirmesiyle imgeleşerek us, duygu ve sezgi kapsamında ortaya çıkan yeni varlık kazanma durumu oluşturan biçimlendirme metodunu dile getirmektedir. Bu metodun altında Uzakdoğu felsefesini çağrıştıran bir inanç sistemi yer almaktadır(Klee, 2010).

Desen: Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem vb. ile yapılan renkli ya da renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimler(Turani, 1980: 32).

Çizgi: Bir yüzey sanatı ögesi olarak çizgi, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır. Dolayısıyla, kalın bir fırçayla bir yüzey üzerine vurulacak uzun bir boya darbesi resim sanatında çizgi olarak değerlendirilir(Sözen ve Tanyeli, 1986: 61).

Modern Sanat: 19. Yy.'ın eklektisist doğrultudaki sanat anlayışına karşıt tüm sanat akımlarını ve üsluplarını içerir. Hangi tarihten sonra ortaya çıkan sanatsal davranışların Modern Sanat kapsamında sayılacağı kesinlik taşımaz. Çoğunlukla, 19. Yy ortalarında beliren Gerçekçilik ilk Modern akım sayılmaktaysa da, Modern Sanat'ın başlangıcını çok daha ileriye, 1905'e, Kübizm'in ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Modern Sanat, Avrupa sanatında Rönesans'tan bu yana egemen olan doğaya sadakat kaygısının yadsınışı olarak düşünülüyorsa, Kübizm'in ilk Modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olacaktır(Sözen ve Tanyeli, 1986: 164).

Bauhaus: Yaşamını 1919-1933 yılları arasında sürdürmüş ünlü Alman Sanat Okulu. Modern Sanat ve Mimarlık'ın oluşumuna katkıda bulunmuş en önemli eğitim kurumudur(Sözen ve Tanyeli, 1986: 37).

1.8. Kısaltmalar

Çev. : Çeviren

D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi

Ed. : Editör

s. : Sayfa

ss. : Sayfa Sayısı

TDK : Türk Dil Kurumu

T.Ü.Y.B. : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Yüzyıl. : Yy

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmanın içeriğinde yer alan sanatta çizgi, biçim, sanatta oluşturunca biçimlendirme, Bauhaus geleneği içerisinde Paul Klee, Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemi, oluşturan-biçimlendirme yöntemi bağlamında modern sanatta desende çizgi konuları üzerine taranan yurtiçi ve yurtdışı araştırmalar sunulmaktadır.

2.1. Yurtiçi ve Yurtdışı Araştırmalar

Araştırmada, sanatta çizgi ve biçim alanında şu kaynaklar incelenmiştir;

Aytekin (2008) araştırmasında, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin anasanat atölye tercihleri kapsamında Temel Tasarım dersine karşı oluşturdıkları algıları, tutumları ve beklentileri inceleyerek dersin ve atölye tercihinin öğrencilerin düşünceleriyle olan bütüncül ilişkisini değerlendirmektedir. Bu araştırmada, Temel tasarım dersi, temel tasarımın eleman ve ilkeleri, bunlara bağlı çeşitli örnekler açıklanmaktadır. Temel tasarımın önemli elemanlarından, herhangi bir boyutu olmayan nokta, noktanın hareketinden doğan çizgi, çizginin yüzeyleri sınırlandırması ile oluşan biçim, birer kavram olarak incelenmektedir.

Can (2012) araştırmasında, sanatın temel iki ögesi olarak nokta ve çizginin doğada bulunan görsel örneklerinden yola çıkarak seramik sanatı alanındaki kullanım biçimlerini incelemektedir. Araştırma, öncelikli anlatım elemanı olarak nokta ve çizgiyi kullanan uluslararası birçok sanatçının seramik çalışmalarını içermektedir.

Dağdelen (2009) araştırmasında, insan ve doğanın çatışmalı birlikteliğini, doğayı biçimlendiren insanın doğa ile birlikte sürekli bir etkileşim halinde olarak yaratım süreci içerisine dâhil olduğunu vurgulamaktadır. Bu süreç, gelişimi de beraberinde getirmiş, doğa ve insan etkileşimi görüntüler dünyası ve insanın düşünsel dünyası arasındaki diyalektik ilişkiyi sentezleyerek yapıtı oluşturan çizgi ögesi üzerinde temellendirilmiştir. Batı ve Türk sanatı örneklerinde sanat yapıtını

oluşturan plastik öğelerden yüzey üzerinde oluşan çizgi, karşıtların birliği ve çatışması kapsamında değerlendirilmektedir.

Eroğlu ve Yurdun (2017) araştırmasında, Kandinsky'nin sanat anlayışını, tinsel algısından daha çok sanatın biçimsel özellikleri üzerinde yoğunlaşarak pozitif bilimlerden yararlanılan tanımlar ve çeşitli örnekler ile açıklamaktadır. Nesnelerin bilimsel gerçekliğine, resimde teknik boyutların incelendiği noktadan hareket eden çizgiye ve yüzeye dair biçimsel özellikleri tek tek analiz ederek ulaşmaktadır.

Eyüboğlu (1986) araştırmasında, resim sanatına dair öğretilerini, bu alana ilişkin deneyimlerini, resim anlayışını ve resmin desen, biçim, çizgi, leke, renk gibi ana unsurlarını bütüncül bir tavırla irdeleyerek vermektedir. Resim yapmak ile ilgili birçok problemi konu edinen bu kaynak, resim yaparken izlenecek yolları, tasarım eleman ve ilkeleri kapsamında çeşitli örnekler ve tanımlarla birlikte sınıflandırarak açıklamaktadır.

Gombrich (2015) araştırmasında, sanat yapıtlarını ve üsluplarını algılama kapsamında, resimde betimlemenin tarihi ve psikolojisini, modern ruhselbilimsel bilgiler üzerinden açıklamaktadır. Biçim ruhselbilimcileri, sanatın ruhsal bir anlamı olduğunu ve sanat çalışmalarının da ruhselbilim ile ilgili olduğunu söylemektedir. Bu çalışmada sanat ve sanat yapıtlarına ilişkin konular, ruhselbilim, sanat tarihi ve felsefe ışığında ele alınarak incelenmektedir.

İlyasoğlu (2006) araştırmasında, insanın doğuşundan beri hayatın içerisinde var olan, iletişim alanında oluşturduğu kullanım alanları ile tarihsel süreç içerisinde giderek kavramlaşan çizgi, resim sanatının ve estetiğin alanına giren temel bir unsur olarak ele alınmaktadır. Resim üzerindeki kompozisyonu belirleyen ve içeriğini oluşturan çizgi, form-biçim, plan ve hacim gibi tüm alt yapıyı içeren elemanları bünyesinde toplayan, meydana getiren ve sınırlandırabilen bir niteliğe sahiptir. Bu niteliği ile çizgi çalışmada, resim sanatında yer alan derinlik, mesafe, boşluk, mekan, perspektif gibi olguları içeren espas kavramı ile ilişkilendirilerek açıklanmakta ve resim sanatındaki çizgi-espas birlikteliği vurgulanmaktadır.

Kaplan (2009) araştırmasında, resim alanında primitif dönemlerden beri kullanılagelen nokta ve çizgi elemanlarını önce kendi içerisinde, sonra kendi içerisindeki özellikler ile birlikte farklı yapıtlar üzerinde oluşan görsel ifadeleri inceleyerek açıklamaktadır. Sanatçının birer ifade aracı olarak nokta ve çizginin tarihsel süreçteki kullanım biçimleri, işlevleri, çeşitleri, dönemler arası gösterdiği benzerlik ve farklılıklar ele alınarak resim alanına ve sanatçıya sağladığı katkı değerlendirilmektedir.

Read (2014) araştırmasında, sanatın tanımından yola çıkarak çizgi, biçim, estetik, renk gibi plastik sanatın temel öğelerini açıklayarak, sanat tarihi akımları ve sanatçılar üzerinden sanata bakış açılarını, sanat felsefesi ile birlikte ele almaktadır.

Seylan (2005) araştırmasında, sürekli değişen ve gelişen bir disiplin olarak temel tasarım eğitimi üzerine yoğunlaşarak, insan algısındaki nesneye yönelik temel unsurları, Bauhaus Dönemi ve sonrasındaki gelişimler içerisinde değerlendirerek incelemektedir. İnsanın zihinsel ve bilişsel süreçlerinin yaratıcılık, imgelem gücü ve tasarımda etkili olduğunu belirtmekte ve temel tasarıma ait nokta, çizgi, yüzey, form ve daha birçok elemanı birbiri ile bağlantılı olarak açıklamaktadır.

Üner (2013) araştırmasında, resme başlarken uygulanması gereken adımları, resmin temel ilkelerini ve unsurlarını, ünlü ressamların resimlerini içeren örnek görseller ile resmin gelişim sürecine uygun olarak aşama aşama açıklamaktadır. Resme başlarken izlenmesi gereken yol; doğa, sanat tarihi ve bireysel eğilim çerçevesinde ele alınarak kompozisyon, perspektif, çizgi, desen, form, ton, deformasyon, modle, renk bilgisi ve resim türleri gibi resme ait temel kavram ve konular ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

Ziss (2016) araştırmasında, yaratma sürecini ve sanattaki temel görüşleri estetik alanı kapsamında felsefi, kuramsal ve eleştirel çözümlemeler içerisinde incelemektedir. Estetik ve sanat kuramları çerçevesinde ele aldığı sanat sorunlarını, sanatçının bireyselliği, sanatta içerik, biçim ve gerçeklik gibi konuları, klasik dönem sanatından çağdaş sanata kadar olan süreç içerisinde bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Araştırmada, 20. Yüzyıl sanat akımları ve modern sanat kuramları bağlamında plastik sanatlarda çizgi ile biçimlendirme alanında şu kaynaklar incelenmiştir;

Antmen (2013) 20. Yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarını kronolojik olarak ele aldığı araştırmasında, 20. Yüzyıla etki eden bilimsel ve toplumsal olayları, Batı sanatında birbirini takip eden akımların önemli sanatçılarının ve kuramcılarının açıklamalarından yararlanarak, dönemin değişen sanat anlayışlarını ve ifade biçimlerini, birbirleri ile olan bağlantılarını bir bütün içerisinde değerlendirerek açıklamaktadır.

Aslan (2015) araştırmasında, iki dünya savaşının yıkıcılığına ve sanayileşme ile değişen toplum düzeninin getirilerine karşı Gerçeküstücülük Hareketinin insana ait düş gücü ve sezgi gibi yetileri aracılığıyla meydan okuyan tavrını ortaya koymaktadır. Gerçeküstücülerin, Freud'un kullandığı psişik otomatizm metodu ile rüya-gerçek ikiliğini kavuşturan, dış gerçeklikten ziyade hayal gücünü ve sanat-hayat birlikteliğini ön plana çıkaran çalışmalar ile sosyalist ütopya kuran yenedünya tasarımlarını ifade etmektedir.

Baudelaire (2014) araştırmasında Modern sanatı; modern hayat, kültür, edebiyat, estetik ve sosyoloji kapsamında ele alarak açıklamaktadır. Baudelaire, geleneğe ve düzene başkaldıran bir tavır ile realist ve natüralist sanata karşı çıkarak sanatın gerçeklik yasalarını kendisi oluşturması gerektiğini vurgulamaktadır. Baudelaire'e göre dinin boyunduruğundan kurtulan sanatçı, eski geleneklerden kurtulup yalnızlığında özgürce bireyselleşerek gerçeği, doğada değil kendi zihinsel imgelem gücünde, duygularının derinliklerinde bulmalıdır. Baudelaire, sanatta gerçekleşen bu köklü kırılmanın altında Romantizm akımının yattığını belirterek, bu akım üzerinde önemle durmakta ve hatta Romantizm ve Modern sanatın aynı şey olduğunu söylemektedir.

Geçimli (2012) araştırmasında, plastik sanatların temelini oluşturan deseni, deseni meydana getiren elemanları ve çeşitli desen türlerini sınıflandırarak incelemektedir. Bireysel ifade aracı olarak çizginin, sanatçının yaşantısına dair izler

taşıdığını, dolayısıyla görme, algı, sezgi ve duyguların desendeki çizginin karakterini belirlediğini ifade etmektedir.

Gombrich (1986) araştırmasında, sanat tarihini ilkel topluluklardan başlatarak geçirdiği değişimlerle birlikte ortaya çıkan çeşitli akımlarla ilerleyen süreci, 20. Yy.'ın ilk yarısında gelişen deneysel sanat alanına kadar ele almaktadır. Sanatın zaman içinde değişen ifade şekilleri ve anlamları, bunlara etki eden dönemlerin toplumsal olayları ve döneme damga vuran önemli yapıtlarla birlikte kapsamlı bir şekilde açıklanmaktadır.

Harrison ve Wood (2015) araştırmasında, 20. Yüzyıl sanat kuramlarını, modernlik düşüncesini, bu düşüncenin gelişimini geniş bir şekilde ele almaktadır. Çağın sanatçıların, felsefecilerinin ve eleştirmenlerinin metinlerini içeren açıklamalar, modern sanata dair kronolojik bir antoloji niteliğinde sunulmaktadır.

Lynton (1982) araştırmasında, modern sanat akımlarını ve çeşitli anlayışlarını tarihsel süreçte bir hikâye niteliğinde, modern sanatçıları da bireysel farklılıkları içerisinde değerlendirmektedir. Modern sanatı destekleyen görüşlerin değişimi ve yeniliği abartılmış bir eylem olarak kabul ettiğini belirten Lynton'a göre modern sanatı, modern öncesi sanattan farklı kılan sanatın iç içerikleri ile ilgilidir.

Murray (2012) araştırmasında, sanatta devrimci düşüncelerin hızlandığı 20. Yüzyıl sanatının gelişimine etki eden sanat tarihçilerinin, felsefecilerin, psikanalistlerin, estetikçilerin ve eleştirmenlerin sanat, estetik ve görsel kültür üzerine geliştirdikleri düşünce ve kavramları içeren kuramlarını çok yönlü bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Müftüoğlu (2011) araştırmasında, desen tanımlarını, desen oluşumundaki temel süreçleri ve desen türlerini çeşitli örnekler ile açıklayarak ele almaktadır. Temel ve öznel bir anlatım aracı olarak desenin oluşumunu, süreç ve yöntem kapsamında değerlendirmektedir.

Shiner (2010) araştırmasında, sanatın tanımlarını, sanat düşüncesinin tarihsel sürecini ve insanın bu süreçte değişen sanat algılarını, hayatın içine giren sanatın zanaatla olan ilişkisi ile gerçekleşen kırılmayı, siyasi, toplumsal ve felsefî ilişkileri

içerisinde değerlendirerek incelemektedir. Modern sanatın tanımını, tarihlerini ve sınırlarını kesin olarak ortaya koymanın çok zor olduğunu belirterek, bu kavramları geniş bir bakış açısıyla ele alarak değerlendirmektedir.

Stoichita (2006) araştırmasında, sanatın doğuşunda gölgenin önemini vurgulayarak ilk biçim yaratmalarının gölgenin sınırlarının çizgiler ile netlik kazandırılmasıyla meydana geldiğini açıklamaktadır.

Şen (2006) araştırmasında, 20. Yy. avangard sanatta değişen desen anlayışını, sanatı toplumsal evrimin dışına çıkaran çeşitli akımlar içerisinde ele alarak çizgide meydana gelen yeni karakter arayışlarını incelemektedir. Bu incelemeyi Joseph Beuys'un yapıtlarındaki çizgi karakteri üzerine yoğunlaşarak açıklamaktadır.

Türkmenoğlu (2011) araştırmasında, insanın temel bir ifade aracı olarak nitelediği deseni, varoluşu imlemenin bir yolu, yaratıcı sürecin somut bir kaydı, duyuların, bilincin ve kişinin kendi farkındalığına varmasının bir ifadesi şeklinde açıklamaktadır. Desende çizginin çeşitli ifadeleri, işlevi ve içerisinde barındırdığı anlamlar ele alınarak sanatsal ifadeye geniş bir bakış açısı kazandıran yeni olanaklara yol açtığı vurgulanmaktadır.

Yılmaz (2013) araştırmasında, modern sanattan postmodern sanata geçişi, tarihsel süreç içerisinde kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. 19. Yüzyıl'ın sonlarından günümüze dek uzanan sanat eğilimlerini, modern sanatın tanımlarını, oluşumunu, modern hayatın değiştirdiği toplumsal yapının sanata olan etkilerini, modernizmin ve postmodernizmin öne çıkan özelliklerini, beraberinde getirdiği kavram ve terimleri ile birlikte vererek açıklamaktadır. Modern sanatın dönüşüme uğrayarak postmodern sanatı meydana getirdiğini, dolayısıyla modern ve postmodern sanatın birbirinden bağımsız değil, birbirleri ile birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Araştırmada, sanatta oluş ve sanatta oluşturuca biçimlendirme alanında şu kaynaklar incelenmiştir;

Aristoteles (1990) araştırmasında, oluş ve bozuluşa ait tanım ve özellikleri maddeden yola çıkarak açıklamaktadır. Oluş ve bozuluşun başkalaşmadan farklı

olduğunu vurgulayan Aristoteles; cinslerin birleşmesinden oluşun, ayrılmasından ise bozuluşun meydana geldiğini belirtmekte, oluşun varoluşu, devinimin ilkesi olarak doğa, süreklilik içinde meydana gelen değişme, çoğalma ve azalma gibi konuları ele almaktadır.

Lings (2003) araştırmasında, simgeciliğin, Tanrısal, evrensel ve insana ait işlevler ile ilişkisini, oluş kapsamında ele almaktadır. Oluşun bir aşaması olan simgeciliğin anlamını, dini olgularla birlikte çeşitli örneklerle açıklamaktadır.

May (1987) araştırmasında, yaratıcılığı psikoloji, felsefe ve sanat açısından ele alarak insanın bilinçdışı verilerinden yararlanan, düşünsel bir oluşturma eylemine yönelmeye karşı cesaret etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Varoluşçuluk kapsamında, insanın yaratma cesaretinde bulunduğu zaman kendi benliğini bulabileceğini ve kendi bilincine varabileceğini, sanatsal yaratmalarını buna göre biçimlendireceğini ve varlığı meydana getiren oluşun yaratıcılığın zorunlu bir devamı olduğunu belirtmektedir.

Bal (2009) araştırmasında, sanat ve mistisizm ilişkisi içerisindeki estetik anlayışları çeşitli sanat görüşleri çerçevesinde ortaya koymaktadır. Bu araştırma ile, Batı mistisizminin öze ait değerlerden yoksun nesne üzerine yoğunlaşan doğalcı sanatı ve Doğu mistisizminin öze yönelik içsel arayışındaki imgelem gücü altında gelişen sanatı karşılaştırmalı bir şekilde incelenmektedir.

Araştırmada, Bauhaus geleneği içerisinde Paul Klee ve Paul Klee'nin sanat görüşü alanında şu kaynaklar incelenmiştir;

Artun ve Aliçavuşoğlu (2014) 'Türkiye'de Mimarlık, Sanat ve Tasarım Eğitimi ve Bauhaus' Sempozyumu sonrasında derlediği araştırmasında, Bauhaus'un oluşumunu hazırlayan etmenler, dönemin siyasi politikaları, kuruluş evresi, amaçları, uyguladığı eğitim modeli, Modernizm içerisindeki yeri, Bauhaus'u etkileyen ve Bauhaus'tan etkilenen hareketler gibi konular üzerinde durmaktadır. Bu araştırma, Bauhaus sisteminin, Türkiye'nin kültür-sanat ortamına getirdiği düşünsel ve eylemsel katkıları da dile getirmektedir.

Boyut Yayın Grubu (2002) modern mimarlığın öncüleri dizisinde, Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus Okulu'nu açıklarken, Gropius'un kariyerine ilişkin bazı ayrıntıları ve onun takım çalışması kavramı üzerinde durarak geliştirdiği görüşlerini, kurulduğu dönemdeki toplumsal yapı ile Bauhaus'un modernizm içerisindeki yerini, amaçlarını, öğretim programını, Weimar ve Dessau'daki yapılarını, üretimini, derslerini görsellerle birlikte açıklamaktadır.

Droste (2002) Bauhaus arşivi niteliğinde olan bu araştırmasında, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi önemli Bauhaus savunucularının çalışmaları aracılığıyla sanat ve mimarlık alanındaki anlayışları incelemektedir. Modernizmde çığır açan yenilikçi bir okul olarak Bauhaus'un Weimar, Dessau ve Berlin'de geçirdiği tarihsel süreci, öğrenci öğretmen etkileşimini, Bauhaus geleneğini ortaya koyan çeşitli sanatsal yaklaşımlarını ve eğitim yöntemlerini, toplumla bütünleşen sanatın yaratıcı ve uygulamalı niteliklerini gözler önüne sermektedir.

Düchting (2016) araştırmasında, müzisyen bir altyapıya sahip olan ressam Paul Klee'nin resimlerindeki müziksellik olgusunu, soyut sanat üzerindeki ritim duygusunu, işaret ve sembollerini açıklamaktadır. Bauhaus yıllarını ve teorilerini, sanat anlayışına katkı sağlayan gezilerini ve çalışma tekniklerini görsel yapıtları üzerinden inceleyerek Klee'nin sanatına ışık tutmaktadır.

Ertürk (2012) araştırmasında, modern sanatın öncülerinden Paul Klee'nin hayatını, sanat yaşamındaki dönüm noktalarını, yapıtlarındaki düşünsel ve içsel olguları, resimlerinin oluşum mantığının merkezini meydana getiren yapı oluşturan düşünce sistemini ve bunun üzerine temellendirdiği mimarî ve resim kurgusunu Bauhaus dönemi içerisinde ele alarak açıklamaktadır.

Grohmann (1965) araştırmasında, Klee'nin hayatını, kişiliğini, sanatsal gelişimini, doğaya ve sanata ilişkin görüşlerini, yurtdışı seyahatlerini ve gözlemlerini, Bauhaus yıllarını, ders notlarını, sanat üzerine geliştirdiği yöntemleri ve kuramsal yapıtlarını doğumundan ölümüne kadar olan süreçte kapsamlı bir şekilde ele alarak değerlendirmektedir.

İpşiroğlu (1991) araştırmasında, 20. Yy sanat ortamında yaşanan köklü değişimleri, bu değişimleri hazırlayan etmenleri, dönemin koşulları ile birlikte değerlendirerek, empresyonizmin yansıtmacı anlayışından başlayarak, biçim algısının egemen olduğu yapı sanatının oluşturma anlayışına geçiş evresini çeşitli sanat akımları kapsamında açıklamaktadır. 20. Yy. 'a damgasını vuran Sanayi Devrimi'nin toplum üzerinde uyandırdığı bilinç ile sanat alanına yansıyan gelişmeler ve yenilikler, sanatın gerçeği yansıtmaktan, gerçeğe yön verme, çözüm üretme, yeni dünyalar oluşturma konularına yönelen tavrı, sanatla yaşamın bir arada düşünülmesi gerektiği fikri önem kazanmakta ve yapı sanatlarının tüm bunları desteklediği fikri ele alınmaktadır.

Klee (2013) araştırmasında, Modern Sanat kapsamında ele aldığı yapıtlarından hareketle resimsel üslubuna ait yöntemlerini, resmin boyutlarını, doğadan yola çıkan biçimsel çözümlemelerini, geçmiş ve gelecek ile bağlantılı karşılaştırmalar içerisinde ortaya koymaktadır. Yeni bir dünya olarak nitelendirdiği bakış açısı ile ele aldığı yapıtlarında oluş kavramını, özellikle saf çizgi biçimine verdiği önemi, Bauhaus dönemini ve Modern Sanat alanında bir kaynak oluşturan görüşlerini açıklamaktadır.

Klee (2016) araştırmasında, Bauhaus'taki derslerinde geliştirdiği kuramları şekiller ve tablolar ile vermektedir. Aynı zamanda sanata ilişkin görüşleri, verdiği derslerde öğrencilerine öğretmek istediği temel düşünceler de bu çalışmada yer almaktadır. Bu çalışmada temel kavram, Paul Klee'nin tümevarımcı bakış açısıdır.

Kandinsky (2015) araştırmasında gerçek sanatın, dışsal olan nesnel dünyada değil sanatçının içsel ihtiyacının özünde olduğunu belirtmektedir. Ona göre gerçek sanatçı, sanatına içsel ruhunun sanatsal sezgileriyle ulaştığı ölçüde başarılı olmaktadır. Sanatın hedefi, dışsal olanın yoluyla içsel olanı aramaktır. Modern sanatı oldukça etkileyen bu araştırma ile Kandinsky, geleceği yansıtan etkili bir güç olan iç hakikatın, insanın ruhsal yaşantısında gizli olduğunu vurgulamaktadır.

Partsch (2003) araştırmasında, 20. Yy.'ın en önemli sanatçılarından biri olan Paul Klee'nin hayatındaki gelişim ve değişimleri, buna bağlı olarak gerçekleştirdiği yapıtlarını kronolojik olarak vermektedir. Sanat kariyerinde önemli bir rol oynayan

Akdeniz ve Kuzey Afrika gezileri, renge ve biçime dair tutkusu ile Klee'nin yapıtları, ifade biçimlerindeki çeşitlilik açısından modern zamanın ruhunu yansıtan bir inceleme alanı sunmaktadır.

Wick (2000) araştırmasında Gropius'un kurduğu Bauhaus'ta uygulanan pedagojik kavramlar ile modern tasarım hayatına yön veren kalıcı bir değişim sistemini ele almaktadır. Bauhaus'un 1919'dan 1933'e kadar olan gelişimini ve değişimini, eğitsel temellerini, analitik denemeleri, eğitimcilerini, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Itten, Moholy-Nagy, Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer ve Joost Schmidt'in bireysel yaklaşımlarını Bauhaus geleneği içerisinde açıklamaktadır.

Araştırmada Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemi ve modern anlayıştaki desende çizgi alanında şu kaynaklar incelenmiştir.

İpşiroğlu (2006) araştırmasında, 20. Yüzyılın müzik ve resim gibi sanat alanlarını birbirleri ile olan ilişkileri içerisinde değerlendirerek açıklamaktadır. Bu anlamda resim sanatı, müziğin zamansallık, ritim ve hareket gibi biçimlendirme öğelerinden yararlanarak kendi disiplini içerisinde yeni ifade olanaklarını kullanmaktadır. Resim ve müzik sanatını birleştiren bu anlayışta, müzisyen bir kimlik barındıran Klee, Delaunay'ın resimlerindeki eşzamanlı karşıtlıklardan ve müziksellikten etkilenerek müziğin yapı biçimlerini resme uyarlayan bir bakış açısından hareket etmektedir.

Klee (2005) araştırmasında, çocukluğundan başlayarak hayatının büyük bir bölümünü aktardığı günlüklerini, sanatsal görüşlerine etki eden önemli olayları, kişileri ve gittiği yerleri anılarıyla birlikte açıklamaktadır.

Klee (2006) araştırmasında, çağdaş sanat kapsamında ele aldığı çizgi, biçim ve renge dair önermelerini doğa, insan ve yaşam deviniminden yola çıkan bir düşünce sistemi ile birleştirerek açıklamaktadır. Kendi oluş biçimlerini, sanata, sanatçıya ve yaratıcılığa ilişkin görüşlerini sunduğu kuramsal nitelik taşıyan bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Doğa gözlemleri ile sürecin nesne üzerindeki içsel ve dışsal etkilerini, renk kuramı, yapı ve çizgi çeşitleri kapsamında oluşturduğu eğitsel çalışma örnekleri ile sunmaktadır.

Klee (2010) araştırmasında, sanat görüşüne dair üzerinde durduğu sezgi, denge gibi olguları, dünyaya bakış açısını, özellikle görünen ve görünmeyeni vurguladığı resimleri ile anlatmak istediklerini açıklamaktadır. Bauhaus'daki amaçlarını, çizgi ve biçim üzerine geliştirdiği önermeleri, oluşturmacı biçim öğretisine ilişkin ders notları içerisinde ifade etmekte ve oluşturma'nın doğasını, yaratıcılığı, evren ve dünya ilişkisi içerisinde anlamlandırmaktadır.

Leroy (2006) araştırmasında, Paris'te ortaya çıkan Gerçeküstücülük akımının görsel sanatlar alanında mantığı reddeden ve yerine bilinçaltının sınırsız fantastik düş gücünden yararlanan bir dünya tasarımı yaratma anlayışını incelemektedir. Gerçeküstücülüğün özgür çağrışımları ve soyutdışı yaklaşımları, Paul Klee, Max Ernst, Joan Miro gibi sanatçıların sanat yaşamları ve yapıtları üzerinden değerlendirilerek açıklanmaktadır.

Araştırmada Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemi bağlamında 1920-1960 modern anlayıştaki desenlerde çizginin yeni biçimlendirme olanakları üzerine çözümlemeler alanında şu kaynaklar incelenmiştir.

Çalikoğlu (2006) araştırmasında, Klee ve Masson gibi sanatçılardan etkilenen ve Sürrealizm ile yakın bir bağı olan Wolfgang Schulze(Wols)'un bilinçaltı dünyasından yola çıkan gerçeklik algısını yansıttığı sanat üslubunu, oluşsal çizgi ve biçimlerindeki dışavurumcu ve spontan ifade özelliklerini ele almaktadır.

Çomak (2015) araştırmasında, İsviçreli sanatçı Paul Klee'nin ders notlarıyla geliştirdiği sanat kuramlarını uyguladığı yapıtlarını, Bauhaus'taki eğitimci yönü ile oluşturduğu temel sanat eğitimi alanındaki teorilerini, renk ve biçime ilişkin görüşleri ile bütünleştirerek çözümlemektedir.

Eroğlu (2015) araştırmasında, 20. Yy.'ın plastik sanatlar alanındaki değişimini, modern sanatın oluşumunu hazırlayan etmenleri, sanat ve sanatçı olguları üzerinden ele aldığı akımlar kapsamında realist, yapısal, romantik ve simgesel gelişmeler üzerinden açıklayarak değerlendirmektedir.

Özal (2006) araştırmasında, informel sanat kapsamında önemli bir yere sahip olan Wolfgang Schulze(Wols)'un kişiliği ve zorlu hayat şartları üzerinden yola

çıkarak sanatını açıklamaktadır. Yapıtlarında mantığı saf dışı bırakan Wols'un, her türlü dışsal kaygıdan uzak, tamamen içsel dürtülerine bağlı gelişen otomatizm ile oluşturduğu özgün sanatsal üslubunu ele alarak değerlendirmektedir.

Passeron (1982) araştırmasında, tarihsel süreç içerisinde ele aldığı sinema, müzik, tiyatro ve edebiyatta gelişen sürrealist fikirleri özellikle de resimsel sürrealizm üzerine yoğunlaşarak incelemektedir. Sürrealist sanatçılar ve hayat hikâyeleri kapsamında sürrealizmde gelişen otomatizm gibi teknik terimleri açıklamaktadır.

Sarıkartal (2007) araştırmasında, 20. Yy.'ın baskıresim sanatının ayrı bir alan olarak benimsenmesini sağlayan önemli sanatçı Stanley William Hayter'in kurduğu Atölye 17 sürecini ve etkilerini, burada gerçekleştirilen deneysel çalışmaları ortaya koymaktadır. Hayter'in atölyesi ve sanat anlayışının getirdiği, baskıresim üzerinde oluşturulan yeniden yapılandırma olanaklarından yararlanan Asım İşler'in sanatı üzerindeki etkisi değerlendirilmektedir.

Turani (1983) araştırmasında, toplumları var eden ve kültürlerini yaşatan bir güç olarak dünya sanatın tarihini, geçmişten günümüze tüm dönemleri kapsayan bir kronoloji ile ele alarak, çeşitli sanat anlayışlarına bağlı ortaya çıkan yapıtlar ve üsluplar ile değişen güzellik ve biçim algısı çerçevesinde açıklamaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri yer almaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma özelliği taşımaktadır. Bilimsel araştırma yöntemi olarak tarihsel yöntem yani literatür tarama yöntemi kullanılmıştır.

(...)“nitel araştırma”, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir(Yıldırım ve Şimşek, 2006: 39).

Araştırmada, ilgili literatür taranarak elde edilen dokümanlar incelenip, araştırmanın konusu tarihsel süreç içerisinde görsel materyallerle desteklenerek tümevarıma dayalı bir yaklaşım çerçevesinde açıklanmaya çalışılmaktadır.

Tarihsel yöntem: Araştırmacının ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinde yaptığı incelemelerde kullandığı yöntemidir. Her araştırma konu ve probleminin bir geçmişi vardır. Araştırmacı bunları incelemek zorundadır. Her araştırma yapan, tez hazırlayan kişi bu yöntemi kullanmaktadır(Kaptan, 56; Şen, 2005: s. 347’deki alıntı).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini; “20. Yüzyıl Modern Sanat” kapsamında ele alınan 1880’lerde empresyonistlerin natüralizmden kopuşuyla değişen sanat algısıyla başlayarak, 1960’lara kadar devam eden süreç oluşturmaktadır. Bu süreç içerisinde yer alan Bauhaus döneminde(1919-1933) Paul Klee’nin geliştirdiği oluşturan biçimlendirme yönteminin modern sanattaki desen örnekleri üzerindeki etkileri, amaçsal(amaçlı) örnekleme yöntemine uygun olarak incelenmektedir.

Amaçsal(amaçlı) örnekleme, olası olmayan seçkisiz olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır. Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling), çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların(information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2014: 90).

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada yer alan konularla ilgili; kitaplar, tezler, makaleler, dergiler, bildiri kitapları, kataloglar, arşiv belgeleri taranmakta ve internet yayınlarından elde edilen tablo, şekil, resim, fotoğraf gibi görseller veri toplama araçları olarak kullanılmaktadır.

3.4. Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmada verilerin çözümlenmesinde; literatür taraması ile elde edilen tüm verilerin problemle ilişkisi kurularak, bilgiler sınıflandırılmıştır. Problemi oluşturan Klee'nin sanatı ve çizim yöntemi derinlemesine ve kronolojik olarak incelenerek, bu yöntemi oluşturan genel ilkeler ve en temel oluşturucu görsel/plastik eleman çiziminin, modern sanat kapsamına giren desenler üzerinden biçim ve içerik bağlantıları çözümlenmektedir.

Bir resmi okumak dolayısıyla anlamak ve değerlendirmek, eserin biçimsel yönünün ve içeriğinin analizi ile mümkün olur. Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öge ve ilkelerin, kompozisyonda nasıl organize edildiğinin cevaplarıyla ortaya konan “yapısalcı(teknik-biçimci)” eleştiri ile açıklanır(Şentürk, 2016: 11).

Araştırmada, Modern Sanatta Paul Klee'nin Bauhaus Geleneği içerisindeki yeri ve bu dönemde geliştirdiği Oluşturan-biçimlendirme Yöntemi elde edilen verilere göre betimsel analiz kapsamında özetlenmektedir. Biçimsel analizde ise Oluşturan-biçimlendirme Yöntemi'nin Modern Sanattaki 1920-1960 yılları arasında yapılan çizgisel resim ve desen alanı üzerindeki etkilerini araştırmak amaçlanmaktadır. Bunun için alanyazın taramasından sonra, Klee'nin Oluşturucu Biçimlendirme Yöntemi'ne dayalı bulgularda elde edilen, özetlenen ve yorumlanan veriler kavramsallaştırılıp, kodlar halinde düzenlenmekte ve gerekli kodların

gruplandırıldığı kategoriler çerçevesinde seçilen görsel eserler yapısal olarak incelenmektedir.



BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Sanatta Çizgi ve Biçim

Resimde kompozisyonun oluşturulmasında yer alan temel öğelerden biri çizgidir. Resim yüzeyinde biçimleri, biçimler aracılığıyla yön ve renk alanı bağlantılarını ortaya koymak, ışık gölge ayrımlarını belirlemek çizgi kullanımına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Ayrıca plân, form, doku ve karşıtlıkların sistemli bir düzenini oluşturmak için kullanılabilen çizgi, görsel alanda zengin anlatım olanakları sunmakta, kullanılış amacına da bağlı olarak resimde farklı üslupların gelişmesini sağlamaktadır(Kaplan, 2009). Temel bir görsel ifade aracı olarak çizginin ne olduğuna dair çeşitli tanımlar yapılmaktadır.

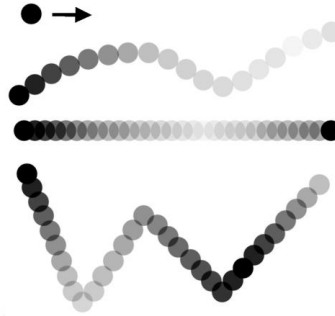
“Çizgi, insan beyninin türettiği, gerçekte olmayan ince uzun görünüm değerinin nesnelleşmiş sembolüdür”, “Çizgi en-boy zıtlığı en fazla olan yüzeysel yapıların simgesel şeklidir”(Atalayer, 146; Can, 2012: s. 12’deki alıntı). Çizgi, nesnenin görüntüsü, sanatçının zihninde oluşan imge ve onun duygusal, yorumsal tepkisi ile birlikte yüzey üzerine oluşturulan iz olarak hem hareketin, hem de statik olanın birlikteliğidir(Eczacıbaşı, 1997). “Çizgi öncelikle en çok aldatıcı(yanılsamacı) ve en önemli başlıca tasarım elemanıdır. Doğada, çizgi insan algısının başlıca konusudur”(Aytekin, 2008: 89). Soyut ve geometrik bir unsur olarak çizgi, doğada bulunmamaktadır. Çizgi ile başlayan resim, çizginin tona, forma ve hacimselleşmeye kadar gelişen tüm süreçlerinde, resmin diğer elemanlarının oluşmasını sağlamaktadır. Görsel ifadenin ana ögesi olarak çizgi, noktaların bir araya gelmesiyle hareket ederek kütleyi boşluk içerisinde sınırları ile ifade eden bir işleve sahiptir(Üner, 2013).

Çizgi için bir tanım aradığımızda karşılaşacağımız cevaplarda nokta önemli bir eleman olarak ortaya çıkar. Çizgi geometride sonsuz noktalar, matematikte iki nokta arasındaki en kısa yol, sanatta ise hareket eden nokta olarak tanımlanır. Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi çizgi noktayla başlamaktadır. Özellikle, 20.Yy.’ın ilk yarısından itibaren soyutlama sürecinde resmi oluşturan temel öğelerin önem kazanması ve sanatçıların, özellikle çizgi üzerine yoğunlaşan

ilgileri sonucu yapılan birçok araştırmada, çizgiyi oluşturan nokta ve hareket ortak kavramlar olarak dikkat çekmektedir(Kaplan, 2009: 44).

Şekil 1. Hareket Eden Nokta

(Kaplan, 2009: 44)



Nokta, çizginin ilk ve temel elemanıdır. Dolayısıyla, birden fazla noktanın bir araya gelmesinden oluşarak hareket eden çizgi için noktanın tanımına da değinmek gerekmektedir. “Resimde nokta, merkezi bir dengeye sahip, bir yüzeysel etki ögesi ve özellikle sanattaki geometrinin de en minimal temsilcisidir”(Eroğlu, 98; Eroğlu ve Yurdun, 2017: s. 9’deki alıntı). Sözlük tanımına göre ise çok küçük boyutlarda olan işaret, benek ve matematikte boyutsuz olan işaret şeklinde açıklanmaktadır(TDK, 2011).

Bir noktanın hareketiyle oluşmaya başlayan çizginin, diğer çizgilerle bir araya gelmesi hareketi, hareketlenen ve birleşen çizgiler ise şekilleri meydana getirmektedir. Noktadan evrilen çizginin uygulama ve algılama alanına giren hareket, resim sanatına zaman kavramını sokan bir olgu olarak bu alanda insanın ana ifade unsurudur. İlkel insan, mağara duvarına çizgiler kullanarak avcılar ve hayvanları resmetmiştir. Tıpkı ilkel insan gibi çocuk da, kavramaya başladığı zaman, düşüncelerini ifade etmek için ilk olarak çizgiyi kullanmaktadır. Bu anlamda çizgi, görsel alanda saf ve yetkin bir anlatım aracı olarak nitelenmektedir(Eczacıbaşı, 1997).

Çizginin kökenine baktığımızda yüzey olarak kullanılan mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri, çizginin ilk plastik aktarımıdır. Hayvan figürlerinde çizgi, biçimin sınırlarını belirleyerek tanımlamak için kullanılmıştır. İlk insanların taşlara ve mağaralara çizdikleri hayvan resimlerinde, insanı şaşırtan bir boğa resmini klasik

ustaların yaptıklarından farklı olarak üç dört çizgi kullanarak ne kadar yalın bir ifade oluşturduğu görülmektedir. Burada önemli olan, bu boğanın nesnel anlatımla ökün olmadan önce çizgi olarak algılanmasıdır(Eyüboğlu, 1986).

Rönesans'ın klasik sanatçıları, çizgiyi hazırlık malzemesi şeklinde kullanmışlar; eskizleri ve etütleri çizgi kullanarak ortaya koymuşlar fakat tabloda çizgiyi kullanmamışlardır. Bunun nedeni, Rönesans sanatçılarının öncelikli amacının doğaya olabildiğince sadık kalma düşüncesidir. Doğada da telgraf teli gibi, masanın kütesini çevreleyen sınır çizgisi gibi net ve keskin çizgiler olmadığı için doğa, olabildiğince nesnel bir ifade ile anlatılmak istenmiş, bu nedenle Rönesans döneminde çizgi, bugünkü önemine kıyasla küçümsenmiştir. Çizgi, fotoğrafın keşfinin ardından mağara devrindeki gücünü elde ederek yeniden önemsenmiştir. Elli yıl kadar önce, önemli sanatçıların tablolarında, sanatı oluşturan öğelerden renk ve leke ile karşılaşılrsa da, yalın tek bir çizgi ile karşılaşılma, dolayısıyla çizgi resimde doğrudan yer almamıştır(Eyüboğlu, 1986).

“Çizgi hakkında akılda tutulacak başlıca şey şudur: Çizmekten resim yapmaya geçerken çizginin kaybolması gerekmez. Çizgi resmin yollarından biridir. Blake'e göre ise tek yol odur”(Read, 2014: 26). Doğaya tamamen sadık kalmak için resimlerinde çizgiyi doğrudan göstermekten kaçınan Rönesans'ın klasik sanatçılarının aksine Blake, çizginin resimde özellikle bulunması gerektiğinden bahsetmektedir.

Resim 2. William Blake, Lucifer ve Papa Cehennemde, Gravür, 1794, 18, 3 x 24, 6 cm, Robert N. Essick'in Koleksiyonu

(<http://bq.blakearchive.org/37.3.essick>)

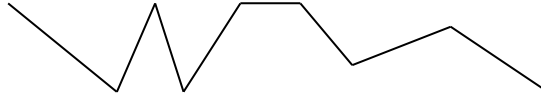


Klasik dönemde çizgi, bildiğimiz gibi tamamen duruk bir anlatımdaydı. Barok ise, çizgiye duygulu bir hareket getirdi ve figür, mekânda dağılan bir bütün haline geldi. Böylece Rönesans, Maniyerizm ve Barok'un değişik birer karakter gösterdiği de anlaşılır. Klasik çizgisel, duruk; Maniyerizm çizgisel, dinamik; Barok ise kitlesel dinamik birer özellik gösterir(Bigalı, 391; Dağdelen, 2009: s. 36-37'deki alıntı).

Çizginin en önemli niteliği, aralıksız dış çizgilerden küçük ayrılmalarla bir somut biçimi ortaya çıkarabilmesidir. Bir nesneyi çizgi ile ifade ederken, nesnenin köşelerinde çizgi sınırlı, içten, duygulu ve kıvrılan bir özellik gösterir. Nesnenin kaynaşan yüzeylerinde çizgi tekrar desenin içerisine dâhil olur. Öncelikle bir seçme işi olan çizgi, göstermekten çok sezdirerek konuyu en özlü ve soyut bir şekilde ifade edebilme aracıdır(Read, 2014). Nesneler dünyasında bulunmayan nokta ile çizgi, nesnelerin ayrıtlarını, arakesitlerini, düzenini, kısacası nesneye ait olan tüm bağlantıların kavranmasına ve çözümlenmesine olanak tanıyarak insanın zihinsel tasarımlarından çıkan birer uygulamaya dönüşmektedirler(Seylan, 2005). “Plastik ve geometrik bir kavram olan çizgi, plastik yapının temelini şekillendiren bir araçtır. Değişik malzeme ve araçlarla sonsuz çizgi türleri bulunabilir. Çizgi anlatımın temeli, başlangıcı ve önemli bir denge unsurudur”(Artut, 125; Can, 2012: s. 12'deki alıntı).

“Bigalı, çizginin iki ana karakteri gösterdiğini dile getirir. Biri sert ve gergin biçimiyle geometrik, öteki tabiat formlarının tanıttığı yumuşak kaligrafik, sertlik ve netlikten mahrum çizgidir”(Bigalı, 140; Dağdelen, 2009: s. 9'daki alıntı). Aynı kalınlık ile düzenli bir ton ve ölçüye sahip formel yapıda olan çizgiler geometrik olarak düz, kırık ve eğri çizgi çeşitleri (Şekil 2, 3, 4) şeklinde sınıflandırılmaktadır.

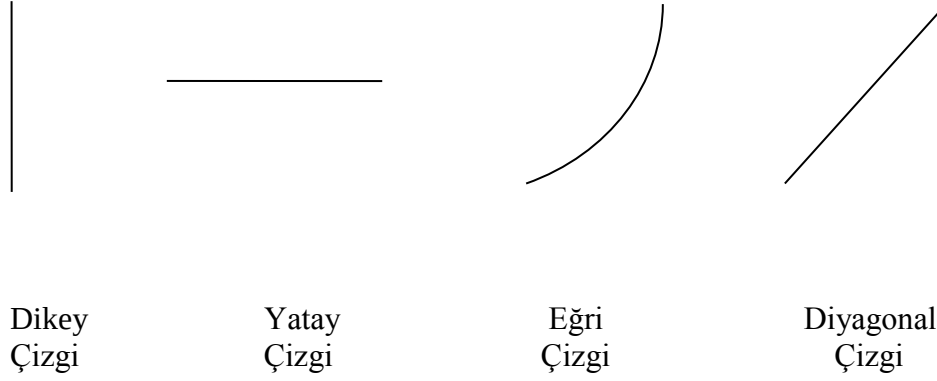
Şekil 2. Düz Çizgi

Şekil 3. Kırık Çizgi**Şekil 4. Eğri Çizgi**

Düz çizgi, yapısı itibarı ile kalınlık ve ton farkı olmaksızın tek yönü ifade eden ve uzunluk olarak tek yönde ilerleyen doğru, doğru parçası ya da yarım doğru olan bir çizgi çeşididir. Kırık çizgi, tek bir doğru parçası üzerinde bulunmayan, düz çizginin çeşitli noktalardan oluşturduğu açılarla sert ve köşe yaparak hareket eden, uç uca eklenen çizgilerdir. Eğri çizgi de bir doğru üzerinde bulunmayan, fakat farklı noktalardan köşe yapmadan açı oluşturarak hareket eden, yumuşak, kavisli ve dalgalı geçişleri olan çizgidir (İlyasoğlu, 2006).

Düz çizgilerin “statik”(durgun-dengeli) etkileri vardır. Nedeni ise, yer düzlemine dik pozda “devinim kazanan” insanın, ufuk çizgisi yataydır. Yine, gözün en büyük ve egemen olan görme açısı yatay olanıdır. Yataydan her kopuş, yataydan her ayrılış, yataya her başkaldırı, çizgiyi devindirir, hareketlendirir. Yatay yer düzlemini etkileyen, “yer çekimi ve merkez kaç güçlerinin” gerilimlerini taşır eğri çizgiler. Çizgi ne kadar eğri ise, canlılığı, hareketi o kerte de dinamiktir. Yine düz çizgilerin “eğik” bir yönde (yatay yer düzlemine açılı yönelişle), yoğun çizgileri, kuvvetli, düzenli bir hareketi algılatır (Atalayer, 149; Dağdelen, 2009: s.10’daki alıntı).

Şekil 5. Çizginin Yönleri



Kompozisyonda yer alan her çizginin hareket yönü dikey, yatay, eğri ve diyagonal olan fiziksel durumunun dışında, psikolojik etkileri de barındırmakta, bunlar yatay ve dikey çizgilerde durgun, diyagonal çizgilerde ise hareketli olarak algılanmaktadır(Üner, 2013).

Resim 3. Giacometti, Çizgilerin Dikey Yönelimi.

(Üner, 2013: 65)



Resim 4. Gustav Klimt, Çizgilerin Yatay Yönelimi.

(Üner, 2013: 65)



Sanatta çizgi söz konusu olduğunda, biçim ve biçimlendirme alanına da girmek gerekmektedir. Çünkü insan ilk biçimlendirme örneklerini çizgi ile ortaya koymaktadır.

Türkçe Sözlükte biçim, bir nesnenin dış çizgilerini oluşturan şekli, sanat ve edebiyat yapıtlarında da dış görünüş olarak ifade edilmektedir(TDK, 2011). “Biçim(şekil), genişlik ve yüksekliğe sahip olan iki boyutlu bir görünüş olup, bir nesneyi tanımlayan ilk görsel etkidir. Biçim, şekil’e kıyasla daha belirgin hacim ya da derinlik etkisinde olabilir”(Müftüoğlu, 2011: 157).

Cantürk, sanatın elemanları içerisinde en zor anlaşılanın biçim olduğunu belirtmektedir. Biçim çoğu zaman şekil olan görünüşle karıştırılmaktadır. Burada biçimin düzen, simetri ya da belli bir ölçü demek olmadığı, metafizik sorunları da içeren bir olgu olduğu üzerinde durulmaktadır. Buna göre bir doğal nesnenin biçiminden söz ediliyorsa bu yalnız görünüşü değil, iç anatomisi, yapısı, bütünü anlaşılmaktadır(Aytekin, 2008: s. 95’deki alıntı).

Felsefe Sözlüğü’ne göre Fransızcası ‘forme’, Almancası ve İngilizcesi ‘form’, İtalyancası ‘forma’ olan biçim, dışsal görünüş ve öz deyimini olarak nitelendirilmektedir. Metafizik düşünceye göre dışsal görünüş ve öz deyimini ayrı olarak, diyalektik düşünceye göre ise birbirleri ile doğrudan ilişkili olarak açıklanmaktadır(Hançerlioğlu, 1975). Form olarak da kullanılabilen biçim, bir nesnenin kavranan bütün maddi unsurlarının özel bir düzeni olarak tanımlanmakta, dokunsal ve görsel unsurlar ile birlikte özelliklerini de kapsamaktadır. Müzik

alanında biçim, seslerin sistemli bir düzenini ifade etmektedir(Eczacıbaşı, 1997). Biçim, her sanat türünde ayrı ayrı öğelerden meydana gelmektedir çünkü anlatımsal ve tasarımsal yöntemler sanat dallarına göre farklılaşmaktadır. Fakat biçimin bütün sanatlarda ortak olan özellikleri de bulunmaktadır. Yapıtın yapısı, parçalarının örgenleşerek bütün oluşturması yani genel olarak kompozisyonu, sanatta nesnel bir yasa niteliğindedir. Kompozisyonun konu ile olan sıkı birlikteliği, biçimi oluşturan ve biçimin niteliğini belirleyen önemli bir unsurdur(Ziss, 2016). Tunalı da, biçimin bütün sanatlarda ortak özellikleri olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

(...)resimde, biçimin temel öğeleri renk ve çizgilerdir. Tiyatroda jestler, müzikte ise melodidir. Bu böyle olunca biçim'in diğer öğelerle, aynı kompozisyon içinde bulunması gerekir. Bu nedenle biçimin bütün sanat türlerinde ortak yanları da bulunmaktadır(Turgut, 1991:181).

Read'e göre bir sanat yapıtının şekli, parçaları arasındaki sistemi ve dış görünüşü biçimi oluşturur. İki ya da daha çok parçanın bir araya gelerek bir düzen oluşturduğu yerde biçim bulunmaktadır. Ama sanat eserinin biçimi, insanda belirli bir etki meydana getiren özel bir kurguyu ifade etmektedir. Örneğin bir atletin formu ve bir sanat eserinin biçimi(formu) söz konusu olduğunda, kastedilen, iki örnekte de biçimin aynı ifadeyi vermesidir(Read, 2014). Biçim ile form arasındaki ayrım, formun biçimden daha geniş olarak renk ve doku gibi tasarım öğelerini kapsamasıdır(Kalyoncu, 2000). Eyüboğlu, akademide öğrenim gördüğü dönemde, başlangıçta yalnızca form olarak kullanılan ve hafife alınan biçimin, değişen birtakım algılar sonucunda sonradan biçim şeklinde kullanıldığını belirtmektedir(Eyüboğlu, 1986). Biçim ve form, bazı kaynaklarda aynı anlama gelen ve birbirlerinin yerini alabilen sözcükler olarak kullanılsa da, aslında farklı olarak ele alınması gereken bir niteliğe sahiptirler.

(...)form; uzayı yüzeyleri ile sınırlayan ve uzayda hacim kaplayan varoluşlar, biçim ise; bu varoluşun bir anlık pozu veya almış olduğu pozisyon olarak ele alınmaktadır. Bu bakımdan biçim ve form birbirleri ile bağlantılı ancak bir olmayan şeylerdir”(Aytekin, 2008: 165).

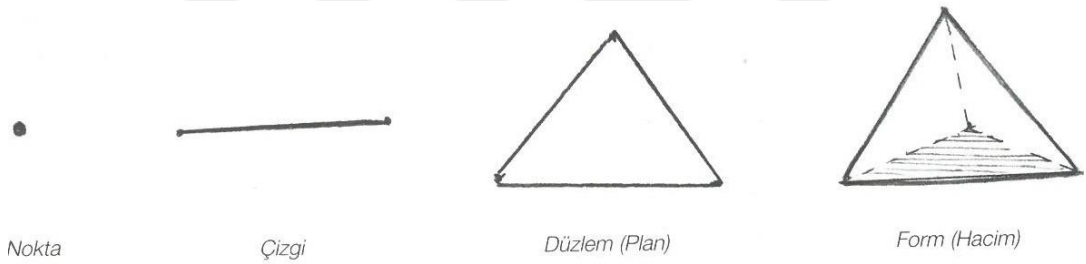
Sanatsal biçimin ifadesi, insanda güzellik hissi uyandıran bir duyarlılığı açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla her sanatsal biçim, yaratıcısına özgü olan bir düzeni

görselleştiren ifade farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır. Bu ifade farklılıkları, ölçü, denge ve ritim gibi öğelere sahip olan biçimin sanatçıların sezgileri ile oluşması temeline bağlanmaktadır. Sanatçıdaki biçim verme isteği, onun duygularını ve heyecanlarını yöneten içgüdüsel bir enerji ile şekillenmektedir(Read, 2014).

Üner, formu en, boy ve derinlikten meydana gelen geometrik bir yapı olarak açıklamaktadır. Nokta ile başlayan bu yapıda, iki noktayı birbirine bağlayan doğru ile oluşturulan çizgiler çeşitli yönlerde hareket etmeye başlamaktadır. Hareket eden çizgilerin kesişerek meydana getirdiği düzlemler birleştiğinde ise form ortaya çıkmaktadır. Üç boyutlu geometrik yapı olarak form, doğada sonsuz türde bulunsa da, çoğunlukla organik(doğal) ve inorganik(yapay) formlar şeklinde sınıflandırılmaktadır(Üner, 2013).

Şekil 6. Çizginin Yolculuğu

(Üner, 2013: 66)



Noktanın hareketiyle başlayan çizginin yolculuğu, farklı yönlerde hareket etmesiyle iki boyutlu düzlemi meydana getirmektedir. Düzlem ile sınırlandırılan çizgi, form ile derinlik kazanarak üç boyuta ulaşmaktadır. Bu biçimlendirme ile nesnenin algılanan dış görünüşü, şekli oluşmaktadır.

Nesnelerin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için biçim sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir. Bu nedenle, yoğun ve belirgin bir düzen taşıyan sanatsal yaklaşımlar için “biçimci”(formel) terimi kullanılır. Biçim sözcüğünün daha dar kapsamlı öteki kullanımıysa bir nesnenin mekân içindeki üç boyutlu uzantısını tanımlar ve nesnenin daha çok dokunsal, yüzeysel öğelerini, kütlesini ve genel silüetini anlatır. Biçim sözcüğünün bu anlamı, genellikle klasik öğretilerde ağır basmakta ve nesnelerin kütle, yüzey, düzlem gibi daha nesnel, ölçülebilir, belirli

ilkelere göre düzenlenebilir öğelerini içermektedir. Her ne kadar renk, ton gibi öğeler geniş anlamda biçim özellikleriyse de biçimci yaklaşımlarda bunlar daha öznel değerlendirmelere açık olduklarından, ikinci derecede kalırlar(Eczacıbaşı, 1997: 240).

Resimde bulunan nokta, çizgi, renk, doku gibi tüm unsurlar biçim ile bağlantılıdır. İçeriği veren bir araç olarak bir yapıta, sanatsal nitelik veren biçim, içeriksiz var olamayacağı gibi, içerik de biçim olmadan bir anlam ifade etmemektedir(Kahraman, 2010). “Biçim, kendi başına varolan bir nesne olmayıp, öbür yanı içerik olan somut bir bütünün bir yanı’dır(...)Tüm nesnelerin, olayların ve süreçlerin somut varoluşu içinde, biçim içerikten ayrılmaz; bu içeriğin biçimleşmiş varlığı’dır çünkü”(Kagan, 2008: 406).

Sanatta öz ve biçim etkileşimini ilk ortaya atan Aristoteles ile birlikte birçok düşünür, biçimi sanatın temel unsuru, özü ise yardımcı bir unsur olarak ifade etmişler, gerçekliğin özünü yalnızca biçim olarak ele almışlardır. Onlara göre madde bir biçimde eriyerek yetkinliğe ulaşır. Doğadaki her oluşum, biçim ve madde bileşiminden meydana gelir. Biçim ne kadar baskınsa maddenin yetkinliği de o kadar büyüktür. Bu bakış açısına göre, biçimi aynı zamanda kendi özü olan matematik bilimin, müzik de sanatın en üstün alanı olarak görülmektedir(Fischer, 1985). “Hegel, içeriği, içerikleşen biçim olarak tanımlıyordu; bunun tersi de doğrudur. O, şunu demek istiyordu: İçerik biçimi doğurur ama biçim de içerik üzerinde etki yapar”(Ziss, 2016: 115).

Sanatsal içeriğin biçimce maddileştirilmesi süreci, derinden yüzeye doğru hareketle karşılaştırılabilir. İçerik, biçimin her “basamağı”na bütün gücüyle ağırlığını koymuş, her “hücre”sinin içine işlemiştir. Sanat yapıtının algılanışı ise, tam ters yönde işler. Doğrudan doğruya gözle görünüp kulakla işittiğimiz için önce dış biçimi kavrarız, duygusal olarak algılayabileceğimiz imgesel anlamı, tonlar, sözler, renk lekeleri ve hacimler arasındaki bağlantılardan anlarız; sonra, yapıtın derinliklerine bütün gücümüzle girip iç biçimin anlamını kavramaya çalışırız. Sonuçta, yaşantı ve anlayışımız, sanatsal içeriğin tüm doluluğuyla örtüşür(Kagan, 2008: 412).

Biçim içerikten yani özden veya içerik biçimden daha üstün değildir. Her ikisi de birbirini var eden, birbirlerinden beslenen bir bütün olarak düşünülmelidir. Biçim içeriği ortaya koymaya yarayan bir araç ise içerikte kendini görünür

kılabilmek için biçime ihtiyaç duyar. Biçim ve içerik diyalektiği, yapıtı gerçek bir sanat eserine ulaştırma noktasında bir amaç özelliği gösterdiği takdirde gerçek bir sanat eserinin varlığından söz edilebilmektedir.

Clive Bell, “Sanat anlamlı biçimler yaratmaktadır” sözü ile anlamlı biçimlerin duyguların betimlenmesi ile değil, düşünce yolu ile yaratılabileceğini ifade etmektedir. Bütün sanat türlerinde yaratılmış biçimler, duyguları imgeler aracılığıyla anlamlandırmaktadır. Anlamlı biçimler her ne kadar resme yeni bir bakış açısı getirse de onun belirsiz bir yanı da vardır. Çünkü anlamlı biçimler bir sanat eseri gibi, kişiden kişiye göre değişken bir özellik gösterir ve insanlar tarafından tanınması oldukça güçtür. Bell, bir tablonun değerinin anlamlı biçim ile ilgili olduğunu, dolayısıyla resmin, konudan ziyade çizgi ve renklere dayandığını belirtmektedir(Turgut, 1991). Zihinde tasarlanan her biçim, görselleştirilirken malzemeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Biçimi belirleyen en temel unsurdur malzeme. Nesneye öz ve dayanırlık veren, ayrıca onun duygusal yoğunlaşmanın tarzına yani renk, çınlama, sertlik veya kütle olmasına yol açan nesnedeki malzemesel olandır. Malzeme olarak nesnenin böyle belirleniminde biçim yer alır. Bir nesnenin dayanıklılığı, bir malzemenin belirli bir biçimde ortaya çıkmasında yatar. Nesne biçimlenmiş malzemedir(Heidegger, 20; Öztürk, 2011: s. 78-79’daki alıntı).

Malzeme, kompozisyon ve tasarım elemanları gibi birçok unsur ile birlikte değerlendirilmesi gereken biçim, insanın karmaşık yapısını algılama, anlamlandırma ve düzenleme noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda biçim, insan için kendini ifade etme ve kendini gerçekleştirme olanağını da sunmaktadır.

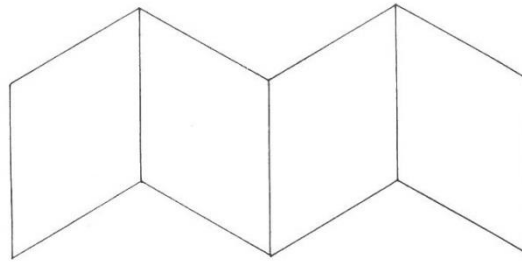
Biçimin bir ifadeye sahip olması, bir bütünün algılanmasına yönelik biçimlerin, insan ve çevre ilişkisi içerisinde incelenmesi ve duygusal bilginin özümsemesi ile bağlantılı olan algılama ile meydana gelmektedir. Bu bakımdan algılama, dıştan gelen uyarıcıların, duyu organları ve zihinsel süreç aracılığıyla kavranmasıdır. Algılanan biçimin ifade almasında Gestalt ilkeleri, ele alınan yapıtı algılama problemlerini çözümleme noktasında büyük bir önem taşımaktadır. Almanca bir kelime olarak Gestalt, Türkçe’de biçim olarak karşılık bulmaktadır. Bir bütünün kavranmasına hizmet eden parçalar arasındaki ilişki şeklinde

açıklanmaktadır(Sabuncu, 1994). Türkçe Sözlük'te psikolojik durumların bir bütün ya da biçim olduğunu ileri süren anlayış olarak tanımlanan Gestalt, biçim ve yapı gibi unsurları içermektedir(TDK, 2011). “Biçimi, kendisini oluşturan öğelerin örgütsel ilişkileri ve yapısal nitelikleri bağlamında değerlendiren anlayış. Sanatsal yorumlama ve eleştiride kullanılır”(Sözen ve Tanyeli, 1986: 90). Psikolojik bir anlam barındıran Gestalt, biçimci ruhbilim olarak da kullanılmaktadır.

Biçimci Ruhbilim. (Os. Şekil Ruhiyatı, *Fr.* Psychologie de la forme, *Al.* Gestalttheorie, *İng.* Gestalt psychology). Bütünsel yapının kendisini meydana getiren parçalardan bağımsız bir varlığı olduğunu ileri süren ve fizik varlıklar kadar ruhsal varlıkların da böylesine bağımsız biçimleri bulunduğunu savunan ruhbilim öğretisi...(Hançerlioğlu, 1975: 28).

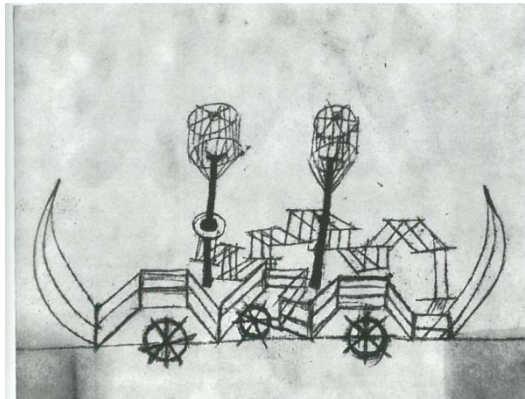
Şekil 7. Eşkenar Dörtgenler

(Gombrich, 2015: 222)



Resim 5. Paul Klee, Eski Yandançarklı, 1922, Suluboya

(Gombrich, 2015: 223)

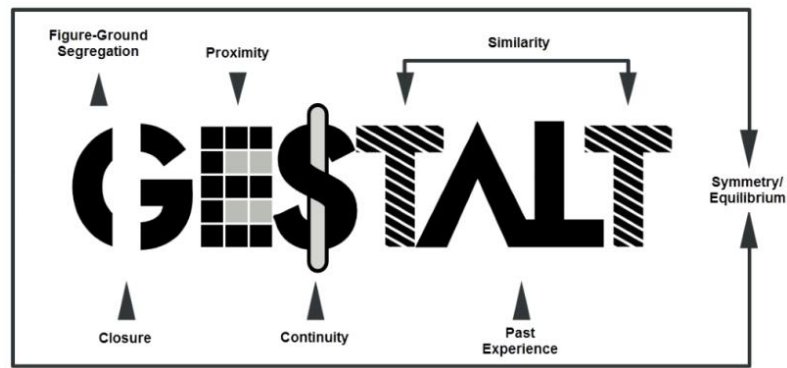


Biçim ruhbilimcileri, gündelik hayattan bağımsız biçimleri, anlayışlarını güçlendirme anlamında uygulanabilir çözümler arasında değerlendirebilmektedir. Özellikle yalın biçimlerin tercih sebebi olması, eşkenar dörtgenlerden meydana gelen örnekte somut bir şekilde ortaya konmaktadır. Bu örnek, Klee'nin 'Eski Yandançarklı' adlı resminde algılanabilmekte ve Klee'nin resminde oluşturduğu bu aracın gerçekte görülmemiş bir oluşumu yansıttığı, çarkların üzerinde hareket eden tahtaların uzamsal olarak belirsiz görünümünden anlaşılmaktadır. Bu resimde çokanlamlılık ve boşlukta dengesizlik yaratan aracın varlığı açıkça ortadadır. Böylece biçim ruhbilimcileri, modern sanat kapsamında kuramsal düzeyi aşan bir örnek ortaya koymaktadır. Max J. Friedlaender, sanatın ruhsal bir anlam barındırdığını, dolayısıyla sanat alanına giren bilimsel çalışmaların, ruhbilim ile doğrudan ilgili olduğunu ve her koşulda ruhbilim olarak anlamlandırılacağını ileri sürmektedir(Gombrich, 2015).

“Gestalt hareket, 1912’de Almanya’da, Wertheimer’in görünüşte devinim ile ilgili yazdığı bir makale ile başlamıştır(...)ilkeleri Wertheimer, Köhler ve Koffka tarafından geliştirilmiştir”(Senemoğlu, 244; Kuş, 2013: 5’deki alıntı).“Gestaltçı yapısalcılığın ana düşüncesi, bütünsellik düşüncesidir”(Piaget, 1982: 58).

Şekil 8. Görsel Gestalt

(<http://www.inthelibrarywiththeleadpipe.org/2016/accessibility/>)



Gestalt yasaları:

1-Benzerlik Kanunu: Birçok biçim bir arada bulunduğunda, benzer olanlar gruplaşır.

2-İyi Sınır- Kontur Kanunu: Biçimlerin benzer sınırları, benzer dış çizgileri, çizgisel bileşimleri, bütünlük yaratma eğilimi gösterir.

3-Ortak Aktive Kanunu: Belirli bir yönde yoğunlaşan, belirli bir yöne akma etkisi yaratan biçimler gruplaşma eğilimi gösterirler.

4-Tamamlanmış- Kapalı Biçimler Kanunu: Aynı koşullarda, bir yüzeyi belirleyen çizgiler, bir bütün olma eğilimi gösterirler.

5-Yakınlık Kanunu: Göz belirli aralıkları tamamlayarak algılamaya yapar. Birbirlerine mesafece yakın olan elemanlar, bir bütün, grup olma eğilimindedir.

6-Birikim- Deney Kanunu: En ilkel biçimlerin bile anlaşılabilirliği deneye dayanır. Deneylenmiş biçimler arasında gruplaşma eğilimi fazladır(Atalayer, 39; Aytekin, 2008: s. 121'deki alıntı).

Tamamlama, şekil-zemin, kapanma, yakınlık, devamlılık, benzerlik, simetrik denge üzerine yoğunlaşan psikolojik bir olgu olarak Gestalt kuramı, insan zihninde parçadan ziyade bütüne yönelen bir algısal örgütlenme durumunu ortaya koymaktadır.

Klee'nin resimlerindeki geometrik formlar, Gestalt psikolojisine dair bir takım algı etkileri barındıran öğeler içermektedir. Birleşen, dağılan, yükselen, alçalan, dinlenen duygular oluşturan geometrik formlarda karmaşık biçimlere, bastırma, dönme ve itme hareketlerine rastlanmaktadır(Düchting, 2016). Bu biçimsel hareketler Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yöntemine bağlı olarak ortaya çıkardığı eserlerde ritmi, devinimsel hareketi ve eşzamanlılığı sağlayarak görünenden görünmeyene ulaşan yeni bir dünya tasarımının oluşumuna hizmet etmektedir.

4.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları ve Modern Sanat Kuramları Bağlamında Plastik Sanatlarda Çizgi İle Biçimlendirme

4.2.1. Sanatta Çizgi ile Biçimlendirme

İnsan, mağara resmi ile ortaya koyduğu ilk çizgilerden beri aslında bir biçimlendirme sürecine de girmiş bulunmaktadır. Taşı ve toprağı biçimlendiren ilkel insan, yaşamını kolaylaştırmak ve hayatta karşılaştığı zorlu şartların üstesinden gelebilmek için biçim verme eylemine bağlı kalmıştır. Hayatını devam ettirmenin başat koşulu olan beslenme içgüdüğü ile avcılığa yönelen ilkel insan, mağara duvarlarına hayvan resimleri işleyerek avına karşı bir üstünlük kurma ve başarı elde etme amacı ile başlangıçta büyü amaçlı biçimler oluşturmuş fakat daha sonra bu biçimler din, bilim ve sanat alanında değerlendirilmiştir(Öztürk, 2011).

Yaşlı Plinius *Naturalis historia*(Doğa Tarihi, XXXV, 14) adlı eserinde, resim sanatının doğuşu hakkında çok az şey bildiğimizi söyler. Fakat bir şey kesindir: Resim ilk kez insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğmuştur. Bu sözlerin tartışma götürmez önemi, Batılı Resim Sanatının ‘negatiften’ doğduğudur. Resim sanatı ilk kez ortaya çıktığında varlık/yokluk temasının(vücudun yokluğu, izdüşümün varlığı) bir parçasıydı(Stoichita, 2006: 7).

Sanatta çizginin ortaya çıkışında, gölgenin önemli bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Gölgenin çevresinin çizgi ile sınırlandırılarak bir görüntü oluşturmaya, aynı zamanda varlığın biçimini oluşturma yani biçimlendirme durumunu da ifade etmektedir.

Resim 6. Bartolomé Esteban Murillo, Resmin Kökeni (1660-65 civarı), T.Ü.Y.B. 115 x 169 cm. Muzeul National da Arta, Bükreş.

(Stoichita, 2006: 45)



Cennini, gölgelemenin sanattaki ilk biçim yaratma adımı olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla çizimi oluşturma ögesi olarak gölge, renkten önce gelmektedir(Stoichita, 2006).

İngilizcesi ‘drawing’, Fransızcası ‘dessin’, Almancası ‘handzeichnung’ ve ‘ritzzeichnung’, dilimizde ise ‘çizgi resim’ olarak tanımlanan desen; kurşun kalem ve kömür kalem gibi malzemeler ile renkli ya da renksiz yapılan çizimler olarak ifade edilmektedir. Desen, tek başına bir sanat eseri olarak veya bir sanat eserinin yaratılmasından önce taslak olarak da yapılabilmektedir. Desen, Orta Çağ’da sanat eseri olarak görülme de, 15. Yy.’da ilk kez bir sanat eseri şeklinde değerlendirilmektedir(Turani, 1980). “Desen, herhangi bir resim konusunun, bir eşyanın, bir objenin, bir düşünce veya bir kavramın çizgilerle

betimlenmesidir”(Geçimli, 2012: 1). “Desen ilk insanlardan beri dünya ve evren ile ilgili gerçeğimizde ortak bir diyalog ile şekillenen varoluşumuzu anlamlandırmanın en temel yollarından biri olmuştur”(Türkmenoğlu, 2011: 42).

Leonardo da Vinci, “Resimde her şey desen ile başlar” ifadesiyle desenin, resmin temelini oluşturduğunu vurgulamaktadır. Öncelikle desen, bakmayı öğreten bir alandır. Çünkü görmek, göze ait bir yeti olarak refleks sonucunda meydana gelir fakat zihinsel anlamda görme bakmayı, bakarken algılamayı ve düşünmeyi ortaya çıkarmaktadır. Desen, yapılış amacına bağlı olarak taslak desen ve artistik desen şeklinde iki türe ayrılmaktadır. Taslak desen, bir sanat eserinin biçimi, kompozisyonu oluşturulurken, kısacası sanat eseri kurgulanırken yapılan ön çalışma, eskizi ifade etmektedir. Artistik desen ise sanat eserinin kurgulanmasına hizmet eden bir çalışma olmaktan çok, tek başına bir sanat eseri oluşturmak amacıyla yapılan öznel bir çalışmayı gerektirmektedir. Artistik desen, sanatçının formu görme ve algısını görselleştirme tarzı olarak yaratıcılığı doğrultusunda kendini ifade etme biçimidir(Üner, 2013).

Sanatçının psikolojisi, kültürel altyapısı ve seçtiği konu ile desendeki anlatım olanakları çeşitlenmektedir. Duyguların ve imgelerin görselleştirilmesi, yüzey üzerine bırakılan çizgilerle oluşturulan desen ile sağlanmaktadır. Sanatçının gözlem, sezgi ve algı gücü sağlam bir desen oluşturmada önemli rol oynamaktadır. Sanatçının kendini ifade etme aracı olarak desen, onun hayatına dair birtakım olayları ve duygu durumlarını yansıtabilmektedir. Örneğin, Kathe Kollwitz desenlerindeki çizgilerinde hissettiği acıları, birey ve toplum ilişkilerini yansıtmak istemiştir(Geçimli, 2012).

Resim 7. Kathe Kollwitz, Almanya'nın Çocukları Açlıktan Ölüyor! 1924, Kâğıt Üzerine Karakalem, 35, 3 x 50 cm

(<https://www.wikiart.org/en/Search/kathe%20kollwitz>)



“Batı sanatında, Grek ve Rönesans ve modern sanatlarda çizgiler daima yumuşak ve yaşamsaldır. Buna karşılık, Afrika (Mısır), Asya (Hint) sanatlarında her şey köşeli olup, eğimler keskin ve geometrik olmaya daha yakındır”(Bal, 2009: 53).

Her ne kadar desen çizgisel anlatım yolu olsa bile, bazı kuramcılar desene farklı boyutlar ve tekniklerle yaklaşmışlardır. Ian Simpson; “Görme ve Gözlem” adlı desen kitabında deseni; çizgi, leke, ton değerleri, kontur, rastlantı ve otomatik, hareketli/dinamik desen diye gruplara ayırmıştır. Claudia Betti ve Teel Sale ise “Desene Çağdaş Bir Yaklaşım” adlı eserlerinde deseni; objektif, subjektif, şematik, yorumcu ve fotografik desen, diye sınıflandırmışlardır(Geçimli, 2012: 3).

Üner’e göre desende formun ifadesi, çizgi ile desen ve ton ile desen olarak iki şekilde oluşturulmaktadır. Ayrıca renk de desende formun ifadesinde kullanılan bir öğedir. Çizgi ile yapılan desende, çizginin kalitesi, yapısı ve çeşitlerinin ifade biçimi önem taşımakta ve desenin karakterini, sanatçının kullandığı sert, kalın, koyu ya da yumuşak, ince çizgiler meydana getirmektedir. Ton ile yapılan desende, çizgi ton haline getirilerek lekesele yüzeylerle form oluşturulmaktadır. Ayrıca hem çizgi, hem de tonun kullanıldığı desenler yani yarı tonal desenler de yapılmaktadır. Tonal desenler yapılırken füzen, kömür ve pastel gibi çeşitli malzemeler kullanılmaktadır.

Renk ile yapılan desende, çizgi ve ton oluşturulurken renkli kalem ve renkli boya gibi malzemeler kullanılmaktadır(Üner, 2013).

Resim 8. Edgar Degas, Yelpazeli Dansçı, 1880, Pastel
(<https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/dancer-with-a-fan>)



Resim 9. Henri Matisse, Manolya, 1900, 20, 9 x 25, 7 cm. Özel Koleksiyon
(<http://www.henri-matisse.net/drawings/daa.html>)



“Matisse’nin çizimindeki koyu çizgi değerleriyle betimlenen ana biçim ile daha açık çizgi değerleriyle betimlenen yapraklar arasında bir ön arka ilişkisi açıkça gözükür(Müftüoğlu, 2011: 27). Bu çalışma yalnızca çizgi ile yapılmış bir desendir. Degas’ın renkli pastel ile yaptığı ‘Yelpazeli Dansçı’ adlı çalışması ise, çizgi ve ton kullanımının renk ile oluşturulduğu desen türüne bir örnektir.

Müftüoğlu'na göre desen, çizgisel ve tonal ya da hem çizgisel, hem de tonal olarak yapılmaktadır. Çizgisel desen, çizginin tüm çeşitleri ile nesneleri oluşturma ve biçimlendirme metodudur. Gölgesel/Tonal desen ise çizginin kendi özelliğinden ziyade, çizginin ton değerlerinin daha çok ön plana alındığı biçimlendirme metodudur. Tonal desende, çizgi değerleri ortadan kalkabildiği gibi tamamen bölgesel ton değerleri ile biçimlendirme yapılabilmektedir. Nesnelerin yapısal niteliklerini oluşturan doku, gölgesel desen ile boyutlandırılmaktadır. Renk ve rengin valörleri yani açık-koyu tonları, deseni oluşturmada önemli bir kullanım alanıdır(Müftüoğlu, 2011).

Resim 10. Georges Seurat, Sanatçının Annesi, 1883, Mum boya
(<https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-artist-s-mother-1883>)

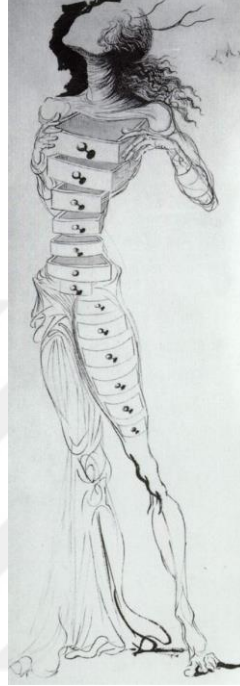


Seurat'ın annesini resmettiği bu desen, bölgesel ton değerlerini yansıtmaktadır.

Deseni, imgesel desen ve sürrealist desen olarak ikiye ayırmak mümkündür. İmgesel desende, algılanan nesnelerin zihinde canlandırılması ve görselleştirilerek kağıda aktarılması söz konusu iken, sürrealist desende hayal gücünün sınırlarını zorlayan gerçeküstü, olağandışı düşüncelerden oluşturulan tasarımların aktarımı söz konusudur. Örneğin Salvador Dali, birtakım nesneler arasında gerçeküstü düşünceleriyle kurduğu bağ yoluyla sürrealist resimler yapmıştır(Geçimli, 2012).

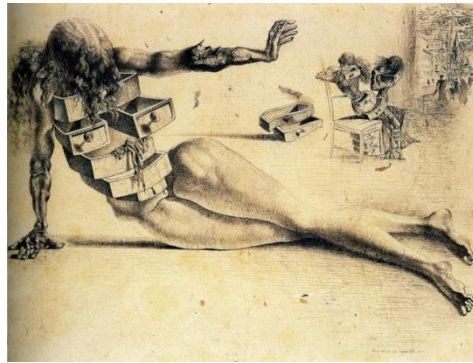
Resim 11. Salvador Dali, Dört Parçalı Bir Ekran için Çekmeceli Şekil, 1934, eskiz, 150 x 52 cm

(<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/figure-with-drawers-for-a-four-part-screen>)



Resim 12. Salvador Dali, Çekmeceler Şehri, 1936, Karakalem

(<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/city-of-drawers>)



Dali'nin 'Dört Parçalı Bir Ekran için Çekmeceli Şekil' adlı deseninde çizginin açık-koyu değerleri daha çok kullanılmış fakat 'Çekmeceler Şehri' adlı deseninde çizginin açık-koyu değerlerinin yanında tonal değerler de ifade edilmiştir. Baudelaire'e göre üç farklı desen stili vardır:

(...)Aslına uygun veya aptalca desen, fizyonomik desen ve hayal edilmiş desen. Bunlardan birincisi olumsuz, körü körüne sadakati ölçüsünde yanlış, doğal ama saçmadır; ikincisi natüralist, ama idealleştirilmiş bir desendir, konusunu seçmeyi, ayarlamayı, doğayı düzeltmeyi, sezmeyi, paylamayı bilen bir dehanın desendir; en soylu ve tuhaf olan üçüncüsü ise, doğayı hiç dikkate almayabilir, kendisini çizen elin zihnini ve mizacını yansıtan bir başka doğayı tasvir eder(Baudelaire, 2014: 116).

Dış dünyayı fazlalıklarından arındırıp soyutlamaya ve çizgilere indirgemeye yönelen sanatçı için önemli olan, nesneleri yeniden biçimlendirebileceği geometrik bir stilizasyon tarzına ulaşmaktır. Dolayısıyla nesnenin sırrını gizleyen dış yapıdan sıyrılarak nesnenin özüne ve içyapısına kavuşmakta ve soyut formlar ile sadeleştirme yaparak birliğe varmaktadır. Bu birliğe varan ve zorunluluklardan kurtulan sanatçı, zamansızlık ve mekânsızlık arayışı içerisinde sadece öze yönelmiş ve değişen görüngülerin içyapısına ulaşma noktasında kaostan sıyrılarak mutlak sessizliğe ulaşmıştır(Bal, 2009). “Desen, doğa ile sanatçı arasında bir mücadeledir; sanatçı, doğanın niyetlerini ne kadar iyi anlarsa, bu mücadelede zaferi o kadar kolay kazanır. Söz konusu olan kopya etmek değil, daha sade ve aydınlık bir dille yorumlamaktır”(Baudelaire, 2014: 147).

Bir desen çizgi, leke ya da işaretler ve sembollerden oluşur. Temel öge ise açık-koyudur. Ancak bundan sadece desenin şematik, geometrik bir çizim olacağı anlamı çıkarılmamalıdır. Henri Matisse’in “Desen çizmek; seçmek, ayıklamak, doğanın özünü vermektir” sözünde ifade ettiği gibi sanatta önemli olan doğayı taklit etmek değil, onu yorumlamak, değiştirmek, başka şekle sokarak resimlemektir. Sanat eseri ile doğayı birbirinden ayıran özellik burada ortaya çıkar(Üner, 2013: 42).

Resim 13. Henri Matisse, Lydia Saçlarıyla Bir Ağ İçinde, 1939, Eskiz
(<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/lydia-with-her-hair-in-a-net-1939>)



Anderson'a göre çizgi, biçim, renk ve kompozisyon gibi tasarım öğelerinin, dış dünyayı temsil etme zorunluluğu olmaksızın desende kendine ait bir kurguyu dile getiren ifade olanakları vardır. Bütünlük yaratmayı hedefleyen bir kompozisyonda kullanılan tasarım elemanları, ritim ve çizgi çeşitlerinin kullanımı gibi desen ilkelerine bağlı olarak oluşturulmaktadır. Klasik ve biçimci anlayışlarda rasyonel bir ifade aracı olarak form, aynı zamanda ekspresyonistlerin de öze ait duygulanımlarını ortaya koyarken sıkça başvurdukları spontan ve devingen ifadelerinde yer almaktadır. İnsanın dünya kavrayışında kendisini tanımanın ve farkına varmanın bir yolu olarak düşünüldüğünde desenin, duygulanımları dile getiren bir niteliği de vardır. Bu anlamda desen, kendi farkındalığına varan bilinci yoğunlaşmış insanın içsel ifadeleri olarak ortaya çıkmaktadır. J. Dewey, insana ait içsel yaşantıları anlamlandırırken içtepilerin ve eylemlerin deseni biçimlendirmede önemli rol oynadığını ifade etmektedir(Türkmenoğlu, 2011). “Bir çizginin, bir biçimin değeri bizim için taşıdığı yaşam değerinde yatar. Güzelliğini sadece, gizemli bir şekilde ona yansıttığımız kendi canlılık hissimiz aracılığıyla tutar”(Harrison ve Wood, 2016: 89).

Alman sanat kuramcısı W. Worringer, ‘Soyutlama ve Duyumsama’(Abstraktion und Einfühlung) adlı kuramının temelindeki soyutlama dışında kalan ‘duyumsama’ anlayışını Alman filozof Theodor Lipps’in estetik alanına ilişkin düşüncelerinden yola çıkarak oluşturmaktadır. Almanca karşılığı ‘Einfühlung’ olan duyumsamayı İsmail Tunalı, çalışmalarında ‘özdeşleyim’ şeklinde

kullanmaktadır(Eroğlu, 2016). “Soyutlama dürtüsü doğaya yabancılaşmaktan, duygudaşlık dürtüsü ise doğayla neşeli bir biçimde bütünleşmekten kaynaklanır”(Murray, 2012: 312).

Duyumsama, Almancası Einfühlung tanımı felsefi olarak şu anlama gelmekte: “İnsanın kendisini karşısındaki bir nesneye, bir sanat yapıtına yansıtmayı, kendisini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi kendi içine alarak anlaması”(...)Orhan Hançerlioğlu’nun yorumu ise şöyledir ve “Duyumsama” için şunları yazmıştır: Ben’in bir dış nesnede yaşaması(Eroğlu, 2016: 11-12).

“Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır”(Worringer, 1985: 22). Worringer’e göre duyumsama tek başına değil, soyutlama düşüncesi ile birlikte anlam kazanmaktadır. Bir insanın kendisini nesne karşısına koyarak onu hissetmeye başlaması, soyutlama ihtiyacını dile getirmektedir. Soyutlama ve duyumsamayı birleştiren Worringer’e göre insan, doğayı derin bir şekilde özümseyebildiği ölçüde soyutlama düşüncesini geliştirebilmektedir. Doğa ile özdeşleşen insan soyutlamaya, doğadan uzaklaşan insan ise soyut üsluba yönelmektedir. Worringer, soyutlama ve soyut ikiliğinde, doğa ile bütünleşerek hakikate, doğadan uzaklaşarak ise ideale ulaşma meselelerini ele almaktadır. Theodor Lipps’e göre duyumsama, kendini başkasında hissetme olarak karşılık bulmaktadır. Bir sanat eserine karşı hissedilen şey, aslında ona ulaştırdığımız kendimizin hisleri, onunla bütünleştirdiğimiz benlik olarak ortaya çıkmaktadır. Lipps’e göre bir sanat eserinin biçimine benlik duygusu kolayca bütünleştirilebiliyorsa o biçim güzel, bütünleştirilemiyorsa o biçim çirkin olarak duyumsanmaktadır(Eroğlu, 2016).

Her yalın çizgi, kendisini olduğu şey olarak kavrama etkinliği bekler. Bütün çizgiyi içine alıncaya kadar iç bakışımı genişletmem gerekir; böyle kavranan bir şeyi, iç bakımdan sınırlamalı ve onu olduğu gibi çevresinden çıkarıp almalıyım. O halde çizgi, genişletme ve sınırlama gibi iki öğeyi içine alan bir iç hareketi benden bekler. Ama, her çizgi, bundan başka, yönü ve biçimiyle benden daha türlü özel şeyler bekler(Worringer, 1985: 13-14).

Günlüklerine yazdığı notlarda Klee, çalışmalarında yer alan biçimleri oluştururken özellikle duyumsamanın ön planda olduğunu vurgulamaktadır(Klee, 2005).

4.2.2. Modern Sanat Kuramları Bağlamında Sanatta Desen ve Çizgi

Modern felsefenin en önemli isimlerinden biri olan Descartes, skolastik felsefeye karşı çıkarak din yerine aklın ön planda tutulması gerektiği görüşü ile akıl yoluyla elde edilen bilginin önemini savunmuştur. Rönesans'tan beri hissedilen bir durum olarak, sanatta zamanla dinsel konulardan kopuşla birlikte dünyevî konulara yönelme meydana gelmiştir. Eskiye geride bırakıp yeniyi yücelten görüşleri ile düşünürler, sanatçılar ve burjuvalar modernleşme sürecini hızlandırmışlardır. 18. Yy.'ın ikinci yarısında, aklın öneminin yanında eleştirilmesi gerektiğini de savunan Aydınlanma filozofu Kant, Descartes'in yolunu açtığı modernlik düşüncesini geliştiren bir anlayışla, her alanın kendi içerisinde sınırlandırılması ve tanımlanması gerektiğini belirterek sanatın özerk bir alan, sanatçının da bir deha olduğunu ileri sürmüştür. Descartes ve Kant gibi iki önemli filozofun yanı sıra, Clement Greenberg, Johann Gottfried von Herder gibi birçok düşünür, modernlik düşüncesini ilerleten görüşler geliştirmiştir. 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nin ardından toplumu yeniden biçimlendiren Sanayi Devrimi, modernleşme sürecinde rol oynayan iki önemli adım olmuştur(Yılmaz, 2013).

Clement Greenberg, "Modernist Resim" adlı makalesinde, sanatın teknik değişimlerini eleştirel bir gözle ortaya koymuştur. Tarihsel bir yeniliğe benzettiği modernizmin, sanat ve edebiyattan çok daha fazlası olduğunu ileri sürmüştür. Greenberg'e göre modernizmin başlamasında önemli bir filozof olan Kant, ilk gerçek modernist olarak özeleştirel ortamı yaratmıştır. Uzmanlık alanını geliştirmek için disiplinler, kendine ait bir eleştirme yöntemi oluşturarak modernizmin özünü meydana getirmiştir. Kant, mantık üzerine çalışmaları ile mantığın sınırlarını yine mantık ile belirleyen bir anlayış geliştirmiştir. Modernizmdeki eleştirinin temelleri Aydınlanma eleştirisine dayansa da, buradaki dıştan eleştirinin aksine modernizmde içten bir eleştiri düşüncesi hâkimdi. Kantçı özeleştiri ile her sanat, kendi disiplinini özgün bir şekilde geliştirerek saf bir tanımlamaya varmıştır. Yanılsamacı sanatın doğayı taklit ederek ulaşmaya çalıştığı gerçeğe modernizm sanatı, yalnızca sanatın

saf gerçekliğine dikkat çekerek ulaşmıştır. Bu anlamdaki ilk modernist resimler Manet ile ortaya çıkmıştır(Harrison ve Wood, 2016).

Resim 14. Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1863, T.Ü.Y.B. , 208 x 265 cm. Orsay Müzesi, Paris

(<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)



‘Reddedilenler Salonu’nda sergilenen bu resmin büyük bir tepki çekmesinin nedeni; gerçek yaşamdan yansıyan dünyanın güncelliğinin, idealize edilmeden alışılmadık bir başkaldırı niteliğinde sunulmasıdır(Antmen, 2013).

Modernizm sürecinde sanatçıların, sanatın işlevi üzerinde düşünmeye başlamasıyla birlikte sanatta, görsel ve içeriksel bir dönüşüm meydana gelmiştir(Şen, 2006). Birçok tarihçi modernizmi, giderek artan sanayileşme ile birlikte, birey toplum ilişkisi arasındaki kopukluğa neden olan toplumsal düzenin karmaşık bir hal aldığı ortama karşı gelişen sanatsal bir reaksiyon olarak nitelemektedir. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı felaket ortamında kalan toplumun ilerlemeye karşı olan inancı azalırken, teknolojik ve toplumsal alanlarda bir dönüşüm meydana gelmiştir. Güzel sanattan bağımsız bir şekilde gelişen kültürlerin ortaya çıkardıkları sanatların bulunması, modernizmde gelişmiştir. Afrika maskeleri ve nesnelerinin, Picasso’nun sanatı üzerindeki etkileri, bunun bir örneğidir. Taklit ve güzellik içeren ölçütler geri plana itilmiş, çok yönlü bakış açılarını ön plana alan dışavurumcu ve biçimci kuramlar benimsenmeye başlanmıştır. Artık sanatın gerçekliği, temsili içerik ve

güzellikte değil, çizgi, renk ve biçim barındıran kompozisyonlar ile soyutlamada aranmaya başlamıştır(Shiner, 2010).

Wölfflin, Bell, Croce, Collingwood gibi kuramcılar, modern sanata ilişkin görüşleri ile dönemin sanata bakışını yansıtan kuramlar geliştirmişlerdir.

19. Yy. sanat akımlarını özümsemiş ve 20. Yy.' a dair önemli görüşler geliştirmiş İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, geniş bir bakış açısıyla ele aldığı geleneksel ve yenilikçi kuramları bir araya getiren tümevarımcı bir anlayışa sahiptir. Wölfflin, karşılaştırmalı görsel çözümleme yöntemini geliştirerek sanatta görsel yapı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Duygudaşlık(empati) kuramı yani insanların kendilerini nesne yerine koyarak düşünmesi, empati kurması Wölfflin'in üzerinde önemle durduğu bir konudur. Sanatçıların dünya kavrayışı, çizgisel ve resimsel olmak üzere iki farklı görsel algı biçiminde kendisini göstermektedir. Tasarımda sınırlar, katılık, bireysel öğeler, denge, kalıcılık çizgisel algı biçimini nitelerken, hacimleri kompozisyonda bir araya getiren ayrıntılar, hareket, geçicilik ve bitmemişlik resimsel algı biçimini nitelemektedir. Çizgisel algı biçiminde nesnel ve doğrudan bir temsil söz konusu iken, resimsel algı biçiminde izlenimlerin özneye göre değişken durumları söz konusudur. Buna örnek olarak Wölfflin, Alman biçim algısının resimsel, İtalyan biçim algısının ise çizgisel olduğunu ifade etmektedir. Ulusal görüş psikolojisinin, görsel kalıpları oluşturduğunu savunan Wölfflin, bir milletin ruhunu ve çağı algılamak için zeitgeist terimini kullanmaktadır(Murray, 2012).

Zeitgeist teorisini destekleyen tasarım tarihçileri, sanatsal çalışmaların biçimsel özelliklerinden, tipik şekilleri, renkleri ve stillerinden tüm bir tarihsel dönemin ruhunu ya da atmosferini algılamamanın mümkün olduğunu iddia ederler. Bir tarihsel dönemin ruhu, o dönem boyunca üretilmiş nesnelerin içine işler(Barnard, 2010: 57).

Biçimci bir sanat kuramı oluşturarak, 20. Yy'a damgasına vuran İngiliz eleştirmen Clive Bell sanatı, anlamlı biçim kavrayışı ile tanımlamaktadır. Bir sanat yapıtının varlığından söz edebilmek için, onun anlamlı biçime sahip olan bir niteliği dile getirmesi gerekmektedir. Bell'e göre anlamlı biçim, sanat yapıtındaki renkler, çizgiler ve biçimler aracılığıyla estetik bir anlam oluşturmaktadır. Anlamlı biçim

karşısında harekete geçen birtakım his ve duygular estetik beğeniye oluşturarak sanata ilişkin yargıları ortaya çıkarmaktadır(Murray, 2012). “Anlamalı biçim onu hissedebilecek olan herkeste estetik duygu kışkırtma gücüyle dolu olarak durur”(Harrison ve Wood, 2016: 134).

İtalyan felsefeci Benedetto Croce sanatı sezgi ile tanımlamaktadır. Sezgiyi bilincin doğuş süreci şeklinde ele alan Croce, dünya kavrayışındaki birtakım duyulanım ve duyguların düzensizliğini bilinç yoluyla algılanabilir duruma getiren biçimler oluşturarak sezgi ile yapılandırmaktadır. Sanat ile sezgiyi bir tutan Croce, sezişlerin birer ifade olduğunu ve sezişleri dile getiren sanat yapıtlarının da ülküsel olduğunu belirtmektedir(Murray, 2012). “İdeallik(sezgiyi kavramdan, sanatı felsefeden ve tarihten, evrenselin öne sürülmesinden ve olayların algısından ya da anlatısından ayıran niteliğin bir adı da budur) sanatın özüdür”(Harrison ve Wood, 2016: 129). Dışlaştırılmamış bir sanat yapıtının, dışlaştırılmış bir sanat yapıtı kadar sanat içerikli olduğunu yani sanatsal anlamda birinin diğerinden daha değersiz olmadığını ifade etmektedir. Sanat dalları arasında ayrımların olmadığını savunan Croce, sanatın maddesel olmadığı üzerinde de önemle durmaktadır(Murray, 2012). “Sezgi, bütün B. Croce sisteminin yapı taşlarından biridir. Sezgi bilmesi, ilk tinsel etkinlik olup, bütün öbür tinsel etkinlikler ondan sonra gelir. Sezgi olgusu, bilen veya eylemde bulunan tinin ilk basamağı olup, yalnız insanda ortaya çıkar”(Tunalı, 1983: 13).

İngiliz felsefeci R. G. Collingwood, ‘Sanatın İlkeleri’ kitabında yer alan ‘Bir şeyi ifade etmenin hiçbir tekniği olamaz’ sözü ile sanatta duyguların ifade edilmesinin bir yöntemi olmadığını, sanatçının bu duyguyu zaten sanatını ifade ederken fark ettiğini söylemektedir. Collingwood’a göre sanatçı, duygularının ifadesini olabilecek en açık şekilde yapmaya çalışmalıdır(Murray, 2012).

4.2.3. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Çizgi ile Biçimlendirme

Endüstri çağı olarak anılan 20. Yy. ile birlikte insanlar yeni bir dünya düzenine geçmiştir. Arnold Gehlen, insanlık tarihine yön veren iki önemli aşamadan söz etmektedir. Bunlardan ilki, insanoğlunun avcılık ile başladığı yaşantısını yerleşik hayata geçerek devam ettirdiği, tarım ve hayvancılık kültürünü geliştirdiği dönemdir. İkincisi ise tarım kültüründen kopan insanın devrimsel hareketler doğuran üretim

kültürüne geçişi, buhar ve elektrik gücünün bulunması, atom fiziği ve uzay alanında meydana gelen bilimsel gelişmelerin olduğu dönemdir. Hızla gelişen bu yenilikler ile endüstrileşmenin bir getirisi olarak köylerden kentlere göç etmeye başlayan insanın yaşamı köklü bir değişime uğramıştır. Batı kültürünü olduğu kadar tüm dünyayı etkisi altına alan endüstrileşme ile birlikte mimar, mühendis ve bilim adamı gibi birçok uzmanlık alanı, toplumdaki gelişim ve değişim sürecini şekillendirmek için işbirliği içerisinde çalışmışlardır. Büyük toplumlara yaşama hakkı doğuran endüstri çağı, toplumdaki bu ilerleyişi sağlamak için yaratıcı güçlerin ortaya çıkmasına fırsat veren, yapıcı ve oluşturucu düşünce sistemini benimseyen bir insanlık anlayışı geliştirmiştir. Toplum yaşamını, insan ve doğa arasına giren endüstri çağı düşüncesi ile şekillendiren yeni bir dünya tasarımının oluşturulmasında sanatçılara da önemli bir rol ayrılmış, Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius gibi sanatçılar, bu önemli görevi üstlenmişlerdir (İpşiroğlu, 1991). Endüstri çağında meydana gelen toplumsal gelişmeleri Antmen şöyle açıklıyor:

Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto"sı (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü!" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır (Antmen, 2013: 18).

İngilizce'de 'Modern Art' olarak karşılık bulan Modern Sanat'ın, dönemi itibariyle başlangıç tarihi net olarak bilinmemekte fakat 19. Yy.'ın eklektisist sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan sanatsal hareketleri içerdiği bilinmektedir. Modern Sanat'ın başlangıcı, genellikle ilk modern akım olarak Gerçekçilik şeklinde düşünülse de, aslında Rönesans'tan beri süregelen doğaya sadık kalma düşüncesinin reddi ve 1905'te ortaya çıkan Kübizm ile ele alınmalıdır (Sözen ve Tanyeli, 1986). Modern'in kelime kökeni ise şöyledir:

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan 'modern' sözcüğü, Latince 'tam şimdi' anlamına gelen '*modo*' ve ondan türetilen

'modernus' sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. Yüzyılda kullanılan bu sözcük, içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini 'eski'den 'yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir(Habermas, 31; Yılmaz, 2013: s. 15'deki alıntı).

Modern sanatı kesin tarihlerle sınırlamak olanaksızdır. Fakat genel olarak Modern sanatın, 19. Y.y.'ın sonlarında başladığını ve birbirini takip ederek devam eden farklı akımlar ile 20. Y.y.'ın başlarına kadar devam ettiğini söylemek mümkündür. Her ne kadar Modern sanatın 19. Yüzyılın son çeyreğinde başladığı kabul edilse de modernizmin temellerini hazırlayan etmenler Orta Çağ'da Rönesans ile ortaya çıkmaya başlamıştır(Yılmaz, 2013).

Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır(Everdell, 363-64; Shiner, 2010: s. 329'daki alıntı).

Larry Shiner, modernizmin tanımını, sınırlarını, karakteristiklerini ve oluşumuna neden olan toplumsal ve kültürel değerleri ortaya koymanın zor olduğunu belirtmektedir. Birçok tarihçi, 19. Yy.'ın sonlarında meydana gelen sanayileşmenin hızlı seyriyle birlikte artan şehirleşme, sonsuz ilerleme inancı, bireyin toplumdan kopuşuna yani tüm bunların parçalanmasına karşıt olarak modernizmin ortaya çıktığını söylemektedir(Shiner, 2010). "İşte modern denen sanat, sanayileşmiş toplumun ve bu toplumda biçimlenen eleştirel bilincin(modernizm) ortak ürünüdür"(Yılmaz, 2013: 19).

Modernizm: Yirminci yüzyıl sanatının biçimci ve anti-realist eğilimlerini (Fütürizm, Kübizm, Gerçeküstücülük, Soyutlamacılık ve benzeri) birleştiren akım; bunlar, kent soylu kültürün bunalımını yansıtırlar ve aşağıdaki ortak çizgileri taşırlar: Sanatın bilgisel ve toplumsal işlevlerini ret, sanatta tüm geleneklere (en başta da Gerçekçilik'e) başkaldırma, tasarımın yok edilmesine varıncaya kadar gerçek biçimlerin çarpıtılması ve yıkılması, özneliliğin, göreceliğin ve ahlaksızlığın övgüsü(Ziss, 2016: 182).

20. Yy.' da sanatta, öze yönelik sorgulamalar artarak önem kazanmıştır. Hayatın parçalanmış gerçekliği, sanatçıların iç dünyalarına da yansımış, dolayısıyla yapıtlarda da gerçeğe, öze yönelik içeriksel ve biçimsel bir parçalanma meydana gelmiştir. Öze dair konuları araştıran fenomenoloji, özü ortaya çıkaran bilinç ile ilgilenmektedir. Görünen dünya kavrayışı ile algılanan bilincin özü, salt gerçek ve salt öz demek değildir. Bilinen gerçekten ziyade kendi gerçeğini oluşturan gerçeküstü sanattaki otomatik yazı metodunun kendiliğinden oluşu ve düşünce gerçekliği ile fenomenolojinin birbirine benzer bir ilişkisi vardır. 20. Yy. sanatında aranan gerçeklik artık dünyevi gerçeklik değil, düşlerin, hayal gücünün, sezgilerin oluşturduğu bireysel ve özsel bir gerçekliktir. Soyut dışavurumculuğun gerçeklik algısında ise nesneyi dışlayan bir temsil söz konusudur(Aytekin ve Çalkuş, 2016). 20. Yy. sanatı öze yönelen bireyin iç dünyasını keşfetmeye odaklanan bir anlayış olarak Romantizm sana akımında kendisini göstermektedir.

Baudelaire'e göre romantizm, bir hissetme biçimi olarak sanatçının iç dünyasıdır. Baudelaire, romantizm ve modern sanatın aynı şeyi, içtenliği, tinselliği ve sonsuzun özlemini ifade ettiğini söyleyerek onları bir tutmaktadır(Baudelaire, 2014). "(...)sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, dış otoritelerin tümünden kurtulmak, tüm engel ve yasaklara karşı aldırmasız bir tavır almak modern sanatın en önemli ilkesidir"(Hauser, 141; Ötgün, 2008: s. 161'deki alıntı).

Her ne kadar istisnalar varsa da modern sanat konu olarak hızlı endüstrileşme ile birlikte patlama yapan kentleşme ve kentte yaşayan bireyin sorunlarından beslendi. Paul Gauguin'in Batı medeniyetinden kaçışı, Vincent Van Gogh'un kendini köy yaşamına vermesi, dışavurumcuların(ekspresyonistlerin) doğaya dönme arzusu, fütüristlerin teknolojiye olan tutkusu, gerçeküstücülerin(sürrealistlerin) bir çıkış yolu olarak bireyin iç dünyasına bakması, on dokuzuncu yüzyılda ivmesini arttıran, yirminci yüzyılda savaşlarla sonuçlanan bilimsel toplumsal ve siyasi gelişmelerin doğrudan sanata yansımalarıdır(Erden, 2016: 14).

Resim 15. Paul Klee, Yeni Melek, 1920

(<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/new-angel-1920>)



Yeni olanı ve ilerlemeyi esas alan modern sanatta, kimi zaman geriye dönüş de gözlenmektedir. Batıdaki özün kırılışı ve ilerleme düşüncesine karşın Doğunun öze yönelik sanat anlayışı dikkat çekmektedir. İlerici düşünme ile birlikte teknolojiye önemli gelişmeler gözlenmektedir. Walter Benjamin'in incelemesi üzerine, Paul Klee'nin 'Yeni Melek' adlı yapıtında bu ilerlemeci dünyanın izlerini görmek mümkündür. Klee'nin yeni meleği, gerçekçilikten uzak ve sanatçının iç dünyasını yansıtan bir biçimde ifade edilmektedir. Meleğin belirsizlik içerisindeki duruşu, sürekli bir ilerleme halindeki oluş evreninin habercisi gibidir(Aytekin, 2012). Modern sanatın içerisinde bulunan akımlarda, önce romantik ve inşacı olan Paul Klee'nin, sanat yaşamının sonunda simgeci özellik gösterdiğini söylemek mümkündür(Eroğlu, 2011).

İzlenimcilikten itibaren modernizm, dışavurumculuk, fovizm, kübizm, fütürizm gibi çeşitli akımlarla ilerleyerek, dada ve gerçeküstücü avangart yönelimlerle birlikte yoğun ve karmaşık bir zamanı paylaşmıştır. Modern dönem sanatçısının, çeşitli bakış açıları ile birlikte desen alanında değişen etkiler gözlenmiştir. Bu süreç içerisinde birçok sanatçı biçim kavrayışlarını ortaya koyan araştırmaları için desene başvurmuş ve desen, resme hazırlık anlamında eskiz çalışması olmaktan ziyade artık, düşünme ve aksiyon aracı niteliğinde bir anlam

kazanmıştır. Modern toplumda ortaya çıkan yenilik, aykırılık, özgürlük gibi kavramların etkisinde desen, içerisinde bulunduğu dönemden etkilenerek daha özgür bir çizgi kullanımını benimsemiştir(Şen, 2006).

Resim 16. Manet, Longchamp At Yarışları, Taş Baskı, 1872 Dolayları.

(Gombrich, 1986: 408)



İlk bakışta, belki karmakarışık bir karalamadan başka bir şey çarpmıyor gözümüze. Oysa bu taşbaskı, at yarışını imgeleştiriyor. Manet, bu karışıklıktan yüze çıkan biçimleri belirginleştirerek ışık, hız ve devinim izi vermek istiyor. Atlar bize doğru hızla ilerliyor. Oturma sıraları heyecanlı bir kalabalıkla dolu. Bu örnek, başka herhangi bir örnekten daha iyi olarak, Manet'nin biçimleri betimlerken tüm bildiklerinden nasıl sıyrıldığını gösteriyor(Gombrich, 1986: 408).

Resim 17. Édouard Manet, Stéphane Mallarmé'nin 'L'Après-midi d'un Faune' Adlı Şiir Kitabının Kapağı, 1876

(Erden, 2016: 29)



Manet'ten sonra empresyonistler, tuvallerinde kullandıkları boyalar ile renkleri yüzeylerde açıkça ifade ederek, resimde geçirilen süreci paylaşmaktan çekinmemişlerdir. Cezanne resimlerini oluştururken, gerçeğe benzerlikten kaçınarak, tuvalin dikdörtgen şeklini ön plana almayı tercih etmiştir. Düzlük, iki boyutluluk resim alanına özgü olduğundan modernist resim, düzlüğe ait bir eğilimi benimsemiştir. Eski ustalar için resmin içindekiler, resimden önce geliyordu fakat modernist resimde öncelik resmin kendisine aitti. Zamanla nesne temsili bırakılarak bir soyutlaşma ve özgürleşme sürecine girilmiştir(Harrison ve Wood, 2015).

Resim 18. Paul Cezanne, 'Napoli'de Öğleden Sonra' için çalışma, 1872-76, Karakalem, 9, 8 x 20, 6 cm. Basel, Kupferstichkabinett

(Brion, 1980: 31)



Resim 19. Vincent Van Gogh, Budanmış Ağaçlar ve Patikalı Manzara, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

(<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/landscape-with-path-and-pollard-trees-1888>)



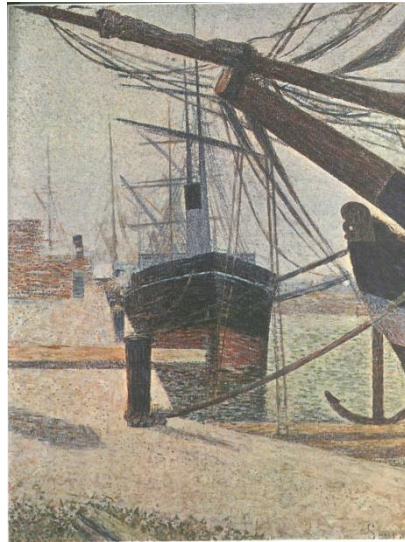
Van Gogh, 'Budanmış Ağaçlar ve Patikalı Manzara' adlı desende biçimleri yatay, dikey ve diyagonal çizgi çeşitlerini kullanarak oluşturmuştur. Nesnelerin yönüne göre taramalar yaparak kullandığı çizgi çeşitlerini tekrarlamış, çizgileri

yoğunlaştırdığı yerlerde, bölgesel ton değerleri oluşturarak hacimsellik elde etmiştir(Üner, 2013).

20. Yüzyıl başlarında gerçekleştirilen görsel dil araştırmalarına göre çizgi türlerinin, birtakım ruh durumlarını, simgesel ve evrensel anlamları barındırabileceği sonucu çıkarılmıştır. Buna örnek olarak Seurat bir araya gelen noktalarla oluşturduğu çizgilerinde eril, dişi, neşeli, hüznü vb. özellikler gösteren ifade çeşitlerine başvurmuştur. Çizginin nitelikleri, soyut sanatçılar gibi dışavurumcu sanatçıların da benimsediği bir alan olarak duyguların ifade edilmesinde kullanılmıştır. Çizginin geniş kullanım olanakları ve soyutlama gücü, aslında figüratif olan Picasso'nun resimlerinin, soyut olarak nitelendirilebilmesini de sağlamıştır. Geçmişten günümüze birçok sanatçı, gerek kontur biçiminde gerekse renk ile birlikte çizgiyi kullanarak üsluplarını geliştirmişlerdir. Örneğin Edvard Munch 'Çılgılık' adlı taşbaskısında çizgiyi, heyecanı ortaya koyan bir dehşet anındaki duygu değişimini belirtmek için kullanmıştır(Kalyoncu, 2000).

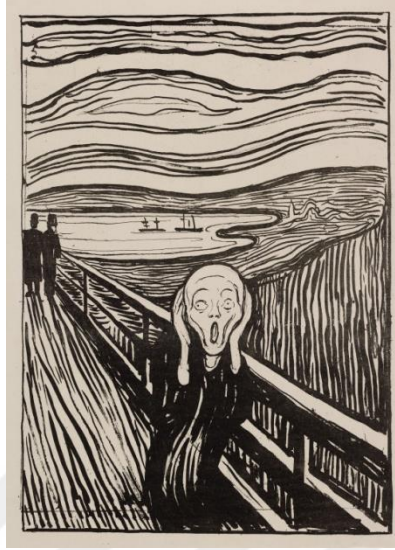
Resim 20. Georges Seurat, Rıhtımdan Bir Köşe, 1886, Tuval, 79, 5 x 64 cm. Otterlo, Kröller-Müller Stichting.

(Hautecoeur, 1980: 39)



Sanatın, karşıtlıkların oluşturduğu bir uyumu ifade ettiğini belirten Seurat resimlerinde, farklı duygu durumlarını ortaya koyan yatay ve dikey çizgi karşıtlıklarını kullanmıştır(Erden, 2016).

Resim 21. Edvard Munch, Çığlık, 1895, Taşbaskı
(Gombrich, 1986: 449)



Munch'ın 'Çığlık' adlı resminde çizgiler, ansızın beliren heyecan ve korku dolu bir ifadeyle çığlık atan kişinin merkezinde toplanmaktadır. Kafatasını hatırlatan görünüşü ile bu kişi, dehşet verici bir anın duygularını yansıtmaktadır(Gombrich, 1986). Roger Fry'a göre duyguları harekete geçiren duyusal tasarım öğelerinden ilki çizgidir. Sanatçılar, taslaklarında biçimleri oluştururken çizgi ve çizginin ritmini kullanmaktadırlar. Bu çizgilerden her biri, bir jestin kanıtı olarak sanatçının değişen anlık hislerini dile getirmektedir(Harrison ve Wood, 2016). "Güçlü ressamların eserlerinde, insan bedenleri, göze kımlırdar gibi görünür. Çizginin, resim yüzeyi üzerinde durdurduğu hareket, resmi izleyen kişinin gözünde süreklilik kazanır"(Büyükişleyen ve Özsegin, 131-132; Kutlu, 2010: s. 17'deki alıntı).

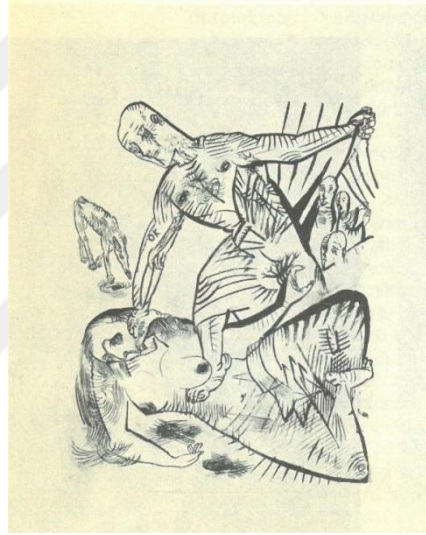
20. Yüzyıl başında Fransa'da "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" ve "Der Blaue Reiter" gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Stum'un sahibi Herwarth Walden'in gözlemlendiği gibi, "dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu"na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak "Dışavurumculuk" başlığı altında ele alınır(Antmen, 2013: 33).

Dışavurumculuk için önemli olan doğacı gerçekçilik değil duyguların ifadesidir. Dışavurumcu sanatçı da, dış dünyaya karşı içerisinde barındırdığı bireysel duygularını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Asıl gerçek sanatçının içsel

duygularından hareket ettiği gerçeklik olarak, ona birçok ifade olanağı sağlamaktadır. Göze dayalı doğa yansıtmacılığından kopuş ve gerçekliğin sanatçının içinde, bilinçaltında aranmaya başlanmasıyla birlikte çizgi ve renk aracılığıyla ifade yollarına değer verilmeye başlanmaktadır. Çizgi, iç desenin ve konturların oluşturulmasında başlıca kullanım alanı olarak benimsenmektedir(Özer, 1986). “Dışa-vurumcu çizgi, karpisli, disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir”(Turani, 1983: 500).

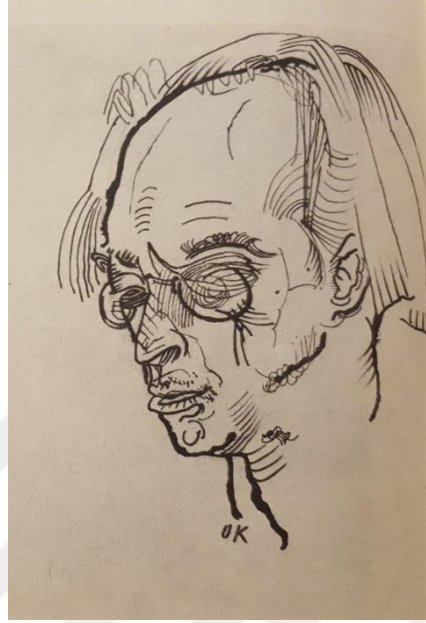
Resim 22. Oskar Kokoschka: Katil Kadınların Umudu. 1911-12. Kalem ve Mürekkepli Fırça, 25 x 18 cm. Stuttgart, Devlet Galerisi

(Lynton, 1982: 44)



Resim 23. Oskar Kokoschka: Herwarth Walden'in Portresi. 1910. Grafik Kâğıdı Üzerine Kalem ve Mürekkep, 28 x 22 cm. Cambridge, Massachusetts, Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi

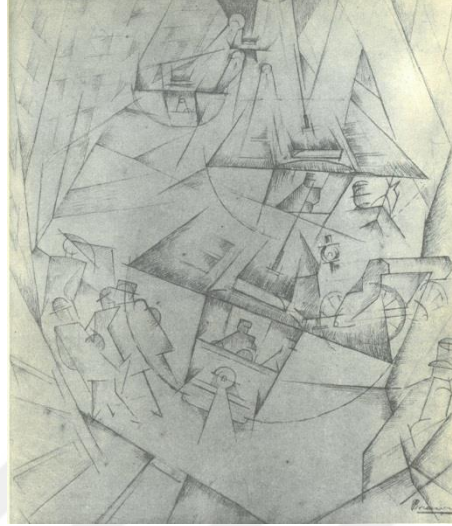
(Lynton, 1982: 44)



Kokoschka, kaleme aldığı ekspresyonist oyunu için çizdiği ‘Katil Kadınların Umudu’ adlı deseninin bir hançer veya yarayı anımsatan ifadeci çizgilerinde, şiddetli bir duygu izlenimi vermek istemektedir. Burada ortaya konulan içerik, desenin biçimsel yapısıyla da örtüşmektedir. Sözcüklerin olanaklarından yararlanarak özgün bir desen tarzı oluşturmayı hedefleyen Kokoschka, çizgilerindeki şiddetli duygu kullanımını, yaptığı portre desenlerinde de yakalamak istemektedir. ‘Herwarth Walden’in Portresi’ adlı deseninde kullandığı çizgiler adeta Walden’i oluşturmaktan çok, onu çizgilerin arasından belirtmekte ve başın yoğun, etkin ifadesi anlaşılmaktadır(Lynton, 1982). Kokoschka’nın çizgilerinde oluşan dinamik ifade fütüristlerde daha yoğun olarak kullanılmaktadır. “Bergson’un ‘elan vital’ kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezbetmiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur”(Antmen, 2013: 67).

Resim 24. Umberto Boccioni, Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Önseziler’le İlgili Çalışma, 1911, Kâğıt Üzerine Kurşunkalem, 44 x 37 cm, Milano.

(Lynton, 1982: 93)



Boccioni, ‘Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Önseziler’ adlı tabloları için yaptığı eskizde; sokaktaki tramvayın hızlı bir şekilde ilerleyişi ile biçim değiştiren evleri, kenara çekilen yayaları, arabayı, sokak lambalarından gelen ışıkların iç içe geçişini ve tüm bunların hareket halindeki görüntüsünü, kullandığı çizgiler ile ortaya koymaktadır(Lynton, 1982).

Boccioni’nin manifestoda dile getirdiği, “Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır” türünden gözlemleri, Bergson’un ‘elan vital’inin görsel çözümlemesine yönelik bir çaba olarak nitelendirilebilir(Antmen, 2013: 67).

Avusturyalı dışavurumcu ressam Egon Schiele’nin biçimlerindeki titrek çizgisel geçişleri, trenlerde çizim yapması sonucunda gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Resimlerinde sağlıklı görünümlü, hüzünlü figürleri işlese de bunları enerji dolu, sade ve istikrarlı çizgilerinde kimi zaman erotizme, kimi zaman da sevgiye çeviren bir ifade ile gerçekleştirmektedir(Yalvarıcı, 2010).

Resim 25. Egon Schiele, Anne ve Çocuk, 1914, 43, 8 x 28 cm, Eskiz
(<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/mother-and-child-1914>)



Resim 26. Egon Schiele, İsimsiz, 1918, Eskiz
(<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/untitled>)



Resim 27. Willem de Kooning, Hafriyat, 1950, Tuval Üstüne Yağlı ve Emaye Boya, 203, 2 x 254, 3 cm.

(Thompson, 2014: 231)



Tüm yapıtları arasında Hafriyat, de Kooning'in sıra dışı tasarım becerisini tüm çıplaklığıyla ortaya çıkarmaktadır. Çizgiyi esas alan bir resimdir bu ve buradaki çizgisel unsurlar, resmin bütünlüğünü aynı anda hem sağlayan hem de tehdit eden içsel bir gerilim patlaması oluşturacak şekilde gerilip burulmakta, tuval yüzeyinde yayılıp hareket etmektedir(Thompson, 2014: 230).

Resim 28. W. Kandinsky, Sürekli Çizgi, 1923, 140 x 200 cm, T.Ü.Y.B. Düseldorf, Almanya

(<http://www.wassilykandinsky.net/work-256.php>)



Kandinsky, 1914 yılında Köln'de verdiği bir konferansta, istediği yeterliliğe ulaşamadığından bir dönem yalnızca çizgisel öğeler üzerinde yoğunlaştığını söylemektedir. Kompozisyonlarında kullandığı renkler ve çizgiler birbirlerinin

üzerinde fakat ağırlıkları değişkendir. Dolayısıyla farklı alanların birlikteliğini resimlerinde spontan bir şekilde gerçekleştirmektedir(Antmen, 2013).

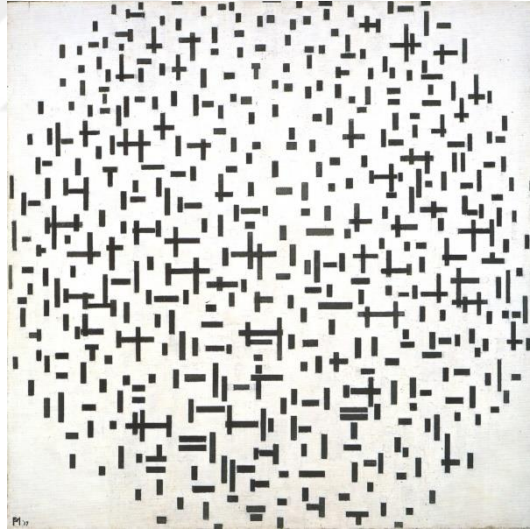
Resim 29. Piet Mondrian, Ağaç II, 1912

(<http://www.piet-mondrian.org/tree-2.jsp>)



Resim 30. Piet Mondrian, Çizgilerle Kompozisyon, 1917

(<http://dominicfee.info/wp-content/uploads/2016/01/Mondrian-1917.jpg>)



Soyut sanatın önde gelen sanatçılarından Piet Mondrian, 1910’lu yıllarda doğadan soyutlamalar oluşturmakta, 1914 yılından sonra ise renk ile birlikte dikey-yatay çizgi yönelimlerine eğilim göstermektedir(Antmen, 2013). Mondrian’ın deyimiyle “Nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı insan zihni”(Harrison ve Wood, 287-290; Yılmaz, 2013: s. 110’daki alıntı). Mondrian tüm bu zıtlıkları,

kompozisyonlarında oluşturduğu dikey ve yatay çizgi karşıtlıklarıyla dile getirmektedir.

Gelenekselden ve doğadan kopuş girişimiyle başlayan modernleşme sürecinde, sanatçılar, düşledikleri dünyalara ulaşabilmek için soyutlama yoluna gitmişlerdir. Kandinsky, sanatçının ruhsallığına ve iç-görünün önemine dikkat çekmesiyle, Mondrian, yatay ve dikeylerin kesiştiği yüzeylerdeki denge arayışlarıyla, Malevich, nesnesiz dünyasıyla, Klee, sanat eserini değil, bu eserin yaratılış sürecini değerli bulmasıyla, bu sanatsal değişimin öncüleri olmuşlardır(Ertürk, 2012: 53).

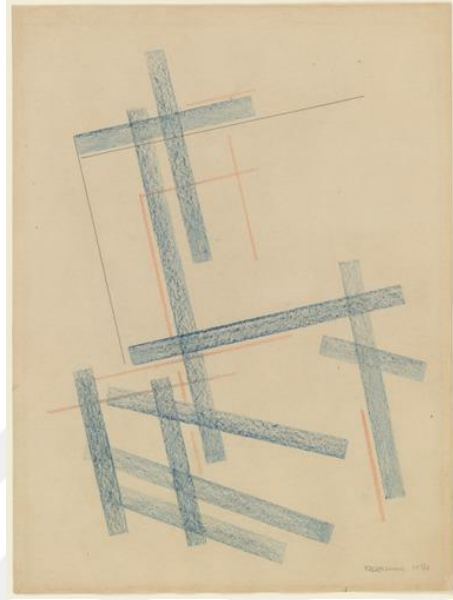
Resim 31. Naum Gabo, Bir Radyo İstasyonu Projesi. 1919-20, Kalem ve Mürekkep

(Lynton, 1982: 122)



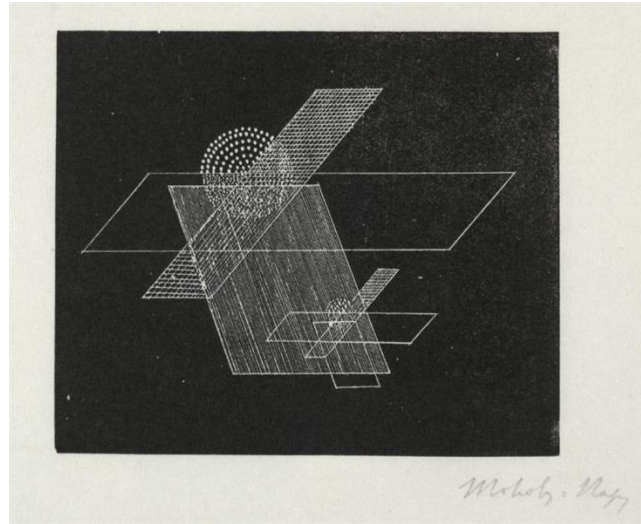
Resim 32. Aleksandr Rodchenko, Çizgi Konstrüksiyonu, 1921, 35,6 x 26,7 cm, Kâğıt Üzerine Mum Boya

(https://www.moma.org/collection/works/33392?artist_id=4975&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)



Resim 33. Laszlo Moholy-Nagy, Kompozisyon, 1921

(<https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/composition>)



“Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz”(Conrads, 43; Eroğlu, 2015: s. 131’deki alıntı). Bu ifadede de belirtildiği gibi Konstrüktivistler, insanın ortaya çıkmasına hizmet eden tasarımlarında, çizgi ve düzlem gibi biçimsel öğeleri kullanarak üç boyutlu yapılara yönelmektedirler.

Resim 34. Marcel Duchamp, İki Nü Bir Güçlü ve Bir Hızlı, 1912

(<https://www.widewalls.ch/marcel-duchamp-artwork/2-nus-un-fort-et-un-vite-two-nudes-one-strong-and-one-swift-1912/>)



Sanata düşünsel açıdan yaklaşan Marcel Duchamp, resimlerinde ve desenlerinde nesneleri kavramsallaştırma ve yapılandırma yoluna gitmektedir. Çizimlerinde yer alan kaos ve çelişkiler, onun gerçeğini ve düşüncesini içeren kavramları ifade etmektedir. Duchamp, bir kavram olarak gördüğü resim yüzeyine oluşturduğu her unsurun, yaptıklarının ve ütopyalarının birer taslağı olduğunu ifade etmektedir(Eroğlu, 2015).

Resim 35. Jean (Hans) Arp, İsimsiz(Otomatik Çizim), 1917–18 (1916 yazılmıştır), 42, 6 x 54 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Kurşun Kalem

(https://www.moma.org/collection/works/34023?artist_id=11&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)



Resim 36. Max Ernst, Aygır ve Rüzgârın Gelini, Doğa Tarihi, 1926'da yayınlandı, Kompozisyon: 25, 7 x 42, 7 cm; Tabaka: 32,3 x 49,8 cm

(https://www.moma.org/collection/works/94257?artist_id=1752&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)



Dada ve Sürrealizm'in benimsediği otomatizm, sanatta sürekli ve kalıcı olan yaratının ögesidir. Burada aklın denetiminden bağımsız bir özgürlük içerisinde kendi dünyasını oluşturan bir süreç izlenmektedir (Passeron, 1982).

Resim 37. André Masson, Balıkların Mücadelesi, 1926, T.Ü.Y.B. , Kum, Karakalem, 36 x 73 cm. Museum of Modern Art, New York

(Erden, 2016: 235)



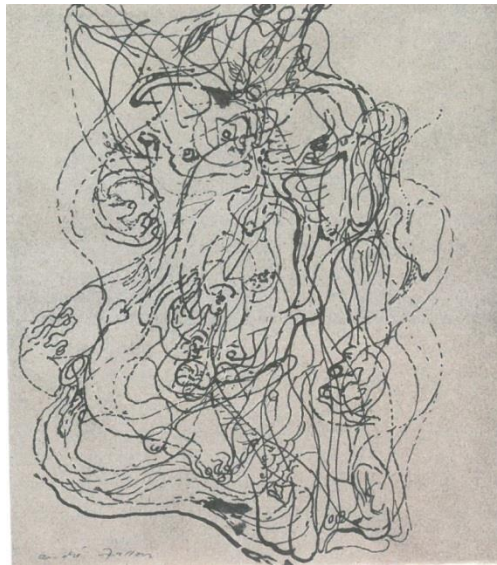
André Breton'un Gerçeküstücülüğe yakın bulduğu sanatçılardan André Masson (1896-1987) ise, Gerçeküstücülük içindeki başka bir kanalı temsil eder. Masson'un 1920'lerin başında gerçekleştirdiği "otomatik desen"leri, çağrışımlar üzerine kurulu dışavurumcu soyut imgelerden oluşmakta; ayrıca kum, toz gibi malzemeler resim yüzeyi üzerinde kendi şeklini ve dokusunu yaratmaktadır (Antmen, 2013: 137).

Otomatizm, özdevim ile de ifade edilebilen bir kavram olarak, kökeni kendi içerisinde yer alan devingenlik şeklinde tanımlanmaktadır. Fizikçiler tarafından özdevimin gerçekliği kanıtlanmıştır. Maddeler doğma ve büyüme gibi süreçlerden geçerken başka bir biçim meydana getirerek yer değiştirmektedir. Pierre Janet'e göre özdevim, bilinç dışında kendiliğinden ve tinsel bir aktivite olarak gelişen psikolojik otomatizm öğretisidir(Hançerlioğlu, 1975). İngilizce'de 'automatism' olarak geçen otomatizm kavramı, herhangi bir kurala bağlı olmayan, kendiliğinden ve bilinçsizce gelişen sanatsal çalışmaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Dada sanatçıları ile 1910 yıllarında ortaya çıkan otomatizm, 1920-1930 yılları arasında Gerçeküstücü sanatçıların da çalışmalarında yer verdiği bir davranış biçimi olmuştur(Sözen ve Tanyeli, 1986).

Descartes (1596-1650), özdevimi, hayvanlara uygular. Descartes'e göre hayvanlar her türlü tinsel etkinlikten yoksundur ve bir makine gibi kendiliğinden yer değiştirirler(mekanikçi otomatizm), bu frizyolojik bir özdevimdir... Gölgeolaycılık(epifenomenizm) da insanları fizyolojik anlamda özdevimsel(otomat) sayan bir öğretidir, ancak bu özdevimsellik, öteki özdevimselliklerden ayrı olarak bilinçli özdevimselliktir...(Hançerlioğlu, 1975: 251).

Resim 38. André Masson, Otomatik Çizim, 1924, Kâğıt Üstüne Mürekkep, 23 x 20 cm. Museum of Modern Art, New York

(Erden, 2016: 236)



Ressamın eli gerçekten onunla (André Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem-dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. Breton, şöyle devam etmektedir: Sürrealizmin temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır(Passeron, 1982: 39).

Gerçeküstücü hareket ile dünyayı algılama ve düşünme sistemi üzerine yoğunlaşmaktadır. Gerçeküstücüler, Freud tarafından geliştirilen ve kullanılan psişik otomatizm ile düş ve gerçekliği birleştirmek amacıyla çalışmalarda bulunmuşlardır. Psişik otomatizmde, dogmatik akılcılıktan ziyade düş gücü ve sezgiye ait olan her şey özgürlüğe kavuşturularak açığa çıkarılmaktadır. Dolayısıyla Gerçeküstücülük ile sanat-hayat birlikteliğine arabuluculuk yapan sosyalist ütopya ortaya çıkmaktadır. Olmayan yer olarak tanımlanan ütopya kavramı, geleceğin zamana ait çağrışımlarını içermektedir. Var olan konumdan ve koşullardan memnun olunmamasından kaynaklanarak ortaya çıkan ütopya, aynı zamanda eleştirel bir bakış açısıdır. Sanayileşmenin topluma getirdiği hızlı gelişmeler ile otonomlaşan sanat alanında yeni arayışlar meydana gelmekte ve sanat-hayat ilişkisi içerisinde ütöpik düşünceler ön plana çıkmaktadır. Değişen dünyanın yıkımlarından etkilenen ve sorgulayan sanatçılarda, geleceğe dair yeni dünyalar oluşturmak amacıyla ortaya çıkan ütöpik gayretler Bauhaus, Fütürizm, Süprematizm, Konstruktivizm, Yeni Plastisizm ve Sürrealizm gibi akımlarda kendisini göstermektedir(Aslan, 2015).

20. Yy. sanatında yansıtmacı anlayışa dayalı doğa gerçekçiliğinden büyük bir kopuş meydana gelmiş, yüzyılın başlarında renk ve çizgiyi ön planda tutan biçimci anlayışlar benimsenmiştir. 20.Yy'ın ortalarında ise içsel dünyanın yaratıcı ifade olanaklarından yararlanmaya yönelik sanatçılar bireysellik, özgünlük ve düş gücü gibi değerleri önemseyen bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. 1960'larda sanatın günlük hayata girmesiyle birlikte tasarım öğeleri, topluma hizmet eden ve estetik algıyı yücelten bir görev üstlenmiştir(Güven, 2016).

Özellikle 1960'larda çizginin, sembolik değeri önemsenmeksizin “soyut bir işaret” olarak ele alınmaya başlaması ile kavramsal sanatçılardan itibaren yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya

çıkıştır. Çizginin soyut bir düşünce olarak radikal dönüşümünde desenin beyaz kâğıt yüzeyinden zaman ve mekâna yayıldığını izleriz(Türkmenoğlu, 2011: 42).

Çağdaş desen ve sanatta çizgi ile biçimlendirmedeki değişimler ve dönüşüm unsurları, Beuys'un çizimlerinde de incelenebilmektedir.

Resim 39. Joseph Beuys, Dağların Merkezkaç Kuvvetleri, 1953, Kâğıt Üzerine Grafite, 286 x 210 mm, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri.

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-centrifugal-forces-of-the-mountains-al00196>)



Alman Romantik manzara geleneğini, görünen dış dünyanın gerçeğinden uzaklaşan bir bakış açısıyla ele alan Beuys, 'Dağların Merkezkaç Kuvvetleri' adlı deseninde, dağların fiziksel ve ruhsal doğasını iç görülerinden hareket ederek oluşturmaktadır. Beuys, algı gücünün altında neler olduğunu, biçimler arası ilişkilerin nasıl kurulduğunu, biçimler arası etki ve enerji kuvvetlerinin ilişkilerini gösteren çizgi yapılanmalarının nasıl görselleştirileceğini, görünmez dünyadan yola çıkarak cevaplandırmaktadır(Bastian ve Simmen, 1979).

Resim 40. Joseph Beuys, Kedi Üzerinde Gözlem, 1956, Kâğıt Üzerine Grafit, 316 x 241 mm

Tate / İskoçya Ulusal Galerileri

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-observation-on-the-cat-ar00104>)



Beuys, kediye dair gözlemlerinin hızlı bir taslağı olan “Kedi Üzerinde Gözlem” adlı deseninde, kedinin başı, pençeleri ve bacakları gibi bedenine ait parçalarını, hareket halindeki çizgileri ile ortaya koymaktadır. Bu çizgilerin meydana getirdiği şekilleri birleştirerek form oluşturmaktadır. Deseni ele alışı Leonardo da Vinci ile kıyaslanan Beuys, dünyayı kavramak için sürekli sorgulayarak ürettiği düşüncelerini sanatında, çizgileri ile kaydetmektedir(Tate, 2018).

Çağdaş bir sanatçı olarak Beuys, 1940-1960 yılları arasında yaptığı desenlerini izleyiciyle buluşturduğu “Aslolan Çizgidir” adlı sergisinde, sanatsal gelişiminin temelini desenlerinin oluşturduğunu söylemektedir. Hız çağının egemenliğine koşut olarak Beuys’un desenleri, gözlem sürecini içeren düşüncelerinin görsel birer kaydı olsa da, tek başına birer eser özelliği göstermektedir(Aytekin, 2010).

4.3. Sanatta Oluş ve Oluşturan Biçimlendirme

4.3.1. Sanatta Oluş

Evren ve içerisinde bulunan tüm varlıklar sürekli değişen, bir oluşma, gelişme ve büyüme sürecini tamamlamaktadır. Evrenin merkezinde olan ve hatta onu meydana getiren oluşu açıklamak için öncelikle tanımlamak gerekmektedir. Osmanlıca’da ‘Tevekkün’, Fransızca ve Almanca’da ‘Genese’, İngilizce’de ‘Genesis’, İtalyanca’da ‘Genesi’ olarak anlamlandırılan oluş, varlığın gelişme sürecini ifade etmektedir(Hançerlioğlu, 1975). Değişmenin çok genel kavramı içinde yer alan oluş(genesi), bozuluştan(phthora) farklı olarak doğmak, olmak, erişmek anlamına gelmektedir(Aristoteles, 1990). “Aristoteles, her zaman oluşun bir birleşme ve bozuluşun elemanların bir ayrılması olduğunu yadsırken, birleşme ve ayrılmanın oluşta bir rolü olduğunu, bu süreçleri hazırlayıp kolaylaştırdığı için benimser”(Aristoteles, 1990: 34).

Oluş kavramı, dinlere göre insanüstü bir gücün iradesi ve eylemi ile ilgilidir. Antik çağ Yunan düşüncesinde oluş, din ve felsefe bağlantılı bakış açıları çerçevesinde ele alınmakta ve bir gelişme sürecine dâhil olan oluşun gerçekliği tartışılarak farklı düşünceler ortaya konmaktadır. Herakleitos’a göre tek gerçek oluştur ve bütün varlıklar bir unsurun değişmelerinden meydana gelmektedir. Evren, sürekli bir değişim halindedir, dolayısıyla evrende meydana gelen her oluş, sonsuzluk içerisinde değişim ve gelişim gösterecektir(Hançerlioğlu, 1975).

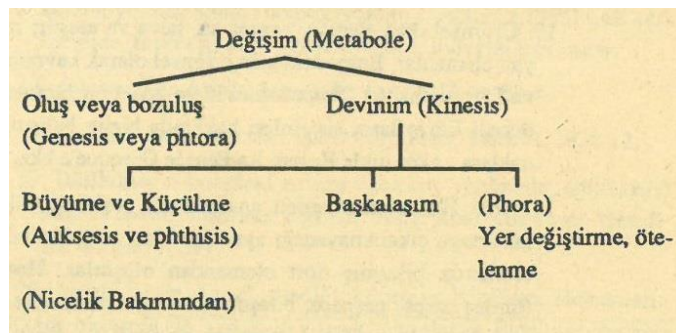
Varlığın oluş olduğu düşüncesini ilk olarak benimseyen İlk Çağ düşünürü Herakleitos, evrenin temelinde bulunan ateşin, her varlığın oluşumunda yer alarak yanma, oluşum ve değişim gibi bir süreklilik halinde aktığını belirtmektedir. Herakleitos’un bu görüşünü benimseyen bir başka filozof Alfred North Whitehead ise varlığın meydana gelmesinin tek başına değil, diğer varlıklarla birlikte mümkün olabileceğini ve bunun evren ile olan ilişkisi içerisinde tamamlanacağı bir akış şeklinde gerçekleştiğini kabul etmektedir(Atar, 2014). “Oluşun sürekliliği, devinimin sonsuzluğuna bağlıdır”(Aristoteles, 1990: 151).

Maddenin özü, Pitagoras ve Anaksagoras'a göre değişmez ve değişim görünüşte meydana gelir. Parmenides'e göre değişmezlik asıl olandır. Empedokles'e göre maddenin özü değişim göstermez fakat birbirleriyle kaynaşan maddeler sınırsız sayıda cisim oluştururlar. Hegel ve Marx öğretilerinde oluş, evrensel bir yasa şeklinde ifade edilmiştir. Hegel, Herakleitos'un görüşlerinden ilham alarak varlığın sürekli bir oluş halinde olduğunu belirtmiştir. Hegel'i örnek alan Marx, maddenin özünde oluşturucu hareketin(otodinamizm) bulunduğunu dolayısıyla maddenin bundan ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Oluş' un bu maddesel gerçekliği üzerindeki doğruluk payı her geçen gün artmaktadır(Hançerlioğlu, 1975).

Bazı eski filozoflar mutlak oluşu bir başkalaşma(alloiosis) olarak, bazıları da başkalaşma ve oluşu iki ayrı kavram olarak ele almaktadır. Evrenin tek töz olduğuna inananlar için her şey, tek bir elemandan çoğalarak başkalaşmaktadır. Fakat elemanların madde çokluğunu ilke edinen Empedokles, Anaksagoras, Leukippos'a göre oluş ve başkalaşma birbirinden ayrı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü elemanların birleşmesinden oluş, ayrılmasından da bozuluş meydana gelmektedir. Empedokles bu konuyla ilgili olarak, karışımın ayrışmasından ve karışmasından başka hiçbir yerde oluşun olmadığını söyleyerek mutlak ayrılmayı reddetmekte, oluşun karşıtlıklardan meydana geldiğini belirtmektedir(Aristoteles, 1990). "Demokritos ve Leukippos terine, biçimleri koyduktan sonra ondan, başkalaşma ve oluşu çıkartırlar: Bu biçimlerin ayrılma ve birleşmesi oluş ve yokoluşu meydana getirir, düzen ve durumları başkalaşmayı"(Aristoteles, 1990: 22).

Tablo 1. Farklı Türde Değişimler

(Aristoteles, 1990: 17)



Oluş'u, simgecilik kapsamında ele alan Martin Lings, simgeciliğin oluşun önemli bir açıklaması olduğunu belirtmektedir. Evren gibi diğer dünyevi her oluşumda Tanrı'nın yaratıcılığının yansıması görülmektedir; buna bağlı olarak her bir simge, kendinden daha yüksek bir gerçekliğin gölgesi olarak sunulmaktadır. Dünyevi hiçbir oluşum kalıcı değildir, insanlık için belli bir amaca hizmet etmek üzere vardır ve zamanı geldiğinde her oluş, Yüce Kaynak'a geri dönecektir. Yeryüzü simgelerinin en yücesi olarak yaratılan insan, tüm nitelikleri bakımından üstündür; onun benliği, oluşun sıra düzeni içinde yer almaktadır(Lings, 2003).

Tanrı, başka şekilde, bu yüzden Evrenin mükemmelliğini gerçekleştirdi: Bu, kesiksiz oluşu yaratarak olur, çünkü böylece ard arda geliş var oluşa daha kesin garanti sağlayabilir, sonsuz varlığa fazla benzemesi yüzünden oluş, kendisini her zaman yeniler(Aristoteles, 1990: 149).

İnsanüstü bir gücün irade ve eylemi ile ilgili olan oluşu açıklarken, güç ve erk kavramlarına da değinmek gerekmektedir. Güç, erk ile aynı anlamı ifade eden bir sözcük olarak kuvvet anlamına gelmektedir. Gücün karşıt anlamı güçsüzlük olarak ifade edilmekte ve Aristoteles buna henüz varlaşmamış anlamı yüklemektedir. Güç ve erke, 19. Yy'a kadar aynı anlamda ifade edilmiş fakat daha sonra iki ayrı tanımlama ile kullanılmaya başlanmıştır(Hançerlioğlu, 1975).

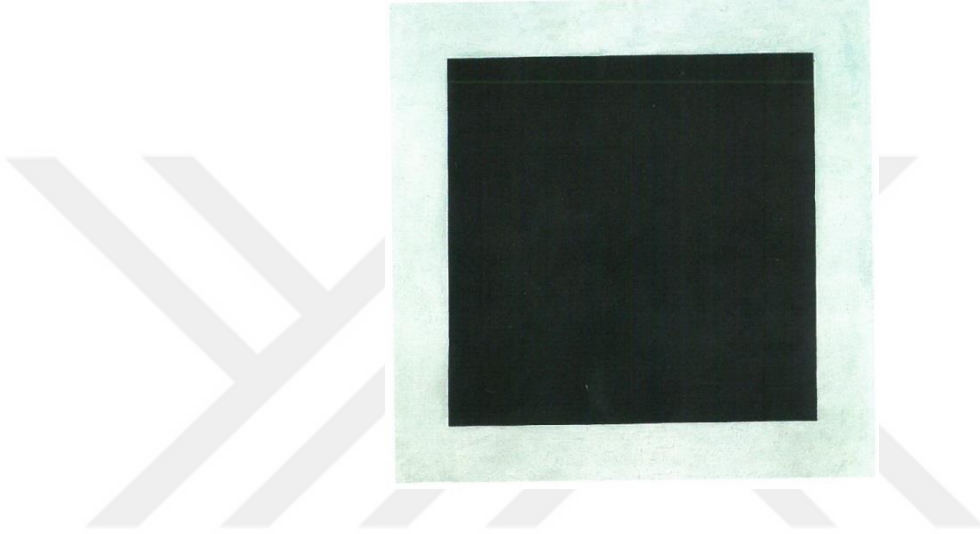
Her oluş, diğer bir şeyin yok oluşundan ve her yok oluş diğer bir oluştan meydana gelmektedir. Aynı zamanda, bir şeyin yokluktan doğması ve yine yoklukta yok olması aynı durumu ifade etmektedir. Dolayısıyla oluş, bir yokluğun yok oluşu ve yok oluş, bir yokluğun oluşu olarak hiç eksilmemektedir. Sonuç olarak, karşıtların dönüşümünden doğan oluşun ve yok oluşun sürekliliği, devinimi gerçekleşmektedir(Aristoteles, 1990). "Gerçekten etki almak ve hareket etmiş olmak maddenin doğasıdır, oysa devindirmek ve etkilenmek başka bir gücün olgusudur. Bu, doğadan gelen şeyler kadar, sanattan meydana gelen şeyler için de gerçektir"(Aristoteles, 1990: 143).

Kurt'a göre modern anlayışların meydana gelmesinin altındaki neden, düşüncenin nesneden ayrılmasıdır. Sanatın önemli bir sorunsalı olan biçim, düşüncenin somutlaşma aşamasında oluş kavramı ile birlikte kurgulanma sürecini

tamamlamaktadır(Tokdil, 2015). Nesnenin himayesinden kurtulan sanat, süprematizm ile saf duyguya ulaşarak gerçekliğin ötesine geçmeyi hedeflemiştir. Maleviç, Süprematist resimlerinde saf biçimler oluşturarak evrenin gizemini ortaya koyan sonsuzluk içeren bir biçimsel ifadeye başvurmuştur(Antmen, 2013).

Resim 41. Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913, T.Ü.Y.B. , 109 x 109 cm

(Yılmaz, 2013: 115)



Süprematizmin bir akım değil, bir 'ruh hali' olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin 'anlama gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir(Antmen, 2013: 82).

20. Yy. sanatında, birçok sanatçının ilgi odağı haline gelen dördüncü boyutun, kübizm ve süprematizm ile bağı vardır. Dördüncü boyut, mekânı algılamaktan ziyade onu hissetmeye yönelerek üç boyuttan sıyrılan bir hayal gücü etkinliğinde sonsuz bir ifade olanağı yaratmaktadır. Malevich için önemli olan, nesneyi her yönden görüldüğü gibi değil, zihinde olduğu gibi ortaya koyabilmektir. Malevich, dünyadan bağımsız bir uzayı aksettiren 'Beyaz Üstüne Siyah Kare' adlı resminde, geceyi duyumsadığını ifade etmiştir(Değirmencioğlu, 2013). Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, 3. boyuttan gelişen 4. boyutun modern sanata girmesiyle objelere, sonsuz uzayın devasallığını veren bir gösterim alanı sunduğunu ifade etmiştir(Güzel, 2012).

Kübist bir resimde nesne görüntüsü tuval yüzeyinde çözülerek parçalara ayrılmış, aynı anda birden fazla bakış açısından gösterilmiştir. Bu aynı andalık -eşanlılık- adından da anlaşılacağı üzere, resme dördüncü boyutun (zaman boyutunun) girmesi demektir(Yılmaz, 2013: 86).

Resim 42. Marcel Duchamp: Merdivenden İnen Çıplak, No 2, 1912.

Tuval üstüne yağlı boya, 146x89 cm, Philadelphia Museum of Art.

(Thompson, 2014: 121)



“Resimde, Marcel Duchamp'ın "*Nu descendant l'escalier-Merdivenden inen çıplak*" adlı eseri bir kişinin hem uzayda hem de zaman içinde resmedilmesi denemesidir”(Güzel, 2012: 13).

Merdivenden inen soyutlanmış figürün, adım atma hareketinin her anının canlandırılması formların tekrarlanması ile sağlanmıştır. Bu üslup, Fütürizm akımına özgü bir yaklaşım olmakla birlikte formun yinelenmeleri açısından düzen ve plan olarak bir ritmi sergiler(Üner, 2013: 148).

Oluşun varoluşu, yani meydana gelme süreci açıklanırken varoluş ve varoluşçuluk alanına da değinmek gerekmektedir. Felsefede ‘varoluş’ nedensiz ve nasılsız var olma durumu, ‘varoluşçu(egzistansiyalist)’ varoluşçuluğu savunan, ‘varoluşçuluk(egzistansiyalizm)’ ise varoluşu özden önce tutan ve varoluşun özü devamlı olarak yarattığını savunan öğretisi şeklinde tanımlanmaktadır(TDK, 2011). Fransızca ve İngilizce’de ‘Existence’, Almanca’da ‘Dasein’, İtalyanca’da ‘Esistenza’

olan varoluş, varlığın değişen sonsuz niteliğini ve oluşunun sınırsız çeşitliliğini ifade etmektedir. İnsan iradesiyle belirlenen nesne ve özne birlikteliği ise varoluşçuların varoluş tanımıdır. Fransızca’da ‘Existentialisme’ olan varoluşçuluk, Heidegger’e ait bir öğretiyi olarak insanın varlığını, kendisinin meydana getirdiğini kabul etmektedir. Alman filozof Martin Heidegger, varoluşçuluk öğretisini 1927 yılında, Danimarkalı filozof Soeren Kierkegaard’ın düşüncelerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Varoluşçuluğa göre sadece insan, kendi varlığını kendisi yaratabilme özelliğine sahiptir. İnsan dışındaki tüm varlıklar varoluşlarından önce meydana geldiklerinden, kendi varlıklarını kendileri yaratma durumu söz konusu değildir. Kendisini kendi olmak istediği gibi var eden insan, değerlerine ve hayatta izleyeceği yola yine kendisi karar vermektedir. Hayatın en anlamlı varlığı olan insana, kendisinden başka yardım edebilecek kimse yoktur. Bu bakımdan insan, önemi ölçüsünde özgür ve sorumlu olmak durumundadır(Hançerlioğlu, 1975).

Varoluşçuluğun sözcüleri, varoluş kavramını, varoluşsal yaşantı kavramı yoluyla ortaya koymaya çalışırlar. Böylesine bir varoluşsal yaşantı, Heidegger’e göre ölüm deneyimidir; Sartre’a göre bulantı, Marcel’e göre insanın temel dinsel yaşantısı olarak gizemlilik, Jaspers’e göre de, insanın içinde bulunduğu ‘sınır durumlar’ olup, bütün bu kişilerin felsefeleri açıkça öznelci bir özellik gösterir(Eichhorn ve diğer., 1985: 158).

Varlığın meydana gelme ve gelişme durumunu ifade eden oluş kavramı, sanatta biçimlendirme aşamasının her evresinde bulunan ve oluşma esnasında meydana gelen her türlü değişimden etkilenen dinamik bir olgudur. Sanatın her döneminde yeni biçim arayışları oluşmuş, yeni biçimlendirme anlayışları ortaya çıkmış ve tüm bunların sonu olmadığı, yaşamın her anında değişmekte olanın değişimin doğasında bulunduğu, dolayısıyla sanatta oluşan biçimlerde sonsuz ifade olanakları olması söz konusudur.

4.3.2. Sanatta Oluşturan Biçimlendirme

Oluş ve oluşuş ayrı sözcükler olarak ifade edilse de, anlam olarak birlikteliğini açıklamak gerekmektedir. Çünkü bu iki kelime birlikte varlık kazanan bir anlamı ifade etmektedir. Oluş meydana gelme, varlık kazanma durumu ise oluşuş,

varlığa gelme ve koşula ilerleyen değişmelerin olduğu süreçte ortaya çıkma, yeni olanın belirmesi olarak anlaşılmaktadır. May'e göre kişi bir boşluk içerisinde varlık kazanamaz, o ancak varlığını kendisi yaratarak ifade olanağı bulur ve oluşun zorunlu bir devamı olan yaratıcılık da cesaret gerektirmektedir. Kişinin varlığı, tek başına onu açıklamaya yetmemektedir. Onun bir oluş yönü ve anlama varmaya doğru ilerleyen bir yapısı vardır. İnsan yapısında oluş, varlığını sürekli olarak, yeni varlıklar kazanarak ilerleyen yönünü, niyetlilik ile bulmaktadır(May, 1987). Ülken ise oluşu şöyle tanımlamaktadır:

Oluş, varlığın sıfatı(yüklemi), oluşun tarzları onun tavrıdır. Varlık, değişmez dayanak gibi alınınca yalnız bir öz teşkil eder. Fakat bu özün gerçekleşmesi oluşta meydana çıkar. Hegel'in düşündüğü gibi o, varlıkla yokluğun sentezi değildir. Asıl varlığın gerçekleşmesidir. Varlık dışında bir oluş düşünülemeyeceği gibi oluş dışında da bir varlık düşünülemez. Oluş varlığın bir halden başka bir hale geçmesi demektir(Ülken, 2014: 166).

Sanatta oluş, biçimsel bir devinim olarak yapının temelini meydana getirmektedir. Doğada bulunan her nesneyi analiz eden sanatçının bakış açısı, şimdi ve geçmiş arasında daha geniş bir zaman dilimine uzanır. Yaratmanın izlenimi olarak oluş sanatçıyı, doğanın ona sunduğu izlenimlerden daha derin bir şekilde etkiler ve böylece algı sınırlarını genişleterek gelecek dünya ile ilişki kuran bir düşünce etkinliğini kendisine kazandırır. Görünümlerin zamana bağlı olarak değişeceği bilincine varan sanatçı, bu süreçte egemen olan oluş ile birbirinden farklı biçimlerin sürekli meydana geleceğinin farkına varmaktadır(Klee, 2006). Yeni biçimler oluşturma sürecini May şöyle açıklamaktadır:

Kant, anlayışımızın basit bir biçimde çevremizdeki nesnel dünyanın bir yansıması olmadığını, anlayışımızın da dünyayı kurduğunu ileri sürmüştü. Nesneler bizimle, basit bir biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin dünyayı etkin bir biçimlendirme ve tekrar-biçimlendirme sürecidir(May, 1987: 133).

Frithjof Schoun'a göre oluşun bir ilkeye dönüşmesi ya da 'ben'in 'benlik'e ulaşması, yani insan tininin bir takım görüngüler yoluyla göksel arketiplerle, aynı zamanda kendi benliğindeki arketipiyle iletişime geçtiği oluşma evreninde ortaya

çıkılmaktadır. Dolayısıyla insan, kültüründeki ilk örnekler olan arketipleri zihnin mistik dünyasında içselleştirmeye başladığında, oluşun doğasına girmektedir(Schoun, 2005: 96; Bal, 2009). May, insanın oluş dünyasını ortaya koyan biçim verme tutkusunu şöyle açıklamaktadır:

Dünyayı biçimlendiren ve yeniden-biçimlendiren sadece us değil, itkileri ve ihtiyaçları ile 'bilinç eşiği'dir de, bilinç eşiği bunu arzu ve niyetlilik temelinde yapar. İnsanlar sadece düşünmezler, kendi dünyalarını biçimlendirdikçe isterler ve hissederler(...)Onunla kurdukları bir iç-ilişkidir hareketle, kendilerini dünyalarını tutkuyla yeniden-biçimlendirmeye verirler. Bu biçim tutkusu, yaşamın anlamını bulmaya ve kurmaya uğraşmanın bir yolu: Has yaratıcılık budur işte. Genel tanımlanışıyla imgelem, bana, ussal işlevler, kendi tanımlamamıza göre, anlamaya, gerçekliğin kuruluşuna katılarak, ancak yaratıcı olduklarında yönelebilecekleri için, insan yaşamında usun bile temelinde yatan ilke olarak görünüyor(May, 1987: 133-134).

İnsana ait sanatsal biçimlendirmeler doğa temelinden hareket eden bir anlayışla ortaya çıkmaktadır. Fransızca'da 'Naturalisme', Almanca'da 'Naturalismus', İngilizce'de 'Naturalism', İtalyanca'da 'Naturalismo' olarak adlandırılan doğalcılık, doğanın kendisini tek güç kaynağı olarak benimseyen, metafiziğe karşıt bir öğretilerdir. Doğalcılığın yapısı maddeye, gözleme ve deneye dayalıdır. Yaşama ilkesini doğadan alan stoa öğretisi doğacılığın alanına girmektedir(Hançerlioğlu, 1975).

Batının, doğayı taklit etmeye dayanan doğalcı sanatı, yapıtı ruhi-manevi değerlerinden yoksun bırakarak, onun kutsiyetini kaybetmesine sebep olmuştur. Canlı varlığı olduğu gibi görünür kılması, yapıtın öze dair içerisinde barındırdığı gizemli içkin dünyayı yadsıyan bir anlayış oluşturmaktadır. Aslında sanat yapıtının oluşumunda, düşünce ile ortaya çıkan içselleştirme durumu söz konusudur. Doğu'nun sanatçıları geleneksel sanatlarında, sanat yapıtını obje ile sınırlandırmış ve onu obje araştırmasına dayanan bir anlayış ile temellendirmiştir. Modern Batılı sanatçılar için ise sanat yapıtında yaratıcılık ve özgünlük arayışı, süje ile belirlenmektedir. Modernist sanatçılar objeyi, sübjektif bir anlayışla ele alan yaratma edimi üzerine yoğunlaşmaktadırlar. Batılı sanatçılar sanat yapıtlarında obje ve objeye dair olanlarla uğraşırken yapıtın derinliğine, özüne inmekten yoksun kalmışlar, Doğulu sanatçılar ise objelerin dışıyla değil içyapısıyla, özülle ilgilendiklerinden

gerçeğin ötesine geçmeyi ve hakikati bulmayı amaçlamışlardır(Bal, 2009). Sanatta iç hakikati Kandinsky şöyle ifade etmektedir:

Sanatçı ruhsal gücüyle “nasıl?” sorusunun üstesinden gelebilir ve ince duygularını ortaya dökmeyi başarabilirse, sanat yitirdiği ve kendisini, gözlerini yeni yeni açan ruhsal yaşantının ruhsal gıdasına taşıyacak ‘şeyin’ yoluna koyulmuş olur. Bu ‘şey’ artık önceki dönemdeki gibi maddi ve nesnel olmayacaktır; bu, sanatın iç hakikatidir, onsuz ne birey ne de insanlık sağlıklı olamaz(Kandinsky, 2015: 36).

Sanatta hakikati açıklarken mistisizm, bir diğer adıyla gizemcilikten de bahsetmek gerekmektedir. Türk diline Gizemcilik şeklinde çevrilen Mistisizm; adından da anlaşılabilirliği gibi temelini gizden alan ve gizliliğe dayanan bir anlayış olarak gerçeği, insanın kendi içinde arayan ve varlık-insan ilişkisine dayanan bazı felsefi dönüşümlerden etkilenen dinsel bir inanç olarak tanımlanabilmektedir. Hristiyanlıkta mistisizm ve teosofi, İslâmda ise tasavvuf olarak karşılık bulmaktadır. Bir giz olan gerçek, ancak insanın iç dünyasına, bireysel yalnızlığına odaklanması ve evrenselliğe varmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kendine özgü gerçekliği olan tek bir varlık bulunmaktadır. Dolayısıyla bütün varlıklar tek ve bir olan varlıktan türeyen, sürekli olarak değişen biçimlerdir(Hançerlioğlu, 1975).

Sanat ve mistisizm arasındaki yakın ilişki, soyutlama arayışının ötesindeki ilkeleri kavramak ile mümkün olabilmektedir. Sanatçının amacı, doğayı aşan bir anlayışla görünenin ardındaki görünmeyen gerçeğe ulaşmaktır. Çünkü onun için gerçek olan, kavramların özünde gizlenmektedir ve o, bu öze doğru ilerlemeye, onda derinleşmeye çalışmaktadır(Bal, 2009). “Mistisizmin realitesi, mutlak varlığı da bir taraftan oluş dünyası içinde tecelli etmekle beraber o, aynı zamanda bu dünyanın ötesinde ve üstündedir de”(Sunar, 1979: 108). “Platon’un özün, görünenin ötesinde, tinsel olduğunu savunması, Batı sanatını Rönesans’tan başlayarak görünenin arkasındaki gizli anlamları aramaya itmiştir”(Gören, 114; Bal, 2009: s. 51’deki alıntı). Gizli anlamları barındıran oluş dünyası, görünenden görünmeyene ulaşmanın temelidir.

Bergson’un ‘hayat hamlesi’ olarak işaret ettiği; değişen, gelişen ve sürekli bir oluş halinde seyreden zaman veya bilinç olarak

vurgulanmaktadır. Bu zaman veya bilinç akışı içerisinde olan canlı âlem, akışı insan ile zirveye çıkararak geliştirmekte, fakat cansız madde bu akış içerisinde pasif ve silik olarak kalmaktadır. Dolayısıyla hayat hamlesi, zaman veya bilinç akışına yön veren insanın sezgisel yaratma isteği şeklinde açıklanabilmektedir(Sunar, 1979). Bergson'un hayat hamlesi, yaşam atılımı ve Fransızca'da 'Élan vital' şeklinde kullanılmaktadır(Hançerlioğlu, 1987).

Bergson'un düşüncesinde zamanın kavranışı, insan bilincinde belleğin oluşumunu açıklaması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Durağan olmayan, sürekli değişim içerisinde, geçmişten bugüne uzayan sürekli bir oluş insan varoluşu ve yaratıcılığının gizemi olarak belirtilmiştir. Bitmeyen bir oluş biçimi ile kurulan bu bağlantı bir anlamda desen için yeni olasılıklar zincirinin açıldığı bir durumu örneklemektedir(Türkmenoğlu, 2011: 45).

Bergson, akış halinde ve yaratıcı olan hayatı algılama noktasında, entellekt aracının yetersiz olacağını vurgulamaktadır. Çünkü entellekt kavrama, bütünü parçalara ayırma ve zamanı durdurma, canlı realiteyi cansızlaştırma, mekanik bir kavrama anlamına gelmektedir. Aslında realiteyi kavrayabilmek, dış dünyanın bilincinden koparak iç dünyanın bilincine ulaşmak yani zamanın ötesine, sonsuz gerçekliğe varmak ve onunla iletişime geçmek ile mümkün olacaktır. Bu iletişim, sezgi sayesinde gerçekleşen, zekânın ötesinde bütüncül bir kavrayıştır(Sunar, 1979).

Sanatçı, yapıtın gerçekliğinden çok daha başka, aşkın bir gerçekliğin peşindedir. Bunu, zihninde tasarladığı üst düzey soyutlamalarla ortaya koyabilmektedir. Sanatçının ruhundan beslenen yapıt, sanatçının zihninde oluşan evrensel tasarımında ne denli derin ise, evrensel estetik değeri de o denli güçlü olacaktır. Zihnin evrensel tasarımı sanatçının ruhunda dışlaştığında gerçeklik, doğayı taklit etmekten ziyade artık, sanatçının imgelem gücünü yansıttığı aşkın gerçekliğe ulaşmaktadır(Bal, 2009). Kurt, sanatsal yaratmaların temelini şöyle açıklamaktadır:

Akıl ve duygu birbirinin tamamlayıcısıdır. Sanatsal yaratmaların temelini oluşturan bu iki kavram köken olarak bizi en eski ana ikiciliğe götürmektedir: Ethos ve Pathos kavramları. Bu felsefi iki terim Lirik soyut sanatın gerekçelendirilmesinde ve karşıtı Geometrik soyutla olan farkının belirlenmesi açısından adeta bir reçete vermektedir bize. Ethos akılla kavrananı, düzeni, geleneği savunurken, Pathos; duygulanıma verdiği önemle, gelenek kırıncılığa, ve düzensizliğe yatkınlığıyla ethos'un tam karşıtıdır(Kurt, 2000: 14-15).

Nietzsche'nin sanatı tanımlarken kullandığı Apolloncu tavrını temsil eden biçimci sanatın ethos kavramı ile Dionizoscü tavrını temsil eden coşkuya, lirizme dayanan sanatın pathos kavramı ile ilişkisinden söz edilebilir. Sanatta Apolloncu ve Dionizoscü tavır, birbirinden ayrılmaksızın birbiri içerisinde varlığını sürdürerek tamamlanmaktadır. Bu anlamda aklın tamamlayıcısı olan ethos ile duygulanıma yönelen pathos kavramı tıpkı Apolloncu ve Dionizoscü tavır gibi sanatı oluşturan bir ikiliktir.

4.4. Bauhaus Geleneği İçerisinde Paul Klee'nin Sanat Görüşü

20. Yy. 'da Endüstri toplumunun bilinçlenmesiyle birlikte, yaşamın içine giren sanata bakış açısı da değişmiştir. Bireysellikten ziyade, toplum sorunlarına bir çözüm olarak gerçeği yönlendiren bir anlayış hâkim olmuştur. Gerçeği yansıtmak üzerine kurulu natüralizm geleneğinden kopuş ile birlikte birey, özgürlüğüne kavuşmuş ve yenedünyalar, yeni biçimler oluşturma düşüncesini benimsemeye başlamıştır. Bu değişimler esnasında, devrimci ve yenilikçi bir okul, eğitimde çığır açmıştır. Kurucusu W. Gropius'un 'büyük yapı'(birçok mesleğin ortak bir amaç için tek çatı altında buluşması) ideali ile gerçekleştirmek istediği Bauhaus, 1919 yılında Almanya'da kurulan ilk sanat okuludur(İpşiroğlu, 1991). "Staatliches Bauhaus, daha önceki Grandükalık Saxon Sanat Akademisi ile Grandükalık Saxon Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Okulu'nun birleşmesi ve yeni bir mimarlık bölümünün katılması sonucu ortaya çıktı"(Boyut Yayın Grubu, 2002: 22).

"Bauhaus anlayışı; uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki duvarı ortadan kaldırarak her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlıyordu"(Artun ve Aliçavuşoğlu, 2014: 17).

Resim 43. Bauhaus'un Weimar Kentindeki İlk Binası (1904-1911). Mimar: Henry van de Velde

(Boyut Yayın Grubu, 2002: 24)



Resim 44. Oskar Schlemmer. Bauhaus'un Mührü, 1922.

(https://mwyley.files.wordpress.com/2014/06/logo_weimar.png)



Güzel sanat ve zanaat bölünmesi karşısındaki meydan okumaların en oturmuş düşünceleri Britanya'dan, Kıta Avrupa'sına ve XIX. yüzyılın sonlarında da Amerika'ya yayılmış olan Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) hareketiyle kurumsal bir vücut bulan Ruskin ve Morisin'kiydi (Shiner, 344; Ekren, 2006: s. 29'daki alıntı).

19. Yy.'ın ikinci yarısında oluşan İngiliz sanat akımı 'Sanat ve Zanaat' (Arts and Crafts) hareketi, sanat ve zanaat arasındaki ayrımı yok etmek ve el emeği ile oluşturulan üretimi tekrar gündeme getirerek endüstrileşme karşısında bir tutum

sergilemiştir. Bu eski üretim biçimini yaşatma isteği, sanatta özgün bir dil arayışı içerisinde ilerici bir işleve sahip olması, eklektisizm karşıtlığı, Modern Sanat içerisinde önemli bir hareket olmasına yol açmıştır. Aynı zamanda, Endüstri-Çağı'nda sanatsal yaratma konusunda toplumsal sorumluluk anlayışını yücelten ilk akım olarak Bauhaus'u etkilemiş ve onu oluşturan etmenler arasında yer almıştır(Sözen ve Tanyeli, 1986).

Tasarım ve uygulamalı sanatlar üzerine eğitim veren iki okulu Bauhaus çatısı altında biraraya getiren W. Gropius, Modern Çağ'a damga vuran yeni bir eğitim modeli geliştirmiş; sanat, mimarlık ve endüstri arasında kaybolan birliği tekrar kurmak istemiştir. Endüstri Çağı'yla beraber bir üretim sürecine giren toplum, büyük bir değişime uğramış, fakat sanatsal üretim bu değişime uyum sağlayamamış ve bir süre daha Rönesans'taki çizgisinde seyretmeye devam etmiştir. Endüstri ile işbirliği içerisine girmeyi reddeden sanat, endüstri ürünlerinin sanatsal biçimlendirme ve tasarım ihtiyacını giderememiştir. Almanya, 20. Yy.'ın başlarında, AEG firması ürünlerinin tasarlanması gerektiği düşüncesiyle bir mimar olan P. Behrens'i, planlama, biçimlendirme, yapım ve tasarıma kadar çok çeşitli alanlarda görevlendirerek, endüstri ve tasarım dünyasının birleşimine hizmet eden bir örnek ortaya koymuştur. Tüm bunlar, W. Gropius'un Bauhaus'u oluşturmaya zemin hazırlamış ve Itten'in katılımıyla başlayan öğretim kadrosu, Paul Klee, O. Schlemmer, W. Kandinsky, L. Moholy-Nagy ile tamamlanmıştır(Sözen ve Tanyeli, 1986).

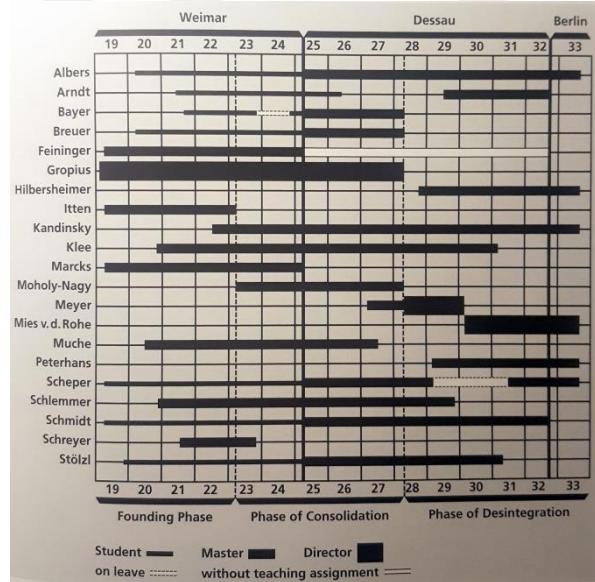
Resim 45. Bauhaus Binasının Çatısında Ustalar. Soldan Sağa: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer.

(Droste, 2002: 135)



Tablo 2. Bauhaus Kronolojisi

(Wick, 2000: 33)



1925 yılında, Weimar belediyesi ile Bauhaus arasında yaşanan sorunlar nedeniyle okul, 1926 yılında Dessau'dan gelen teklif üzerine yer değiştirerek eğitime buradan devam etmeye başlamıştır. Gropius, daha özgür çalışabilmek için Bauhaus'tan istifa etmiş ve ardından H. Meyer okulun müdürü olmuştur. Fakat

yönetim ile yaşadığı anlaşmazlık nedeni ile Meyer de istifa etmiş ve yeni müdür Mies van der Rohe olmuştur. Siyasal baskılardan dolayı 1932’de Berlin’e taşınmak mecburiyetinde kalan Bauhaus’u, 1933’te iktidara gelen Naziler kapatmıştır(Sözen ve Tanyeli, 1986).

Resim 46. Walter Gropius (Carl Fieger ve Ernst Neufert ile), Dessau’daki Bauhaus Binası, 1925-26, Güneybatıdan Bakış

(Wick, 2000: 42)



Bauhaus eğitim programının amacı, zanaatkâr yetiştirmek değil, atölye sistemi içerisinde araştırmalar yaparak beceri geliştiren öğrenciler yetiştirerek, endüstrinin ihtiyaçlarına karşılık veren tasarım ürünleri ortaya koymaktır. Bu anlamda, tekstil, cam ve seramik atölyelerinde yapılan çeşitli uygulamalar, fabrika desteği ile geliştirilerek ilk kez, toplumun hizmetine sunulan sanatsal ürünler elde edilmiştir(Artun ve Aliçavuşoğlu, 2014).

Bauhaus’da öğretim, yaratıcı çalışmanın tüm uygulamalı ve bilimsel alanlarını içerir.

- A. Mimarlık,
- B. Resim,
- C. Heykel

zanaatların tüm dallarını da içerir. Öğrenciler bir zanaat(1) öğrenirler, aynı zamanda çizim ve resim(2), bilim ve kuram(3) eğitimi görürler(Boyut Yayın Grubu, 2002: s. 23’deki alıntı).

Bauhaus’un öğretim sistemi iki temel grup disiplini kapsıyordu. ‘Werklehre’ denilen ve ‘beceri öğrenimi’ diye çevrilebilecek birinci grup taş, ahşap, maden, çamur, cam, renk ve dokuma vs. atölyelerinden oluşmaktaydı. İkinci gruba ise, ‘Formlehre’ adı verilmekteydi ve birincinin aksine, bu bölüm daha çok kuramsal çalışmaya ve biçim yaratma sorununa eğiliyordu. Birinci grup özellikle ağırlık taşıyordu.

Burada öğrenciler her türden elişçiliği ve beceriyi ustaların yönetiminde doğrudan pratik içinde öğrenirlerdi(Sözen ve Tanyeli, 1986: 38).

Almanya’da kurulan Bauhaus’un yapı ve işlev temelinde oluşturulan biçimsel üretimleri ile 1920’li yıllarda Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımına bağlı üretimler arasında ortaklık gösteren benzerlikler söz konusudur. Bauhaus sanatçıları gibi Konstrüktivistler de sanat aracılığıyla yeni bir dünya yaratma düşüncesini benimsemekte, sanat ve toplumu birleştiren işlevsel bir tasarım anlayışından hareket etmektedirler. Bauhaus’ta da, Konstrüktivizm’de de, zihinsel tasarımların ortaya konması konstrüksiyon temellidir(Antmen, 2013). İngilizce’de ‘construction’ olarak tanımlanan konstrüksiyon, bir yapıyı, yani inşayı meydana getiren öğelerin tamamını ifade etmektedir(Sözen ve Tanyeli, 1986).

‘Konstrüksiyon’ sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası-İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem, ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır(Antmen, 2013: 103-104).

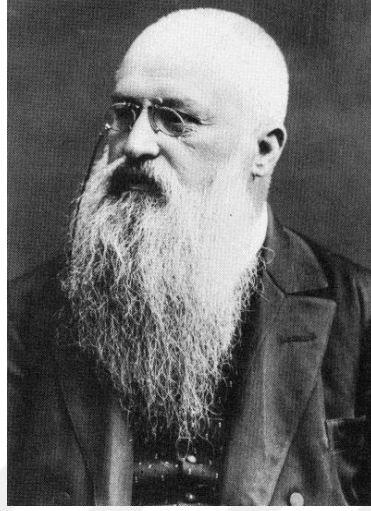
Bauhaus, Modernizmin benimsenmesinde ve kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamış; Modernist devrimin en büyük destekçilerinden biri haline gelmiştir. Bunalımlı bir dönemin sonucunda ortaya çıkan Modernizm ile birlikte sanatta, kendi kurallarını kendisi oluşturan yeni bir dil kullanılmaya başlanmıştır(Boyut Yayın Grubu, 2002).

Bauhaus geleneği içerisinde Paul Klee’yi incelemeden önce, sanatçının kişiliğinin ve sanat anlayışının oluşmasında önemli bir rol oynayan yaşamına, ailesine ve hayatındaki dönüm noktalarına dair bilgiler içeren özgeçmişine değinmek gerekmektedir.

İsviçreli bir annenin çocuğu olarak, 18 Aralık 1879’da, İsviçre Münchenbuchsee’de dünyaya gelen Paul Klee’nin babası bir müzik öğretmeni olarak görev yaptı(Grohmann, 1965). Babası Hans Klee gibi annesi Ida Frick de müzisyendi. Müzisyen bir ailede büyüyen Klee’nin kendisinden üç yaş büyük Mathilde adında bir ablası vardı. Klee, anneannesi Frick’in verdiği kalemler ve boyalar sayesinde resim ile tanıştı(Partsch, 2003).

Resim 47. Babası Hans Klee, 1909

(Ertürk, 2012: 13)



Resim 48. Annesi Ida Frick, 1876

(Ertürk, 2012: 13)



Ailesi gibi müzik alanında da oldukça başarılı olan Klee, yedi yaşında çalmaya başladığı kemanı geliştirerek on bir yaşına kadar ustalaştı ve daha sonra Bern Orkestrası'nda yardımcı üye olarak yer aldı(Düchting, 2016). “Bach ve Mozart’a büyük ilgi duyan sanatçının resimlerine aktarmaya çalıştığı ‘ritmik devinim’ olgusunun kökenleri de bu müzik ilgisine dayanır”(Klee, 2016: 5). Resim ve müzik alanları ağırlıklı olmak üzere, eski Yunancaya da ilgi duyuyor, şiir ve öykü yazmayı seviyordu(Klee, 2013).

Doğduğu yer olan Bern’de ilkokul ve ortaokul eğitimini tamamladıktan sonra edebiyat bölümünü seçtiği liseden 1898 yılında mezun oldu. Meslek hayatını, resim ve sanat alanı üzerine geliştirmeyi tercih ederek Almanya’ya gitti. Münih’te bulunan Knirr Sanat Okulu’nda bir süre çizim eğitimi aldıktan sonra Franz Stuck’ın atölyesine kabul edildi(Grohmann, 1965). Stuck’ın klasik eğitim sistemi Klee’ye hitap etmiyordu, bu gerekçeyle 1901’de oradan ayrılarak heykeltıraş Haller eşliğinde İtalya’ya gitti. Rönesans yapıtlarını inceleme olanağı bulduğu Roma’da tam altı ayını geçirdi(Klee, 2005).

Resim 49. Paul Klee, Otoportre, 1899, Karton Kâğıt Üzerine Karakalem, 13,7 x 11,3 cm, Klee Müzesi, Bern

(Partsch, 2003: 7)



Bern’e geri dönen Klee, İtalya seyahatinde edindiği sanatsal tecrübelerine yönelik çalışmalar gerçekleştirdi. Bu verimli döneminin sonuçları, 1903-1906 yıllarında yaptığı dikkat uyandıran gravürleri olarak karşılık buldu. Münih’te yaşadığı dönemde yeni arkadaşlıklar kuran Klee, aynı zamanda eşi ile de tanıştı(Grohmann, 1965). “1906’da piyanist Lily Stumpf ile evlenerek Münih’e yerleşti, oğlu Felix Klee 1907’de burada dünyaya geldi”(Klee, 2010: 4). Felix’in doğumu, Klee üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Oğluna bakma görevini üstlenen Klee, onunla yakın bir bağ kurmuş, birlikte çok zaman geçirmiştir. Klee, bu süreçte eşi Lily’e destek olmak amacıyla ev işlerini de idare etmiştir(Ertürk, 2012).

Resim 50. Hans, Lily ve Paul Klee, Bern, 1906

(Partsch, 2003: 94)



Resim 51. Felix, Paul ve Mathilde Klee Weimar’da, 1922

(Ertürk, 2012: 40)



“İlk sergisini 1910’da açan Klee, 1912’de Der Blaue Reiter sergisine, Bern ve Münih’teki Sezession’lara katıldı. 1924’te Kandinsky’nin aralarında olduğu Blaue Vier grubunu kurdu, 1925’te Paris’teki sürrealistlerin sergisine katıldı”(Klee, 2005: 1). Askerlik yaptığı dönem haricinde, 1920 yılına dek Münih’te kaldıysa da yaz tatillerinde memleketi olan Bern’i ziyaret etmeyi ihmal etmedi. 1920 yılında sanat eğitimcisi olarak göreve başladığı Weimar’da bulunan Bauhaus okulunda 1926 yılına kadar çalıştı ve okulun Dessau’ya taşınmasıyla eğitim vermeyi sürdürdü. Prusya Devlet Akademisi 1930 yılında, Klee’ye ders vermesi için iş teklifinde bulundu, bu teklifi sevinçle kabul eden Klee, burada eğitim verdiği dönem (1931-1933) boyunca

kendi alanına daha fazla yönelebilmek imkânı buldu. Almanya'nın siyasal huzursuzlar yaşadığı bu dönem, topluma olduğu kadar sanata da yansdı, bu nedenle Klee'nin sanatında yeteneğini ortaya koyduğu bağımsız çalışma özgürlüğü daraldı. Bu durumdan olumsuz etkilendiği için sahip olduğu üne dayanarak ders vermeyi bırakan Klee, kendini sanatına adamaya karar verdi. Bu kararının ardından özlem duyduğu memleketi Bern'e yerleşmeyi tercih etti ve kendi ülkesinde vatandaşlık alabilmek için uğraştı(Grohmann, 1965). "29 Haziran 1940'ta Locarno-Murano'da öldü"(Klee, 2005: 1).

20. yüzyılın soyut resim çalışmalarında önemli bir yeri olan Klee, Tunus, Mısır, İtalya gibi ülkelere yaptığı gezilerden ve Robert Delaunay, Vincent Van Gogh, Cezanne, Matisse gibi ressamlardan etkilendi. Çizginin, tonalitenin, ışığın farklı şekilde kullanılması adına değişik malzemelerle çalışarak denemeler yaptı; renk, biçim, doğa ve müzikle harmanlanan, mekânı yeni bir dille tanımlayan eserler ortaya koydu ve nesnelerin özünü ve tinsel anlamlarını kendi gerçekliği üzerinden aktarmaya çalıştı(Klee, 2010: 4).

1914 yılında, August Macke ve Louis Moillet ile birlikte gittiği Tunus gezisinde Klee, Tunus manzarasına ait renk ve ışıktan etkilenerek suluboya çalışmalar üretti ve yeni resimsel deneyimler edindi(Düchting, 2016).

Paul Klee, usta bir öğretici olarak davet edildiği Weimar'da bulunan Bauhaus'a, Gropius, Feininger, Marcks, Muche, Itten, Engelmann ve Klemm'in oybirliği ile atandı. İlk olarak Georg Muche'nin yürüttüğü ciltçilik atölyesinde çalışmaya başladı fakat burada umduğunu bulamadı. Klee, tasarım uygulamayı değil, özerk sanat eserleri üretmeyi istiyordu ve kitap ciltleme atölyesinin kapatılmasının ardından cam elyafi atölyesine geçiş yaptı. Dessau'da, Gunta Stölzl'ün dokuma atölyesinde öğrencilere form dersleri verdi. Klee, temel tasarım teorisi üzerinde etkili bir eğiticiydi(Wick, 2000). 1921'de Bauhaus'ta verdiği derslerde Klee, uyguladığı eğitim yöntemlerini, Padagogisches Skizzenbuch(1925; Eğitsel taslaklar kitabı) adlı çalışmasında biraraya getirerek yayınladı. Bu çalışmada Klee, çizgiye ve biçime dair önermelerini şekiller ve tablolar ile sunarak sanatsal bakış açısını ve doğayı algılayışını ortaya koydu ve öğrencilerine sanat alanında yararlanabilecekleri bir kaynak sundu(Klee, 2013). 1921-1931 yılları arasında, temel tasarım teorisi aracılığıyla farklı yöntemlerle uyguladığı ön hazırlık niteliğindeki derslerinde,

Bauhaus öğrencilerinin büyük bir kısmına hitap etmeyi başardı. Itten ve Albers'ın aksine bir öğretmen olarak yetiştirilmeyen Klee, halka açık konuşma yapmaktan çekiniyordu. Öğretmenliğinin ilk yıllarında, derslerine girmeden önce detaylı bir şekilde çalışarak kendini derse hazırlıyordu(Wick, 2000).

Klee'nin derslerinde verdiği örnekler öncelikle doğadandır. Büyüme, uçuş, yürüme, insan bedeniyle ilgili... Hep hareket içeren oluşumlar. İnsan bedeni derken bitmiş biçimden yola çıkmaz. Anatomi değil, fizyolojidir onu ilgilendiren. Ama müzikten verdiği örnekler de büyük bir yer tutar derslerinde. Müziğin zamansallığından, başka deyişle seslerin zaman içindeki akışından resimde nasıl yararlanılabilir? Bu konuda öğrencilerine ayrıntılı örnekler verir(Klee, 2010: 16).

Resim 52. Paul Klee'nin Oğlu Felix Tarafından, 1 Nisan 1925'te Weimar'daki Evinde Çekilmiş Fotoğrafı.

(Weber, 2009: 97)



Ressam Paul Klee kelimenin en yalın anlamıyla bir öğretmendi. “Öğretmek” terimi Gotik dilindeki “taiku-sign” (işaret) teriminden gelir. Öğretmenin görevi, çoğunluğun fark etmediğini görmektir. O bir işaret okuyucudur. Walter Gropius, Alman Bauhaus'un müfredatını oluştururken öğretmen sözcüğünü en temel anlamıyla ele aldı. Bu okulda ders veren Kandinsky, Klee, Feininger, Moholy Nagy, Schlemmer ve Albers; imgeleri, yüzyıllardır süregelen edebi alegori geleneğinin gölgesinde kalmış, köklü bir görsel ve yapısal düzenin işaretleri olarak ele aldılar. Bu yön verici topluluk içerisinde, Paul Klee doğa işaretlerini etüt etmede yeni yollar göstermeyi görev edindi. “Benlik, özünün bilgisine görsel-fiziksel görünüşü üzerine tefekkürle varır.” Bir sanat öğrencisi de yalnızca yüzeyde görünenleri kaydeden hassas bir kameradan daha fazlası olmalıdır(Klee, 2016: 14-15).

1921’de Bauhaus’daki öğretim görevine başlayan Klee, geçirdiği on yılın ardından okuldaki iç kavgalar, baskıcı olduğunu düşündüğü öğretim yükü gibi olumsuzluklarla sıkıntılı zamanlar geçirmiş ve resim dersi liderliğini üstlenmek üzere kendisini daha özgür hissedeceğini düşündüğü Düsseldorf’daki sanat akademisine geçiş yapmıştır. Klee’nin düşüncesi, gerçeğin ötesinde kozmik dengenin odak noktası olduğu bir alana yönelmekte ve kusurlu olan bu dünyevi gerçeklikten koparak gerçekleşmektedir. Onun sanatı kavrayışındaki tasarım teorisi, karakter olarak kusuru ve parçalılığı değil, arzuyu ve bütünselliği hedefleyen bir anlayıştır(Wick, 2000). Paul Klee, akademik sanatta tündengelim yerine tümevarım ilkesi ile hareket etmektedir. Doğadaki düzenin önemine, form ve ilişkilerarasılığı irdeleyerek varan Klee, enerji ve maddenin eşit öneme sahip yaratım sembolleri olduğunu belirtmektedir. Doğayı en ince ayrıntısına kadar inceleyen Klee, bilim ve sanatı bir bütün olarak değerlendirmektedir. Klee’nin öğrencilerini ulaştırmak istediği hedef ‘tümevarımla kanatlanmış doğruluk’ düşüncesidir(Klee, 2016). Öğrencilerin fikirleri ile öğretmenin sanatsal araç kiti üzerinde düzeltilecekleri, bu noktada önem taşımaktadır. Bu durum, Bauhaus’ta yapılan öğrenci çalışmalarında olduğu kadar, Klee’nin etkisinden çıkamayan eski Bauhaus öğrencilerinin çalışmalarında da geçerliliğini korumaktadır. Klee, anlayış olarak asla Kandinsky gibi dogmatik ve koşulsuz geçerlilik iddiasında olmadı. Öğrencilerine, olasılıkları verip kendisinin kullanmadığını da söylerdi. Yasalar, kurallar ve sabit düşünceler Klee’nin ilgisini çekmiyordu(Wick, 2000).

Klee, resim sanatında yeni bir dünyadır. Onun bize gösterdiği saf çocuk kabiliyeti arkasında, Rönesans Leonardo’su gibi çok cepheli bir ilim adamı kişiliği çıkar. Will Grohmann’ın Klee hakkındaki büyük eserinde, onun dünya olaylarına yabancı kalmayan ve yalnız resim alanında değil, müzik alanında da bir otorite olduğu yazılmaktadır. Gene Grohmann, onun resim ve müzik alanındaki bilgisi kadar, matematik ve fizik alanlarında da bilgisi olduğunu, en zor geometri problemlerini çözebildiğini, en yeni fizik keşifleri ile yakından ilgilendiğini, Einstein’ın relativite teorisi üzerine çalıştığını ve atom araştırmaları üzerinde ilgi çekici bir bilgiye sahip bulunduğunu yazmaktadır(Turani, 1983: 519).

İlk disiplinlerarası sanatçı olan Leonardo da Vinci gibi resim dışında müzik, edebiyat, matematik, fizik ve geometri gibi farklı disiplinler ile ilgilenen Paul Klee'yi disiplinlerarası bir sanatçı olarak nitelemek mümkündür.

Bauhaus'ta öğretmenliğe başladığında henüz herhangi bir deneyim sahibi olmayan Klee, kısa bir zaman bir akademiye gittiyse de bilgi ve becerilerinin çoğuna oto didaktik metotlarla ulaşmıştı. Münih Devrimi ortaya çıktığı sıralarda Klee, yeni sanat okulu programlarını araştırıyor ve takip ediyordu. Stuttgart sanat öğrencilerinin temsilcisi olarak Oskar Schlemmer onun için bir görüşme ayarlamaya çalıştı fakat başarılı olamadı. 1921'de Klee üzerine arka arkaya üç monografi yayınlandıysa da halk hala onu yeterince tanıyamamıştı. Fakat avangard çevrelerde saygı duyulan Klee, sanat hayatındaki ilk başarılarını toplamaya başlayarak, 1920 yıllarında en önemli Ekspresyonist sanatçılar arasına girmeyi başarmıştır. Sanatı daima çağın ruhunu yakalayan Klee, sanatının tekniği, stili ve içeriği ile birlikte form üzerine bir giriş dersi niteliğindeki öğretim yöntemini geliştirmesi gerekliliğini kendisinde hissetmiştir. Klee'nin dersleri biraz paralel olarak ve biraz da temel bir sanat eğitiminden sonra hayata geçirildi. Klee ve Schlemmer, Itten'den yaşam çizim dersini üzerine aldı. 1921/22 kış dönemi başında sunduğu 'resimsel form teorisi' haline gelen dersleri ile Klee, en ünlü olan aracı olarak nitelendirilen iki boyutlu paneli başlangıç noktası şeklinde belirledi. İlk dersinden bu yana verdiği bütün derslerini 2 Nisan 1922'de bir araya toplayarak kapsamlı bir yazı sundu. Bu yazıyı, 1922/23 kış döneminde eklediği renk teorisi alanı ile zenginleştirdi. Otuza yakın öğrencinin yer aldığı derslerini, kendi resimleri üzerinden çözümleyerek ilerleten Klee, renk öğretimini de öğrencilerine sistematik alıştırmalar yaptırarak gerçekleştirdi. Klee'nin bir teori haline getirdiği form alanındaki öğretilerine tarih olarak ulaşılmasa da, bunları Weimar yıllarında oluşturduğu bilinmektedir. Klee, ilk olarak Kandinsky'den ve Itten'den oldukça yararlandı; Itten'in derslerinde yer aldı ve 1922'de Kandinsky'nin 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' isimli denemesinden etkilendi(Droste, 2002).

Kandinsky'nin sanatı, maddesel, dışsal olan nesnel dünyadan koparak daima içsel hakikate, ruha yönelmeyi amaçlıyordu. Onun için dışsal olan sonlu, içsel olan ise yaşayacak olanı ifade ediyordu. Sanatçı doğanın ruhunu, içindeki derin güç ve

sanatsal sezgileriyle keşfetmeliydi. Müziğin ressamı Kandinsky, müzik-resim birlikteliğini oldukça önemsiyordu ve doğadan bağımsızlaşan müziği, resimlerinde yansıtmayı bir gelenek haline getirmişti. Ona göre, her nesne içerisinde kendine has bazı etkiler taşır ve bu etkiler insanı bilinçaltı veya bilinçdışı ile uyarır. Sürekli bir değişim halinde olan devinen doğa, bu etkileri değiştirerek ruhsal titreşimleri harekete geçirir. Dolayısıyla Kandinsky insanın içsel ihtiyacını karşılayan ruh titreşimleri üzerinde özellikle durur(Kandinsky, 2015). “Daha klasik antik çağda Plinius, durumu şöyle özetlemişti: Asıl görme ve gözlem organımız, ruhun kendisidir. Gözler yalnızca bilinç içeriklerinin görünen bölümlerini biriktirip ileten bir kap işlevini yerine getirir”(Gombrich, 2015: 12).

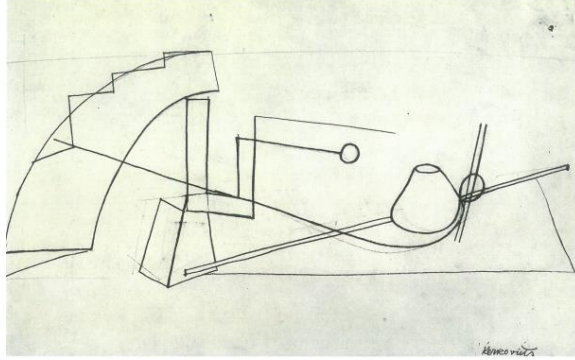
Klee derslerini büyük bir titizlikle hazırlıyordu. Temel ilke “bitmiş biçim” değil, “biçimlendirme”ydi. Dile de büyük bir duyarlılığı olan, şiirlerinde sık sık kelime oyunları yapan Klee bunu da bir kelime oyunuyla dile getirir: “Form Ende” (son biçim) değil “formende”dir (biçimlendirme) önemli olan der. Derslerinde verdiği örnekler çoğunlukla doğa bağlamındadır; mimariye, matematiğe ve müziğe de çok yer verir. Ama bu üç sanat arasında en çok müzikle resim arasında bağıntı kurduğu söylenebilir(İpşiroğlu, 2006: 79-80).

Klee derslerine, ana renkleri sunan temel formları analiz ederek giriş yaptı. Hali hazırda bilinen çoğu egzersizde, bu temel formlardan yola çıkılmadır. Bunlar, tasarımın sınırsız olanaklarından yararlanılarak renk teorisindeki egzersizlerle oran, dönüş ve yansıtma kullanarak bitmeyecek bir uygulama sahası oluşturdular. Tıpkı kendisinden önce gelen Itten ve Grunow, kendisi ile meslektaş olan Kandinsky ve Schreyer gibi Klee, doğa çalışması alanında yaptığı bir deneme ile bağlantılı bir diyagramı, kozmik birlik sistemi ile ilişkilendirdi. Denemesinde, doğa çalışmasının sentezinde bulunan içsel varlığın incelenmesi gerektiğini savundu(Droste, 2002).

Kandinsky’nin dediği gibi: “Sanattaki ilişkiler, yalnızca dışsal forma dayalı değildir, anlam ortaklığına bağlıdır.” Dışsal form benzerliklerine bazen, hatta sıkça rastlanır. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken, yalnızca içsel anlam göz önüne alınmalıdır(Kandinsky, 2015: 15).

Resim 53. Ida Kerkovius: Natürmortun Çizgisel Analizi; Kandinsky'nin Kursundan Çizim, 1923.

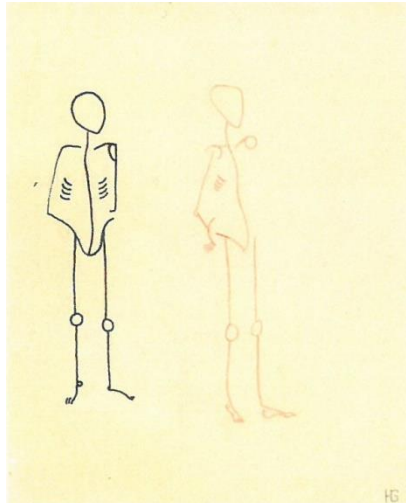
(Droste, 2002: 66)



Çeşitli yöntemlerle deneyim kazanan Klee, öğrencilerinin dünyayı kavrayabilmek için doğal nesneler ile ilişki kurduğunu ve ardından özgür bir şekilde soyut biçimler meydana getirmeye yönelebildiğini ifade etmiştir. Oto didaktik (kendi kendine öğrenme, yetiştirme) kariyerinin zıtlıklarını bir araya getiren Klee, öğrencilerine uyguladığı egzersizler ile fayda sağladı. Bu noktada, öğrencisi Gertrud Arndt, salyangoz kabukları, yarım elmalar ve çıplaklardan yola çıkarak çizim yaptı (Droste, 2002).

Resim 54. Gertrud Arndt: Paul Klee'nin dersinden hayat çizimi, 1924.

(Droste, 2002: 50)



Dessau Bauhaus'un terk edilmesinin ardından Klee'nin öğretiminde uyguladığı doğadan elde edilen çizim Albers'in sanat eğitiminde bir ön ders olarak

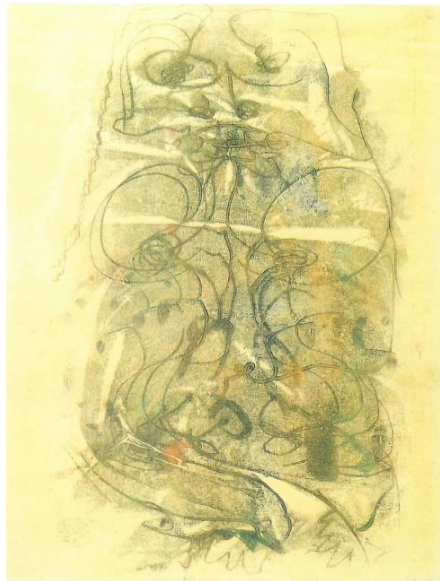
işlendi. 1922'ye kadar edindiği tüm bilgi ve tecrübelerini bütüncül ve sistematik olarak ifade ettiği resimsel form teorisi dersinde Klee, öğretiminde farklı ders metotlarını da içeren incelemeler sunuyordu. Sanat teorilerinin temelinde sentez ve analiz vardı. Klee zamanla, çoğulculuğun örgütlenmesi alanındaki düşüncelerini çizerek ve resim yaparak uyguladıktan sonra, öğretisini bütünleştirmek için yapması gerekenleri fark etti. Klee, sentez (çalışmalarını çevresiyle paylaşarak) ile analiz (çalışmalarındaki temel bileşenleri ayırarak) yoluyla bağlantı kurduğunu ifade etmiştir. Bu sebepten Klee, eski ustaların analizinin amaçlarından biri olan, Itten'in sanatsal yaratıma kendiliğinden başlatma yönteminden kopmak istememiştir(Droste, 2002).

“Her sanatçı, zamanını yansıtan formlar içinden kendisine uygun olanları seçer ve kendisini onlar aracılığıyla ifade eder. Yani öznel unsur, içsel ve nesnel unsurun dışsal ve belirli bir ifadesidir”(Kandinsky, 2015: 71).

Klee, 1925 yılında Bauhaus'un Dessau'ya taşınmasının ardından ücretsiz resim dersleri vermeye başladı. Bu derslerde öğrenciler, nesne parçalarından ve Klee'nin tekniklerinden yararlanarak, düşsel, sürrealist bir tarz geliştiriyorlardı(Droste, 2002).

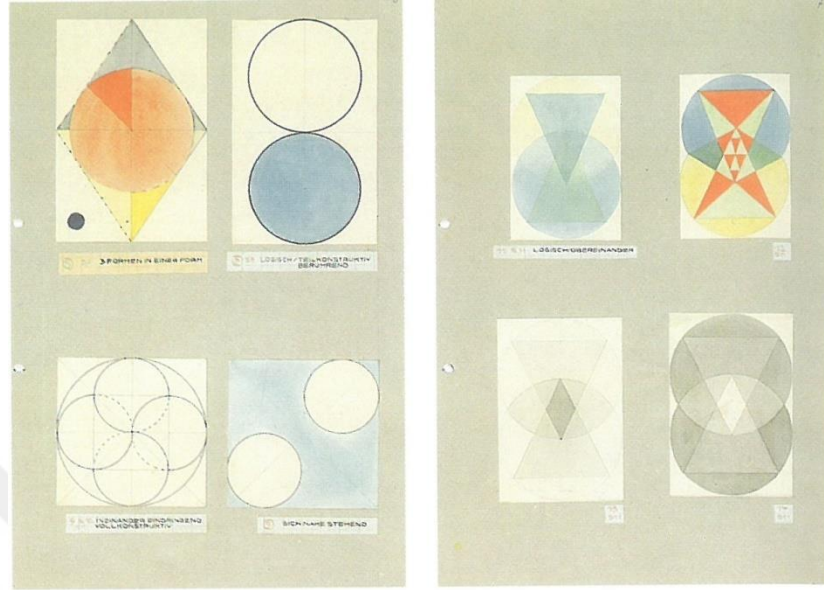
Resim 55. 1929 Yıllarında Fritz Winter'ın Monotipi.

(Droste, 2002: 189)



Resim 56. Gertrud Arndt: Klee'nin Dersi, 1923/24.

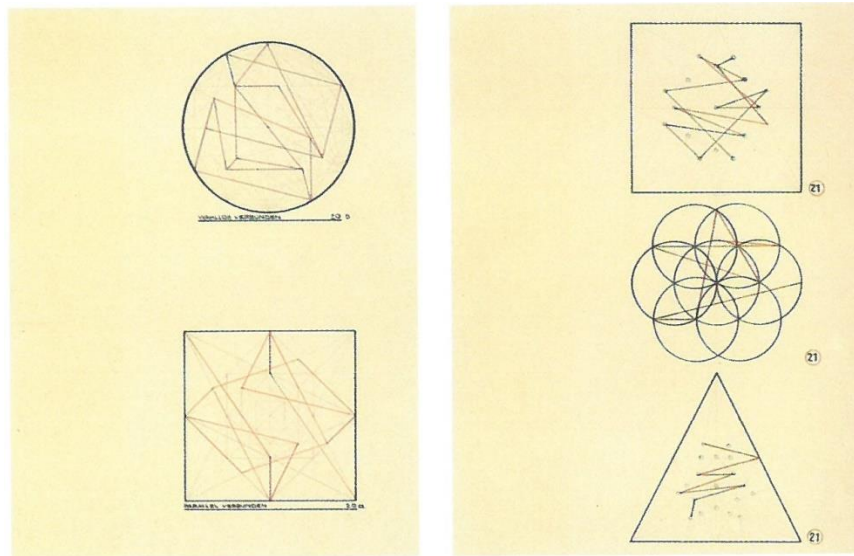
(Droste, 2002: 64)



Bu alıştırmalar, daire ve üçgen gibi geometrik formların basit bir şekilde işlenmesini ve Klee'nin öğretmek istediği 'biçimsel araçların ele alınması' bölümlerinin birbiriyle olan ilişkilerini uyguladı. Soldaki sayfada: 3 form tek bir formda, mantıksal/kısmî yapıcı/dokunaklı, iç içe geçmiş, tamamen yapıcı ve komşu. Sağdaki sayfada: mantıksal/üst üste yerleştirilmiş(Droste, 2002: 64).

Resim 57. Gertrud Arndt: Klee'nin dersinden alıştırmalar, 1924.

(Droste, 2002: 64)



“Solda: paralel bağlanmayan ve paralel bağlı olan daire içindeki hareketi ayırmlaştırıyor. Sağda: çok hızlı hareketleri üç temel formun her birinde noktadan noktaya ayırır”(Droste, 2002: 64).

Bauhaus yıllarının sonlarına yaklaşan Klee, birbirinden bağımsız seslerin eşzamanlı birleşiminden oluşması olarak tanımladığı ‘polifoni’ isimli bir müzik terimiyle bütünleşen boya katmanlı resimler yaptı. Bu resimlerde Klee, zaman ögesinin mekânsal bir öge olduğundan bahsetti. 1930’lu yıllarda, polifoni terimi ile resimdeki kompozisyon metodunu geliştirerek, çeşitli dokularla oluşturduğu resim yüzeylerinde şekil, çizgi ve renk unsurlarının uyumlu birlikteliğini yakaladı. Dessau’da yer alan Bauhaus’ta Klee, teorik ders verme konusunda önceleri kadar istekli olmamaya başladı(Düchting, 2016).

“Paul Klee’yi belirginleştiren iki faktörden kapsamlıca etkileyenin romantizm olgu ve buna bağlanan Bauhaus etkili bir inşacı anlayış olduğu söylenebilir”(Eroğlu, 2011: 126).

Klee’nin sanatını belirli bir akım ile sınırlandırmak olanaksızdır. Her ne kadar modern bir üsluba sahip biçimler yaratsa da, bütünüyle kendine has bir sanat dili vardır. Klee’nin sanatı, içerisinde Fütürizm, Kübizm, Orfizim ve Sürrealizm gibi birçok eğilim barındırmaktadır. Örneğin Klee, 1925 yılında sürrealistlerin sergilerinde yer almıştır. Bu anlamda Read, Klee’nin sürrealistler üzerinde önemli bir etki bıraktığını belirtmektedir. Klee’nin sanatı, kimilerine göre mikrofotografya ile ilintili bulunmaktadır. Bu anlamda Muller, mikroskobik görüntüler ile Klee’nin oluşturduğu kurgular arasında benzerlikler bulunduğunu dile getirmektedir. Mikrofotografya da, Klee’nin resimleri de başlangıçta zihinsel ve hayali tasarımlar olarak algılansa da aslında, içerisinde hayatın derinliklerinden izler taşıyan gerçeklikler barındırmaktadır. Dolayısıyla Klee, hayatın derinindeki bu gerçekleri ortaya çıkarmak için içsellik olgusundan hareket eden bir anlayış geliştirerek, kendi mantık kuralları ile oluşturduğu metodu kullanmaktadır(Özsezgin, 1975).

Klee sanatında, çocuk resimlerinin ilkelliği ve düşünselliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Çocuk resimlerindeki saf ve özgür dışavurum alanları, Klee’yi derinden etkilemekte ve sanatında yansıtmak istediği temel özelliklerden birini oluşturmaktadır. Klee, çocukların, ilkelerin ve naif sanatçıların yaptıkları resimlerde

birtakım sanatsal kıyaslamalar yapmaktadır. İlkel insan resimlerinde gerçekçiliğe dayanan simgeci bir üslup temsili söz konusu iken, çocuk resimlerinde ekspresyona dayanan simgeci bir üslup benimsendiğini fark etmektedir. Hem ilkel insanların, hem de çocukların resimlerinde romantik ve simgeci bir boyut olduğunu vurgulamaktadır. Yapıtlarını, çocuklara, delilere ve ilkelere de ait olan düş olgusu üzerine kuran Klee, yaşadığı dünyanın ötesinde kendisine ait bambaşka tinsel bir dünya yaratarak düşselliğini beslemektedir. Düşünsellik içeren yapıtlarında gerçekleştirdiği soyutlamalar ile soyuta ulaşan Klee, böylece izleyiciyi düşselliğe dâhil etmektedir(Eroğlu, 2011).

Delaunay'ın etkisi ile müzik ve resim ilişkisi üzerine düşünmeye başlayan Klee'nin sanatında müziksellik olgusu ön plana çıkmaktadır. Klee, müzik ve resmin zamansal olduğunu belirtmektedir. Delaunay'ın resimlerindeki eşzamanlı karşıtlıktan etkilenen Klee, bu anlayışı geliştirerek kendi sanatına uygulamaktadır. Klee'ye göre resimdeki zamansallık, geçmiş, şu an ve geleceği bütünleştiren bir düşünceyi birleştirmektedir. Klee bunun müzikteki karşılığını çokseslilik olarak düşünmektedir. Resimlerindeki müziksellik gelişiminde, Delaunay'ın etkisinin yanı sıra müziğe karşı olan yeteneği, müzikle her zaman iç içe olan yaşamı ve müzisyen bir ailede büyümesinin etkisi vardır. Grohmann, Klee'nin resimlerinin müzikle olan ortak bağını, düzen kavramı ile ilişkilendirmektedir. Müzikle ilgili yaptığı birçok resimde Klee, müziğin biçimlendirme unsurlarını titizlikle kullanmaktadır(İpşiroğlu, 2006).

4.5. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Modern Anlayıştaki Desende Çizgi

4.5.1. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi

Klee'ye göre sanatsal yaratıcılık, evrenin meydana geldiği ve yaşamın ortaya çıktığı aynı gizemli güç ile varlığını sürdürmektedir. Bu anlamda, Bauhaus'daki öğretilerinde oldukça sevdiği bir söz olarak 'oluş' tan bahsetmektedir. Klee, ilk defa meydana gelen her oluşun olağanüstü anında yaşamayı sevmektedir(Weber, 2009). "Yaşamı biçimlendirebilme sanatı, ister resim, ister plastik(üç boyutlu) sanatlar, ister tragedya veya müzik olsun diğer bütün yaratıların da temel koşuludur"(Klee, 2005: 117). Hayatının ve sanatının merkezini oluş kavramı üzerine kuran Klee, özellikle

yaşadığı hayatı biçimlendirmenin ve bu biçimlendirmeyi oluşturan anların farkında olmanın önemini vurgulamaktadır.

Doğayı gözleme ve görme yoluyla elde ettiği ilerleme, onu, yavaş yavaş, özgürce somut biçimler yaratmasına izin veren, evrene felsefi olarak bakma görüşüne iletir. Bu biçimler, istenilenden çok, şemalaştırmanın ötesine geçerek, yeni bir doğaya, yapının doğasına ulaşır. Sanatçı, böylece, yapıtlar yaratır ya da Tanrı'nın yapıtının görüntüsü yapıtların yaratılmasına ortak olur, katılır(Klee, 2006: 45).

Klee, oluşturan-biçimlendirme yöntemini geliştirirken, doğadaki sürekli oluş halinden yararlanmaktadır. Fakat bunu, kendi biçimlerini yaratarak kendi doğasını oluşturduğu bir dünya anlayışı içerisinde değerlendirmektedir. Bu anlayışta önemli olan doğanın devamını, sanatçının kendi içerisinde tamamlama sürecidir. Doğa yalnızca bir çıkış noktasıdır. Önemli olan sanatçının doğadan aldıklarını zihinsel ve sezgisel bir etkinlik içerisinde içsel dünyasına yönelerek sonuçlandırmasıdır. Dolayısıyla sanatçı, sanatsal yaşamını biçimlendirme noktasında kendine ait doğasını yaratarak özgünlüğe kavuşmaktadır.

Klee'nin dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya. İnsan onun bir parçası olarak evrensel dolaşımın içindedir ve bu oluşu sürdürür. “İnsan bitmemiştir” diyor, “gelişim içinde kalmalı, açık olmalı, yaşamında da Yaratılışın ve Yaratanın seçkin çocuğu olabilmeli”(Klee, 31; İpşiroğlu, 1991: s. 63-64'deki alıntı).

Klee'nin oluşturan-biçimlendirme düşüncesi, görünenin değil, görünmeyenin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Biçim oluşturan düşünme sistemi, çevirilerde farklı isimlerde geçmekte ve Klee'deki tam anlamını bulamamaktadır. Biçim meydana getirmenin Almanca karşılığı 'bilden'dir. Henüz var olmayanın düşünme esnasında biçim meydana getirmesiyle imgeleşerek us, duygu ve sezgi kapsamında ortaya çıkan yeni varlık kazanma durumu oluşturan biçimlendirme metodunu dile getirmektedir. Bu metodun altında Uzakdoğu felsefesini çağrıştıran bir inanç sistemi yer almaktadır. Evrensel dolaşıma dayanan bir hayat görüşüne sahip olan Klee, karşıtlıkların devinimine inanmaktadır(Klee, 2010). Klee'ye göre evrenin ve oluşun temelinde devinim bulunmaktadır. Bir nokta zamanla devinerek çizgiyi, çizgi yüzeyi,

yüzey de uzamı meydana getirmektedir(İpşiroğlu, 2006). “Oluşturmacı yapıt hareket ederek oluşur, kendisi sabitlenmiş harekettir ve alımlanması hareket dâhilinde gerçekleşir(göz kasları)”(Klee, 2010: 29).

Doğa, sanatsal yaratıcılık için bir çıkış noktası ve bir esin kaynağı olarak yüzeysel bir inceleme alanıdır. Klee ise doğanın ona sunduklarından çok daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır. Onun için önemli olan dışarıda değil içeride olup bitenlerdir. Klee, canlının oluşum sürecini, gelişimin ve değişimin anlık ifadelerini, hareketi, çoğalmayı önemsemektedir. Bu anlamda kendi doğa incelemesini yapmak için içsel bir incelemeye gerek duymaktadır. Anatomiye değil fizyolojiyi araştırma alanına alan Klee, yüzeyden derine doğru ilerleyen işlev problemleri ile ilgilenmektedir. Natüralist sanatın verdikleriyle yetinmeyen sanatçı, görünenlerin ardındaki görünmeyenin doğasını araştırmaya başlamaktadır. Dolayısıyla işlevsel problemlere bütünsel bir bakış açısı getirmektedir. Sanatçı artık, doğaya bağımlı optik görmeden uzaklaşarak, bilinçaltının verilerinden yararlanan bir düşünsel görmeye ihtiyaç duymaktadır. Evrensel oluş, zaman kavramı içerisinde sürekli gelişmekte olanı, olası dünyaları meydana getirmekte, sanatçı da böylece yaratıcılıkta sonsuz olanaklar bulunduğunu keşfetmektedir(İpşiroğlu, 1991).

Klee, yaşadığımız dünyanın tek dünya olmadığına, evrende her şeyin değişim ve oluşum içinde olduğuna inanır. “Dünya-bugünkü biçimiyle-olabilecek tek dünya değildir” der. Başka yıldızlarda çok başka biçimler oluşmuş olabileceğini düşünür. Evrende sürekli devinim, oluşum ve değişim vardır. Sanatçı doğada biçimlenmiş olarak gördüğü şeylerin derinine bakarsa dünle bugün arasında bağlantı kurabilir ve geleceği daha kolay düşleyebilir(Klee, 2010: 10-11).

Bu anlamda Klee, şu sözleri ifade etmiştir:

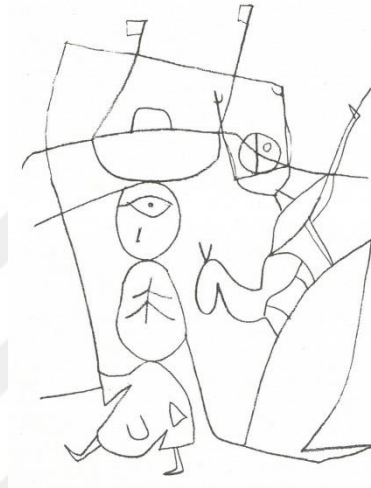
“Zaten olduğu gibi değil, olabileceği gibi göstermek istiyorum. Ve böylece yaşam görünüşümle saf sanatsal ustalık arasında oluşacak mutlu beraberliğe ulaşabilirim”(Klee, 2013: 51).

Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yönteminde yaratıcılık sezgi ile sağlanmaktadır. Bu yöntemde çözümleme ve bileşim sistemli olarak ilerlese de, bir yasadan daha fazlası olarak aklın yetersiz kaldığı yerde sezgi devreye girmekte ve

sanatın gizil yönünü açığa çıkarmaktadır(İpşiroğlu, 1991). Klee'nin bazı çalışmalarında tek gözü olan figürler resmettiği görülmektedir. Görünen göz bakan ve duyan olarak doğrudan temsil edilmekte, görünmeyen göz ise sezen bir ifadenin zihindeki karşılığı olarak ileriye gören bir anlam taşımaktadır(Klee, 2010).

Resim 58. Paul Klee, Gezici Sirk İçin Çizim, 1937

(Grohmann, 1965: 317)



Klee sanatında, doğadan aldığı formlardan yararlıansa da, Bauhaus yıllarında bu doğa etkilenimlerini içeren çalışmalarını artık işlevsel ve devinime dayanan bir bakış açısıyla vermeye başlamıştır. Doğa işleyişini sürekli gözlemleyen Klee için zanaat işçilikleri de özgün formlar oluşturmada etkili olmuştur. Doğada özellikle çiçeklerin oluşumunu gözlemlemiş, çiçeğin iç ve dış bağlantılarını titizlikle analiz ederek fiziksellik ve ruhsallık arasındaki ilişkiyi, öze dair olanı önemsemiştir. Büyüme, gelişme ve devinim artık onun çalışmalarının ayrılmaz birer parçası olmuştur(Ertürk, 2012).

Resim 59. Paul Klee, Bitkiler, Toprak ve Hava için Çizim, 1920

(Grohmann, 1965: 160)



Klee'ye göre sanat, görüneni değil görünmeyeni görünür hale getiren bir işleve sahiptir. Bu yüzden sanatçı, doğanın ona verdikleri ile yetinmemeli, aksine doğanın ondan gizlediklerini hayal gücünde tasarlamalı ve oluşabilecek yeni olanakları zihninde canlandırmalıdır. Sezgi ile görselleşen düşünceler, olası dünyaları ve yeni biçimleri meydana getirir; bu noktada sezgi, bilinçaltı, düş yaratıcılığa dâhil olarak bu işlevi yerine getirmektedir. Klee, hiçbir zaman verilenlerle yetinmemiş ve her zaman oluşturma eylemi içerisinde kendi dünyasını yaratan bir arayış içerisinde olmuştur (İpşiroğlu, 1991). Bu noktada Klee şu sözleri vurgulamaktadır: “Bir eserin çevremizdeki doğal eserlerden, karadan, hayvanlardan ve insanlardan nasıl saptığını öğrenmek için yasalar arıyoruz, ancak aptalca davranmadan. Bu kanunlar yalnızca doğanın ve sanatın ortak temelidir” (Wick, 2000: 250).

Bu biçimlendirme ‘hiç’ten başlıyordu. Düz beyaz kâğıt üzerinde, kalemin dokunmasıyla beliren renksiz nokta çıkış noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisiyle yüklüydü. Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden düzey, düzeyden hacim oluşuyordu. Oluşturan-biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmıyor yeni yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmelerle destekleniyordu. Noktanın zaman ve uzam içinde belli bir ritimle çeşitli yönlerdeki hareketiyle karada, suda ve havada türlü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyor. Çizginin hareketine ton ve rengin katılmasıyla yeni biçimlendirme olanakları ortaya çıkıyor (İpşiroğlu, 1991: 66-67).

Aşağıda, Paul Klee'nin Bauhaus Okulu eğitsel taslaklarında yer alan oluşturan-biçimlendirme yöntemine yönelik temel çizgi türleri ve biçim oluşturmalarını içeren şekiller verilmektedir. Bir noktanın devinmesiyle, harekete geçmesiyle başlayan çizginin yolculuğu, çizgilerin birleşmesiyle oluşan düzlemler ve çizginin hareket yönü ile devinerek meydana gelen yüzeyler şeklinde devam etmektedir(Klee, 2006).

Şekil 9. Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi. Özel Bir Amaç Taşımadan, Gezi İçin Gezi.

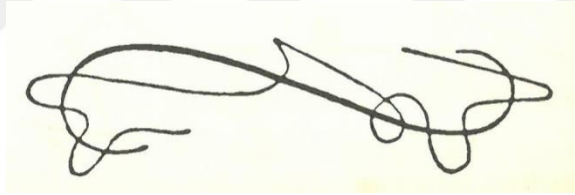
Etken: Devinen Bir Nokta

(Klee, 2006: 67)



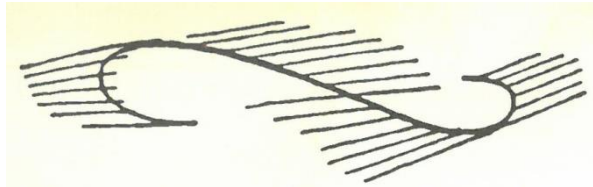
Şekil 10. Özdeş Çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte (Şekil 10, 11)

(Klee, 2006: 67)



Şekil 11. Özdeş Çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte

(Klee, 2006: 68)



Şekil 12. Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması

(Klee, 2006: 68)



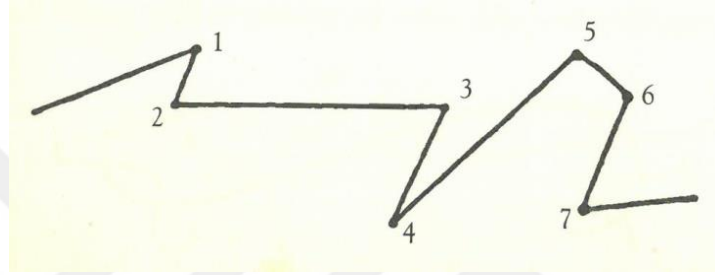
Şekil 13. Ana Çizginin Düşsel Olduğu İki İkincil Çizgi

(Klee, 2006: 68)



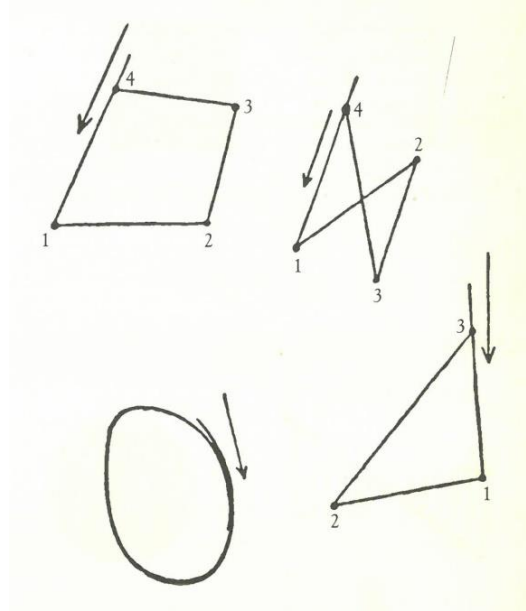
Şekil 14. Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim

(Klee, 2006: 68)



Şekil 15. Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan(Ara Çizgi)

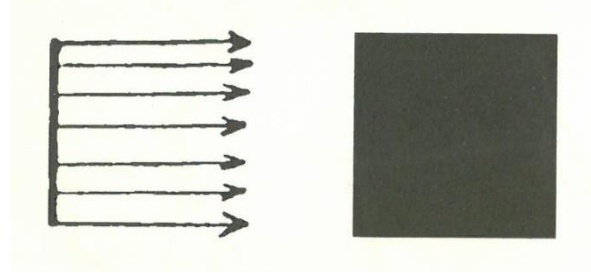
(Klee, 2006: 69)



“Yaratılma sürecinde, bu formlar çizgisel özellikteyken, süreç tamamlandığında bu çizgisellik yerini düzlemselliğe bırakır”(Klee, 2016: 28).

Şekil 16. Yanal Yer Değiştirme (Devinim)

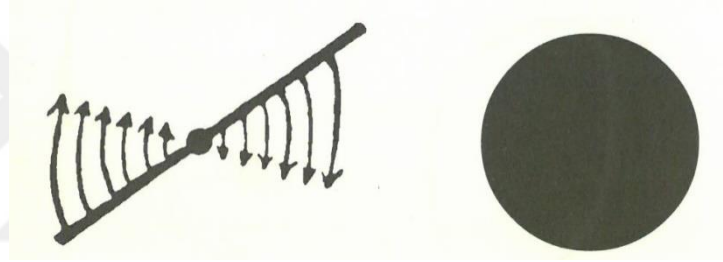
(Klee, 2006: 70)



“Açılı pasif çizgiler ve dairesel pasif çizgiler düzlem bileşenleri olarak aktif hale geçerler”(Klee, 2016: 29).

Şekil 17. Döner Yer Değiştirme (Devinim)

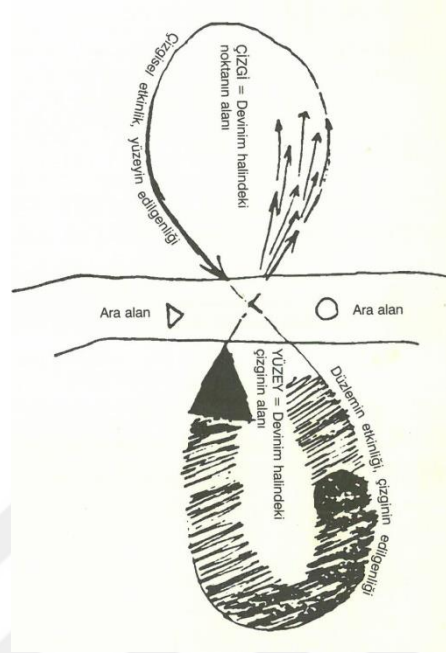
(Klee, 2006: 70)



Oluşturmacı biçim öğretisi, analiz kavramından hareket etmektedir. Klee, analiz kavramını kimyagerin izlediği sürece benzetmektedir. Kimyager bir maddeyi incelerken bileşenlere ayırarak sistemli bir şekilde yol almaktadır. Bu süreçte zararlı bileşenler de bulgulanmaktadır. Klee’ye göre sanatta da bir analiz durumu söz konusudur. Ona göre taklit edilmek istenen eserlerden ziyade güven duyulmayan eserlere karşı analiz etme ihtiyacı duyulmaktadır. Bir eserin yaratılış süreci ele alınarak incelenirse, başka yeni yollar oluşturulabilir. Dolayısıyla eserin durağan yapısının ardındaki sonuç görülebilmektedir. Analizde önemli olan, eserin oluşma sürecinin kendisidir. Klee’nin oluşturmacı biçimi, noktadan hareket eden çizgi ile başlamakta, yüzey oluşturarak ilerlemektedir(Klee, 2010).

Şekil 18. Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı

(Klee, 2006: 73)



Soyut ressam doğal nesnelere benzetmekten kaçınan değil, benzetme olanaklarından bağımsız, oluşturmacı yalın ilişkileri açığa çıkarandır. Karşılaştırma olanağına örnek: Betimleme bir kadına benzeyebilir, kediye çiçeğe, yumurtaya zara benzeyebilir. Oluşturmacı yalın ilişkiler: koyu ile açık, koyu ve açık ile renk, renk ile renk, uzun ile kısa, geniş ile dar, keskin ile kör, sol-sağ, yukarı-aşağı, arka-ön, daire ile dörtgen ile üçgen.(...)Yalınlık soyutluktur. Resim bağlamının, oluşturmacılığın temel yüzleşmesidir yalınlık(Klee, 2010: 24-25).

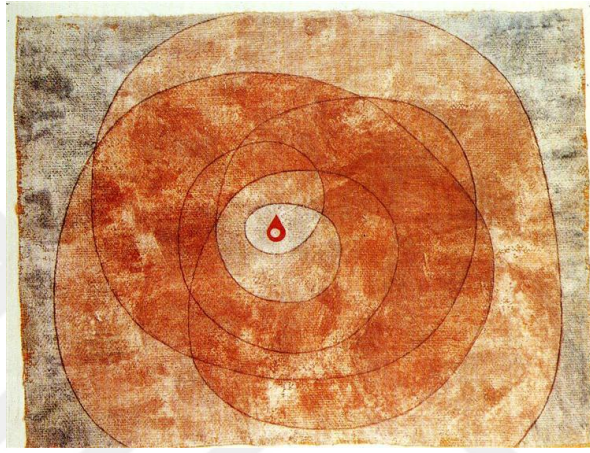
Soyut resimde, doğadaki nesnelerden yararlanılabilmekte fakat bunu benzetme kaygısı gütmeksizin yalnızca temel ilişkileri en saf biçimiyle ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Dolayısıyla, Paul Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yönteminde yer alan temel niteliklerden birinin yalınlık olduğunu, buna bağlı olarak bir takım zıtlıklardan yararlanılabildiğini söylemek mümkündür.

Klee, eserlerinin soyut olduğunu belirtmektedir. Fakat onun sanatındaki soyutluk, soyutlamadan ayrılan ve doğal biçimlerden uzaklaşan bir şekilde gerçekleşmektedir. Klee eserini oluştururken, çizgisel biçimlendirmelerden hareket ederek, denge ve düzen ilişkisi içerisinde bir kurgu sağlamaktadır(İpşiroğlu, 1991).

Klee'nin dünyası karşıtlıklardan oluşur: Kaos-kozmos, şeytansal-tanrısal, ölüm-yaşam vb. Karşıt güçler düşman güçler değil, eşzamanlı var olan güçlerdir. “Şeytansallık eşzamanlılık içinde tanrısalla bütünleşmeli, ikiliği(düalizm) ikilik olarak ele almamalı, bunları birleştirerek bir bütün oluşturmali. Çünkü hakikat tüm öğelerin birden göz önünde tutulmasını gerektirir”. Klee'nin biçimlendirme kuramının temel taşlarından biridir bütünlük(Totalisation)(Klee, 873; İpşiroğlu, 2006: s. 77'deki alıntı).

Resim 60. Paul Klee, Merkezde, 1935, Özel Koleksiyon

(<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/at-the-core-1935/>)



Evrende her şey (mevsimler, bitkiler vb.) belli bir ritim içinde oluşur, çeşitli aşamalardan geçer ve hayat çarkı durmadan döner. Sanatçı hayat akışını dondurmadan vermek istiyorsa, bu ritme ayak uydurmalı, duvar örер gibi taş taş üstüne koyarak elindeki yapıtı oluşturmaliydi. Duvar ve hasır örme, dokuma, tohum atma, ekin biçme gibi basit el işçiliğinin etkinliğinde Klee, oluşturunca düşünceye biçimin nasıl oluştuğunu öğreten temel örnekler görüyordu. “Sanat, görünür hale sokar, görüneni tekrarlamaz” diyor. Oluşturunca düşünce doğayı taklit etmez, onun gibi, ona paralel yeni bir gerçek yaratır. Sanat yapıtında biçim kalıplaşmadan oluşmalı, biçim(Form) biçimlendirmeyi(Formung, Gestaltung) gizlememeli, belirtmeliydi(İpşiroğlu, 2009: 179).

Klee'nin oluşturan biçimlendirme düşüncesini geçmişi geleceği ve şimdiki zamanı bir arada verebilen eşzamanlı bir sistem olarak nitelemek mümkündür, çünkü bu düşüncede sürekli olarak oluş, gelişme ve devinim söz konusudur. Geçmişten gelen bir an, olası dünyaların tasarımıyla yeni bir biçimlendirme sürecini meydana getirebilmektedir. Devinim, ritim, yalınlık, zıtlık, çizgi türleri gibi temel unsurlar,

Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yönteminin görselleştirilmesine kaynaklık etmektedir.

4.5.2. Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Modern Anlayıştaki Desenlerinde (Eserlerinde) Çizgi Kullanımı

Çizgi, Klee'nin sanatındaki yaratıcı gücü ifade etmenin birincil ve en derin ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Çocukluğundan itibaren kendine özgü ve saf bir çizgi anlayışı benimseyen Klee, bu çizgi anlayışını geliştirerek yeni ve biçimsel ifade olanakları üzerine yoğunlaşmaktadır.

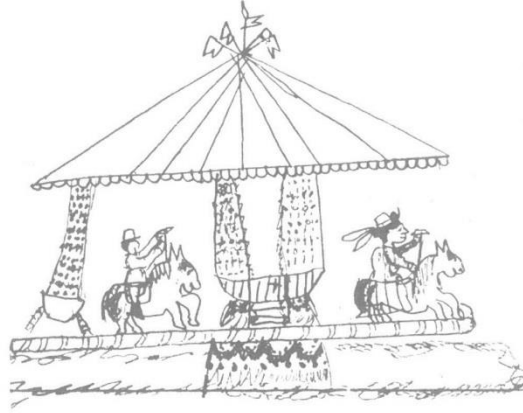
Benim çocukluk resmimin konusunun temeli çizgisel üretimler biçiminde olmalıdır; ben, burada, örneğin insan biçiminde bir nesne kavramını “çizgi” öğeli arı bir görünüşe bağlamayı denedim. Bir insanı “olduğu gibi” göstermem için, hepten şaşırtıcı bir yığın çizgim olması gerekir. Artık o zaman sonuç, kişinin katıksız bir görünüşü olarak değil, görüldüğü gibi olmayan bir karmaşıklık biçiminde ortaya çıkar(Klee, 2006: 32).

Klee, çocukluğunda hayal gücünü kullanarak çiçek, bahçe ve at gibi konuları işlediği resimler yapmıştır. Daha küçük yaşlarda resme ilgi duyması ve resim yeteneğini geliştirmesinde anneannesi büyük bir rol oynamıştır(Ertürk, 2012). Klee, dokuz yaşında iken günlüğüne yazdığı bir notta, gözlemlerinden etkilenen çizgi kullanımını şöyle açıklıyor:

İsviçre'nin en şişman adamı olan dayımın restoranında, yüzeyinde karmakarışık bir biçimde sayısız taşın kesitlerinin yer aldığı mermer masalar vardı. Bu mermerlerin üzerindeki çizgilerden oluşan labirentlerde insana benzeyen grotesk öğeler yakalanabiliyordu. Sonra bunları kurşunkalemle çizip belirgin hale getiriyordum. Buna kendimi kaptırmıştım, böylece ‘acayip olana karşı eğilimim’de belgelenmiş oluyordu(Klee, 2005: 18).

Resim 61. Paul Klee, Atlıkarınca, 1889 (On yaş)

(Klee, 2005: 19)



Van Gogh'un sergilerini gezdiği sırada Klee, resimlerindeki çizgi kullanımından oldukça etkilenmiş, Van Gogh'un izlenimci bir çizgiye sahip olduğunu fakat bunun ötesine geçerek kendisini özgürleştiren bir çizgi anlayışını benimsediğini vurgulamıştır. Bu anlamda günlüğüne, ilerici anlamda bir çizginin oluşturulabileceğini yazmıştır. Klee, çizginin natüralizme galip gelen bağımsız bir resim ögesi olduğunu, Ensor'un büyülediği çalışmaları üzerinde doğrulamıştır(Grohmann, 1965). Natüralizmin çizgisel üretim becerisini kısıtlayıcı bir tavrı olduğunu günlüklerinde belirten Klee, buradaki çizgilerin sadece tonalite ile renk lekelerini ortaya koymaya yarayan bir araç olarak kullanıldığından söz etmektedir. Dogmatik ve natüralist bir çizgi anlayışından sıyrılmak için Klee, çizgiyi rengin dışında yalnızca çizgi olarak ele almak gerektiğini söylemektedir. Natüralist araştırmaların ardından ruhsal doğaçlama üzerine yoğunlaşan Klee, doğa gözlemlerine sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın kendi içsel yönelimlerine göre bir biçimlendirme alanına yönelmektedir. Bu anlamda zifiri karanlığın içinde bile çizgi oluşturacak yaşantıları not edebileceğini ve böylece çizgilerinin özgürlüğe ulaşacağını belirtmektedir(Klee, 2005). “Çizimlerinde, çoğunlukla çocuklarda çizgi serbestçe işlev görür”(Grohmann, 1965: 55).

Resim 62. Paul Klee, Kapı Dışında Oynayan Kızlar, 1910

(Grohmann, 1965: 31)



“1906/07’deki çizgilerim benim özvarlığımdı. Ama ara vermek zorundaydım, bir kramp tehdit ediyordu onları, hatta süslemenin tehdidi altındaydılar! Kısacası, dehşete kapılarak ara verdim, oysa ta derinlerde hissediyordum onları”(Klee, 2005: 211).

Resim 63. Paul Klee, Sohbet Eden Kâhinler, 1906

(Grohmann, 1965: 97)



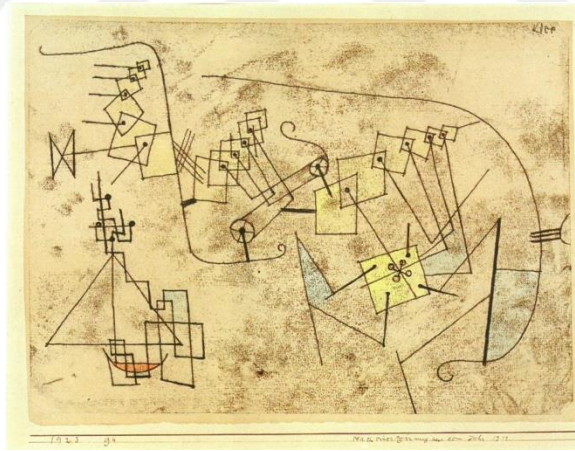
1920 yılından sonra Klee’nin resim alanındaki düşünceleri olgunlaşmaktadır. Genellikle desen, suluboya, gravür ve yağlıboya teknikleri ile yapıtlar üreten Klee, bunları kimi zaman tek başına, kimi zaman da bir arada karışık teknik olarak kullanmayı tercih etmektedir. Yapıtlarında oluşum süreci üzerine yoğunlaşan Klee, yüzey üzerine kalem ve fırça gibi malzemelerle oluşturduğu çizgilerini maceralı bir

yolculuğa çıkardığını ifade etmektedir. Yolculuğa çıkan çizgiye eşlik eden ton ve renk ile birlikte, yeni biçimlendirme olanakları meydana gelmekte, biçimlendirme unsurları ölçü, tartı, nitelik kapsamında değerlendirilmektedir(Ertürk, 2012).

Bir sanat yapıtının yaratımı-ağaç dallarının gelişmesi-zorunlu olarak resim sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü orada doğa yeniden doğar. O zaman bu özgül boyutlar nelerdir? Öncelikle çizgi, ton değeri ve renk gibi az çok sınırlı, biçimsel etmenler vardır. Bunların arasında, çizgi yalnızca basit bir ölçüm sorununa sahip, en sınırlı etmendir. Çizginin özellikleri, uzunluk(uzun ya da kısa), açılar(dar ya da geniş), yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğudur. Tüm bunlar ölçüme bağlı inceliklerdir. Ölçüm bu ögenin temel özelliğidir. Ölçüm olasılığının kuşkulu olduğu yerde, çizgi mutlak saflık ile ele alınmaz(Klee, 2013: 19-21).

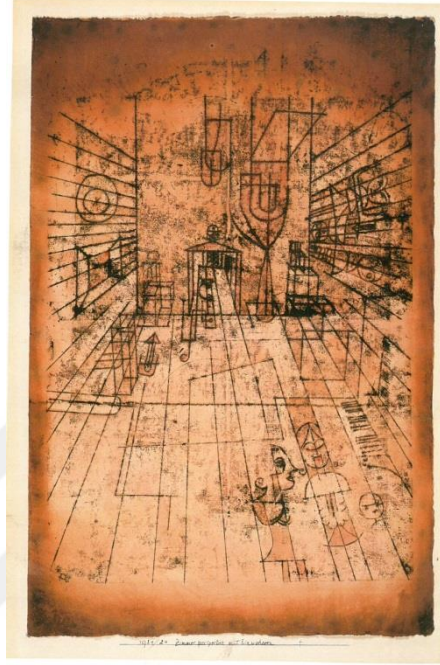
Resim 64. Paul Klee, 1919'da Bir Çizimden Sonra, 1919, Karton Üzerindeki Kâğıda Suluboya ve Yağ Transferi, 20, 5 x 27, 4 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

(Düchting, 2016: 129)



Resim 65. Paul Klee, İçindekilerle Bir Oda Perspektifi, 1921, Kartona Yapıştırılmış Kağıda Aktarılan Çizim Üzerine Suluboya, 48,5 x 31,7 cm, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee Stiftung, Bern

(Leroy, 2006: 59)



André Breton, sürrealizm ile bağı olan ressamlar arasında Klee'nin de bulunduğunu belirtmektedir. 1925 yılına rastlayan dönemde Klee, Paris'de bulunan bir galeride Parisli sürrealistler ile katıldığı sergide, 1920'li yıllarda Chirico'nun etkisi altında yaptığı 'İçindekilerle Bir Oda Perspektifi' adlı yapıtı bulunmaktadır. Etkileyici olduğu düşünülen ve sergi kataloğu için uygun görülen bu resim, 'Ruh Odası' olarak tanımlanmaktadır. Giderek daralan perspektif içerisindeki loş ışık etkisinde dikkatleri üzerine çeken yoğun kaçış çizgilerine çaresizce hapsolan figürler, Klee'nin yapıtına koyduğu isimden daha anlamlı görülen düş gücü ve sürrealist dünyayı bütünleştiren 'Ruh Odası' tanımını desteklemektedir. Lirik bir anlam barındıran bu resmin yer aldığı kataloğun önsözünde, perspektif etkisinin tünelsi bir görüntüyü çağrıştıran dağdaki bir çatlağı anımsattığı belirtilmektedir. Bu sırada Dessau'da bulunan Bauhaus okulunda eğitim veren Klee, okulun temelini oluşturan yapımcı ve işlevselci anlayışlar dışında kalan yeni ve farklı sanatsal ilişkiler oluşturma arayışındadır. 'İçindekilerle Bir Oda Perspektifi' adlı yapıtta, tüneli anımsatan bir boşluğa uzanan oda, izleyiciyi içine çekmekte ve kaçış çizgileriyle sonsuzluk hissi oluşturmaktadır. Sanat yaşamının iskeletini oluşturan bu çizgiler ile

odadaki nesne ve figürler âdeta bir örümcek ağına ya da hapisane demirlerine sarmalanma izlenimi vermektedir. Klee'nin yapıtlarındaki perspektif uygulamalarında, Chirico'dan oldukça etkilendiği belirtilmektedir(Leroy, 2006).

Resim 66. Paul Klee, Hayali Perspektif, 1920

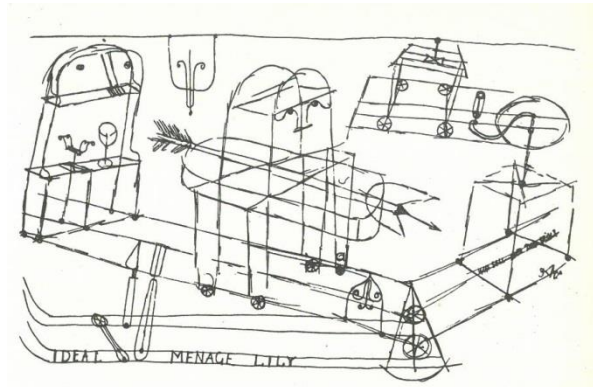
(<https://fineartamerica.com/featured/2-phantom-perspective-paul-klee.html>)



Romantik bir düşünce ile yaklaştığı sanatında, görünmeyen dünyaların saklı gerçeklerini, kendi gerçeklik algısından hareket eden bir düşünce ile ortaya koymaya çalışması, Klee'yi sürrealist eğilime yakınlaştıran bir anlayışa işaret etmektedir. 1920'li yıllarda yaptığı özgün baskınlarda Klee, perspektif temelinde oluşturduğu çizgiler ile izleyicileri, beklenmedik duygular meydana getiren hayret verici bir mekân algısına doğru çekmektedir(Leroy, 2006).

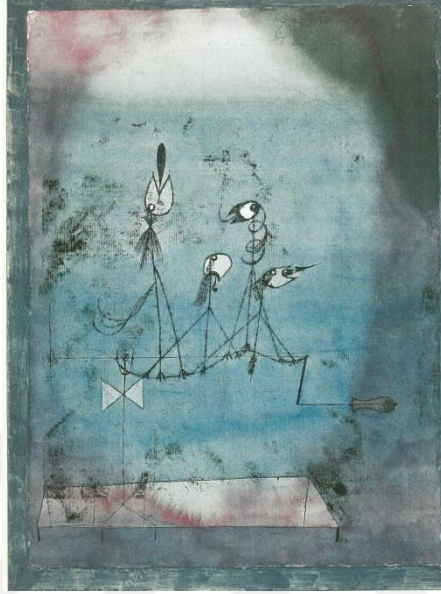
Resim 67. Paul Klee, İdeal Ev için Çizim, Lily, 1920

(Grohmann, 1965: 162)



Resim 68. Paul Klee, Cıvıldayan Makine, 1922, Kâğıt Üzerine Çizim ve Suluboya Kâğıdı Üzerine Aktarma, 41, 5 x 30, 5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

(Köster ve Röper, 2014: 118)



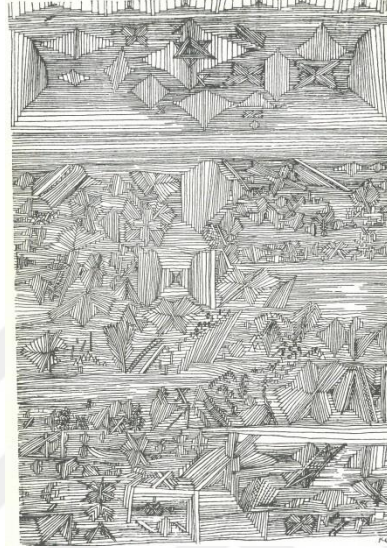
Klee'nin "Cıvıldayan Makine" adlı resminde dört küçük kuş, bir krank kolu üzerinde tünemektedir. Krank kolunun döndürülmesi ile birlikte kuşlar adeta heyecanlı ve coşkulu sesler eşliğinde cıvılamaya başlamaktadır(Köster ve Röper, 2014).

Resimde, cıvıldama ile kuşlara ait, makinenin de insana ait bir yönlendirme ile döndürülmesine gönderme yapılarak endüstriyel dünya düzeni simgelenmektedir. Açıkbaşlılarıyla kendi tünelerine zincirlenmiş kuşlar ile görselleştirilen mavi yoğunluğundaki pembe ışıltılı şafak manzarası, bir kırsalı anımsatmaktadır. Doğa deformasyonlarını içeren sinirli bir çizgi üzerindeki bu gergin kuşlar aynı zamanda bir tehdit duygusu barındırmaktadır. Bunun sebebi, el krankının makinenin üzerinde bulunan kuşları tıpkı bir kurban gibi aşağıdaki müzik kutusuna çekmeye çalışması olarak düşünülmektedir. Sıra dışı tekniği ve vurucu renk kullanımı ile Klee'nin sanatı, karikatür, çocuk sanatı ve Gerçeküstücülerin otomatik çizim tekniği arasında kıyaslamalar içermektedir. Bu yapıtta, mizahın ve canavarlığın karşıt duyarlılıklarına karşı oluşturduğu benzerlik, çokanlamlılık, teknik kompozisyonda dikkat çekici bir

çalışma yaratmak için biçimsel öğelerle bir araya gelmektedir(Modern Sanat Müzesi [MOMA], 1999).

Resim 69. Paul Klee, Orpheus İçin Bir Bahçe, 1926

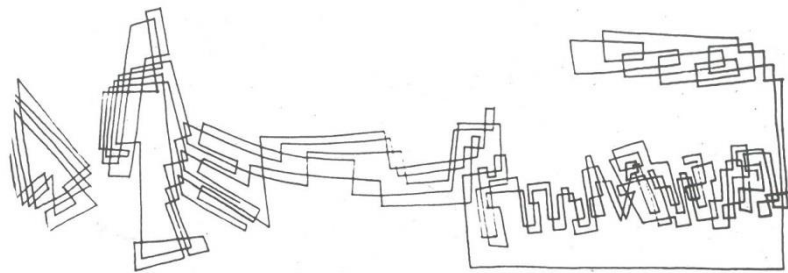
(Grohmann, 1965: 376)



‘Orpheus İçin Bir Bahçe’, ‘Klasik Bahçe’, gibi çizim temelli ilk Dessau resimlerinde Klee, paralel kontürler kullanarak iç içe geçen çizgisel formlar oluşturmaktadır(Grohmann, 1965).

Resim 70. Paul Klee, Semptomatik, 1927. Felix Klee Koleksiyonu

(İpşiroğlu, 1991: 71)



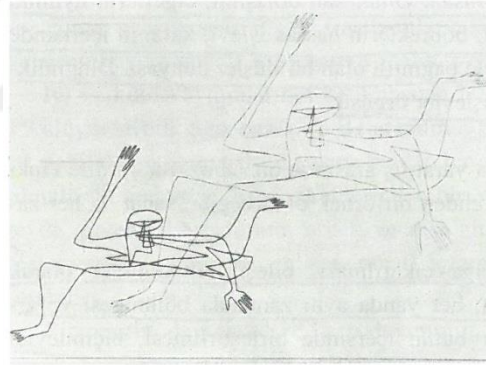
Kuramsal çalışmalarını sanat yaratmasına koşut sürdürüyordu Klee. Bu bakımdan resimleri soyuta kaydıkça müzikle kurduğu bağının artması ilginçtir. Tek yönlü devinimi vermek istediği zaman müzik ölçülerini ve ritimlerini göz önünde tutuyor. Ama bunu yetersiz buluyor, yalın devinim alışılmış geliyor ona. Karşıtlıkları eşzamanlı görselleştirmek istiyor. Biçimlendirme öğelerini değişik bağlamlarda bir araya getirerek yaptığı resimler (Örneğin çizgi ve açıklık-koyuluk,

çizgi ve renk, renk ve açıklık-koyuluk vb.) bu doğrultudaki arayışlarını dile getirir(İpşiroğlu, 2006: 80-81).

Resim 71. Paul Klee, Güç Yolculuk, 1927. Felix Klee Koleksiyonu
(İpşiroğlu, 1991: 67)



Resim 72. Paul Klee, Kendinden Kaçış (ilk aşama), 1931. Bern, Paul Klee Vakfı
(İpşiroğlu, 1991: 146)



Klee, desenlerinde çizgiyi kendisini ifade etmenin, hislerinin dışı vurumunun en temel araçlarından biri olarak görmüş, düş gücü ile oluşturduğu çizgilerinde derinleşmeyi amaç edinmiştir.

4.6. Paul Klee 'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında, 1920-1960 Modern Anlayıştaki Desenlerde (Eserlerde) Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları Üzerine Çözümlemeler

Bir eser, zamanla yaratıcısı olan sanatçıdan bağımsızlaşarak kendi varlığını oluşturmaktadır. Örneğin resim sanatı; çok boyutlu dünyaların (fizik, metafizik) sanatçı tercihleri ile yüzeye aktarım biçimidir. Sanatçının öznel ifadesi ile eserinde

kullandığı temel unsurlar, bu aktarım biçimi, eserin tek ve benzersiz olmasına neden olmaktadır. Kuramsal bir anlayışa sahip olan bu unsurlar, sanatçının algısı ile değişkenlik gösterebilmekte, yeni olanaklara ve yeni kavramlara yol açabilmektedir. Resmin analizinde, sanatçının seçimleri ile farklılık gösteren ilkeler ve oluşan koşullar, eserin kendi yapısını meydana getirirken, eserin sübjektif durumunu da ifade etmektedir. Dolayısıyla bir eser değerlendirilirken, kendi öz yapısı içerisinde düşünülmektedir. Bu anlamda eserin analizinde, temel verileri oluşturan içeriksel bağlantılar, bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Bir eseri yargılamak için öncelikle onun yapısal ve var oluşsal özellikleri hakkında doğru değerlendirmeler yapmak gerekmektedir. Sanat eserini analiz etmek için kullanılan çeşitli eleştiri yöntemleri bulunmaktadır. Odak noktası sanat eseri olan biçimci(yapısalcı) yöntemde, sanatçısından bağımsız olarak eserin bireysel ve organik yapısı, temel plastik değerleri ve öğelerin birbiriyle olan bağlantıları ile birlikte parçadan bütüne varan bir yapı anlayışı kapsamında değerlendirilerek incelenmektedir(Şentürk, 2016).

Paul Klee 'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında, 1920-1960 Modern Anlayıştaki Desenlerde (Eserlerde) Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları Üzerine Çözümlemeler alt problemine yönelik olarak yapılan incelemelerde, araştırmanın desende çizginin oluşturucu biçimlendirmesinde ana yöntem olan 'oluşturucu biçimlendirme yöntemi' kategorileri ile modern desende çizgide yeni biçimlendirme olanaklarına dair bulgular elde edilmektedir. Ancak bunun için araştırmada, görsel, içeriksel kodlar(düzgüler) kullanılmaktadır. Sonuçta eser incelemede, oluşturucu biçimlendirmede olduğu gibi, tümevarımcı anlayış uygulanmaktadır.

Araştırmada modern anlayışta desene bağlı olarak oluşturulmuş 3 adet çizgisel resim, belirlenen kategoriler ve kodlara bağlı olarak incelenmiştir. Eserlerler üzerinde çizginin yeni biçimlendirme olanakları, -çizgiler , -oluşturucu biçim ve biçimlendirme ve - oluşa dair izler yani öncelikle görsel ipuçları aranmış ve bunlar yazılı literatürden de alıntılarla desteklenmiştir.

Daha önce ilgili literatür taramalarından elde edilen bilgilere göre, klasik desen anlayışından farklılıklar gösteren, yeni dünyanın olasılıklarını içeren, ilerlemeci anlayıştaki, Modern Desenlerde (Eserlerde) Çizginin Yeni Biçimlendirme

Olanakları Üzerine Çözümlemelerde kullanılacak kategoriler ve bunlara ilişkin kodlar-biçimsel öğeler belirlenmiştir. Bunlar aşağıda sıra ile sunulmaktadır:

1-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçim Kategorisi:

a) Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçime Dair Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler:

-Tasarım Elemanı olarak çizgi, -Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim, -Valör değerler (Çizgisel Değer), -Renk (çizgide renk)

b) Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Oluşturmacı Yalın İlişki Kategorisi - Soyut Yalınlığa İlişkin Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler:

-koyu ile açık, -koyu ve açık ile renk, -renk ile renk, -uzun ile kısa, -geniş ile dar, -keskin ile kör, -sol-sağ, -yukarı-aşağı, -arka-ön, -daire ile dörtgen, -dikdörtgen ile üçgen

2-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisi:

a) Desende Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisine Dair Görsel Kodlar:

-Çizginin özellikleri ve Çizgide Türler, -Düz, Kırık, Eğri, -Çizgide Yönler - Yatay, Dikey, Diyagonal, -Uzunluk(uzun, kalın, ince ya da kısa çizgi), -Açılar(dar ya da geniş), -Yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğu

3-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Oluş Kategorisi:

a) Desende Biçimlendirmede Oluşa Dair Görsel Kodlar:

-Döner yer değiştirme (devinim), -Birleşen, dağılan, yükselen, alçalan, dinlenen duygular oluşturan geometrik formlar ve çizgiler, -Ritim, -Tekrar eden çizgi ve biçim, -Devinimsel Hareket(geometrik formlarda karmaşık biçimlerde bastırma, dönme ve itme hareketleri), -4. Boyut ve Eşzamanlılık, -Denge, -Uyum, -Zıtlık, -zıtlıkların birliği, -Bütünlük (totalizasyon), -Karşıtlıkları eş zamanlı görselleştirme

4-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) İçerik Kategorisi ve Kodları:

-Sezgisellik, -Soyutluk, -İmgesellik

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Modern Anlayıştaki Desen (Eser) Çözümlemesi 1:

- Sanatçı ve Özgeçmişi

Wolfgang Schulze - 1913 yılında, Berlin'de doğan ve bir süre Dresden'de yaşayan Wolfgang Schulze, yedi yaşına geldiğinde müzikte oldukça yetenekli olduğu keşfedildi(Passeron, 1982). Wolfgang Schulze, Wols takma adı ile anılan alman bir sanatçı olarak cansız hayvanlar ve insan bedenini kullanarak gerçekleştirdiği gerçeküstü kurgular içeren fotoğrafçılık ile ilgilendi(Wye, 2004).

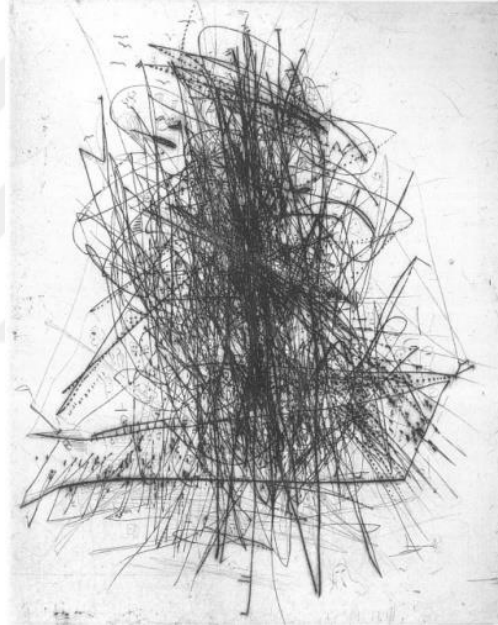
1932 yılında Berlin'de, Paris'e yerleşmezden kısa zaman önce, bir süre Bauhaus'un etkisi altında kaldı. Almanca dersleri vererek ve portre-fotoğraflar yaparak geçimini sağladı. Bu ara küçük boyda suluboyalar yapmaya da başladı. Bunlar Sürrealist mizahla düş-çalışmalarının, Klee'ye özgü incelikle bir arada kullanıldığı "Psişik emprovizasyon" lardı(Passeron, 1982: 258).

1939'da gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı'nın ardından girdiği hapisanede, çocuk sanatından ve Paul Klee'den esinlenerek oluşturduğu manzaralar, ifadesiz suratlar ve figürler içeren çalışmalar üretti(Wye, 2004). "Klee'nin sanatını anımsatan tuhaf ve karikatürel birçok desen yapmıştır(mürekkepli uç, suluboya, guaj)"(Eroğlu, 2015: 280). Özgürlüğüne kavuştuğunda Fransa'ya giden Wols'un savaşın etkisinde yaşadığı acılar, onun hayatına ve sanatına derin izler bırakarak kaynaklık etmektedir. Hayatı boyunca fakirlik, hastalık ve alkol ile mücadele etti(Wye, 2004). Wols'un

resimleri, 1927-1940 yılları arasında sürrealizm ağırlıklı soyut bir eğilim göstermekte, fakat 1940 sonrasında daha çok soyut eğilimli çalışmalara yöneldiği görülmektedir. Dolayısıyla Wols'un sanatı, hem sürrealist, hem de soyut eğilimli çalışmaları bir arada taşıyan bir özellik göstermektedir. Fakat Wols, çalışmalarındaki sürrealizm etkisini oldukça kişisel ve öznelmiş bir yaklaşım ile dile getirmektedir(Özal, 2006).

Resim 73. Wols, Sartre'nın "Nourritures"ü İçin Büyük Leke, Gravür, 1949, 9 x 14 cm

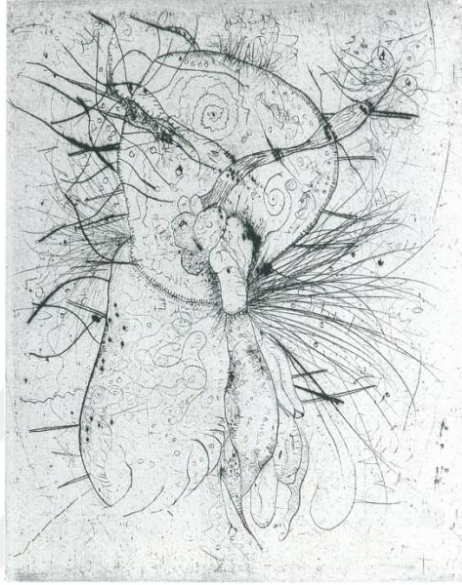
(Wols(1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıkoğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 43)



“Sartre, Byron ve Masson gibi varoluşçu yazarlar ve Lao-Tzu, Chuang-Tzu gibi, varoluşçu düşüncenin de benzeştiği, Uzak Doğu felsefesini aldığı Çinli filozoflar da onun diğer kaynak noktalarını oluşturmaktadır”(Özal, 2006: 60). “Ölüm ve huzur hakkındaki düşünceleri (bunları Lao-Tzu'dan almıştır) çalışmalarının ayrılmaz bir bütünüydü”(Passeron, 1982: 259). Paris'e giderek sürrealizm etkisi altında serbest çağrışım, taşizm ve otomatik çizime dayalı soyut resimler üretmeye yoğunlaştı. Wols, iğne kullanarak plaka üzerine oluşturduğu ince, cızırtılı çizgileri ve karmaşık, mikroskobik ayrıntılar içeren tarzı ile varoluşsal kaygılarını dile getirmiştir(Wye, 2004).

Resim 74. Wols, De Solier İçin Soğan Şekilli Surat, Gravür, 1946, 12, 3 x 9, 9 cm

(Wols (1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıkoğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 41)



Çizgi ve ses kendilerine yakıştırılan ek anlamlardan soyutlandığında (Çizgi ‘konu’dan, ses ‘anlatım’dan) birbirlerine en yakın duruma gelirler, böylece biri uzayın öbürü zamanın bu ki olayı kendilerine özgü devinim özelliklerini birbirlerine aktarabilirler; sesin iniş/çıkışı, başlangıcı/sonu, çizginin iniş/çıkışı, başlayışı/bitışıyle özdeşleşir. Çizginin tamamlanmış/duruk devinimi sesin ‘zaman içinde yok olan’ (ancak mutlak bellekte yaşayabilen) simgesel devinimiyle bütünleşme sürecinde birleşir(Usmanbaş, 1986).

Yapıtlarında, Yves Tanguy, Masson, Ernst gibi sanatçılardan etkilenen Wols, çizgi ve konturleri sonuca odaklanmayan, sürekli oluş halindeki bir dünyayı yansıtır. Bir süre Bauhaus’ta kursa giden Wols’u Moholy-Nagy desteklemiştir(Çalıkoğlu, 2006).

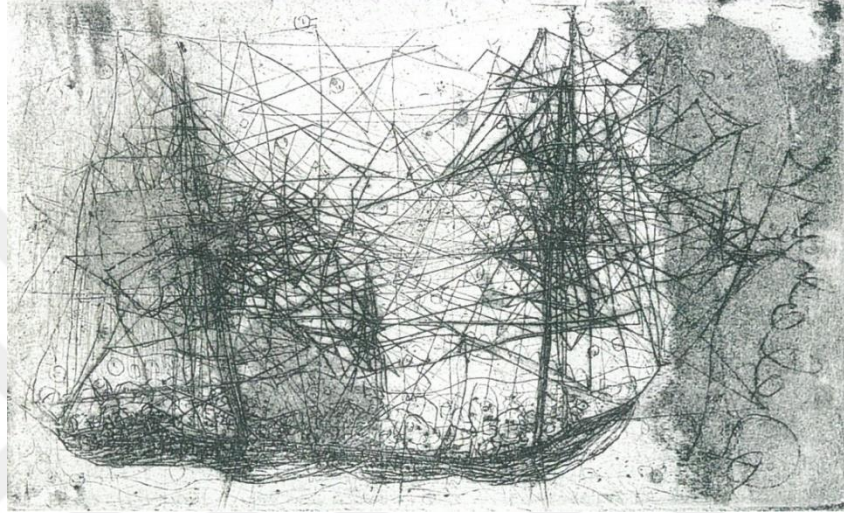
Paul Klee’nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Modern Anlayıştaki Desen Çözümlemesi 1 kapsamında yukarıda özgeçmişi sunulan modern sanatçı Wols’un, Gemi isimli eseri üzerinde Klee’nin yöntemi çerçevesinde, incelemeler sıra ile aşağıda verilmektedir.

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında

Desen (Eser) Çözümlemesi 1:

Resim 75. Wols, Gemi, 1937, Gravür, 6 x 10 cm

(Wols(1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıkoğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 43)



1-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçim Kategorisi:

a) Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçime Dair Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -Tasarım Elemanı olarak çizgi, -Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim, -Valör değerler (Çizgisel Değer), -Renk (çizgide renk)

-Tasarım Elemanı olarak çizgi: Wols, 'Gemi' adlı yapıtında modern desen anlayışında –çizgisel bir biçimlendirmeyi ortaya koymaktadır. En soyut tasarım elemanı olarak çizgiyi gravür tekniğindeki deseninde, en önemli oluşturuç eleman olarak kullanmaktadır. *Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim:* Siyah çizgi değerlerini bir arada kullanarak oluşturduğı gemi ile biçimlendirmeyi sağlayan Wols, bu gemi imgesini, gerçekçi bir ifade ile değil, içsel dışavurumlarını yansıttığı bakış açısından hareket ederek biçimlendirmektedir. -Valör değerler

(Çizgisel Değer): Yapıtta, siyah rengin koyudan açığa değişen ön arka ilişkisi ile valör değerleri kullanılarak çizgiler oluşturulmaktadır. -Renk (çizgide renk): Tek renk olarak siyahın açık-orta-koyu çizgisel değerlerini kullanarak oluşturduğu biçimlerini çizgi ile belirterek görünür kılmaktadır.

b) Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Oluşturmacı Yalın İlişki Kategorisi - Soyut Yalınlığa İlişkin Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -koyu ile açık, -koyu ve açık ile renk, -renk ile renk, -uzun ile kısa, -geniş ile dar, -keskin ile kör, -sol-sağ, -yukarı-aşağı, -arka-ön, -daire ile dörtgen, -dikdörtgen ile üçgen

Siyahın koyu ve açık değerleri ile oluşturulan kompozisyonun merkezinde yer alan gemi, uzun çizgiler ile biçimlendirilmekte, gemiye bağlanan fakat daha çok geminin çevresini oluşturan alanda daha kısa çizgiler bulunmaktadır. Gemi biçimlendirmesi, uzun, koyu çizgilerin keskin ve geniş alan sınırlamaları ile ortaya çıkmakta, kompozisyonun tamamına yayılan alanda, daha kısa, açık ve kör çizgiler bulunmaktadır. “Alkol ve acılar, çizimsel çalışmalarına keskin bir görüntü niteliği kazandırmıştı”(Passeron, 1982: 259).

İnce ve ipliksi çizgiler kullanarak hayvanlar veya bitkiler dünyasından alınma, kökenleri az çok anlaşılan öğelerin yer aldığı desenler gerçekleştirmiştir. Hem düş, hem de ruhsal doğaçlama olarak nitelenebilecek desenlerinde bir yazı otomatizmi de görülür(Eroğlu, 2015: 280).

Detay 1. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler

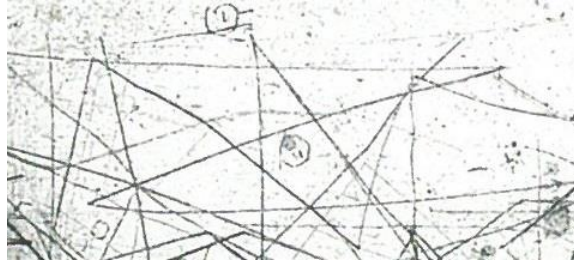


Detay 2. Açık Değerdeki Kısa ve Kır Çizgiler



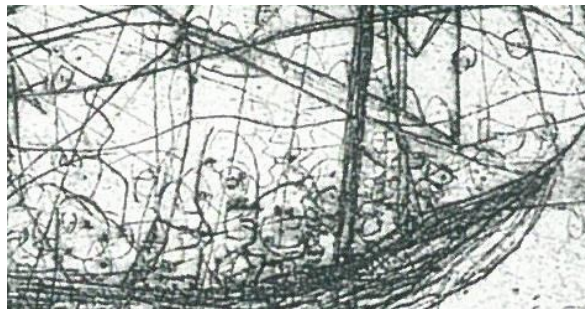
Kompozisyondaki ön-arka ilişkisi, çizginin uzun-kısa ve açık-koyu değerleri ile belirlenmektedir. Çizgi yoğunluğu içerisindeki kompozisyonda yer yer rastlantısal üçgen düzlemler meydana gelmektedir.

Detay 3. Üçgen Oluşturan Düzlemler

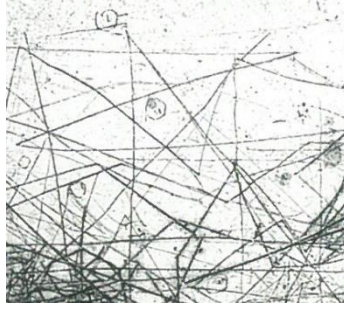


Geminin içinde ve dışında daire şekilleri görülmekte, bunlar bazı alanlarda sıklaşıırken bazı alanlarda seyrekleşmektedir.

Detay 4. Sıklaşan Daire Şekilleri



Detay 5. Seyrelen Daire Şekilleri



Çizgilerin sola sağa ve yukarı aşağı doğru oluşturduğu hareket hali, uzun-kısa ve açık-koyu olan tüm çizgi değerlerinde görülmektedir.

2-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisi:

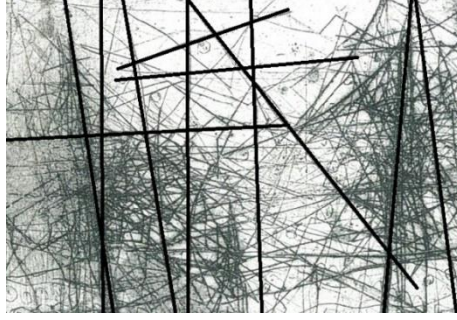
a) Desende Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisine Dair Görsel

Kodlar: -Çizginin özellikleri ve Çizgide Türler, -Düz, Kırık, Eğri, -Çizgide Yönler - Yatay, Dikey, Diyagonal, -Uzunluk(uzun, kalın, ince ya da kısa çizgi), -Açılar(dar ya da geniş), -Yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğu

‘Gemi’ adlı yapıtta, koyu siyah valör değerleri ile oluşturulan dikey, yatay ve diyagonal yönde ilerleyen uzun, kırık çizgi türleri yoğunluktadır. Kompozisyonun arka yapısını oluşturan ince çizgilerde daha çok eğri çizgi türleri görülmekte, bu çizgiler uzunluk olarak uzun ve kısa şekilde bir arada kullanılmaktadır.

Detay 6. Dikey, Yatay ve Diyagonal Çizgiler





Detay 7. Eğri Çizgi Türleri



Detay 8. Kırık Çizgi Türleri



3-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Oluş Kategorisi:

a) Desende (Eserde) Biçimlendirmede Oluşa Dair Görsel Kodlar: -Döner yer değiştirme (devinim), -Birleşen, dağılan, yükselen, alçalan, dinlenen duygular oluşturan geometrik formlar ve çizgiler, -Ritim, -Tekrar eden çizgi ve biçim, -Devinimsel Hareket(geometrik formlarda karmaşık biçimlerde bastırma, dönme ve itme hareketleri), -4. Boyut ve Eşzamanlılık, -Denge, -Uyum, -Zıtlık, -zıtlıkların birliği, -Bütünlük (totalizasyon), -Karşıtlıkları eş zamanlı görselleştirme

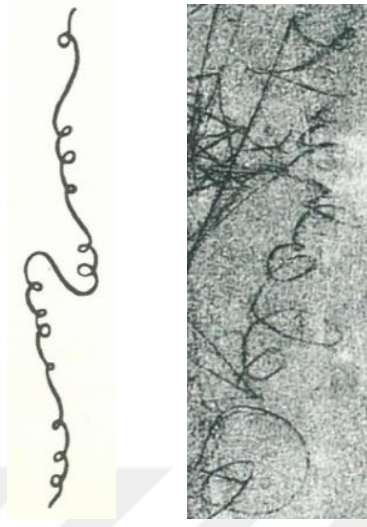
Yapıtlarında, Yves Tanguy, Masson, Ernst gibi sanatçılardan etkilenen Wols, çizgi ve konturleri sonuca odaklanmayan, sürekli oluş halindeki bir dünyayı yansıtır(Çalikoğlu, 2006). “(...)Wols’un doğa, evren ve ‘oluş’la ilgili düşüncelerle, yok olmak pahasına kendini verdiği çalışmaları içerisinde kendini kaybetmiş/bulmuş olma durumu yer almaktadır (Aşkınlık durumu)”(Özal, 2006: 63).

Çizgisel bir desen ile oluşturulan ‘Gemi’ adlı yapıtta, oluşa ait devinme ile bir noktanın hareketiyle oluşan eğri ve kırık çizgilerde, bu çizgilerin oluşturduğu düzlemler meydana gelmektedir.

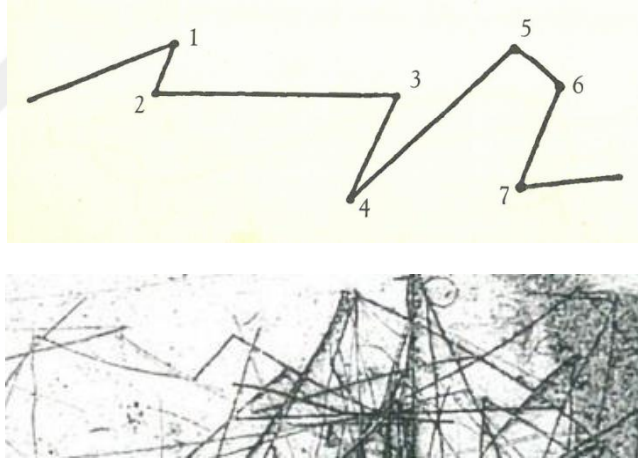
Detay 9. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Wols’un Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



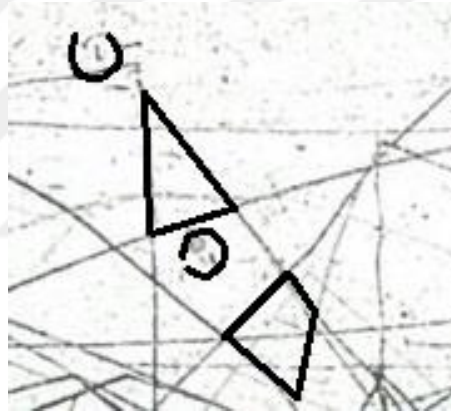
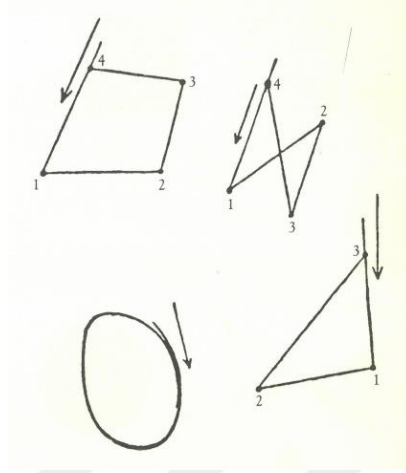
Detay 10. Klee – “Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması” ve Wols’un Çiziminde Kendi Kendini Sınırlayan Özdeş Çizgi



Detay 11. Klee – “Sürelere Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Wols’un Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



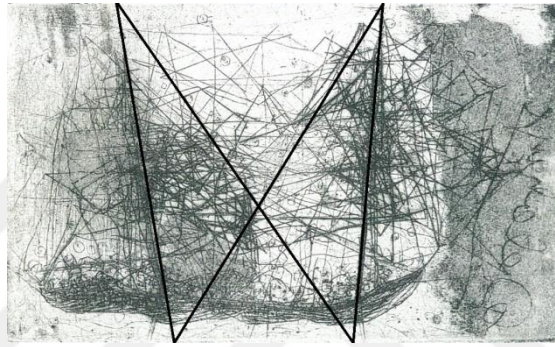
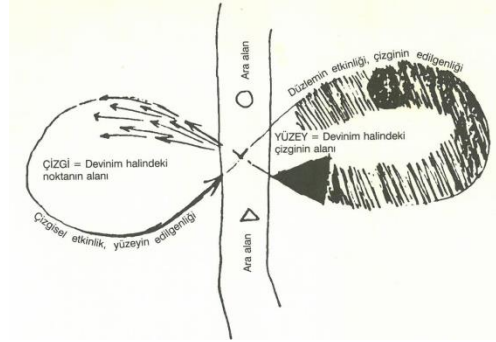
Detay 12. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Wols’un Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan



“Müziksel aralık, saflık ve ritmin, yaptığı resimlerinde alt akıntı gibi davrandığı bir hissetme vardır”(Van Damme, 1978; Özal, 2006: s. 46’daki alıntı).

Kompozisyonda tekrar eden çizgi ve biçim ile ritim ve hareket oluşturulmaktadır. Yapıtın genelinde kullanılan açık-koyu siyah çizgisel değerler, eğri-kırık çizgi türleri, uzun-kısa çizgi uzunlukları, sağ-sol, aşağı-yukarı çizgi yönleri ile zıtlıklar oluşturulmaktadır. Bu zıtlıklar, uyumlu bir şekilde bir arada kullanılarak kompozisyonun dengesini oluşturmaktadır. Yapıtta yer alan karşıtlıkların aynı anda ifade edilmesi, eş zamanlı görselleştirmeyi olanaklı kılmaktadır. Zıtlıkların dengeli kullanımına bağlı olarak bütünlük sağlanmaktadır.

Detay 13. Klee'nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Wols'un Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı



Dışavurumcu bir özellik taşıyan çizgilerinde ritim, devinim, gerilim ile birleşen ve ayrılan noktalar bir bütünün varlığını oluşturur(Çalikoğlu, 2006). “Aşağılarda bir yerlerden Wols, kendi derin geçicilik, pislik, bozulma, çürüme fikrini alıp çıkarmaktadır”(Özal, 2006: 62).

Kompozisyondaki çizgi ve yüzey kullanım alanlarının oluşturduğu devinimsel hareket ile oluşa yönelik meydana gelme durumu ifade edilmektedir.

4-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) İçerik Kategorisi ve Kodları:

-Sezgisellik, -Soyutluk, -İmgesellik

‘Gemi’ adlı yapıt, Klee'nin yöntemi kapsamında biçimsel, tasarımsal çözümlemeler yanında, yapıtta biçimi oluşturan yapıtın içeriği de, ilgili literatürde yer almış, yorumlar ve eleştiri yazılarından yola çıkılarak, Klee'nin oluşturan biçimlendirme yöntemi bağlamında incelenmektedir.

Gözaltına alındığı dönemde diğer sanatçıların çalışmalarıyla doğrudan bir ilişki kuramaması, Wols'un sanatsal ifadelerine sezgilerinden hareket ederek ulaşmasını sağlamaktadır. Wols'un yapıtlarındaki biçimsel ve düşünsel durumları birarada değerlendirmek gerekmektedir. Onun gerçeği dış dünyada değil, içsel yönelimlerinde gizli olsa da Wols, bu gerçeğe ulaşacak bireysel farkındalığa sahip bir sanatçı olarak resimlerinde kendi doğasını yansıtmaktadır(Özal, 2006). Wols(1913-1951), bilinçaltı dünyasının bilinmeyen yönlerini tanımlamaya çalışarak, gerçekliği kendi içerisinde arayan bir anlayışa sahiptir. Görünenin arkasında bambaşka bir hayat barındıran Wols'un rastlantısallıklarla dolu buluş dünyası, varoluşundaki gizil gerçeğini belirleyen bir biçim anlayışından hareket etmesine olanak tanımıştır. Wols'un oluşsal biçimlerinde bilinmeyenin, aslında bilinen gerçekleri hissettiren bir durumu vardır(Çalikoğlu, 2006). Gerçeğe doğrudan varmak yerine gerçeği sezgilerinden hareket ederek arayan Wols'un yapıtlarının sezgisellik özelliği gösterdiğini söylemek mümkündür.

Soyutluk içerik kategorisi kodu bağlamında sanatçının deseni değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Soyut dışavurumcu ve sürrealist resimler yaptığını belirten Wols, en çok düşün, kapalı gözle değil açığözle görülebileceğine işaret ederek, ruhsal ve zihinsel yaşantıyı deneyimleyen görsel bir dünya oluşturmayı amaçlar(Çalikoğlu, 2006).

Çalışmalarında hayal gücünün garip tümörleri yükselmektedir. Görüntünün kâğıt üzerindeki ilk izdüşümleri kazara gelişir, sonra büyür ve daha sonra da çoğalma ve biçim değiştirme başlar. Hala orada birçok doğal birliktelikler, böcekler, kurtçuklar, vücut parçacıkları ve benzeri şeyler vardır, fakat detaylı bir biçimde baktığımızda bütün soyuttur(Özal, 2006: 50).

Yapıtlarının soyut olduğunu söyleyen ve düşünsel içerikli çalışmalar üreten Wols'un, gerçekliğin doğrudan ifadesi ile algılanamayan çalışmalarında, *içeriksel ve biçimsel* bir soyutluk gözlenmektedir.

İmgesellik içerik kategorisi kodu bağlamında sanatçının deseni değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Birbiriyle alakasız nesneleri, kendi varlıkları dışında oluşturduğu bir kurguyla bütünleştirerek yeniden biçimlendiren Wols, portelerinde de kullandığı kişilerin kendi varoluşunu ele geçirmek ister. Sürrealizm ile yakın bir ilişki içerisinde olan Wols, gerçekliğin ötesindeki rastlantısal elemanları kullanmayı bir ilke haline getirmiştir. Dışavurumcu bir özellik taşıyan çizgilerinde ritim, devinim, gerilim ile birleşen ve ayrılan noktalar bir bütünün varlığını oluşturur(Çalıkoğlu, 2006). Dışavurumcu bir ifade ile zihninde tasarladığı imgeleri gerçeküstü kurgulara dönüştüren ve kendi gerçeğinin peşinde oluş dünyasına yönelen Wols'un yapıtları, imgesellik içermektedir.

Wols kendisini sanatçı olarak kabul etmediği için yapıtlarına çoğu zaman isim vermemiş ve tarih yazmamıştır. Bir hikâyeyi görselleştirme amacından uzak olarak Wols'un resimleri, çizgisel ve biçimsel öğelerle kurgulanmış, tinsel ve zihinsel yaşantıları ortaya çıkaran yeni bir dünya yaratma peşindedir. Wols sanat dünyasında, informel anlayışların meydana gelmesinde de önemli rol oynamaktadır(Özal, 2006).

Resim 76. Wols, Gemi, Suluboya ve Çini Mürekkebi, 1943, 16, 1 x 24, 7 cm

(Wols(1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıkoğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 34)



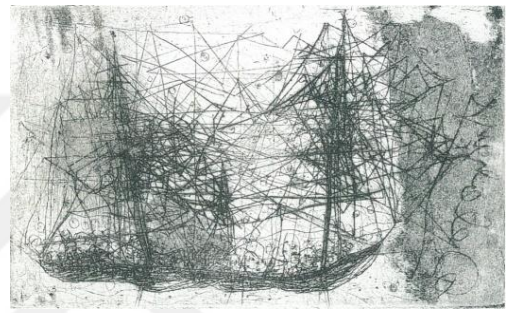
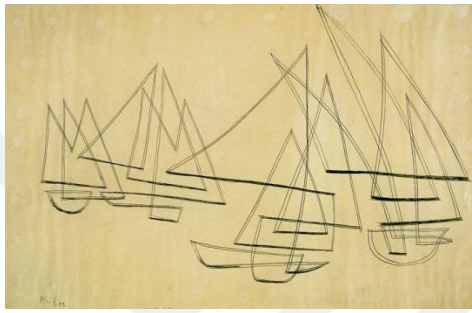
Resim 77. Paul Klee, Yelkenli Tekneler, Yavaşça Hareket, 1927, 305 x 463 mm, Kart Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Kalem, Özel Koleksiyon

(<https://www.pubhist.com/w17959>)

ve

Wols, Gemi, 1937, Gravür, 6 x 10 cm

(Wols(1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıkoğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 43)



Klee'nin 1927 yılında yaptığı hareket ve ritim öğelerini kullanarak oluşturduğu bir çizim olan 'Yelkenli Tekneler' ile Wols'un 'Gemi' olarak adlandırılan yapıtları hem konu olarak hem de biçimsel olarak benzerlikler göstermektedir. Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yönteminde yer alan hareket ve ritim unsurları, Wols'un çalışmalarında da çizgilerin devingenliğini ortaya çıkaran ana unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Modern Anlayıştaki Desen (Eser) Çözümlemesi 2:

-Sanatçı ve Özgeçmişi

Stanley William Hayter - 1901 yılında, Londra'da sanatçı kökenli bir ailede dünyaya gelen Stanley William Hayter, bir sanatçı olarak kimya ve jeoloji alanında yoğun ve bilimsel bir eğitimden geçmiştir. Aldığı eğitimler ile birlikte, matematik alanındaki becerisi ve doğa bilimlerine olan merakı, Hayter'in sanatının

şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Topolojik dönüşümler, üst üste bindirilen boşluklar, öklid olmayan uzaylar ile devamlı olarak deformasyona uğrayan alanların dalgalı ve hareli hareketleri, Hayter'in sanatındaki belirleyici özellikleri oluşturur(Hacker, 1992).

Hayter, bir süre İran'da bir petrol şirketinde çalışmıştır. Burada çalıştığı dönemde araştırma amacıyla çıktığı bir gemi seyahatinde gemiler, portreler ve deniz görünümelerini içeren konuları işlediği desenler ve baskiresimler yapmıştır. Daha sonra çalışmayı bırakarak yaşamına sanatçı olarak devam etmeyi tercih eden Hayter, gravür alanında yeni tekniklerle deneysel uygulamalar yaparak sanat alanında önemli keşifler elde etmiştir(Sarıkartal, 2007). Londra'dan Paris'e yerleşen Hayter, 1927 yılında sanatçı arkadaşı Joseph Hecht ile gravür üzerine eğitim aldı ve hemen ardından ileride büyük bir üne kavuşacak olan atölyesini açmaya karar verdi(Wye, 2004).

1927'de Paris'te Atelier 17 adıyla bir baskiresim atölyesi kuran Stanley William Hayter'in modern baskiresim tarihinde ve ünlü modern sanatçıların geçmişinde önemli bir rolü vardır. Çünkü Hayter, Sürrealistlerle başlayan deneyleriyle modernizme yeni bir bakış getirmiştir ve bu süreç neredeyse yarım yüzyıl devam etmiştir(Castleman, 80-1; Sarıkartal, 2007: s. 158'deki alıntı).

“1934-40 yılları arasında Sürrealistlerle birlikte olan Hayter, yapıtlarına grafik otomatizm'i getirmiştir. Katı, ancak özgür olan üslubu, abstraksiyonun sınırlarında yer alır”(Passeron, 1982: 175). 1940'ta meydana gelen savaşın ardından Paris'ten New York'a taşınan Atölye 17, sürgüne uğrayan Avrupalı sanatçılar ile Amerikalı sanatçıları birleştiren bir çalışma ortamı oluşturdu. Atölye 17, 1950'li yıllarda yeniden Paris'e taşındı(Wye, 2004). Savaş yıllarında Ernst, Giacometti, Miro, Picasso ve Tanguy vb. sanatçılarla çalıştı. Yapıtlarında genel olarak mitolojik unsurlar ile birlikte şiddet, acı ve savaş konularına yöneldi(Hacker, 1992).

Resim 78. Stanley William Hayter, Savaş, 1936, 1941'de yayınlandı, Gravür, plaka: 40 x 49, 2 cm; tabaka: 64 x 73 cm

(https://www.moma.org/collection/works/70399?artist_id=2558&locale=zh&page=1&sov_referrer=artist)



Hayter'in 1930'lu yıllarda yaptığı en büyük plaka olan 'Savaş' adlı gravür, 1939 yılında Paris'ten New York'a getirildi. Dönemin çoğu sanatçısının da etkilenecek ele aldığı bir olay olan İspanyol İç Savaşı, bu gravürde konu olarak işlenmiştir. 'Savaş' adlı gravürde, aşındırmalar ile derinlik hissi verilmiş, kıvrımlı çizgilerin oluşturduğu figürler ile de kompozisyon tamamlanmıştır. Hayter'a göre bu baskıda, şahlanan atlar ile çok sayıda silah eşliğinde çarpışan savaşçıların zorlu mücadelesi ifade edilmektedir(Wye, 2004).

Gravürde geliştirdiği, doğrudan metal üzerine oyma yöntemindeki yenilikler, sanatçının bilinçaltında var olan, belki de fark edemeyeceği hafiflikteki fikirlerini ve belirgin olmayan formları görünür kılmasını sağlar. Hayter, "otomatizm" olarak tanımlanan, bilinçaltında hep var olan bu temanın, gravür tekniğinde gelişmesine ve "ondulation" (dalga hareketi) olarak tekniğe dâhil olmasına öncülük etmiştir(Castleman, 80-1: Sarıkartal, 2007: s. 158'deki alıntı).

Resim 79. Stanley William Hayter, Yaratılış Efsanesi, 1940

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hayter-myth-of-creation-p07027>)



Hayter, 20. yüzyılda baskiresmin ayrı bir alan olarak sanata dâhil edilmesine öncülük eden bir isimdir. Metal baskı (intaglio) tekniklerinde deneysel çalışmalar sonucu geliştirdiği uygulamalarla birçok ünlü sanatçıyı atölyesine çekmiş ve bu sanatçılar da Hayter'in tekniklerine büyük katkılarda bulunmuştur(Sarıkartal, 2007: 156).

Hayter, Atölye 17'de birçok sanatçıya Klee'nin teorilerini ve sanatsal sürecini aktarmaktadır. Hayter, Matisse ve Picasso gibi sanatçıların yanı sıra yeni önerilerde bulunan Klee'nin örnek alınması gerektiğini söylemiş ve böylece sanatta ileriye gidilebileceğini vurgulamıştır(Gotthardt, 2018).

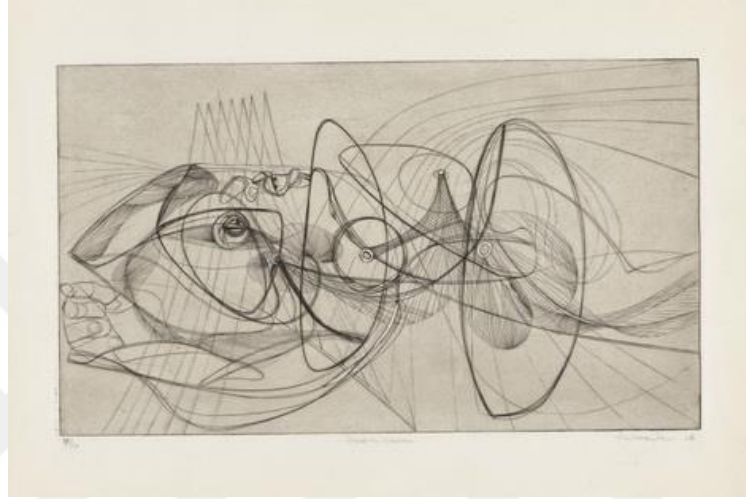
Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Desen (Eser) Çözümlemesi II kapsamında, yukarıda özgeçmişi sunulan modern sanatçı Hayter'in, Suyula Ölüm isimli eseri üzerinde Klee'nin yöntemi çerçevesinde, incelemeler sıra ile aşağıda verilmektedir.

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında

Desen (Eser) Çözümlemesi 2:

Resim 80. Stanley William Hayter, Suyla Ölüm, 1948, Gravür, plaka: 35, 1 x 60, 5 cm; tabaka: 56, 5 x 75, 6 cm

(https://www.moma.org/collection/works/60891?artist_id=2558&locale=zh&page=1&sov_referrer=artist)



1-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçim Kategorisi:

a) Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçime Dair Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -Tasarım Elemanı olarak çizgi, -Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim, -Valör değerler (Çizgisel Değer), -Renk (çizgide renk)

-*Tasarım Elemanı olarak çizgi:* Hayter, 'Suyla Ölüm' adlı gravür tekniğinde çizgisel resimde (eserinde), başat eleman olarak çizgiyi kullanmaktadır. Kompozisyondaki öğeler arası bağlantıları, çizgisel bir biçimlendirme temelinde ilişkilendirmektedir. *Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim:* 'Suyla Ölüm' gravüründe Hayter, çizgi yoğunluğu içerisinde el ve profil duran bir baş oluşturan imgeleri belirten biçimler kullanmaktadır. Burada yer alan el ve baş imgeleri Hayter'in kendine ait dışavurumcu çizgi ifadeleri ile oluşturulmaktadır. -

Valör değerler (Çizgisel Değer): Gravürün tamamında kullanılan çizgisel değerlerde yalnızca siyah renk kullanılmaktadır. –*Renk (çizgide renk):* Eserde, siyah rengin hâkim olduğu açık-orta-koyu valör değerleri ile çizgiye renk verilmektedir.

b)Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Oluşturmacı Yalın İlişki Kategorisi
- Soyut Yalınlığa İlişkin Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -koyu ile açık, -koyu ve açık ile renk, -renk ile renk, -uzun ile kısa, -geniş ile dar, -keskin ile kör, -sol-sağ, - yukarı-aşağı, -arka-ön, -daire ile dörtgen, -dikdörtgen ile üçgen

Hayter'in 'Suyla Ölüm' adlı eserinde, siyah rengin koyu ve açık değerlerindeki çizgiler bir araya gelerek el ve baş oluşturan imgeleri meydana getirmektedir. Kompozisyonun genelinde uzun çizgiler yoğunluktadır. Keskin, koyu ve uzun çizgiler ile geometrik formlar oluşturulmaktadır. Açık ve uzun çizgiler ise kompozisyonun tamamında yer almaktadır. Eserdeki biçimleri oluşturan çizgiler sağa sola ve yukarı aşağı doğru hareket ederek geniş ve dar alan sınırlamaları meydana getirmekte ve daire ile üçgen formlar oluşturmaktadır.

Bir eliyle oyma kalemini serbestçe hareket ettirmek üzere metal plakaya değdirirken, diğer eliyle plakayı yine serbest hareketlerle oynatmaktadır. Böylece, mekanik bir biçimde, "bilinçsizce" oluşan çizgisel bir hareket alanı yaratır; bu alan üzerinde çeşitli tonlarla, silinen ya da belirginleştirilen çizgilerle kompozisyonlarını oluşturur(Castleman, 80-1: Sarıkartal, 2007: s. 158'deki alıntı).

Detay 14. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler



Detay 15. Açık Değerdeki Uzun Çizgiler



Eserde belirginleştirilen koyu değerdeki uzun ve keskin çizgiler ile oluşturulan biçimler kompozisyonun ön planını oluştururken, açık değerdeki uzun çizgiler kompozisyonun arka planını meydana getirmektedir. Yoğun çizgisel biçimlendirmeler arasında üçgen ve dairesel düzlemler görülmektedir.

Detay 16. Üçgen Oluşturan Düzlemler



Detay 17. Daire Oluşturan Düzlemler

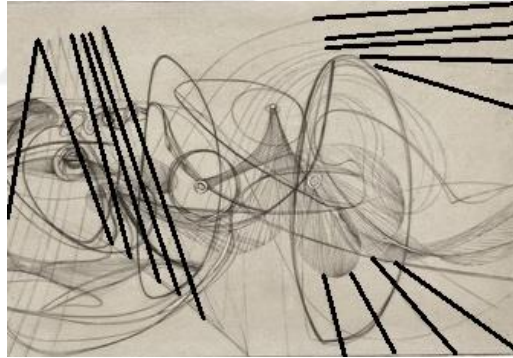


2-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisi:

a) Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisine Dair Görsel Kodlar: -Çizginin özellikleri ve Çizgide Türler, -Düz, Kırık, Eğri, -Çizgide Yönler - Yatay, Dikey, Diyagonal, -Uzunluk(uzun, kalın, ince ya da kısa çizgi), - Açılar(dar ya da geniş), -Yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğu

‘Suyla Ölüm’ adlı eserde, koyu ve açık siyah valör değerleri ile yatay ve diyagonal yönde hareket eden eğri çizgiler yoğunluktadır. Uzun ve diyagonal çizgi türlerinin tekrar ettiği bölümlerde yer yer kırık çizgi oluşumları ortaya çıkmaktadır. Diyagonal ve eğri çizgilerin tekrar ettiği alanlarda daralan ve genişleyen açılar gözlenmektedir. Kompozisyonun tamamında kullanılan diyagonal ve eğri çizgi türleri, ince ve kalın olarak uzun çizgilerde görülmektedir.

Detay 18. Yatay ve Diyagonal Çizgiler



Detay 19. Eğri Çizgi Türleri



Detay 20. Kırık Çizgi Türleri



3-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Olus

Kategorisi:

a) Desende (Eserde) Biçimlendirmede Oluşa Dair Görsel Kodlar: -Döner yer değiştirme (devinim), -Birleşen, dağılan, yükselen, alçalan, dinlenen duygular oluşturan geometrik formlar ve çizgiler, -Ritim, -Tekrar eden çizgi ve biçim, -Devinimsel Hareket(geometrik formlarda karmaşık biçimlerde bastırma, dönme ve itme hareketleri), -4. Boyut ve Eşzamanlılık, -Denge, -Uyum, -Zıtlık, -zıtlıkların birliği, -Bütünlük (totalizasyon), -Karşıtlıkları eş zamanlı görselleştirme

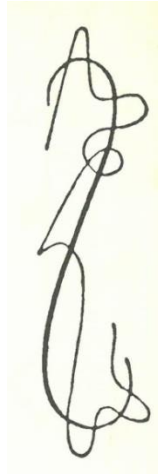
1930'lu yıllarda Hayter, bir levhadan yapılan baskı denemeleri ile eş zamanlı ve çok renkli baskı teknikleri üzerinde araştırmalar yaparak, bu alanda yeni ve uygulanabilir olanaklara yol açmıştır. 1957'li yıllarda Hayter, su üzerindeki ışık, dalga hareketi ve su akımları içerikli sürrealist özellikler barındıran yapıtlar gerçekleştirmiş ve bundan sonraki çalışmaları bu yönde gelişim göstermiştir. 1960'lı yıllarda yaptığı resimlerde, dalgalı çizginin hareli ifadeleri ile birlikte dalgalanma alanların ve ritmin etkileri üzerinde incelemeler yaptı. Hayter, yaş aldıkça daha renkli, parlak ve hareketli çalışmalara yöneldi(Hacker, 1992). 'Suyla Ölüm' adlı gravüründe Hayter, devinimi meydana getiren dalgalı çizgi olarak tanımladığı eğri çizgiler ile kompozisyonunu kurmaktadır. Yapıtta yer alan çizgi ve geometrik formların tekrar eden çeşitli hareketleriyle ritimler yakalanarak devinimsel hareket oluşturulmaktadır. Çizginin açık-koyu değerleri, inceliği, kalınlığı, dar ve geniş açı oluşturan alan sınırlamaları ile zıtlıkların birliği sağlanmaktadır. Zıtlıkların bir arada uyumlu bir şekilde kullanılması kompozisyonun dengesini kurmaktadır. Çizgi ve

biçimlerde tekrar eden ritimler ve zıtlıklar, bir bütün içerisinde kompozisyonda kurgulanarak eş zamanlı görselleştirmeyi olanaklı hale getirmektedir.

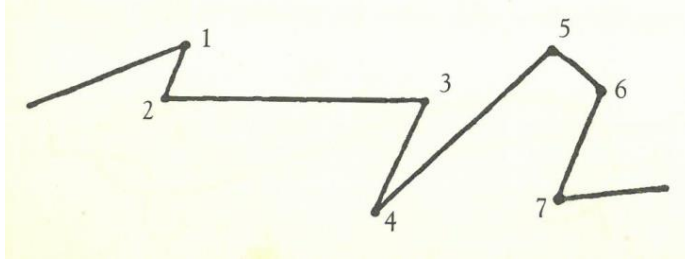
Detay 21. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Hayter’in Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



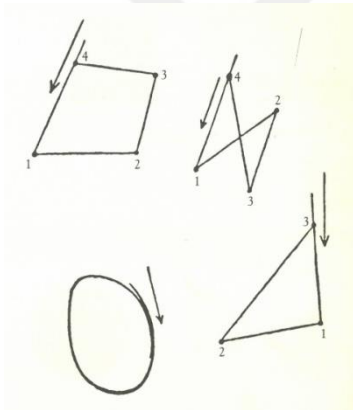
Detay 22. Klee – “Özdeş çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte” ve Hayter’in Çiziminde Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte Özdeş Çizgi



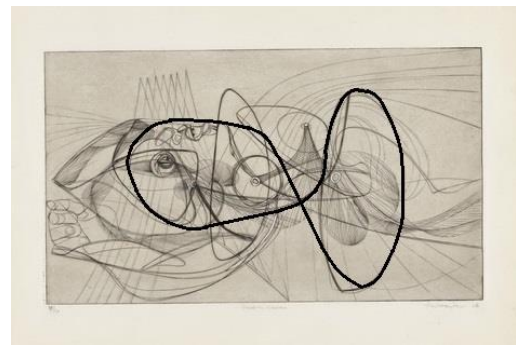
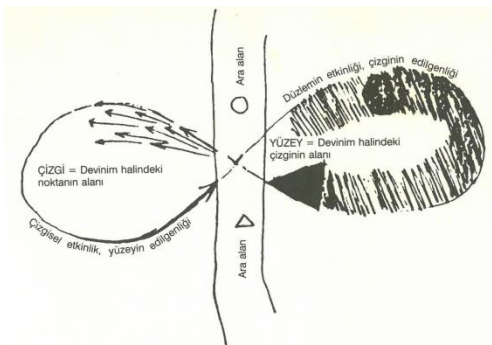
Detay 23. Klee - “Sürelerle Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Hayter’ın Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



Detay 24. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Hayter’ın Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan



Detay 25. Klee’nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Hayter’ın Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı



4-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) İçerik Kategorisi ve Kodları:

-Sezgisellik, -Soyutluk, -İmgesellik

‘Suyla Ölüm’ adlı eser, Klee’nin yöntemi kapsamında biçimsel, tasarımsal çözümlemeler yanında, yapıtta biçimi oluşturan yapının içeriği de, ilgili literatürde yer almış yorumlar ve eleştiri yazılarından yola çıkılarak, Klee’nin oluşturan biçimlendirme yöntemi bağlamında incelenmektedir.

Kendine özgü imgelerini, içsel yönelimleri ile belirleyerek görselleştiren Hayter, sürrealistler ile ilişkilendirildi. Dogmatizmden uzak ve bilinçsizce gerçekleştirdiği yarı-otomatist çalışma yöntemini benimsedi(Hacker, 1992). Özgün imgelerine iç görüleri ile ulaşan Hayter’in yapıtlarına sezgileri ile yaklaştığını ve dolayısıyla yapıtlarının sezgisellik ve imgesellik içerdiğini söylemek mümkündür.

Soyutluk içerik kategorisi kodu bağlamında sanatçının çizgisel resmi (eseri) değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Soyut Ekspresyonizm’in önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Hayter, son yıllarında figüratif öğeler içeren yarı soyut imgeler yapmıştır(Hacker, 1992). Hayter’in sanatının olgunluk evresindeki karakteristik özellikler, Soyutlama-Oluşturma (Paris 1931-36) adlı ressamlar birliği ile ortak amaçlar doğrultusunda oluşturduğu yapıtlarında meydana gelmektedir. Bu uluslararası seçkinler topluluğu, rastlantı ile meydana getirilen bilinçaltı temsil biçimleri ve jestsel ritim ile oluşturulan, belirgin olmayan formları ilişkilendiren bir alana yoğunlaşmaktadırlar. Bu anlayıştan hareket eden Masson ve Miro gibi sanatçıların yanı sıra, Klee ve Kurt Seligmann gibi İsviçreli sanatçılar da bulunmaktadır. Bu sanatçılar Hayter’in kurduğu Atölye 17’den etkilenmiş ve burada çalışmalar üretmişlerdir. Hayter, Paul Klee’nin ‘yürüyüşe çıkan çizgi’ metodundan oldukça etkilenmiş ve bu anlamda diğer sanatçılar da çizgisel ve sıçrayan anlamına gelen keşif ve avlanmadan bahsetmişlerdir. Bir öğretmen, mucit ve zanaâtkar olarak Hayter’in yapıtları, şiddetli dinamizmin akışkan ve pürüzlü çizgi dışavurumu ve jestsel dönüşümü ile Andre Masson’a oldukça yakındı(Gascoyne, 1992). Zihinsel imge tasarımlarını birbiri ile

ilişkili kurgulara dönüştüren Hayter'in soyutluk içeren yapıtları, kendine ait gerçeğini yansıtmaktadır.

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Modern Anlayıştaki Desen (Eser) Çözümlemesi 3:

-Sanatçı ve Özgeçmişi

Joan Miró - 1893 yılında, Barselona'da, kuyumcu bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen ressam ve heykeltıraş, çocukluğundan itibaren resim yapmaya başlamıştır. 1910 yılında resme ara veren Miró, 1912'de sanat eğitimi almak üzere Gali Sanat Okulu'na başlamış ve resme yoğunlaşmıştır. İlk dönemlerde, Fovizm ve Kübizm'in etkisi altında çalışmalar üretmiştir(Passeron, 1982). Doğduğu bölge olan Katalanya'nın manzara çalışmalarında sürrealist etkiler gözlenmiştir. 1920'li yıllarda sürrealistler ile iletişime geçen Miró'nun resimleri, şiirsel bir düşsellik üzerine yoğunlaşmıştır. Dış dünyadan aldığı elemanları dönüşüme uğratarak kendi görsel dilini oluşturmuş, otomatizmi de kullanarak biçimsel dışavurumlarını ifade eden yeni eserler üretmiştir(Eroğlu, 2015). Miró, gençliğinde Paris'e düzenli ziyaretler gerçekleştirmiş ve sonunda bir atölye kiralamıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında ailesinin bulunduğu Mayorka adasına taşınmıştır(İpşiroğlu, 2006).

İspanya'da Hornos de la Pena Mağarası'nda, belki Avrupa Eskitaş Çağı'na ait en alt tabakası Aurignacien'in ilk zamanlarına ait balçık çamuru üzerine yapılmış çizgiler keşfedildi. Bunlar konusuz, birbirlerine dolanan çizgiler olup, arkeologlar ve strüktür âlimi Guido von Kaschnitz tarafından biçimlendirmenin gerçekleştirilmiş denemeleri olduğu ve yalnız bir boşalma gereksinmesi ile yapıldıkları ve hiçbir kesin amaca yönelmemiş oldukları biçiminde yorumlanıyordu. İşte Miró'nun desenleri, Eskitaş Çağı'nın balçık çamuru üzerine yapılmış çizgilerini göze çarpacak biçimde ansıtır(İpşiroğlu, 1983: 536-537).

Resim 81. Joan Miró, Litograf III, 1930, kompozisyon: 30,6 x 20,1 cm;
tabaka: 56 x 45,1 cm

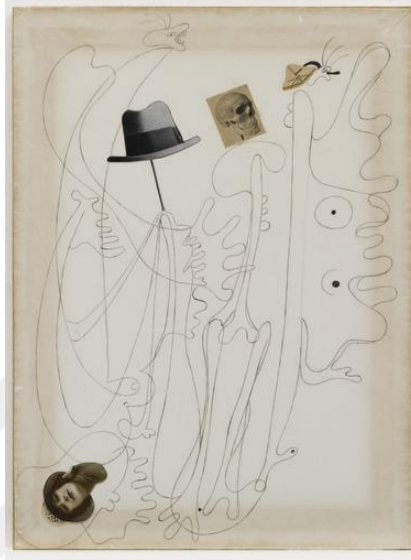
(https://www.moma.org/collection/works/62085?artist_id=4016&locale=en&page=2&sov_referrer=artist)



Bach ve Mozart gibi bestecilerden oldukça etkilenen ve müziğe karşı ilgi duyan Miró'nun resimlerinde müziksellik olgusu ön plana çıkmaktadır. Müziğe mistik bir bakış açısıyla yaklaşan Miró, onu doğa içerisinde kozmik tınlarla birleştirmektedir. Doğaya karşı her zaman büyük bir sevgi duyan ve doğadaki her oluşumu titizlikle inceleyen Miró, bir yaprağın hışırtısındaki veya bir böceğin hareketindeki tınları, yani onu derinden etkileyen müziği duymaya çalışmakta ve böylece sanatındaki yaratıcılığını dürtülemektedir. Klee'de olduğu gibi Miró'nun resimleri de müziksel çağrışımlar oluşturmakta fakat resme yaklaşım tarzı farklılık göstermektedir(İpşiroğlu, 2006).

Resim 82. Joan Miró, İsimsiz (Çizim-Kolaj), 1933, 63, 5 x 47, 3 cm, Kağıt üzerine karakalem ve kesilerek yapıştırılmış boyalı kağıt ve kesilmiş ve yapıştırılmış el yapımı jelatin gümüş baskı

(https://www.moma.org/collection/works/95079?artist_id=4016&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)



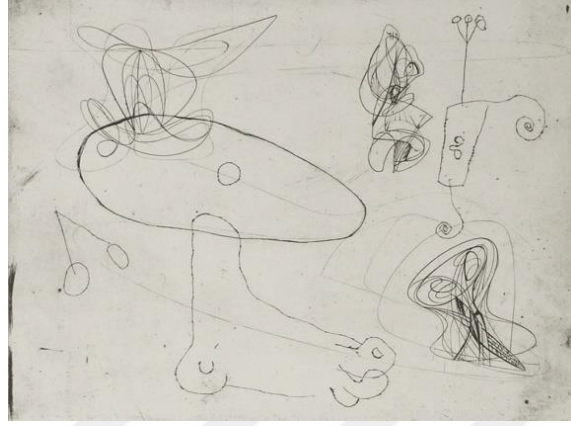
Miró, Klee'nin resimlerinden oldukça etkilenmektedir. Klee gibi Miró da gerçeküstücülük ile yakın ilişki kurmakta ve tamamen tek bir akıma ait olmayan, bireysel ve özgün bir anlayışa yönelmektedir. Miró'nun resimlerinde, Klee'nin sanatındaki çocuksu ilkelik ve doğu etkileri ile birlikte Bauhaus'da eğitim verdiği dönemdeki renk, biçim ve kompozisyon alanına ilişkin öğretilerinin etkisi gözlenmektedir(Çomak, 2015).

Paul Klee'nin etkisi altına girdi ve biçimlerindeki arınma Michel Leiris'e, sanatçının 'uzayı anlama' düzeyine ulaştığını gösterdi(...)Gerçekte Miro, Paul Klee'nin yanında bir yere sahiptir. Ancak Klee'nin çizimlerinin gülümseyen ayrıntıları, Miro'da çok daha yırtıcı bir şaka haline dönüşmektedir(Passeron, 1982: 211-215).

Stanley William Hayter'in kurduğu Atölye 17'yi devamlı ziyaret eden Miro, burada gerçekleştirdiği çalışmaların yanı sıra Hayter ile ortak bir gravür de yapmıştır(TATE, 1988).

Resim 83. Stanley William Hayter ile Joan Miró, Başlıksız, 1947, Gravür, 35, 2 x 47, 1 cm

(<https://www.artsy.net/artwork/stanley-william-hayter-collaboration-with-miro>)



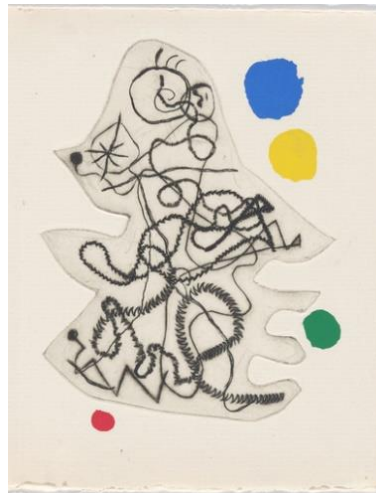
Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında Desen (Eser) Çözümlemesi 3 kapsamında, yukarıda özgeçmişi sunulan modern sanatçı Joan Miró'nun eseri üzerinde Klee'nin yöntemi çerçevesinde, incelemeler sıra ile aşağıda verilmektedir.

Paul Klee'nin Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi Bağlamında

Desen (Eser) Çözümlemesi 3:

Resim 84. Joan Miró, Desperateo'dan tabaka: L'Antitête Cilt III, 1947, Gravür, kompozisyon: 12, 3 x 9, 4 cm; tabaka: 14 x 11 cm

(https://www.moma.org/collection/works/16372?artist_id=4016&locale=en&page=2&sov_referrer=artist)



1-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçim Kategorisi:

a) Modern Anlayıştaki Desende (Eserde) Çizgi ve Biçime Dair Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -Tasarım Elemanı olarak çizgi, -Biçim-form, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim, -Valör değerler (Çizgisel Değer), -Renk (çizgide renk)

-Tasarım Elemanı olarak çizgi: Miró, gravür tekniği ile oluşturduğu bu eseri, çizgisel bir desen temelinde meydana getirmiştir. *Biçim-form*, biçimlendirmeyi gizlemeyen, belirten biçim: Eserde yer alan biçimsel oluşumlar yalnızca çizgi ile biçimlendirilmekte ve bu biçimlendirmeleri, Miró'nun içsel dünyasını yansıtan kendine has çizgisel oluşumlar olarak dışavurulmaktadır. -*Valör değerler (Çizgisel Değer)*: Eserin kompozisyonunu oluşturan çizgisel biçimlerde, siyah rengin valör değerleri kullanılmaktadır. -*Renk (çizgide renk)*: Yapıttaki çizgiler, sadece siyah rengin kullanımına bağlı olarak siyahın koyu değerleri ile meydana getirilmektedir.

b) Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Oluşturmacı Yalın İlişki Kategorisi - Soyut Yalınlığa İlişkin Görsel Kodlar - Biçimsel Öğeler: -koyu ile açık, -koyu ve açık ile renk, -renk ile renk, -uzun ile kısa, -geniş ile dar, -keskin ile kör, -sol-sağ, -yukarı-aşağı, -arka-ön, -daire ile dörtgen, -dikdörtgen ile üçgen

Kompozisyondaki çizgisel biçimlendirmeler oluşturulurken daire gibi geometrik formlardan yararlanılmakta, bu çizgisel oluşumlar koyu değerdeki keskin, uzun-kısa çizgi kullanımına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Geniş ve dar alan sınırlamaları ile biçimler meydana getirilirken çizgi, yukarı, aşağı ve sağa, sola yön değiştirerek hareket etmektedir.

Detay 26. Koyu Değerdeki Uzun ve Keskin Çizgiler



Detay 27. Koyu Değerdeki Kısa ve Keskin Çizgiler



Detay 28. Daire Şekilleri



2-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisi:

a) Desende (Eserde) Çizgide Ölçüme Bağlı İncelikler Kategorisine Dair
Görsel Kodlar: -Çizginin özellikleri ve Çizgide Türler, -Düz, Kırık, Eğri, -Çizgide

Yönler - Yatay, Dikey, Diyagonal, -Uzunluk(uzun, kalın, ince ya da kısa çizgi), - Açılar(dar ya da geniş), -Yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğu

Miró, koyu siyah renk değerlerinin hâkim olduğu çizgisel biçimlendirmelerini eğri ve kırık çizgi türleri yoğunluğunda, yer yer düz çizgi türleri ile birlikte kullanmaktadır. Kısa olarak kullanılan düz çizgiler, yatay, dikey ve diyagonal yönde hareket etmektedir. Kompozisyonun tamamında ince ve kalın çizgiler birarada kullanılmaktadır. Farklı çizgi yönleri ile oluşturulan ince ve kalın çizgisel biçimlendirmelerde, dar ve geniş açılar kullanılarak alan sınırlamaları oluşturulmaktadır.

Detay 29. Eğri Çizgi Türleri



Detay 30. Kırık Çizgi Türleri



Detay 31. Kısa ve Düz Olarak Yatay, Dikey ve Diyagonal Yön Oluşturan Çizgiler



3-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) Oluş

Kategorisi:

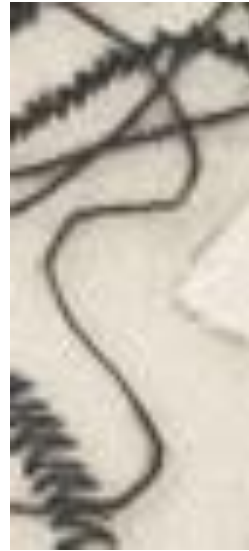
a) Desende (Eserde) Biçimlendirmede Oluşa Dair Görsel Kodlar: -Döner yer değiştirme (devinim), -Birleşen, dağılan, yükselen, alçalan, dinlenen duygular oluşturan geometrik formlar ve çizgiler, -Ritim, -Tekrar eden çizgi ve biçim, -Devinimsel Hareket(geometrik formlarda karmaşık biçimlerde bastırma, dönme ve itme hareketleri), -4. Boyut ve Eşzamanlılık, -Denge, -Uyum, -Zıtlık, -zıtlıkların birliği, -Bütünlük (totalizasyon), -Karşıtlıkları eş zamanlı görselleştirme

Rüyalarında akışkan biçimler, kurtçukları hatırlatan nesneler gören Miró, bunları yapıtlarında mizah unsuru ile birleştirerek kullanmıştır. Breton, Miró'nun, çocuksu kişilikli bir biçim şairi olduğunu söylemiştir(Passeron, 1982). Breton'a göre Miró'nun resmi, otomatik yani özdevinimsel yazıya eğilimliydi. Fakat Miró, ilk etapta bu düşünceye katılmadığını, özdevinimsel hareketin resmi bitireceğini düşündüğünü belirtti. Yine de sonraki dönemlerde ayrıntılı boyama yöntemini, daha özgür bir ifade dili ile bütünleştirdi. Bu yapıtlarında Miró, serbestçe kullandığı boyaları akıtarak oluşturduğu kompozisyonlarını, nokta, daire ve üçgen sembolleri ile birleştirerek Klee'nin sanatı ile benzerlik yakaladı(Yılmaz, 2013). Miró yapıtında, iç içe geçen eğri ve kırık çizgilerin meydana getirdiği biçimsel oluşumlar ile devinimsel hareketi yakalamaktadır. Eğri ve kırık çizgilerin tekrar eden biçimsel hareketleri ritim oluşturmaktadır.

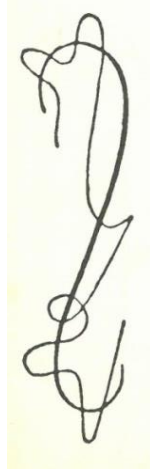
Ritim, Miró'nun sanatının temel taşlarından biriydi, kompozisyonlarında çok önemli bir yeri vardı. Şimdi ritmin Klee'nin sanatının da temel taşlarından biri olduğunu görüyordu. Kuşkusuz düşündüğü, ama tuvale dökmekte zorlandığı, bir türlü gerçekleştiremediği başka şeyleri de görüyordu: Çizginin kendi başına bir ifade gücü taşıdığını; indirgemenin etkileyiciliğini, başka deyişle azla çok şey söylenebileceğini, çoksesliliği tuvale yansıtabilmeyi, boşluğu biçimlendirme ögesi olarak kullanabilmeyi, simgeleri konuşurtmayı, rengin özerkliğini, kısaca zamanla kendi sanatının temel taşları olacak olan ve resimlerindeki müzikselliğe de temel olan pek çok şeyi...(İpşiroğlu, 2006: 111)

Kompozisyonun genelinde kullanılan koyu siyah çizgisel değerler, ince-kalın ve eğri-kırık-düz çizgilerin oluşturduğu dar, geniş alan sınırlamaları ile ortaya çıkan daire formları, yapıtta zıtlıkların bir arada kullanıldığını göstermektedir. Karşıtlıklar, yapıtın genelinde bir denge içerisinde kurgulanmakta, tekrar eden çizgi ve biçimlerde uyumlu ve eş zamanlı olarak ifade edilerek kompozisyonda bütünlüğü oluşturmaktadır.

Detay 32. Klee – “Özgürce Eğlenen Etkin Çizgi” ve Miró’nun Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



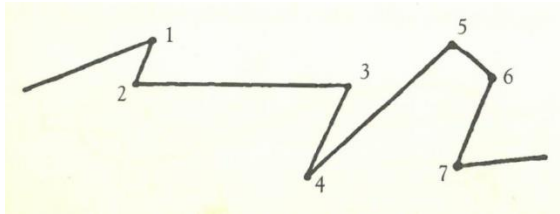
Detay 33. Klee – “Özdeş çizgi, Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte” ve Miró’nun Çiziminde Kendine Eşlik Eden Biçimlerle Birlikte Özdeş Çizgi



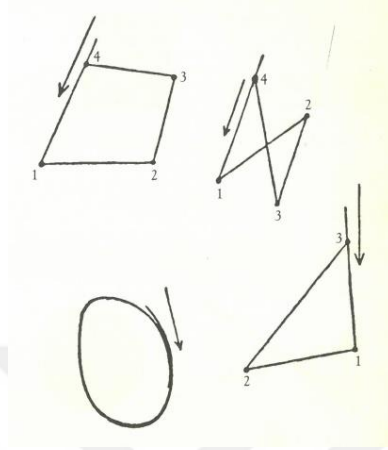
Detay 34. Klee – “Özdeş Çizginin Kendi Kendini Sınırlaması” ve Miró’nun Çiziminde Kendi Kendini Sınırlayan Özdeş Çizgi



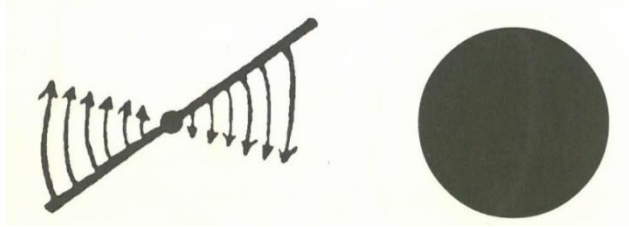
Detay 35. Klee - “Sürelerle Bağlı Etkin Çizgi, Belirli Noktalar Arasında Gerçekleştirilen Devinim” ve Miró’nun Çiziminde Etkin Çizgi Kullanımı



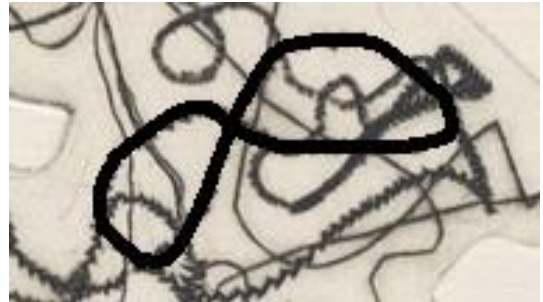
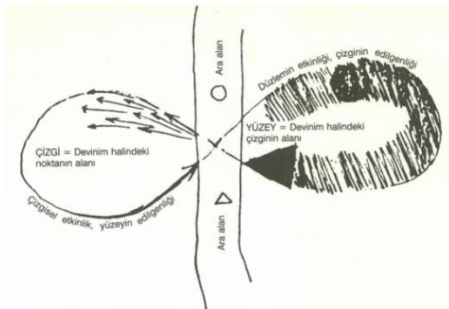
Detay 36. Klee – “Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan (Ara Çizgi)” ve Miró’nun Çiziminde Ara Çizgi, Nokta Devinimi ve Düzlem Sonucu Arası Yarı Yolda Kalan



Detay 37. Klee – “Döner Yer Değiştirme(Devinim)” İle Miró’nun Çizimindeki Döner Yer Değiştirme



Detay 38. Klee’nin Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı İle Miró’nun Çizimindeki Devinen Çizgi ve Yüzey Alanı



4-Oluşturan Biçimlendirme Yöntemi - Modern Desende (Eserde) İçerik Kategorisi ve Kodları:

-Sezgisellik, -Soyutluk, -İmgesellik

Miró'nun eserindeki biçimsel çözümlemeler yanında, biçimi oluşturan yapının içeriği ile ilgili yorumlar kitaplardan yola çıkılarak Klee'nin oluşturan biçimlendirme yöntemi bağlamında, modern desende değerlendirilmektedir.

Sezgisellik içerik kategorisi kodu bağlamında sanatçının deseni değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Resmin temel maddesi olduğuna inandığı bir duygu ögesinden başlayarak sanatçı kendini kontrolsüz spontaneite'ye bırakmaktadır. Daha sonra bu ilk uyarılara pes etmekte, onları törpülemekte ve unutmaktadır. Bir gün tuvalin dışına çıkmakta, onu yeniden keşfetmekte ve “tuval üzerinde bir resim işçisi gibi çalışmakta”dır. Bu yavaş çalışma sırasında böylece keşfetmiş olduğu yeni biçimler üzerinde düşünme olanağını da bulmaktadır(Passeron, 1982: 213).

Miró(1893-1983), sürrealizmin etkisinde biliçaltının zihinsel çağrışımlarından yola çıkarak oluşturduğu soyut yapıtlarında, derin imgelem gücünü sezgileri ile ortaya koymaktadır(Antmen, 2013). Sezgisel iç dünyasından yola çıkarak, dış dünyaya yansıttığı biçimlerinde zihinsel tasarımlarının imgelerini sunmaktadır.

Soyutluk içerik kategorisi kodu bağlamında eser değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Paris'te tanıştığı Picasso'dan oldukça etkilenen Miró, burada kübizmin objeleri geometrik formlara ayırma yöntemlerini öğrenmiştir. Bu bilgiler ışığında düşlerindeki yaratıkları görselleştirmeye yönelmiştir. Kandinsky ve Klee'nin resimlerinde, soyut sanatın biçim ve renk diline dair keşifler elde eden Miró, az ile çok olanı ifade etmeyi bir amaç haline getirerek resimlerinde boşlukları önemsemeye başlamıştır(Köster ve Röper, 2014). “Miro'nun dehası, saf abstraksiyona kadar uzanmaksızın biçimler ve resimsel maddelere şaşırtıcı, garip ve rahatsız edici bir düşsel anlam yüklemesindedir. Yani önemli olan, sanatçının “resimsel

sözlüğü”dür”(Passeron, 1982: 213). Yapıtlarında, dış gerçeklikten ziyade kendi düşsel gerçeğinden hareket eden Miró’nun biçimlerinde soyutluk gözlenmektedir.

İmgesellik içerik kategorisi kodu bağlamında eser değerlendirildiğinde, aşağıdaki bazı verilere ulaşılmaktadır.

Başlangıçta kübizmden ilham alarak çalışmalar üreten Joan Miró, sonraları kendine özgü bir gerçekçilikle ele aldığı ruhun kıvılcımları olarak tanımladığı resimsel bir dil oluşturmaktadır. Bu resimlerde yaratıklar, organları olan ağaçlar, Katalan köylüsü gibi birbiri ile alakasız imgeleri, kendi gerçekliğini oluşturan bir anlayışla biraraya getirmektedir. Hayalgücünün sınırsız verilerinden yararlanarak şiirsel bir ifade ile oluşturduğu resimleri, ‘düş imgeleri’ olarak tanımlanmaktadır(Leroy, 2004). Miró, sürrealistler gibi düşlerinin resimlerini doğrudan yapmak yerine, iç ve dış dünyasından hareket eden bir anlayışla anlamlandırdığı imgeleri biçimsel unsurlar ile biraraya getirerek görselleştirmektedir(İpşiroğlu, 2006). Sanatında düşsel imgelerinden yola çıkan Miró’nun yapıtları imgesellik ile doğrudan ilişki içerisindedir.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1.Sonuçlar ve Tartışma

Görsel sanatların başat ifade aracı olarak çizginin, kompozisyonun yüzeyinde yer alan biçim, renk ve alan sınırlamaları gibi unsurları ortaya çıkaran ve bunları birbirinden ayıran bir özelliği vardır. Sanatçının zihninde oluşan imgeleri görselleştirmenin en yalın ifadesi olarak çizgi, sanat yapıtlarında kompozisyonu meydana getiren öğeleri düzenleme, yeni biçimler oluşturma gibi işlevleri ile çok çeşitli anlatım olanakları sunmaktadır. Birden fazla noktanın biraraya gelmesi veya bir noktanın hareket etmeye başlamasıyla meydana gelen çizgi, yatay, dikey ya da diyagonal yönde hareket ederek düzlemleri, düzlemlerin boyutlandırılması da formları oluşturmaktadır. Sanat alanında yapılan ilk biçimlendirmeler, mağara duvarlarına yapılan çizgisel resimler ile ortaya çıkmıştır. Başlangıçta ilkel insanın avına karşı üstünlük kurması ya da büyü gibi amaçlarla oluşturduğu çizgi, Eyüboğlu(1986)'nın da belirttiği gibi Rönesans döneminde resme hazırlık malzemesi olarak eskiz niteliğinde kullanılmış ve tabloda doğrudan bir ifadesine rastlanmamış fakat fotoğrafın icadından sonra mağara dönemindeki önemine tekrar kavuşarak başlı başına sanatsal bir öge olarak görülmüştür.

Rönesans ustalarının aksine Blake, çizmekten resim yapmaya geçerken çizgiyi yok etmenin gereksiz olduğunu söylemiş ve çizginin tek başına resimsel bir üslup olduğunu belirtmiştir(Read, 2014).

Sanatta çizgi kullanılarak ortaya çıkarılan ilk biçimlendirme örnekleri, bir nesneyi görünür kılan ve onu dış çizgileri ile betimleyen görsel bir etki olarak biçimi oluşturmaktadır.

Biçim, bir nesnenin dış çizgilerini meydana getiren şekli ve dış görünüşü olarak tanımlanmaktadır(TDK, 2011). Fakat Müftüoğlu(2011)'nin da söylediği gibi biçim, şekil'i ifade edebilen ama şekil'e göre daha belirgin bir hacim etkisi gösterebilen bir niteliğe sahiptir. Cantürk'ün belirttiği gibi, sanatın öğeleri arasında

en zor kavranan biçim, şekil olarak tanımlanan görünüşle farklı anlamları barındırmaktadır. Her durumda bir düzeni ifade eden biçim, metafizik problemleri de içerebilmektedir. Dolayısıyla bir nesnenin biçimi, görünüşten ziyade içyapısı ve içyapının bütün ile olan ilişkisi şeklinde algılanmaktadır(Aytekin, 2008). Form olarak da kullanılan biçim, nesneyi ortaya koyan ve onun algılanmasını sağlayan görsel öğelerin sistemli bir bütünü ifade etmektedir(Eczacıbaşı, 1997). Biçim ve form aynı anlamı ifade eden sözcükler olarak kullanılsa da form, Kalyoncu(2000)'nun da söylediği gibi biçimden farklı olarak renk, doku gibi unsurları da içermektedir. Aytekin(2008)'in de belirttiği gibi form, uzayda yer alan varoluşları, biçim de bu varoluşların anlık durumu ve konumu olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla biçim ve form birbiriyle ilişkili, fakat ayrı olarak ele alınmaktadır.

Resimde kompozisyonu oluşturan çizgi, renk ve doku gibi unsurlar biçimi oluşturmaktadır. Her sanat biçimi, yaratıcısına özgü duygu ve sezgilerden açığa çıkan bireysel üslup farklılıklarını dile getirmektedir. Bu farklılıkları meydana getiren unsurların sistemli ve belirgin ifadeleri ile biçimci sanat yaklaşımları ortaya çıkmaktadır.

Biçimin varlığı söz konusu olduğunda onu içerik ile birlikte ele almak gerekmektedir. Kagan(2008)'ın da belirttiği gibi biçim tek başına değil, içerik ile birlikte anlam kazanan ve birarada düşünülmesi gereken bir niteliğe sahiptir. Biçimi ortaya çıkaran içerik yani özdür. Bir yapıtın sanatsal değeri, içerik ve biçimin bütünleşmesi ile oluşmaktadır. İçerikleşen biçimin görünür kılınması için malzemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla malzeme biçimi belirleyen bir diğer öğedir.

Bir biçimin ifadesi, sanatçının duysal ve zihinsel olarak bütünü algılaması sonucu oluşmaktadır. Biçimi algılama noktasında önemli bir rol oynayan Gestalt ilkeleri, bir bütünü oluşturan parçaların birbirleri ile olan örgütsel ilişkilerinin değerlendirilmesini sağlamaktadır(Sabuncu, 1994).

Resimdeki ilk biçimlendirme, insanoğlunun gölgeyi çizgi ile sınırlandırmasıyla oluşmuştur. Böylece çizgi, renkten daha önce ortaya konan bir biçimlendirme elemanı olarak ortaya çıkmıştır(Stoichita, 2006). Çizgi ile belirlenen

gölgeler, desenin oluşumunu beraberinde getirmiştir. Sanatçının algısı, duyguları, sezgileri ve imgesel gücü, desendeki çizgisel ifadeleri belirlemektedir. Geçimli(2012), bir nesneyi ya da düşüncüyü çizgi kullanarak ifade etmeyi sağlayan deseni, imgesel ve sürrealist desen şeklinde ikiye ayırmaktadır. İmgesel desen, algılanan nesnelerin zihinsel tasarımlarının, sürrealist desen ise hayalgücünün gerçeküstü çağrışımlarının görselleştirilmesi ile yapılmaktadır. Üner(2013) bakmayı, bakarken algılamayı ve düşünmeyi öğreten deseni; ön çalışma niteliğinde olarak taslak desen ve görme algısı ile yaratıcılığın açığa çıkarılması niteliğinde olarak artistik desen şeklinde iki gruba ayırmaktadır. Müftüoğlu(2011) deseni, çizgisel, gölgesel(tonal) ya da hem çizgisel, hem de gölgesel desen olarak üçe ayırmaktadır. Burada belirleyici olan desenin, çizgisel olarak ya da ton değerlerine göre oluşturulmasıdır. Baudelaire(2014) ise deseni, aslına uygun veya aptalca, fizyonomik ve hayal edilmiş olarak gruplandırmaktadır.

Desen çizmek insanda, doğayı ve nesneleri algılama ve algılananları çizgilere indirgeyerek görselleştirme yetisi kazandırmaktadır. Fakat sanatçı, zamanla doğayı yansıtmak yerine, soyutlama ve duyumsama dürtülerinden hareket eden bir anlayışla dış gerçeğe değil içsel gerçekliğe yönelerek çizgisel biçimlendirmeler ortaya koymaya ihtiyaç duymaktadır.

Modern felsefeci Descartes'in dini yadsıyan ve akli yücelten görüşleri ile birlikte sanatta dinsel konular önemini kaybetmiş, yerine yeniyi ve ilerlemeyi hedef alan bir modernleşme süreci başlamıştır. Dinin boyunduruğundan kurtulan sanatın özgürleşmesinde Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, insanlık tarihinde toplumsal yapıyı değiştiren ve yeniden biçimlendiren iki önemli adım olmuştur(Yılmaz, 2013).

Greenberg, "Modernist Resim" makalesinde modernizm sürecinde gelişen sanatın teknik değişimlerini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymuştur. Modernizm sanatında dıştan değil, içten bir eleştiri ortamı oluşmuş ve saf sanatın özüne inmek amaçlanmıştır. Bu anlamda da ilk modernist resimler literatürde Manet'e aittir(Harrison ve Wood, 2016).

Modernizm, hızlı sanayileşmenin getirileriyle kopma noktasına ulaşan birey-toplum ilişkisindeki kaos ortamına karşı gelişen sanatsal bir tepki olarak ifade

edilmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın yaşattığı yıkım, toplumun ilerleme inancını zayıflatırken, hızla gelişen teknolojik ve bilimsel gelişmeler ile büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu süreçten etkilenerek sanatın işlevini sorgulamaya başlayan sanatçılar, yansıtmacı anlayışları terkederek yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların hâkim olduğu sanat anlayışlarını benimsemişlerdir(Shiner, 2010). Wölfflin, Bell, Croce ve Collingwood gibi kuramcılar, modernizmin sanat anlayışlarının gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

İpşiroğlu(1991), 20. Yy. endüstri çağında yaşanan teknolojik ve toplumsal dönüşüm ile beraber tarım kültüründen kopuşla gerçekleşen köylerden kentlere göçün meydana geldiğini ve endüstrileşmenin yeni bir yaşam biçimi oluşturduğunu söylemektedir. Bu yaşam biçimini şekillendirmek için mimar, mühendis ve bilim insanı işbirliği içerisinde çalışmış ve toplumda ilerlemeyi esas alan yapıcı ve oluşturucu bir düşünce sistemini geliştirmişlerdir. Endüstri çağındaki bu dönüşüm içerisinde şekillenen Modern Sanat, Yılmaz(2013)'ın da söylediği gibi sanayileşen toplumun eleştirel bilincinden doğmuştur. Modern Sanat'ın tarihine ilişkin belirgin sınırlar çizilemese de genellikle 19.Yy.'ın sonlarından 20. Yy.'ın başlarına kadar olan süreç şeklinde ele alınmakta ve modernizmin temelleri, Orta Çağ'da Rönesans'a kadar gitmektedir. Ancak bunun aksine Sözen ve Tanyeli(1986), 19. Yy.'ın eklektisist sanat anlayışlarına karşıt sanatsal hareketler olarak meydana gelen Modern Sanat'ın başlangıç tarihinin bilinemediğini fakat Kübizm akımı ile ele alınabileceğini belirtmiştir. Ziss(2016), modernizmi 20. Yy. sanatının biçimci ve anti-realist eğilimlerini bütünleştiren akım şeklinde ele almaktadır. Baudelaire(2014) ise romantizmin, modern sanat ile aynı şeyi ifade ettiğini söyleyerek, sanatçının iç dünyasına, öze yönelen bir hissetme biçimi şeklinde nitelemektedir.

Romantizm, 20. Yy. sanatçıları için hakikatin dış dünyada değil, iç dünyada saklı olduğunun farkedilmesini sağlayarak modern sanat bilincini oluşturmuştur. Böylece duygu, sezgi ve hayal gücüne bağlı yeni bir gerçeklik algısı oluşmuş, öze yönelen sanat yapıtlarında içeriksel ve biçimsel bir dönüşüm meydana gelmiştir. Bu dönüşümler izlenimcilik, dışavurumculuk, fovizm, kübizm ve fütürizm gibi akımlarda, birbirinden farklı ve kendine özgü çeşitli biçimlendirme anlayışlarını oluşturmuştur. Bu biçimlendirme anlayışları, Şen(2006)'ın de belirttiği gibi farklı

sanat akımlarında desende yeni ifade olanaklarına yol açacak etkiler meydana getirmiştir. Modern sanatçı için desen eskiz niteliğinden uzaklaşarak, bir düşünce ve aksiyon aracı olarak görülmüş, sanatçının bireysel dışavurumlarını dile getiren daha özgür ve yenilikçi bir çizgi anlayışı benimsenmiştir.

Geleneksel olan doğa yansıtmacılığından uzaklaşarak, sanatta soyutlama ve sanatçının içsel dünyası üzerine yoğunlaşan çizgi, biçim ve yapı unsurlarını merkeze alan biçimci eğilimler benimsenmeye başlanmıştır. Örneğin Kandinsky, sanatçının tinsel dünyasını, Malevich nesnesiz dünyayı, Klee ise sanat yapıtı yaratma sürecini önemseyerek yeni anlayışlar geliştirmişlerdir(Ertürk, 2012). Dada ve sürrealizm akımlarını benimseyen sanatçılar, aklın denetiminden uzak, kendiliğinden meydana gelen spontan olarak ifade edilen otomatizm kavramını geliştirdikleri çizgisel desenlerde oluşturmacı biçimler yaratmaya odaklanmışlardır(Passeron, 1982). Modern sanatta desenin biricik ifade aracı olarak çizgi, soyut düşünceleri dile getiren ve yüzeyde süreci olduğu gibi ortaya koyan bir işlev kazanmıştır. Evrenin temelinde olduğu gibi, sanat yapıtında da sürecin ortaya konması, bir meydana gelme durumu olarak oluşu ifade etmektedir. Oluşun sürekliliğini devinimin sonsuzluğuna bağlayan Aristoteles(1940)'e göre oluş(genesis), olmak, doğmak anlamına gelmekte ve bozuluş(phthora)tan farklı olarak ele alınmaktadır.

Varlığın oluş olduğunu savunan ilk filozof Herakleitos, evrenin merkezinde ateşin olduğunu ve her varlığın ateşten meydana gelen yanma, oluşum, değişim sürekliliğinde sonsuz bir şekilde devam ettiğini söylemektedir(Atar, 2014). Varlığı sürekli bir oluş olarak niteleyen Hegel'e göre de madde, yalnızca özünde bulunan oluşturuca hareketten(otodinamizm) meydana gelmektedir(Hançerlioğlu, 1975). Hegel'in aksine Ülken(2014) ise oluşun varlıkla yokluğun birleşmesini ifade etmediğini, varlığın bir halden başka bir hale geçmesinin oluş olduğunu söylemiştir. Bunlardan farklı olarak Lings(2003) ise oluşu simgecilik kapsamında ele alarak oluşun kalıcı olmadığını ve tanrısal olduğunu, her oluşun sonunda yine tanrıya döneceğini söylemiştir.

Doğada olduğu gibi, sanatta da biçimlendirmenin her aşamasında sürekli olarak meydana gelen bir devinim olarak oluş vardır. May(1987), sanatçının oluş dünyasını görünür kılan biçim verme isteğinde sadece aklın değil, dürtülerin,

gereksinimlerin ve bilinç eşiğinin de önemli rol oynadığını söylemiştir. Sanatçının kendi dünyasını biçimlendirdikçe istediğini, hissettiğini ve yeniden biçimlendirmeye yöneldiğini belirtmiş, yaratıcılığın da bu biçim verme tutkusu ile ortaya çıktığını ifade etmiştir. Klee(2006), sanatta oluşun biçimsel bir devinim olarak yapıtın temelini meydana getirdiğini söylemiştir. Klee'ye göre doğadaki nesneleri gözlemleyen ve analiz eden sanatçının bakış açısı, şimdi ve geçmiş arasında bir zaman dilimine uzanır. Yaratmanın izlenimi olarak oluş sanatçıyı, doğanın ona sunduğu izlenimlerden daha derin bir şekilde etkiler ve böylece algı sınırlarını genişleterek gelecek dünya ile ilişki kuran bir düşünce etkinliğini kendisine kazandırır. Görünümlerin zamana bağlı olarak değişeceği bilincine varan sanatçı, bu sürece egemen olan oluş ile birbirinden farklı biçimlerin sürekli meydana geleceğinin farkına varır.

Oluşturma, yeniden biçimlendirme, olası dünyalar tasarlama ve ilericilik gibi kavramları benimseyen modernizm sürecinde, toplumun gereksinimlerine sanat aracılığıyla karşılık veren devrim niteliğinde bir okul olan Bauhaus, Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya'da kurulmuştur. Sanat, tasarım ve mimarlık alanında eğitim veren Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları birleştirmeyi amaçlamıştır. Bu okulda öğrencilere, teknikten bilime, el işçiliğinden sanata kadar uzanan çok çeşitli bir eğitim programı verilmiştir.

Sanat, mimarlık ve endüstri arasında kaybolan birliği tekrar kurmak isteyen Gropius, endüstri ürünlerini sanat ile buluşturarak yeni yapım ve tasarımların üretilmesini sağlamış, bu anlamda eğitim vermek üzere Paul Klee, O. Schlemmer, W. Kandinsky, L. Moholy-Nagy gibi önemli sanatçıları Bauhaus çatısı altında toplamıştır(Sözen ve Tanyeli, 1986).

Bauhaus'ta büyük bir eğitimci olan ressam Paul Klee, 18 Aralık 1879'da İsviçre Bern'de doğmuştur. Müzisyen bir ailede büyüyen ve aynı zamanda iyi bir müzisyen olan Klee'nin bu yeteneği, onun bir dönem müzik ve resim arasında kalmasına yol açmış fakat resim daha ağır basmıştır. İlkokul ve ortaokul eğitimini Bern'de tamamlayan Klee, liseden sonra resim eğitimi almak üzere Almanya'ya gitmiştir. Münih'te bulunan Knirr Sanat Okulu'nda çizim eğitimi aldıktan sonra bir

süre de Franz Stuck'ın atölyesinde resim eğitimi almıştır. Münih'te tanıştığı Lily Stumpf ile 1906'da evlenmiş, 1907'de ise oğlu Felix Klee dünyaya gelmiştir.

İlk sergisini 1910'da açan Klee, Bern ve Münih'te birçok sergide yer almıştır(Klee, 2005). Klee, Bauhaus'ta verdiği derslerde uyguladığı eğitim yöntemlerini 'Eğitsel Taslaklar Kitabı'nda bir araya getirerek yayınlamıştır. Bu kitapta, çizgiye ve biçime dair önermeleri çeşitli şekiller ve tablolar halinde öğrencilerine bir kaynak niteliğinde sunmuştur(Wick, 2000). 1920-1930 yılları arasında Bauhaus'ta eğitimci olarak çalışan Klee, 1931-1933 yılları arasında da Prusya Devlet Akademisine geçerek ders vermeye buradan devam etmiştir. Bir süre sonra Almanya'da yaşanan siyasal huzursuzluklar sebebiyle eğitimcilik yapmayı bırakmaya karar veren Klee, bağımsız bir şekilde kendi sanatına yönelmiştir. Doğduğu ve büyüdüğü yer olan Bern'e geri dönerek burada yaşamını sürdürmek isteyen Klee, 29 Haziran 1940'ta Locarno-Murano'da vefat etmişti(Grohmann, 1965).

Klee, sanatında Delaunay, Van Gogh ve Cezanne gibi sanatçılardan etkilenmiştir. İtalya ve Tunus gezileri, sanatında yeni keşiflere yol açmasına sebep olmuştur. Klee'nin resimlerinde müziksellik ve düşsellik olgusu ön plana çıkmaktadır.

Bir eğitimci olarak Klee, doğadan yola çıkarak anlattığı derslerinde, öğrencilerine bitmiş biçimleri değil henüz varolmayan kendi biçimlerini yaratmalarını istemiş ve içgörülerinden hareket eden bir oluşturma eylemine yönelmeleri gerektiğini söylemiştir. Bu anlamda Klee, Oluşturan-biçimlendirme yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntemde doğadaki sürekli oluş halinden yararlanmış fakat bunu, kendi biçimlerini yaratarak kendi doğasını oluşturduğu bir dünya anlayışı içerisinde meydana getirmiştir. Önemli olan sanatçının doğadan aldıklarını, zihinsel ve sezgisel bir etkinlik içerisinde içsel dünyasına yönelerek sonuçlandırmasıdır.

Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminde görünenden görünmeyene ulaşmayı, yüzeyden derine ilerleyen içsel doğanın özüne varmayı amaçlamaktadır. Doğanın özü de doğan, büyüyen, üreyen ölen güçlerin karşıtlıklarından meydana gelen bir oluş halinde ilerler. Biçim oluşturan düşünme sistemi, çevirilerde farklı

isimlerde geçmekte ve Klee'deki tam karşılığını bulamamaktadır. Biçim meydana getirmenin Almanca karşılığı 'bilden'dir. Henüz var olmayanın düşünme esnasında biçim meydana getirmesiyle imgeleşerek us, duygu ve sezgi kapsamında ortaya çıkan yeni varlık kazanma durumu oluşturan biçimlendirme metodunu dile getirmektedir(Klee, 2010).

Klee'nin oluşturan biçimlendirme düşüncesini geçmişi geleceği ve şimdiki zamanı bir arada verebilen eşzamanlı bir sistem olarak nitelemek mümkündür, çünkü bu düşüncede sürekli olarak oluş, gelişme ve devinim söz konusudur. Geçmişten gelen bir an, olası dünyaların tasarımıyla yeni bir biçimlendirme sürecini meydana getirebilmektedir. Devinim, ritim, yalınlık, zıtlık, çizgi türleri, bütünlük gibi temel unsurlar, Klee'nin oluşturan-biçimlendirme yönteminin görselleştirilmesine kaynaklık etmektedir.

Çocukluğundan itibaren kendine özgü ve saf bir çizgi anlayışı benimseyen Klee, desenlerinde Van Gogh'un izlenimci çizgi kullanımından oldukça etkilenmiş fakat bunu geliştirerek ilerici bir çizgi kullanımını benimsemiştir. Çizgilerini kendisinin özvarlığı olarak niteleyen Klee, sanatında çizgiyi en temel ifade aracı olarak kullanmış, ilerlemeyi hedef alan yapıcı ve oluşturuıcı biçimlerini çizgiler yoluyla ortaya koyarak yeni biçimlendirme olanakları sunmuştur.

Paul Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme Yöntemi bağlamında, Modern Sanat'ın 1920-1960 yılları arasında, modern desende çizgide yeni biçimlendirme olanakları üzerinde oluşturduğu etkilere dair bulgular saptanmıştır. Bu bulgular, sanatçısı ve eseri seçilen örnekler üzerinde Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminden elde edilen biçimsel kodlamalar ile birlikte çözümlenmiştir. Eseri çözümlenen sanatçılar, Wolfgang Schulze(Wols), Stanley William Hayter ve Joan Miró olarak seçilmiştir.

Wolfgang Schulze(Wols), bir dönem Bauhaus'un etkisi altına girmiş ve Klee'ye ait ruhsal doğaçlamalardan etkilenecek bunları yapıtlarında uygulamıştır(Passeron, 1982). Hayter, kurduğu Atölye 17'de Klee'nin teorilerini diğer sanatçılara aktardığını ve kendi yapıtlarında da Klee'yi örnek aldığını belirterek sanatta ileri gidilebileceğini ifade etmiştir(Gotthardt, 2018). Miró, Klee'nin

öğretilerinden etkilenecek yapıtlarında müziksel çağrışımları, çocuksu ilkelliği ve doğu etkilerini kullanmıştır(Çomak, 2015).

Sonuç olarak eseri çözümlenen üç sanatçının da, literatürden elde edilen bulgular doğrultusunda Klee'nin öğretilerinden etkilendiği ve bu etkileri eserlerine yansıttığı, oluşturulan kodlar üzerinden değerlendirilerek açıklanmıştır. Çözümlenen eserler, Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yönteminde olduğu gibi çizgiden yola çıkan biçimlerin ritmik, devinimsel hareketlerin ve karşıtlıkların birarada ve eşzamanlı kullanımına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu eserlerin soyut ve sürrealist eğilimler barındırdığı, sürrealizmin otomatizm tekniğinden de yararlanılarak oluşturulduğu, içeriksel olarak da sezgisellik ve imgesellik gibi özellikler gösterdiği saptanmıştır. Dolayısıyla Klee'nin Modern sanatçılar üzerinde bir etki oluşturduğu ve Oluşturan-biçimlendirme yönteminin Modern Sanatta çizgisel resimlerde kullanıldığı görülmektedir.

Klee'nin 'yürüyüşe çıkan çizgi' ifadesi ile çizgisel biçimlendirme alanına ilişkin düşüncelerinin sanata yol gösteren niteliği görsel ifade dilinde sonsuz olanak oluşturmaktadır. Bu anlamda Novalis, sonsuzluktan bir iz olarak gördüğü Klee'nin eserlerinin gelecek nesillere büyük bir etki oluşturacağını belirtmektedir(Klee, 2016).

Klee'nin Oluşturan-biçimlendirme yöntemi, hem düşünsel, hem de sanatsal anlamda çizgisel biçimlendirme kapsamında, modern sanata olduğu kadar günümüz desen anlayışının gelişimine ve yeni ifade olanaklarının ortaya çıkmasına da katkı sağlamaktadır.

5.2. Öneriler

Araştırmada, Paul Klee'nin Bauhaus geleneği içerisinde geliştirdiği Oluşturan-biçimlendirme yöntemine bağlı çizgi ve çizginin biçimlendirilmesine ilişkin öğretiler literatür taramasından elde edilen veriler doğrultusunda açıklanmaktadır. Fakat plastik sanatlar alanında, hem Bauhaus geleneği içerisinde Klee'yi, hem de geliştirdiği Oluşturan-biçimlendirme yöntemini açıklayan Türkçe kaynak sayısı yetersiz olarak görülmektedir. Ayrıca çağdaş desen anlayışı üzerine yeni yaklaşımlar içeren kaynak sorunu da yaşanmaktadır. Bu doğrultuda desende çizginin yeni biçimlendirme olanaklarına sonsuz katkı sağlayacağı belirtilen

Oluşturan-biçimlendirme yöntemini ele alan kaynakların ve bilimsel çalışmaların literatürde zenginleştirilmesinin resim çalışmaları üreten ve desen eğitimi alan öğrenciler açısından oldukça önem taşıdığı düşünülmektedir.

Sanatta klasik desen anlayışının dışında, yenilikçi ve ilerlemeci bir anlayış oluşturan bu yöntemin kullanılması, günümüz desen eğitiminde yeni bakış açıları kazandıracak bir yaklaşım olarak ele alınması gerekmektedir.



KAYNAKÇA;

- Aksu, A. (2013). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Soyutlama ve Desen İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Antmen, A. (2013). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (1990). **Oluş ve Bozuluş Üzerine**. Çev. Celal Gürbüz. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Artun, A. ve Aliçavuşoğlu E. (Ed.). (2014). **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, R. (2015). Gerçeküstücü Harekette Ütopya Kavramı. **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt 17. Sayı 2. (Aralık 2015). ss. 37-47.
- Atar, K. (2014). 1980 Sonrası Figüratif Türk Resminde Realist Yaklaşımlar Ve Kültürel Değişimle İlintisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Aytekin, C. A. (2008). Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Anasanat Atölye Tercihleri İle Temel Tasarım Dersine Yönelik Tutum, Algı Ve Beklentileri Arasındaki İlişki. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Aytekin, C. A. (2010). Günümüzün Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış-Resim ve Tasarım. **Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı 5. (Haziran 2010). ss. 41-51.
- Aytekin, C. A. (2012). **Dijital Görüntü ve Resim Pratiği Etkileşimi-Kültürel Sembol İçeren Çağdaş Resim Örneği'nde**. Uluslararası Görsel Kültür Kongresi İletişimde, Sanatta ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar “Dijitalleşme” (7-9 Mart 2012). İstanbul: Kültür Üniversitesi.

- Aytekin, C. A. ve Çalkuş, F. (2016). Fenomenolojik Açıdan 20. Yüzyıl Sanatında Gerçeklik Algısı. **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi**. Sayı 35. (Kasım 2016). ss. 195-207.
- Bal, A. A. (2009). Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Barnard, M. (2010). **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**. Çev. Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2014). **Modern Hayatın Ressamı**. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brion, M. (1980). **Cezanne**. İstanbul: Baskan Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. , Çakmak, E. , Akgün, Ö. , Karadeniz, Ş. , Demirel, F. (2014). **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Pegem Akademi.
- Boyut Yayın Grubu (2002). **Walter Gropius ve Bauhaus**. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Can, E. (2012). Nokta ve Çizginin Seramik Sanatında Kullanım Biçimlerinin Araştırılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çomak, N. (2015). Temel Tasarım Eğitimi Bağlamında Paul Klee'nin Ders Notlarının Çözümlemesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Dağdelen, E. (2009). Sanat Yapıtlarında Çatışma Ögesi Olarak Çizgi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Değirmencioğlu, A. (2013). Modernizm Sonrası İktidar Formlarına Direnişte Sanatın ve Sanatçının Rolü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Droste, M. (2002). **Bauhaus**. Italy: Taschen.

Düchting, H. (2016). **Paul Klee**. English Translation David Nash. Spain: Könemann.

Eczacıbaşı. (1997). **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Cilt 1. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Eichhorn, W., Klaus, G., Buhr, M., Lange, E., Alexander, D. (1985). **Çağdaş Felsefe**. Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Ekren, E. S. (2006). Türkiye’de Bir Eğitim Modeli “Bauhaus”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Erden, E. O. (2016). **Modern Sanatın Kısa Tarihi**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2011). Paul Klee’de Düşünsellik. **Yapı Dergisi**. Sayı 353. (Nisan 2011). ss. 126-131.

Eroğlu, Ö. (2015). **Modern Sanat**. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2016). **Worringer Soyutlama ve Duyumsama**. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Y. (2011). İlköğretim İkinci Kademe Sanat Eğitiminde Multimedya-Cd Ve İnteraktif Tasarımlar Yoluyla Modern Sanat Akımları Konusunun Öğretimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Eroğlu, Ö. ve Yurdun, Ö. A. (2017). **Kandinsky Nokta ve Çizgiden Yüzeye**. İstanbul: Tekhne Yayınları.

- Ertürk, V. (2012). Paul Klee'nin Sanatı: Tinsel Dünyası ve Resimlerinin Oluşum Mantığı-Mimarî Kurgusu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eyüboğlu, B. R. (1986). **Resme Başlarken**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fischer, E. (1985). **Sanatın Gerekliliği**. Çev. Cevat Çapan. Ankara: Kuzey Yayınları.
- Geçimli, S. (2012). **Plastik Sanatlar Eğitiminde Desen Gücü**. Konya: Aybil Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1986). **Sanatın Öyküsü**. Çev. Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). **Sanat ve Yanılsama**. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (1979). **Felsefenin Evrimi**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Grohmann, W. (1965). **Paul Klee**. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Güner, E. (2010). Avangard Kuramı, Modern Sanat ve Mimarlık İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Güven, M. (2016). Sanat Eğitiminde Eleştirel Pedagoji Bağlamında Kitsch Olgusu ve Estetik Beğeni Üzerine Bir Değerlendirme. Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Güzel, E. (2012). 4. Boyut ve Kübizm. **Cumhuriyet Bilim Teknik Dergisi**. Sayı 1332. (Eylül 2012). ss. 13.
- Hançerlioğlu, O. (1975). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1987). **Düşünce Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2016). **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.

Hautecoeur, L. (1980). **Seurat**. İstanbul: Baskan Yayınları.

İlyasoğlu, C. (2006). Resim Sanatında Çizgi-Espas Etkileşimi ve Yüzey Tasarımında Kullanımı. Yayınlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Eser Metni, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1991). **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İpşiroğlu, N. (2006). **Resimde Müziğin Etkisi**. İstanbul: Yirmidört Yayınevi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (2009). **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kabacalı, A. ve Özçelik, T. ve Berkman, B. (1991). **Sanat Ansiklopedisi**. Milliyet Tesisleri.

Kagan, M. S. (2008). **Estetik ve Sanat Notları**. Çev. Aziz Çalışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Kahraman, R. (2010). Die Brücke ve Der Blaue Reiter Sanat Anlayışında Renk ve Biçim İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kalyoncu, R. (2000). Temel Tasarımın Modern Sanat Eğitiminde Uygulanabilirlik Düzeyi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kandinsky, W. (2015). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev. Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kaplan, S. (2009). Nokta ve Çizginin Resimsel Anlatımda Kullanımı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Klee, P. (2005). **Günlükler 1898-1918**. Çev. Selahattin Dilidüzgün. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klee, P. (2006). **Çağdaş Sanat Kuramı**. Çev. Mehmet Dünder. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Klee, P. (2010). **Bauhaus Ders Notları ve Yazılar**. Çev. Uluer Emre Özdi. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Klee, P. (2013). **Modern Sanat Üzerine**. Çev. Kaan Çaydamlı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Klee, P. (2016). **Bir Öğretmenin Eskiz Defteri**. Çev. Eda Sezgin. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Köster, T. ve Röper, L. (2014). **50 Artists You Should Know**. Prestel Munich-London-New York.
- Kurt, S. (2000). Resimde Lirik-Soyut Eğilimler. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuş, S. (2013). Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Grafik Tasarım Dersi Eğitimine Gestalt Kuramı Ve İlkelerinin Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kutlu, N. (2010). Soyut Resimde Figüratif Anlatım Biçimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Leroy, C. K. (2006). **Gerçeküstücülük(Sürrealizm)**. Çev. Mehmet Tahsin Yalım. İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını.
- Lings, M. (2003). **Simge ve Kökenörnek**. Çev. Süleyman Sahra. Ankara: Hece Yayınları.
- Lynton, N. (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

- May, R. (1987). **Yaratma Cesareti**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Murray, C. (2012). **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Müftüoğlu, M. O. (2011). **Desen**. İstanbul: Say Yayınları.
- Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. **Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi**. Sayı 2. (Aralık 2008). ss. 159-178.
- Özal, A. C. (2006). İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özer, B (1986). **Yorumlar Resim Heykel Mimarlık**. Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul: Yenilik Basımevi.
- Özsezgin, K. (1975). Klee, Bilinmezlik Evrenini Araştıran Bir Ressam, Eserleriyle Çağdaş Sanatın Doğuya Açılmış Kapısıdır. **Milliyet Sanat Dergisi**. Sayı 117. (Ocak 1975). ss. 18-20.
- Öztürk, S. (2011). Resimsel Öge Olarak Parçalılık, Biçim ve Kolaj İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Partsch, S. (2003). **Klee**. English Translation Hilary Schmitt-Thomas. Köln: Taschen.
- Passeron, R. (1982). **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Piaget, J. (1982). **Yapısalcılık**. Çev. Füsün Akatlı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Read, H. (1957). **The Philosophy of Modern Art**. Horizon Press Inc. Meridian Books.

- Read, H. (2014). **Sanatın Anlamı**. Çev. Nuşin Asgari. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sabuncu, E. G. (1994). Plastik Sanatlarda Çağdaş Anlatım Biçimleri ve Etki Alanları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sarıkartal, Z. (2007). “Bir Portre / A Portrait: Asım İşler: Baskı Resimde Özgünlük (Atelier 17 Süreci, Etkileri, İzleri)”. **Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 2, ss. 154-171.
- Seylan, A. (2005). **Temel Tasarım**. Samsun: Dağdelen Basın Yayın Ltd. Şti.
- Shiner, L. (2010). **Sanatın İcadı**. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stoichita, V. I. (2006). **Gölgenin Kısa Tarihi**. Çev. Bilge Aydın. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sunar, C. (1979). **Mistisizm Nedir?** . İstanbul: Kılıç Kitabevi Yayınları.
- Şen, Ö. (2006). Yirminci Yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, Ü. S. (2005). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Cilt 5. Sayı 1. Sf: 343-360.
- Şentürk, L. V. (2016). **Analitik Resim Çözümlemeleri**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, J. (2014). **Modern Resim Nasıl Okunur**. Çev. Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Tokdil, E. (2015). 1940-1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tunalı, İ. (1983). **B. Croce Estetik'ine Giriş**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1980). **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Turani, A. (1983). **Dünya Sanat Tarihi**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turgut, İ. (1991). **Sanat Felsefesi**. İzmir: Bilgehan Matbaası.
- Türk Dil Kurumu. (2011). **Türkçe Sözlük**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkmenoğlu, D. (2011). Çağdaş Bir İfade Formu Olarak Desen. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**. Cilt 1. Sayı 20. ss. 41-50.
- Ülken, H. Z. (2014). **Varlık ve Oluş**. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Üner, Ö. (2013). **Resmin Temelleri**. İstanbul: Say Yayınları.
- Weber, N. F. (2009). **The Bauhaus Group**. New York: Alfred A. Knopf.
- Wick, R. (2000). **Teaching At The Bauhaus**. Stuttgart: Hatje Cantz Publishers.
- Worringer, W. (1985). **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yalvarıcı, M. (2010). Modernizm Sorunsalı Bağlamında Resim Sanatında Birey Kavramı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2009). Teknoloji Çağında Biçim-Bellek-Simge İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2013). **Modernden Postmoderne Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınları.

Ziss, A. (2016). **Estetik**. Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakçası

Wye, D. (2004). Sanatçılar ve Baskılar: New York Modern Sanat Müzesi'nden Şaheserler. <https://www.moma.org/collection/works/13432> (24 Mart 2018).

Wye, D. (2004). Sanatçılar ve Baskılar: New York Modern Sanat Müzesi'nden Şaheserler. <https://www.moma.org/collection/works/70399> (11 Haziran 2018).

Modern Sanat Müzesi [MOMA]. (1999). Modern Sanat Müzesi'nden yayınlanmış alıntı. https://www.moma.org/collection/works/37347?artist_id=3130&locale=en&page=1&sov_referrer=artist (25 Mayıs 2018).

Tate. (2018). Çevrimiçi Başlık. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-observation-on-the-cat-ar00104> (1 Haziran 2018).

Tate Galerisi 1984-86: Satın Almalar Kataloğu Ek'inin Dâhil Olduğu Resimli Katalog, 1982-84, Tate Galerisi, Londra 1988, s.419. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/miro-composition-p77064> (2 Temmuz 2018).

Bastian, H. ve Simmen, J. (1979). Joseph Beuys: Çizimler. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-centrifugal-forces-of-the-mountains-al00196> (1 Haziran 2018).

Hacker, P.M.S. (1992). P.M.S. Hacker tarafından, S. W. Hayter Üzerine Biyografik Not. <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/biography.htm> (11 Haziran 2018).

Gascoyne, D. (1992). David Gascoyne tarafından, Stanley William Hayter ve Sürrealistler. <http://www.stanleywilliamhayter.com/anglais/surrealist.htm> (11 Haziran 2018).

Gotthardt, A. (2018). Paul Klee, Pollock'tan Motherwell'e Amerikan Sanatçılarının Neslini Nasıl Etkiledi? <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-paul-klee-influenced-generation-american-artists-pollock-motherwell> (11 Haziran 2018).

Kataloglar

Wols(1913-51) Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi Katalogu, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Levent Çalıköğlu ve Ewald Rathke, 25 Ocak-25 Şubat 2006.

Yapısal Dönüşüm, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İlhan Usmanbaş, 11-24 Aralık 1986, Beyoğlu, İstanbul.

EKLER

EK 1- D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans /Doktora Tez Çalışması Orjinallik Raporu

Tarih: 03/09/2018

Tez Başlığı:

Paul Klee'nin Oluşturan-Biçimlendirme Yöntemi ve Desende Çizginin Yeni Biçimlendirme Olanakları

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 199 sayfalık kısmına ilişkin, 03/09/2018 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 11'dir**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☒

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☒ Kaynakça hariç, ☒ Alıntılar dâhil, ☒ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☒	
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. ☒	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Özge Borazan
Öğrenci No : 2015950091
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-iş Öğretmenliği
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

ÖĞRENCİ

(Adı Soyadı, İmza, Tarih)
Özge BORAZAN
03.09.2018



DANIŞMAN

(Unvan, Adı Soyadı, İmza, Tarih)
Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN
03.09.2018



Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.