



**RESİMDE İMGE-MEKÂN
İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
SOYUTLAMACI YAKLAŞIM**

Yüksek Lisans Tezi

Gamze TUNÇ

Eskişehir 2023

**RESİMDE İMGE - MEKAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
SOYUTLAMACI YAKLAŞIM**

Gamze TUNÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2023**

ÖZET

RESİMDE İMGE-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SOYUTLAMACI YAKLAŞIM

Gamze TUNÇ

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2023

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Tarihsel süreç içinde sanat yaşamın getirdiği dönüşüm-değişim ile kendini sürekli güncelleyen ve yenileyen bir olgu olmuştur. Yaşamın getirdiği değişiklikleri toplumsal, siyasal, bilimsel, ekonomik ve kültürel olarak tanımlayabileceğimiz gibi sanatçı yaklaşımları olarak da tanımlamak mümkündür. Sanatçıların yeni sorgulamalara girmesi ve ifade biçimlerindeki değişiklik yaratım süreçlerinin de değişmesini sağlamaktadır. Teknolojik gelişmeler ve yeni görme biçimlerinin ortaya çıkması yeni arayışların ve sorgulamaları da gündeme getirmiştir. Örneğin resim yüzeyinde mekân algısıyla uzam, ışık, zaman gibi kavramların öncekilerden farklı olarak sorgulanmasını sağlamıştır. Cezanne'ın doğayı küre, silindir gibi algılaması ve sorguladığı sorunlar sanatçılara yeni bakış açıları kazandırmış modern sanatın temelleri atılmaya başlanmıştır. Nesnelerin olduğu gibi değil de yansıtılmak istenildiği gibi ele alınması, biçimin kavramsal boyuta indirgenmesi ve duyguların resimde hâkim olması resimde soyut ve soyutlama eğiliminin başlamasına sebep olmuştur. Sanatçıların imgeler dünyasındaki duygu durumları sanat eserleri ile izleyiciyle buluşmuş ve izleyici kendi yaşanmışlığı çerçevesinde edindiği bilgi ve donanımları ile imgelerini oluşturup yorumlamıştır. Renk, ışık, ön-arka ilişkileri ile leke-çizgi resimde derinlik algısı yaratmış, resmin mekânının okunmasını ve oluşturmasını sağlamıştır. İmgenin mekân ile birlikteliği resimsel öğeler eşliğinde sağlanırken her resimde mekân ve imge kavramı farklılık göstermiştir. Bu tez çalışmasında soyutlama resminde imge ve mekân kavramına değinilmiş, sanat akımları ve sanatçı eserleri üzerinden incelemeler ve değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: İmge, Mekân, Yüzey, Geometri, Soyutlama

ABSTRACT

ABSTRACT APPROACH IN THE CONTEXT OF THE IMAGE IN THE PICTURE - SPACE RELATIONSHIP

Gamze TUNÇ

Painting Department

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2023

Advisor: Prof. Güldane ARAZ AY

In the historical process, art has created a phenomenon that constantly updates and renews itself with the variables brought by life. It is possible to define the variables brought by life as social, political, scientific, economic and cultural, as well as as artist approaches. Artists' entering into new inquiries and changes in their forms of expression also lead to a change in their creation processes. Technological developments and the emergence of new ways of seeing have brought new searches and inquiries to the agenda. For example, the perception of space on the painting surface and concepts such as space, light and time were questioned differently from the previous ones. Cezanne's perception of nature as a sphere and cylinder and the problems he questioned brought new perspectives to the artists, and the foundations of modern art began to be laid. The fact that the objects are handled as they are intended to be reflected, not as they are, the form is reduced to the conceptual dimension, and the emotions dominate the painting have led to the beginning of the abstract and abstraction tendency in painting. The emotional states of the artists in the world of images met with the audience through works of art, and the audience created and interpreted their images with the knowledge and equipment they acquired within the framework of their own experiences. Color, light, front-back relations and stain-line created a perception of depth in the painting, enabling the painting's space to be read and created. While the unity of the image with the space is provided in the accompaniment of pictorial elements, the concept of space and image differs in each painting. In this thesis, the concept of image and space in abstraction painting has been mentioned, and examinations and evaluations have been carried out on art movements and artist works.

Keywords: Image, Space, Surface, Geometry, Abstraction

ÖNSÖZ

“Resimde İmge-Mekân İlişkisi Bağlamında Soyutlamacı Yaklaşım” başlıklı tez çalışmamın araştırma süreci ile lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve donanımını, yardım ve sevgisini eksik etmeyen, maddi ve manevi her koşulda destek olmaya çalışan saygıdeğer Hocam Prof. Dr. Güldane Araz Ay’ a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Bana her koşulda destek olan ve benim için her daim elinden gelenin fazlasını yapmaya çalışan ve bana güç veren sevgili ailem Türkan-Erdoğan Tunç’a ve yine aynı değer ve desteğin fazlasını gösteren kıymetli eşim Hidayet Ulu ve Nevin-Nedim Ulu’ya minnetle teşekkür ederim.

Gamze TUNÇ

Eskişehir
2023

21 /06 / 2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm

Gamze TUNÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	ii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİMDE SOYUTLAMA.....	5
1.1. Soyut ve Soyutlama Kavramı	5
1.2. Soyutlamacı Resim Yaklaşımı	6
1.2.1. İzlenimcilik.....	9
1.2.2. Paul Cezanne soyutlaması	12
1.2.3. Kübizm	14
1.2.3.1. Analitik kübizm.....	16
1.2.3.2. Sentetik kübizm.....	17
1.2.4. Pablo Picasso (1881-1973).....	18
1.2.5. Dada	20
1.2.6. Dışavurumculuk ve Soyut Dışavurumculuk	22
1.2.7. Soyut sanat	25
1.2.8. Wassily Kandinsky (1886-1944).....	29
1.2.9. Sol Lewitt.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

2. SOYUTLAMACI RESİMDE İMGE	32
2.1. Sözcük Olarak İmge	33
2.1.1. İmgelem ve imge	34
2.1.2. Simge ve imge.....	34
2.2. Soyutlama Resminde İmge Kullanımı ve Sanatçılardan Eser Örnekleri..	35
2.3. Sanatçı ve İmgenin Üretilmesi	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOYUTLAMACI RESİMDE İMGENİN MEKÂN İLE İLİŞKİSİ	47
3.1. Resimde Mekân Kavramı	47
3.2. Soyutlamacı Resimde Mekân.....	50
3.3. Soyutlamacı Resimde İmgenin Mekân Bağlamında İncelenmesi.....	56
SONUÇ	63
KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. 1. Piet Mondrian,“Amstel Sun’ da”, 1907	9
Görsel 1. 2. Monet, “(İzlenim) Gün doğumu”, 48-63cm, 1872	10
Görsel 1. 3. Seurat, “Eyfel kulesi”, 24-15cm, 1889	11
Görsel 1. 4. Paul Cezanne, “Elmalı Natürmort” , 46-55cm,	13
Görsel 1. 5. Paul Cezanne, “Provence’ dan Dağlık Bir Görünüş”	14
Görsel 1. 6. Pablo Picasso, “Avignonlu kızlar”, 243.9-233.7cm, 1907	16
Görsel 1. 7. Georges Braque, “Keman ve Şamdan”,61-50cm, 1910.	17
Görsel 1. 8. Pablo Picasso, “Vieux Marc Şişesi, Bardak, Gitar ve Gazete”, 46.7-62.5 cm, 1913.....	18
Görsel 1. 9. Pablo Picasso, “ Guarnica”, 349-776 cm, 1937.....	19
Görsel 1. 10. Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”,59-48cm, 1937	20
Görsel 1. 11. Marcel Duchamp, “(Büyük Cam) Bekârları tarafından çıplak Soyulmuş gelin,” 1923	21
Görsel 1. 12. Edvard Munch, “Çılgılık”, 84-66cm, 1893	23
Görsel 1. 13. Jackson Pollock, “bir No 31”, 269.5-530.8cm, 1950	24
Görsel 1. 14. Mark Rothko, “Beyaz Merkez” (Gül üzerinde sarı, pembe ve Lavanta) 205.8- 141 cm, 1950.....	25
Görsel 1. 15. Paul Klee, “Çiçek Efsanesi”,1918	26
Görsel 1. 16. Piet Mondrian, “Kırmızı-Mavi ve Sarı Kompozisyon 2”, 1930.....	27
Görsel 1. 17. Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 79.5-79.5cm, 1915	28
Görsel 1. 18. Wassily Kandinsky, “Sarı Kırmızı Mavi” , 127-200cm, Tuval Üzeri yağlı boya, 1925	29
Görsel 1. 19. Sol Lewitt, “Bozuk Küpler”, Kağıt boyutu: 35-2.....	31
Görsel 1. 20. Sol Lewitt, “Açıklıklar”, Kağıt içine grafitli kumaş,.....	31

1994	31
Görsel 1. 21. Sol Lewitt, “Köşe parçası beyaz boyalı ahşap”, 1997	32
Görsel 2. 1. Jackson Pollock, ‘‘Yakınsama’’,1952	37
Görsel 2. 2. William De Kooning, “Kazı”, 80-100cm, 1950	38
Görsel 2. 3. William De Kooning, “Kadın”, 192.7-142.3cm, Tuval üzerine yağlı Ve metalik boya, 1952.....	39
Görsel 2. 4. Francis Bacon, “Yedi Numaralı Portre Etüdü” , 60-46cm, 1953	40
Görsel 2. 5. Rene Magritte, “Sözcüklerin kullanılışı 1”, 63.5-98.98cm , 1929	41
Görsel 2. 6. Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri”, 1960	42
Görsel 2. 7. Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri”, 1960’ daki Gösterilen iki baskı.....	43
Görsel 2. 8. Bedri Baykam, “Ani değişiklik”, 150-210cm, 1986	43
Görsel 2. 9. Hayri Esmer, “Labirentler”,140-220cm, 2016	44
Görsel 2. 10. Hayri Esmer, “Labirentler”, 200-170cm, 2017	44
Görsel 3. 1. Vincent Van Gogh, “Kırmızı Bağ”,1888	49
Görsel 3. 2. ClaudeMonet, “Haşhaş Tarlası”, 650-500 cm ,1887	50
Görsel 3. 3. Pablo Picasso, “Gitar”, Kolaj tekniği, 1913	52
Görsel 3. 4. Vasily Kandinsky, “Kompozisyon V11”, 1923	53
Görsel 3. 5. PietMondrian, “Kompozisyon ile büyük kırmızı düzlemsarı, gri, Siyah ve mavi’’ 1921	54
Görsel 3. 6. Adnan Çoker, “Mor ve Ötesi Boşluk”, 1979.....	55
Görsel 3. 7. Füsun Onur, “Dıştan İçe İçten Dışa”, 1976.....	55
Görsel 3. 8. Gamze Tunç Ulu,“Saf Dışı”, 70-100cm, Tuval üzerine akrilik Boya, 2019	56
Görsel 3. 9. Gamze Tunç Ulu, “İsimsiz”,130-150cm, Tuval üzerine akrilik	

	<u>Sayfa</u>
Boya, 2019	58
Görsel 3. 10. Gamze Tunç, “İsimsiz”, 110-80cm, Tuval üzerine karışık Teknik, 2019	59
Görsel 3. 11. Gamze Tunç, “Döngü”, 100-125cm, Tuval üzerine karışık Teknik ve kolaj, 2020	59
Görsel 3. 12. Gamze Tunç, “15 Dakika”, 30-45cm, Kâğıt üzerine karışık Teknik ve kolaj, 2020	60
Görsel 3. 13. Gamze Tunç, “İroni”, 30-40cm, Kâğıt üzerine karışık Teknik, 2020	60
Görsel 3. 14. Gamze Tunç, “Birlikte”, 25-35cm, Prestuval üzerine karışık Teknik ve kolaj, 2020	61
Görsel 3. 15. Gamze Tunç, “Peyderpey”, 25-35cm, Kâğıt üzerine karışık Teknik ve kolaj, 2020	62
Görsel 3. 16. Gamze Tunç, “Zoraki”, 70-100cm, Tuval üzerine karışık Teknik, 2021	62
Görsel 3. 17. Gamze Tunç, “Diriliş”, 70-100cm, Tuval üzerine karışık Teknik ve kolaj, 2022	63

GİRİŞ

20. yüzyılda bilimin, teknolojinin ve endüstrinin gelişmesi sanat ve yaşamı önemli şekilde etkilemiştir. Bu etkileşim ile insan yeni bakış açıları kazanıp, benlik duygusunun uyanmasına ve nesnelci bakış açısından uzaklaşarak öznel bir yaklaşım oluşturmaya başlamıştır. İnsan, varlığının özünü irdelemeye başlamış, ne olduğu ve ne olmalı gibi sorulara cevap arayışına girmiştir. Öznel bir bakış açısı ile bakmaya başlayan sanatçılar bireyi eserlerinde nesnesiz bir sanata kadar götürecektir. Topluma yabancılaşan ve kendi içine kapanan sanatçılar kuralları yıkarak çağdaş insanın tinselliği ile hareket ettiği sanat anlayışı yaratmayı amaçlamışlardır.

Uzun bir dönem Avrupa sanatında egemen olan biçimin yerini, çağın düşüncesine uygun olan gerçeklik ve varlık yorumu almıştır. Sanattaki teknik yeniliklerin yanında içerik olarak büyük değişiklikler yaşanmaya başlanmıştır. Akademik öğretilerin, kuralların yerini, biçim bozma, soyutlama, içsel yaklaşım ‘tinsellik’ almıştır. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelmeye başlanmıştır.

Bu dönem itibarıyla sanatçılar resimde kişisel ruh hallerini ifade edebilmenin yollarını aramışlardır. Sanatsal üretim sürecinde birbirinden farklı eğilimleri olan ressamı birleştiren, görünen dünyayı, biçimi vs. görüldüğü gibi resmetmek yerine duygu ve düşüncelerine öncelik vererek resimlemeleridir. Yine yenilikçi ressamı birlikte hareket etmeye yönlendiren; ortak ilgi alanları ve meraklarıdır. Sanat, içinde yaşadığı döneme natüralizmden soyuta kayan bir anlayış içine girmiştir. Bu geçiş döneminde Paul Cezanne büyük rol oynamıştır. Cezanne için ‘Modern resmin babası’ ifadesi kullanılmıştır. Paul Cezanne doğayı küre, silindir, koni geometrik şekiller ile görmüş ve bunu resimlerine yansıtmıştır. Bu bakış açısı doğanın görünen bir dünya olmaktan çıkıp, düşünülen bir doğa halini almasını ifade etmektedir. Düşünülen doğa, duysal olarak kavradığımız bir doğa değildir. Koni, silindir, küre ile kavranan doğa aslında kurgulanmış bir soyutlama olmuştur. Onun için doğa yüzeyden çok derinliktir. Cezanne Sanatını yaratırken görüneni görmek istediği şekilde yaratmıştır. Cezanne’ın bakış açısı ve sanat anlayışı dönemin sanat anlayışında önemli rol üstlenmiş, sanat ve sanatçıları etkilemiştir. Cezanne’ın görüşü soyutlama ve soyut sanatın ortaya çıkması ve gelişmesinde etkili olmuştur.

20. yüzyılın önemli sanat eğilimlerinden olan Dışavurumculuk bireysel ve öznel bir ifade biçimi olarak sanatta baş göstermiştir. Sanatçılar dışavurumcu kendine özgü bir

anlayış taşımalarına rağmen formu bozan bir yaklaşım ile rengin daha çok sembolik ve duygusal oluşundan yararlanmışlardır. Abartılı bir desen anlayışı ve perspektif kullanmış, boyayı diledikleri şekilde yoğun dokusal olarak kullanmışlardır. Sanatçılar için ifade konudan önce gelmiştir. Sanat nesnesinin gerçekleşme evresi sanatçının ruh halini yansıtması açısından önemlidir. Çizginin ritmi, rengin duyumu ile olan etkileşimi sezgisellik ile izleyiciye sunulmuştur. Duygu tümüyle resme hâkim olmuştur. Dışavurumcu resimlerde soyutlamaya gidilmesi ve soyutlamaya giden yolda ise soyut resme öncülük etmesi önemlidir.

Cezanne'ın doğadaki nesneleri koni, silindir ve küre olarak algılayışı Picasso ve Braque'yi derinden etkilemiş kübizmin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Kübizm; dönemine yeni bir resimsel üslup ve yeni bakış açıları getirerek dönemine damgasını vurmuş bir akımdır. Doğayı görüldüğü gibi değil de kavramsal bir yorum ile eserlerine yansıtan sanatçılar resimlerinde iki boyutlu yüzeyin, iki boyutlu şekilde kalması gerektiğini vurgulamış, nesneyi birçok açıdan göstermeyi amaçlamışlardır. Resimlere bakıldığında görülmekte olan bir soyutlama eğilimidir.

Soyut resme giderken önemli olan bir akım da Sembolizm (simgecilik) akımıdır. Simgecilik akımı nesnenin kendine yüklenen anlamından ya da kullanımından farklı yeni bir ifade oluşturma çabasıdır. Sanatçılar eserlerinde sembolik ifadeye yer vermiş, biçimi bozmuş veya nesneyi görmek istedikleri şekilde dönüştürmüş, yaratmışlardır.

Sanattaki tüm kurallara başkaldıran dada hareketi bir grup genç sanatçı tarafından 1916 yılında başlamıştır. Sanatın tüm alanlarında oldukça etkili olmuş fazlaca ses getirmiş aynı zaman da kendinden sonra gelecek olan sanat akımlarını ve sanatçıları etkilemiştir. Dada'nın ne anlama geldiği birçok dilde çelişki içermiştir. Fransızcada 'oyuncak at' anlamına gelmektedir. Dada'nın önemi sanattaki yeninin ifadesi olmasıdır. Dada bir protestodur, bir eylemdir, mantığın ters düz edilmesidir. Dadacıların sanatı tepkilerini rahatça sergileyebileceği bağımsız bir alan olarak algılanmıştır. Bu alanı oluşturan kurallar yerine kurallara uymamaktır...Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmeyi amaçlamışlardır. Böylece sıradan bir nesne bir sanat yapıtı olarak görülmüş, nesneyi temsil ettiği cevreden çıkaran bu durum sanat ile yaşam arasındaki ayrımı yani sınırları eritmiş, sorgulatmıştır. Öznel yaklaşan dışavurumculara karşı biz diyen ve nesnel yaklaşan Dada'cılar kolektif bir bilinç oluşturmak istediğinden ortak bir üslup yerine ortak bir ruh hali benimsemiştir.

Soyutlama eğilimlerini kendinde barındırmasına rağmen soyut sanat, soyutlamanın sonraki aşamasıdır ve yeni ifade biçimlerini bünyesinde bulundurur. Bu sebeple görünen gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine istenilen şekilde nesnenin özüne inerek duygu ve düşünceler ile eseri oluşturmuşlardır. Soyutlama eğilimini bazı kaynaklar soyut kelimesi ile aynı anlamda kullansa da bazı kaynaklar soyut ve soyutlamayı ayrı olarak ele almaktadır. Bu tezde kullanılan soyutlama kelimesi soyutun bir aşaması olarak görülmektedir. Böylece soyut ve soyutlama birbirinden bağımsız değildir ve birbirini tamamlayan iki benzer anlamdır. Bir nesneyi veya figürü oluştururken soyutlamaya giden sanatçılar ve nesneyi, figürü kullanmayan geometrik biçim ve renk ile eserlerini oluşturan soyut sanatçılar olarak iki gruba ayırmak doğru olmaktadır. Başka bir deyişle, birinde yapısal zihinsel bir geometrik eğilim, diğerinde duygusal, ruhani, dekoratif bir eğilim ağır basmıştır. Temsili gerçeklikten kopuş ile renk ve biçimlere odaklanan soyut sanat ‘sanat için sanat’ anlayışı benimseyerek eseler vermiştir. “Resimde İmge-Mekan İlişkisi Bağlamında Soyutlamacı Yaklaşım” adlı tezde, 20. Yüzyıl sanatında gelişen soyutlama kavramının imge ile mekan bağlamında resim sanatındaki rolü irdelenerek ele alınmış ve bulgular değerlendirilmiştir. Sanatta yeni bir bakış açısı getirildiği, soyutlama resminde, imgenin mekân ile nasıl ilişkilendirildiği örnek resimler üzerinden incelenerek yorumlanmıştır. Mekan kavramından bahsederken uzam kavramına kısaca değinilmiş, ileriki dönem doktora tezinde de uzam kavramı konusunun genişletilip detaylıca ele alınması planlanmaktadır.

20. yüzyılda yaşanan modern ve toplumsal değişimler sanattaki ifade biçimlerini değiştirip çeşitlendirmiş, düşünce özgür kalmış, obje değerini yitirirken süje önem kazanmıştır. Sanatta bireyselliğin ve yeni ifade biçimlerinin gelişmesiyle soyutlama resminde imge kullanımının mekân bağlamında incelenmesi ve örnek eserler ile sunulması bu tezde ele alınarak yorumlanmış ve değerlendirilmiştir...

Birinci bölümde; Soyut ve soyutlama kavramlarının açıklanmasından sonra soyutlamacı resim yaklaşımına değilmiştir. Daha iyi pekiştirmek için Paul Cezanne’ın resim yaklaşımı, soyutlamacı ve modern resme katkıları, eleştirel düşünceleri...sebepler sonuç ilişkisi içinde örneklerle incelenmiştir. Cezanne’ın açtığı yeni bakış açısı, Kübizm, Dada, Dışavurumculuk, Soyut sanat gibi farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasına öncül olmuş, bu akımlar ve akım sanatçıları soyutlama resmi içerisinde birinci bölümde örneklerle incelenmiştir.

İkinci bölümde; Soyutlama resminde imge kullanımına değinilmiş, sanatçı çalışmaları üzerinden örnekler ile anlatım amaçlanmıştır. İmge kavramının açıklanmasının ardından simge kavramı ile olan bağı incelenmiş ve açıklanmıştır. Duygu ve düşünceler kullanılan imgeleri şekillendirmektedir. Her sanatçı farklı olduğu için her yapıtta farklılık göstermektedir. Resim yüzeyini incelediğimizde, İmgelerin buradaki işlevi nedir? Nasıl konumlandırılmıştır? Nasıl şekillendirilmiştir ve ne ifade etmektedir? Gibi sorular üzerinden neden sonuç ilişkisi kurarak anlatım amaçlanmıştır.

Üçüncü bölüm de ise resimde mekân kavramı ele alındıktan sonra soyutlamacı resimdeki ilişkisi örnek resimler üzerinden açıklanmıştır. Bu tezde 20. Yüzyıl sanat yaklaşımını, soyutlamacı tavır içerisinde imgenin mekân bağlamındaki ilişkisini sanatçıların ve araştırmacının eserleri üzerinden çözümlemek amaçlanmıştır.

Araştırmacının tezinde bulunan uygulama çalışmaları, soyutlama resminde imge ve mekân ilişkisi üzerine kurulan kompozisyonlardan oluşmaktadır. Çoğunlukla malzeme olarak karışık teknik uygulanmış ve kolâjdan yararlanılmıştır. Çalışmaları oluştururken ifadesi güçlü, dokusal anlamda zengin özellikleri bulunan parçaların kullanımına özen gösterilmiştir. Bu çalışmalar soyuta doğru kayan bir bakış açısıyla oluşturulmuş, imgenin ve mekân olgusunun sorgulandığı eserlere dönüştürülmüştür. Yapılan çalışmalarda modern soyutlama resmi ile geleneksel biçim olan imgenin görev tanımının yeniden sorgulanması mekân ve uzam bağlamında birlikte kullanılması hedeflenmiştir.

Tezin daha önce bahsedilen amaçları dâhilinde sınırlılıklarını; 1960 sonrası modern soyutlama resminde mekân oluşumlarına imgenin dâhil olması üzerinden çözümlemeler oluşturmaktadır. 20. Yüzyılın soyutlama içeren eserleri sanatçılarıyla beraber incelenerek soyutlama resminde imgenin mekan bağlamında incelenmesi yönünde görsel veri ve içerik analizleri toplanmıştır. Araştırmacının tezde kullandığı resimlerinin de betimsel analizi yapılmıştır. Bu çalışmanın soyutlama resmi ve resimde imge mekan kavramları alanında çalışma yapacak araştırmacılara bir kaynak ve yol gösterici olması düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİMDE SOYUTLAMA

Resim, iki boyutlu bir yüzeye üç boyutlu resim yapmak olarak tanımlanabilmektedir. Resim yaparken çizgi, renk, biçim, doku, form kullanır, görünenden veya imgelerden yola çıkarak resimler oluşturulmaktadır. Beş yüzyıl boyunca resim akademik öğretilere sadık kalmış, akademik kurallar çerçevesinde işlevini sürdürmüştür. Fakat resimde soyutlama 19. yüzyılda akademik öğretilerin reddini kabul eden sanatçılarla başlamıştır. Gözlemlenerek oluşturulan konular yerine, resmin özüne inerek görülen gerçekliği olduğu gibi resimlemekten ziyade, teknik sorunlar ve duygusal ruh hallerini resimlerinde yansıtmak dönemin resim anlayışını oluşturmuştur. Resimde leke, form, renk, biçim soyut resmi benimseyen sanatçılar için temel konuları oluşturmaktadır. Soyutlama, eseri oluştururken seçilen biçimin fiziksel unsurlarından uzaklaştırılarak kendine özgün farklı bir anlayışla oluşturulmasıdır.

Soyut resim, doğa görünümlerinden belli bir sırayla oluşturulan mekân yaratma anlayışına gereksinim duymamaktadır. Sırasıyla oluşturulan nesnelere yönelik perspektifin ortadan kalkması eserde sonsuzluk algısı oluşturmaktadır. Bu sebeple yeni bir hacim anlayışı gelişmiştir. Soyutlama resimde kurallar da değişkenlik göstermiştir. Resimlerde perspektif aranmamış, geometrik form kullanımı sık görülmektedir. Figür aranmamakta ya da biçim bozma olarak sık kullanılmış, kurgunun ön planda olduğu çalışmalara yer verilmiştir. Çalışmalar bazen bir konu, bazen bir obje üzerinden soyutlamaya gitmiş, bazen de anlık ruh hali ve düşüncelerle oluşturulan konular ortaya çıkmıştır. Sanatçılar resimlerini oluştururken daha önce görülmemiş kendilerine has bir soyutlama eğilimiyle çalışmalarını oluşturmuşlardır. Gördüklerini farklı anlatım biçimleriyle ifade etmiş, duygu ve düşüncelerini diledikleri şekilde geniş kitlelere aktarmışlardır. Soyut ve soyutlama kavramı birbirinden ayrı olarak düşünülememektedir. Çünkü soyutu oluşturmak için soyutlama yapma gerekmektedir. Soyutlama ve soyut kavramlarına bu bağlamda detaylı olarak değinmek gerekir.

1.1. Soyut ve Soyutlama Kavramı

“Soyut; kelime anlamı itibariyle görünen bir varlık olan madde halinde değil, salt fikir halinde olan; duygu, kelime, biçim vb. aracılığıyla ifade edilen bir kavramdır (Güneş, 2021, s. 5)”. Soyut, özümsemeler sınıflandırmalar sonunda varılan bir fikir,

bütündür. Bu sebeple soyut ve soyutlama zihinsel bir sürecin sonucudur, düşünme eylemidir.

“Soyut sözcüğü Türkçede “soymak” fiilinin kökünden türetilmiştir. Nesnelerin duyularla hissedilebilir, algılanabilir özelliklerinden sıyrılmış olanı ifade etmektedir. Soyut resimlerde de amaçlanan özellik, nesnelerin duyularla algılanabilir özelliklerinden ayrılarak özde olanın, ruhunun yeni ve farklı bir formda ifadesine kavuşmasıdır. Sanat, gerçeklikten soyutlanmış olduğundan soyut sanat adını almaktadır (Güneş, 2021, s. 5)”.

Soyut sanat görünen gerçeklikten çok görünmeyene odaklanmış yani görünen maddeyi özünde saflaştırıp görmek istediği şekilde yaratmıştır. Soyutlama ve soyut birbirinden ayrı düşünülmemekte çünkü soyutu oluşturmak için soyutlama yapmak gerekmektedir. Görünen maddesel varlık, soyut-düşünsel bir varlık haline gelmektedir.

“Soyutlama kelimesi ise, “Abstrahere” kelimesinden türetilmiştir. Bu fiil, bir şeyi çekip çıkartmak veya bir şeyden çekip çıkarılmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden soyutlama, uzaklaştırmayı işaret eder. Nesnelerin somutluğunu kavramlarda yansıtabilmek için, soyutlama yoluna gidilmektedir. Bu yüzden soyutlama, yeniden somuta varmak, somut olan bütünün parçalarının birbiriyle olan dengelerini anlamak için kullanılan bir yöntemdir (Güneş, 2021, s. 5)”.

Madde parçalanarak azaltılır eklenerek çoğaltılır, soyut bir kavramın da somut bir kavrama dönüşmesi eklenerek yani renk, şekil, çizgi oluşturarak mümkün olmaktadır. Resimde biçimsel yalınlaştırma arındırma yaparak soyutlama yapılmıştır. Başka bir deyişle yalınlaştırılan imge asıl nesneyi anımsatabileceği veya temsil edebileceği için ortaya çıkan sonuca “soyutlama” denmektedir. Bir diğer deyişle soyut varlığını gerçeklikten (madde) almazken, soyutlama maddesel bir gerçekliğe bağlıdır. Yani soyutlama, soyuttan ayrı düşünülmemekte ve soyutun bir aşaması olarak görülmektedir.

1.2. Soyutlamacı Resim Yaklaşımı

20. yüzyılda çağın değişen ideleri, felsefesi ve bilim anlayışıyla birlikte yeni bir ‘gerçeklik’ algısı ortaya çıkmıştır. Bu değişme kültür dünyasında etkili olduğu gibi sanatta da etkili olmuştur. “Uzun yıllar Avrupa sanatında baş gösteren nesnenin yerini dönemin düşüncesine uygun olan başka bir varlık ‘özne’ almıştır. Çünkü 19. yüzyıldaki nesnelci gerçeklik anlayışı, 20. yüzyılda yerini öznelci anlayışa bırakmıştır (Tunalı, 1992, s. 21)”. Bu düşünce felsefe ve bilimde de önemli olmuştur. Şöyle açıklamak gerekirse madde büyük bir değişime uğrayarak katılığını yitirip, gittikçe soyut bir eğilim göstermiştir. Bunun sonucunda varlık, doğa varlığı, düşünsel bir varlık halini almıştır. Nesneler gerçeklikten yoksundur. Bu sebeple varlığın özünü tekrardan biçimlendirmek

gerekmektedir. Burada objeler devreye girmekte ve varlık kendisinden ve gerçekliğinden uzaklaşarak, yeni bir gerçekliğe, soyut olana, zaman üstü bir öze dönüşmektedir.

Heidegger'in Öz'ü ile soyut ve soyutlama arasında net bir bağlantı kurabilmektedir, çünkü soyut olan ya da soyutlamaya uğrayan bir yapıt hem gizlilikten çıkmaya (elemeler sonunda) hem de gizli kalmaya meyillidir. "Sanatçı odaklandığı kavramın Öz'ünü hem keşfeder hem de saklar. Ayrıca, sanatçı özü keşfetmekle kalmaz, öze katabileceği yorum ile yeni bir gerçekliği yaratır. Bu, düşüncenin üstün bir aşamasıdır (Özüçelik, 2021, s. 7)". Öz kavramı sanatçının algılama ve yaşam biçimine bağlı olarak ulaştığı kendi özel doğrusudur. Soyutlama ve soyut sanat ile sanatçılar diledikleri gibi özgürce eserler üretmişler, farklı tekniklerde uygulama pratikleri deneyimlemişlerdir.

Değişen dünya düzeni sanatçıları içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneltmiştir. Geçmişten bu yana sorgulama evresi genişlemiş ben 'öz' kavramı konular arasında yerini almıştır. Bu gibi düşüncelerin birinci dünya savaşına denk gelmesi tesadüfi değildir. Birçok sanatçı ülkesi için savaşa katılmış tanık oldukları psikolojik etkiler bırakmıştır. Bu gibi sebeplerle geçmişten bağımsız konular ve resim anlayışının doğma süresi hızlanmıştır.

Soyut sanat 20. yüzyıl modernizminin önde gelen ifade biçimlerinden olmuştur. 19. yüzyılda empresyonizm (izlenimcilik) akımı ile gelişim gösteren soyutlama eğilimi sanatçıların görünen dünyanın, nesnelerin gerçekliğinden yavaş yavaş kopuşunu gözler önüne sermiştir. Bu kopuş görünen gerçeklikten ziyade sanatın öz gerçekliğine dayanan bir sorgulama sürecini şekil, çizgi, renk gibi biçimsel öğelere indirgeyerek oluşmuştur. Böylece sanatta, akademik öğretilerden ayrılmış ve 'sanat için sanat' mantığı çerçevesinde gelişmiştir. Sembolizm akımı ile 'nesneler değil, nesnelerin anlamları resmedilmelidir' anlayışı ortaya çıkmıştır. Burada ilgi nesnelere değil nesnelerin anlamlarına kaymaktadır. O halde nesne burada duyuşsal olarak kavranan bir gerçekliktir. Fakat nesnenin anlamına baktığımızda duyuşlarımızla kavradığımız bir varlık değil, düşünsel olarak nesneye yüklenen anlam yani düşünsel varlıktır. Bu sebeple duyuşsal bir gerçeklik olan nesne, nesnenin anlamına baktığımızda düşünsel soyut bir varlıktır... Öncesinde doğayı tekrarlayan sanat, şimdi başka bir varlığı, görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmayı amaçlamıştır. Burada görünür kılmak istenen şey, duyuşlarla kavradığımız nesneler, doğa değil, onların anlamlarıdır. Sanat bu gibi düşüncelerden yola çıkarak, soyut düşünsel bir boyut içinde karşımıza çıkmaktadır.

"Gözlem altındaki nesne, bağlamından soyutlanmalıdır. Bu, temelde birbirinden farklı iki tarzda

yapılabilir. Gözlemci, nesneyi kendisi olarak ve kendi başına hareket ettiği haliyle elde etmek için, nesne tamamen yalıtılmış şekilde var oluyormuş gibi bağlamı soyup çıkarmayı isteyebilir. Bunun, bir soyutlamayı gerçekleştirmenin tek mümkün yolu olduğu düşünülebilir. Fakat gözlemci nesneyi, kendi ortamındaki yeri ve işlevinden dolayı uğradığı ve neden olduğu bütün değişimleri gözlemleyerek de öğrenmek isteyebilir. Burada soyutlama, nesneyi seçip ayırmasına karşın, bağlamın etkilerini bir kenara bırakmayacak, enformasyonun ayrılmaz bir parçası olarak bu etkilere yaslanacaktır (Arnheim, 2007, s.54)”.

Figüratif sanatta gördüğümüz eller, kollar, manzara, doğa resim araçları değildir. Şöyle ki; renkler, çizgiler, yüzey biçim araçlarını oluşturmaktadır. Sanatın aradığı gerçeklik doğa gerçekliği değildir. Sanat yoluyla sanatçının düşlediği kurguladığı bir gerçekliktir. Fakat bu gerçeklik; Doğa biçimlerinin bozulması veya yok edilmesi ile mümkün olmuştur. Bu kısım tüm soyut sanat anlayışlarının ortak noktasıdır. Biçime işlevinden bağımsız yeni anlamlar yüklenmesi, yaratıcı bakış açıları ile kurgulanması, renk, çizgi hâkimiyeti, geometrik formların uyum ile sanatçı istediği soyut anlayışı yakalayabilmiştir. Duchamp yaptığı bir konuşmada:

“Göze görünmeyen dördüncü bir boyutun yansınma olasılığı hakkında düşündüm, der nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansımalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üç boyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir (Florenski, 2001, s.22)”.

Duchamp’ın bu düşüncesi dönem sanatçılarının da düşünce yapısını yansıtmadır. Öyle ki yapılan eserler bunu gözler önüne sermiştir. Önceki dönemlerde bir ‘görme sanatı’ olan resim sanatı soyut sanat ile birlikte artık ‘düşünme sanatı’ olmuştur. Görsel 1.1. Piet Mondrian’ ın eseri doğayı betimleme tarzı ile konuya örnek bir çalışmadır. Bu eserde Mondrian doğayı görmek istediği gibi resimlemiş, resimsel bir soyutlamaya değinmiştir.



Görsel 1. 1. Piet Mondrian,“Amtel Sun’ da ”, 1907

Resmin yapısında ruhsal (tinsel) dünya somutlaşmaktadır. Sanat eserinin gerçeği yani varlığı derinliği göstermesiyle ilişkilidir. Derinlik sanat eserinin alt yapısını oluşturmuştur. Böylece sanat ile görünen olduğundan daha gerçekçi görünmektedir. Derinlik konusu sanat tarihinde çok önemli bir isim olan Paul Cezanne'ın dikkatini fazla çekmiştir. Öyle ki üçüncü boyutu perspektifle değil ton değerleriyle ulaşabilmenin, doğanın görünüşünü geometrik biçimler ile pekiştiren önemli çalışmalar üretmiştir.

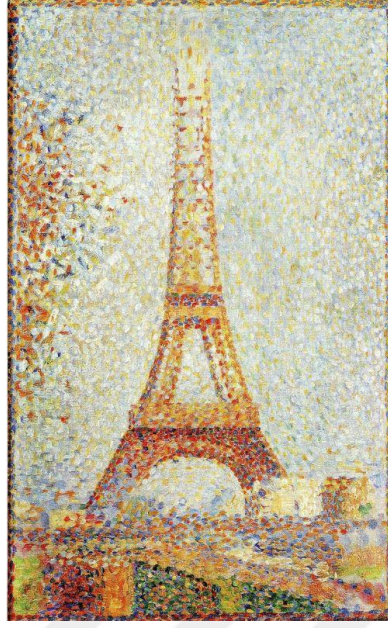
1.2.1. İzlenimcilik

İzlenimcilik önce Fransa' da 19. yüzyılın son yarısı 1860 yıllarında doğmuş daha sonra Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 1874 yılında Monet, Renoir, Sisley gibi bazı sanatçıların Paris'te sergi açmasıyla orada bulunan Monet'in eserine yapılan yorum akıma ismini vermiştir (Görsel 1.2.). Monet'in eserine yapılan yorum; güneşin doğuşundan alınan izlenim şeklinde olmuştur. Böylece buradan yola çıkarak bir sanat görüşü haline gelmiştir. İzlenimci resimler akademik resimlerden oldukça farklıdır, şöyle ki, kuraldan sağlam bir desen temelinden hatta biçimden yoksun görünmektedir. Karanlık tonların yerini renkçi aydınlık renk tonları almış, ışık son derece önemli bir yere sahip olmuştur. Biçimsel perspektifin yerini renkle oluşturulan derinlik, hava perspektifi almıştır. Yakın olan da uzak olan da renk aracılığıyla elde edilmeye çalışılmıştır. Akademik resimler oldukça ayrıntıcı iken izlenimcilik ayrıntıdan uzaklaşır, resme detaycı değil de bütününe bakmayı amaç edinir. Yine akademik resimlerdeki bitmiş görüntü izlenimci resimlerde 'bitmemişlik hissi' uyandırmıştır. İzlenimci ressamların ortak özelliklerinden biri atölye de değil de dışarıda yani açık alanda çalışmalarındır. Böylece ışığın anlık değişimlerini, doğanın anlık görünümünü eserlerine olduğu gibi yaratmayı başarabileceklerini düşünmüşlerdir. "Empresyonistlerle birlikte estetik kuram, resimsel imgenin, fiziksel nesnenin bir tortusundan çok, zihnin bir ürünü olduğu görüşünü kabul etmeye başladı. İmgenin ilkesel olarak fiziksel nesneden farklı olduğunun anlaşılması, modern sanat öğretisinin ön hazırlığını oluşturmaktadır (Arnheim, 2007, s. 128).



Görsele 1. 2. Monet, “(İzlenim) Gün doğumu”, 48-63cm, 1

Bu tablo empresyonizm akımının en önemli eserlerinden biridir. Yukarıda bahsedildiği gibi akıma ismini veren eserdir. Anlık görüntüyü hızlı fırça vuruşlarıyla yakalamaya çalışan sanatçı detay ve süslemeciliği reddetmiş oldukça yalın bir şekilde soyutlama eğilimi göstermiştir. O zamana kadar yapılan tüm resimler empresyonizm akımı ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Döneme hiç bu kadar soyutlama resmi hâkim olmamıştır. Kullanılan renk tonları, fırça vuruşları, sadelik, anlık görüntü, soyutlama eğilimi ve en önemlisi renk araştırması eğiliminde bulunmaları sanatçıları modern resme götürmüştür. Renk araştırması yapan Pointilizm (noktacılık) tekniğini geliştiren Seurat renkleri palette ya da tuvalde değil de gözde karıştırmıştır. Şöyle açıklamak gerekirse özellikle ana renkleri; kırmızı, sarı, mavi nokta şeklinde tuvalinde yan yana kullanmış; yeşil oluşturmak isterse mavi ve sarı boyayı noktasal olarak yan yana koymuş, turuncu oluşturmak isterse kırmızı ve sarıyı yine o şekilde uygulamıştır. Uzaktan bakıldığında renkler gözde karışmış ve istediği sonucu yakalamıştır (Görsele 1.3.). İzlenimci ressamlar siyah rengi kullanmamış siyah yerine kahverengi lacivert gibi koyu renk tonelerini kullanmışlardır, onlar için önemli olan ışık renkleri yani canlı aydınlık renklerdir.



Görsel 1. 3. Seurat, “Eyfel kulesi”, 24-15cm, 1889

Modern sanatı izlenimcilik akımı ile başlatmak doğru olmaktadır. İzlenimciler bize o döneme kadar yapılan tüm resimlerden daha farklı çalışmalar sunmuş, araştırma eğiliminde olmuşlardır. İzlenimcilik akımından sonra kübizm, dışavurumculuk, soyut sanat gibi önemli akımlar çıkmış her biri birbirinin ortaya çıkışında etkili olmuştur.

İzlenimciler ışığın eğiminin değişikçe rengin de değişen farklı tonlara gittiğini ve bu nedenle de farklı zaman dilimlerinde kişi aynı yere bakarak aynı resmi yapabilir mi? sorunsalı Cezanne’ da aynı nesneye tek bir yerden bakarak resmini yapabilir miyim? Sorgusuna dönüşmüştür. Aynı nesneye değişen farklı bakış açılarından bakıp bunu oluşturduğunda acaba daha mı doğru bir yol izlenmektedir? Geleneksel perspektifle ilgili değil yapı çözümlemeye doğru giden yolu açan bir yaklaşımı vardır. Yapı çözümleme bilimsel bilginin sanatta kullanılması ve o bilginin sanat tarihinde bir açılım yaratması sanat problemleri ve problematiğinin oluşmasında yeni görünümlere ulaşmamıza sebep olmuştur. Üç farklı yerden bakmak ve onların ortak noktasını bulmak açısından önemlidir.

Soyutlamacı yaklaşıma giderken biçimsel olanın içsel olanla ilişkisinin, rengin anlam açısından etkileri ve sembolik görüntülerini de kullanarak soyutlamacı resim bu yöne doğru geçiş yapmıştır. Rengin anlam etkileri ve geometrik formların biçime dönüşmesiyle renkle etkileşimleri resimsel anlamda birçok sorunun buralardan yola çıkarak başladığını söylemek mümkündür.

1.2.2. Paul Cezanne soyutlaması

Natüralist anlayıştan soyut anlayışa kayan dönemde Paul Cezanne büyük rol oynamaktadır. Tüm çağdaş soyut sanatların başına Cezanne'ı koymak doğru olmuştur. Çünkü Cezanne'ın fikirleri ve sanat anlayışı kendi dönemi ve sonraki dönemlerdeki birçok sanatçıyı etkilemiş modern sanatın gelişmesine öncülük etmiştir. Daha ileri giderek Paul Cezanne Modern (soyut) resmin babası olarak kabul edilmiştir. Peki Cezanne neden bu kadar önemlidir?

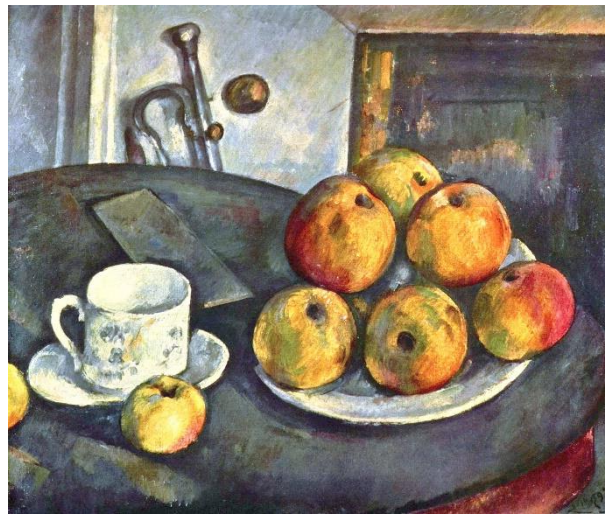
Cezanne içinde bulunduğu dönemin sanat anlayışını iyi kavramış bir sanatçıdır. Cezanne dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini öğrencisi Emile Bernard 'a şu şekilde anlatır: "Emile Bernard'a Aixen Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün (Tunalı, 1992, s.123)''.

Burada doğayı koni, silindir, küre gibi biçimlerle ele alarak yorumlanması görülen bir dünyadan çıkıp, düşünülerek kurgulanan bir doğa, dünya haline gelmesinden bahsetmiştir. Bu şu demektir düşünülen doğa artık duysal olarak gördüğümüz doğa değildir, böylece o doğadaki anlamdır. Bu anlam zihnimize somutlaşır, bu anlamdan oluşan sanatta duysal doğaya karşıt olmuştur. Çünkü küre, silindir, koni ile kavranan doğa değil, zihinde kurgulanan kurgusal bir 'soyut' doğa olmaktadır. Bu doğayı oluştururken Cezanne doğayı yani biçimi deforme etmek istememiş, tam tersi düşünsel yani kurgusal olan soyut doğaya paralel olarak temellendirmek istemiştir.

Cezanne'a göre geometrik biçimler duysal doğanın ve nesnelerin özlerini oluşturmuştur. Nesnelerin geometrik biçime dönüştürülmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin evrenini oluşturan bir özler evreni elde edilmektedir. Bu özler evreni biçim, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'ın deyimiyle 'doğaya koşut' olan bir evrendir. Ancak, başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket ederek gerçekleşmektedir. Başka türlü söylenirse, doğa ve nesneler, yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenmektedir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformasyonunu içermiş ve sonunda doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade etmiştir. Tüm bu özel tavır almanın başında Cezanne'ın Mondrian'ın dile getirdiği şu düşüncüyü bulunmaktadır: "Cezanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, kübizm ve pürizm yeni biçim vermeye ulaşır (Tunalı, 1992, s.128)''.

Cezanne için doğa yüzeysel değil derinliktir. Bu derinliği vermek için renkler ile ifade edilmelidir. P. Mondrian’a göre bu derinliği ilk algılayan sanatçı Cezanne olmuştur. Cezanne için resim gitgide doğanın dış görünüşünden uzaklaşmıştır... “Nesne biçimlerinin hâkimiyetinden kendini kurtaran insan, evrenin düzlemsel görünüşlerinden çıkıp, derinliğe ulaşmak istemektedir (Tunalı, 1992, s. 129)”. Bu durum içinde bulundukları çağın modernizmin özünde yer alan bir sistemdir. Modern sanatçıların resimlemeyi amaçladıkları şey, ruhsal olan yani nesnelerin içyüzüdür. Nesnelerin içyüzü ise varlığın derinlikleridir. Sanat eserinin biçimsel yapısında ruhsal dünya somutlaşmış, derinliğin gösterilmesi sanat yapıtının varlığına dayandırılmıştır. Yani derinlik sanat eserinin temelini oluşturmuştur. Cezanne’ın resmindeki elmaların, gerçek elmalardan daha gerçek görünmesinin sebebi bu yüzdendir. Gerçek elmanın, gerçek elma olmadığı söylenmemektedir, fakat gerçek elmalar sanat eserindeki elma betimlemesi ile karşılaştırıldığında gerçek değillermiş hissi uyandırmaktadır. Burada sanattaki derinlik algısının payı vardır (Görsel 1.4.).

Cezanne, resimlerinde geleneksel resim yöntemlerinden vazgeçmiş, kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi sıfırdan başlamak istemiştir. Seçtiği objeler aracılığıyla, çözmeyi istediği resimsel sorunları incelemiştir. Renk, hacim, derinlik sanatçının ilgisini oldukça çekmiştir. Örnek görseldeki masanın üzerinde duran objelerin her an düşecekmiş hissi vermesi, masa biçiminin, tabağın, fincan altığının, devrik yamuk şekilde resmedilişi sanatçıda çözümlenmek istenen kompozisyon düzenini de işaret etmektedir. Masanın öne doğru eğik resmedilişi aynı zamanda üzerindeki objelerin hepsinin görünmek istemesinden de kaynaklıdır.



Görsel 1. 4. Paul Cezanne, “Elmalı” , 46-55cm

Bahsedilen tüm bu fikirler Cezanne'ı 'modern sanatın babası' olduğunu göstermektedir. Cezanne görünen bir yanılsama yaratmak istememiş, daha çok hacim ve derinlik ile ilgilenmiştir. Güney Fransa'daki Saint-Victorie dağına farklı ve aynı açılardan yüzlerce kez çalışmış ve her seferinde ulaşmak istediği sorun farklı olmuştur. Görsel 1.5.'deki eser Victoria dağına resimleme şeklini göstermektedir. Dağın manzarası her ne kadar ışıklık olsa da küteselliğini kaybetmemiştir. Resim kolay anlaşılan bir biçim olsa da uzaklık ve derinlik izlenimi vermektedir. Ortadan geçen su kemeri ve yolun yataylığı ile ön taraftaki evin dikeyliğini vurgulayarak bir düzen yaratmıştır. Resimdeki fırça vuruşları bile resmin yataylığı ve dikeyliğine göre düzenlenmiştir.



Görsel 1. 5. *Paul Cezanne, "Provence'dan Dağlık Bir Görünüş"*

Daha çok natürmort, manzara, portre çalışan sanatçı, St. Victorie Dağı resimleriyle de doğayı çözümleme çabası içinde özel bir öneme sahip olmuştur. Fikirleri, sanat görüşü çağın sanatçılarına öncü olmuş, soyutlama resminin gelişmesine, kübizm gibi modern sanat akımlarının oluşmasında etkili olmuştur.

1.2.3. Kübizm

"Kübizm'in ortaya çıkışı Cezanne'ın teorik düşüncelerine dayanıyordu. Bu düşüncelere göre Obje'leri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasındaki ideal ilgileri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece, kübizmde 'güzel görüntü' dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak ortadan kalkar. Nesneler, duyuşal görüşlerinden uzaklaşınca geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlemektir (Tunalı, 1992, s. 165)".

Cezanne’ın nesneleri küre, silindir gibi geometrik olarak görme anlayışı kübistlere ilham olmuştur. Kübizm nesneleri kavramak için, görüldüğü gibi değil de düşünüldüğü gibi ele almıştır. Böylece biçimi parçalamış, bozmuş, farklı bakış açılarından bakarak yorumlamış yeni biçim anlayışıyla yaratarak somutlaştırmıştır. Böylece alışlagelmiş objeler biçimi bozulmuş şekilde yeni bir varlık şeklinde yerini almıştır. Kübist sanatçılar iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yapmak yerine yüzeyin iki boyutlu olmasını vurgulamış, aynı zamanda objeyi bir değil de birçok açıdan göstererek bir nevi dördüncü boyut yaratmak istemişlerdir.

“Eserlerdeki nesneler arasındaki boşluk nesnelerin kendisiyle aynı yapının parçasıdır. Biçimler tersine çevrilir ki mesela başın tepesi dışbükey unsur olsun ve bitişiğindeki doldurmadığı boşluk da içbükey unsur olsun. Kübistler sanatın durağan varlıklar yerine süreçleri ifşa etme imkanını ortaya çıkardı. Sanatlarının içeriği çeşitli etkileşim hallerinden oluşur: aynı olayın farklı veçheleri arasındaki, boş mekan ile dolu mekan, yapı ile hareket, gören ile görülen arasındaki etkileşim. Kübist bir resme ‘Doğru mu?’ ya da ‘Hakiki mi?’ diye sormak yerine ‘Devam ediyor mu?’ diye sormak gerekir (Berger, 2019, s.138)”.

Akımın önemli sanatçısı Picasso’nun yaptığı Görsel 1.6.’daki “Avignonlu Kızlar” adlı tablosu ile kübizmin temellerinin atıldığını söylenmektedir. Resmin en büyük özelliği, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel estetik algısını yok etmesi, böylece kendi kurallarını kendi oluşturan bir hal yaratmasıdır. Fakat bu tablo için tamamen kübist denmemiştir, sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin uzağında dışavurumculuğa ve renkselliğine sahiptir. Avignonlu Kızlar’ın Kübizm açısından önemi, resimsel sorunların o güne değin hiç bu denli ele alınmamasıdır.



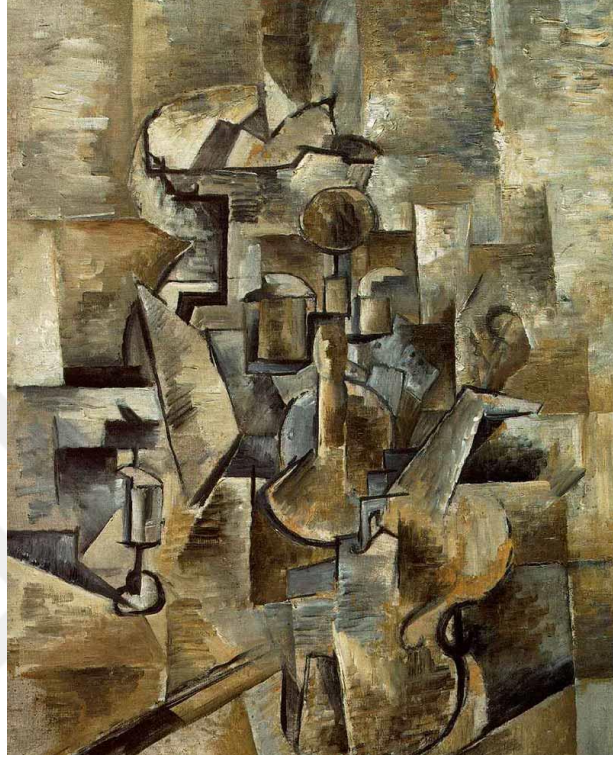
Görsel 1. 6. *Pablo Picasso, “Avignonlu kızlar”, 243.9-233.7cm, 1907*

Resimde açıkça görüldüğü üzere kabaca resmedilmiş figürler hem cepheden hem de yandan aynı anda görülmektedir. Böylece izleyici aynı figürü farklı açılardan görebilmektedir. Burada dikkat çeken bir diğer unsur iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluk aranmasıdır. Bir diğer deyişle resim yüzeyinde nesneler ve figürler geleneksel perspektife bağlı olarak kurgulanmamıştır. Cezanne’ın yaptığı gibi üç boyutlu perspektif oluştururken, gölgelendirme tekniğini kullanarak değil, renk tonelerini kullanarak eserlerini oluşturmuştur. Kübizmi iki dalda incelemek mümkündür. Bunlar Analitik ve Sentetik kübizmdir.

1.2.3.1. Analitik kübizm

1908-1912 yıllarında temelleri atılan ‘Analitik Kübizm’ Picasso ve Braque ile geliştirilmiştir. Nesneleri geometrik, optik bir parçalamaya uğratarak görsel tavır sergilemişlerdir. Nesnenin farklı açılardan görüldüğü, parçalamaların küçüldüğü ve keskinleştirilip üst üste planlar dâhilinde geçtiği görülmüştür (Görsel 1.7.). Resime bakınca var olan gerçek nesne olduğu şekilde tanınmamaktadır, sanatçı, izleyiciye nesneyi ayırıp parçalayarak görmesini istediği şeklini göstermiştir. Genellikle resimlerde

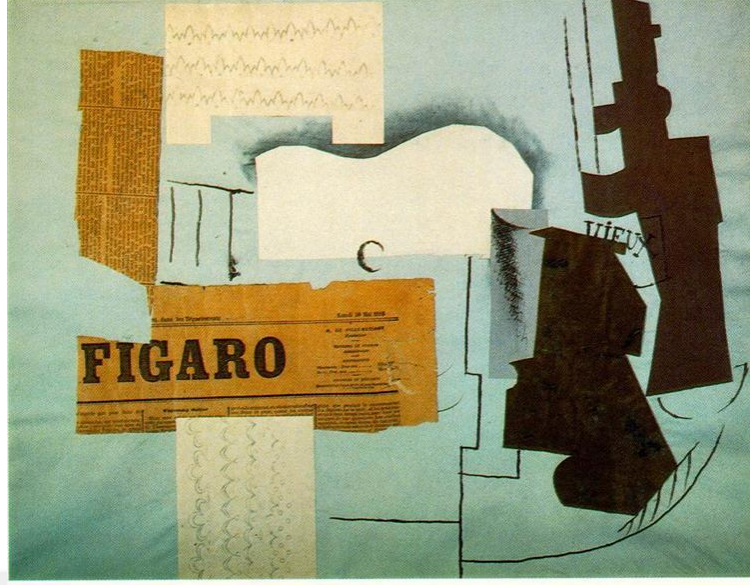
kahverengi, siyah, yeşil renk toneleri hakimdir. Çoğunlukla natürmort ve portre çalışmaları yapılmıştır.



Görsel 1. 7. *Georges Braque, “Keman ve Şamdan”, 61-50cm, 1910.*

1.2.3.2. Sentetik kübizm

1921-1914 yıllarında oluşan ‘Sentetik Kübizm’ Braque ve Picasso’nun eserlerine taş, toprak, şablon harf gibi öğeler ekleyip resimsel dokuyu zenginleştirmek istemesiyle gelişim göstermiştir. Kısaca bu tekniğe kolaj tekniği denmektedir. İlk olarak Picasso bu tekniği çalışmalarında kullanmış daha sonra da Braque çalışmalarında kullanmaya başlamıştır (Görsel 1.8.). Kâğıt, kumaş, atık malzemeleri resimlerinde kullanan sanatçılar resme yeni bir bakış açısı özgünlük getirmiş, assemblaj tekniğinin ilk örneklerini vermişlerdir. İlk kez geleneksel malzemeden farklı olarak kitle kültürüne özgü gündelik malzemeler sanat eserlerinde yerini almaya başlamış bu cesur adım ile kolaj: sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların inceltilmesinde önemli olmuştur.



Görsel 1. 8. Pablo Picasso, ''Vieux Marc Şişesi, Bardak, Gitar ve Gazete'', 46.7-62.5cm, 1913.

1.2.4. Pablo Picasso (1881-1973)

Brague ile Kübizm'in temel ilkelerini oluşturan Picasso 1912 yılında eserlerine kolajı katmış, atık malzemeleri de kullanarak üç boyutlu eserler üretmiştir. Modern ressam olarak görülen Picasso sanat tarihine öncü olan sanatçılar arasında yer almaktadır. Çünkü modern sanatın malzeme ve teknik dağarcığının gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. En önemli eserleri arasında 1937 tarihli "Guernica" tablosu yer almaktadır (Görsel 1.9.). İspanya iç savaşı sırasında Almanların bombaladığı Guernica kasabasında hayatını kaybeden masum insanların anısına yapılmış ağıt niteliğindeki eser sanat tarihinde önemli yer taşımaktadır. Resimleri yanı sıra heykelleri, taş baskıları, seramikleri, illüstrasyonları da zengin bir birikim oluşturmaktadır. Yani Picasso çok yönlü bir sanatçı olmuş her alanda eserler üretmeye çalışmıştır. Picasso modern resmin araştırmacı tavrına karşı çıkmış, araştırmaktan çok bulmayı, sunmayı savunmuştur. Şöyle ki onun için niyetin değil sonucun önemli olduğunu savunmuştur.



Görsel 1. 9. Pablo Picasso, “Guernica”, 349-776 cm, 1937

Picasso’yu daha iyi anlamak için onun konuşmalarına, düşüncelerine bakılmalıdır:

“Sanatları doğadan belli ki farklı olan primitiflerden tutun David, Ingres ve hatta Bouguereau gibi sanatçılara kadar doğayı olduğu gibi resmetmek gerektiği düşünülmüş, ama sanat her zaman sanat olmuş, doğa olmamıştır. Sanat açısından baktığımızda somut ya da soyut biçimler değil, daha az ya da çok ikna edici olan biçimler vardır. Bu yalanların zihinsel benliklerimiz için gerekli olduğuna şüphe yoktur, biz işte onlar aracılığıyla yaşamı estetik açıdan kavramaktayız (Antmen, 2008, s. 57)’’.

“Benim sanatımda kullandığım çeşitli yaklaşımları bir evrim ya da resmin bilinmeyen bir idealine yönelik adımlar şeklinde değerlendirmek yanlışır. Benim yaptığım bir şey varsa oda şimdiki zamanda ürettiğimin, her zaman şimdiki zaman içinde kalması umudumdur. Arayış ruhu denen şeyi hiçbir zaman dikkate almadım. İfade edecek bir şey bulduğumda, bunu geçmiş ya da geleceği düşünmeden ifade ettim. Resimde radikal anlamda farklı öğeleri ve farklı yaklaşımları kullandığıma inanmıyorum. Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade biçimlerini gerektiriyorsa onları üstlenmeye hiç zaman tereddüt etmedim. Hiçbir zaman denemeler ya da deneyler yapmadım. Ne zaman söyleyecek bir şeyim olduysa, söylenmesi gerektiğini hissettiğim şekilde söyledim. Farklı amaçlar ister istemez farklı ifade biçimlerini gerektirir. Bu evrim ya da gelişim değil, kişinin ifade etmek istediği bir fikrinin olması ve onu ifade edecek araçlara sahip olması anlamına gelir (Antmen, 2008, s. 58)’’.



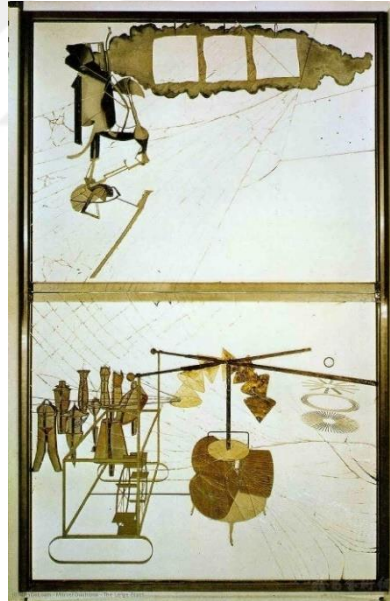
Görsel 1. 10. *Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, 59-48cm, 1937*

Picasso temsili resmin doğruluk ve mutlak öz arayışının karşısında durmuş, yeni dönem sanatının öne sürdüğü öze ve bireyselliğe vurgu yapmış, soyut ya da somut dışında, sadece ikna edici biçimler kullanarak sanat eserinin kalıcılığını vurgulamıştır. Böylece modern resmin uzak durduğu doğalcılığı ötelememiş, sanatı sanat, doğayı da doğa olarak iki farklı alan olarak vurgulamıştır.

1.2.5. Dada

1916 yılında İsviçre’de Alman şair Hugo Ball’ın Cabaret Voltaire adlı mekânda bir grup sanatçı ve düşünürlerin bir araya gelmesiyle başlattıkları bir harekettir. Fransızca oyuncak at demektir, ya da bir çocuğun ilk sözleri olan “Da Da Da” sözlerinden geldiği iddia edilmiştir ve buna benzer birçok farklı görüş ortaya atılmıştır, neden DADA dendiği hakkında net bir cevap bulunmamaktadır. Dada’yı bir başkaldırı bir uyanış bir hareket olarak görmek mümkündür. Çünkü Dada’yı destekleyen ve geliştiren sanatçılar her şeye baş kaldırmak, tüm kuralları yıkmak, mantığı yerle bir etmek istemiş ve bu amaçta çalışmışlardır. Tristan Tzara “bir zamanlar onur, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır (Antmen, 2008, s.123)”.

Dadacılar sanatı bu tür tepkilerin ele alındığı bir özgürlük alanı olarak algılamışlardır. Dadacılar için özgürlüğü belirleyen de kuraldan ziyade kuralsızlıktır. Dadacılar daha radikal bir sanatsal tavrı desteklemişlerdir. Tzara'nın yazdığı anlamsız tuhaf söz dizileri, yeni sanatsal arayışların içinde olduklarının ipucunu vermiştir. Dadacılar o zamanki tüm akım ve hareketlerden farklı olmayı amaçlamış ve hepsini özünde reddetmiştir. Dada başka olmalıdır, kültürel ve sosyal anlamdaki tüm değerleri yıkmak alışıl gelmiş, kabul gören kalıpların dışına çıkmak için yıkıcı duyguları ortaya koyabilmek adına sanatı seçmişlerdir. Şöyle ki yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları yansıtabilmek için doğaçlama yapmışlar rastlantılığa yönelik çeşitli teknikler ile çalışmışlardır. Mesela Hans Arp resimlerinde rastlantısallığı benimsemiş yere attığı kâğıt parçalarının rasgele düzeninden kolajlar oluşturmuştur. Yine Dada'cılar kendi absürt eylemlerinde insan aklının tükenmişliğini vurgulamış, resim yapmanın, şiir yazmanın veya tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddetmişler düzen karşıtı bir tavır takınarak yaratıcılığı sınırlayan tüm kültürel yapıya karşı gelmişlerdir.



Görsel 1. 11. Marcel Duchamp, “(Büyük Cam) Bekârları tarafından çıplak soyulmuş gelin”, 1923

Sanatçılar daha çok kolaj ve asemblaj tekniğini uygulamışlardır. İfade de rastlantısallık onlar için çok önemlidir. Fakat en önemli özellikleri dadacıların sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmeleridir. Bu özellik dadayı diğer akımlardan kesin olarak ayırmıştır. Peki, sanat ve yaşam arasındaki sınırlar nasıl yok edilmiştir? Marcel Duchamp hareketin önde gelen sanatçılarından.

“Büyük cam’daki bekarlar yalnızca iki boyutlu bir görüntü sergilerken , gelin, boyutu dörde katlamış gibi gösterilmişse, yaptığı bütün işlerde -camın ardından bakar gibi farklı ortamlardan yansındıkça yansılan ortamın özellikleriyle beraber yansılan nesnenin de biçim değiştirmesinden ve benzeri deneyimlerden hareketle- bakmayı ve görmeyi sorunsallaştıran Duchamp moderno öncesi olasılıkları Florenski misali keşiştirmiş olur (Florenski, 2001, s. 23)”.

İlk ‘Bisiklet Tekerleği’ hazır bir nesne kullanarak eserler oluşturmaya başlamıştır. Bu doğrultuda 20. Yüzyılın en çok tartışılan eseri ise ‘Çeşme’ adlı eseridir. Sanatçının hazır bir pisuarı alıp ters çevirip imzasını atması ve bu şekilde eserim diye sergiye sunması büyük bir tartışma yaratmıştır. Duchamp’ın bu cesur hareketi sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermesi nesneyi temsili bir çevreden çıkarıp yaşam ile sanat arasındaki sınırların da erimesine sebep olmuştur. Alışlagelmiş üretim, sanat tekniklerini reddetmesi estetik beğeni ölçütlerini sorgulatması, sanatı yetenek eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmesi açısından oldukça önem taşımıştır. Sanat artık alışlagelmiş tüm kalıplarından çıkmış ve özgürleşmiştir.

1.2.6. Dışavurumculuk ve soyut dışavurumculuk

20. yüzyıl başı batı sanatında izlenimcilik sonrası oldukça yaygın bir eğilim olan Dışavurum ‘ İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur’ ifadesinden yola çıkarak bir grup sanatçının 1900’ler de oluşturduğu akımdır. Dönemin filozoflarının da dahil olduğu dışavurumcu eğilim sanatçıları etkilemiştir. Nietchze , ‘yaratıcı olmak isteyen önceki değerleri yerle bir etmeli yıkmalı ‘ gibi düşünceleriyle dışavurumcu sanatçılar üzerinde önemli etkiler yaratmayı başarmıştır.

Dışavurumculuğu biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak görülmektedir. Duygular, anlık olarak eserlerde yerini almış soyut biçimde somut olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır. 20. yüzyıl boyunca çeşitli dışavurumculuklardan söz etmek mümkündür: Soyut dışavurumculuk, yeni dışavurumculuk gibi çeşitli gruplar olmuştur. Bu gruplarda yer alan sanatçıların çalışması birbirine benzememiş ve kendine özgü üsluplarla oluşturulması dışavurumculuğun doğasına özgü bir tavır sergilemiştir. Kendine özgü bir tavır taşımalarına rağmen biçim bozmacı bir tavır sergilemeleri, rengi duygusal ve simgesel olarak kullanmaları, boyayı dokusal yoğun katmanlı kullanmaları, abartılı bir desen ve perspektif kullanmaları ortak özellikleri arasında yer almıştır. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine yani sanatçının o an ki ruh haline dikkat çeken konular, dikkat çekici bir üslupla oluşturulmuştur.



Görsel 1. 12. *Edvard Munch, “Çılgılık”, 84-66cm, 1893*

Munch’ın eserinde de gördüğümüz gibi renkler oldukça canlı ve çığ, fırça kullanımı coşkulu ve kıvrımlı, anlatılmak istenen bir olay bir duygu durumu resimde ustalıkla ifade edilmiştir. Gerek figürün ifadesi gerek fırça vuruşlarından gerekse kullanılan renk tonelerinden izleyici resme her baktığında etkilenebilmektedir (Görsel 1.12.).

Dışavurumculuk ikinci dünya savaşı öncesinde figüratif öğeler barındırıp yerel temalar üzerine dururken ikinci dünya savaşı sonrası soyut dışavurumculuk, dışavurumcu soyut bir eğilim göstermiştir. 1940-1970 yıllarında asıl varlığını sürdürmüş etkileri çağrışımları günümüze kadar gelmiştir. Resimsel espasın biçim ve renk bütünlüğüne, uyumuna kavuşması sanatçıların ortak fikri olmuştur. Resimsel bütünselliğin yakalanması, iki boyutlu resim yüzeyini kaplayan renkçi boyasal alanın durağan ya da hareketli bir bütün olarak algılanmasına sebep olan bir tür kompozisyon anlayışı soyut dışavurumculuk akımını kuran sanatçıların kendi özgün resim anlayışlarını paylaşan bir özelliktir. Sanatçılar eserlerinde biçimsel bir ifade (resim) değil bir ‘olay’ anlatmak istemişlerdir. Bu sebeple soyut dışavurumcu eserlere bakıldığında izleyen olay örgüsü görmüş, kendinden ruhsal bir an yakalamış, eserin oluşum sürecini tahmin etmeye çalışmıştır.

Sanatçılar belli bir objeyi göstermeyi reddetmiş, eylemi görünür kılıp zihinlerindeki imgeleri eserde sunmuşlardır. Görsel 1.13. Genellikle büyük boyutlu yüzey olarak

alışılması eseri olduğundan daha çarpıcı ve etkili kılmıştır. Sanatçı içinden geldiği gibi özgürce dilediği teknik ve üslupta çalışmıştır; boyayı fırlatarak, serpererek, akıtarak... Ortaya çıkan soyut biçim ve renk lekeleri kimi zaman gelişi güzel yerini alırken kimi zaman da dikkatlice yüzeyde konumlandırılmıştır.



Görsel 1. 13. Jackson Pollock, “bir No 31”, 269.5-530.8cm, 1950

Jackson Pollock, Robert Motterwell, Mark Tobey, Mark Rothko, Barnett Newman akımın önemli sanatçıları arasında yer almıştır. Soyut dışavurumculuğu ‘Aksiyon Resmi’ ve ‘Boyasal alan resmi’ arasında iki kola ayırmak mümkündür. Aksiyon resminin Jackson Pollock, boyasal alan resminin de Mark Rothko başlıca temsilcilerindendir. Daha durağan dingin ve yüzeysel, boyasal bir etkiye sahip olan boyasal alan resmi aksiyon resmi ile zıtlık oluşturmuştur (Görsel 1.14.). Aksiyon resminde hırçın boya sıratmaları, yoğun fışa vuruşları ve hareketli bir resim anlayışı görülmektedir.



Görsel 1. 14. Mark Rothko, “Beyaz Merkez” (Gül üzerinde sarı, pembe ve lavanta) 205. 8-141cm, 1950

“Jackson Pollock, Franz Kline, Francis Bacon, Philip Guston gibi sanatçıların bir kısmı Uzak Doğu felsefesini incelemişler, “Zen” ile karşılaşmış ve Zen felsefesinin ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, insan aydınlanma yeteneğine kavuşulabilir, düşüncesi doğrultusunda çalışmışlardır. Bu sanatçıların bir kısmı ise Çin yazısı ve Türk-İslam sanatını incelemişler, özgür boya kullanımıyla kaligrafik esintilerin görüldüğü çalışmalar yapmışlardır (Soysal, 2014, s.18)’’.

İkinci dünya savaşından sonra sanatçıların Amerika’ya göçü sanatı, New York ve San Francisco gibi büyük şehirlere taşınmış ve kültür çeşitliliğinin olduğu bu yerlerde sanatçıların bir bölümü soyut sanat ile ilgilenmişlerdir.

1.2.7. Soyut sanat

Soyut sanat 20. yüzyıl modern sanatın başlıca ifade biçimi olmuştur. İzlenimcilerden başlayarak gelişim gösteren soyutlama eğilimi sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden yavaş yavaş kopuşunu gözler önüne sermiştir. Dış gerçekliğin yerini sanatın iç gerçekliği alan böylece renk, espas, çizgi, gibi biçimsel öğelere odaklanan sanatçılar gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılda varlığını sürdüren her akım genel olarak soyutlama eğilimi göstermiştir. Sanat için sanat düşüncesi ile akademik ve geleneksel anlayıştan ayrılmıştır. Soyut sanatın doğuşunda Cezanne’ın etkisi önemli olmuştur. Cezanne doğayı ve nesneleri geometrik biçimlerde görmeye çalışmış biçimleri

salt geometrik koni, silindir küre gibi kavramıştır. Nesnelerin geometrikleştirilmesi ile yeni biçim anlayışı oluşmuştur. Doğanın geometrik olarak kavranmak istenmesi doğanın giderek deformasyonunu içermiş ve sonunda nesneler ve doğa ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade etmiştir. Böylece sanatçılar varlığı, özü detaylıca sorgulamış ve resimden nesneyi kaldırmayı düşünmüştür.



Görsel 1. 15. *Paul Klee, “Çicek Efsanesi”, 1918*

“Amerikalı müzeci Alfred H. Barr’a göre soyut sanat biri Kazimir Maleviç’e diğeri Wassily Kandinsky’ye dayandırılabilir iki yoldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmış. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğelerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayırmadan yola çıkarak soyut sanatı ‘Klasikçi’ ve ‘Romantik’ olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayırım üzerine bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cezanne-kübizm-Maleviç-Mondrian arasında daha organik biçimlerin olduğu dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir (Antmen, 2008, s. 80)”.

Kandinsky renklerle sesler arasında bağ kuran, renk titreşimlerinin ruhsal etkiler yaratmasını araştıran eserlerinde de bu fikrini uygulanan bir sanatçıdır. Soyut sanatın

romantik dediğimiz kolunda yer alması uygun bulunmuştur. Kandinsky için duyguların doğrudan ifade edilişi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Saf sanatsal ifadenin müzik aracılığıyla iletileceğini öne sürmüş eserlerinde yer yer mistisizm aurası yer almış, tümüyle soyut ifadeye dayanan eserler üretmiştir. Kandinsky’ye ayrıca detaylı değinilecektir. Piet Mondrian’ da soyut sanatın en önemli isimleri arasında yer alan bir diğer sanatçıdır. Mondrian sanatını “yeni plastisizm” olarak isimlendirdiği geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir nevi yansımasıdır. Bu anlayış, Mondrian’ın eserlerinde çeşitli biçim ve boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir bağ olarak şekillenmiştir. Bu resimlerde kompozisyonda bir odak noktası bulunmamaktadır; izleyenin gözü eserdeki ilişkiler bağına çekilmiştir. Neo-platonik fikirlerin etkisinde kalan sanatçı gördüklerinin ötesindeki öze varmayı ve bu özü ifade edip geliştirecek biçimsel ifadeyi geliştirmeyi amaçlamıştır. Görsel 1.16. Mondrian resimlerini tamamen geometrik, rasyonel ve zihinsel bir resim anlayışına temellendirmiş ve bu yönüyle tamamen modernist bir tavır sergileyen sanatçılar arasında yer almıştır.



Görsel 1. 16. Piet Mondrian, “Kırmızı-Mavi ve Sarı Kompozisyon 2”, 1930

Soyutun peşinde önemli ressamlardan biri olan Maleviç 1913 yılında yaptığı eseri ‘Beyaz zemin üzerine siyah kare’ gibi geometrik bir düzenek oluşturan soyut resimlerini ‘Süprematizm’ başlığı altında toplamıştır. Süprematizm’i nesnenin boyunduruğundan

kurtardığını söyleyen sanatçı soyutlama resimlerini bırakıp saf soyut resimlere yönelmiş ve geometrik biçimleri eserlerinde kullanmıştır (Görsel 1.17.).



Görsel 1. 17. Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 79.5-79.5cm, 1915

Maleviç’e göre “resmin dışında kalan her şey resmin dışına sürülmelidir”. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir “sıfır noktasına” götürmek istemiştir. Bu sıfır noktası resmin bir Archimedes noktası olmuştur. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim en basit bir geometrik eleman olarak düşünülmüş ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanmıştır. Maleviç’in deyişi ile:

“Süprematizm içeriksiz bir dünyadır ya da kurtarılmış bir hiçliktir. Bundan ötürü süprematizm, ilkece kübizmden farklıdır ve bu farklılık iki sanat anlayışını en kesin şekilde birbirinden ayırır.” Kübizm’de diyor Maleviç, “gerçi nesnenin ortadan kaldırılması bellidir, ama, kübizm’de resim, resim sanatının en aşırı sınırına kadar ulaşır; bu sınırın arkasında ise içeriksizlik (nesnesizlik) başlar. Süprematizm ne kübizmden ne fütürizm’den doğmuştur ne Batı’dan ne de Doğu’dan. Çünkü içerisizlik hiçliktir ve hiçlik başka bir şeyden meydana gelemmez (Tunalı, 1992, s.183)’’.

Maleviç’in deyimlerinden yola çıkarak, bu yeni sanat anlayışı, ortak nesneler evrenini reddetmiş ve geometriye dayalı “suprema” evrenine varmayı amaçlamıştır. Böylece sanat içeriksiz olmuş izleyiciye bir şeyi, bir olayı, ifadeyi anlatmamıştır.

Piet Mondrian, Paul Klee, Wasilly Kandinsky, Naum Gabo, Hans Arp, El Lissitzky, Anton Pevsner, Ben Nicholson, Barbara Hepworth gibi önemli isimlerin bulunduğu pek

çok sergi düzenlenmiş, soyut sanat ikinci dünya savaşı sonrasında da Amerika ve Avrupa’da modern sanatın temel sanat anlayışı olmayı sürdürmüştür.

1.2.8. Wassily Kandinsky (1886-1944)

Kandinsky renk ve kompozisyon ustası soyut sanatın da öncüsü olarak bilinmektedir. Resimlerini oluştururken renk ve sesler arasında bir bağ kurmuş, renk titreşimlerinin ruhsal etkiler yarattığını düşünmüş ve bunu eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Kandinsky sanat anlayışı ve düşüncelerini on yıllık bir süreçte derleyip 1912’de yazdığı ‘Sanatta Tinsellik Üzerine’ adlı kitabında açıklamıştır. Saf olana ulaşma ve nesneyi reddetme düşüncesi onu soyut sanata götürmüştür. Bir gün resmine baktığında resimdeki tüm nesnelerden vazgeçmesi gerektiğini, nesne olmadan resmin daha iyi bir hal aldığını düşünmüş ve o an nesnenin en aza indirgendiği resimler yapmaya karar vermiştir. Kandinsky bir söyleşisinde şöyle demiştir:

“Nesneleri tümüyle yok etmek istemiyordum. Daha önce de birçok kez dile getirdiğim gibi, nesnelerin kendi ruhsal tınısı olduğuna ve onların da sanatın her alanı için bir malzeme oluşturduğuna inanıyorum. Ben saf biçimsel resim arayışında işte bu ruhsal tınıları duyabiliyordum. Böylece aynı resim içinde nesneleri giderek daha çok ve daha çok erittim, böylece hemen tanınmaz bir hale geldi. Şurada burada tamamen soyut biçimler de resmin içine girmeye başlamıştı kendiliğinden (Antmen, 2008, s. 87)”.



Görsel 1. 18. *Wassily Kandinsky, “Sarı Kırmızı Mavi, 127-200cm, Tuval üzeri yağlı boya, 1925*

Kandinsky nesnelerin resminden tamamen gitmediğini hala az da olsa bulunduğunu dile getirmiştir. Doğadan aldığı enerjiyi içten gelen anlık heyecanla renkli

kompozisyonlarda özgün resimler çalışmayı amaçlamış bunu da kitabında ilişkilendirmek istemiştir. Kandinsky için renk ruha hitap etmeli, ruhun aynası olmalıdır. Renk ruhu heyecanlandırarak yeni biçimler yaratmalıdır. Kandinsky için modern sanat ruha hitap etmelidir, doğayı gördüğü şekilde resmetmek yerine, içsel bir yaklaşım ile ruhla yeniden yaratılmalıdır. Böylece doğanın yasaları sanatçının elinde, ruhunda yeniden oluşturulmuş ve yaratılmıştır.

Her daim sanat için sanat anlayışını savunan Kandinsky sanatçıların toplum içinde diğer herkesten daha fazla sorumluluk sahibi olduğunu düşünmüştür. Ona göre sanatçı kendi ruhsal duygu durumuna inerek resim yapmalı aksi halde çorak bir ifade de kalacağını düşünür.

“Sanatçı ruhunun derinliklerine inmeli, onu inceleyip geliştirmeli ki sanatının bir temeli, bir anlamı olsun, yoksa elden ayrı düşmüş, işe yaramaz bir eldiven gibi kalır. Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amaç bir formda ustalaşmak değil formu içsel anlamına kavuşturmak. Tabii sanatçı kararlaştırılmış, incelikli bazı anlamları eserine katmak için zorlamalı demek değil bu. Dediğimiz gibi, sanat eseri gizemli bir şekilde doğar ve serpilir. Sanatkârlık oldukça sanatçının yaptıklarını yönetecek bir kuram ya da mantığa gerek yoktur. Ruhun iç sesi sanatçıya doğada bulunan ya da bulunmayan hangilerine ihtiyacı olduğunu söyler. Duygularını izleyen her sanatçı doğru formun nasıl da aniden geldiğini bilir. Böcklin, gerçek sanat eserinin esin gibi olması gerektiğini, gerçek resim, beste vb. nin sanatçının kendisini ifade etmek için kullandığı basamaklar olmadığını söylemiştir (Kandinsky, 2015, s. 96-97)”.

Her sanatçının öncelikle ruhsal duygu ve algısına odaklanarak çalışmalar üretmesi gerektiğini düşünen Kandinsky soyut sanat alanında önemli eserler vermiş, çağının yenilikçi modern ressamlarının biri olmuştur. Kullandığı renkler geometrik biçimler birbiriyle uyumlu şekilde ruhu canlandırmakta heyecan uyandırmaktadır.

1.2.9. Sol Lewitt

Çağın önemli sanatçılarından bir diğer isim Sol Lewitt’tir. Minimalizm ve kavramsal sanat akımlarının önemli temsilcisi olan Lewitt ‘kavramsal sanat üzerine paragraflar (1962) şunlardan bahseder:

“Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçıların amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir (Antmen, 2008, s. 197)”.

Sanatçılar için, seyirci eseri gördüğü zaman eserin anlamını yani kavramını anlayıp anlamaması o kadar önemli değildir. Farklı insanların aynı şeyi farklı anlaması gibi, yapıt sanatçıdan çıktıktan sonra algılanış tavrı onlar yani sanatçılar için önemsenen bir tavır değildir. Kavramsal sanat bakanın duyum ve algılarını uyarmak için değil zihnini uyarmak için yapılmış demek doğru olacaktır.



Görsel 1. 19. Sol Lewitt, “Bozuk Küpler”, kağıt boyutu: 35-2

Sol Lewitt çalışmalarında bir dönem hazır nesneleri kullanmış görüntüye önem vermemiştir çünkü diğer kavramsalcılar gibi estetik hazzı dışlamıştır. Yine Sol Lewitt için kavramsal sanat mantıklı olmak zorunda değildir ya da düşüncelerin karmaşık olması gerekmemektedir.



Görsel 1. 20. Sol Lewitt, “Açıklıklar”, Kağıt üzerine grafitili guaj, 1994



Görsel 1. 21. *Sol Lewitt, “Köşe parçası beyaz boyalı ahşap”, 1997*

İKİNCİ BÖLÜM

2. SOYUTLAMACI RESİMDE İMGE

2.1. Sözcük Olarak İmge

İmge'nin sözlük anlamına baktığımız zaman; Latince “imago” sözcüğünden gelen “image” sözcüğü öykünme, kopya ve taklit anlamlarına gelmektedir. Zaman içinde anlam genişlemesine uğrayarak bireyin zihninde beliren bir resim, kavram, düşünce, izlenim gibi anlamlar kazanmış, sonra da söz sanatında benzetme ve eğretileme için kullanılmıştır. İmge, sözcükler ve kavramlar üzerinden anlama yönelik insan zihninde bir köprü oluşturmuştur. İmge çeşitliliğini en iyi sağlayan unsur dildir. Edebiyat alanında imge sıkça kullanılmaktadır. Betimleme oluşturan kelime zenginliği ile zihinde imgeler yaratılmıştır. Günümüzde zihnimiz birçok imge yaratmaktadır. Çağımızın getirdiği teknolojiyle çevrede görünen her şey bir görsellik üzerine kurulmuştur. İzlediğimiz bir video, film, görülen afiş, resim, dinlenen şarkı, şiir zihinde imge yaratılmasını sağlamaktadır.

Bireye özgü olan farklı algılama biçimleri ile her insanın zihninde imge farklı olarak canlanmaktadır. Örnek olarak aynı yaşlarda beş kişinin aynı anda aynı film afişine baktığı düşünüldüğünde her birinin zihinlerinde oluşan imge farklı farklı olmuştur. Kimi kişi afişteki detaylara takılmış, kimi filmle ilgili başka bir olaya, kimisi de belki afişteki oyuncuyu bir yakınına benzetmiş ve düşündüğü şey sadece o olmuştur... Altı yaşında bir çocuğun düşündüğü elma ile yetişkin birinin düşündüğü elma aynı olmayacaktır.

“İmge, kavramsal olarak anlamını yazınsal alandan almış gibi gözüke de zihinsel yaratım ve üretim sürecini ifade etmektedir. Hayal kurmakla örtüşen kelimeler aslında imgenin tamamını oluşturan bir bütünün parçasıdır. İmgeler betimleme, anlama ve analiz ile simetrik bir ilişki içinde değildir. Görselleştirmek, varlığa getirme, varlık kazandırma anlamına gelir (Çağlar, 2013, s. 5)”.

Kısaca varlığın, dış dünyanın, gerçekdışı veya gerçek bir olgunun zihinde tasarımına, zihinde canlandırılmasına imge denir. İmge hakkındaki en genel tanım varlık hakkında bilgi edinmenin ilkesel biçimi olması yönündedir. Yani varlık hakkındaki bilincin onun imgesi, öznel tasarımıdır.

“İmge zihinde ya algı yoluyla ya da algının düşünülmesi, çağrıştırılması, imgelemede kurgulanması yoluyla elde edilir. Bizi ilgilendiren de imgenin düşünsel, çağrışımsal biçimi, imgeleme –hayal gücü, muhayyile kurgulanmasıdır. Avner Ziss imgeyi gerçekliğin sanatsal çağrışımı olarak nitelerken imgenin bu tanımını onun felsefi ve günlük dildeki tanımından özenle ayırmayı amaçlar (Çağlar, 2013, s. 7)”.

2.1.1. İmgelem ve imge

İmge ve İmgelem birbirinden farklı olan iki kavramdır. Bu kavramın doğrusunu bilmeyen kişiler imgeyi imgelem olarak kullanmaktadır. İmgelem imgelerin birbiriyle kurulabilen bağlantısına denmektedir. İmgelemde imgeler ‘yeniden tekrarlanmaktadır’. İmgeler gerçeklikten oluşmuşlardır, yaşamdaki anılar da bir imgedir. Sözlük anlamına bakıldığında:

“Bir nesneyi, bir durumu zihinde tasarlama, biçimlendirme yetisine imgelem denir.

İmgelerin birbirleriyle olan ya da kurulabilen bağlantısını kurma yetisine de imgelem (muhayyile, ‘imagination’) denmektedir. İmgelerden çeşitli düzenlemeler kuran imgelem bunu hem duyuşsal hem de düşünme ile ilgili süreçlerde yapar. İmgeler, hemen her zaman nesnesel birer görüntüdürler gerek belleğimizde gerek imgelemimizde varlıklarını korurlar. İmgelemi algılamadan ayıran başlıca özellik, imgelemede daha çok ‘yeniden canlandırılmış imgelerin’ yer almasıdır. Zihinsel süreçlerden biri olan düşünme sürecinde de imgelerden yararlanılır. Düşünme olayı, yalnızca kavramlarla düşünme değildir; yaşantı, deney ve algılarımızın çoğu gördüğümüz gibi, imgelerden oluşur (Çağlar, 2013, s. 7)”.

İmgeler sonradan beliren görüntüler değildir, tersine önceden beri biriktirilen bilgi, deneyim ve tecrübelerle ortaya çıkan yaşamın kendisinden parçalar taşıyarak oluşmuştur.

2.1.2. Simge ve imge

Simge ve imge de birbiriyle sık karıştırılmaktadır. Oysa imge ve imgelem gibi simge ve imge de birbirinden farklı şeylerdir. İmge zihinde canlandırılan an, durum, olgu, gerçeklik vs. iken simge bu durumun somut, görünür biçim olarak yansımasıdır. Yani soyut halde olan imgenin simgeleşerek somut hale gelmesine simge denmektedir. Örnek olarak zihinde canlandırılan bir elma görünümü kâğıda resmedilecek olursa ortaya çıkan elma simgeleşmiş ve görünür olmuştur. Kısaca simge, imge halinde algıladıklarımıza, düşünme eyleminde oluşan görüntünün somutlaşarak forma, biçime ve kavrama dönüşmesine denmektedir. İmgelerin birbirleriyle olan ya da kurulabilen bağlantısını kurma yetisine de imgelem denmektedir. İmgelerden çeşitli düzenlemeler kuran imgelem, bunu hem duyuşsal hem de düşünme ile ilgili süreçlerde yapmıştır. İmgeler, hemen her zaman nesnesel birer görüntüdürler. Gerek belleğimizde gerek imgelemimizde varlıklarını korumuşlardır. İmgelemi algılamadan ayıran başlıca özellik, imgelemede daha çok ‘yeniden canlandırılmış imgelerin’ yer almasıdır. Zihinsel süreçlerden biri olan düşünme sürecinde de imgelerden yararlanılmıştır. Düşünme olayı, yalnızca kavramlarla

düşünme değildir; yaşantı, deney ve algıların çoğu görüldüğü gibi, imgelerden oluşmaktadır. Düşünceleri (fikirleri) çağrıştıran ve düşünceyi resimleştiren bu imgelerdir.

2.2. Soyutlama Resminde İmge Kullanımı ve Sanatçılardan Eser Örnekleri

“Görsel sanatlar her zaman belli bir koruyucu kabuk içinde var olagelmıştır; başlangıçta bu kabuk gizemli ya da kutsal bir şeydi. Bu kabuğun bir de maddesel yanı vardı: Bu yapıtın içine oturtulması ya da içinde saklanması için yapılan yer, mağara, binaydı. Başta yaşantısı olan sanat yaşantısı, yaşamın geri kalan şeylerinden ayrıldı- bu da sanatı amaca göre kullanabilmek için yapıldı. Sonra sanatın sarıldığı koruyucu kabuk toplumsal bir şey oldu. Yönetici sınıfların kültürüne girdi. Bu arada bu sınıfın yaşadığı saray ve evlerin içinde insanlardan ayrıldı, koparıldı. Bütün bunlar sırasında sanatın yetkesi, koruyucu kabuğun taşıdığı özel yetkeden ayrılmaz oldu (Berger, 2017, s. 32)’’.

Burada Berger’in sanatın tarihini bir kesitle özetlediği görülmektedir. Geçmişin sanatı bugün kendisini eski haliyle göstermemektedir. Yani sanat, zaman içinde gelişerek nesnellikten öznelliğe doğru bir yol almış genellikle sanat için sanat anlayışını benimseyerek kendi kurallarını kendi oluşturmuştur. Bu zaman içindeki sanatsal anlayışın değişmesi imgeler dilini meydana getirmiştir. Gelişen ve değişen çağ zaman içerisinde yeni görme biçimleri ortaya çıkmıştır. Yeni görme biçimleri yeni imge üretimlerinin oluşmasına olanak sağlamıştır. Şöyle ki mercek ve fotoğrafın bulunması, daha sonraki süreçlerde bilgisayar, film vb. icatların buluşu imgelerin çokluğunu ve çeşitliliğini sağlamıştır. Gelişen teknoloji ile imgelere erişim hızlanmış ve çoğaltılması yaygınlaşmıştır. Geçmişten günümüze her açıdan gelişen çağ ve düşünce yapısı ile imgeler belli bir kesime hitap etmekten çıkmış günlük hayatın içine girmişlerdir. Etrafta görülen her şey, dergi, film, afiş vb. zihinde imgelerin oluşmasını sağlamaktadır.

“İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorsa *resim*’dirler. Betimledikleri nesnelerin ya da bir takım ilgili niteliklerini – şekil, renk, hareket- kavrayıp sunarak görevlerini yerine getirirler. Resimler salt replikalar, yani sadece rasgele kusurlar sayesinde modelden farklılaşan sadık kopyalar değildir. Soyutluk, resmin, betimlediği şeyi yorumlamasının bir aracıdır (Arnheim, 2007, s. 158)’’.

Sanat imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Sanatın imgelerle yürüttüğü düşünce sistemi sanatsal yaratının ana niteliklerinden biridir. “Sanatsal imge” anlayışının temelini Markçı bilgi kuramı oluşturmuştur. Yansıma kuramına göre; insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir. İmge; gerçekliğin bir kopyası, zihinsel yansımasıdır. Sanatsal imgeler nesnel dünyanın öznel tasarımlarıdır.

“Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının

yaratıcı ruhu, ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılan bir yarık vardır sadece. Tekrarlamak istiyorum ki resim, gerçekliği kendi dolgusu içinde ikiye katlayamaz, aynı zamanda nesnelerin dış yüzeylerinin geometrik bir yanıltıcı imgesini de oluşturamaz. Eğer nesnelerin yüzeyleri de onların simgelerinden sadece biriye, o zaman suret de *bir simgenin simgesir* (Florenski, 2001, s. 125)”.

Sanatçı kavramlardan yararlanmış, imgeler ile düşünceler çeşitlenmiştir. Yaratıcı süreç içerisinde geline son durum kişiye imgeyi vermektedir. Sanatçı yaratım esnasında eklemiş, değiştirmiş, çıkarmış veya bozmuştur. Aynı konunun farklı teknik ve biçimlerde yeniden yaratılması aynı gerçekliğin farklı imgesel dönüşümlere yansımalarıdır. Sanat, sanatçının gerçeğinin, imgesel olarak tasarlanmasıdır. Sanatçının ürettiği imge yaşanmışlık ve görüş açısıyla ilişkilidir. Her sanatçının kişiliği farklı olduğu gibi imgeleri de farklılık göstermiştir. Sanat tarihindeki önemli sanatçıların çalışmalarına bakıldığında bu farklılık ortaya çıkmaktadır. Leonarda Da Vinci'den, Delacroix'e, Van Gogh'tan, Kandinsky'e ve günümüze kadar ulaşan her önemli ismin çalışmalarının birbirinden farklı olduğu görülmektedir.

Bir çalışmada Mondrian ağaç imgesini soyut resme dönüştürmek için şöyle bir yol izlemiştir; yapılan ilk resimde dışavurumcu bir üslup kullanarak zeminden ayrı duran bir ağaç vardır, hemen ardından yapılan ikinci resimde, ağaç yavaş yavaş fiziksel özelliklerinden soyutlanmaya başlamıştır. Üçüncü resimde ise ağaç yoktur, sanatçı bu resminde zemini farklı farklı renk alanlarına bölen çizgiler çizmiştir. Bu çizgilerin bir ağaç imgesinden soyutlanarak oluştuğu ancak üç resme bakıldığında anlaşılmaktadır. Burada önemli olan üretim sürecinin evreleri ve geldiği aşamadır.

“Mondrian üçgen ve haç gibi bazı temel geometrik simgelerin anlamını, yatay ve dikey çizgilerin anlamlarını teosofik metinlerden öğrenmiştir. Bu metinlere göre yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgiler ise dünyevi ve kadim temsil etmektedir. Bu düşünceye göre; dikey ve yatay çizgilerin çaprazlanması tek ve mistik bir hayat ve ölümsüzlük kavramını göstermektedir. Bu tür düşünceler Mondrian'ın renk blokları ile vurgulanan geometrik kare ve çizgilere dayalı soyut resminin gelişimini tohumlarını oluşturur (Soysal, 2014, s. 74)”.

Kazimir Malevic, biçim ile renk üzerine deneyler yapmıştır. İlk eserlerinde kübizmin etkileri gözlemlenmiştir. Bu dönem yapıtlarını Maleviç' te Kübist- Fütürist diye adlandırmıştır. Fütürist olarak tanımlandırmasının sebebi resimlerin kentsel sanayileşmeyi ve makineleşmeyi içeren modern konulardan kaynaklanmasıdır. 1915 yılında düzenlenen bir sergide 39 soyut resimle katılım sağlayan Maleviç yeni bir soyutlama anlayışı geliştirmiştir. Bu resimleri beyaz zemin üzerine boyanmış renk

düzlemlerinden oluşmaktadır. 1916 tarihinde ortaya çıkan Süprematizm bu anlayışı temellendirmiştir. Sergi esnasında “Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e” adını verdiği bir bildiri yayımlamıştır. Böylece nesnel olmayan katıksız, resim yapma amacı olarak dile getirdiği Süprematizm ortaya çıkmıştır.

Bir başka önemli soyut sanatçı Pollock epik anlatımı ve gücü olan Meksika duvar resmi ve cazın ritimlerinden esinlenmiştir. Kendi arayışını fark etmiş ve sonunda akıtma tekniğini bulmuştur. Genellikle çok büyük boyutlu tuval ve kumaşları yere sererek akıtma ve fırlatma tekniği ile eserlerini oluşturmuştur. Görsel 2.1.’deki sanatçının eserini incelediğimizde daha iyi anlaşılmaktadır. Yer yer planlı olarak hareket eden sanatçı yer yer doğaçlama hareket etmiş ve karmaşık çizgisel, noktasal imgeler ile farklı etki ve anlatımlar yaratmıştır.



Görsel 2. 1. Jackson Pollock, “Yakınsama”, 1952

Hareketli soyutun önemli isimlerinden Amerikalı sanatçı William De Kooning, bazı eserlerinde renkten vazgeçerek forma ve formun dışavurumcu tavrına yoğunlaşırken bazı eserlerinde de formdan uzaklaşarak vahşice kullanılan çizgi ve renk üslubuna yoğunlaşmıştır (Görsel 2.2.).



Görsel 2. 2. William De Kooning, 'Kazı', 80-100cm, 1950



Görsel 2. 3. William De Kooning, "Kadın", 192.7-142.3cm, tuval üzerine yağlı ve metalik resim, 1952

Francis Bacon, fotoğrafları canlı modellere sıklıkla tercih etmiş ve imgelere hareket katma konusunda Duchamp ve Fitürüst öncülerden etkilenmiştir. Fotoğraflardaki kısıtlı hayvan imgelerini boyasal lekelere çevirmiştir. Gelenekçi olarak yansıtılan Bacon medya imgelerinin ön planda olduğu bir dönemde Velazquezvari bir üslupla resimlerini

oluşturmuştur. Bir dönem eserlerinde konu olarak şiddeti ele almıştır. Daha sonraki geç dönem eserlerinde Henri Matisse'inkileri andıran bir üslupla geniş renk alanları ve şematik iç mekanlar gibi görünen çizgisel fırça darbelerinin uçtan uca geçtiği tuvalerin üzerine, temsil ettiği figürleri vurgulayan ya da yok eden yoğun bir renk uygulamıştır (Görsel 2.4.). Bu figürlere bazen aksesuarlar bazen de mobilyalar eşlik etmiştir. 'Tek figür' sanatçısı olarak anılan Bacon, modernist soyutlamanın en başarılı sanatçıları arasında gösterilmektedir.



Görsel 2. 4. Francis Bacon, “Yedi Numaralı Portre Etüdü” , 60-46cm, 1953

Rene Magritte'in eserlerinde daha çok imgenin kelimelerle oluşturulmuş ilişkisine tanık olunmuştur. İmge kelimelerle bağlantı kurmuştur. Sözcükler ve sözcüklerin oluşturduğu anlamları gerçeklikle sorgulayarak eserlerini oluşturmuştur. Kompozisyon olarak ne kadar iyi uygulansa da imgeler gerçeğin temsili şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Görsel 2.5.). Evet o bir pipo değil, piponun resmidir. İmgenin görüntüsü mü, yazının kendisi mi yoksa temsili mi daha gerçektir?



Görsel 2. 5. Rene Magritte, “Sözcüklerin kullanılışı 1”, 63.5-98.98cm , 1929

Deneyimlenen hayat ve yapılan gözlemler sanatçının kendi yaşamına kattığı zenginlikleri oluşturmuştur. Sanatçı yaratıp üretebilmesi sayesinde kendine özel bir alan oluşturmaktadır. Sanatçı yaşamından edindiği deneyimler sonucunda duygu ve düşüncesini de kullanarak yapıtın içerik ve biçimini oluşturmuştur. Böylece yaşam yeni biçimlerle yeniden yaratılmış veya değiştirilmiştir. Sanatçı yaşamla birlikte değişen, dönüşen ve özümseven bir bireydir. Bu özümseven ve etkileşim sonucu sanatçının eserini yaratırken eserinde kullandığı imgeler biçim almaktadır. İmgeler yeni biçimlerini alırken izleyici de kendi imgeleri ile sanatçının sunduğu imgeleri sentezlemiş ve yeni bir yorum anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanatçının sunmak istediği izleyen karşısında değişkenlik göstermiştir. Bu her bireyin imgesel dünyasının birbirinden farklı olduğundan kaynaklıdır.



Görsel 2. 6. *Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri”, 1960*

Modern sanatın önemli isimlerinden Yves Klein, 1960’lı yıllarda yaptığı tek renkli (patentini aldığı Klein mavisi ile) çalışmalarında ünlenmiştir. Klein judo’ya merak saldığı bir dönemde dövüşçülerin hızlıca minderler üzerine düştüğü ve minderlerde bıraktığı izlerden etkilenmiş ve çalışmalarını bu fikir çerçevesinde oluşturmayı başarmıştır. ‘Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri’ adlı eserini oluştururken yere kağıtlarını sermiş çıplak bir kadın modelin vücudunu maviye boyamış ve arkadaşının yardımıyla ‘beden baskıları’ oluşturmuştur. Yapılan baskı resimler sanatçının modele bakıp sonrada kağıda yaptığı çalışmalar değildir. Bez veya Kağıttaki beden izleri gerçeğinden çok daha doğrudandır. Sanatçı bu süreçte olabildiğince devre dışı kalmıştır.



Görsel 2. 7. Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri”, 1960’ daki gösteriden iki baskı

Yeni dışavurumculuğun Türkiye’deki temsilcileri arasında öncü olarak bilinen Bedri Baykam eserlerini üretirken oldukça özgün çalışmıştır. ‘Ani Değişiklik’ fırça vuruşu, akan boyaları, erotik çıplaklığı yazı ve işaretleriyle Baykam’ın kendine ait üslubunu gözler önüne sermiştir (Görsel 2.8.). Baselitz’te görülen ciddiyet yerine Chia ve Salle’deki gibi renkli şakacı ve erotik tavra yakınlaşan bir çalışmadır.



Görsel 2. 8. Bedri Baykam, “Ani değişiklik”, 150-210cm, 1986

Bir başka önemli Türk sanatçı olan Prof. Dr. Hayri Esmer son dönem eserlerinde soyut geometrik ve konstrüktiv bir yaklaşımı ele almıştır. ‘Boşluk ve Sınır’ adlı resim sergisi büyük ilgi görmüştür. Görsel 2.9. sanatçının sergisinde yer alan bir eseridir. Hayri Esmer sergisi hakkındaki bir röportajında eserlerinden şu şekilde bahseder:

“Lisans eğitimi süresince figüratif ağırlıklı kurgular ile uğraşmışım. Daha sonra zaman geçtikçe soyut düşüncelere, duyular dünyasına ve ruha temas eden düşünüşlerin benim düşünme şeklime daha uygun olduğunu düşünmeye başladım. Bunun da dili soyut/soyutlama ekseninde idi. Zaman zaman sembol, simge, işaret ve günlük yaşama atıf yapan imgeler de kullanıyorum elbette. Yani klasik ve kronik bir üslupçuluğum yok elbette. Ancak yine de doğa biçimlerine karşı bir yakınlık hissetmiyorum. Bunun yerine geniş boşlukların, çizgi istiflerinin, yalın ve anlam çağrışımlarından uzak biçimleri daha güçlü buluyorum. Rengin yoğun etkisini ya da ruhsal dünyamızın derinliğini nesneler dünyasıyla anlatmanın çok olanaklı olmadığını düşünüyorum. Bu nedenle bu dili tercih ediyorum. Ancak bu şekilde, insan doğasının derinden keşfine olanak sağlayan, duyarlılığı, lirizmi en saf şekliyle ifade edebilirim diye düşünüyorum (http-1)”.



Görsel 2. 9. Hayri Esmer, “Labirentler”, 140-220cm, 2016

“‘Labirentler’ in içinde bulunduğumuz zamanı çağrıştırdığını dile getiren sanatçı, bu zamanın getirdiği çözümsüzlük ve belirsizliklere, tükenen bir yaşam tasavvuruna atış yaptığını belirtmiştir. İçinde yaşanan bu durumları labirente benzeten sanatçı, “*labirent ne içinde yaşanılacak bir yerdir ne de dışında yaşamak isteyeceğimiz bir yer*” benzetmesiyle cümlelerini tamamlıyor (http-1)’’.



Görsel 2. 10. Hayri Esmer, “Labirentler”, 200-170cm, 2017

2.3. Sanatçı ve İmgenin Üretilmesi

Sanat, sanatçının yaşama ilişkin kurduğu bağı bireysel olarak içerlediği dünyası ile yansıtmasıyla oluşmaktadır. Üretilen imgeler sanatçının yaşamışlığını ve gerçekliğini izleyene sunan bir göz gibidir. Sanatın gerçekliği, imgesel olarak modellendirilmesi ve biçimlendirilmesi bir formun tarzı olduğunu anlayabilmemizi sağlaması açısından önemlidir. Çünkü modellendirme yaparak görünen şeyi aynen yansıtmak değil, gerçeklikteki bazı unsur ve ilişkileri yeniden yaratmak demektir. Sanatçının yaratıcılığı, sunum olanakları ve yaratılan eser kendi içinde bir benlik kimlik oluşturmaktadır. Şöyle ki sanatçı kendi yaşadığı deneyim ve tecrübelerini eserini oluştururken yaratım sürecine dâhil etmektedir. İmgeler ise sanatçının dışarıdan aldığı tecrübe, edindiği bilgilerden yola çıkarak zihinde oluşan düşünceler ile esere dönüşmektedir.

Sanatçının yaşadığı toplumdan kendini soyutlaması mümkün değildir. Bir şekilde yaşadığı olayları, ilişkileri içselleştirerek duygu ve düşüncelerini imgelerine, imgeleri ise eserlerine yansıtmıştır. Diğer bir deyişle sanatçı kendi dünya görüşü ve algısıyla yaşadıklarını, fikirlerini kendi perspektifinden aktarmaya çalışmıştır. Sanatçının yaratımı oluşturduğu süreçte biçimsel anlatımdaki özgürlük sanatçının estetik yaklaşımını ve dünya görüşünün sonuca yansıma evresidir. Her sanatçı farklı kişiliklere sahip olduğu için yaratım süreci ve ortaya çıkan eser ve duygu durumu farklı olmaktadır. Sanatçının öznel olması bireysel yaratım sürecinde kendini belli etmiştir. Her sanatçı, gördüğü veya tasarladığı dünyasını, kendine ait farklı üsluplar ile oluşturmaktadır.

İmgenin özneliği dendiği zaman yaratıcı düşüncenin imgeye kattığı yaklaşım ve anlam anlaşılıyorken, imgenin nesneliği dendiği zaman, daha çok gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlamak mümkündür. Eserde yeniden yaratılan gerçeklikteki olaylar, karakterler, kavramlar, olgular kısaca bireyin bilinci dışında her şeyi kuşatan durumlardır. İmgenin arka planında görünen yaratıcının kendisidir. Yaratıcı ne kadar özgün olursa imgeyi yaratması o denli farklılaşmakta, özgünleşmektedir.

Her sanatçının üslubu kendine özgü bir üslup taşımaktadır. Şöyle ki aynı ideolojiyi savunan, aynı eğitimi almış, sanatçılar bile birbirlerinden son derece farklı bir üslupla resimlerini üretmektedir. Yine de hayatı tıpatıp aynı tarzda özümseyen ve duyumsayan iki sanatçı yoktur bu durum özün yapısına aykırı bir durumdur. Herkesin ortak görüş ve fikirleri olsa da ayrıştığı durumlar vardır. İşte burada devreye imgeler girmektedir. Şu sonuca varacak olunursa, benzeyen veya birbirine her daim ters düşen sanatçıların imgeleri her durumda birbirinden farklılık göstermektedir. Böylece üslupları da

birbirinden farklı olmaktadır. Aynı manzarayı çalışan ressamın her birinin manzara çalışması üslupsal anlamda birbirinden farklı görünmektedir. Sanatçının eserleriyle ortaya koyduğu dünya izleyenin imgelemiyile tamamlanacaktır. Yaşamın ve düşüncelerin sanatsal imgeye dönüştürülmesi karmaşık ve emek içeren bir durumdur. Sanatçı tarafından dönüştürülen imgeler izleyici ile ilişki içine girmektedir. Her izleyici kendi öznel görüşünü eserde bulmuş ve kendince yorumlamıştır. İmgenin algılanması öznel ile nesnel imge bütünlüğüyle de ilişkilidir. Bu sebeple sanatsal pratikte imge her daim tamamlanmış olarak ortaya konmamıştır. Sanatçı kimi zaman kimi durumlarda gizemli ve yorumsuz olmak istemiş veya ortaya koyduğu sorunu tam olarak yansıtamamıştır. Bu durumda izleyenin imgelemine sanatçının eseriyle etkileşime geçip yapının ortak yaratıcısı veya yorumcusu olabilmektedir. Bu sebeple algılama düzeyindeki imge okurun imgesiyle tamamlayıcı bir boyut elde etmiştir. Sanat yapıtı tek bir anlam içermediğinden, birçok anlam ve durumu içinde barındırdığı imgelerin, izleyicinin imgelerini de içine katınca her izleyici yeni anlamlar üretecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOYUTLAMACI RESİMDE İMGENİN MEKÂN İLE İLİŞKİSİ

3.1. Resimde Mekân Kavramı

Mekân, Türk Dil Kurumuna göre sözcük anlamı olarak; 1 . yer, bulunulan yer. 2. ev, yurt. 3. gök. İnsanlar var olduklarını anladıklarından beri kendini koruma, güvende olma içgüdüleriyle hareket etmişlerdir. Ev, barınak, korunaklı bir mekân arayışında olmuşlardır. Bulundukları yer (mekân) önemli olmuştur. Mekânı tanımlayabileceğimiz alanların sayısı oldukça fazla olduğundan dolayı tanımı farklılık göstermiştir.

Focault için mekân, “bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan (Gerekli, 2018, s.3)”. Lefebvre içinse mekân insan olarak kim olduğumuzu belirler, her şeydir. Berkeley, Mach, Hume gibi düşünürlerde mekânı bireysel bilince kadar indirgemişlerdir. Bu bağlamda, mekân zihnin basit fomlarına indirgenmiş bizim dışımızda mevcut değildir. Mekân tanımları oldukça değişkendir. Birey için oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu bakış açısına sahip olan sanatçılar da mekânı ele almış “mekâna sahip olan eserler” ortaya koymuşlardır. Burada bahsedilecek kısım ‘resmin mekânı, resim içindeki mekândır.

“Öklidçi ve Kantçı uzay anlayışının ‘gerçek ve doğru uzay anlayışı’ olduğu düşüncesinin kırılması lazımdır: Çünkü ‘bu, her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellikleri gösteren, eştürden, sonsuz ve sınırsız üç boyutlu bir uzaydır’. Kaldı ki bu uzayda mutlak ve merkezi olan tek bir nokta mevcuttur ve burası, dünyanın merkezidir. Böyle bakınca natüralist ve merkezi perspektife dayalı bir resim, dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyretmekle kalmamakta, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütünüünün hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymakta; kendini arsin merkezi zannederken aslında kendi edingenliğini savunmaktadır. Oysa belki çok merkezli ve değişken bir –tersten- perspektifler bütünü, gözü bedenle ve insanı varoluşla barıştırmaya kadir olacak, onu dünyaya –ve içinde yer aldığı mekâna-açabilecekler (Florenski, 2001, s. 22)”.

Mekân uzam ve zaman insan varoluşunun temel yapısında vardır. Mekânın algılanmasını sağlayan en önemli özellik şüphesiz görme algısı ile kişinin zihninde yarattığı mekandır. Bu sebeple bu algının gerçekleşmesinde görsel hafızanın önemli bir payı vardır. Hafıza yaşanmış ve görülmüş her şeyi benliğinde barındırır.

“Mekânsal algı, kişilerin mekânın fiziksel özellikleri ile ilgili bilgi düzeylerini belirler ve mekânsal algının kişilerin o mekânı değerlendirmesinde önemli bir rolü vardır. Mekân algısı, kişinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması ile ilgilidir. Zihinsel algı ise “bireyin kendiliğinden elde ettiği bilgileri psikolojik ve zihinsel dönüşümler sonucunda kavramsallaştırılma ve

kodlamalar, depolamalar, anımsamalar ve çözümlemeler yoluyla oluşturduğu algılama sürecidir (Özüçelik, 2021, s. 27)''.

Mekân algısını önemli derecede etkileyen ve etkileşim halinde olan uzam (zaman) da mekân algısı kadar önemlidir. Algının oluşması için yaşanması içinde bulunulması çeşitli zaman dilimlerinde çeşitli tecrübeler elde edilmesi icap etmektedir. Bu sebeple mekânın içinde geçirilen durum mekân algısını çeşitlendirmiş oluşmasına yardımcı olmuştur.

Uzam mekânı, algı biçimini onu oluştururken şekillendirmiş ve plastik sanatlardaki mekân anlayışına farklılıklar yaratmıştır. Böylece izleyicinin de rolünde değişiklik olmuş ve kimi zaman eserin oluşturulma sürecine tanık olmuştur. Aynı esere bakan yüzlerce izleyicide eser, farklı psikolojik uzam ve mekân ilişkisi yaratmaktadır. Filozof Karsten Harries'e göre mekân yaratma; zaman dehşetine karşı derinlemesine bir savunmadır. Baudelaire'in ifadesiyle ; "Mekânsal yaratıların hedefi zamansal gerçekliği, içinde daha huzurlu hissedelim diye aydınlatmak değil, bu gerçeklikten kurtulmaktır: zaman zaman içinde bir zaman dilimi boyunca da olsa ilga etmektir (Özüçelik, 2021, s. 39)''.

Resmin mekanının tam karşısına kendini yerleştiren izleyici, resmin merkezinden algılayış yönüne doğru yani kenarlara giderken oluşan mekân parçalarını farkına varacaktır. Bu resmin yani mekânın farklı katmanlarının farkına varılan mesafede zamansal bir boyut saklanmaktadır. Küçük mekânda saklanan zamansallık(uzam) sıkıştırılmış dar mekân parçacıkları olarak da görülebilmektedir. Bu mekân parçacıkları ana mekâna dönüşmüştür. Başka bir deyişle biçimlerin yan yana üst üste veya ard arda gelmesi gözde mekân yanılsaması oluşturmaktadır. Rönesans resmindeki mekân, tıpkı doğada olduğu gibi nesnelerin sırasıyla bizden uzaklaştıkça küçülmesi (perspektif) büyük-küçük ilişkisinin gerçekçi olması ile mekân oluşturulmaktadır. Perspektifin bulunmasıyla Rönesans resmi, izleyicinin görüşüyle reel mekanla ilişkisi, resimde ortaya çıkan yanılsamalı mekân zaman ve uzam nedeniyle yeni bakış açıları yaratılmasını sağlamıştır. Bu yanılsamayla görme biçimini değiştiren birçok icat ortaya çıkmıştır buna örnek olarak pusula ve mercek gösterilebilir. Rönesans sürecindeki keşifler sadece fizik yasaları çerçevesinde bilime hizmet etmekten ziyade görme pratiğinin oluşmasına da katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak bakan/izleyen açısından yeni imge gerçekleri oluşmuştur.

Resimde mekân kavramı çoğunlukla görsel öğeler arasındaki ilişkiden doğmuştur. Mekân: bizim zihnimizde tasarladığımız nesnelerin birbiriyle ilişkisinden yaratılarak

öznel dolayısıyla soyut bir kavramdır. Sanatta mekânın oluşturulması sanatçının deneyimlediği yaşantısı ve bakış açısı ile edindiği bilgilerin kavranması ile sağlanmaktadır. Bu sebeple estetik anlayış biçimleri mekânı oluşturmada etkili olmuştur. Resim mekân ilişkisinin süreç içerisinde değişkenlik göstermesi kuramsal yaklaşımlarda farklılıklar yaratmıştır. Bu farklılıklar 20. Yüzyıl başlarında iyice kendini göstermeye başlamıştır. Empresyonizm de aklı ve duyguyu öne çıkaran oluşumlar bir arada gözlemlenmiştir. Bu sebeple mekân anlayışı çoğul bir bakış açısını içselleştirdiğini vurgulamaktadır. Çünkü kübizmin oluşmasını sağlayacak olan Cezanne’ın anlayışındaki mekân algılayışı ile tüm mekânı kendi duygulanımının bir dolayımı olarak gören ekspresyonizm sanatçısı Van Gogh’ta bu fikrin içerisinde bulunmaktadır.



Görsel 3. 1. Vincent Van Gogh, “Kırmızı Bağ”,1888

Mekân algılayışının en temel varlığı olan derinlik algısının, dünyanın bireyin algıladığı kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur.

“Derinliği algılayabildiğimiz içindir ki, görüş ufukumuzda daima hem başka bakışların potansiyel varlığını hem de bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkanını – dolayısıyla zamanı- içerir. Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi. Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekân, ölçüm, eylem(tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içerisinde eriyip gider (Mert, 2007, s. 57) ”.

Empresyonizm de mekânı ışığın oluşturduğu renklerle kaplı bir uzam olarak düşünmek doğrudur. Renkler doğrudan kullanılmayıp bir ışık ve duyum sorunu

olduğundan nesne hacmini bu renk biçimlerinin oluşturduğu duyum kompleksine dönüştürmüştür (Görsel 3.2.).



Görsel 3. 2. ClaudeMonet, “Haşhaş Tarlası”, 650-500 cm ,1887

3.2. Soyutlamacı Resimde Mekân

Daha önceki bölümlerde resmi tanımlarken, iki boyutlu bir yüzeye üç boyutlu resim yapmak tanımından bahsedilmiştir. Resim yapmak için ilk ölçüt bir yüzeydir. Daha sonra üzerine materyaller renk, boya, kâğıt, ip vb. eklemeler yapılarak bir resim oluşturulmaktadır. Ortaya çıkan biçimler gözde bir yanılsama oluşturmakta ve bu izleyicide üç boyutluluk hissi yaratmaktadır. Resim sanatında perspektifin uygulanması ve biçimler arasındaki konum ilişkisi mekân etkisinin yaratılmasında oldukça önem taşımaktadır. Mekânı oluşturmada en belirgin iki unsur formu ‘yan yana’ ve ‘üst üste’ gelecek şekilde konumlandırılmasıdır. Bu uygulama eski mısır sanatından çağımıza kadar bir mekân oluşturma yöntemi olarak uygulanmaktadır. Hiçbir perspektif ilişkisine dikkat edilmeden yapılan resimler de bile mekânın varlığından söz edilmektedir. Üst üste gelen formlar ön ve arka plan ilişkisi yaratarak mekân ve derinlik algısı oluşturmaktadır. Yan yana kullanılan biçimler gerek renk ile gerek büyük küçük ilişkisi ile derinlik algısı ve mekânı oluşturabilir. Böylece renk ve boyayı yan yana ve üst üste uygulayarak da bir mekân elde etmek mümkündür. Katmanlar ile oluşturulan bu yaklaşım, renk sürüşlerin arkadan öne doğru gelmesiyle biçimlerin derinliğe doğru ayrıştırılmasını kolaylaştırmaktadır. Rengin koyu açık değeri mekân ve derinlik görüntüsünün

oluşmasında etkili olmuştur. Resimsel mekân ve yüzey arasındaki ilişkiyi izleyici yorumuyla başkalaştırabilir. Soyutlayıcı resimde mekân karşımıza farklı görünümelerde çıkmaktadır. Reel bir mekân betimlemesinden soyut bir mekâna geçiş sürecinde eserlerde yaratılan mekanlar haliyle çok çeşitlilik göstermiştir. Kimi zaman perspektifle oluşturulan mekanlar görülürken kimi zaman da biçim ve form ilişkisi ile oluşturulan mekân ve derinlik görülmekte veya sadece renk ve ışık ile oluşturulan mekanlar karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyıla girerken, renk ve biçimin özgün kullanılmasıyla ifadeye yönelen fovizm ve dışavurumculuk, biçimi ve nesneyi kavramsal boyuta indirgeyen kübizm, fütürizm ve orfizim ve bu akımların yanında biçim ve renge sadece kendi varlık ve ruhsallığını koymayı amaçlayan soyut sanat hızlı bir ivme yakalamıştır. 20. yüzyılın en çarpıcı olan akımlarından biri de Kübizm'dir. Çünkü kübizm nesne ve mekân kavramları açısından Rönesans'tan günümüze gelen geleneksel anlayışlara zıtlıklar içermektedir. Kübizmde önemli olan nesnenin veya biçimin zihinsel olarak kavranıp, farklı açılardan formun parçalanarak resimlenmesi temel hedeftir. Sanatçılar için biçime kavuşmanın yolu biçimi görünüşten çözümlemektir. Kübizmle beraber mekân oluşumu ve yüzey ilişkisi resimdeki derinlik algısını yok etmiş ve yüzeyin vurgulanmasını sağlamıştır. Bruque ve Picasso resmin yüzeyindeki yassılığı koruyabilmek adına çizgi ve ton değerlerini kullanarak üç boyutluluk etkisini oluşturmaya çalışırken bir yandan da buna karşıt olarak kullanmaya çalışmışlardır.

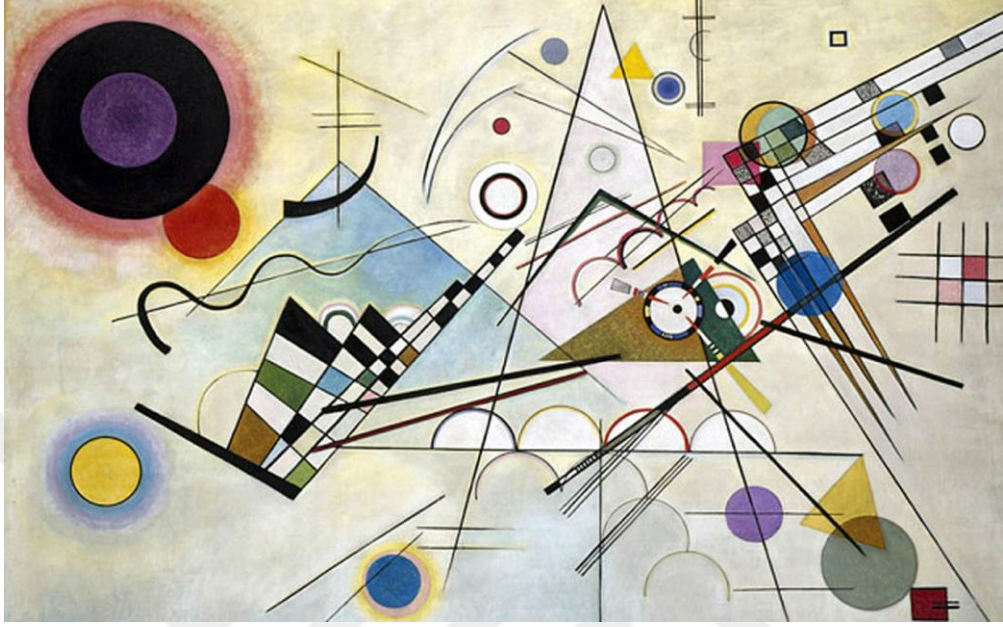


Görsel 3. 3. *Pablo Picasso, "Gitar", Kolaj tekniği, 1913*

Cezanne'ın doğayı silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözleri soyut sanata somutluk kazandırmaktadır. Sanatçıya göre, salt geometrik formlar, nesnelerin özlerini ve duyusal dünyayı oluşturmaktadır. Cezanne'ın özellikle son dönem eserlerindeki fırça vuruşları ve renk alanlarının geçişi resimi soyutluğa yöneltmiştir. Soyut düşünceler resimi şekillendirmede somut bir hal almıştır. Çağın sanatçıları doğayı ve formu yeni bir biçim içinde algılama yoluna girmiş, bu yaklaşımın sonucunda doğa ve nesnelerin en aza indirgenmesi veya ortadan kaldırılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Soyut sanatın bulmak istediği gerçeklik doğanın ya da nesnelerin gerçekliği değil, sanatçının kendi yarattığı gerçekliktir. Bu sebeple eserlerini üretirlerken biçim bozma, sadeleştirme, yok etme gibi resimsel anlayış ile eser üretmeye başlamışlardır. İçeriğin yalınlaşması mekânın da yalınlaşması demektir. Mekân karşımıza yer yer bir derinlikten ibaret olarak çıkmaktadır.

Kandinsky'nın çalışmaları geometrik form kullanarak oluşturulmuştur. Sanatçı eserlerinde rengin ruh üzerindeki etkilerini yansıtmayı amaçlamış müzik ve ritimsel ilişkiyi de kullanarak çalışmalar üretmiştir (Görsel 3.4.). Resmin mekanına bakıldığında geometrik form ve çizgiler ile oluşturularak elde edildiği görülmektedir. Fakat sanatçı bu

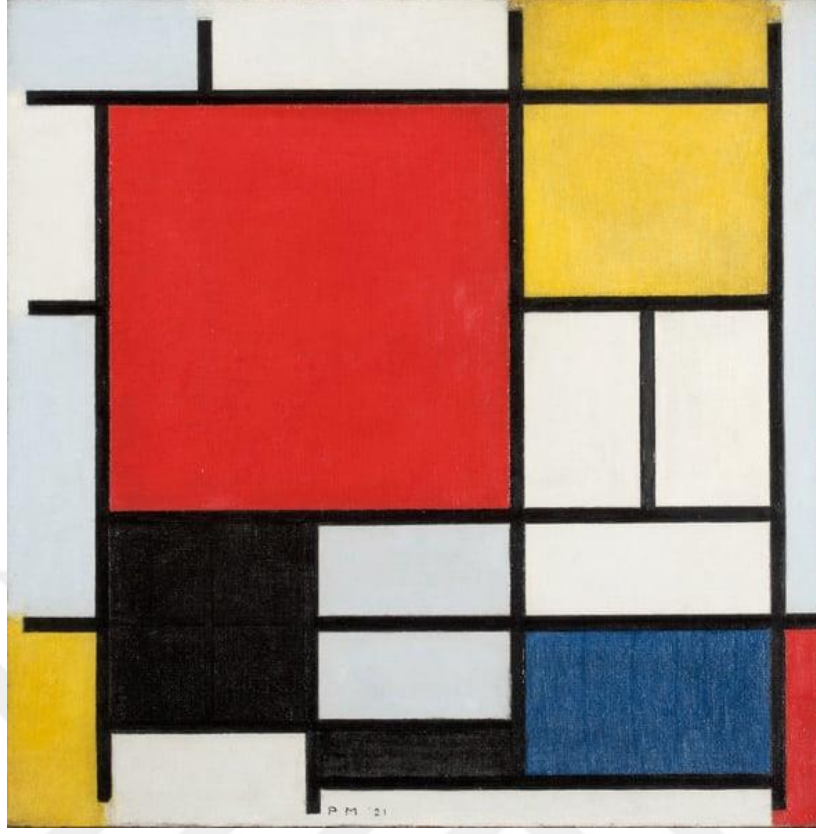
durumu renk ile en iyi şekilde desteklemiştir. Şöyle ki; rengin açık koyu etkisi ve içerdği anlam izleyicinin hemen bir üç boyutluluk hissine kapılmasını sağlamaktadır.



Görsel 3. 4. Wasilly Kandinsky, “Kompozisyon VII”, 1923

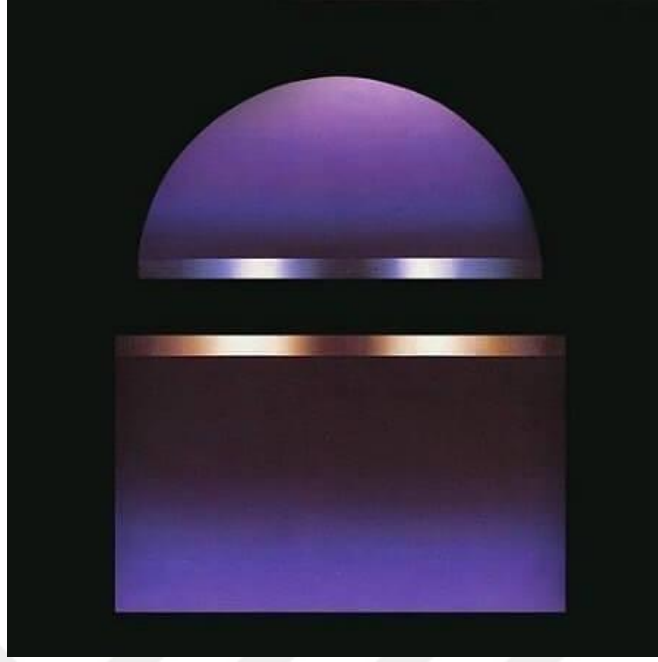
“Mondrian Figüratif resmi terk etmiş ve soyutlama sürecini kullanarak, eseri tanımlanabilir özelliklerinde soymayı, resmin özünde olan formunu vurgulamayı talep eder gibidir. Mondrian soyutlamalarında, geometrik parçaları arasında renk alanları oluşturmaktadır. Eserlerinin değişmeyen geometrik yapısıyla ve ‘saf’ bir gerçekliği sunmaktadır, asıl olanın ‘gerçekçi yüzünü’ yakalamak, doğal formların ardında bulunan ebedi biçimlere varmak istemiştir (Akın, 2018, s. 33)” .

Mondrian’ın resimlerinde biçimsellik yatay ve dikey çizgiler ile sağlanmıştır. Renk tek düze indirgenmiş ve genellikle sarı, kırmızı ve mavi ana renkler kullanılmıştır (Görsel 3.5.). Mekân algısı bu renk ve çizgiler ile sağlanmış büyük- küçük biçim ilişkisi ile desteklenmiştir.



Görsel 3. 5. Piet Mondrian, “Büyük kırmızı düzlem, sarı gri, siyah ve mavi kompozisyon”, 1921

Adnan Çoker soyutlama eğilimi içerisinde mekânı ele almıştır. Yüzey üzerinde oluşturduğu geometrik biçimler mimari bir yapıyı yansıtmakta olduğu düşüncesine vardırnmıştır (Görsel 3.6.). Somut ifadeyi soyutlaştırarak kullanan sanatçı renk kontrastı ile derinlik yaratmıştır. Siyah zemin üzerine ışığın hâkim olduğu geometrik biçimler yerleştirilmiş izleyene asılı kalmış izlenimi vermektedir. Renk geçişlerinin olağan etkisi zeminle karşıt bir denge yaratırken eserdeki kubbe formu da ön planda görülmektedir. Mekandaki boşluk hissi siyah alanların etkisiyle oluşturulmuştur.



Görsel 3. 6. Adnan Çoker, “Mor ve Ötesi Boşluk”, 1979

Füsun Onur, yeni eğilimleri eserlerine yansıtan bir sanatçıdır, mekânın içinde malzemeyi ele alış ve yaratış şekli ile kendine özgü çalışmaları vardır. İki boyutlu resimsel ilişkiden yola çıkarak heykelsi rölyef tarzında çalışmaları birliktelik içinde oluşturmuştur. Çalışmalarında boşluk ve doluluk anlayışına yoğunlaşmıştır. Mekânda birliktelik oluşturan biçimler izleyen ile etkileşim haline girmektedir. ‘Dıştan içe içten dışa’ adlı çalışması kedi imgesinin bulunduğu çoklu parçalardan oluşmaktadır. Kedinin parça parça kayboluşu görünen ile izleyicinin zihninde canlanan imgenin durumunu sorgulatmıştır. Kedinin siyah renk olması kültürümüzde bir uğursuzluk simgesi olduğundan sanatçı izleyiciye psikolojik bir mesaj da vermektedir. Parçaların konumlandırılışı mekânında içine geçmesi ile yeni bir mekân anlayışı yaratmıştır.



Görsel 3. 7. Füsun Onur, “Dıştan İçe İçten Dışa”, 1976

3.3. Soyutlamacı Resimde İmgenin Mekân Bağlamında İncelenmesi

Resimde meydana gelen biçimler ve formlar arasındaki ilişki resmin genelini oluştururken ortaya çıkan durum resmin mekanını da oluşturmaktadır. Bu sebeple her eserin kendi üslupsal dili ile bağlantılı mekân tasarımı vardır. Bununla ilişkili olarak araştırmacının çalışmalarındaki mekânsal kurgu ve imge ilişkisi birkaç noktada toplanacak ilgi ve yönelimlere indirgenecektir. Bunlardan ilki mekân ve yüzey tasarımıdır. Resimlerdeki mekân iki boyutlu yüzeyler olarak sıralanan biçimlerin ön-arka, büyük- küçük ve renk ilişkisi üzerine kurgulanan bir kompozisyonndan oluşmaktadır.



Görsel 3. 8. Gamze Tunç, “Saf Dışı”, 70-100cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2019

Sanatçı resimlerinde canlı renkler ile soft renklerin uyum ve birlikteliğine önem vermiştir. Renklerin canlı olması hayattaki güzellikleri, yaşanan olumlu duygu durumlarını, sevmek ve sevilme kavramlarını renk üzerinden yansıtmayı amaçlamıştır. Bu durumun zıttı olarak ise hayatın olumsuz yönlerini, kültürel çeşitliliği, ekonomik şartları vb. durumları eserlerinde yer alan figürlerle yansıtmayı amaçlamış ve ‘anlık ruh halleri’ ile donuk bir figür anlayışı elde etmiştir. Sanki figürler o ‘an’ içinde var olmuş izlenimini uyandırmıştır.

Eserlerde obje veya nesneler doğal çevresinden soyutlanarak anlam bağı olmayan, ilişkisiz nesneler ile kurgulanarak yeni bir gerçeklik sorgulanmıştır. Mekansız figürler ve

nesneler yeni bir anlam oluşturma çabası ile her eserde yeniden kurgusal bir düzene sokulurken zaman kaybolmakta ve ‘an’ öne çıkmaktadır. Zaman-Mekân sorgusunda renkler ve objeler kendi başlarına yeni hikayelerini izleyenle paylaşma çabası içine girmiş, imgeler yığını oluştururken, anlam tamamen içsel bir yolculuğa dönüşmektedir.

Eserlerdeki figürlerin ‘boşluk’ ve ‘an’ arasında savrulması içsel yolculukta yaşamın gerçekliğinden parçalar gibidir. Bu içsel yansımaları duygu değişimlerinin yansımaları olarak da görmek mümkündür. Duyguların renk ve anlam ilişkisinde biçimlerde ifade bulması sanatçının sorguladığı bir diğer boyutu oluşturmaktadır.



Görsel 3. 9. Gamze Tunç, “İsimsiz”, 130-150cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2019



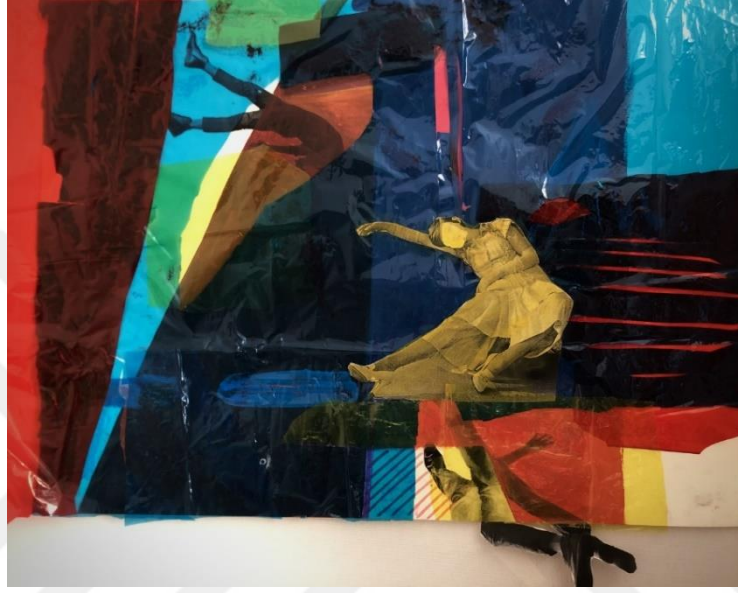
Görsel 3. 10. Gamze Tunç, “İsimsiz”, 110-80cm, Tuval üzerine karışık teknik ,2019

Tez konusu bağlamında yapılan çalışmalar, kompozisyon odaklı denge arayışı içinde şekillenmiştir. Ritim- hareket- boyut-oran ilişkisine resimsel anlamda bağlı kalarak oluşturmayı tercih etmiştir. Figürün yanı sıra mekânın soyutlanması soyutluk içinde bir somut biçimin varlığı düşündürücü bir tezat ve denge içermektedir. Rengin psikolojik etkileri ile hissiyatı öne çıkarırken figür veya biçim eklenerek kompozisyon uyumu ve duygu çağrışımlarına, biçimsel sorgulamalara çözümler üretmek amaçlanmıştır.



Görsel 3. 11. Gamze Tunç, “Döngü”, 100-125cm, Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 2020

Mekân sınırları olan bir yapıdır. Resmin mekanı da genelde bir düzleme sıkıştırılmaya çalışılır oysaki sonsuzlukta bir mekandır. Sıkıştırmaya çalışılan şeyi yani mekanı sınırlamak, algının dışına çıktığında farkına varılan şey mekânın sınırlanamamakta olduğudur. Bu sebeple araştırmacı eserlerinde yüzey sınırlarının ötesine çıkmayı denemiş, sınırlılıklar ile imge ve mekân ilişkisini sorgulamıştır.



Görsel 3. 12. Gamze Tunç, “15 Dakika”, 30-45cm, Kâğıt üzerine karışık teknik ve kolaj, 2020



Görsel 3. 13. Gamze Tunç, “İroni”, 30-40cm, Kâğıt üzerine karışık teknik ve kolaj, 2020

Malzeme alanını geliştiren sanatçı parlak renkli şeffaf jelatin kağıtlarından yeni eserler üretmeyi hedeflemiştir. Bu kağıtları keserek planlı bazen de doğaçlama yeni biçim ve görünüm elde etmiştir. Bu şekilde resmin kompozisyon düzenini boşluk-doluluk, koyu-açık dengesi eşliğinde kurmaya özen göstermiştir. Birbirinden farklı ve zıt renkleri uyum içinde birlikte olmaya zorlamış, çok renklilikten bir ahenk yakalamayı amaçlamıştır. Kağıtların parlak oluşu resim yüzeyinde ışığın yansıma açısını etkilemektedir. Aynı çalışma ışık alan bir ortamda farklı açılardan bakıldığında kağıtların parlayıp ışığı yansıtacağından dolayı görünümünde değişkenlik göstermiştir. Bu da aslında bir yanılsama elde edilmesini sağlamıştır. Çok malzemeli bir resim anlayışına doğru yönelen sanatçı resimlerinde yazı ve görsel kullanmış, farklı resim malzemelerini (pastel boya, kuru boya, akrilik boya...) de kullanarak farklı doku ve görünüm elde etmiştir. Figürler arasındaki ön-arka plan ilişkisi izleyicide derinlik hissi uyandırmıştır. Aynı zamanda netlik ve fluluk oluşturarak derinlik ve mekân anlayışı figürlerle uyumlu olacak şekilde yansıtılmıştır.



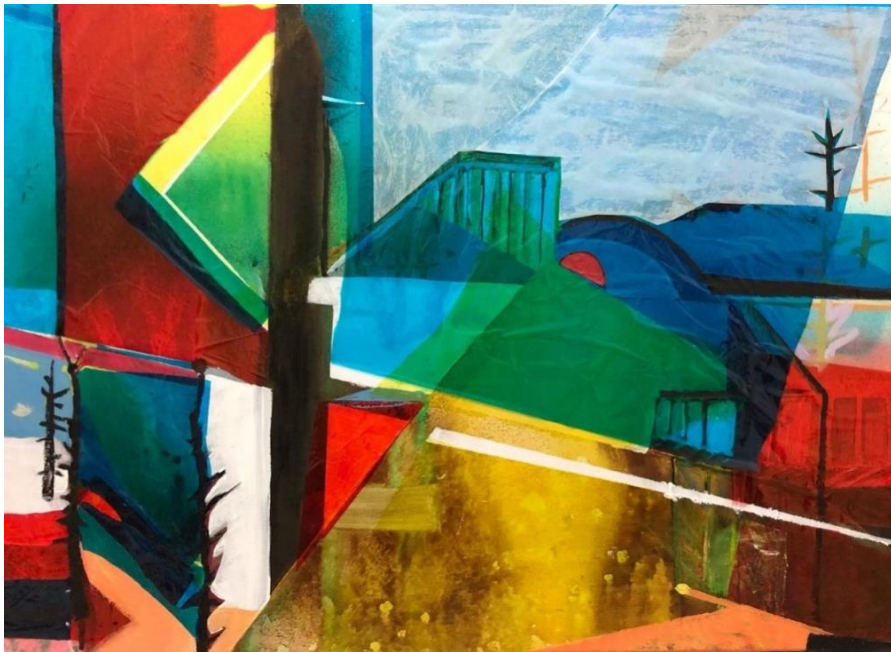
Görsel 3. 14. Gamze Tunç, “Birlikte”, 25-35cm, Prestuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 2020

Geometrik formlardan yaratılan biçim ve soyut mekanlar yer yer somut mekanlara dönüşmüştür. Ağaç imgesini soyutlayan sanatçı hemen hemen birçok eserinde somut bir imge olarak yer vermiştir. Ağaçların bu denli cılız ve sivri yapıda olması psikolojik anlamda izleyende bir şeyler uyandırmayı amaçlamaktadır. Aynı şekilde figürlerin de

kendi içinde soyutlanma durumu el ve ayak görünürken diğer vücut kısmının görünmemesi varılmak istenen bir soyutlama eğilimi ve psikolojik anlatımdır.



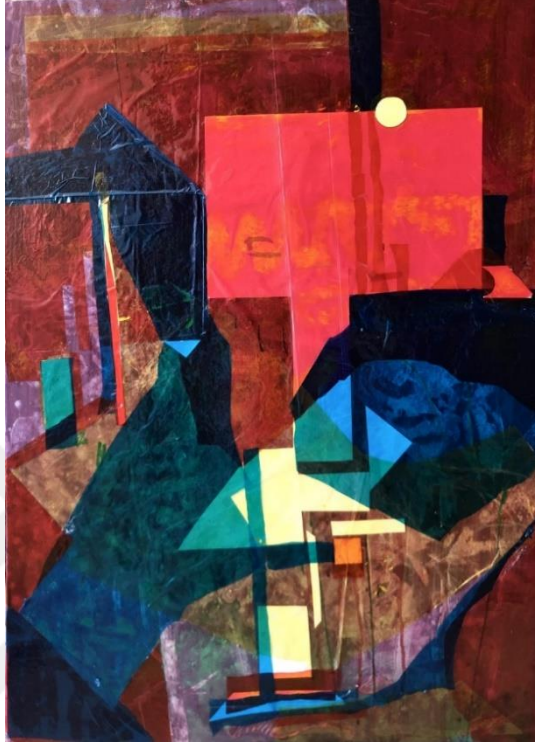
Görse 3. 15. Gamze Tunç, “Peyderpey”, 25-35cm, Kâğıt üzerine karışık teknik ve kolaj, 2020



Görse 3. 16. Gamze Tunç, “Zoraki”, 70-100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2021

Süreç içerisinde yer yer figür kullanılmamış ve mimari imgeler eserlerde figürün yerini almıştır. Çarpıcı canlı renk kullanımı ile farklı dokusal bir arayışta bulunulmuştur.

Resimlerde minik minik alanlar ve parçalanmalar bulunmasına rağmen gözü yormayacak ölçüde oranlı ve sistemli bir düzen içinde yapılmıştır. Kesişen ve iç içe geçen formlar yeni bir görünüm ve anlam oluşturma çabası ile izleyene sunulmuştur.



Görsel 3. 17. Gamze Tunç, “Diriliş”, 70-100cm, Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 2022

Doku ve soyutlama ihtiyacının hissedildiği süreçte yavaş yavaş soyut resme doğru geçiş yapılmıştır. Fakat her izleyen resimde yeni bir biçim ve imge bulabilmektedir. İmgeyi yaratan izleyici aynı zamanda mekânı da yaratmış böylece soyut gibi görünen eser özünde somut olan benliğine kavuşmuştur. Zıtlıkların önemli olduğu ve uyum içinde sergilenmesini düşünen sanatçı eserlerine yeni bakış açıları ve sorgulamalar getirmeyi amaçlamıştır. Yenilik ve deneysellik içeren bu çalışmalar iki boyutlu gibi görünse de üç boyutlu görünüm olarak tasarlanmıştır. Araştırılan sanatçı örnekleri bağlamında Hayri Esmer’in rengin yoğun etkisini nesneler bağlamıyla soyutlama biçiminde resmetmesi, araştırmacının da çalışmalarını üretirken karşılaştığı sorunlar ve düşünce yapısıyla benzerlik taşıdığı gözlemlenmektedir. Yine Adnan Çoker’in soyutlama eğiliminde mekânı kurgulama biçimi boşluk espas ilişkisi, Füsun Onur’un eseri oluştururken malzemeyi ele alış ve yaratış şekli ile boşluk ve doluluk anlayışındaki tavrı sanatçının eserlerini oluştururken ele aldığı konu ve resimsel sorunlar ile ilişkiseldir.

SONUÇ

20. yüzyıl sanat öğreti ve uygulamaları geçmişin sanatından farklılaşmıştır. Bu farklılaşma sanatta ve bilimde yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni ifade biçimlerinin, buluşların, teknolojik gelişmelerin yaşandığı bu dönemde toplumlarda birey algısını oluşturmuş Nesnelci bakış açısından öznel bir bakış açısı kazanılması sağlanmıştır. Sanatçılarda yeni sorgulama süreçlerine girmiş ve sanatsal anlayışta öznel bakış açısı hâkim olurken, sanat için sanat anlayışı döneme damgasını vurmuştur. Görünen gerçekliği olduğu gibi resimlemek yerine duygu ve düşünceleri de katarak yeni sorgulama biçimleri ile eser üreten sanatçılar, yavaş yavaş somut olanı yaratmak yerine soyut olana yönelmiş soyutlama evresine girmiştir. Sanat pratiklerinin zaman içinde değişmesi yeni akım ve yeni yaratım süreçlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat eserinden nesnenin çıkarılma düşüncesi ile eser üreten sanatçılar soyut sanat akımı altında birleşmiştir. Soyuta ulaşmak için soyutlama yapan sanatçılar imge dünyalarını eserlerine aktarmış geometrik form, biçim renk ve leke anlayışı ile eser üretmişlerdir. Deneyimlenen yaşam ve fikirler bireyin imge dünyasını çeşitlendirmiştir. Bu sebeple her bireyin imge duygusu birbirinden farklıdır. İmgeler zihnimizde var olmuş, eserler de somut ifadelere yani simgelere dönüşmüşlerdir. İmgelerin renk ve anlam bağlamında eserlerde yer bulması yeni bir imge yaratılmasını sağlamıştır. İki boyutlu yüzeyde üç boyutluluk hissi leke, form, ışık vb. dengesi ile oluşmaktadır. Biçimlerin ön-arka ve büyük- küçük ilişkisi ile koyu-açık ilişkisi gözde derinlik algısı yaratmaktadır. Derinlik aynı zamanda resmin uzamını yani mekanını oluşturmuştur. Resimde kullanılan biçim, çizgi, form leke iki boyutlu dahi oluşturulmak istense, bir mekân algısından söz etmek doğru olmaktadır. İmgenin mekân içindeki varlığı izleyene yeni mekânsal arayış ve çözümlemelerin sorgulandığını göstermektedir. Sınırların ve katı kuralların olmadığı bu dönem resimlerinde sanatçının söylem alanı genişlemiş, kullanılan malzeme çeşitliliği de çoğalmıştır.

Batı da yaşanan bu değişimler Türk resminde de yankı bulmuş, yeni resim anlayışlarının doğduğu dönemde mekân ve imge kendine yeni ifade tarzları bulmuştur. Yeni ifade tarzları ile soyutlama eğilimine gidilmiş, soyut yüzeyler olmuştur. Bu oluşumun örneklerini Tezde adı geçen Bedri Baykam, Hayri Esmer, Adnan Çoker ve Füsün Onur'un eserlerinde görülmektedir. Sanatçıların eserlerinde mekân derinliği renksel biçim ve ışık gölge ile verilmiştir. Geometrik form ve çizgi hakimiyeti resmin mekanını okumamızı sağlarken imge oluşumlarının yorumlanmasını da

çeşitlendirmektedir. Malzemenin ve teknolojinin sanatçılara sunduğu olanaklar çeşitlendiğinden sanat eserlerinin üretim şekli de farklılaşmıştır. Bu durum Füsun Onur'un eserlerinde daha sık görülmektedir. İmgenin mekân bağlamında dönüştürülmesi yeni üslupsal ifadeleri doğurmaktadır.

Tez çalışmasında soyut yüzey oluşumlarında imge ve mekân kavramı sorgulanırken, Empresyonizm, Kübizm, Dada, Dışavurumculuk, Soyut sanat akımları sanatçı ve eser örnekleri incelenmiştir. Resimde mekân sorununun modern sanatla beraber mekân algısına dair çözümlemelerle resimde perspektifin uygulamasının yarattığı yarılsamadan indirgenen geometrik ifade ve yalınlığa kadar ki soyutlama süreci çözümlenmeye çalışılmıştır. Modern sanatta görme biçimlerinin değişmesi, yaşanan sorgu süreci, sanatçıların eser üretimindeki imgelerinde çoklaşıp farklılaşmasında etkili olmuştur. İmge kendini sanatçının göstermek istediği şekilde yansıtmıştır. İzleyen de kendine göre uyarlamış ve yorumlamıştır. Bu gibi sebeplerle resimde mekanlar çeşitlilik göstermiştir. Büyük-küçük, ön-arka plan ilişkisi resimde uzamı yani mekânı elde etmemizi sağlamıştır. Resim ne kadar iki boyutlu bir şekilde kurgulanmak istese de mekânda bir derinlik, bir boyut, bir geometri hâkim olmaktadır. Soyutlama eğilimindeki resimlerin mekanları da imgeleri de sanatçının yaratıcılığına göre değişkenlik göstermiş birbirini destekleyen biçimlerden oluşmuştur. Kullanılan her form bir imgeyi ve yüzeyde oluşturulan mekânsal derinliği vermiştir.

KAYNAKÇA

- Akın, M. (2018) *Resimde Mekân ve Geometri İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi,
Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Mersin.
- Antmen, A. (2008) *20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007) *Görsel Düşünme*, İstanbul : Metis Yayınları.
- Avcı, S. (2019) *Soyut Sanat Söylemlerinde Öznenin Yeniden Keşfi*, Yüksek Lisans Tezi,
Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri.
- Berger, J. (2017) *Görme Biçimleri* (s.32) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019) *Manzaralar*, İstanbul: Metis Yayınları
- Çağlar, C. F. (2013) *Güncel Sanatta İmge Dönüşümleri*, Yüksek Lisans Tezi,
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel
Anasanat dalı, Ankara
- Florenski, P. (2001) *Tersten Perspektif*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Güneş, R. (2021) *Soyut Sanatın Gelişim Evresi İçerisindeki Geometrik Öğelerin
Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Yedi Tepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Mert, V. (2007) *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı Ve
Bakış*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Özüçelik, D. (2021) *Çağdaş Sanatta Mekânsal Soyutlama Pratikleri*, Yüksek Lisans Tezi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat
Salı, İzmir.
- Soysal, B. A. (2014) *Soyut sanatta görsel dilin oluşturulması(Plastik düzenleme ve
imgelerin temsiliyeti*, Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Tunalı, İ. (1992) *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

Uysal, A. M. (2009) *Sanatta Mekân Algısı (Mekanla Oynamak)*, Sanatta Yeterlilik Çalışması, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Wasilly, K. (2015) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

http-1 <https://kolajart.com/wp/2018/02/01/lutfiye-bozdog-hayri-esmer-ile-bosluk-ve-sinir-sergisi-uzerine/> (Erişim tarihi: 05.04.2023)

Görsel Kaynakça

Görsel 1.1. <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/at-the-amstel-sun> (Erişim Tarihi:15.04.23)

Görsel 1.2. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-elmali-naturmort-4335/> (Erişim Tarihi:26.12.22)

Görsel 1.3. <https://tr.painting-planet.com/provence-bolgesindeki-daglar-paul-cezanne/> (Erişim Tarihi:26.12.22)

Görsel 1.4. https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar , (Erişim Tarihi: 22.04.2023)

Görsel 1.5. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-keman-ve-samdan-1444/> , (Erişim Tarihi: 26.04.2023)

Görsel 1.6. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-1913> , (Erişim Tarihi: 17.04.2023)

Görsel 1.7. https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_%28tablo%29 , (Erişim Tarihi: 19.04.2023)

Görsel 1.8. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-aglayan-kadin-9516/> , (Erişim Tarihi: 19.04.2023)

Görsel 1.9 <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refar=7YLJ6Q&titlepainting=Duchamp> (Erişim tarihi: 20.04.23)

Görsel 1.10. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo)) , (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.11. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/pollock-jackson/jackson-pollock-bir-no-31/> (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.12. https://en.wikipedia.org/wiki/White_CenterRose/ (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.13. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paul_Klee_Flower_Myth_1918.jpg , (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.14. https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian , (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.15. [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)), (Erişim Tarihi: 28.04.2023)

Görsel 1.16. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-sari-kirmizi-mavi-11278/> , (Erişim Tarihi: 30.04.2023)

Görsel 1.17. https://www.krakowwittingallery.com/artists/sol_lewitt/?gclid=EAI_BwE, (Erişim Tarihi: 30.04.2023)

Görsel 1.18
https://www.krakowwittingallery.com/artists/sol_lewitt/?gclid=gIVwEK_BwE, (Erişim Tarihi: 30.04.2023)

Görsel 1.19. <https://www.invaluable.com/auction-lot/sol-lewitt-1928-2007-corner-piece-4-white-painted-109-c-eue605gg9k> ,(Erişim Tarihi: 30.04.2023)

Görsel 1.20. <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp#prettyPhoto> , (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Görsel 1.21. <https://www.ideelart.com/magazine/willem-de-kooning> (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Görsel 2.1. https://www.moma.org/learn/moma_learning/willem-de-kooning-woman-i-1950-52-2/ ,(Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Görsel 2.2. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bacon-francis/francis-bacon-yedi-numarali-portre-etudu/>, (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Görsel 2.3. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti

Görsel 2.4. <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-yves-klein> (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Görsel 2.5. <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-yves-klein> ,(Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 2.6. <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1986-1987-gec-kaliforniya-yillari>, 2023) (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 2.7. <https://kolajart.com/wp/2018/02/01/lutfiye-bozdog-hayri-esmer-ile-bosluk-ve-sinir-sergisi-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 2.8. <https://kolajart.com/wp/2018/02/01/lutfiye-bozdog-hayri-esmer-ile-bosluk-ve-sinir-sergisi-uzerine/> , (Erişim Tarihi: 15.05.2023)

Görsel 2.9. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-van-gogh-faq/how-many-paintings-did-vincent-sell-during-his-lifetime> , (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 2.10. <https://artsandculture.google.com/asset/poppy-field/xQGTinAMPxcVg?hl=tr> , (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 3.1. <https://onedio.com/haber/8-maddeyle-bir-resim-sanati-akimi-olan-kubizm-i-anlamak-708218>, (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 3.2. <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/wassily-kandinsky-who-was-he/>, (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 3.3. <https://blog.bridgemanimages.com/blog/piet-mondrian-his-art-and-his-life>, 2023 (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 3.4. <https://www.magnet.istanbul/blog/icerik/pop-up-interview-with-adnan-coker>, (Erişim Tarihi: 12.05.2023)

Görsel 3.5. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali> (Erişim Tarihi: 12.05.2023)