



**SOYUT RESİMDE BİÇİMSEL YALINLIK  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Tuğba KAFA  
Yüksek Lisans Tezi  
Danışman: Doç. Dr. Hülya PARLAKKALAY  
Temmuz, 2023  
Afyonkarahisar

T.C  
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT RESİMDE BİÇİMSEL YALINLIK  
ÜZERİNE BİR İNCELEME

Hazırlayan  
Tuğba KAFA

Danışman  
Doç. Dr. Hülya PARLAKKALAY

AFYONKARAHİSAR 2023

## ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Soyut Resimde Biçimsel Yalınlık Üzerine Bir İnceleme**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12/07/2023

İmza

Tuğba KAFA



T.C.  
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

|                          |                |                                                                                                                              |
|--------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Öğrencinin               | Adı- Soyadı    | Tuğba Kafa                                                                                                                   |
|                          | Numarası       | 200658117                                                                                                                    |
|                          | Anabilim Dalı  | Sanat ve Tasarım                                                                                                             |
|                          | Programı       | Sanat ve Tasarım                                                                                                             |
|                          | Program Düzeyi | <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik |
| Tezin Başlığı            |                | Soyut Resimde Biçimsel Yalınlık Üzerine Bir İnceleme                                                                         |
| Tez Savunma Sınav Tarihi |                | 12.07.2023                                                                                                                   |
| Tez Savunma Sınav Saati  |                | 14:00                                                                                                                        |

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Elbeyi PELİT**  
**MÜDÜR**

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

## ÖZET

### SOYUT RESİMDE BİÇİMSEL YALINLIK ÜZERİNE BİR İNCELEME

Tuğba KAFA

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Temmuz, 2023

Danışman: Doç. Dr. Hülya PARLAKKALAY

Sanat, tarih boyunca pek çok farklı ifade biçimleriyle günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Soyut sanatta, sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan ifade biçimlerindendir. Soyut arayışlar, sanatçıların gözle görülen, algılanabilen ve anlamlandırılabilen biçimlerden uzaklaşmasıyla başlamıştır. Sanat tarihinde alışlagelmiş geleneksel resim üslubunun kuralları terk edilmiş, görünen gerçekliklerin yerine görünmeyen gerçekliklerin ardına düşülmüştür. Salt, mutlak ve tinsel olan soyut kavramlar dikkate alınarak, içsel olan gerçeklik ve duyumsamaları ifade etme arayışı soyut sanatı ve biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Soyut sanatta duygu ve düşünceler nesnesiz ve dolaysız olarak ifade edilmek istenmiş, sanatçılar bu ifadeleri gerçekleştirmek için her türlü nesne ve figür görünümünden sıyrılmıştır. Ruhsal olanın dışavurumunu imgesel görünümünden arınarak gerçekleştirmiş, biçimlerde oldukça yalın bir tavır kullanılmıştır. Soyut sanatçıların kullandığı biçim ve formlar, temsiliyet barındırmayacak şekilde yalın çizgiler, salt renk alanları, özgür ve sınırsız boyama şekillerinden oluşmuştur. Soyut olan ifadeler sınırsızlığı da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar için sınırsız hayal gücü, tasarı ve biçimsel form gibi imkanlar doğarken izleyiciler için ise sınırsız ve özgür bir duyumsama alanı açığa çıkmıştır. Mutlak ve öz olanın içsel derinliklerde yatan duygu durumlarında olduğunu ifade eden sanatçılar, ruhsal imgeleri dış dünyaya ait görünümünden arındırarak soyut sanat biçimlerini ortaya koymuşlardır. En saf ve öz olana ulaşabilmek için biçimsel yalınlığı tercih etmişlerdir. Yalın ve sade olan soyut biçimler ile zamansız ve mekânsız olarak sınırsız bir düşünce alanı oluşturulmuştur. Soyut sanatın birçok farklı üslubu ve sanatçı tekniği, özgür ve sınırsız yalın biçimleri beraberinde getirmiş ve getirmeye devam etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Soyut, soyut resim, soyut sanat, biçim, yalınlık.

## **ABSTRACT**

### **AN INVESTIGATION ON FORMAL SIMPLICITY IN ABSTRACT PAINTING**

**Tuğba KAFA**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

**July, 2023**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Hülya PARLAKKALAY**

Art has sustained its existence throughout history with numerous different forms of expression until today. Abstract art is one of the significant forms of expression within the history of art. Abstract pursuits began with artists moving away from visible, perceivable and comprehensible forms. The rules of conventional painting style in art history were abandoned, giving way to invisible realities instead of visible ones. Abstract concepts that are pure, absolute and spiritual have given rise to the pursuit of expressing internal realities and sensations, resulting in the emergence of abstract art and its forms. In abstract art, emotions and thoughts are intended to be expressed objectless and directly, and artists have distanced themselves from all kinds of object and figurative appearances to achieve these expressions. They have accomplished the expression of the spiritual by purging it from representational forms and employing a significantly simple attitude in their forms. The forms and shapes used by abstract artists consist of simple lines, pure color areas, and free and limitless painting techniques without representation. Abstract expressions have also brought about limitlessness. While artists gain possibilities such as unlimited imagination, design, and formal form, viewers are presented with an unlimited and free realm of perception. Artists, who claim that absolute and true existence lies in the depths of internal emotions, have brought forth abstract art forms by purging spiritual images from external appearances. They have preferred formal simplicity to reach the purest and truest. With simple and plain abstract forms, a limitless realm of thought has been created that is timeless and spaceless. The various styles of abstract art and artist techniques have brought and continue to bring forth free and limitless simple forms.

**Key Words:** Abstract, abstract painting, abstract art, form, simplicity.

## ÖNSÖZ

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca her türlü yol göstericiliğiyle yoluma ışık tutan, bilgi birikimiyle sanatın hem kuram hem de uygulama kısmında gelişimime büyük katkı sağlayan, çalışmamda bana yön gösterip desteklerini esirgemeyen kıymetli danışmanım Doç. Dr. Hülya PARLAKKALAY'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca her daim yanımda olup beni destekleyen aileme ve tez sürecimde bana her konuda yardımcı olan Ferhat ARAT' a çok teşekkür ederim.

Tuğba KAFA  
2023, Afyonkarahisar



## İÇİNDEKİLER

|                                                  | <u>Sayfa</u> |
|--------------------------------------------------|--------------|
| ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI ..... | ii           |
| ENSTİTÜ ONAYI.....                               | iii          |
| ÖZET .....                                       | iv           |
| ABSTRACT.....                                    | v            |
| ÖNSÖZ .....                                      | vi           |
| İÇİNDEKİLER .....                                | vii          |
| RESİMLER LİSTESİ.....                            | ix           |
| SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ .....             | xii          |
| GİRİŞ .....                                      | 1            |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT SANAT

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 1. SOYUT SANATIN DOĞUŞU VE TARİHSEL SÜRECİ ..... | 5  |
| 1.1. SOYUT DIŞAVURUMCULUK.....                   | 13 |
| 1.1.1. Aksiyon (Eylem) Resmi .....               | 15 |
| 1.1.2. Renk Alanı Resmi .....                    | 18 |
| 1.2. DE STİJL (NEOPLASTİSİZM).....               | 20 |
| 1.3. SÜPREMATİZM .....                           | 25 |
| 2. SOYUT RESMİN FELSEFESİ .....                  | 28 |
| 2.1. SOYUT RESİM VE KAVRAM İLİŞKİSİ .....        | 31 |
| 2.1.1. Soyut Resimde Sınırsızlık Kavramı .....   | 33 |
| 2.1.2. Soyut Resimde Azcılık Kavramı.....        | 37 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİÇİM, RENK VE İÇERİK İLİŞKİSİ

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 1. BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ .....                                   | 43 |
| 2. SOYUT RESİMDE RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ .....                       | 44 |
| 2.1. BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SOYUT SANAT AKIMLARI... 50 |    |
| 2.2. LİRİK SOYUTLAMA .....                                          | 50 |
| 2.3. LİRİK NON-FİGÜRATİF RESİM .....                                | 54 |
| 2.4. GEOMETRİK SOYUTLAMA .....                                      | 55 |
| 2.5. GEOMETRİK NON-FİGÜRATİF SOYUTLAMA.....                         | 60 |
| 3. SOYUT SANATTA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ .....                     | 64 |
| 3.1. RICHARD SERRA .....                                            | 69 |
| 3.2. ANISH KAPOOR .....                                             | 71 |
| 3.3. ROBERT SMITHSON .....                                          | 73 |
| 3.4. CARL ANDRE.....                                                | 75 |
| 3.5. ROBERT MORRIS .....                                            | 77 |
| 3.6. DONALD JUDD .....                                              | 78 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT ESERLER ÜZERİNDEN BİÇİM VE İÇERİK ANALİZLERİ

|                                                                  |           |
|------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. SOYUT RESİM SANATINDA SANATÇI VE ESER ANALİZLERİ .....</b> | <b>81</b> |
| 1.1. WASSILY KANDINSKY .....                                     | 81        |
| 1.2. PIET MONDRIAN .....                                         | 85        |
| 1.3. KAZIMIR MALEVICH .....                                      | 93        |
| 1.4. JACKSON POLLOCK .....                                       | 99        |
| 1.5. FRANZ KLINE .....                                           | 102       |
| 1.6. MARK ROTHKO .....                                           | 104       |
| 1.7. BARNETT NEWMAN .....                                        | 108       |
| 1.8. AD REINHARDT .....                                          | 110       |
| 1.9. ROBERT MOTHERWELL .....                                     | 113       |
| 1.10. CLYFFORD STILL .....                                       | 116       |
| 1.11. YVES KLEIN .....                                           | 118       |

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARI

|                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA BİÇİMSEL YALINLIK<br/>ETKİLERİ .....</b> | <b>122</b> |
| <b>SONUÇ VE TARTIŞMA .....</b>                                                 | <b>127</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                          | <b>132</b> |

## RESİMLER LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                                                                     |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Resim 1.</b> Cloude Monet, “Saman Balyaları”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5x100.8 cm, Musee d’ Orsay, Paris, Fransa. .... | <b>8</b>  |
| <b>Resim 2.</b> Wassily Kandinsky, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 1910, 49.6x64.8 cm, Musee National d’ Art Moderne, Paris. ....          | <b>8</b>  |
| <b>Resim 3.</b> Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1929. ....                                                    | <b>10</b> |
| <b>Resim 4.</b> Kazimir Malevich, “Siyah Kare” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. ....            | <b>11</b> |
| <b>Resim 5.</b> Robert Delaunay, “Ritimler”, 1934, 145x113 cm, Musee National d’Art Moderne Paris. ....                             | <b>12</b> |
| <b>Resim 6.</b> Jackson Pollock, 1950. ....                                                                                         | <b>16</b> |
| <b>Resim 7.</b> Franz Kline, Büyük, 1961, 1.05x1.34 cm, Museum of Modern Art New York. ....                                         | <b>17</b> |
| <b>Resim 8.</b> Willem de Kooning “Kadın II” 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Modern Art New York. ....                    | <b>18</b> |
| <b>Resim 9.</b> Mark Rothko, “Ochre and Red on Red”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2.35x1.62 cm, The Phillips Collection. ....    | <b>19</b> |
| <b>Resim 10.</b> Barnett Newman, “Onement I”, 1948, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69x41 cm, Museum of Modern Art, New York. ....        | <b>20</b> |
| <b>Resim 11.</b> Piet Mondrian “Kırmızı, Sarı-Mavi Kompozisyonu” 1921. ....                                                         | <b>21</b> |
| <b>Resim 12.</b> Theo Van Doesburg, “Gri-Açık Kahve Kompozisyonu”, 1918. ....                                                       | <b>22</b> |
| <b>Resim 13.</b> Theo Van Doesburg, “Zaman Mekân Konstrüksiyon No: 3”, 1923. ....                                                   | <b>23</b> |
| <b>Resim 14.</b> Theo Van Doesburg, “Kompozisyon XVI”, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x180 cm. ....                             | <b>24</b> |
| <b>Resim 15.</b> Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızıyla Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x69,7 cm, Tate Modern. ....     | <b>24</b> |
| <b>Resim 16.</b> Kazimir Malevich “Siyah” Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi. ....             | <b>27</b> |
| <b>Resim 17.</b> Constantin Brancusi, “Bird In Space”, 1923, Mermer, 144.1x16.5 cm. ....                                            | <b>38</b> |
| <b>Resim 18.</b> Ad Reinhardt, “No:34”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60 cm. ....                                              | <b>40</b> |
| <b>Resim 19.</b> Carl Andre, “Kaldıraç, 137 Tuğla”, 1966, 11.4x22.5x883.9 cm, National Gallery Of Canada. ....                      | <b>42</b> |
| <b>Resim 20.</b> Rengin Dalga Boyları. ....                                                                                         | <b>45</b> |
| <b>Resim 21.</b> Renk Skalası. ....                                                                                                 | <b>48</b> |
| <b>Resim 22.</b> Wassily Kandinsky, “Moscow I”, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49.5x51.5 cm. ....                                  | <b>52</b> |
| <b>Resim 23.</b> Jean Fautrier, “Tete D’otage No. 4”, 1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x55 cm. ....                                | <b>53</b> |
| <b>Resim 24.</b> Georges Mathieu, “Combat Devant Florence”, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89x146 cm. ....                         | <b>54</b> |
| <b>Resim 25.</b> Zeki Faik İzer, Sulu boya ve Guaj, 24x60 cm, Emel ve Orhan Karadoğan Koleksiyonu. ....                             | <b>55</b> |
| <b>Resim 26.</b> Paul Cezanne, “Bibemus Quarry”, 1895, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x81 cm. ....                                     | <b>56</b> |
| <b>Resim 27.</b> Robert Delaunay, “Political Drama”, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.7x67.3 cm. ....                             | <b>57</b> |

|                                                                                                                                                     |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resim 28.</b> Theo Van Doesburg, “A Series Of Figurative Sketches And Transformation Of The Cow Figure”, 1918. ....                              | <b>58</b>  |
| <b>Resim 29.</b> Cemal Bingöl, “Akademi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm. ....                                                                 | <b>59</b>  |
| <b>Resim 30.</b> Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.7x71.1 cm. ....                                    | <b>61</b>  |
| <b>Resim 31.</b> Wassily Kandinsky, “On White II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105x98 cm. ....                                                        | <b>62</b>  |
| <b>Resim 32.</b> Fahrelnissa Zeid, “Dream Of Abou Sina II”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 57x74.5 cm. ....                                          | <b>63</b>  |
| <b>Resim 33.</b> Arman, “Le Plain”, 1960, Galerie Iris Clert. ....                                                                                  | <b>65</b>  |
| <b>Resim 34.</b> Richard Long, “Çakıllı Çorak Arazide Düz Bir Çizgi”, 1988. ....                                                                    | <b>66</b>  |
| <b>Resim 35.</b> Michael Heizer, “Lavitated Mass”, 2012. ....                                                                                       | <b>68</b>  |
| <b>Resim 36.</b> Richard Serra, “Te Tuhirangi Contour”, 2003, Site Specific Installation At Gibbs Farm, New Zealand. ....                           | <b>70</b>  |
| <b>Resim 37.</b> Richard Serra, “Between the Torus and the Sphere”, Çelik, 2003-2005. ....                                                          | <b>70</b>  |
| <b>Resim 38.</b> Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, 2004, Paslanmaz Çelik, 1000x2000x1280 cm, Millennium Park, Chicago Amerika. ....                     | <b>72</b>  |
| <b>Resim 39.</b> Robert Rauschenberg, “Spiral Jetty”, 1970, 4.6x460 cm. ....                                                                        | <b>73</b>  |
| <b>Resim 40.</b> Carl Andre, “Secant”, 1977. ....                                                                                                   | <b>76</b>  |
| <b>Resim 41.</b> Robert Rauschenberg, “Gözlemevi”, 1971-1977. ....                                                                                  | <b>77</b>  |
| <b>Resim 42.</b> Donald Judd, “İsimsiz Beton Çalışması”, 1980-1984, Kalıcı Koleksiyon, Chinati Vakfı, Marfa Teksas. ....                            | <b>79</b>  |
| <b>Resim 43.</b> Wassily Kandinsky, “Black Spot”, 1921, 138x120 cm. ....                                                                            | <b>81</b>  |
| <b>Resim 44.</b> Wassily Kandinsky, “Transverse Line”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 141x202 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Germany. .... | <b>82</b>  |
| <b>Resim 45.</b> Wassily Kandinsky, bt. ....                                                                                                        | <b>84</b>  |
| <b>Resim 46.</b> Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.7x109.1 cm. ....                                                     | <b>86</b>  |
| <b>Resim 47.</b> Piet Mondrian, “Izgara Planlı Kompozisyon 9: Açık Renkli Damalı Kompozisyon”, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x106 cm. ....      | <b>88</b>  |
| <b>Resim 48.</b> Piet Mondrian, Sarı, Kırmızı ve Mavi Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x46 cm. ....                                   | <b>89</b>  |
| <b>Resim 49.</b> Piet Mondrian, “New York Kenti I”, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119.3x114.2 cm. ....                                            | <b>90</b>  |
| <b>Resim 50.</b> Piet Mondrian, 1933. ....                                                                                                          | <b>92</b>  |
| <b>Resim 51.</b> Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58.1x48.3 cm. ....                                    | <b>94</b>  |
| <b>Resim 52.</b> Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. ....                    | <b>96</b>  |
| <b>Resim 53.</b> Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79x79 cm. ....                                            | <b>97</b>  |
| <b>Resim 54.</b> Kazimir Malevich, 1924. ....                                                                                                       | <b>98</b>  |
| <b>Resim 55.</b> Jackson Pollock, “Number 31”, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Emare Boya, 269.5x530.8 cm. ....                                   | <b>100</b> |
| <b>Resim 56.</b> Jackson Pollock, 1950. ....                                                                                                        | <b>101</b> |
| <b>Resim 57.</b> Franz Kline, “Mahoning”, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kâğıt, 204.2x255.3 cm. ....                                             | <b>102</b> |
| <b>Resim 58.</b> Franz Kline, 1961. ....                                                                                                            | <b>103</b> |

|                                                                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resim 59.</b> Mark Rothko, “No.22”, 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 297x272 cm.                                         | <b>105</b> |
| <b>Resim 60.</b> Mark Rothko, “No. 14 Harizontals, White Over Darks”, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143.3x237 cm.             | <b>106</b> |
| <b>Resim 61.</b> Mark Rothko, 1961.                                                                                             | <b>107</b> |
| <b>Resim 62.</b> Barnett Newman, “Cathedral”, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 243x543 cm.                            | <b>108</b> |
| <b>Resim 63.</b> Barnett Newman, 1969.                                                                                          | <b>109</b> |
| <b>Resim 64.</b> Ad Reinhardt, “Red Painting”, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198.1x365.8 cm.                                  | <b>111</b> |
| <b>Resim 65.</b> Ad Reinhardt, bt.                                                                                              | <b>112</b> |
| <b>Resim 66.</b> Robert Motherwell, “Elegy Black Black”, 1983.                                                                  | <b>114</b> |
| <b>Resim 67.</b> Robert Motherwell, “Spanish Elegy XIV Palamos”, Yağlı Boya ve Grafite, 1953, 50.5x75.9 cm.                     | <b>114</b> |
| <b>Resim 68.</b> Robert Motherwell, 1958.                                                                                       | <b>116</b> |
| <b>Resim 69.</b> Clyfford Still, “PH-48”, 1957, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 287x403.5 cm.                                         | <b>117</b> |
| <b>Resim 70.</b> Clyfford Still, “İsimsiz”, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253.9x174 cm.                                       | <b>118</b> |
| <b>Resim 71.</b> Yves Klein, 1960.                                                                                              | <b>119</b> |
| <b>Resim 72.</b> Yves Klein, “La Grande Anthropometrie Bleue”, 1960, Kâğıt Üzerine Kuru Pigment ve Sentetik Reçine, 280x428 cm. | <b>120</b> |
| <b>Resim 73.</b> Yves Klein, “Untitled Blue Monochrome”, 1959, Tuval Üzerine Kuru Pigment ve Sentetik Reçine, 92.1x71.8 cm.     | <b>121</b> |
| <b>Resim 74.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm.                                           | <b>122</b> |
| <b>Resim 75.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x60 cm.                                             | <b>123</b> |
| <b>Resim 76.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm.                                           | <b>124</b> |
| <b>Resim 77.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x60 cm.                                             | <b>125</b> |
| <b>Resim 78.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm.                                           | <b>126</b> |
| <b>Resim 79.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2023, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm.                                             | <b>127</b> |
| <b>Resim 80.</b> Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2023, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm.                                             | <b>127</b> |

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

**AKT:** Aktaran

**BT:** Bilinmeyen Tarih

**RBTH:** Russia Beyond The Headlines (Manşetlerin Ötesinde Rusya)

**VB:** Ve benzeri

**&:** Ve



## GİRİŞ

Soyut sanat, özgür ve sınırsız olan biçimsel yapısıyla sanat tarihinde 1910'lardan bugüne dek süregelen ve önemli sanat disiplinlerinden birisi olmuştur. Ruhsal ve içsel olanın dışavurumu sonucu görünüm kazanan biçimsel ifadeler şeklinde tanımlanması yapılabilmektedir. Soyut sanat modern dünyanın bir getirisi olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl itibarıyla geleneksel resim anlayışını radikal bir değişime uğratan sanat biçimi olmuştur. Renk, çizgi, yüzey gibi sanat elemanlarının hiçbir nesne ve figür görünümünü andırmayacak şekilde düzenlenip kompozisyon haline getirilmesi, soyut sanatın fiziksel olarak varlığını ortaya koyar. Cezanne, Seurat ve sonrasında Picasso, Braque gibi isimlerin soyutlama eylemleriyle soyut sanatın temelleri oluşmuştur. Soyutlama eylemi soyut sanatın ortaya çıkmasında rol oynayan önemli bir etken olmuştur. Görünümler dünyasına ait nesneler ve figürler özünden tam anlamıyla koparılmadan biçimsel değişikliğe uğratılmıştır. Temel formlarıyla ifade edilerek, çözümler ve dağıtmalar gerçekleştirilmiştir. Renkler ve biçimler git gide bilinçli şekilde reddedilmeye başlanmıştır. Zaman içerisinde nesne ve figürleri oluşturan biçimlerden tamamen uzaklaşmış, temsiliyet barındıran ve anlamlandırılabilen görünümlerden arınmış ve soyut ifadeler sanatçılar tarafından ortaya koyulmuştur.

Soyut sanatın felsefesi ruhsal olan, gözle görülemeyen duygu durumlarının ifadesi üzerinedir. Maddi ve nesnel olandan tamamen uzak biçimde iç hakikatin, salt olanın aktarılması amaçlanmıştır. Biçim ve formların sadece algılanıp görülebilen dünya gerçekleriyle değil, tinsel olanında yansıtılmasında kullanılabileceği savunulmuştur. Soyut ifadelerle eser üretimi gerçekleştiren sanatçılar öze inmeye oradan ilham almaya çalışmışlardır. Görünenin ardında görünmeyen peşine düşerek, bunun yansıtılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Tinsel, ruhsal ve salt olan duyumsamalar zamansız, mekânsız ve sınırsız şekildeki biçimlerle ifade edilmiştir.

Soyut sanat ile sanatın ifade alanı genişlemiş özgür ve sınırsız bir yaratım gücü oluşturulmuştur. Geleneksel ve klasik teknikler ile yapılan çalışmaların ruhsal olanın dışavurumunda yetersiz olduğu gerekçesiyle, içsel dünyanın yansıtılmasında yalın soyut sanatsal ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Soyut sanatta eseri oluşturan sanat elemanları, izleyiciye hiçbir temsiliyet aktarmadan bir yönlendirme yapmadan var olmalıdır. Böylelikle dolaysız olarak izleyici ve sanat yapıtı arasında salt bir iletişim dili kurulmuş olacaktır. Ortaya çıkacak olan düşünsel süreç tamamen ruhsal olana dokunacak, içsel olanın dışavurumunu sağlayacaktır.

Sanatçıların özgün üslubu ile çeşitli soyut ifade biçimleri ve üslupları ortaya çıkmıştır. Hepsinin ortak noktası ise eserlerindeki soyut ve yalın biçimlerle duygusal, tinsel, mistik, ruhsal ve salt olanın dışavurumunu sağlamaktır. Bu bağlamda pek çok soyut sanat üslubu ortaya çıkmıştır. Kullanılan renk ve biçimler ile kimi zaman dinginliğe kimi zaman ise duygusal bir çılgılığa davet gerçekleştirilmiştir. Sanatçının eserleri ve izleyicinin eser karşısındaki anlık duruşu ve duygu durumu sınırsız içsel olan duyumsamaları açığa çıkarmaktadır. Bu durumun temel nedeni soyut sanatın nesnel görünümlerden uzak yalın biçimlerden oluşmasıdır. Gerek bilinçli gerekse bilinçsiz, anlık rastlantısal olarak ortaya çıkan soyut biçimler soyut resmin temel ögesini oluşturmaktadır. 20. yüzyılın siyasi, politik, ekonomik ve teknolojik getirileri insanları ve bu bağlamda sanatçıları etkisi altına almıştır. Böylelikle sanatçılar yeni arayışlara girmişler ve dış gerçekliklerden arınarak iç gerçekliklere doğru bir yolculuk yapmışlardır. İç gerçekliklerin ifade edilmesini sağlayacak soyut ve yalın biçimler pek çok soyut sanat üslubunu ortaya çıkarmıştır. 1910 yılında Kandinsky ile net bir şekilde başlayan süreç 1950’li yıllarda tamamen sanat ortamına hâkim olmuş, Avrupa ve Amerika’da büyük ses getirmiştir.

Tez çalışmasına konu olan “Soyut Resimde Biçimsel Yalınlık Üzerine Bir İnceleme” başlığı, soyut sanatın başlangıcından ve felsefesinden hareketle, biçimsel unsurlarının incelenmesi ve analiz edilmesi üzerine gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda soyut sanat akımları, eserleri ve sanatçıları, resimlerde kullanılan biçimlerdeki yalınlık üzerine değerlendirilmiştir.

Birinci bölümde soyut sanatın doğuşu, tarihsel süreci ve felsefesi üzerinde durulmuştur. 20. yüzyıl ile birlikte sanatsal ifade biçimlerindeki her türlü gerçeklik barındıran görünümlerden uzaklaşılması, yaşanan radikal değişime değinilmiştir. Görünümler dünyasından öte olan görünmeyen içsel dünyanın ele alınması gerektiğinin amaçlandığı görülmüştür. Bu bağlamda sanatçıların eserlerindeki renk, çizgi ve düzlemlerinden hareketle ortaya çıkan özgün soyut ve yalın ifadelerin olduğu üsluplara değinilmiştir. Soyut Dışavurumculuk, Aksiyon Resmi, Renk Alanı Resmi, De Stijl ve Süprematizm gibi önemli soyut sanat akımlarının ifade biçimlerine ve felsefesine dair bilgilere yer verilmiştir. Sanat yapıtlarındaki biçim ve formların imge ve görünümlerden arındırılması bağlamında, salt bir yüzey oluşturulması sonucu ortaya çıkan azcılık ve sınırsızlık kavramları incelenmiştir.

İkinci bölümde sanat eserlerini oluşturan biçimlerin içerik ile ilişkisine değinilmiştir. Sanatçıların üslupları, birbirinden farklı biçim ve içeriklerden oluşmaktadır. İçeriği meydana getiren ve izleyicinin görseli algılamasını sağlayan eserlerdeki biçimlerdir. Tuval yüzeyindeki biçimler içeriğin oluşmasındaki en önemli sanat elemanlarıdır. Bu bağlamda tez çalışmasının ana konusu olan soyut sanat üzerinden hareketle biçim ve içerik kavramlarının ilişkisi hakkında araştırma yapılmıştır. Sanat yapıtlarındaki renk ve biçimlerin kullanılışının, içeriğin dışavurumundaki aracı konumundan bahsedilmiştir. Farklı sanat üsluplarına da değinilerek soyut sanata giden yoldaki ifade tarzları konu edinilmiştir. Lirik soyutlama, Lirik Non Figüratif Soyutlama, Geometrik Soyutlama ve Geometrik Non Figüratif Soyutlama başlıca temalardır. Bu başlıklar çerçevesinde içeriklerin biçimsel analizi ve altyapı okumaları gerçekleştirilmiştir. Eserlerdeki biçim ve renkler değerlendirilerek, ifade edilmek istenen içeriğin özünü oluşturuş şekilleri ele alınmıştır. Harmoniyi, dengeyi, biçimi ve neticesinde kompozisyonların içeriğini oluşturan farklı ifade tarzları, sanatçılar ve eserleri üzerinden ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise tez çalışmasının ana konusu olan, soyut resimde biçimsel yalınlık ifadesi üzerine araştırmalar yapılmıştır. Soyut sanat tarihine geçmiş en önemli sanatçıların eserlerinden hareketle renk, şekil, çizgi, espas, yüzey gibi biçimsel unsurlar incelenmiştir. Geleneksel, klasik, akademik, natüralist ve gerçekçi ifadelerden arınılımlık sonucuna ulaşılmıştır. Arınılımlığın yanı sıra soyut biçimlerde yalınlaşmanın tercih edilmesine dikkat çekilmiştir. Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Robert Motherwell, Ad Reinhardt ve Yves Klein gibi soyut resim alanında üretim yapmış sanatçıların, salt olan duygu ve düşüncelerin ifadesine yönelişi konu edinilmiştir. Gerçekleştirdikleri yöneliş ile öze ulaşma isteklerindeki ifade tarzları, eser analizleri üzerinden sağlanmıştır. Elde edilen bulgular ile her bir sanatçının renk, doku, çizgi, şekil, leke gibi kullandıkları sanat biçimleri, yalınlık bağlamında analiz edilmiştir.

Dördüncü bölüm, tez çalışmasının ana konusu olan soyut resim kapsamında üretilen soyut eserlerden oluşmaktadır. Yapılan resimlerin biçimsel olarak incelemeleri gerçekleştirilmiştir. Çizgi, renk, boşluk, doku ve yüzey gibi resmin temel öğelerinden hareketle eserlerin soyut ifade biçimlerindeki yalınlıklarına değinilmiş, altyapı okumaları ve plastik çözümlemeler gerçekleştirilmiştir.

Tez çalışmasının temel amacı soyut resimde biçimsel yalınlık konusu bağlamında kuramsal olarak araştırmalar gerçekleştirmek, soyut sanat eserleri üzerinden altyapı okumaları ve plastik çözümlemelere gitmek olmuştur. Çalışmanın literatürde yer alması sayesinde; soyut resim, biçim ve yalınlık kavramları bağlamında elde edilen veriler ve bulgular ile gelecekteki araştırmalara kaynaklık edebileceği düşünülmüştür.

Gerçekleştirilen çalışmada konuya uygun nitel araştırma tekniklerinden faydalanılmıştır. Nitel araştırma modelinin kuram oluşturmayı benimseyen yapısı, sanat alanında yapılan araştırmalarda doğru bulgular, veriler ve analizlere ulaşılmasını sağlamaktadır. Nitel araştırma modeliyle yazılı doküman incelemeleri, literatür taraması, eser incelemesi ve görsel kaynak taraması gerçekleştirilmiştir. Farklı kaynaklardan araştırmaların yapılmasına özen gösterilmiş, elde edilen bulgu ve verilerin güvenilirliği ve zenginliği sağlanmaya çalışılmıştır. Amaca yönelik kaynak ve literatür taraması ile sanat kuramı, sanatçılar ve sanat eserleri araştırılmıştır. Çalışma konusunu destekleyecek olan yan kaynaklarda incelenmiştir. Dergi, katalog, blog yazıları ve fotoğraf gibi görsel ve yazınsal kaynaklardan da faydalanılmıştır. Yapılan atıflar için tez çalışmasına dahil edilen kaynakların güvenilirliği adına çoğunluklu olarak kitaplar ve süreli yayınlar tercih edilmiş, interaktif kaynaklar daha çok görsel materyaller için kullanılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOYUT SANAT

#### 1. SOYUT SANATIN DOĞUŞU VE TARİHSEL SÜRECİ

Resim sanatı başlangıcından günümüze kadar çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Çevresel faktörler, siyasal alanlar, bilim alanındaki dönüşümler ve felsefi problemler yeni biçimsel dilleri ve görsel ifadeleri ortaya koymuştur. Soyut sanat ise özellikle modern sanat döneminde yaşanan değişimlerde büyük bir rol üstlenmiştir. O zamana dek olan bütün görsel ifadeler artık hiçbir figür, obje ve imge barındırmaksızın tamamen soyut biçimlerde yeni bir kimlik edinmiştir. Dönemler içerisinde gelişim ve değişim gösteren sosyolojik, psikolojik, ekonomik, politik vb. unsurlar sanatçıları da etkilemiş böylelikle görsel ifade biçimlerine yansımaları da kaçınılmaz olmuştur. 20. yüzyıldaki modernleşme süreci, bilim ve teknolojiye önemli değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimi olarak bilinmektedir. İçerisinde bulunan yaşam, sürekli gelişim ve değişim içerisinde olmuştur. İnsanlarda bu bağlamda hayatlarında duygusal değişimler yaşamıştır. Toplumun önemli fertlerinden olan sanatçıları da duyguları ve içtepelerinde değişimler yaşanmıştır. Sanatçılar dönemin hareketliliğinin getirdiği teknolojik, ekonomik ve sosyolojik olaylar karşısında resimlerinde farklı arayışlara yönelmişlerdir.

19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla, gerçeklikler anlık olarak hızlı bir şekilde yakalanmaya başlamıştır. Sanatçıların uzun uğraşlar sonucu yakaladıkları realist görsel etkiler, makine ile saniyelik işlemlere indirgenince bu durum sanatçılarda yeni arayışlara neden olmuştur. Artık görülen anlar, öznel bir şekilde yorumlanmaya başlamıştır. Ressamlar teknolojinin getirmiş olduğu bu değişim sonucunda gerçekliğe ulaşmada resmin biçimsel sorunları üzerinde durarak, renk ve biçim ilişkisini anlık yakalanan izlenimler ile ifade etmeye çalışmışlardır. Teknolojinin ve makineleşmenin getirdiği karmaşa ve hareketlilik bağlamındaki huzursuz edici duygu durumları, sanat için anlık ve pratik gerçeklik kavramını ortaya çıkarmıştır. Sanat alanında yaşanan değişimlerde en önemli adımı Empresyonistler atmışlardır. Natüralist gerçekçi görünümünden arınmayı tercih etmişlerdir. Anlık olarak izlenimlerini eserlere aktarmaya başlamışlardır. Böylelikle soyutlamanın kapısı açılırken, soyut içinde en önemli adım atılmıştır. Objektif anlayışın yerine subjektif olan önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar doğanın nesnel görünümüyle değil kendi bakış açıları ve duygularıyla gördüklerinden hareketle resim yapmaya başlamışlardır. Duyusal algılama sürecinin

ötesine geçerek duygusal izlenimler ön plana çıkmıştır. Empresyonistlerin takındıkları tavır, soyut sanatçılara öncülük etmiştir. Soyut sanatın en önemli kurallarından olan dış dünyaya bağlı kalmaksızın, iç dünyaya eğilim göstermenin temelleri atılmıştır.

Empresyonizm, sanat biçimlerini dış görünümlerin sınırlayıcı yapısından uzaklaştırmaya başlamıştır. İçsel olan ve derin anlamlar barındıran, subjektif yaklaşımın ön planda olduğu yeni bir plastik dil geliştirilmiştir. Görünümler, ışık ile değişen renkler ve atmosfer perspektifi çerçevesinde sanatçıların içtepilerinden hareketle yeniden yorumlanmıştır. Objektif natüralizm yerine subjektif natüralizm anlayışı egemen olmuş, realist zorunluluklar ortadan kalkmıştır. Sınırlayıcı ve birebir betimleyici biçim reddedilmiş, anlık izlenimler içtepiler ile birlikte tuvale aktarılmaya başlanmıştır. Objektif görüntü reddedilerek, an içerisinde yakalanan görüntüler tuvale aktarılmıştır. Empresyonizm böylelikle sınırlandırıcı ve geleneksel olan natüralist resim anlayışını yıkmış, özgür biçimlerde eser üretim sürecinin kapılarını aralamıştır.

Empresyonizm'den sonra Post Empresyonizm ile biçimlere indirgemeci bir anlayışla yaklaşmıştır. İfade edilmek istenen imgeler yalınlaştırılmış geometrik yapılarıyla ön plana çıkmıştır. İzlenimcilik sonrası bu süreçteki en önemli sanatçılardan bir tanesi Paul Cezanne'dir. Resim yüzeyindeki kompozisyonları geometrik bir yapıdadır. Doğaya ait olan bütün görünümler temel formlarından hareketle resmedilmiştir. Doğal olan görünümün direkt olarak aktarılması yavaş yavaş yerini soyutlamalara bırakmıştır. Gereksiz detaylar ve süslü öğeler bir kenara bırakılmış, dolaysız, yalın ve salt bir aktarım düşüncesi geliştirilmiştir. Nesne ve figürler yine aynıdır fakat biçimsel olarak yalın bir kimliğe bürünmüşlerdir. Cezanne'de resimlere subjektif olarak yaklaşmıştır. Form, biçim ve renk denemeleri soyut olanın kapılarını aralamıştır. Dış dünyanın birebir taklidi yerine ona paralel, sanatçının içtepisinden hareketle yeni biçimler oluşturulmuştur. Cezanne, resimlerindeki bu yönüyle sanat tarihinde modern sanatın babası olarakta anılmaktadır. İç yapılardan hareketle analitik olana başvurmuş, öngördüğü temel geometrik yüzeysel biçimler ile kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Paul Cezanne, kompozisyon açısından yeni araştırmalarda bulunmuştur. Resimlerinde fiziksel ve uzamsal ilişkiyi araştırmıştır. Nesneyi temel formlardan hareketle ele almış, derinlik algısı oluşturmadan, yüzeysel ve çoklu perspektif anlayışını ortaya koymuştur. Sanatçının bu yaklaşımı daha yalın ve salt biçimlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve böylelikle modern sanatın kapıları aralanmıştır. Bu eylemleriyle Kübizm

akımının en önemli isimlerinden Pablo Picasso'ya ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar öncüler olarak realist ve natüralist anlayışı sorgulanmış, içtepi ve subjektif kavramlarını ön plana çıkarmışlardır. Picasso ise biçimi iki boyutlu ifade etmek yerine tüm yönleriyle çok boyutlu olarak ele almıştır. Perspektif kuralları yok sayılarak nesnenin bütün yönleri yüzeysel olarak tuval yüzeyine aktarılmıştır. Kompozisyonlar geometrik temel yapılardan hareketle oluşturulmuş, sınırlandırmalar kalkmış, özgür bir yaklaşım sergilenmiştir.

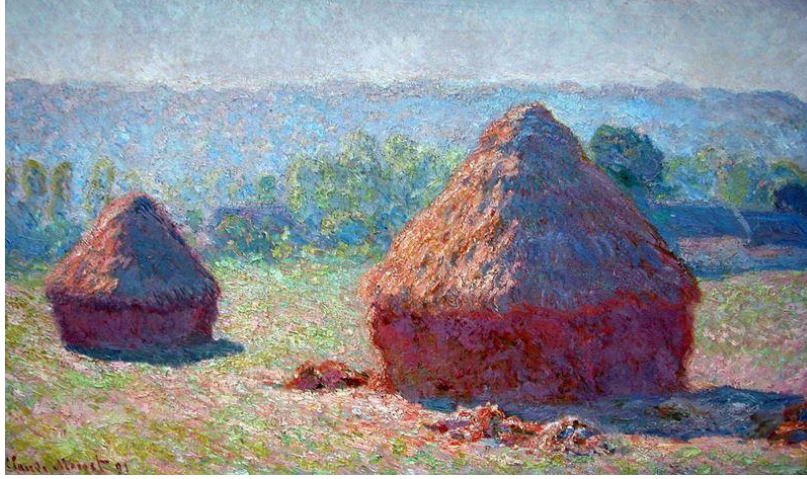
Paul Cezanne, Pablo Picasso, Georges Braque gibi vb. sanatçılar görünümlere ait realist ifadeleri sorgulamış, kuralları reddetmiş ve kendilerine göre subjektif olarak ısrarlı bir şekilde yeniden yorumlamışlardır. Bu arayışlar modern sanatın en önemli girişimleri olmuştur. Soyutlamalar ve soyut olana öncü olan isimler olarakta sanat tarihine geçmişlerdir. Sanatçıların yeni biçimsel dilleri ve görsel ifadeleri, bağımsız sanat yapmada ki en önemli girişimlerden olmuştur.

Non-Figüratif, Abstre, Non-Objektif gibi farklı isimlerle de bilinen soyut sanat, sanatçıların iç dünyalarının bir yansıması şeklinde ifade edilebilmektedir. Soyut sanat temsiliyet barındıran tüm görünümlerden arınılmış bir şekilde oluşturulan, çeşitli biçimsel ve teknik yapılara sahip görsel ifadeler şeklinde tanımlanabilir.

Soyut sanat, biçim ve formlarda nesne ve figür betimlemesi barındırmayarak radikal değişimler benimseyen yapısıyla 20. yüzyılın resim ve heykelinde önemli bir sanat akımı olmuştur. Görünenin arkasındaki öze ulaşmayı amaçlayan soyut sanat eserlerinde yüzey üzerindeki renk, çizgi ve düzlemlerde sanatçılara özgün tekniklerde düzenlenmeler görülmektedir. Bu alandaki ilk eseri veren sanatçı Kandinsky olarak bilinmektedir. Ahu Antmen'in ifadesiyle; Temsiliyeti gerçeklikten ayırarak özellikle renk ve şekiller üzerine odaklanan yapısıyla, resim sanatında soyut ifadelerin kapısını aralayan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky olduğu kabul edilmektedir.

1896'da Moskova'da açılan, Fransız izlenimcilerin eserlerinin gösterildiği sergide Monet'in "Kuru Saman Yığınları" eserini gören Kandinsky, ifade edilen görünümlerden çok renge ve ışığa odaklanmıştır. Sonraki süreçte saf bir anlatım biçimi oluşturabilme çabalarına girmiştir. Doğaçlamalar (1909), Kompozisyonlar (1910) ve İzlenimler (1911) gibi başlıklar verdiği eserleriyle renk titreşimlerinin ruhsal etkilerini ön plana çıkarmış, soyut sanatın ilk eserini ise 1910 olarak tarihllediği bir suluboya eser ile vermiştir (Antmen, 2019: 81).

**Resim 1.** Cloude Monet, “Saman Balyaları”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5x100.8 cm, Musee d’ Orsay, Paris, Fransa.



**Kaynak:** Pivada, 2021.

“Kandinsky Monet’in resminden aldığı izlenimleri şu şekilde açıklar: “Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için” (İpşiroğlu, 2002: 54-55).

Soyut resim ile görülen gerçekler ve bilindik olan her imge artık sanatçının duyumsadığı haliyle eserlerde yer almıştır. Duyulur olarak algılanmış nesnelerin biçimsel dilinden, natüralizmden ve doğal formlardan uzaklaşmış, yalın bir kompozisyon anlayışı gelmiş, tinsel ve içsel olan bir ifade anlayışı benimsenmiştir. Kandinsky ‘ın “1910 tarihli Sulu Boya” eseri ile temelleri atılan soyut resim Piet Mondrian, Robert Delaunay, Francis Picabia, Jean Arp ve Franz Kupka gibi öncü sanatçıların vermiş oldukları eserler ile devam etmiştir.

**Resim 2.** Wassily Kandinsky, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 1910, 49.6x64.8 cm, Musee National d’ Art Moderne, Paris.



**Kaynak:** Wikipedia, 2021.

“Resim sanatı tarihinin bu ilk soyut resminde, ilk bakışta birbirinden bağımsız, çizgisel ve renkli lekelerle karşılaşırız. Sanki bir lekeden diğerine ilerleyen harekette dinamizm yok gibidir. Çizgi ya da lekeler boşlukta asılı, nesnellikten yoksun, kendi başlarına varlıklarını sürdüren spontane oluşumları andırır. Ancak lekeler, renkler ve bu lekeler arasındaki küçük boyut ayrılıkları sanatçının yaratmayı amaçladığı, birbiriyle ilişkili bir kompozisyonudur” (Sezer, 2020: 11).

Kandinsky’nin resim 2’de görülen eserinde nesnel olandan, geleneklerden ve saf soyutlamadan tamamen uzaklaştığını görürüz. Bu resimle birlikte artık bilindik nesneleri aramayıp, lekenin, çizginin, renklerin müzikle ilişkisinin izlerine ulaşırız.

“Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başında tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, “sanat için sanatçı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır” (Antmen, 2019: 79).

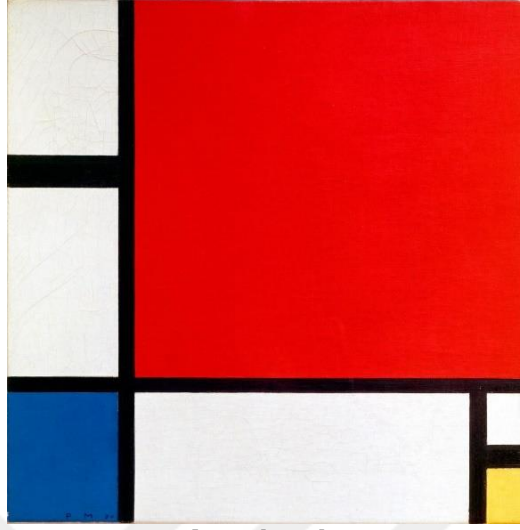
Kandinsky’den sonra soyut eserler üreten bir diğer isim ise Mondrian’dır.

“Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) kırmızı, sarı, mavi ya da siyah karelerle oluşturduğu ve yine siyah renkle kareleri birbirinden ayırdığı soyut resimleriyle tanınır. O ve Kandinsky, kendilerine özgü düşünme ve sanat üretme yollarıyla tarihsel olarak kaçınılmaz bir şekilde soyuta ulaşacak bir sanat anlayışının gelişmesine yol açmışlardır. İkisi de sanatı daha üst bir gerçeklikle yüzleşme olarak görürler” (Barret, 2015: 193).

Sanatçının ilk dönem resimleri daha çok doğa görünümünden oluşmaktadır. Kübist ressamı inceleme fırsatı bulan Mondrian için sanat anlayışında bir dönüm noktası oluşmuş, Kübizmin kurallarını kendi kullanımına uyarlamaya başlamıştır. İlk olarak nesneleri gündelik hayattan tanınabilir biçimler olarak işleyip daha sonra nesneleri kompozisyon yapılarına dönüştürerek, soyutlamaya yönelik dürtüsünü daha önce hiç olmadığı kadar ileriye taşımıştır. Formdan uzaklaşmamak için Kübistlerin sınırlı koyu sarı, kahverengi ve gri renk paletini kullanarak ve büyük blokları boyayarak Kübizm sınırları içinde kalmıştır. Mondrian’ın kübist dönemi 1912’den 1917’ye kadar sürmüştür. Resimlerinde renk kullanımını birincil tonlarla sınırlandırarak çizgisel düzenlemelerden oluşan kompozisyonlar oluşturmaya başlamıştır. 1906 ve 1912 yılları arasında yaptığı resimlerle soyut resme olan yöneliminin ilk sinyallerini vermiştir. Teozofi derneğine üye olan Mondrian bu fikirlerden ilham alarak resimlerinde tasvir edilen nesneleri natüralist temsilden kurtarmaya başlamıştır. Bu nesneler, resimlerinin genel uyumunun biçimsel bileşenleri haline geldi ya da başka bir deyişle maddi unsurlar sanatçının manevi mesajıyla birleşmeye başlamıştır. Theo Van Doesburg, Bart Van Der Leek, Vilmos Huszar ve Georges Vantongerloo’nun da aralarında olduğu sanatçı grubu ile De Stilj hareketini kurdular. Grup, görsel olarak algılanan gerçekliğin konu olarak tamamen reddedilmesini ve resimsel bir dilin en temel unsurları olan düz çizgi, ana renkler ve siyah,

beyaz, grinin nötrleri ile sınırlandırılmasını savunmuştur. De Stijl'in erken dönem stili kendisinininkiyle eş anlamlı hale gelmiştir.

**Resim 3.** Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1929.

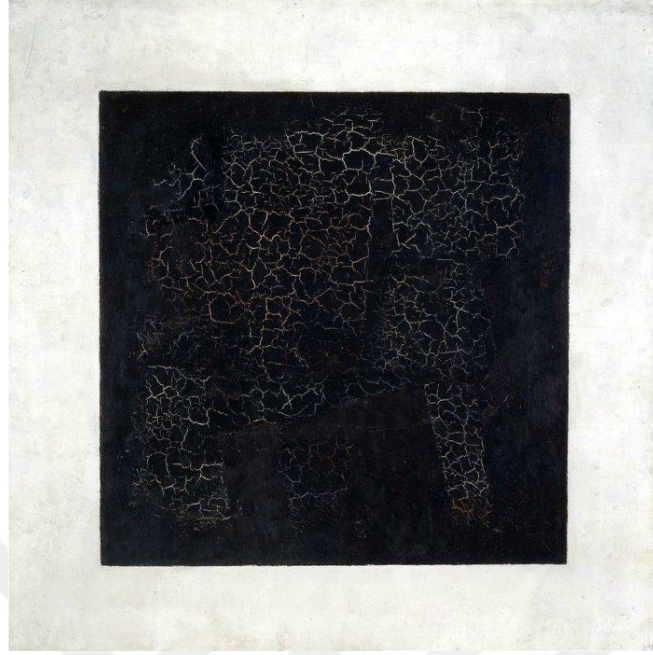


**Kaynak:** Wikipedia, 2016.

Mondrian'ın ilk neoplastik resimleri, çizgi kullanmadan beyaz bir arka plan üzerine boyanmış ana renklerin yumuşak tonlarındaki dikdörtgenlerden oluşuyordu. Kompozisyonları renge dayalıydı ve tuvalin sınırlarını aşarak resmin ötesindeki boşluğa doğru genişliyor gibi görünüyordu. 1918'de çizgileri resmine yeniden dahil ederek renk düzlemlerini birbirine ve arka plana bir dizi siyah dikey ve yatay şeritle bağlayıp renkli veya renksiz dikdörtgenler yaratmıştır. 1919'da biri koyu ve diğeri açık renklerde olmak üzere iki dama tahtası kompozisyonunu yaratmıştır. Daha önceki çalışmaları, tasvir edilen doğa veya mimarinin soyutlanmış unsurlarını çağrıştıran başlıklara sahipken, bu dönemki çalışmaları genellikle gri, kırmızı, sarı siyah ile kompozisyon gibi başlıklara sahiptir. Hollanda'nın geleneksel tarzındaki başlangıcından soyut resme giden yolu izleyip amacına ulaşan Mondrian, çizgilerle renk blokları arasındaki ilişkiyi keşfetmeye devam ederek, resim 3'te görüldüğü gibi resimlerinde giderek artan bir saflık elde etmiştir.

“Non-objektif ifadenin, başka bir deyişle soyutlama' dan ziyade soyut' un peşinde bir başka öncü de Rus ressam Kazimir Malevich' tir. Malevich, Rusya' da ilk kez 1915 yılında sergilenen, ancak kendisinin 1913 yılına tarihlediği “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare” gibi özünde geometrik bir temele dayanan soyut resimleriyle “Süprematizm” akımının yaratıcısıdır. Sanatsal ifade saf duygunun üstünlüğü olarak tanımladığı “Süprematizm” akımının sanatı, nesnenin boyunduruğundan kurtardığını öne süren Malevich, Kübizm, Fütürizm gibi akımların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerinin ardından saf soyuta yönelmiştir” (Antmen, 2019: 81).

**Resim 4.** Kazimir Malevich, “Siyah Kare” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova.



**Kaynak:** Wikipedia, 2006.

Malevich “Siyah Karesiyle” görüntünün en radikal indirgemesini yapmıştır. Böylece maddeler dünyası ve geleneksel görüntü modeli tarafından en radikal yıkımını sağlamıştır. Gerçek bir şeyin temsili olmasını değil, hiçliğin yeni bir çağın sembolü olmasını amaçlayan Malevich’in gözünde nesne değerini tamamen yitirmiştir. “Bu yapıt herhangi bir şeyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracığı duygular ve çağrışımlar ve her türlü, “ruhsal titreşim” lerden arınmış olan biçimdi. Malevich’in bir sözüyle bu resim “susan hiçliğin sembolü” idi” (İpşiroğlu, 2017: 60). Maddi dünyanın yıkıcı güçlerinden kurtulup, güvenli, metafizik ve manevi bir alan yaratmak istemiştir. Kare ile sanatta yeni bir dönem başlatan Malevich, yalınlaşma bağlamında sıfır biçimde zirveye ulaşmıştır. Sanatçı bu anlayışla resmin gerçekliği temsil etmesi gerektiği fikrini sonsuza kadar değiştirmiştir.

Robert Delaunay’ da soyut sanata önemli eserler bırakan ressamalar arasındadır. Geometrik şekillerde canlı renklerle resim yapmaya ağırlık vermiştir. Resimlerinin derinliğini ve tonunu vurgulamak için cesur renkler kullanmıştır. Geometrik formları kullanarak, sadelik hissi vermek için soyut sanat eserlerini üretmiştir. Önceki resimlerinde Kübizmin geometrik yapıdaki biçimiyle ilgilenen Delaunay, bu kübist tarzdan saf soyutlamaya geçmiştir. Mozaik resimlerden Eyfel kulesi serisine kadar farklı stilleri denedikten sonra, Robert, sanat eserlerinde resim 5’teki gibi daireler, halkalar, diskler ve kavisli renkli şeritler eklemiştir.

**Resim 5.** Robert Delaunay, “Ritimler”, 1934, 145x113 cm, Musee National d’Art Moderne Paris.



**Kaynak:** İstanbul Sanat Evi, bt.

Sanatçı daireleri farklı renklerde boyayarak, bir insanın çocukluktan yaşlılığa evrildiği insan yaşam döngüsünü göstermeyi amaçlamıştır. Kübizm sanat akımı bağlamında Picasso ve Braque’nin gri ve puslu renklerine göre, daha yalın ve temiz olan renklere sahiptir.

Soyut sanat aynı zamanda, mimaride ve endüstriyel tasarımlarda sadeliği ve işlevselliğiyle ön plana çıkan Bauhaus Ekolü ile ortak yönler barındırmaktadır. Mimaride ve endüstriyel tasarımlarda sadeliği ve işlevselliğiyle ön plana çıkan Bauhaus Okulu, gereksiz detaylardan arındırılmış biçim ve formları benimseyen yapısıyla, önemli bir sanat üslubu ortaya koymuştur. Bauhaus Ekolü, 19. yüzyılın son dilimlerinde ruhtan yoksun olan toplumun, sanat ile olan ilişkisini sorgulayarak modern sanatın kapılarını aralamıştır. Kurucusu olan mimar Walter Gropius, sanat eserlerinde ve sanatsal tasarımlarda sezgisel ve ruhsal olan pratik ve yalın yaratımları hedefleyen düşünceleriyle ön plana çıkmıştır. Üretimlerde karmaşa ve gereksiz olan tüm detaylardan kurtularak saf olanı yakalama arzusu, soyut sanat için önemli bir rehber olmuştur. Tasarımlar soyut ve soyutlanmış detaylar ile ifade edilmiş, göz yoran biçimlerden uzaklaşmıştır. Minimalist ve yalın yaklaşımlar en önemli öğretilerden olmuştur. Aynı zamanda soyut sanatın önemli

isimlerinden Wassily Kandinsky ve Paul Klee, Bauhaus Okulu'nda öğretmenlik yapmışlardır. Bauhaus Ekolü, yalın görünümlerden hareketle oluşacak estetik anlayışını benimsemiş, bu yönüyle biçim ve formlarda saflık tercih edilmiştir. İnovatif yaklaşım ve fikirler ile minimalist tasarımlar ortaya koyulmuştur. Resim sanatı da saf, yalın ve sadelik kavramları çerçevesinde yeni biçimlere ve görsel düzenlemelere sahip olmuştur.

### 1.1. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

Sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kayması yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Avrupa ülkelerinde İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yaşanan siyasi istikrarsızlığın oluşturduğu huzursuz ortam, birçok Avrupalı sanatçının Amerika'ya göç etmesine sebep olmuştur. Böylelikle Paris'in modern sanatın başkenti olma statüsü ortadan kalkmış, Amerika'nın uluslararası sanat dünyası olmasında önemli bir adım atılmıştır.

“Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940'lı, 50'li yıllarda uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu yaklaşımı şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştirmiş orta yaşlarındaki sanatçılardır. New York Okulu olarak da bilinen bu yaklaşımlar bütünün başlıca sanatçıları arasında, Jackson Pollock (1912-56), Willem de Kooning (1904-97), Clyfford Still (1904-80), Barnett Newman (1905-70), Mark Rothko (1903-70), Robert Motherwell (1915-91), Franz Kline (1910-62), Adolph Gottlieb (1903-74) gibi isimler yer alır” (Antmen, 2019: 146-147).

Dönemin sol siyasetinden etkilenen sanatçılar kişisel deneyime dayalı bir sanata değer vermeye başlamışlardır. 1930'lerde gelişmeye başlayan soyut dışavurumculuk ile sanatta yeni kararlar alan ve yeni yönelimler ortaya koyan bu sanatçılar, sanat dünyasının odağını değiştirerek ortaya yeni bir stil çıkarmışlardır. Hem teknik hem de konu bakımından geleneklerden kopan sanatçılar bireysel ruhlarının yansımalarını eserlerine aktarmışlardır. Savaşın krizini, insanların kaygılarını, endişelerini ve savunmasızlığını yeni bir sanat diliyle ifade etmek istemişlerdir. Bu sanatçılar kendiliğindenliğe ve doğaçlamaya önem vermişlerdir. Özgür spontane ve kişisel duygusal ifadeyi vurgulamışlardır. Soyut dışavurumculuk geleneksel süreçlerden kopan, farklı malzemeler kullanılarak alışılmış biçimlerin dışına çıkan ve oldukça büyük boyutlu resimlerle bilinir.

“Tümünün paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi. Bu yeni sanat, Salt Avrupalı olmakla kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan niteliklerde gösterecekti” (Lynton, 2004: 229-230). 1930'lu ve 1950'li yıllarda kendi gösteren bu

akım içerisinde bulunan sanatçıların sanatsal üslupları birbirinden farklıdır. Her sanatçı kendi özgün üslubu ile sanat yapıtını oluşturmuş ve akıma katkı sağlamışlardır.

“Soyut dışavurumculuk terimi ilk kez 1919’da Alman ekspresyonistlerin yaptığı figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak amacıyla Alman Der Sturm gazetesinde kullanılmıştı. The New Yorker yazarı Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates (1897-11973), 1940 ve 1960 yılları arasında aktif olan bir grup Amerikalı sanatçının soyut çalışmalarını tanımlamak için bu terimi kullandı. Üslupları farklı olsa da bu çalışmalarda duygusal ve dışavurumcu bir etki yakalamak amaçlanıyordu. Sanatçılar genellikle New York’ta çalıştıkları için gruba New York ekolü adı verildi. 20.yüzyılın başında sanat dünyasının merkezi Paris’ti ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’dan göç eden sanatçılar Fransa’nın başkentinin sanatsal iktidarına son verdiler. Kısa bir süre içerisinde New York, avangart sanatın merkezi haline geldi. 1951’de Museum Of Modern Art’ da gerçekleştirilen “Amerika’da Soyut Resim ve Heykel” adlı sergi temel sanatsal güç olarak akımın ününü pekiştirdi” (Farthing, 2012: 452).

Soyut Dışavurumculuk, ortaya çıkışı itibariyle ifade edilmek istenen duygu durumlarının yeni bir biçime kavuşmasına öncü olmuştur. Klasik olarak ifade edilebilecek sanat eserlerin barındırdığı kavramlar ve plastik yapıdan uzak olması en önemli özelliklerindendir. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri’nde sanatta yeni bir kimlik oluşturulmasının bir parçası durumu nedeniyle sembolik bir değerde kazanmıştır. Yaşamda var olan nesnelerin, bu akımdaki eserlerden uzak tutularak keskin sınırlar getirildiği görülmektedir. Görsel ifadelerin oluşum sürecinde kural tanımaz bir üslup mevcuttur. İfade edilmek istenen biçimler klasik ifadelerden uzak bir şekilde içsel olanın tezahürü şeklinde aktarılmaktadır. Sanatçıların yüzey üzerindeki anlık spontane kurgusal düzenlemeleri en önemli unsurlardandır. Soyut dışavurumculuk akımı içerisinde eserler oluşturulurken en önemli unsur hazırlıksız başlangıçlar olmuştur. Gerek ruhsal olarak gerek malzeme kullanımı olarak an içerisinde keşifler söz konusudur. Çoğunlukla büyük boyutlu ölçeklerde çalışan sanatçılar akıtma, damlatma, kazıma, fırlatma, çekme vb. tekniklerle hareket etmişlerdir.

“Savaş sonrası ortaya çıkmış olan bu akımda savaşın etkilerini görebilmek mümkündür. Savaşın insanlar ve dolayısıyla sanatçılar üzerinde yaratmış olduğu psikolojik çöküntü ve ruhsal yıkım, her türlü alanda meydana gelen önemli gelişim ve değişimlerin nedeni olmuştur. Gerek toplumsal alanda gerek kültür ve sanat alanında bu değişimleri görebilmek mümkündür. Örnek olarak Mark Rothko’nun soyut eserler için gerçekçi ifadesini kullanması bir diğer yandan Adolph Gottlieb’in soyutlamaya zamanımızın gerçekliği şeklinde atıfları o dönemdeki sanatçıların ruhsal hallerine dair birer yansıma olarak karşımıza çıkmaktadır” (Antmen, 2019: 151).

Soyut dışavurumculuktaki ortak nokta resimsel bütünlükler ve büyük ölçekli tuvaler olarak özel bir kompozisyon anlayışı üzerinden değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle Amerikalı ressamalar Avrupalı ressamalardan ayrılmışlardır. Kompozisyon içerisindeki tematik unsurların birbirleri ile olan ilişkilerine değil de renk olarak yüzey üzerindeki alanların ifade edilmesine, bununla bir bütünlük sağlama çabasına önem verilmiştir. Sanatçılar tuval karşısında an içerisinde eylem halinde olmuşlar, kurallı bir

şekilde eser oluşturma fikrini yok sayarak özgürlükçü bir tavrıla eser üretmişlerdir. Hayal gücü ve içsel dürtüler ön plana çıkmış olup üretkenlik duygular üzerinden şekillenmiştir. Soyut dışavurumculuk duygu ve düşüncelerin en saf biçimde görsel ifadelere kavuşması dönüşmesi olarak tanımlanabilmektedir. Duygu ve düşüncelerin görsel ifadelere dönüşmesi bağlamından hareketle sanatçı ve izleyici arasındaki duyumsal etkileşimin varlığından bahsedebilmek mümkündür. Çizgilerdeki ritim ve titreşimle birlikte renklerdeki uyumlar sezgisel bir iletişim aracı olarak izleyiciye yansımaktadır.

Soyut dışavurumcu sanatçılar resimde plastik ifadelerin üzerine de yoğunlaşmışlardır. Geleneksel ifade biçimlerinin aksine boyalar tuvalin üzerine sıçratıp akıtılarak bir dinamizm sağlanmıştır. Soyut dışavurumculuk bu yönüyle eylem resmi olarak tanımlanmıştır. Bir diğer tanım ise daha dengeli, saf ve sakin ifadelere sahip olan renk alanı resmi olmuştur. Geniş ve yalın espas anlayışının yanı sıra belirli armonilerdeki renkler bu alanda kullanılan bir tavır olarak yer edinmiştir. Soyut dışavurumculuk bütünü itibarıyla, özgürlükçü bir yaklaşımla duyumsal olanın ifadesi şeklinde sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. “Soyut dışavurumculuk sanat akımı sanat tarihi içerisinde iki ayrı başlıkta incelenmiştir. Aksiyon (Eylem) Resmi ve Renk Alanın Resmi şeklinde başlıklandırılmıştır. Aksiyon resminin temsilcisi olarak Jackson Pollock kabul edilirken, Renk alanı resminde ise Mark Rothko kabul edilmiştir” (Antmen, 2019: 150).

#### **1.1.1. Aksiyon (Eylem) Resmi**

Aksiyon resmi, hareketin ön plana çıktığı, ön hazırlıksız an içerisindeki eylemin getirisiyle yapılan çalışmalardır. 1940 ve 1960 yılları arasında yaygınlaşan bu akım, sanatçının anlık beden hareketlerinin yüzey üzerindeki iz düşümü sonucu oluşmaktadır. Aksiyon resminde bilinçaltının, ruhun ve fiziksel hareketin birleşimiyle oluşturulmuş resimler görülmektedir. Bu resimlerde önemli olan eylemi vurgulamaktır. Akımın öncülüğünü yapan Jackson Pollock şövale resminden farklı olarak zemine serilmiş bir tuval ya da bez üzerine fırça vuruşları ve damlatmalar yapmıştır. Sanatçı bilinçaltındaki duyguları ve hisleri sezgisel bir şekilde hareket ederek tuvaline yansıtmıştır. Bu resimlerde net bir odak noktası yoktur, her şey eşit bir şekilde yayılmıştır. “Adeta bir performans gerçekleştirir gibi yere yerleştirdiği tuval yüzeyini doku etkilerini de gözleterek ritmik boya sıçratmalarıyla kaplayan Pollock, geleneksel kompozisyon anlayışını terk ederek Amerikan resminin kendine özgü bir özelliği olarak beliren ‘bütüncül etki’ye öncelik vermiştir” (Antmen, 2019:154).

“Pollock ve De Kooning’in öncülüğünde gelişen hareket resmi, Soyut Dışavurumculuğun Gerçeküstücülükten aldığı “çağrışımlar ve özdevinim” ilkelerinden kaynaklanmış ve 1950’lerde ABD’de Soyut Dışavurumculuğun iki ayrı doğrultuda gelişmeye başlaması sonucunda oluşmuştur. Action Painting terimi, ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanılmıştır. Terim, kullanımının ardından New York Okulu eleştirmenlerinin estetik perspektifinin yönünü değiştirici bir etkiye bulunmuştur” (Keser, 2009: 23).

**Resim 6.** Jackson Pollock, 1950.



**Kaynak:** Terrain Gallery, bt.

1947’de damlatma tekniğiyle resimler yapan sanatçı adeta kopyalanmayacak resimlere sahiptir. Pollock delik teneke kutularındaki boyaları tuval ya da bez yüzeyinde gezdirerek resimlerini oluşturmuştur. Fırça kullanmaktan kaçınan Pollock çubuk, bıçak ve mala gibi aletler kullanarak damlatmalar yapmıştır. Hareket, jest ve işaretin ritmiyle oluşturduğu izlerden bir düzen yaratmıştır. Farklı resim yapma tekniğiyle bilinen Pollock, fiziksel hareketleriyle kendine özgü bir yöntem geliştirmiştir.

Franz Kline’in siyah beyaz resimleri de, soyut dışavurumculuk içinde önemli bir yere ulaşmış ve eylem resminin oluşumuna katkı sağlamıştır. Biçimlerindeki güçlü etkiler ve hız izlenimi, izleyicinin elle tutulur bir şekilde hissedebileceği bir etkiye sahiptir. Kline’in resimlerinde geniş boya şeritlerinin tuval boyunca ilerleyen enerjik ve dramatik jestlerin siyah beyaz oluşumları görülmektedir. Sanatçının Willem de Kooning ile olan dostluğu sanatçının yolunu açmasına yardımcı olmuştur. Küçük çalışmalarından büyük kompozisyonları için ilham alan Kline, çizimlerini büyük ölçekte yansıtarak kendisine yeni bir kapı açmıştır. Fırça darbelerinin ve negatif alanlarının dengesi Kline’in eserlerinde önemli bir unsurdur. Farthing resim 7’deki eser için şu görüşleri belirtmiştir;

“Büyük” adlı tablo, ressamın siyah-beyaz çizgisel form ve rahatsız edici kompozisyonlarıyla tanımlanan bir dizi büyük boyutlu eserinden biridir. Kline, beyaz alanın yüzeyine güçlü bir iskelet oluşturan siyahın, seri ve geniş vuruşlarını yapabilmek için büyük sanayi boya fırçaları kullandı. Kline’ın eserleri eşsiz ve farklıdır; onu Soyut Ekspresyonist akımının zirvesine oturtur (Farthing, 2021: 791).

**Resim 7.** Franz Kline, Büyük, 1961, 1.05x1.34 cm, Museum of Modern Art New York.

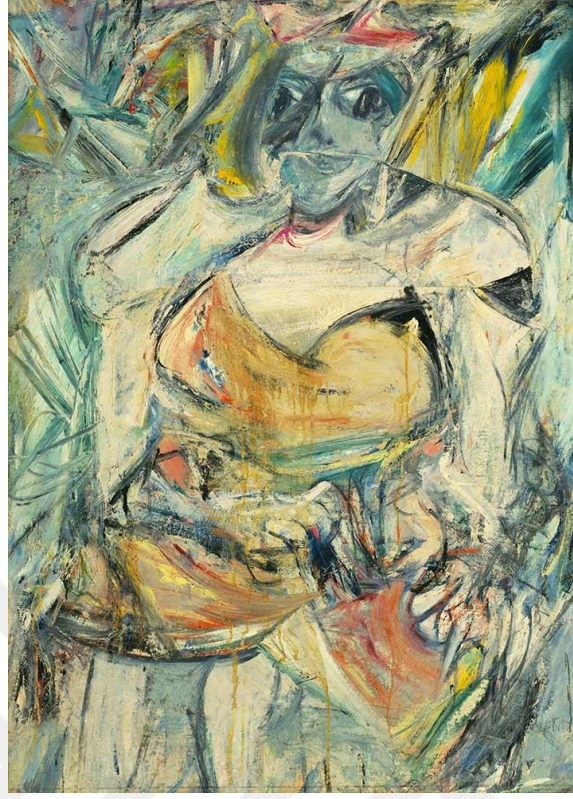


**Kaynak:** Moma, bt.

“Kline’ın siyah beyaz soyutlamaları, New York kent görünümüleri, Pennsylvania manzarası ve doğu kaligrafisiyle karşılaştırılır. Aslında akıcı, gerçekçi bir üslupla resim yapan Kline, Kooning’le tanıştıktan sonra güçlü sembolik ifadeler kullanarak bu kişisel, daha ziyade hareketlere dayanan ve canlı yaklaşımını geliştirmiştir” (Hodge, 2013 :69).

Willem De Kooning’de Pollock ve Kline gibi soyut dışavurumculuğun eylem resmi alanının öncülerinden kabul edilir. Kooning’in çalışmaları biçimsel özellikleriyle dikkatimizi çekmektedir. Resimlerinde kadın figürünü vurgulayan Kooning jestüel, spontane fırça vuruşları ve sert fırça izleriyle ön plana çıkmaktadır. Herhangi bir stile bağlı kalmayan sanatçı yeni yöntemler keşfetmeye devam etmiştir. Büyük ölçüde tuvallere çalışmış ve saf soyutlamayı karmaşık hale getirmiştir. Resimlerindeki bitmemeşlik hissiyle dikkat çeken Kooning, figürlerinde biçim bozmalarına giderek onlara ağız kolajları eklemiştir. Kooning’in anlık hareketleri fırça darbelerinin oluşumuna yön vermiştir. Güzellik ilkesine önem vermeden ince, kalın fırça darbeleriyle figürlerini betimleyen sanatçı herhangi bir derinlik algısı gütmeyip eserlerini oluşturmuştur.

**Resim 8.** Willem de Kooning “Kadın II” 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Modern Art New York.



**Kaynak:** Artsy, 2016.

### 1.1.2. Renk Alanı Resmi

Renk alanı resmi, 1950’lerde başlayan soyut dışavurumculuk akımı kolundan biri olmuştur. Tuvalin yüzeyinde herhangi bir merkezi odak noktası olmadan yapılan bir resim türüdür. Dış dünyadaki nesnelere atıfta bulunmadan sanatçının duygu durumunu açığa çıkartılmıştır. Genellikle büyük boyutlu tuvalere yapılan bu resimler, renkleriyle izleyiciyi içine çekmektedir. Yüzeyde çok az detaya sahip olan bu resimler düz renklerin genişliğine hakimdir. Renklerin üst üste binen etkileşimine dayalı iç içe geçmeler mevcuttur. Akımın öncü sanatçıları Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman’dır. Rothko rengi bir ifade aracı olarak kullanımıyla renk alanı resminin gelişmesine ön ayak olmuştur. “Rothko sabit, figüratif bir resme bakmanın “normal” algısal esasını terk ederek, içe yönelen ve sadece algısal değil ruhsal sınırların da izini sürüp silmekle nitelenen bir farkındalık seviyesi takdim etti. Renkli alanların hakimiyeti duygusal bağlılığımızı arttırır çünkü renkler doğaları gereği duyguyu tetikleyici bir rol oynar” (Morley, 2021:115).

**Resim 9.** Mark Rothko, “Ochre and Red on Red”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2.35x1.62 cm, The Phillips Collection.



**Kaynak:** Philips Collection, bt.

Rothko'nun resimlerine dümdüz zeminler hakimdir. Oluşturduğu kare ve dikdörtgenlerin kenarları yumuşatılmış biçimdedir. Tuval yüzeyinde iki ya da üç renkte düzenlemeler yapan sanatçı farklı bir üslup geliştirmiştir. “Kendisini öteden beri sanatın yeniden canlandırılması gerektiğine inanan birçok geleneksel sanatçıdan biri olarak gören Rothko için, resim yapmanın en büyük amacı “trajedi” adını verdiği hissi iletme” (Morley, 2021: 115).

Renk alanı ressamlarının önde gelen isimlerinden Barnett Newman'ın resimlerinde her türlü figür veya temsil reddedilmiştir. İmgenin indirgenmesine önem veren Newman, düz renk alanlarıyla bir manevi huşu uyandırmaya çalışmıştır. Devasa boyutlu tuvallere resim yapan sanatçı, canlı ve saf renkleri kullanmıştır. Resimlerinde kullandığı fermuar motifini sürekli hale getirmiştir. Newman'ın resimlerindeki renkler ilk dönemlerde alacalıyken sonraki dönemlerde daha düz ve saflaştırılmıştır.

Newman, tuvali, tüm yüzeye eşit şekilde yayılan Hint kırmızısıyla boyadı. Daha sonra, tuvalin merkezine boydan boya bir bant çekti ve bandı çıkarmadan bir paletle tuvale açık kadmiyum kırmızısı sürdü. Kabataslak ve düzensiz olan boya ile bant çekme deneyimi, Newman'ın, çizgilerin uzamı aynı anda nasıl hem bölüp hem de birleştirdiğini araştırdığı benzer resimleri için ilham kaynağı olan bir vahiy gibiydi (Hodge, 2013: 66).

**Resim 10.** Barnett Newman, “Onement I”, 1948, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69x41 cm, Museum of Modern Art, New York.



**Kaynak:** Moma, 2004.

“Newman’ın ileri düzeyde entelektüel sanatsal yaklaşımı izleyicinin içsel duygularına erişmeyi amaçlıyordu. Süprematizm ve Neo- Plastisizme hayran olduğu, primitif sanat karşısında adeta büyülediği için mistik kavramları dışlamaya meyilliydi. Metafiziksel olana dair bir keşif olarak tanımlanan resimleri Minimalizm ve Renk Alanı resminin esin kaynakları arasında yer aldı” (Hodge, 2013: 66).

## 1.2. DE STIJL (NEOPLASTİSİZM)

De Stijl sanat hareketi 20. yüzyılda Hollandalı sanatçılar tarafından ortaya çıkarılan ve resim, heykel, mimarlık, müzik ve edebiyat gibi pek çok alanda etkili olmuş bir sanat akımıdır. Süreç içerisinde kendi ilkeleriyle pek çok akımı etkilemiş, kendine has bir sanatsal ifade biçimiyle etkili bir hareket olarak sanat tarihinde yerini almıştır. De Stijl soyut sanat akımı 1917 yılında Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Van Der Leck gibi sanatçılarla birlikte bazı mimar ve heykeltıraşlarında öncülüğünde, 1917 yılında De Stijl adlı dergiyi çıkarmalarıyla başlamıştır. Çıkarılan dergi ile birlikte Neo Plastisizm olarak ifade edilen sanat görüşünde eserler üretilmiştir. Bu sanat akımı içerisinde üretilen eserler; saflık, yalınlık, açıklık ve soyutluk kavramları ile bağdaştırılabilmektedir.

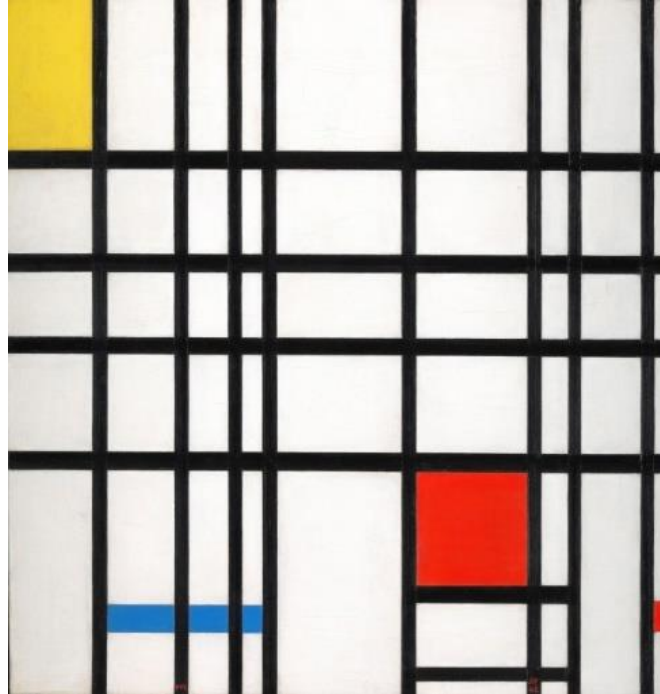
“Yirminci yüzyıl sanatında devrim niteliği taşıyan akımlardan biride aslında “üslup” anlamına gelen De Stijl’di. De Stijl Yeni Plastikçi anlayışı yapıyı özetleyen bir

tabir olarak kullanılmıştı. Sanatçıların soyut sanatın sınırlarını araştırdıkları bir dönemde De Stijl 'de ki sadelik ve saf olana, en temel öğelere dönme fikri, dönemin pek çok ressamını, mimarını hatta müzisyenini etkilemişti” (Yüzgüller, 2021: 34).

De Stijl sanat akımını ve kurallarının oluşmasında Mondrian ve Theo Van Doesburg öncü sanatçılar olarak bilinmektedir. Denge ve oran üzerinden belirledikleri ilkeler çerçevesinde eserlerini oluşturmuşlardır. Piet Mondrian eserlerinde resim 5'te görüldüğü gibi beyaz zeminler üzerine kare ve dikdörtgen formlar kullanmıştır. Bu kompozisyon algısına ‘nötr biçimler’ şeklinde ifadelerde bulunmuştur. Ana renkleri dik açılarda kullanmış zaman zaman siyah, gri ve beyazlarda eklemiştir. Piet Mondrian, eserlerini nesnel ve evrensel bağlamda algılanabilecek dörtgen ve kare olan soyut biçimlerden hareketle üretmiştir.

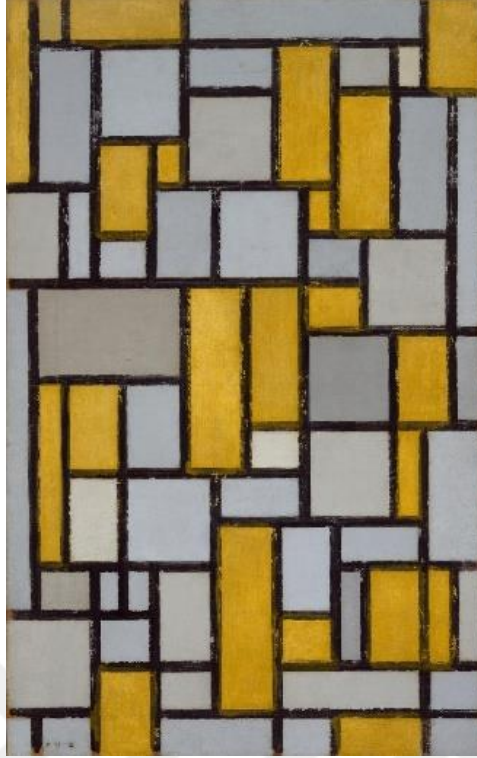
De Stijl sanat hareketi içerisindeki sanatçılar siyah, beyaz ve griye ek olarak üç ana rengi kullanmışlardır. Yatay ve düşey çizgiler ile birlikte, dikdörtgen düzlemler kompozisyonlardaki en önemli unsurlar olmuştur. De Stijl sanat akımının özündeki denge ve uyum simetriye dayanmalı şeklindeki görüş üzerinden şekillenmiştir (Farthing, 2012: 406).

**Resim 11.** Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı-Mavi Kompozisyonu”, 1921.



**Kaynak:** ArtsDot, bt.

**Resim 12.** Theo Van Doesburg, “Gri-Açık Kahve Kompozisyonu”, 1918.



**Kaynak:** Arts Heaven, bt.

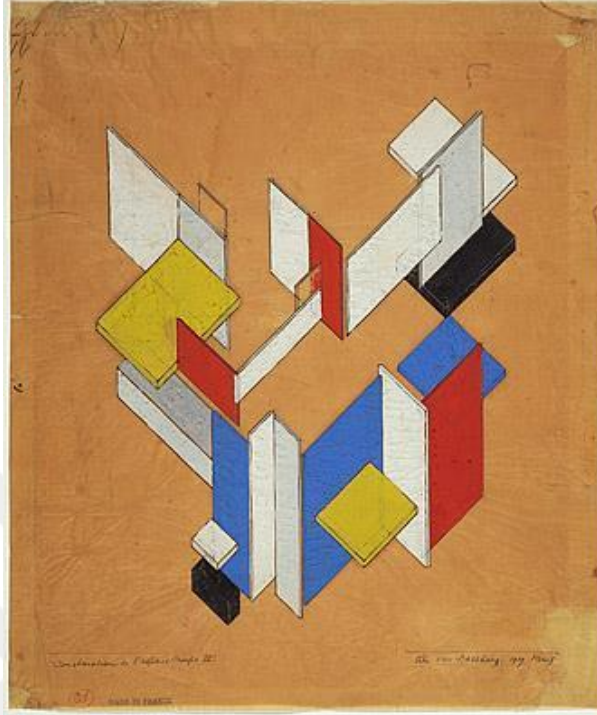
De Stijl, sanayi devrimiyle birlikte değişen ve gelişim gösteren yeni dünya düzeninden hareketle oluşmuş bir akımdır. Yeni yaşam tarzları, yeni insan ve uygarlık yapıları bağlamında arayış içerisinde olmuş, çözümler getirilmeye çalışılmıştır. 1. Dünya Savaşı sonrasında gerek sosyolojik gerek psikolojik olarak ortaya çıkan tahribata tepki olarak yeni bir düzen ve uyum kavramları bağlamında arayışlar sürdürülmüştür.

“De Stijl hareketinin felsefi yönleri; Kübizm akımının geometrik form anlayışını, insan ile tanrı arasındaki ilişkileri açıklayan ve tinselliğe ulaşılacağına inanılan Teozofi felsefesini, Neo Platonizm’i, Hegel’in diyalektiği ile Spinoza felsefesini ve özellikle eksantrik matematikçi M.H.J. Schoenmaeker’in felsefesindeki ideal geometrik form kavramını ifade eden, mistik bir ideolojiyi benimsemektedir” (Esertaş, 2019: 29).

De Stijl sanat akımı saf, geometrik biçimleriyle, form ve fonksiyon ilişkisiyle modern sanat akımlarına yeni bir nefes olmuştur. Pratiklik, denge ve oran gibi sanat unsurlarıyla farklı bakış açıları kazandırmıştır. De Stijl’in soyut biçimlerini pek çok sanat disiplinin de görebilmek mümkündür. Resim, mimari, endüstriyel ürünler, tekstil gibi alanlar örnek olarak sıralanabilmektedir (Karabaş ve Güdür, 2016: 338). Sanatçılar matematiksel bir ifade biçimi benimsemişlerdir. Evrensel bir bakış açısıyla bilimsel olandan hareketle mekanik ve ritimsel düzenlemeler görülebilmektedir. De Stijl için

güzellik kavramı eserlerdeki bütüne dayalı olan yalınlık üzerine şekillenmiştir (Becer, 2009: 104).

**Resim 13.** Theo Van Doesburg, “Zaman Mekân Konstrüksiyon No: 3”, 1923.



**Kaynak:** Muzeo, bt.

Sanatçılar eserlerini oluştururken beyaz üzerinden hareketle formlar, biçimler ve çizgileri ana ve nötr renklerle şekillendirmişlerdir. Kompozisyonlar ve tasarımlar asimetrik düzende soyut ifadelere sahiptir. Belli bir odak noktası olmaksızın sonsuzluk algısı izleyiciye hissettirilmektedir. En yalın anlatım biçimini benimseyen De Stijl, sanatçıları tek bir eserde yalın, soyut ve sonsuzluk kavramları üzerinde durmuşlardır.

De Stijl sanat hareketi üç manifesto yayımlamıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında yayımlanan ilk manifestoda bireysellik ve evrensellik kavramları arasındaki mücadele görülebilmektedir. Zaman bilincinin eskiden bireysellikle bağlantılı olduğu ifade edilmektedir. Fakat savaş sonrası evrensellikle alakadar olması durumundan söz edilmiştir. Savaşın bireysel egemenliği ortadan kaldırdığı görüşü ön plana çıkarılmış, yeni bir benlik ve bilinçten bahsedilmiştir. Geleneksel olan, dogma olan ve bireysel anlayış ortaya çıkacak yeni bilinci engellemektedir. Bu bağlamda ifade edilen sanat eserlerinin de saf olması görüşünü benimsemiş ve belirtmişlerdir. Saf sanatsal ifadeler daha evrensel bir anlatım biçimi olarak görülmüştür (Erden, 2016: 259).

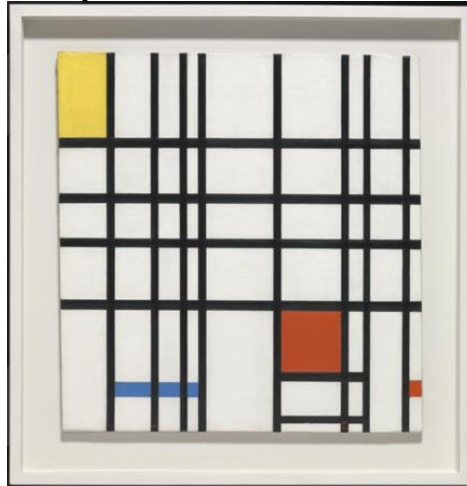
**Resim 14.** Theo Van Doesburg, “Kompozisyon XVI”, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x180 cm.



**Kaynak:** Wiki Art, 2012.

Theo Van Doesburg, evrenin sistematik biçimde, metotlu bir düzene sahip olduğu inancını saf soyut ifadeleriyle savunmuş bir sanatçıdır. Temel renkler ile siyah, beyaz ve griyle sınırlı paleti ve düz çizgileriyle birlikte kompozisyonlarını oluşturmuştur. Sanatçı belli dönemlerinde yatay ve dikey çizgileri odak noktası haline getirmiştir. Bununla birlikte resimde karşı ya da karşıt kompozisyon olarak adlandırdığı diyagonal kavramını kullanımının örneği de resim 14’te görülmektedir. Saf bir sanat yaratabilmek amacıyla nesnelere dair suni biçimlerle ilgilenmemiştir. Böylelikle zamanının ötesine geçen bir sanatçı olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Doesburg, içsel gizemciliğini denge ve uyum ile eserlerine yansıtmayı ve açığa çıkarmayı benimsemiştir. Kandisky’nin kuramlarından etkilenen sanatçı ruhani bir sanat üretmeye çalışmıştır. Temel renklerden hareketle geometrik ve basit biçimsel unsurlar eserlerindeki önemli kompozisyon öğelerindendir (Hodge, 2013: 140-141).

**Resim 15.** Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızıyla Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x69.7 cm, Tate Modern.



**Kaynak:** Tate, 2013.

Piet Mondrian soyut sanatın gelişimindeki en önemli rol oynayan sanatçılardan birisi olmuştur. Biçimsel unsurlara dayanan, temsiliyet barındırmayan resim üslubunu geliştirmiştir. Mondrian saf gerçekliği yansıtmaya görüşünü benimsemiştir. “Sarı, Mavi ve

Kırmızıyla Kompozisyon” isimli eserinde kesişen çizgiler ızgara vari bir yapı oluşturmuş, yatay ve dikey çizgiler barındırmaktadır. Birbirinden ayrı olarak temel renklerin dengeli biçimde konumlandırılması görülmektedir. Bu bağlamda renkler çizgilerin denge biçimi işlevini üstlenmişlerdir. Mondrian resimde temel olan unsurlar ile birlikte plastik ifade biçimi arayışına girmiş bir sanatçıdır. Böylelikle uyum içerisinde saf gerçeklik arayışındadır (Farthing, 2021: 714).

### 1.3. SÜPREMATİZM

Süprematizm, Rus ressam Kazimir Malevich’in ortaya koyup geliştirdiği soyut sanat akımıdır. Bu sanat akımında kompozisyonlar geometrik soyut ifadelerden oluşmaktadır. Süprematizm, tuval yüzeyinde yer alan biçimleri genelde mimari yapı gibi görmektedir. Bu bağlamda Konstrüktivizm ve Kübizmden hareketle Malevich’in bu yöne eğiliminden söz edilmektedir. Süprematizm sanat akımı, resmi bütün dış unsurlardan arındırarak sıfır noktasına götürme anlayışı üzerinden hareket etmektedir. ‘Sıfır noktası’ kavramı temelde geometrik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Malevich, Süprematizm’i tanımlarken; “Yeni sanat kavramı bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcıalem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, ide’siz ve içeriksiz yaratmalar için süprematizm deyimini seçtim” ifadesini kullanır (Tunalı, 1981:182). Süprematizm kavramı Latince ‘Suprema’ en üst, en yukarı manasını taşımaktadır. Malevich’te bu sözcükten türettiği süprematizm kavramını sanat adına yeni çalışmalar üretebilmek ve gösterebilmek için kullanmıştır. Bu sanat disiplini salt olarak geometrik soyut biçimsel ifadelerden oluşmaktadır (Tunalı, 1981: 182).

“Malevich yazılarında, büyük buluşu olan Süprematist sanatın başlangıcını 1913 yılı olduğunu söylemektedir. Ancak bu tarzdaki çalışmalar ilk kez 1915 yılı Aralık ayında Petrograd’da yapılan 0.10 Son Fütürist Sergisi’nde ortaya çıkmıştır. Malevich o güne kadar gizli tutulmuş 39 adet Süprematist eserini ilk kez burada sergilemiş, son anda sergiyi düzenleyen diğer Fütürist arkadaşlarını kızdıracak bir karar alarak Fütürizm başlığından vazgeçtiğini açıklayıp eserlerini Süprematizm adı altında sergileyeceğini ilan etmiştir” (Eroğlu, 2008:54).

Süprematizm, 1913 yılında Malevich tarafından geometrik düzende soyut olarak üretilen sanat eserlerini ifade eden bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Malevich, Rodchenko ve Lissitzky ayrı bir şekilde de olsa bu alanda eser üreten sanatçılar olarak görülmektedir. Fakat Rodchenko ve Lissitzky’nin eserleri konstrüktivist olarak da ifade edilmektedir. Bunun temel nedeni ise resimleri cetvel ve pergel kullanarak yapmalarıyla birlikte, inşa ve yapı malzemesi dışında herhangi bir araç kullanmanın farklı bir sanat disiplini olduğu görüşünü benimsemeleridir. Rodchenko, ‘Siyah Üstüne Siyah’ ismini verdiği bir eserini sergilemiştir. Bu resim iki beyaz çizgisel form ile kesilmiş bir daireden

oluşmaktadır. Malevich, Rodchenko'ya karşılık olarak 'Beyaz Zemin Üzerinde Beyaz Kare' eserini oluşturmuştur. Soyut sanat böylelikle daha da ileriye, sadeliğe, ulaşabileceği en üst noktaya varmıştır. Böylelikle 1913 yılında Malevich tarafından yapılan ve beyaz bir kareden ibaret olan 'Beyaz Zemin Üzerinde Beyaz Kare' resmi ile Süprematizm kurulmuştur. Fakat Malevich kavram olarak duyurusunu 1915 yılında gerçekleştirmiştir. Malevich'in bu görüşü Rus şair Mayakovski ve diğer yazarlar tarafından da destek almıştır (Güvemli, 2012: 148).

Süprematizm sanat akımı salt geometrik biçimsel yapısı ile soyut sanat ve çağdaş sanat için önemli bir rol oynamış, öncü bir hareket olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Yüzey tamamen gerçek dünyaya ait nesnelerden arındırılmış, geometrik ifadelerle biçimler kompozisyonun içerisine dahil edilmiştir. Malevich'in Süprematizm'deki temel ilkesi içeriksizlik kavramı üzerinden şekillenmektedir. Kurtarılmış hiçlik, ifade edilebilen hiçlik içeriksizliğin resimdeki yansıması şeklinde yorumlanabilmektedir. Bu akım bağlamında üretilen eserler herhangi bir doğa ve nesne görünümüne dair betimleme içermeksizin hiçlik barındırmaktadır. Duyular dünyasının ötesinde ve üstünde ruhsal olana dair yansımaların olduğu bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

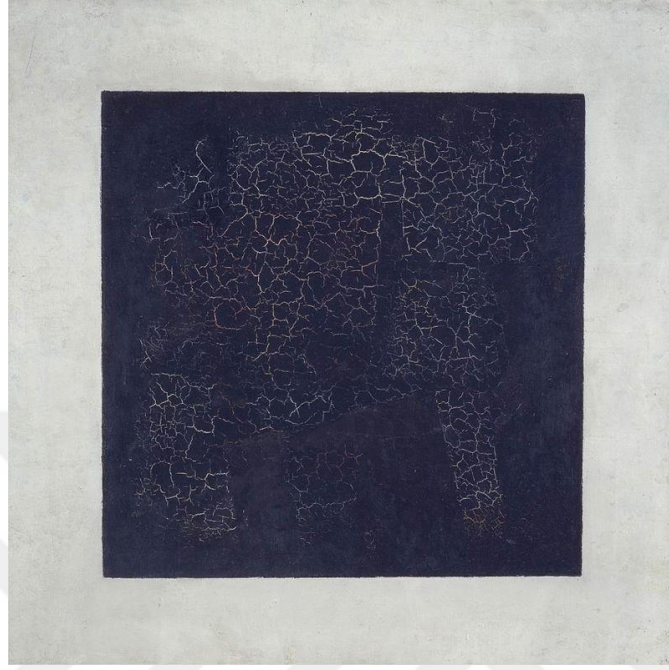
Sanatçılar ürettikleri eserlerle içeriksizliğe ulaşma görüşünü benimsemişlerdir. Bu ilke süprematizmi diğer sanat disiplinlerinden felsefi olarak da ayırmaktadır. Özgün bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Nesnelerle olan bağ koparılıp hiçsizleşme bağlamında içeriksiz üretim görülmektedir. Böylelikle sanatın en salt hali, özü ve varlığı açığa çıkmaktadır.

“Süprematizm toplam dünya, insan, sanat ve felsefe anlayışındaki bütünlük açısından çağın yön veren bir sanat akımıdır. Mutlak olana ulaşma, görecelikten ve bağımlılıktan kurtulma kuramları ile belli bir sistematığa ulaşmıştır. Bu sistem genel bir çerçeve içinde soyutluluğa varmaktadır. Süprematizm 'suprema' görüşü ile insanın gerçek özgürlüğünü hedefler. Bu özgürlük insanı çevreleyen sosyal ve siyasal ortamdan en önemlisi ekonomik sistemin değişmesi ile gerçekleşebilir. Bu değişim kendiliğinden değil çağdaş insanın bilinçli savaşıyla elde edilecektir. Süprematizmin istediği düzen var olan düzene sosyal realizmin düzenine karşıdır. Bu anlamı ile de insanın özgürlüğü uğruna verilen savaşın ahlaksal ve yüce bir yanı vardır” (Acartürk, 2005: 34).

Süprematizm sanat akımı alışlagelmiş ifade biçimlerini reddetmektedir. Eserlerde herhangi bir nesneye ait görünüme raslanmamaktadır. Taklitsiz ve tamamen bağımsız olarak özgün bir biçimde yeni bir soyut sanat disiplini olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Sanatın özünün yükseltilmesi çabası ile birlikte nesnel olana dair gerçekliklerin yıkımı hedeflenmiştir. Salt ve yalın biçimler bağlamında içeriksizlik en önemli nokta olarak vurgulanmaktadır. Gerçekliğin yalnızca içeriksizlik ve hiçlikte

olduğu görüşü benimsenmiştir. Süprematizm, sanatta saf üstünlük olarak nitelendirilmektedir.

**Resim 16.** Kazimir Malevich “Siyah” Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi.



**Kaynak:** Wikipedia, 2006.

Malevich’in 1915 tarihli “Siyah Kare” isimli eseri klasik bağlamdaki resim anlayışının son noktası olarak ifade edilebilir. Kendine özgün ifade biçimi ile alışlagelmiş ifade biçimlerini yıkan Malevich sıfır noktasına ulaşmış içeriksizlik ve hiçlik ifadelerini hissedilir kılmıştır. Nesnesiz sanatın ifade edilebileceği en uç nokta olarak yorumlanabilmektedir. Malevich için kare insan zihninin en sade ve kusursuz biçimi olmuştur. Salt ve saf olan hiçliğe ulaşmada önemli bir soyut yaklaşım olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Böylece radikal bir yaklaşım sergilenmiş, olan biten her şeye karşı bir tavır alınmıştır. Gerçek ve mutlak olan, mutlak olan indirgemeci bir tutumla ifade edilmiştir. Simon Morley, Malevich’in “ Siyah Kare” eserlerinin alt yapısını şu şekilde açıklamıştır:

“Kazimir Malevich’in somut kavramlarla ifade etmek istediği şey ‘sıfır’ ya da ‘hiçbir şey’ anlatısının görsel tezahürüdür. Bir başka deyişle nesnesizlik olarak ifade edilebilmektedir. Resim en salt biçimde öze indirgenerek bir çığır olarak kendi içerisinde patlama yaşamaktadır. Bu bağlamda ‘Siyah Kare’ bir fikir olarak görülebilmektedir. İzleyicinin Malevich’in herhangi siyah karelerinden birisine bakmasının hiçbir önemi yoktur. Mühim olan düşünsel süreçte oluşan ilkedir. Esas olan zihinde oluşan fikir olarak karşımızda çıkmaktadır” (Morley, 2021: 46-47).

## 2. SOYUT RESMİN FELSEFESİ

Soyut sanat akımı, 20. yüzyılın ilk yarısında Batı'daki birçok ülkede farklı sanatçıların öncü olduğu, doğada bulunmayan şekil ve farklı renklerin belli bir uyum içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ahu Antmen, sanatçıların yeni arayışlar içerisine girmesini şöyle ifade etmektedir;

“Bu dönemde resmi oluşturan unsurlarda köklü değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Sanatçı, bilinen biçimlerin ve tavırların ötesine geçerek alışlagelmiş kuralların dışına çıkmıştır. Görünenin değil de görünenin ardındakinin peşine düşen sanatçı; artık taklit etme yolundan kurtularak kendi varlığını, duygu ve düşüncelerini ortaya koymuş, 20. yy. sanatının şekillenmesine sebep olmuştur” (Antmen, 2008: 81).

20. yüzyılın modern sanatçıları, akılcı ve duysalcı yaklaşımlara karşı gelen bir tavır benimsemişlerdir. Resimlerinde ifade ettikleri görünüm, realist anlayışın aksine soyutlamacı bir biçimde saf olanı ortaya çıkarmak üzerine olmuştur. Objektif gerçeklikler yadsınmış, fenomenolojik bir yaklaşım sergilenmiştir. Fenomenoloji felsefe terimi olarak özleri araştırma, bunun üzerine düşünme sistemidir. Soyut sanatın öze ve salt olana inerek onu yansıtmaya çabası ile ilişkilidir. İç yapıdaki görünmeyen ve bilincin ardındaki öze ulaşmayı hedefleyen yapısıyla bilinen fenomenoloji, soyut sanatta da içtepesel olarak ortaya çıkan salt ve yalın biçimsel unsurlarda karşımıza çıkmaktadır. “Soyutlama güdüsü, soyut biçimi temel bir zorunlulukla yaratır. O halde bu soyut kanuni biçimler dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. (...) Organik keyfilik gördüğü yerde sanatçı soyutlama dürtüsüyle harekete geçer” (Worringer, 1985: 20-21).

Worringer'in de bahsetmiş olduğu sanatçılardaki soyutlama ve soyuta ulaşma eylemi, Dermot Moran Husserl'in fenomenolojisi ile sanat bağlamında ilişkilendirilebilir. Sanatta biçimlerin, felsefede ise düşüncelerin özündeki saflık, sezgisellik ve içtepi ile yakalanabilir. Fenomenolojiye göre fiziksel olgular, temelinde mutlak olan bir öz barındırmaktadır. Özdeki içsel gerçekliği, saf ve zorunlu olanı keşfetme arzusu sanatçılarda soyutlamalar ile birlikte başlamış, soyut olan çalışmalar ile devam etmiştir. Hem sanatta hem de fenomenolojide yeni bakış açıları ile görme yöntemleri geliştirilmiştir. Öz olan, subjektif olarak konu edinilerek, nesnel gerçeklik anlayışı aşmaya çalışılmış, bu durum her iki alanda da ortak nokta olarak görülmüştür.

Soyut resimde, eserlerdeki gerçekçi görünüm, soyutlamalar yoluyla terk edilmeye başlanmış, duygu durumları ve iç tepilere yönelim başlamıştır. Wilhelm Worringer'de bu konu üzerine obje ve suje üzerinden felsefi bir dayanak noktası oluşturarak; “Estetik objektivizmden estetik sübjektivizme en kesin adımı atmış olan,

yeni araştırmalarında artık estetik objenin biçiminden değil de, estetik objeye bakan sujenin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş bir deyimle Özdeşleyim (Einfiihlung) öğretiği diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır.” şeklinde ifadeler kullanmıştır (Worringer, 1985: 11).

Soyutlama içtepesi her sanatın başında gelir ve yüksek kùltür basamaklarında bulunan belli uluslarda egemen olarak görùlür. İnsan ve dış dünya ile olan doğa tanrıacı (panteist) bağlantı özdeşleyim iç tepisi olarak karşımıza çıkar. Soyutlama iç içtepesi ile birlikte insanın dış dünya karşısında duyduğu rahatsızlık ve huzursuzluk kendisini göstermeye başlar. Dış dünyanın karmaşası ve maddi yapısının getirdiği huzursuzluk ve korku duygusu güvensizlik ortamı oluşturmaktadır. Uygar toplumlarda bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında duyulan tinsel rahatsızlık içtepesel bir korkuyu ve huzursuzluğu ortaya çıkarır. Böylelikle huzur ihtiyaacı ruhu kaplamaya başlar. Evren tablosuna, artık zihin yoluyla içgüdüsel bir tinsellik ile bakılmaya başlanmıştır. Sanatta aranan mutluluk artık dış dünyanın nesnelere kendini kaptırmak değil, tam aksine herhangi bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtararak onu soyut biçimlere yaklaştırıp, ölümsüz kılma düşüncesi egemen olmuştur. Bu görüşler ile birlikte soyutlamalar neticesinde soyut olana ulaşılarak görünümler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulunmuştur. Dış dünyanın objeleri doğal bağlamından ve varlığından uzaklaştırılmaya başlanmış, sonsuz değişik yeni görünümler elde edilemeye çalışılmıştır. Varlığın sonsuz değişik görünümleri ortaya iç tepisel bir huzur ve tinsel mutluluk sağlamıştır (Worringer, 1985: 23-24).

Modern yaşam biçimi insanı, sadece beden olarak değil ruh olarak da etkisi altına almıştır. Sanatçılar bu bağlamda belirli bir kalıba sığmayarak, modern yaşamın getirileri karşısında tedirgin olmuş, rahatsız bir duruma düşmüştür. Çağdaşlaşan yaşamın yalıtılmışlığıyla karşı karşıya kalan sanatçı, bakışlarını etrafındaki doğaya ait nesnelere değil de duygu ve düşüncelerindeki imgelere yöneltmiştir. Temsiliyet barındıran nesneye dair izlenim veren kavramların modern sanatçı için bir manası kalmamıştır. Gerçekliğe dair izlenimlere doğanın aksine ruhsallıkta ulaşılabileceği görüşünü benimsemişlerdir. Nesneden ziyade düşünsel olana eğilim göstermişlerdir. Dış dünyaya ait görünümlerin ifadesinden kaçınmışlardır. Zihin ve duygulardaki algılar üzerinden gerçeklik arayışına girilmiştir. Modern sürece kadar sanat eserleri, bir noktada temsili gerçeğe dayanmaktadır ve doğada bulunan unsurlar ile insan iç içe bir yapıda algılanmıştır. Doğada bulunan unsurlar ile insan iç içe bir yapıda algılanmıştır. Fakat modern sanat ile içsel olana

yönelmeler başlamıştır. İnsana dair içsel duygular üzerinden modern sanatın temelleri atılmıştır. Leke, form ve renk gibi sanatsal unsurlar soyut resme yönelen sanatçılar için temel unsur haline gelmiştir.

Eroğlu ve Clauden, soyut resmin ortaya çıkışı hakkında şu ifadeleri kullanmışlardır:

“Soyut resmin ortaya çıkışı, nesnelerin soyutlanmak istenmesi olabileceği gibi sanatçının iç dünyasını dışa vurmak istemesi de olabilmektedir. Çıkış noktası her ne olursa olsun soyut resim de bir içe dönüş söz konusu olmuştur” (Eroğlu. 2017: 29).

“Sanatçı, ister içsel isterse dış sebeplerden yola çıkmış olsa da sahip olduğu duygu ve düşüncelerle yeni ve sıra dışı bir şey oluşturmaktadır. Soyut resimdeki her renk ve form izleyicisine farklı bir şey anlatmaktadır, bu sanat akımını diğerlerinden farklı kılan da bu özelliği olmuştur. Delacroix; “Ruhun ruha dokunmak için çizgiler ve renklere eklediği şey” olarak tanımlamıştır soyut resim sanatını” (Clauden, 1988: 56).

Soyut resimde sanatçıların olaylara bakış açısının değişimi en önemli faktör olmuştur. Soyut resmin felsefesinde en önemli etken düşünme biçimi olmuş ve zihinsel yaratı öne çıkmıştır. Tuval yüzeyinde yeni ve farklı armoniler, renk ve ışık lekeleri, çizgiler ve alışılmışın dışında formlar oluşmaya başlamıştır. Doğaya yönelmeden kendi düşünce ve duygularının betimlenmesiyle yapılan çalışmalar soyut sanatın en temel özelliğidir.

Sanatçıların barındırdıkları kaygı, realist ifadecilikten sıyrılarak anlam dünyasına göre şekil almıştır. Soyut sanat, öz olanın özgür bir biçimde dışavurumunda rol oynayan nesnenin, var olan gerçeklikteki görüntüsünün sembolize edilerek ifade edilışıdır. Biçim ve renk unsurlarından hareketle gerçeklik düzlemi oluşturulmuştur. Bu unsurlar üzerinden ifadecilik anlayışı görülmektedir. Alımlayıcının eseri anlamlandırma sürecinden bağımsız bir şekilde üretim gerçekleştirilmiştir. İzleyicinin kaygılarından sıyrılarak, içsel olanı özgürce aktarma çabasına gidilmiştir. Ortaya çıkan bu çabanın diğerleri tarafından beğenilme durumu veya geleneksel olarak tezahür edişi, yapıtın yaratılış motivasyonu ile alakalıdır. Sanatçı, kimi zaman karşı çıkışlar üzerinden, kimi zaman ise beğenilerden hareketle içsel motivasyon sağlamaktadır. Soyut sanatın önemli özelliklerinden biride; doğadan uzaklaşma, biçimsel yalınlaşma yoluyla öze ve içe dönme durumudur. Sanatçılar, kendi benlik ve algılarıyla zihinde olanın yansımaları gerçekleştirme çabası içindedirler. Kuralları reddeden özgürleşen sanatçılar, renk ve farklı formlarla eserler üretmişlerdir. Erden’de bu üretim sürecini şu şekilde ifade etmiştir: “Soyut resimde sanatçının amacı, çizgi ve renkleri düzenli bir yüzey üzerine

yerleştirerek doğru kompozisyonlar elde etmektir. Soyut sanat doğayı asla ortadan kaldırmamış ve tamamen onu başka bir biçimde anlatmıştır. Soyut resimde sanatçılar saf kompozisyon ve renk elemanlarından yararlanmıştır (Erden, 2013: 16).

Soyut sanat hareketi kalıplaşmış sıradan olan ve alışılmış olana karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Üretime ve yaratıcılığa dair kısıtlamaları ortadan kaldıran soyut bakış açısı, eser karşısındaki izleyiciye hayal edebilme ve deneyimleyebilme fırsatı da sunmaktadır. Dolayısı ile alımlayıcı da kendi bakış açısını işin içine katabileceği özgür bir anlamlandırma olanağına kavuşmaktadır.

## 2.1. SOYUT RESİM VE KAVRAM İLİŞKİSİ

Soyut sanat, kavram olarak kendi içerisinde incelendiğinde; sanatçıların nesnelerden sıyrılarak farklı bir kurgu içerisinde, alışlagelmişin dışında bir kompozisyon anlayışıyla hareket etmeleri olarak tanımlanabilmektedir. Görünen ve algılanabilen nesnelerden arınarak, biçimlerin en temel öğeleriyle iç dünyadaki kavramların bir ifadesi olarak yorumlanabilmektedir. Kavram kelimesine ise tek başına bakıldığında bir imgenin, nesnenin, duygu ve düşüncede var olan algının zihindeki tasarımsal hali şeklinde ifade edilebilmektedir. Herhangi bir şeye dair zihinde var olan genel tasarı ve anlamlar bütünü olarak da açıklanabilir. Tahayyül edilebilecek her türlü duygu, düşünce ve tasarı sanatta farklı biçimlerde kavramsallaştırılarak izleyici karşısına çıkarılabilmektedir. Soyut sanat içerisinde de gerçek dünyanın gerçek imgelerinin aksine duygu ve düşüncede var olan imgelemelerin ortaya çıkardığı kavramsal anlamalar olabilmektedir.

Çevreyi ve duyguları algılama süreci içerisinde belli aşamalardan sonra kavram olgusu oluşmaktadır. Etki, tepki, yaşanmışlık, işlev, biçim gibi vb. pek çok unsur kavramsallaştırma sürecini ortaya çıkarmaktadır. Gerek düşünce yoluyla gerek dil aracılığıyla bir şeye dair olan tasarı zihinde kavramsallaştırılmaktadır. Soyut sanat ve soyut kavram arasındaki ilişki irdelendiğinde ise ortak paydalar görülmektedir. Nasıl ki kavram zihinsel ve düşünsel süreçte varlığını ortaya çıkarıyor ise soyut sanatta da aynı şekilde düşünsel olarak içsel imgelemelerin ifadesi görülmektedir. Her iki unsurda gerçek dünyanın aksine insan duygularının ve düşüncelerinin temelinde kendi varlığını ortaya koymaktadır. Sanatçı ise farklı form ve biçimlerde bu tasarıları eserlere dönüştürmektedir. Soyut sanat, imgelerden arınılarak oluşturulan bir ifade biçimidir. Yaratım sürecinde hayal edilebilen, duyuşsal olarak hissedilen ve düşünce dünyasında olan hislerin ifade edilmesi, sanatçının özgün üslubuyla esere dönüştürme süreciyle

beraber zihnindeki duyumsal tasarı sürecindeki kavramsal gerçeklikleri de yansıtabilmektedir. Kavramsal tasarılar ve anlamlar soyut sanat bağlamında sanatçının iç dünyasının, duyumsal olanın yansıması şeklinde ifade edilebilir.

Kavram tek başına bir anlam ve temsiliyet barındırmamaktadır. Kavramı oluşturup ona değer atfedilmesini sağlayan özünde barındırdığı içeriktir. Sanatın birçok disiplininde de farklı biçimlerde görülebilmektedir. Kimi zaman görünenin gösterilmesi kimi zaman ise görülmeyenin gösterilmesi olarak kavramsal temeller ve anlamlar oluşturulmaktadır. Duchamp'tan bu yana ifade biçimleri radikal bir değişime uğramış anlatılmak istenen kavramlar birçok farklı biçimde sanat eserine dönüşerek varlığını ortaya koymuştur. Her sanatçı zihnindeki ve tasarı dünyasındaki ifade etmek istediği kavramları kendine özgü ifade biçimiyle esere dönüştürmüştür. Pek çok sanat disiplininde kavramsal anlatılar ön plana çıkmaktadır. Soyut sanatta ise ifade edilen kavram, kavramın kendisi gibi tahayyül dünyasının bir parçasını oluşturmaktadır. İmgelerin ifade edilebilen ve anlam barındıran görüntüleri aslında insanın zihinsel süreçteki bir kavramsallaştırma tasarısıdır. Zihinde ve düşüncede tasarı olarak var olan “Kavram” farklı ifade biçimleriyle şekillenirken, soyut bir sanat eserinde yine kavramın özü olan düşünce ve duyumsama dünyasının ta kendisi olarak ifade edilmekte ve bu iki unsur arasında ilişkilendirme yapılabilmektedir. Gombrich sanat ve sanatçı kavramları hakkında görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Sanat denilen şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince duvar resimleri çiziktiren, bugüne boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok şey üreten insanlar” (Gombrich, 1992: 15).

Gombrich, sanat kavramını oluşturup yoktan var eden unsurun sanatçı olduğundan bahseder. Sanatçı kendi düşünce ve eylemleriyle eserini ortaya koyar. Böylelikle ortaya çıkan eser kavramlaştırılarak sanat kimliğine bürünür. Gombrich'in yukarıdaki sözü birçok farklı disiplin içinde geçerli olarak kabul edilmektedir. Sanat gibi teknolojiye, bilime, felsefeden dine kadar birçok başlığın yok olduğu vurgulanmaktadır. Sanata, bilime, felsefeye, teknolojiye ve dine dair uğraş gösteren insanların varlığından bahsedilmektedir. Olmayan şeyler üzerinden insanların yaşam süreci içerisindeki birtakım uğraşları kavramları ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla bir kavramsallaştırma söz konusudur. Sanat kavramının ortaya çıkışı sanatçıların bireysel rolü üzerinden şekillenmektedir. Sanat genel bir kavram olarak zihinde tasarlanmış bir şey olarak

tanımlanmaktadır. Bahsi geçen kavramlar içerisindeki en genel kavram sanattır. Aslen var olan şeyler sanat eserleridir. Sanat eserleri ise sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. Sanatçı zihinsel ve tasarı dünyasında kendine dair bir takım içsel dürtülerinden hareketle, ifade etmek istediği duygularını kavramsallaştırarak farklı form ve biçimlerde nesnelleştirmektedir. Soyut olan kavramsal olan somut bir hale dönüşmektedir.

Heidegger'in ifadesi ile; "Sanatçı yapıtın kökeniyse, yapıtta sanatçının kökenidir. Zorunlu olarak, sanatçının yapıtın kökeni olması gibi, sanatta hem sanatçının hem yapıtın kökenidir. Sanat: gerçek olan hiçbir şeye karşılık gelmeyen bir sözcükten başka bir şey değildir bu" (Heidegger, 2011: 113-114). Heidegger'in sözlerine bakıldığında ise yine aslen var olanın sanatçı ve sanat yapıtı olduğudur. Sanat kelimesinin kendisi bir kavram iken yine sanatçıların ürettiği sanat eserlerinde ise zihin ve düşünce dünyasındaki tasarıları birer kavram olup sanat eserine dönüşmektedir. Sanatın pek çok disiplinde farklı kavramların farklı üsluplarda ifade edilişi görülmektedir. Bunun en önemli örneği ise isminden de anlaşılacağı üzere Kavramsal Sanattır. Bu sanat disiplinde bütün alıntıların özü kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtı biçiminin geri planda kalması ve kavramın ön plana çıkması olarak kısaca ifade edilebilir. 1960'lardan sonraki süreçte kavramın gücü yapıtlarda daha çok hissedilmeye başlanmıştır. Başka bir deyişle düşünce dünyasının, soyut olan kavramların daha çok somutlanabilmesi olarak değerlendirilebilir. Malevich, Kandinsky, Mondrian, Duchamp vb. pek çok sanatçı bu konuda önemli rol oynayan isimlerdir. Felsefi düşünce ve dil eserlerde önemli yer tutar. Çünkü biçim artık aracı olmuştur. Önemli olan kavramdır. Soyut Sanat, Azcık Sanat, Beden Sanatı, Arazi Sanatı, Gösteri ve Eylem Sanatı gibi sanatsal yaklaşımlar, kavramsal olan ifadeleri öne çıkaran sanat disiplinleridir. Kavramsal sanat ise bu konuda başlığı itibarıyla tamamen Kavram ve Sanat ikilisinin açıklanabileceği en önemli ifade biçimi olarak yorumlanabilmektedir. Soyut sanat ve diğer kavram ağırlıklı sanat disiplinlerinin kavram ile ilişkisi, duygu ve düşüncede var olan algıların, tahayyüllerin ve kavramların farklı sanat üsluplarıyla yansıtılması şeklinde okunabilmektedir.

### **2.1.1. Soyut Resimde Sınırsızlık Kavramı**

19. yüzyılda Empresyonizm sanat akımı ile başlayan süreç, soyutlamacı biçimsel eğilimler gösteren ressamların görünümler dünyasından ve realiteden aşama aşama sıyrılmasını beraberinde getirmiştir. Bu sıyrılma ve arınma durumu tek bir sanatçıya veya sanat akımına atfedilememektedir. Süreç içerisinde eserlerde görünümler dünyasının yerini, sanatın en temel unsurları, en öz, en salt elemanları almıştır. Bu süreç renkler,

şekiller, çizgiler, espas gibi temel unsurlarla eserlerini oluşturan sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Böylece akademik olandan, natüralist olandan ve gerçekçi ifadelerden sıyrılarak bir arınma gerçekleşmiştir (Antmen, 2008: 79).

Soyut sanat diğer sanat akımlardan ayrılırken beraberinde sınırsızlık kavramını getirmiştir. Bu dönemde sanatçılar ve sanat eserinde ifade edilen biçimler sınırsız bir hayal gücüne ve tasarıya sahip olmuştur. Gerek eser üretimi açısından sanatçılar için gerekse eseri izleyecek olan sanatsever kitle için, görünümünden ve imgelerden uzak kalınarak sınırsızlık ve özgürlük hissi verilmiştir. Sanat tarihinde sanatçıların bu sıyrılma ve arınma arayışları kendi içsel duygu durumlarını çok daha özgürce ifade etme isteklerinden doğmuştur. Temelde yatan düşünce herhangi bir gerçekçi görüntüye maruz kalmaksızın, duygu ve düşüncelerin ifade edilip, algılanabilmesidir.

Soyut sanatın biçimsel yanı, duyuşsal ve düşünşel olanın biçime dönüşmüş hali olarak ifade edilebilmektedir. Göz ile algılanabilip anlamlandırılabilen şeylerden uzak kalınarak, dış dünyanın gerçekçiliğine dair hiçbir gönderme yapmaksızın resmedilen biçimler, sınırsız ifade seçenekleriyle sanatçıların elini ve tasarılarını güçlendirmiştir. Resmedilecek ya da yontulacak herhangi bir heykel, sınırlanarak anlam kazanan ve belirli kalıplarla ifade edilebilen şeylerden arınarak sınırsız olanın ta kendisi olmuştur. Soyut olan ifade biçimleri mana kazanabilen ve algılanarak imgeleşebilene karşı çıkmıştır.

Soyut sanat suje ve obje ilişkisi barındırmamaktadır. Bunun sebebi eser karşısındaki insana karşı gerçekçi olarak ifade edilen bir tabiatın veya tabi varlığın olmayışdır. Soyut sanatta gerçeklik algısı şu şekilde ifade edilebilir: Tabiata ve tabiat unsurlarına dair bir imgelem olmaksızın sanat eserinin salt olarak var oluşudur. Eserin barındırdığı biçimler sanatçının duygu ve düşünce dünyasının, aklının yansıması iken, izleyicinin kendi algı ve duyumsamaları gerçekliği oluşturmaktadır. Salt gerçeklik söz konusudur. Öz olanın ilk tahayyül ettiği bilinşel varlık gerçekliği ortaya çıkmaktadır. Görünümler dünyasının gerçekliğinden arınılarak içsel olan gerçekliğin yansıması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Soyut sanat, salt realite kavramı olarak değerlendirilmiş, sanatçıya özgü üsluplar ile farklı biçimlerde sanat tarihinde yerini almıştır. Sınırlı olan tabiat formlarının ifadesine karşı, bedendeki ruhsal gerçekliğin sınırsız yansımaları görülür. Görünümler dünyasından biçimler ortadan kalkarak ruhsal, düşünşel ve duyuşsal olana yerini bırakır. Bu yeni ifade araçları sınırsız biçim ve formlar ile sanatçılarınca özgün ve özgürce sanat yapıtına dönüştürölmektedir (Tunalı, 1970: 15).

“Soyut bir eser soyutlama yapılan nesnenin kendisinden daha çok şey içerir. Sanatın aslında görüntüsel bir gerçeğe, optik görüntüye bağlı kalarak gerçekçi olduğunu sananlar vardır, bir de optik gerçeğin arkasında yatan gizleri keşfederek, o gerçeği yakalayıp kendi gerçeğine varanlar vardır” (Gençaydın, 1997: 203).

Soyut sanat özünde metafizik olan gerçeklikleri de barındırır. Gerçeklik olarak algılanan dış dünyanın görünüşleri aslında fiziki yapılardan ibarettir. Bütün fiziki varlıkların ardında insanın anlamlandırma ve yorumlama süreci yatar. Böylelikle madde kavramsallaştırılarak anlam kazanır. Bütün bunların ötesinde ise insanın duygu, düşünceleri ve bilincinde öz bilgi mevcuttur. Salt olan duygu ve düşünceler, soyut sanatta özün aranması ve ifade edilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Görünüşler dünyasının optik yanılsamalarının ötesinde sınırsız bir biçimde soyut olan duygu ve tasarılar mevcuttur. Bu sınırsızlığın ifadesi en güçlü şekilde soyut sanatla biçim kazanmaktadır. Renkler, dokular, çizgiler, şekiller herhangi bir sınırlandırmaya, görünüme bağlı kalmaksızın özgür bir biçimde, sanatçının özgün ifade tarzı ile eserlere yansıtılmıştır. Sınırsızlığın ifadesi, resim kompozisyonunu biçimlendirme aşamasında da sınırsız bir ifade gücüne sahip olmuştur.

Sanat eseri, izleyicisinin esere bakışındaki sonsuz zenginlik, yapıttaki sonsuz zenginlik ile birleşerek sınırsız bir düşünce dünyası oluşturur. Her ikisinin de bu sonsuz yönleri birbirleriyle karşılaşıncı, yeni ve farklı bir zaman diliminde yeni ve farklı yorumların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Eco, 2021: 94).

Bir sanat yapıtı ne kadar soyut ise, tuval yüzeyindeki ya da heykel formundaki görüntü o kadar muğlak olacaktır. Çünkü eserini alımlayan izleyici bu muğlaklıktan, belirsizlikten faydalananarak kendine özgü anlamlar ve değerler oluşturacaktır. Soyut sanatın bu yaklaşımı yine sınırsızlık kavramı bağlamında değerlendirilebilmektedir. Yüzeydeki muğlaklık ve izleyici arasındaki etkileşim sınırsız kapılar açabilecek bir estetik güce sahiptir. Temsiliyet barındıran sanat eserlerindeki imgelerin, izleyiciye neyi nasıl görmesi gerektiğini ve nasıl yorumlaması gerektiği konusunda bir yol çizdiği söylenebilir. Buna karşın soyut sanatta imgelerin ve nesnel gerçekliğin eksikliği ve var olmayışı, eseri geleneksel ve klasik kalıplarının dışarısına çıkararak yeni keşifler yapılmasını sağlamaktadır. Soyut sanat, görünüşler dünyasının eserdeki nesnel hallerine ve tanımlanabilirliklerine karşı sınırsız düşünce ve algılama tasarısı sunmaktadır. Gerek sanatçı gerekse eser izleyicisi için sınırsız çağrışımlar meydana getirmektedir.

Sanat yapıtının karşısındaki alımlayıcı, eserin özgürlüğüne, sınırsız duruşuna, içsel zenginliklerine ve uyandırmış olduğu bilinçaltı durumlarıyla beraber her seferinde git gide artan ve öngörülemez olan keşiflerle dolu bir etkileşim ve iletişimden geçer. Umberto Eco ‘da bu sınırsız algı süreci üzerine vurgu yapmıştır. Tek anlamlı olan okumalardan uzak kalan ve buna izin vermeyen eserlerin çağrısı karşısında büyük bir heyecan duyarak onunla etkileşime geçer (Eco, 2021: 196).

Sanat eseri izleyicisinin öznel deneyimleri eserin anlamlandırılması için gerekli olan önemli unsurlardandır. Esere bakan kişinin, esere katılımı ve yüklediği anlam sanat eserini aktif kılmaktadır. Bu durum soyut sanat eserlerinin biçimsel yaklaşımından dolayı çok daha üst seviyede gerçekleşmektedir. Çünkü biçimler ve formlar sanatçı tarafından görünümünden, sınırlamalardan uzak sınırsız bir şekilde sanat eserine dönüştürülmüştür. Bu sınırsız bir etkileşim sağlamanın en güzel yolu olarak da görülebilir. Sanat yapıtını öznel olarak deneyimleme durumu, algı sürecinden anımsama sürecine kadar pek çok farklı bilişsel süreci içerisinde barındırmaktadır. Soyut sanat eserlerindeki soyut biçimler ve formların özgürlüğü, sınırsızlığı; sanat alımlayıcısı için anlamlandırma ve yorumlama sürecinde sınırsız duygu durumları ve yorumlamalarını beraberinde getirmektedir.

Sanatçı tarafından üretilmiş olan bir sanat eseri, karşılıklı tartışmalara açık olmalıdır. Eser izleyicisi tarafından çözümlenmek istenir. Yoruma, farklı duygu durumlarına ve düşüncelerine, duyumsamalara açıktır. İzleyicinin algılama girişimi ile tartışma gerçekleşir. Sanat eserinin muhatabı eser ile etkileşime geçince özgürce yorumlamaya, kuramsal ve zihinsel olarak ucu açık yeni düşünceleri ortaya çıkarmaya başlayacaktır (Eco, 2021: 78).

“Bir sanat yapıtı, iletişimsel öğeleri herhangi bir muhatabın zihninde (duyguların ve aklın uyaranlara verdiği tepkilerle) yapıtı yeniden canlandırmasını sağlayacak biçimde bir araya getiren bir sanatçı tarafından üretilmiş, özgün bir nesnedir” (Eco, 2021: 66). Umberto Eco’nun bu sözünden de anlaşılacağı üzere bir sanat eseri karşısındaki izleyicisiyle etki tepki içerisindedir. Üretilen sanat eseri aynı zamanda soyut bir sanat eseri ise izleyicide uyandırdığı duygular ve aklın uyaranlarına verdiği tepkiler çok daha geniş bir yelpazede sınırsız biçimde ortaya çıkacaktır. Çünkü soyut bir eserde sınırlama bulunmamaktadır. İzleyicisini belirli anlamlara itebilecek nesnel görünümünden uzaktır. Eseri oluşturan soyut biçimler her seferinde kişiye özgü birçok duygu durumu ve düşüncüyü ortaya çıkaracaktır.

Çağdaş sanat eserlerindeki açıklık ve sonsuzluk kavramları önemli unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Eco'nun da "Açık Yapıt" adlı eserinde belirttiği gibi; bir sanat eseri tamamlanmış olarak varlığını ortaya koymaktadır. Varlığını ortaya koyduğu andan itibaren bile sonlu olanın içerisinde sonsuz olan olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Yeni altyapı okumaları ve değerlendirmeler, düşünce ve duyumsamalar her zaman son noktanın koyulduğu eserde aslında yeniden başlamaktadır. Özellikle soyut sanatta bu durum çok daha fazla gerçekleşir. Çünkü bir sınırlama olmaksızın sınırsız sonsuz algılamalar ve duyumsamalar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Umberto Eco'nun da vurguladığı gibi; "... hiçbir sanat yapıtının aslında kapalı olmadığını, aksine dışarıdan belirli bir kesinlikte görünse de sonsuz sayıda 'okuma' olasılığı içerdiği..." ifadesine dikkat çekmek yerinde olacaktır. İzleyiciler ortaya koyulmuş olan sanat eserlerine karşı sınırsızca okuma, anlamlandırma ve düşünme eylemlerini gerçekleştirebilirler (Eco, 2021: 96).

### **2.1.2. Soyut Resimde Azcılık Kavramı**

Sanat tarihinde 1960'lı yıllar birbirine zıt olan görüşlerin, üslup ve anlayışların aynı anda ortaya çıktığı bir dönem olarak incelenmektedir. Soyut Dışavurumculuk ve bu hareketten yola çıkan diğer soyut akımların yanı sıra Pop Art, Op Art gibi farklı anlayışlarda ortaya çıkmıştır. O dönemlerde etkisini hissettiren soyut sanat aynı zamanda renkli yüzey resmi kavramıyla da ifade edilmiştir. Sanatçıları kendi içsel heyecanlarını eserlerine aktarmışlardır. İmgeler ve görünümüler dünyasında arınarak, salt bir resim anlayışı oluşturabilmek için biçimde yalınlığa gitmişlerdir. Resimdeki bu ifade biçimi heykel sanatında ise azcılık olarak tanımlanmıştır. Minimalist bir tavır olarak az kavramı ön plana çıkmıştır. Gerek resim gerek heykeldeki bu azcılık anlayışı aslında bir temele dayanıyordu. Bu temel yirminci yüzyılın başlarında Kazimir Malevich, Piet Mondrian ve Brancusi'nin eserlerinde görülmekteydi. Eserlerde saflık, arınmışlık, azcılık kendini hissettirmiştir.

**Resim 17.** Constantin Brancusi, “Bird In Space”, 1923, Mermer, 144.1x16.5 cm.



**Kaynak:** Met Museum, bt.

Azcılık, kendi başına diğer ifade biçimlerine karşı tepki barındırmaktadır. Soyut dışavurumculuğun aşırı keyfilik ve bireyselliğine karşı çıkarken, Pop Art’ın betimlemeciliğine ve Op Art’ın göz yanılsamacı anlayışına karşı çıkmıştır. 1913 yılında Kazimir Malevich, beyaz bir tuval yüzeyi üzerine sadece siyah bir kare yerleştirmiştir. Malevich’e göre bu eser geçmişten kopuşu ve bütünüyle hiçliği sembolize etmektedir. Hiçbir unsurun etkisi altında kalmayan saf ve yeni bir sanat anlayışını yansıtmaktadır. Malevich’in bu eseri nesnesiz, imgesiz, doğaya ait gerçek bir görüntü barındırmayan, herhangi bir şeye ihtiyaç duymayan, betimlemeci ve yanılsamacı olmayan sadece kendini temsil eden bir sanat eseridir.

Süprematizm, Rusya’daki Konstrüktivizm gibi akılcı olmayı ve matematiği önemsemiştir. Konstrüktivistler, yaşanan dünyanın unsurlarına yönelik akılcılığı ve matematikçiliği benimseyerek, işlevsel bir akılcılık üzerinden hareket etmişlerdir. Kazimir Malevich ise işlevselcilik kavramını reddetmiştir. Konstrüktivizm ve Süprematizm’in ortak noktası ise gerek resimde gerekse heykelde, sanat eseri olarak sunulan nesnenin yapısal özelliklerinin gayet açık bir biçimde ifade edilmesidir. Brancusi’nin de modern gelişmeler bağlamında ürettiği heykeller matematiksel verileri içerisinde barındırmıştır. Ayrıca, 1960’lı yıllarda Amerika’da da gerçek olan materyallerden hareketle heykeller yapılmaya başlanmıştır. Temelde yatan önemli

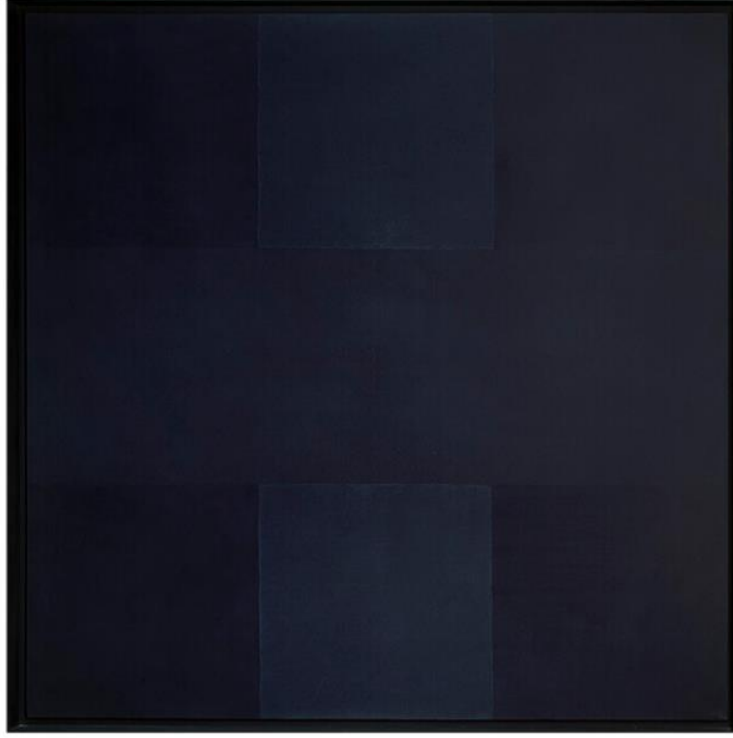
noktalardan bir tanesi, Tatlin'in "Gerçek Uzay ve Gerçek Malzeme" konusunda geliştirdiği gerçekçi anlayış olmuştur. Azcı eğilimlerde bahsedilen bu anlayışlar gibi gerçek mekândan, gerçek renkten ve gerçek malzemedan faydalanmış, bu unsurların gücü eserlerde kullanılıp yansıtılmıştır. Tatlin'in bile hayal edemeyeceği düzeyde teknolojik ve matematiksel estetikleştirme gerçekleştirmişlerdir (Yılmaz, 2006: 198-199).

Birçok farklı yeni eğilim içinde hareket eden sanatçılar, öncelikle eserlerini oluştururken eserin zihinsel sürecinin tamamlanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Piet Mondrian bu konuda örnek alınmış bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Eserin önce zihinde bitirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Mondrian bireysel keyfi abartılı görünümlerden uzak durmuş azcı bir tavır sergilemiştir. Eserlerinde netlik, belirginlik, keskin hatlar ve anlaşılabilirlik ön planda olmuştur. Mondrian'ın felsefesine göre; sanat eseri evrensel olarak bir kesinliğe sahip olmalıdır. Azcı tavır benimsenmiş, bireysel yorum ve anlatı karmaşasından uzak kalınmıştır.

Azcılık sanat anlayışının bir diğer önemli ismi ise Marcel Duchamp olarak görülmektedir. Duchamp, geleneksel sanat eseri ve yapıt kavramlarına meydan okumuş radikal bir değişiklik ile farklı bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçı, hazır yapıt (Ready-Made) kavramı ile yapıtlar ve estetik düşünce geleneklerine farklı bir yorum getirmiştir. Herhangi bir askılık, idrar kabı, şişe açacağı gibi hazır nesneyi direkt olarak sanat eseri olarak sunmuştur. Sanatçı düşünce gücünün, kavramsallaştırmanın önemini ortaya koymuştur. Bir sanatçının yoğun çabası ve emeği sonucu ürettiği el becerisine dayanan eserler yerini azcı bir yaklaşımla gündelik, seri üretim malzeme ve eşyalara bırakarak, sanat eserine dönüşmüştür. İşlevsel olabilen herhangi bir nesne, estetik bir düşünce ile farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatçı ustalığı sanatçının el emeği azcı bir anlayışla değiştirilmiştir.

Sanatçıların soyutlama, indirgeme, yalınlaştırma anlayışları azcı eğilimin önemli kavramsal ifadeleri olarak söylenebilir. Azcı sanat içerisindeki üslupta değerlendirilen sanatçılar aslında bir şekilde Ad Reinhardt'tan etkilenmişlerdir. Onun resim ve yazı stilleri bu konuda etkili olmuştur denilebilir (Yılmaz, 2006: 199).

**Resim 18.** Ad Reinhardt, “No:34”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60 cm.



**Kaynak:** E-Flux, 2013.

Reinhardt’ın sanat yapıtlarını incelediğimizde ilk dönemlerinde soyut dışavurumcu bir ifade biçimi benimsediğini görebiliriz. Zaman içerisinde eserlerindeki renklere dair aşırı bireysellik ve ifadelerin eklendiğini görmek mümkün olacaktır. Genellikle kare formunu kullanmış ve süreç içerisinde siyah rengine ağırlık vermiştir. Sanatçı resim 18’de görüldüğü gibi “No 34” adlı eserinde siyah içerisinde birbirinden ayırt edilemeyecek renk bölmeleri ve parçaları kullanmıştır. Daha hareketli ve dinamik olan eserler artık daha salt ifade biçimlerine kavuşmuş azcı bir anlayışla yüzey üzerine ifadeler gerçekleştirilmiştir. Renge dair farklı bir arayış olmaksızın neredeyse siyah olan siyah renk tabakaları, tuval yüzeyinde birbirini kesmekte ve zorlukla ayırt edilebilmektedir. Reinhardt, modern dönemin saflaşma sürecinin önemli bir temsilcisi olmuştur. Mehmet Yılmaz’ın aktarımı ile aşağıdaki ifadelerle Reinhardt’ın sanata dair görüşlerini “sanat için sanat”ın, saflığın ve yalınlığın ifadelerini net bir biçimde görebiliriz.

“Yirminci yüzyıl sanatının tek krizi, tek ilkesi, tek sorunu, sanatın uzlaşma bilmez ‘saflığında’, sanatın sadece sanattan doğduğu (başka bir şeyden doğmadığı) bilinci üzerine odaklanır. Geçmişte ya da şimdi sanat olarak sanattaki tek anlam, sanat anlamıdır. (...) Sanat ve yaşam hakkında söylenecek tek şey sanatın sanat, yaşamında yaşam olduğudur; Sanat yaşam, yaşamda sanat değildir. Resim sanatının tek tarihi, nesneler ve özneler çeşitlenmesinden oluşan bir düşünceler çeşitlenmesinin resimden, nesneler ve özneler çeşitlenmesini içeren bir tek düşünceye, nesneler çeşitlenmesini içeren bir tek özneye, özneler çeşitlenmesini içeren bir tek nesneye ve sonra tek özneli bir nesneye, ardından öznesi olmayan bir nesneye ve nesnesi olmayan bir özneye ve nihayetinde de artık bir çeşitlemesi, öznesi ve

nesnesi falan olmayan tek bir düşünceye doğru ilerler. (...) Ancak yasaklanmış, klişeleşmiş ve düzene sokulmuş bir biçim imgesiz olabilir; ancak basmakalıp bir imge biçimsiz olabilir, ancak formüle bağlanmış bir sanat formülsüz olabilir. Nerede, nasıl, ne resmedeceğini bilmeyen bir ressam, bir güzel sanat ressamı değildir. Bir sanatçının yapması gereken tek çalışma, hep aynı boyutlu resimdir (aynı düzen, tek biçimsel araç, tek renk, her yönde aynı çizgisel bölünme, tek simetri, tek doku, tek serbest boyama, tek ritim, tek bölünmezlik ve tek çözünürlük doğrultusunda çalışma, her resmin bütün yönleriyle bir tek bütünlük ve düzenlilik içinde olması). (...) Ne çizgiler ya da imgelemler ne biçimler ne kompozisyonlar ya da betimlemeler ne görüşler ne duyuşlar ya da ne tahrikler, ne işaretler ne simgeler ya da kalın sürülmüş boyalar ne süslemeler ne renklendirme ya da tasvir etmeler, ne zevkler ne kederler, ne tesadüfler, ne hazır yapım maddeleri, ne nesneler, ne düşünceler, ne ilişkiler, ne sıfatlar, ne nitelikler bunlardan hiçbirisi öze ait değildir. Öze ait olanlar, kavranamazlık, çoğaltılamazlık ve indirgenemezlik ile bağlantılı olan her şeydir. (...) Sanat hakkında söylenebilecek tek şey, onun nefessizliği, cansızlığı, ölümsüzlüğü, içeriksizliği, biçimsizliği, mekânsızlığı ve zamansızlığıdır. Bu her zaman sanatın sonudur” (Yılmaz, 2001: 135-147).

Reinhardt’ın sanata dair düşünceleri özelinde, sanatın ne kadarda kendi özüne dönük olması gerektiği okunabilmektedir. Sanatı birçok kavram ve bağlamla ilişkilendirmekten kaçınarak, sanatın sadece sanat olması gerektiğini vurgulamaktadır. Sanat yapıtında ise düzenin, rengin, biçimin, simetrinin, dokunun, boyamanın vb. unsurların aynı düzende basit azcı, yalın ve salt bir şekilde oluşturulması görüşü savunulmaktadır. Öze, salt olana ulaşmada indirgemeci yaklaşımla ve azcı bir tavırla hareket edilmektedir. Tabi bu yaklaşım modern süreçte kimi zaman tepkilerin doğmasına da neden olmuştur. Özellikle izleyiciler açısından azcı heykeller ve resimler bir türlü kabul edilememiştir. Basit formlarda dümdüz boyanan resimler, küp ya da herhangi bir basit formdan oluşmuş azcı heykeller izleyiciler açısından ne emek ne de bir anlatı içerebilecek herhangi bir şey taşımamaktadır. İndirgenmiş azcı ifadeler sanatçılar için ise; açıklık, netlik, kavramsal kararlılık ve kesinliğin ifadesi olarak görülmüştür.

Azcı sanatın önemli isimleri olarak görülen Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris gibi isimlerde soyut dışavurumcu eğilimde resimler yapmışlardır. Soyut dışavurumculukta anlam, ressamın üslubunun kendisi olmuştur. Devinimsel hareketler ve tuvalde bırakılan izler önem kazanmıştır. Zaman içerisinde azcılık hareketinin kavramsal ifade gücünden etkilenerak üç boyutlu eserler üretilmiştir. Tuval yüzeyi üzerindeki eylemler, formların düzenine göre uygulanmıştır. Eserlerde yerleşim, akış, duygu, kurgu vb. önemli unsurlar olmuştur.

**Resim 19.** Carl Andre, “Kaldıraç, 137 Tuğla”, 1966, 11.4x22.5x883.9 cm, National Gallery Of Canada.



**Kaynak:** Wikipedia, 2020.

Carl Andre'nin “Kaldıraç” isimli düzenlemesi dikkat çeken önemli işleri arasındadır. Eser, 137 adet tuğla parçasından oluşmakta ve galeri mekanının tabanında yatay bir biçimde çizgi şeklinde oluşturulmuştur. Sanatçıya göre dikey unsurlardan kurtulmak zordur fakat kurtulmak gerekmektedir. Andre, bu eserini oluştururken sahip olduğu düşüncelerini Brancusi'ye atıfta bulunarak şöyle ifade etmektedir: “Brancusi” nin “Sonsuz Sütun” unu havaya değil de yere uzattım. Böylece ilgi yeryüzüne kaymış oldu” (Yılmaz, 2013: 274). “Kaldıraç” isimli bu yapıt vb. diğer yapıtlar, karmaşadan uzak temel basit formlarla yapılan düzenlemeler sonucunda kavramsal olarak ifadenin gücünü ortaya çıkarmıştır. Azcı anlayış, gerek resim gerek heykelde yaklaşım ve malzeme yönünden sınırsız seçeneği beraberinde getirmiştir. Aslolan minimal düzeyde öze indirgenmiş, azcı yaklaşım gösterilmiş, sanatın saf ve salt halinin duyumsanabildiği bir anlayış olarak eserlerin ortaya koyulmasıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİÇİM, RENK VE İÇERİK İLİŞKİSİ

#### 1. BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

Sanat çağlar boyunca, sanatçıların duygu ve düşüncelerinin dışa vurma eyleminin bir sonucu olmuştur. Sanatçıların duygu ve düşünceleri özgün bir ifade biçimi kazanarak estetik bir kimliğe bürünüp sanat eseri olarak izleyici ile buluşmaktadır. Sanat yapıtında içerik sanatçının kendi teknik ve becerisiyle ele aldığı, mana barındıran konu bütünüdür. İçsel olan öznelilik taşıyan kavramlar sanatçılar tarafından biçim kazandırılarak nesnelleştirilmektedir. Erinç ise içeriğin tanımını şu şekilde yapmaktadır:

“İçerik; sanatçının yapıtına, kendi teknik ve becerisiyle aldığı konu parçasıdır, bu da bir yorum, aynı zamanda da bir konunun imlemesidir. Öz ise sanatçının yapıtından çıkan, sanatçının verdiği ya da alımlayıcının algıladığı şeydir. Biçim ise; konunun içerik haline getirilişi ve bu içeriği taşıyandır” (Erinç, 2011: 15).

Biçim, içeriğin dışa vurumu için kullanılan bir araçtır. Soyut sanatta ise içerik, nesnelerin görünümünün ardındaki özü barındırmaktadır. Dış görüntüden sıyrılarak bilgi ve çaba ile öze, gerçek olana ulaşılır ve bu durum resimde soyut üslupta ifadesine kavuşmuştur. Soyut sanat felsefesinde doğada çıplak gözle görüp, duyup algıladığımızdan daha fazlası vardır. İçerik bakımından düşünsel olan, öz ve tinselliği barındıran soyut sanat, gerçeklikteki görünümlerden faydalanmayı reddederek renk, çizgi, şekil ve leke gibi sanat elemanları ile biçim kazanmaktadır. Bu biçimler sadeleşerek düşüncede anlam yoğunluğunu arttırmıştır. Akbaş da soyut biçim ve içeriğin kavramsal bağlamını şu şekilde ifade etmiştir: “Soyut biçimin anlamlandırılması için çok hassas ve kendisinden emin olunması gereken bir durumdur. Ve bu soyutun her çeşit tesadüfiliğinden uzak olması için, içerik olarak dile dayanan bir anlamlandırma tavrıyla ele alınması gerekir. Aksi halde rasgele uygulanan biçimlerle, hiçbir yere varılamaz” (Akbaş, 2006: 87).

Soyut sanat içerik bakımından harmoniyi, dengeyi, biçimi oluşturan öğelerin farkına varılması temeline dayanmaktadır. Sanat yapıtını oluştururken spontane (anlık) gelişen biçimler her ne kadar soyut olsa da belli bir kavrama dayandırılmalıdır. Yüzey üzerinde oluşturulan biçimler içeriğin anlamsal bütünlüğünde farklılıklar yaratmaktadır. Yapıtı oluşturan biçimler ilk bakışta karmaşık olarak görünebilir, fakat bu biçimler kompozisyon sınırları içerisinde belli bir yapıya sahiptir. Renkler, tonlar, espaslar ve

çeşitli biçimlerin bulunduğu sanat yapıtı, her birinin ardındaki düşünsel altyapı ile mana kazanıp, belli bir kompozisyon yapısına dönüşmektedir. Duyusal gerçekliğin ötesine geçme çabalarını ve yenedünya tasarımının kapılarının açılmasını Erden şu şekilde ifade etmektedir:

“Soyut sanat dünya hakkında yeni bir tasarım oluşturma serüvenidir. Bu yeni dünya tasarımına bakıldığında görünen duyusal gerçeklik dışta kalmış, salt biçimsel bir dünyaya odaklanılmıştır. Bu tasarım biçiminin dışında hiçbir varlığın olmadığı görülmüştür. Bu biçim, biçime bakan ve onu algılayan herkes tarafından farklı bir varlığa dönüştürülmüştür. Bu biçimin oluşması için mutlaka biçimin doğada bulunması ve orada olması şart değildir. Biçim doğanın bir parçası olabileceği gibi salt düşünceden hareketle kurgulanmış bir varlıkta olabilmektedir. İster doğada şekli olan bir varlık soyutlansın ya da zihinsel bir kurgu gibi resme yansıtılsın, biçimin yeniden oluşturulduğu her şey soyutun içindedir. Soyut sanata bakıldığında sanatçının doğaya, nesnelere ya da kendi zihninde kurguladığı şeye bakışı, onları algılayışı ve yeniden oluşturması değişebilmektedir” (Erden, 2013: 7).

Resmin özüne ulaşmak isteyen sanatçılar bilgi ve sezgilerini harmanlayarak yeni bir biçim dili oluşturmuşlardır. Sanatçıların hisleri biçimin oluşumunda temel etken haline gelmiştir. İçsel yaratılarla oluşturdukları resimler, her bir sanatçıda farklı biçimlere kavuşmuştur.

“Biçim tek başına bir sanatsal değer taşımaz, diğer yanı içerik olan bir bütünün parçasıdır. Duygu ve düşünceden, ruhsal ifadeden yoksun bir biçimin hiçbir zaman sanatsal bir değeri olamaz. Biçim içeriği şekillendirdiği için her zaman ikinci durumdadır. Sanat yapıtının izleyen tarafından algılanışında ise önce biçim, renklerle, hacimlerle ya da sözlerle kavranır, oradan yapıtın derinliklerine inilerek sanatsal içeriği kavranır” (Ersoy, 2002: 138).

“Her sanat yapıtı, biçimle içerik arasındaki birliktelikle belirginleşir; çünkü ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir. Biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu ölçüde, içerikten de yoksundur; biçimle içerik karşılıklı bağımlılık içinde bulunurlar. Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu birliktelik her ikisinin birbirinden ayrılmayacağı kanısını güçlendirmektedir” (Ziss, 2011: 18).

Bu bağlamda eserlerde biçim ve içerik bir bütünlük içerisinde var olmaktadır. Görsel olarak biçimci bir yapıya sahip olan soyut sanat, özü gereği bu biçimleri soyut formlar halinde dışa vurmaktadır. Bu bütünlük bir sentez içerisinde izleyiciyle buluşmaktadır. Soyut biçimlerin özü, soyut olan salt düşüncelerin bir yansımasıdır. Soyut olan içerik, somut bir yapıda soyut biçimlerle şekillenmektedir.

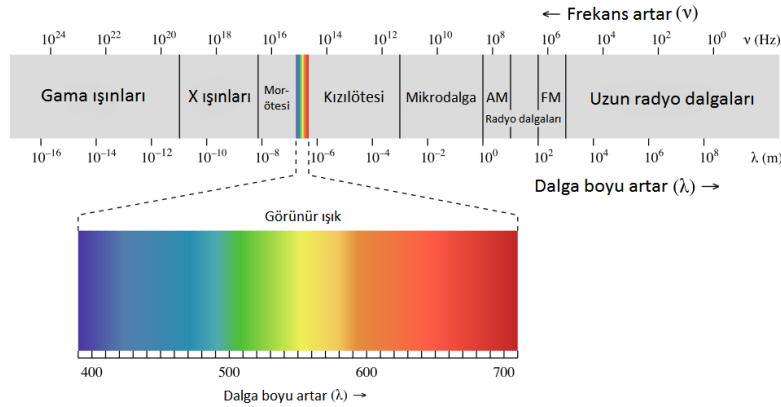
## **2. SOYUT RESİMDE RENK VE BİÇİM İLİŞKİSİ**

Renk, belirli bir ışık kaynağından ortaya çıkan ışınların nesnelerin üzerine çarpması ve yansıması ile oluşmaktadır. Nesne üzerine çarpıp yansıyan bu ışıkların farklı dalga boylarına göre gözde oluşan etkisinin beyin ile algılanması sonucu ortaya çıkmaktadır. Renk, ışık kaynağından hareketle ışığın kendisine veya çarparak yansıyan

nesnenin formuna bağlı bir biçimde oluşmaktadır. Çeşitli formlardaki nesnelere çarptıktan sonra yansıyan ve görsel algı neticesinde bireyde oluşturduğu duygu olarak da ifade edilmektedir. Aynı zamanda kişinin görme duyusunda oluşan etkidir Cisimler, yüzeyine çarpan ışınların bir miktarını emer bir miktarını da geri yansıtır, yansıyan ışınlar göre algılanan renk türü farklılıklar ortaya koymuş olur. Bir nesne üzerine çarpan tüm ışınları tekrar yansıtır ise beyaz, tümünü soğurur ise siyah olarak algılanmış olur (Alici, 2019: 75).

Bilimsel açıdan renk ele alındığında ışık olmaksızın rengin oluşması olası değildir. Işık, belirli bir enerji kaynağından göze yansıyan ışınların elektromanyetik dalgalara dönüşmüş hali olarak tanımlanmaktadır. Belirli bir ışık kaynağı olmaksızın renkleri görmek mümkün değildir. Renk tanımlamaları, ışık kavramı üzerinden ifade edilmektedir. Fiziksel bağlamda renk, ışığın matematiksel olan ölçü ve rakam kavramları üzerinden irdelendiği bir unsur olarak görülmektedir. Renk, ışık unsurunun göz retinası ve sinirlerinde ortaya çıkardığı değişim olarak ifade edilmektedir. Psikolojik bağlamda ise renk, çeşitli ışık etkilerinin beyinde algılanması ve yorumlanması olarak değerlendirilmektedir (Temizsoylu, 1987: 10).

**Resim 20.** Rengin Dalga Boyları.



**Kaynak:** Wikipedia, 2023.

“Güneşten gelen her ışık ışını farklı hızlarda titreşen dalgalardan meydana gelir. Renk algısı görme duyumuzun farklı dalga uzunluklarına yanıt verme biçimiyle zihnimizde uyandırılır” (Ocvirkvd, 2015: 84-185). Renk, ışığın niteliği olarak da ifade edilmektedir ve görme organımız olan gözün algılayabilmesi aracılığı ve ışığın dalga boyunun neticesi sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Renk, birçok kültürde insanların iletişim aracı olarak da yer almıştır. Çeşitli kültürlerle göre sembolik anlamlar yüklenerek, toplumların ortak dili haline gelmiştir.

Toplumsal ve kültürel birikimler neticesinde renk farklı anlamlar kazanmıştır. Çeşitli dönem ve uygarlıklara göre pek çok anlam kazanmış, algılanış biçimleri ile ifade edilmek istenen olgularda farklılıklar ortaya çıkmıştır. Renklere yüklenen manalar aynı zamanda bir iletişim aracı olup, ifade edilmek istenen duyguların aktarımı hususunda bir iletişim kanalı sağlamaktadır. Hayatın her alanında renk kullanımı insanlar için önemli olurken, sanat alanında da renk önemli bir eleman olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar gerek duyguların gerek yaşadıkları coğrafyanın kültürel ve toplumsal yapısından hareketle anlatmak istediklerini renk tercihleri ile gerçekleştirmişlerdir. Renk, sanat eseri ve izleyicisi arasında iletişim kanallarından birisini oluşturarak belirli hisler, algılama süreçleri ortaya çıkarmaktadır. İnsan hayatında önemli bir etkiye sahip olan renk, insan davranışlarına etki etmekte, kimi zaman iletişim kanalı oluşturmakta, bedensel ve ruhsal olarak büyük bir etki gücüne sahip olmaktadır.

Renk, kavramsal tanımı itibarıyla ışığın varoluşu ile birlikte fizik kuralları çerçevesinde ortaya çıkan bir algı olarak açıklanmaktadır. Bir diğer yönüyle ise tasarım ve sanat dünyasının en önemli elemanlarından biridir. Aynı zamanda yüklendiği pek çok sembolik anlamla ile de değer kazanmaktadır. Renk kavramı ile ilgili bilimsel ifadelerin ortaya koyulduğu süreçten bu yana hem bilimsel hem de sanatsal olarak çeşitli araştırmalar yapılmış ve teoriler üretilmiştir. Rengin insanın ruhsal ve fizyolojik yapısına etkileri üzerine anlamlandırmalar yapılmış yorumlar getirilmiştir. İnsan algısında özel olarak farklı algılar ortaya çıkabileceği gibi genel olarak toplumsal manalarda ortaya çıkabilmektedir. İnsanın psikolojik, sosyolojik ekonomik durumu, geçmişe dair yaşanmışlıklar, hatıraları, yaşı, an içerisindeki durumu gibi pek çok örnek rengi algılama ve anlamlandırmada etkili unsurlar olabilmektedir. Öztuna ise rengi şu şekilde açıklamaktadır;

“Renk zihinde oluşan soyut kavramları, imgeleri düşünceleri, sembolize ederek içerisinde barındırır. İnsanın hayal dünyası, arzuları, anılarını dışa aktaran bir aracı olarak görsel yanıtlar oluşturabilmektedir. İletişim için bir yol olmakta, ilgi ve dikkat çekmede önemli bir rol üstlenmektedir. Yüklendiği manalar ile iletişim kurabilme bağlamında işlevsel bir rol üstlenmektedir” (Öztuna, 2007: 91).

Renk sanat tarihinde sanatçılar içinde önemli bir sanat elemanı olmuştur. İfade gücü yüksek olan bir anlatım aracı olarak değerlendirilmiş, sanatçının söylemlerine, sanatsal üslubuna kaynaklık etmiştir. Renklerin sanatta tasarım elemanları ve ilkeleriyle birlikte kullanımı sanat eserlerinin oluşmasında, sanatçının üslubunun oluşmasında

büyük bir önem taşımaktadır. Gerek tek renkli çalışmalarda gerekse çok renkli çalışmalarda bağımsız ve özgün üsluplar oluşmuştur. Sanatçıların paletindeki renk skalasının geniş olması, rengin tonlarının birbiri ile olan ahengi ve kompozisyonda kullanılış biçimleri özgün ve başarılı üslubun oluşumunda önemli unsurlardandır. Sanat eserlerindeki rengin ifadesi özgün bir yorum ile değişiklikler gösterebilmektedir. Özellikle resim sanatında rengin kullanımı, kullanılış biçimi ressamlar için imza niteliği taşımaktadır.

Renk, sadece sanat eserinin bir parçası olmaktan çıkıp, sanat eserinin öz niteliklerini ortaya koyan yardımcı bir araç olmuştur. Rengin varlığının fiziksel olarak var olmasından öte ruhsal olarak da bir karakter ortaya koyduğu yönünde düşünülebilir. Renk fiziksel bir unsur olmasının ötesinde sanat eseriyle birlikte bir ifade biçimi, iletişim kanalı olarak anlam kazanmaktadır.

Sanatsal bir bilgi olarak rengin kullanımı, resim sanatı içerisinde kendi varlığını sürdürürken, renge dair bilimsel araştırma ve çalışmalar on yedinci yüzyılda başlamıştır. Renge dair bilimsel araştırmaların sanatta katkısı ise gecikmeli olarak gerçekleşmiştir. Sebep olarak dönem içerisindeki sanat alışkanlıklarının yeni gelişmelere hazır olmayışı olarak ifade edilmektedir. Bu nedenle sanatçıların loş çalışma ortamlarından, atölyelerinden gün ışığına doğanın kendisine çıkarak yaptıkları gözlemler rengi görmelerini, hatta görmenin de ötesinde rengi gördükleri gibi aktarmalarını sağlamıştır. Tabi bu durum bazı sanatçıları ve sanat çevrelerini ihtilafa sürüklemiştir (Gombrich, 1992: 64).

Yaşamda ve bilimde ortaya çıkan değişimlerle birlikte sanattaki renk anlayışında da değişiklikler meydana gelmiştir. Devrimler ve teknolojinin gelişimiyle oluşan etkiler sanatçıların sanatta yeni arayışlara girmesine neden olmuştur. Sanatçıların iç dünyalarını dışavurumu renk aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Soyut resmin ortaya çıkışı ile birlikte renk kendini başlı başına ayrı bir öge olarak ortaya koymuştur. Atölyelerden çıkıp kendileriyle yüzleşen sanatçılar iç dünyalarının dışavurumu ile rengi birleştirerek, sanattaki ifade biçimini değiştirmişlerdir. Özgürleşen sanatçılar geçmiş dönemlerdeki üsluplardan bağıni kopararak yepyeni bir anlayışı resimlerine yansıtmışlardır. Avcı, geleneksel resim sanatında biçimsel ögenin bir parçası olan rengin bilimsel verilerin ışığında soyuta giden yolda amaç haline dönüşümünü şu şekilde ifade etmektedir:

“Sanatçılar tarih boyunca sağlam biçimlere ulaşmak, kompozisyon ve estetik yapıyı oluşturmak için renk ilişkilerinden yararlanırlar. Bilimsel çalışmalarda bu renk ilişkileri

yasalarla açıklanmıştır. Rengin yapısı, oluşumu, görülmesi, algılanması, anlamlandırılması ve kullanımını kapsayan çalışmalar, Fizik, Fizyoloji, Kimya, Biyoloji, Psikoloji ve Sosyoloji gibi bilim dalları ile sanat arasında bilgi alışverişini doğurmuş, 17.yüzyıldan bugüne geçerliliği hala devam eden renk teorilerini sanata kazandırmıştır. Önceleri resmin biçimsel ögesi konumunda olan renk, eşyanın, maddenin bir özelliği ya da sembolik bir anlam olarak değerlendirilirken; Renk hakkındaki bilimsel çalışmalar, sanatçının rengi bir duyum olarak algılamasını sağladı ve renk pratiklerinde biçimden bağımsızlaşıp salt görsel olana yönelmesinde, sanatta illüzyonun kırılmasında rol oynadı. Renk resmin içerikle ilgili ögesi haline geldi. 19. yüzyıl sonlarından itibaren sanatçılar, renk ilişkilerinin başlıca içerik olduğu estetik değerler yarattılar. Renkleri bir düzen içinde konumlandırırken aynı zamanda bilimsel bilginin verilerini sanatta doğal sonuçlara veya soyuta ulaşmak için kullandılar” (Avcı, 2014: 65-66).

Gerek insanlık tarihi, gerek sanat tarihinin tüm evrelerine bakıldığında rengin her zaman diliminde insan üzerinde etkisi olduğu gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla sanatçılarda bu durumdan etkilenmişlerdir. Renkler ilk dönemlerde imkanlar neticesinde belirli skalada kullanılmış, zaman içerisinde araştırmaların gelişmesiyle resim 21’de görüldüğü gibi paletler zenginleşmiştir. 17. yüzyılda bilimsel araştırmalarla daha farklı bir boyut kazanmıştır. 20. yüzyılda ise özgürlükçü bir yapıda renk kullanımının görüldüğü dikkat çekmektedir.

**Resim 21. Renk Skalası.**



**Kaynak:** NFKU, 2021.

Renk hayatın her alanında kullanılmaktadır. Sanat, tasarım, sinema alanlarında da büyük bir öneme sahiptir. Rengin bu alanlardaki kullanılış biçimi estetik ve atfedilen değerler bakımından etkili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılarda bu bağlamda eserlerini üretir iken renkten yararlanmaktadırlar. Bu yararlanış biçimi temel renk armonileri çerçevesinde gerçekleşmektedir. Temel renk armonileri renk çemberinin referans alınması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Renk çemberi üzerinde ki herhangi bir rengin açık, koyu ve sıcak, soğuk tonlarının kullanılış biçimine ton armonisi ismi

verilmektedir. Renklerin birbirine yakın olarak konumlandırılmasına ise yakın renk armonisi denilmektedir. Karşılıklı konumlandırmada oluşan armoni ise zıt renkler armonisi şeklinde ifade edilmektedir. Bu temel renk armonileri kapsamında sanatçılar ve tasarımcılar eserlerini üretmektedirler. Resim, grafik, mimarlık, moda vb. her alanda görsel ifadelerin önemli unsurlarından bir tanesinin renk olduğu görülmektedir (Eraslan, 2020: 85-86). “Resimde renk olmasaydı resimde hiçbir şeyden söz etmek mümkün değildi. Yani bir ressam için sadece renkler hakikattir denmesi doğru ve yerinde bir sözdür. Renk resmin tek taşıyıcı unsuru olduğundan dolayı şekil, perspektif, kompozisyon, içerik gibi unsurlar ikinci plan elemanı olmaktadır” (Akbaş, 2006: 72).

Soyut sanat eserleri düşünsel ve sezgisel olana vurgu yapmaktadır. Düşünce ve sezgi kavramlarını ortaya çıkaran içeriği ise biçim ve renkler oluşturmaktadır. Soyut olanın somut varlığı biçimler ve renklerdir. Eserdeki anlatı ve atfedilen duygular öznedir. Sanatçıya ait öznel olan bu duygular dışsallaştırılarak belirli renk ve biçimlerde nesnelleşmektedir. Böylelikle öz ve biçim arasındaki ilişki zorunlu bir belirginlik kazanmaktadır. Biçimde en önemli elemanlarından olan rengin ifadesi de önemli bir unsurdur. Özellikle soyut sanatta herhangi bir gerçekçi tema anlatımı bulunmadığından saf biçimler ve renkler bütün anlatıyı, kompozisyonu oluşturmaktadır. İçsel olan bütün duygular renkler aracılığıyla anlamlar kazanmaktadır. Sanatçının zihnindeki tinsel, duysal her türlü soyut kavram ve ışık yansımaları, kırılmaları ile algılayabildiğimiz renkleriyle, gerçekte var olan boyanın birleşimi sonucu sanat eseri bir biçime kavuşmaktadır. Bu biçimdeki renkler hem fiziksel olarak hem de duysal olarak pek çok mana içermekte ve izleyiciyi bu manaları bireysel ve toplumsal okumalara davet etmektedir. Renk artık fiziksel bir unsur olmasının ötesinde sanatçının ifade etmek istediklerinin birer kimliği haline gelmekte ve derin anlamlar kazanabilmektedir.

Her sanatçının kişiliğine ve dünya görüşüne uygun biçimlendirmeleri, yeni içerikler oluşturmuştur. Sanat eserinin niteliklerini ortaya koyan renk, sanatçının ruhsal dünyasını ortaya koyarken önemli bir araç olmuştur. Sanatçı söylemek istediklerini, duygularını rengin özelliklerine göre kendi yorumuyla şekillendirmiştir. Dönem içerisinde yaşanan olaylar sanatçıların renk paletine etki etmiş, resmin içeriğinde değişimler yaratmıştır. Renkle birlikte resmin içeriğinde oluşan değişim, lekese bir biçimde ön plana çıkmıştır. Rengin başat rolde ortaya çıkışı soyut resim ile başlamıştır.

“Resimde renk ögesi kendini en çok soyut resmin ortaya çıkması ile göstermiştir. Biçimden neredeyse tamamen kopma noktasına gelen renk, tek başına sanatçının duygularını ifade eder olmuştur. Öztuna’ nın da belirttiği gibi renk, artık araç olmaktan çıkıp amaca dönüşmüştür.

Kimi zaman sanatçı aşkını siyah zemin üzerindeki kırmızı bir lekeyle anlatırken, kimi zaman ise hissettiği yalnızlık duygusunu tasvir etmek için koyu kahve tonlarına başvurmuştur. Zamanla renk mekanlara, duygulara, sorulara ya da cevaplara, zamana ya da zamansızlığa dönüşmüştür. Sanatçı anlatmak istediklerini bilinen biçimler yerine kendi iç dünyasına yakın hissettiği renkler ile dile getirir olmuştur. Bu durum başlangıçta yadırganmış olsa bile zamanla bu tavrın ne kadar haklı ve yerinde bir tavır olduğu tüm dünya tarafından kabul görmüş ve benimsenmiştir. Renklerin anlatımdaki gücünün farkına varıldıkça, sanatçı ve izleyici birbirleri arasında daha fazla duygusal bağ kurabilme imkânı yakalamıştır” (Ünal, 2020: 40).

Soyut sanatçılar hem renkte hem de biçimde sadeleşmeye gitmişlerdir. Karmaşık olan ve birçok rengi içerisinde barındıran biçimleri reddederek, yalın bir anlayış benimsemişlerdir. Böylelikle daha özgür ve sınırsız bir estetik algı ortaya çıkmıştır. Biçime hizmet eden renk, soyut resimle birlikte kendi özgür ifade gücünü kazanmıştır.

## 2.1. BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SOYUT SANAT AKIMLARI

Soyut üslup ile yapıtlarını oluşturan sanatçılar, görünümüler dünyasını bir kenara bırakarak düşünsel süreçte oluşturdukları tasarıları eserlerinde ortaya çıkarmışlardır. Bu aslında tinsel olanın, salt ve öz olanın farklı form ve biçimlerde soyut olarak ifade edilmesidir. Nesnel olandan ayrı bir şekilde bir arayış söz konusudur. Sanat yapıtı oluşturulurken düşünce dünyasındaki duyumsanan hislerin kurgusal tasarımı oldukça önem arz etmektedir. Nihayetinde soyut olan kavramlar sanatçının özgün üslubuna göre farklı form ve biçimlerde ifade edilecek ve yeni bir sanat eseri olarak hayat bulacaktır. Bu arayış yapılırken de soyut olanın ifadesi için farklı yollar ve teknikler sanat tarihinde yerini almıştır. Soyut sanat için temel olarak dört ana başlıkta sınıflandırma yapılmaktadır. Bunlar Lirik Non-Figüratif Resim, Lirik Soyutlama, Geometrik Non-Figüratif Resim, Geometrik Soyutlama olarak sıralanabilir.

Soyut sanat, 20.yüzyılda sanat tarihinin modernist ifadesinde önde gelen başlıca sanat biçimi olmuştur. 19.yüzyılın sonlarında doğru empresyonistlerle başlangıç gösteren soyutlamacı anlayış, sanatçıların gerçekçi ifadelerden zaman içerisinde sıyrılmasına yol açmıştır. Bu süreçte soyutlama tarzında farklı ifadeler geliştirilmiş, soyut sanat ise arayışlar sonucunda asıl olarak ulaşılmak istenen olmuştur (Ülter, 2010: 98-99).

## 2.2. LİRİK SOYUTLAMA

Soyut resim doğaya, insana ve nesnelere ait herhangi bir görünüm içermeyen farklı biçimsel üsluplar barındıran bir sanat akımı olarak ifade edilir. Soyut olan içerik görsel bir imgelem oluşturacak her şeyden kaçınmıştır. Soyutlamacı anlayışta ise nesne ve diğer görünümüler temsil görevinden koparılır. Her yeni form, yeni bir tasarı içermektedir. İfade edilmek istenen, özgün bir yaklaşımla yeniden yorumlanmıştır. Bağımsız ve yeni biçimler kullanılmıştır. Resmedilen içerikler, gerçek yaşam içerisindeki

kimliğinden farklı bir kimliğe bürünmüştür. Soyut resim hiçbir referansa gönderme yapmaz iken soyutlamacı anlayışta betimlenen unsura göndermeler yapılabilmektedir.

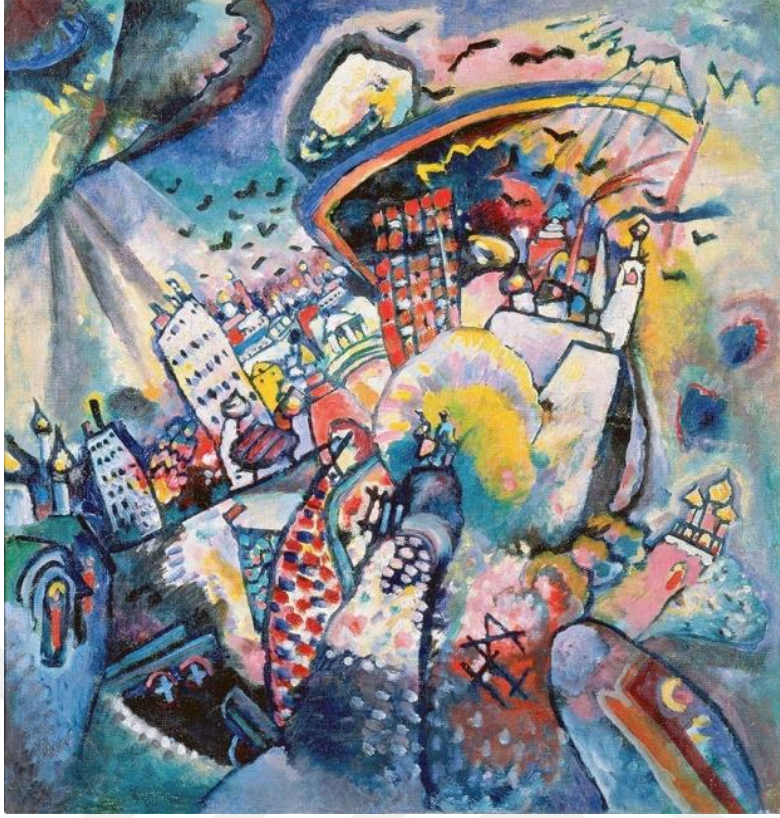
Soyutlamacı sanatta, yüzey üzerine resmedilecek olan biçim tam anlamıyla gerçek biçimi temsil etmez. Sanatçının bireysel yorumlarıyla isteğe dayalı denilebilecek sembolik, simgesel çeşitli sanatsal dokunuşlar gerçekleştirilir. Fakat aynı zamanda ifade edilmek istenen biçim, kendisine gönderme yapılamayacak derecede resmedilmez. Bu durumda kendi asıl özelliğiyle uyuşmayacak ve soyutlamadan çok soyut olarak ifade edilecektir. Bu bağlamda bir uyuşma zorunluluğu gerekmektedir. Sanatçının özgün yorumuyla eklenecek olan biçimsel tasarılar referans gönderebilecek düzeyde olacak ve anlaşılmasını sağlayacaktır (Arnheim, 2015: 213).

Soyutlama kavramı görünümün dünyasının figür ve nesneleriyle birebir sınırlı kalmaması olarak da ifade edilmektedir. Hem dış dünyanın hem de iç dünyanın sentezi olarak düşünülebilir. Duyusal olan veriler, imgeler ile birleşerek esere konu olan figürlere özgün olan yeni bir varoluş kazandırmaktadır. Soyutlamada sanatçı, resmetmek istediği şeyi kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek yeniden yorumlayıp resmetmektedir.

Lirik soyutlamacı sanat anlayışında ise sanatçıların eserlerinde şiirsel bir ahenk görülmektedir. Gerek renkler, gerek biçimler, gerekse doku olarak lirik bir betimleme gerçekleşir. Ressamlar ifade etmek istedikleri imgeyi içsel duygularının da yardımıyla özgür bir şekilde resmetmektedirler. Gerçekçi ifadeden sıyrılıp arınarak, soyutlamaya giderek farklı bir resim kompozisyonu oluşturmaktadırlar. Eserlerde nesneler ve figürler özgür bir şekilde ifade edilir.

Resimde lirik soyutlamacı yaklaşım biçimi ile ilgili Nurullah Berk ve Adnan Turani şu ifadeleri kullanmışlardır: “Bu anlayışta, sanatçı çevresinin görüntüleri değil, onun iç dünyasındaki bilinçaltı evreninin orkestral çok renkliliği, ürpermeleri, pervasızlığı, munisliği, kısacası onun iç savaşı dile gelmektedir” (Berk ve Turani, 1981: 179).

**Resim 22.** Wassily Kandinsky, “Moscow I”, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49.5x51.5 cm.



**Kaynak:** Artsy, 2013.

Lirik soyutlama, bir başka deyişle ressamın bilinçaltının resmedilmek istenen figür ve nesneler üzerinden dışavurumudur. Şiirsel renk ve çizgiler, ifade edilmek istenen unsurun yeni kimliğinin paydaşlarıdır. Sanatçı görüneni değil görmek istediğini veya kendi özgün görüşünü yaratıcılık ve hayal gücü ile resmetmiştir. 1960’lı yıllarda Wassily Kandinsky, Alberto Giacometti, Jean Fautrier ve Paul Klee gibi önemli sanatçılar soyutlama anlayışındaki lirik ifadenin temellerini atan ilk isimler olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihinde ifade edilen tüm bu soyut unsurların en önemli temsilcisi olarak Kandinsky karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, görünen gerçek olan ifadelerden sıyrılmak istemiştir. Soyutlamalar yaparak başladığı resimlerine zaman içerisinde soyut olarak devam etmiştir. Kandinsky’nin başlangıçtaki soyutlama eğilimleri resim 22’deki gibi lirik anlatılar ve betimlemeler içermektedir. İfade ettiği nesne ve figürler, renk ve biçimleriyle şiirsel ve orkestral bir haz oluşturmaktadır. Eserine konu aldığı formları kendi iç dünyasında yeniden yapılandırmış ve tuval yüzeyine şiirsel bir yaklaşımla aktarmıştır.

**Resim 23.** Jean Fautrier, “Tete D’otage No. 4”, 1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x55 cm.



**Kaynak:** Applicat Prazan, bt.

Sanat bir başka bakış açısıyla, sanatçıların bilinçaltını yansıtmaları olarak ifade edilebilir. Kendilerine özgü teknikler ile birlikte belli başlı kurallar çerçevesinde bunu farklı biçim ve formlara dönüştürmüşlerdir. Lirik soyutlama üslubunu bir ifade biçimi olarak kullanıp benimseyen sanatçılar ise gördükleri gerçekliklerden öte yaratıcılık ve hayal gücü üzerine odaklanmışlardır. Lirik soyutlama en temelde tabiatta bulunan imgelerden hareketle soyutlama olarak başlamıştır. Kimi zaman figür, kimi zaman doğadan farklı imgeler ve objelerden hareketle çıkış noktası oluşturulmuş, sanatçı kendi yorumunu kullanmıştır. Sanat eserinde düşsel bir gerçeklik şeklinde de ifade edilebilir. Duyguların ve düşüncelerin eserdeki içeriğe yansımaları kompozisyonun en önemli unsuru olmaktadır (Kayapınar, 2016: 64). Temel unsur olmamasının yanında düşsel ve şiirsel olan lirik soyutlamanın merceği altındadır.

Lirik ifadeler plastik sanatlarda iç dünyanın heyecan ve duygularının ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Lirik soyutlamacı anlayışta ise çevredeki görünümünün ve iç dünyanın ortaklaşa bir tezahürü mevcuttur. Figürler, doğa görünümünü, objeler vb. farklı birçok imge şiirsel bir şekilde sanatçılar tarafından özgürce resmedilmiştir. Duyguları, düşünceleri içsel olanı, özde var olan salt benliğin yansıtılmasıdır. İç

dünyadan başlayan bir yolculuk olan lirik soyutlama dış dünya gerçekleri ile birleşerek yeni biçimler kazanmaktadır.

### 2.3. LİRİK NON-FİGÜRATİF RESİM

1950’li yıllarda ABD’de ortaya çıkan Lirik Non-Figüratif Resim sanat üslubunda genelde fırça ile resim yapılmadığı görülmektedir. Tuval yüzeyine şekil ve renk verecek olan boya sıçratma, dökme ve akıtma gibi tekniklerle eserler ortaya çıkmıştır. Boya tüpten çıktığı gibi yüzey ile buluşur. Sanatçının bireysel içsel hareket dürtüleri lirik non-figüratif resimde önemli bir yer tutar. Bu yaklaşımın üretim sürecinde kendiliğindenlik, rastlantısallık mevcuttur ve duygusal ve içten gelenin aktarıldığı bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Lirik non-figüratif resimde renkler önemli bir ifade unsurudur. Kaligrafik bir stilde boyaların yüzeyde aldığı şekiller dikkat çekmektedir. Lirik non-figüratif resim yaklaşımında eserini oluşturan sanatçının iç dünyasının bir tezahürü eserde ortaya çıkmaktadır. Eser bir nevi dışavurumun kendisidir. Görünümler dünyasının ötesinde soyut olan hislerin dışavurumu olarak yüzeye boyalar çeşitli tekniklerle uygulanır. Kimi zaman sanatçı bile tasarısının nasıl oluştuğunu ya da oluşacağını tasavvur edememektedir. Anlık olarak rastlantısal biçim ve formlar oluşmaktadır. Lirik non-figüratif resimde tabiata ait herhangi bir görünüme rastlanmaz. Her şey soyut olarak vardır.

**Resim 24.** Georges Mathieu, “Combat Devant Florence”, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89x146 cm.



**Kaynak:** Mutualart, bt.

Lirik non-figüratif sanat akımının öncüleri; Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Georges Mathieu, Hans Hartung, Roger Bissiere, Alfred Manessier, Michael Taïeb ve Jean Fautrier olarak ifade edilmektedir. Lirik soyut üslup 1947 senesinde Fransa Paris’te ortaya çıkan soyut dışavurumculuk akımı ile de özdeşleştirilmiştir. Birlikte paralellik göstermişlerdir. Sanatçının psikolojik tavırlarına göre renk, doku, leke, çizgi gibi sanat elemanları tuval yüzeyinde şekillenmiştir (Gökdoğan, 2018: 243).

**Resim 25.** Zeki Faik İzer, Sulu boya ve Guaj, 24x60 cm, Emel ve Orhan Karadoğan Koleksiyonu.



**Kaynak:** Art İf, 2022.

Lirik non-figüratif sanat akımının Türk temsilcilerine örnek olarak, Zeki Faik İzer,ERCÜMENT KALMIK, Abidin Elderoğlu, Abidin Dino, Fahrelnisa Zeid, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Burhan Uygur gibi sanat tarihinde yer edinmiş önemli sanatçılar örnek olarak verilebilir (Güneş, 2021: 35).

Lirik non-figüratif resim sanatı en genel anlamda sanatçının eserini oluştururken özellikle bilinçaltını esere yansıtması olarak tanımlanabilir. Duyguların özünün salt bir biçimde soyut formlarla ifade edilmesidir. Zeki Faik İzer’in, “Sulu Boya ve Guaj” eserlerinde görüldüğü gibi biçimsel olarak bir şiirsellik hissedilmektedir. Lirik non-figüratif resimde, zihinsel ve duygusal durumlar özgün üslup ve ritimde tuvale aktarılmıştır. Doğanın, nesnelerin ve figürlerin yansıtılması ötelenerek sezgisel olan yansıtılmaktadır. Eserin nasıl bir sonuç alacağı sanatçı tarafından da kestirilemeyebilir. Sanatçının elinden anlık olarak renkler yüzeyde bireysel ifadelerle şekil almaktadır. Bu yaklaşımdaki eserlerde doğasal kaligrafik soyut biçimler şiirsel bir izlenim bırakmaktadır.

## 2.4. GEOMETRİK SOYUTLAMA

Geometrik soyutlamacı sanat yaklaşımı özünde doğaya, insana, nesnelere dair görünüm barındırmaktadır. Sanat yapıtında ifade edilmek istenen imge gerçekliğinden

arındırılarak sanatçının kendi yorumuna göre şekil almaktadır. Soyutlama yapılarak tasarımda bir değişiklik gerçekleştirilir. Geometrik soyutlamadaki en önemli özellik realiteden arındırılan görüntünün, geometrik bir biçimde şekil değiştirmesi ile gerçekleşir. Soyutlamacı pek çok yaklaşımdan en temel farkı bu olmuştur. Resmedilen imge bir nevi kendi ideal varlık kimliğinden farklı bir kimliğe bürünmektedir. Fakat imge yine aynı imgedir. Sanatçı temeli ve kaynağı aynı olan imgeyi kendi duyumsamalarıyla geometrik şekillerle soyutlayarak yeniden yorumlamaktadır.

**Resim 26.** Paul Cezanne, “Bibemus Ouary”, (Bibemus Ocağı), 1895, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x81 cm.



**Kaynak:** The Westologist, bt.

İmgeleri algılamamızı sağlayan duysal özelliklerin yanı sıra evrende duysal olarak algılanamayacak duyular üstü özü barındıran bir dünya bulunmaktadır. İnsanın duyularıyla algıladığı araçları ortadan kaldırarak, realiteden sıyrılarak bu öze ulaşmanın yolu açılmaktadır. Paul Cezanne’ de imgeleri resim 26’da görülen örnekteki gibi temel geometrik formlar olarak görmeyi tercih etmiş bir sanatçıdır. Gerçek görünümünü reddetmiş farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Yapıtlarını oluştururken, imge görünümünün geometrik biçimlerini hissetmiş ve uygulamıştır. Bu anlamda geometrik soyutlamanın ilk adımlarını atmış sayılmaktadır. Bütün görünümeler yine mevcuttur fakat yeni bir biçime ve tasarıya kavuşmuşlardır. İfade edilmek istenenler deformasyona

uğratılmış, gerçekçi dış görünümünden uzaklaştırılmış geometrik soyutlamacı bir üslup ile yeniden biçimlendirilmiştir (Tunalı, 1981: 143).

Sanat yapıtlarındaki biçimlerin geometrik formlara büründürülmesi, temeldeki varoluş kimliğinden koparak olarak ifade edilebilir. Ortaya çıkan eserlerde farklı bir bakış açısı, yeni bir ilgi durumu, kendine özgü olma hali gerçekleşir. Düşünsel sürecin tasarıları olarak eserler yeniden şekillenir. Resimlerde estetik bir temel üzerinden soyut düşünsel tema ön plana çıkar (Tunalı, 1981: 199).

Geometrik soyutlamada, nesne ve figür görünümünde belirli oranda soyutlamalara gidilmiştir. Bu üsluptaki soyutlama eylemi bilinçli bir yaklaşım olarak gerçekleştirilir. Özünden arındırılan nesne ve figürler elde kalan ile özüne yine gönderme yapar. Nesne resimde ki haliyle temsil ettiği formdan anlam olarak kopmaz. Sadece biçim olarak şekil değiştirir. Yeni ve özgün bir kimlikle formun anlatımı gerçekleştirir.

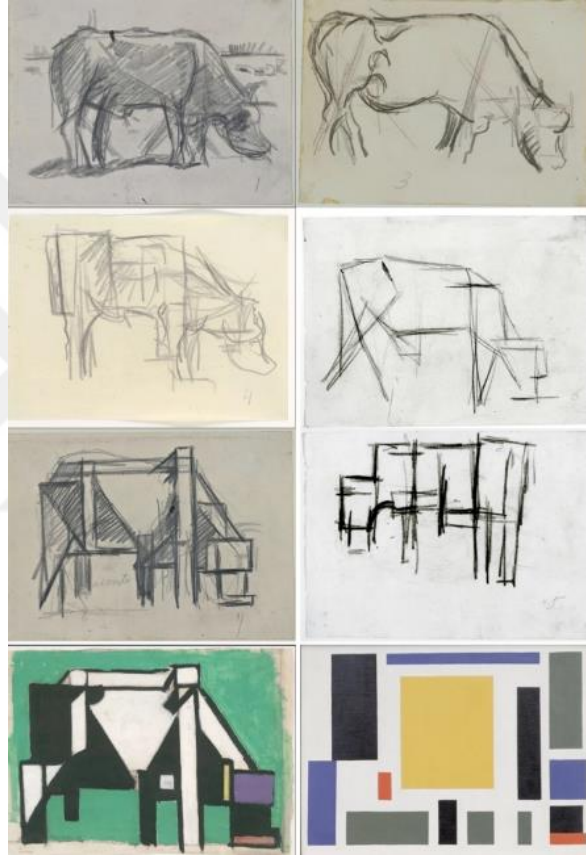
**Resim 27.** Robert Delaunay, “Political Drama”, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.7x67.3 cm.



**Kaynak:** Artsy, bt.

Soyutlama eyleminde, ifade edilen unsurun organik yapısının değiştirilmesi belirli bir sınır içerisinde. Sanatçı tarafından isteğe bağlı olarak, kendine özgü şekilde gerçekleştirilir. Fakat soyutlama eylemi ifade edilen unsurun organik yapısıyla bir ilişki içerisinde olmak zorundadır. Aksi takdirde sanat eserinde ifade edilen imgenin özden kopuşu gerçekleşir, bu da tam anlamıyla soyut manasına gelir. Kavram kargaşalarından kurtulunarak, sadeleştirilmiş, basitleştirilmiş, yalın bir ifade ile algılamının gerçekleştirilmesi sağlanır (Arnheim, 2015: 213).

**Resim 28.** Theo Van Doesburg, “A Series Of Figurative Sketches And Transformation Of The Cow Figure”, 1918.



**Kaynak:** Course Design Matters, 2016.

Sanat tarihinde geometrik soyutlamaları ile bilinen pek çok ünlü ressam mevcuttur. Bu soyutlamalar farklı akımların parçası olarak kayda geçmişlerdir. Kimi zaman ise pek çok akımın ortak temsilcileri konumunda olmuşlardır. Geometrik soyutlamalarıyla bilinen Theo Van Doesburg, Josef Albers, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Sol Lewitt, Victor Vasarely vb. sanatçılar bu alanın önemli temsilcileri olarak örneklendirilebilir.

Türk resminde ise soyutlama, batıda gerçekleşen gelişmeleri takiben başlamış ve gelişmiştir. Türk sanatçılar, Avrupa resmindeki biçimsel ifadelerden etkilenilmiş ve

kendine özgü sentezleriyle eserler üretmişlerdir. Geometrik soyutlamaya dair pek çok Türk sanatçı önemli eserler vermişlerdir. Türk sanatçıların geometrik biçimlerden hareketle soyutlamacı bir tavırdaki eser üretmeleri Kübizm ışığında gerçekleşmiştir. Klasik olan ifade biçimlerinden sıyrılarak geometrik soyutlamacı perspektifte eserler üretilmiştir. Sanatçılar kendilerine göre özgün bir şekilde yorumlar getirerek bu alanda renkli bir perspektif ortaya koymuşlardır. Kimi sanatçılar ise geometrik soyutlama tarzındaki yaklaşımlarda biçimsel olarak Avrupa’ dan beslenirken, tema olarak yerel kültürü benimsemişlerdir. Geometrik soyutlama Türk resim sanatında başarılı eserlerin verildiği önemli bir sanat akımı olmuştur. Cemal Bingöl, Hamit Görele, Salih Urallı, Ferruh Başağa, Refik Epikman, Halil Dikmen ve İlhami Demirci gibi sanatçılar örnek olarak gösterilebilir.

**Resim 29.** Cemal Bingöl, “Akademi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm.



**Kaynak:** İstanbul Sanat Evi, bt.

Geometrik soyutlamacı ifade biçimine sahip sanat yapıtları genel olarak özetlenirse, nesnelere ve figürlere dair gerçekçi varlıklarıyla sınırlı kalınmadığı ifadesi kullanılabilir. Özdeki biçim ve form sanatçının algısı ile Cemal Bingöl’ün “Akademi” adlı eserinde olduğu gibi yeniden biçimlenmektedir. Bu biçimlendirme süreci geometrik formlar ile gerçekleştirilir. Geçekçi algılamaya dair duysal veriler geride bırakılıp, sadece öze gönderme yapılabilecek görünümeler kullanılır. Kompozisyonlarda ifade edilmek istenen unsurlar sanatçının düşünce dünyasında yeniden şekillenerek tuval yüzeyinde yeni biçimler kazanmaktadır.

## 2.5. GEOMETRİK NON-FİGÜRATİF SOYUTLAMA

Sanat tarihindeki eserleri genel olarak incelendiğinde doğanın, görünümler dünyasının yer aldığı, eserlere ilham verdiği görülebilmektedir. Sanat eserlerinde ifade edilen unsurların algılanışı şekiller, semboller, oran ve orantılar gibi temel kavramlarla gerçekleşmektedir. Var olanın ifadesi muhakkak geometrik bir biçim taşımaktadır. Nasıl ki her nesnenin kendine özgü bir geometrik formu ve yapısı var ise sanat eserindeki ifadesinde de sanatçının yorumuna özgü olacak şekilde geometrik ifadelere sahiptir. Geometrik soyut resimde sanatçı bir nevi doğayı içselleştirerek var olan gerçek görünümünden kurtulsa bile ifade ettiği şekiller ve biçimler kendine özgü bir geometri barındırmaktadır. Kimi zaman bir düzen ve ahenk içerisinde kimi zaman ise bir karmaşa içerisinde olabilmektedir. Geometrik non-figüratif resimde yüzeyde oluşan dokular, formlar, biçimler, şekiller, renkler kısacası her bir unsur sanatçının düşsel tasarılarıyla geometrik bir şekilde ifade edilir. Nasıl ki doğanın kendisinde geometrik bir düzen var ise hiçbir şekilde figür veya benzeri görünüm barındırmayan eserlerde de bu durum meydana gelmektedir. Çünkü insanın algılamasında yatan unsur geometrinin kendisi olarak ifade edilmektedir.

Geometrik biçimdeki ifadeler geriye döndüğümüzde ilk olarak arkaik dönemde karşımıza çıkmaktadır. Klasik çağ öncesinde kalan bu üslupta tabiatın ifadesi önem taşımaktadır. Bu ifadeler ise algılama biçimi açısından geometrik biçimleri içinde barındırmaktadır (Şenol, 2009: 3). Geometrik ifade en temelde biçimlendirmenin kendi içerisindeki uyumunu sonucunda oluşumu sağlamasıdır. Her sanat eseri ve eserde ifade edilmek istenen unsurlar bir tasarı ve düzenleme barındırmaktadır. Bu tasarı ve düzenlemeler pek çok farklı üslupta sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Çizgiler, yuvarlaklar, eğriler, şekiller sanatçıların kullanmış olduğu geometrik ifadelerin ana unsurları olmuştur (Sezer, 1997: 4).

Geometrik soyut ifadelerin bir akım ve üslup olarak sanat tarihinde yer edinmesi 1910'lu yıllar olarak değerlendirilmektedir. Malevich, Mondrian, Kandinsky gibi önemli öncü sanatçılar bu tarza eserler vermişlerdir. Herhangi bir görünüm ve imge barındırmayan bu ifade biçimine Türk sanatında ise 1946-1950 yıllarında ilk olarak rastlanmaya başlanmıştır. Bu yaklaşımda eser veren sanatçılara; Selim Turan, Cemal Bingöl, Nejat Devrim ve Fahrelnisa Zeid örnek olarak verilebilir.

**Resim 30.** Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.7x71.1 cm.



**Kaynak:** Christies, 2018.

Sanat eserlerinin geometrik ifade biçimine bürünmesi, gerçeklikten bir kopuş, arınma ve sıyrılma olarak ifade edilebilir. Yeni modern dünyada, yeni düşsel tasarımların, özgürce ifade etme girişimlerinin bir yansıması da non-figüratif geometrik yapıtlar olmuştur. Soyut bir biçimde kendine özgü bir kimlik taşımıştır. Yapıtlarda estetik bir temel ve düzende görülür. Bu sanat üslubu bir yandan da Kübizm ile ilintilidir. Her iki üslupta ifade edilmek isteneni çizgisel olarak algılar ve geometrik formlarda biçimlendirir. Fakat iki anlayış birbiriyle karıştırılmamalıdır. Kübizm görünümünden faydalanırken non-figüratif geometrik soyut sanat herhangi bir görünüm barındırmaksızın sadece geometrik soyut biçimlerden oluşmaktadır (Tunalı, 1981: 199).

Geometrik üsluptaki non-figüratif ifade biçimleri her ne kadar soyut olsa bile, görünümüler dünyasından anımsatmalar gerçekleştirebilirler. Sanatçının eserindeki herhangi bir geometrik biçim doğadan herhangi bir imgeyi hatırlatabilmektedir. Bu da insan ve gerçek dünyanın arasındaki bağın bir ifadesi olarak yorumlanabilmektedir. Algılama yorumlama süreci hali hazırda madden gerçek olan bir nesnenin kendine özgü geometrik formu ile zihinde bir şekil kazanmaktadır. Yuvarlaklar, üçgenler, çeşitli dörtgenler, spiraller, çizgiler vb. pek çok şekil herhangi bir şeye atıfta bulunabilir. Fakat olaya sanatın temel elemanları olarak bakıldığında resim 30’da görüldüğü gibi tuval yüzeyi tamamen soyut geometrik ifadesiz şekiller olarak kimlik kazanmaktadır. Sanatçı kendi içsel duyumsamalarını üslubuna göre biçimlendirerek eserini oluşturur. Bundan

sonraki süreç gerek sanatçı gerekse izleyici için bir algılama yorumlama meselesine dönüşebilmektedir.

Soyut resimlerdeki geometrik formlar dış dünya ile bağlantı kurdurabilir. Doğaya dair bir parça olarak anımsama gerçekleştirilebilir. Spiral bir form bulut, üçgen ve dörtgenler birer kaya parçası gibi örneklendirilebilir. Düz çizgiler hareketsizliğin sembolü olabilir. Non-figüratif geometrik düzenlemelerdeki bu hissiyatlar insanın doğayla olan ilgi ve beraberliği sonucu uyanmaktadır. Biçimler soyut olsa bile gerek renklerde gerek çizgi ve şekillerde görünümüler dünyasına ait etkiler ortaya çıkabilir (Berk, 1964: 57).

**Resim 31.** Wassily Kandinsky, “On White II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105x98 cm.



**Kaynak:** Art History Project, 2022.

Non-figüratif olarak tanımlanan soyut yaklaşımlar gerçekçi bir gözle ne bir obje, ne bir nesne, ne de bir görüntü içermez. Herhangi bir anımsatma gerçekleştirmez. Anımsatmalar doğaya ait temel formların benzerliği ve yorumlarından esinlenerek gerçekleştirilebilir. Geometrik non figüratif resim genel anlamda figürden yoksun tamamen soyut olarak modern sanatın önemli bir akımı olmuştur. Önemli Türk ressamalarda bu yaklaşımı benimsemişlerdir. Geometrik non-figüratif eserlerde biçimsel olarak geometrik formlarla eser üreten sanatçıların yanı sıra yine bu üslup içerisinde daha kaligrafik tarzda eser üreten sanatçılarda olmuştur. Geometrik non-figüratif ve soyut sanat arasındaki fark ise şu şekilde ifade edilebilir; soyut sanattaki başlangıç doğa

kaynaklıdır sonuç ise doğadan uzaklaşma şeklindedir. Geometrik non-figüratif sanatta ise ilk aşamadan son aşamaya kadar doğaya bağlılık söz konusu değildir.

Geometrik non-figüratif sanatçılar görünümlere ait unsurlara bağlı kalmaksızın düşündüklerini özgürce tasarladıkları renk ve şekiller ile biçimsel arayışa girmişler ve sanatlarını üretmişlerdir. Bu alanda üretim yapan sanatçıların eserlerinde kurgulama öne çıkmaktadır. Başlıca eser üreten sanatçılara örnek olarak Fahrelnisa Zeid, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, Mübin Orhon, Adnan Çoker, Altan Gürman ve Adem Genç gibi pek çok Türk sanatçı örnek verilebilir (Düzgün, 2011: 73).

**Resim 32.** Fahrelnissa Zeid, “Dream Of Abou Sina II”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 57x74.5 cm.



**Kaynak:** Artnet, bt.

Türk resim sanatında Fahrelnisa Zeid geometrik non-figüratif sanat biçimini kullanan önemli sanatçılardandır. Onun geometrik ifadeleri, şekil ve biçimleri genel olarak bir mozaik izlenimi oluşturmaktadır. Yan yana getirdiği ufak geometrik parçalar ve zaman zaman kullandığı çizgiler eserlerinin en önemli teknik unsurlarıdır. Tamamen soyut, figür ve nesne algısından uzak üretimleri olan sanatçı bu alanda önemli bir temsiliyet kimliği kazanmıştır.

Geometrik non-figüratif soyut ifade biçimleri gördüğümüz, algıladığımız, anlamlandırabildiğimiz, anımsayabildiğimiz bütün unsurlardan uzak, tamamen soyut formlardan oluşan bir sanat üslubu olmuştur. İfade edilen unsurlardan uzak kalmasının yanı sıra diğer soyut sanat akımlarından farkı biçimlerinin, şekillerinin geometrik formlarda oluşmasıdır. Temel geometrik formlar ve çeşitli farklı geometrik formlar ile doğanın sanatçıya gösterdiği algıları değil duygu durumlarının, içsel olanın bir tasarısı

olarak ifade edilmesidir. Geometrik non-figüratif anlayışta matematiksellik kurgulama, göz estetiği ve şekiller önemli temel unsurlardır.

### 3. SOYUT SANATTA BİÇİM VE İÇERİK İLİŞKİSİ

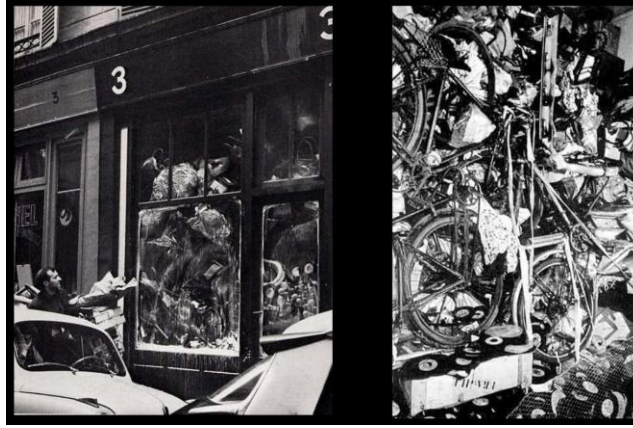
Sanat tarihinde bugüne dek süre gelen tüm sanat akımlarının üsluplarının kendine özgü biçimsel ifade şekilleri mevcuttur. İçeriğin yansıtılma şekli olarak biçim bir aracı olmaktadır. İzleyiciye içeriğin özünü oluşturacak duyumsal aktarımlar biçimlerden hareketle gerçekleştirilir. Belirli kalıplar ve gerçekliklerden uzak özgürce ifade biçiminin en etkin olduğu alanlardan bir tanesi soyut eserlerdir. Biçimler sanatçılar tarafından kendi sınırsız özgür düşünceleriyle şekillenir. Sınırsızlığın hissedildiği özgür yaklaşımlar Land Art'ta da görülmektedir. Tıpkı soyut resim üreten sanatçıların görünüm dünyasının imgelerinden sıyrılarak yalın soyut biçimlere geçmesi gibi, Land Art sanatçıları da herhangi bir tuval yüzeyine bağlı kalmayarak sonsuz bir tasarı gücüne kavuşmuşlardır. Kendilerine eserlerinin üretimi için sınırsız ve özgür bir hareket alanı oluşturmuşlardır. Sanatçılar herhangi bir tuval yüzeyiyle sınırlı değildir. Biçimler iki boyutlu yüzeyde şekil almak zorunda değildir. Tuval yüzeyinin, iki boyutlu yüzeylerin yanı sıra artık bir galeri mekânı da yoktur. Sanatçıların ifade etmek istediklerini herhangi bir galeri duvarı olmaksızın, standart sergi kalıplarından uzak şekilde istedikleri gibi biçimlendirirler. Biçim artık modern dönemde özgürleşme sürecine girmiştir. Kullanılan materyallerin yanı sıra kullanılan mekân dahil olmak üzere özgür ve sınırsız hayal gücü tasarılarıyla biçimsel ifadeler sonucunda sanat eserleri oluşturulmaktadır. Klasik ifade biçimlerinden ve kalıplarından sıyrılarak yeni arayışlar gerçekleştirilmiştir. Land Art ve Soyut resim bu bağlamda birbirleriyle ortak bir yapıya sahiptir. Geleneksel ve klasik olan ifadelere karşı radikal değişimler barındırmaktadırlar.

Geleneksel ifadelerden, tekrarlardan, benzerliklerden, alışlagelmişliklerden uzaklaşmıştır. Sınırlara dair bir bağımsızlaşma, gerek soyut gerek somut olarak özgürleşme sağlanmıştır. Sanatçıların düşünceleri kalıplaşmış sanatsal ifade biçimlerinden çözülerek yeni biçimler kazanmıştır. Modern dönemde eserlerde ve eserlerin sergilenme alanlarında değişimler meydana gelmiştir. Birçok sanatçı artık radikal bir dönüşümle eserlerini galeri dışına kamusal alana çıkarmıştır. Eserler ve sanatçı artık kendini galeri dışında da gösterme gücü elde etmiştir. Sanat yapısı artık sadece sanat galerisi, kilise, saray vb. gibi alanlarda gösterilmemekte, izlenime sunulmamaktadır. Bir sıyrılma, çözülme gerçekleşmiş olup yeni olanaklar oluşturulmuştur. Biçimsel ifadeler

zenginleşmiş, içerik farklı biçimlerde farklı alanlarda daha güçlü bir şekilde yansıtılmıştır (Tilki, 2018: 311).

Bu süreç yirminci yüzyılın başlarında sanata dair sınırların sorgulanması ile başlamıştır. Belirli kalıpların yıkılmak istenmesi, çağın getirdiği yenilenmelere uyum sağlanılmak istenmesi beraberinde sanatta da radikal değişimler meydana getirmiştir. Pek çok sanatçı mekâna ve üretim biçimlerine dair karşıt görüşler sergilemiş, sorgulamalar yapmıştır. Düşüncelerini, ifade etmek istediklerini artık yeni biçimlerde sunmaya başlamışlardır. Yapılan düşünsel sorgulamalar sınırlardan arınmanın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Sanat eserleri de bu bağlamda yeni biçimlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Yıkımın en radikal ismi olan Marcel Duchamp sanat yapıtının bir tuval olması zorunluluğunu ortadan kaldıracak önemli adımı atmıştır. Sanat eseri artık ne bir tuval nede bir heykeldir. Sanatçının içerik olarak aktarmak istediği özü ifade eden sınırsız tasarımlara sahip olabilecek pek çok biçim yeni sanat eseri olmuştur. Sanat eseri, sergileme biçimleri, sergileme alanları artık yeni bir boyut ve biçim kazanmaya başlamıştır. Duchamp ile başlayan biçimsel sınırsızlık, modern sanat tarihinin başlangıcından günümüze dek, oluşturulacak eserlerde üretim yaparken sınırsız olanaklar sağlandığını göstermektedir.

**Resim 33.** Arman, “Le Plain”, 1960, Galerie Iris Clert.



**Kaynak:** Socks-Studio, 2019.

Biçimsel ifade arayışları üzerine düşünceler, biçimi değiştirme yolları sanatçılar için bir arayış olup bunun yanı sıra mekânsal ifadelerde de sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Mekân sınırını aşmak, alanı genişletmek gibi fikirler sanatçılar için bu alandaki sorgulamalardan olmuştur. Bu bağlamda Yves Klein radikal adım atan isimlere örnek olarak gösterilebilir. Resim 33’te görülen “Boşluk” isimli sergisiyle galeri mekanını tamamen boş bırakmıştır. Yine bir başka önemli sanatçı Arman, galeri mekanını

Çöpler ile doldurmuş sanat izleyicisini dışarıda bırakmıştır. Tüm bu girişimler yeni sanatsal ifade biçimlerini doğurmuştur (O'Doherty, 2010: 109).

1960'lı yıllar yalnızca geleneksel kalıplarla üretilen sanat eserlerinin değişiminin değil, onların konumlarına dair işlevlerinin de radikal biçimde değişime uğradığı zaman dilimi olmuştur. Gerek resim gerekse heykellerin üretim, sergilenme, satış biçimi kaygıları farklı kimliklere bürünmeye başlamıştır. Estetik sınırları zorlayan, klasik olandan arınarak sıyrılan, değişimin biçimsel olarak ciddi boyutlara taşındığı yeni bir plastik sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtlarının alanı, kapsamı ve tanımı sınırsız bir boyuta ulaşarak bu alanda farklı kapılar açılmıştır. İfade edilmek istenen içerik, yeni biçimsel süreçler, geniş bir yelpazede sınır tanımayan üretimsel çeşitlilik, özellikle Land Art'ta kendini göstermiştir. Kamusal alanlar, uçsuz bucaksız doğadan araziler, heykel sanatının bir parçası olmuştur. Kullanılan materyallerden, ifade edilmek istenen düşüncelerden, mekânsal tasarıya kadar özgürlükçü bir anlayış geliştirilmiştir. Doğa, yeryüzü konunun, ifade edilmek istenenin bir parçası olmuştur. Sanatçılar bu alanları kullanarak, kendi düşünceleriyle yeni ifade biçimleri geliştirmiş ve sanatıyla iz bırakmıştır (Kedik, 2010: 108-109).

**Resim 34.** Richard Long, “Çakıllı Çorak Arazide Düz Bir Çizgi”, 1988.



**Kaynak:** Tate, 2009.

Modern dönemin getirmiş olduğu özgürlükçü anlayış, ifade edilmek istenen içeriğin belirli görsel imgeler ile aktarılmasının aksine yeni, sınırsız ve özgür biçimsel tasarılar ile aktarılması üzerine sanatçılar için geniş bir hareket alanı doğurmuştur. Soyut resimde nesneler ile olan bağ tamamen koparılmıştır. Land Art'ta ise nesnelerin gerçek kullanım amacından uzaklaşmıştır. Sanatçılar ifade etmek istediklerini özgürce kendilerince anlamlandırmışlar, kalıplara ve yönlendirici unsurlara bağlı kalmamışlardır.

Sanatsal ifade biçimlerinde iki boyutlu sınırlamalara karşı çıkmış ve 1960'lı yılların hemen sonrası için bu radikal bir değişim olmuştur. Land Art'ın bu özgürlükçü

sınırsız yapısındaki düşünsel temel kavramsal sanatında bir parçası olarak ifade edilmektedir. İçerik izleyicide alışlagelmemiş bir görüntü ile ifade edilince düşünsel, kavramsal algılama ve duyumsamalar bu bağlamda daha çok hissedilir olmaktadır. Resim ve heykel sanatının ortak bir kaygısı niteliğinde bir değerlendirme yapılabilir. Resim heykel, heykel bir resim olmuştur. Özgürlükçü anlayışın getirdiği sınırsız malzeme kullanımı ve doğanın mekâna dahil edilişi içerik ve biçim açısından en önemli sanatsal ifade gücü barındıran unsurlar olmuştur. Dünyanın kendisi artık bir müze haline gelmiş, sanatçısından izleyicisine, mekânından malzemesine kadar geniş bir yelpaze ortaya çıkmıştır.

Doğadaki herhangi bir nesne, sanatçının dokunuşuyla kendi bağlamından uzaklaşarak farklı anlamlar kazanabilmektedir. Herhangi bir kaya parçası, metal küre gibi vb. yalın bir form kullanılmış olabilir. Soyut sanatta da yalın renk alanından oluşan biçimsel bir görüntü olabilir. Sanatçılar izleyiciler için, sonsuz düşsel bir yolculuk süreci başlatmışlardır. Bunu yaparken biçimlerdeki yalınlığı göz ardı etmemişlerdir. Onlar için biçimler yalınlaştıkça ruhsal duyumsamalar daha fazla ortaya çıkacaktır. Arınmışlık ve yalınlık izleyicinin ruhuna dokunmadaki saf gücü ortaya çıkaracaktır.

Sanat yapıtlarındaki bu tip biçimsel değişimlerde, eser ve izleyicisi arasındaki diyalog da farklı bir boyuta taşınmış olmaktadır. Eser ve izleyicinin iletişimi artık sadece görme duyusu ile gerçekleşmemektedir. İzleyici esere katılabilir, eserin konumuyla birlikte kendisi de o an orada var olabilir. Bu bağlamda yeni bir iletişim türü ortaya çıkmış ve deneyimleme duyguları da farklı bir boyuta ulaşmıştır. Land Art'ta biçim ve mekân sonsuzluğa ulaşırken, eserin izlenilmesine dair alınacak konumda yeni bir devrim oluşturmaktadır (Kedik, 1999: 105).

1960'lı yıllarda bu arayışların ortaya çıkmasındaki en büyük neden, sanata dair geliştirilmiş olan modernist kuramlar ve sanat kuruluşlarına karşı sergilenen aksi yöndeki eylemler, sanatın ticarileşmesine, metalaşp kalıplaştırılmasına başkaldırı sonucu olmuştur. Yeni arayışlar ile sanatın sergilenme alanı ve kapsamına dair farklı biçimsel ifadeler ortaya çıkmıştır. Bu süreç ardı ardına birçok farklı sanatsal hareketin başlangıcı olarak ifade edilebilmektedir. Bu büyük kırılmanın önemli bir kolu olan Land Art, düşünsel ve fiziksel olarak radikal değişim sürecinin en önemli akımlarından olmuştur.

“1960'ların sonunda Amerika'da ortaya çıkan Land art, Türkçe' ye Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı vb. isimlerle çevrilmiştir. Avangart sanatın bir uzantısı olan Land Art, başta Minimalizm ve Kavramsal sanat olmak üzere birçok sanat akımından etkilenmiştir. Resim, heykel, mimari ve sanatın diğer disiplinleri arasındaki sınırları ortadan kaldıran Land Art

sınırsız malzeme çeşitliliği ve sınırsız mekân ve zaman anlayışıyla, adeta sanata çizilen bütün sınırları ortadan kaldırmaktadır” (Aydın, 2012: 52).

Biçimsel olarak eserlerde değişim yaşanan bu süreçte heykelinde geleneksel ifade biçiminin büyük ölçüde sorgulanmasına neden olmuştur. Heykel sanatı da birçok değişim ve yeniliğin gerçekleştiği sanat disiplini haline evrilmiştir. Yeni ifade arayışları, arayışlar içerisinde farklı olasılıklar, gerek kullanılan materyal gerek sergileme alanı, sonsuzluğa açılan bir kapıya doğru yönelmiştir. Klasik sanatsal ifade biçimlerinin ötesine geçilerek biçimsel özgürlük ve sınırsızlık yakalanmak istenmiştir. Sanat eserlerinin sergilendiği müze ve galerilerden sıyrılma gerçekleştirilmiş, bunun için arazi, doğa, dünya kullanılmıştır. Artık eserler galeri ve müze gibi kapalı bir kutu “Beyaz Küp” içerisinde değil dünyada yaşanan yeryüzünün kendisinde sergilenmeye başlanmıştır. Mekân Land Art ile beraber sınırsızlaştırılarak her yer olmuştur. Doğanın kendisi resim ve heykelin bir parçası olarak farklı bir ifade biçimi gerçekleştirilmiştir. Bu sanat dalı da yine kendi içerisinde farklı ifade biçimlerine sahiptir. Kimi sanatçı dışarı çıkar kimi sanatçı ise yine içeride kalır. İçeride kalan sanatçı yine geleneksel anlayışın çok uzağında eserler vermiştir. Henrique Oliviera’nın “Transarquitetonica” ve Giuseppe Licari’nin “Humus” isimli eserleri içeride kalanlar için örnek olarak verilebilir.

**Resim 35.** Michael Heizer, “Lavitated Mass”, 2012.



**Kaynak:** NY Times, 2014.

Arazi sanatı içerisinde farklı biçimlerde eser üretimi görülmektedir. Sanatçılar farklı bakış açılarıyla göze çarpan radikal yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Kimi zaman devasa çalışmalar yapılmış kimi zaman ise minimalist üslupta çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Taş, toprak, kaya kütleleri gibi doğanın kendisinden olan materyaller

kullanılmıştır. Açık alanda sanatçı düşünsel tasarısına göre yerleştirmeler, üretimler gerçekleştirmiştir. Kimi eserlerde asfalt, zambak, araba gibi vb. doğanın kendisinden olmayan, doğal olmayan materyallerde kullanılmıştır. Yeni üretilen ürünler, makineler, teknolojiler her birisi en önemli etkenlerden olmaktadır. Sanatçılar her an her şeyi sınırsız ve özgür biçimde kullanmış, pek çok şeyi fiziksel varlığının ötesinde metafor olarak ifade etmeye çalışmışlardır (Pekşen, 2005).

### 3.1. RICHARD SERRA

1960'lı yıllarda geneli heykeltıraş olan sanatçılar mekâna, renge ve malzemeye gerçekçi bir yaklaşımla bakar. Onlar için kullanılan malzemenin gücü ve niteliği önemlidir. Buna vurgu yapılan bir üslup benimserler. İlerleyen zamanlarda ise Minimalizm terimi ile isimlendirilen bu sanatsal ifade biçiminin temel amacı doğanın kendisini yansıtmayı değil de, özünde sadece kendini temsil etmek olmuştur. Gerçeğe dair betimleyici bir anlayıştan arındırılmış, yalınlaştırılmış, minimize edilmiş ifadeler ortaya koyulmuştur. Bu alanda önemli bir sanatçı olan Richard Serra, eserlerini direkt olarak sanat elemanının kendisine dair bir algılama süreci üzerine oluşturmuştur. Sanat yapısını kendi salt gerçekliğiyle var etmeye çalışmıştır. Serra'nın eserlerinde dikkat çeken kavramlar şu şekilde sıralanabilir; Mekân, boşluk, denge, ağırlık ve yerçekimi. Eserlerini oluştururken bu kavramlar üzerine sorgulama yapılacak tasarılar üzerinde durmuştur. Kullanılan malzemeler ve mekân sanatçının özgün tasarısıyla minimize edilir ve yukarıda bahsedilen kavramlar dizisinin sorgulaması gerçekleştirilir. Richard Serra'nın eserlerinde ağırlığa ve dengeye dair unsurlar, yüzeysel boşluklar, eğilimler, tünel vari geçiş alanları, labirent gibi yollar dikkat çekmektedir. İzleyici eseri izlerken içinden ve etrafından geçerken anlık olarak farklı yüzey ve odak noktaları görmektedir. İzleyici farklı şekillerde sorgulamaya ve düşündürülmeye sevk edilmektedir. İzleyicinin sanat eseri çevresindeki bu hareketi aslında onu izleyici rolünden çıkarır ve eserin bir parçası, kullanıcısı olmasını sağlamaktadır.

**Resim 36.** Richard Serra, “Te Tuhirangi Contour”, 2003, Site Specific Installation At Gibbs Farm, New Zealand.



**Kaynak:** İdeal Art, 2016.

Richard Serra'nın çalışmalarında kullandığı malzemeler, madde olarak varoluşunu ötesinde bir anlam kazanır. Örneğin çelik artık sıradan sert, ağır ve soğuk bir madde değildir. Sanatçının ve hatta sonrasında izleyicisini düşüncelerini barındıran, duygularını ifade eden bir metafordur. Belli bir form ve biçim kazandırılmış materyaller sanat eserini oluştururken, ortaya çıkan sanat eseri de düşsel olarak ifade edilmek istenen görünüşün biçimsel bir yansıması olmuştur.

**Resim 37.** Richard Serra, “Between the Torus and the Sphere”, Çelik, 2003-2005.



**Kaynak:** Guggenheim, 2012.

Sanatçı eserlerinde genellikle büyük metal levhalar kullanmaktadır. Serra, eserlerinde kullandığı materyalleri salt olarak kendi varlığıyla ön plana çıkarmıştır. Algılanmasının da bu yönde olmasını ister. Normal şartlarda kullandığı malzemeler hayat içerisinde pek çok şeye dönüştürülerek bir kimlik ve anlam kazanmaktadır. Richard Serra

ise salt halde bırakıp özünde minimalist etkilerle materyalleri bir başka şeymişçesine kullanmaktan kaçınır. Herhangi bir dönüşüm yaşamış obje değildir. Özellikle sanatçının “Between the Torus and the Sphere” (Torus ve Küre Arasında) ve “Afcaa Intersection II” (Afcaa Kavşak II) isimli eserleri hiçbir dayanağı olmadan kendiliğinden ayakta duran eserleridir. İç içe geçmiş tasarımlarıyla, içerisinde yer aldığı mekâna hükmeden tavrıyla kendiliğinden oluşunun gücünü daha da çok hissettirmektedir. Salt ve yalın bir şekilde malzeme kendi yapısal gücüyle var olmaktadır. Sanat yapıtının kendisinin önemi kadar izleyicinin onun etrafındaki hareketleri de önemlidir. İzleyici eserin bir parçası olmaktadır ve sanatçı için bu durum işin bir parçasıdır (Karaaslan, 2011: 73).

Richard Serra, yalnızca ürettiği heykelleriyle değil onların sergilenmiş olduğu mekânı da işin parçası olarak işin içine dahil etmektedir. Tasarımları yapıtın çevresi ile bir bütünlük içerisindedir. Malzeme kendi özüyle vardır. Kendiliğinden oluşu güçlü bir gövde gösterisi gibidir. Yapıt ve çevre arasında yeni bir ilişki kurarak kendi stiline özgü bir estetik denge yakalamaktadır.

### 3.2. ANISH KAPOOR

Anish Kapoor ürettiği eserlerde sunum, algılanma biçimi, materyal kullanımı açısından farklı biçimlerde teknikler uygulayan bir diğer önemli sanatçıdır. Biçimler, renkler, malzemeler ile sınırlandırılmayacak bir sanatçı olarak tarihe geçmiştir. Düşünsel olarak sanat eseri izleyicisinin bilinçaltına metaforik göndermeler gerçekleştirir. Kapoor, üretmiş olduğu yapıtlarıyla izleyici arasında doğal bir bağ oluşturmak isteyen sanatçılardandır. Eserde kullandığı materyaller ve salt renkler ile bunu yakalamaya çalışmıştır. Ürettiği eserler sanatçının özgür ve sınırsız tasarı kimliğini ortaya koymaktadır.

Anish Kapoor, sanat yapıtlarında hacimsel yapıyla ilgilenen geleneksel heykelticiliğe karşın figür, nesne ve imge barındırmayan biçimler kullanmıştır. Soyut, düşünsel ve sınırsızlık kavramları onun eserlerinde ön plana çıkmaktadır. Eserleri sanat izleyicisinin algı ve duyumsamalarıyla anlam kazanmaktadır. Biçimleri cesur hamleler barındırmaktadır. Varlık ve yokluk gibi kavramsal ilişkilendirmeler alt metinler olarak okunabilmektedir. Eserler tüm çarpıcılığıyla varlığını korurken, izleyicide kendi öznel yorum ve algılaması ile başka bir boyut oluşturur. Zihinsel bir yolculuk süreci olarak tanımlama yapmak mümkündür.

“Anish Kapoor’un eserleri net bir perspektifte değerlendirilmemesine rağmen minimalist ve dışa vurumcu şekilde değerlendirilebilir. Minimalist bir sanat anlayışı sanatçının eserlerinde

daha çok malzeme ve teknik bağlamda ön plana çıkmaktadır. Bu yalın ve sadeleştirilmiş anlayış özünde pek çok coğrafyanın farklı renk ve izlerini taşımakta olup batılı sanatçıların heykellerinden bariz bir şekilde ayrılmaktadır. Bu heykeller doğunun döngüsel zaman anlayışına atıfta bulunarak ebediyeti ve sürekliliği izleyiciye eş zamanlı sunmakta olup bulunduğu mekândan ve zamandan ayrılarak farklı bir deneyim hissi uyandırmaktadır” (Ateş, Küpeli, Yılmaz, 2020: 270).

**Resim 38.** Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, 2004, Paslanmaz Çelik, 1000x2000x1280 cm, Millennium Park, Chicago Amerika.



**Kaynak:** Anish Kapoor, bt.

Kapoor’un “Bulut Kapısı” isimli eseri bulunduğu konumdaki şehri yansıtan haliyle büyük ilgiyle karşılaşılan bir sanat yapıtı olmuştur. Uzamlar, yansımalar, bükülmeler her bir farklı noktadan farklı hissiyatlar uyandırarak izleyicide merak uyandırmaktadır. Soyut bir perspektif ile duygusal bir form halinde, 110 tonluk ağırlığı ve 169 paslanmaz çelik levhadan oluşan eser sanatçının en çok bilinen biçimsel ifadelerindendir (Foreman & Winston, 2008: 98).

Sanat yapıtı üretiminde ve algılanmasında yeni stratejiler oluşturan sanatçı, kavram olarak tam manasıyla ifade edilemeyen sonsuzluk, ışık ve karanlık gibi bağlamlar oluşturarak izleyiciyi farklı bir atmosfere doğru yönlendirmektedir. Kapoor’un eserlerinde ki içerik minimalist bir üsluba sahip iken, biçim ve boyut olarak devasa bir görünüme sahiptir. Sanatçı kültürlerarası unsurlardan beslenerek çeşitli biçimlerde soyut formlar üretmektedir. Eserlerinde genellikle paslanmaz çelik, taş, mermer, plastik vb. materyaller kullanmıştır. Böylesine devasa yapıtlar için fabrikalarla ve çalışanlarıyla bir ekip olarak işi son noktasına ulaştırmaktadır. Sanatçı, kozmik bir estetik olarak tarif edilebilecek mikro içerikli makro biçimli eserleriyle ön plana çıkmıştır.

### 3.3. ROBERT SMITHSON

Land Art sanat akımı, ortaya ilk çıktığı zamanlarda bütün doğayı genel olarak sergileme alanı olarak kullanmıştır. Süreç içerisinde değişimler gerçekleşmiş doğa hakkında bir duyarlılık ve farkındalık sanatçıların çalışmalarına dönüşmüştür. Bu bağlamda pratikler ortaya koyulmuştur. Sanayileşip bürokratikleşen şehirlerde insanoğlunun doğaya olan özlemi artmıştır. İnsanlar zaman içerisinde yaşanan değişim sürecinin toplumu yıkıma götüreceği inancını edinmiştir. Bu dönemde ise ABD’de araziler üzerinde yapılan çalışmalarla geleneksel olan yıkılmaya başlamıştır. Sanat eserleri artık doğa olmaya başlamıştır. Sanatçılar tuval yüzeyine aktarılmak istenen doğa görünümünü artık doğanın büyük arazilerine kurgulamışlardır. İş makineleri ile doğada izler bırakmış, tasarılar yapmışlardır. Kimi zaman bir tahribata dönüşen çalışmalar, zaman içerisinde sanatsal bir eylem haline gelmiştir. Artık tüm doğa, sanat mekânı haline gelerek izleyici için farklı bakış açıları oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Doğanın kendisi sanatın nesnesi ve materyali olmuştur. Aynı zamanda sergilenmek için bir müze, bir galeri gibi mekân olmuştur (Tan, 2022: 25-26).

**Resim 39.** Robert Smitson, “Spiral Jetty”, 1970, 4.6x460 cm.



**Kaynak:** Khan Academy, bt.

Land Art sanat eylemlerinde; boyut, ölçek, fiziksel yapı, malzeme gibi unsurlar ön plandadır. Sanatçılar geniş çaplı arazilere büyük ölçekte düzenlemeler yapmışlardır. Robert Smithson’da bu alanda önemli eserlere sahip olan sanatçılardandır. Alternatif arayışlar ve denemeler ile doğanın kendisini birebir kullanmıştır. Sanatçının resim 39’da görülen çalışması gibi sarmal yapıdaki işleri önemli örneklerdendir.

“Robert Smithson (1938-73) yeryüzü sanatı ya da çevresel sanat denen eğilimin önemli temsilcilerindendir. 1966’da New York’ta Yahudi Müzesi’ndeki azcı sergiye katılmıştı. Ancak kısa bir süre sonra yer olmayan (nonsite) diye geliştirdiği bir düşünce temelinde iç

ve dış mekân arasında gidip gelmeye, bağlantılar kurmaya başladı. Bu çalışmalar sonunda da hem kültürel hem fiziksel bir hapishane olduğu gerekçesiyle galeri mekanının sınırlı çerçevesinden olabildiğince dışarıya çıkmaya karar verdi. Çünkü gerek yeryüzü gerekse zihin tarafından yaratılan şeylerin bir yolunu bulup sanata sızdığına ve orada birleştiğine inanıyordu sanatçı. Smithson'a göre zihin ve yeryüzü, sürekli bir aşınıp taşınma sürecindedir. Zihinsel ırmaklar soyut kıyıları aşındırıp sürüklemekte, beyin dalgaları düşünce yarlarını oymakta, düşünceler belirsiz kayalıklarda parçalanmakta, kavramsal kristalleşmeler ulusal düşünce çökeltilerine ayrışmaktadır. Erezyon sadece doğada değil zihnimizdedir. Dışarıdaki erezyon zihnimizin çatlaklarına sızmakta, beyinsel bir çökeltiye ('som bilinç'e) dönüşmektedir. İşte bu aydınlık dünya sanatçıyı sarmakta, ona yeni bir estetik alan açmaktadır. *Sanatçının malzemesini yeryüzü sağlamaktadır, işliği de galerisi de artık yeryüzüdür.* Yerkürenin katmanları karmaşık bir müzedir. Tarih öncesi kalıntılara bakan sanatçı, günümüzün sanat tarihi sınırlarını alt üst eden yıkıntı haritalarını, türlü öbekleri görür. Çökelti katmanlarını inceleyen biri, bir mantık molozuyla karşılaşır. Bunlar zihinde ve yeryüzünde birlikte var olurlar" (Yılmaz, 2005: 239).

Smithson, galeri ve müze mekanlarını bir hapishane olarak görmüştür. Böylelikle zaman içerisinde dışarıya açılmıştır. Bir süre sonra bu alanında bir sınırı olduğunu hissetmiştir. Her halükârda savunduğu ise en azından yaşanılacak olan hapishaneyi sanatçının kendisinin seçmesi gerektiği düşüncesidir. Bir küratörün, galeri sahibinin dayatmalarıyla hareket etmektense kendi düşüncelerinin sınırları içerisinde özgürce hareket etmeyi tercih etmiştir. Düşünceleri ve sanat yapıtları için kendi kültürel hapishanesini seçmiştir.

Robert Smithson'un eserleri, soyut bir sanat eserinin doğaya yansıması niteliğindedir. Tuval artık doğanın kendisi olmuştur. Soyut sanatçıların özgün soyut formları, renk alanları, renkli spiral dökme ve akıtmaları artık Smithson'un elinden doğanın kendisine uygulanmıştır. Zihindeki düşünceler ve bedende ki duygu durumları soyut biçimlerle sonsuz bir kimliğe bürünmüştür. Sanatçı doğayı ve doğada kullandığı biçimleri soyut bir anlayışla oluşturmuştur. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi yine doğanın kendisinde sorgulamaya başlamıştır. Soyut sanattaki biçimsel sınırsızlık, Smithson tarafından doğanın kendisinde kullanılmıştır.

Robert Smithson 'ın sanattaki ifade biçimlerini sorgulaması doğal kirliliğe karşı sergilemiş olduğu davranışlarıyla beraber gerçekleşmiştir. İnsanoğlunun diğer canlılara nazaran doğaya verdiği zararın daha büyük ve kalıcı olduğuna inanmıştır. Bu bağlamda üretmiş olduğu eserlerinde bu alt metin okumaları yapılabilmektedir. Sanata dair bakış açısı sanatın sadece sanattan ibaret olmadığı olarak ifade edilebilmektedir. Onun için sanat ve bu bağlamda üretmiş olduğu sanat eserleri insanların duyarlılığını farkındalığını harekete geçirmek için kullanılabilecek bir araç olabilmektedir. Ürettiği sanat eserleri doğal malzemedendir. Smithson'a göre en kötü şartlarda bile eserlerinde doğal malzeme kullandığı için doğaya zarar vermekten kaçınmış olmak önemlidir. İşin sonunda doğal

malzemelerden oluşan eseri, yine kendi doğal sürecine bırakmıştır. Sanatçı galeri mekânından arınmış doğaya açılmıştır. Fakat bunu yaparken, sanatında yeni ifade biçimlerini oluştururken sanatı bir aracı olarak kullanmış duyarlılık ve farkındalık sürecini önemsemiştir.

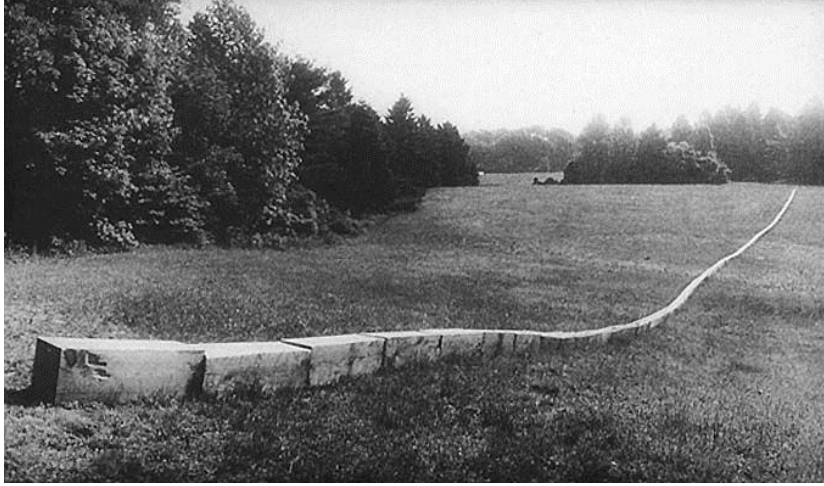
### 3.4. CARL ANDRE

Carl Andre, doğrusal dizilime sahip olan, sıralı ve ızgara şeklindeki yapıtlarıyla bilinen önemli sanatçılardandır. Halka açık alanlarda büyük boyutlu eserleriyle dikkat çeken, biçimsel formlarıyla ön plana çıkan çalışmalar yapmıştır. Eserleri herhangi bir kaide üzerine değil direkt olarak bulunan alanın zeminine yerleştirilir. Bu durum yapıtın var olduğu çevre ile bir bütünlük ve etkileşim kurması olarak değerlendirilmektedir. İzleyici Carl Andre'nin eserlerine bakarken sadece nesneye değil, eserin bulunduğu alanında bir parçası haline gelerek algılama ve duyumsama sürecinde bütünlük sağlamış olmaktadır.

Carl Andre'nin geniş açık alanlardaki çizgisel düzenlemeleri soyut resmin önemli sanatçılarından Barnett Newman'ın eserleriyle bağdaştırılabilir. Her iki sanatçıda geleneksel ifadelerden uzak bir biçimde çalışmıştır. Yalınlık kavramı bağlamında yaşanan “ana” odaklanılarak, sade görüntüden hareketle mistik düşünsel sürece yönlendirme gerçekleştirilmektedir. Barnett Newman'ın resim 62'deki “Cathedral” isimli eserinde tuval yüzeyi, Carl Andre'nin resim 40'taki “Secant” isimli eserinde ise doğanın yüzeyi yalınlık barındırmaktadır. Biçimsel düzenlemeleri ise her iki sanatçıda da yüzey üzerine çizgisel görünümle elde edilmesi sonucunda şekillenmektedir. Detaylar ve ayrıntılar onların işi olmamıştır. Biçimsel yalınlaşma en önemli teknik özellikleri olarak görülmektedir.

Andre, eser üretimi gerçekleştirilirken sanatçıların aşırı duygu yüklemeleri ve aşırı biçimsel formlar ile çalışmalarını reddetmiştir. Nesnellik ve sadelik içerisinde düzenlemelerin ve üretimlerin yapılması gerektiğini düşünmüştür. Sanatın abartılı detaylar içerisinde gelenekselci bir yapıyla ince ince işlenmesi onun tarzı olmamıştır. Resim 40'ta yer alan “Secant” adlı eserinde görüldüğü gibi temel formların, basitleştirilmiş olan yalınlaştırılmış tasarıların, ritmik ve sade bir düzende kompozisyonlaştırılması onun sanatının temel dayanak noktası olmuştur.

**Resim 40.** Carl Andre, “Secant”, 1977.



**Kaynak:** On Art Space, 2014.

Carl Andre için sonsuzluk ve sınırsızlık kavramları önemlidir. Sanatçı eserinin izleyicisine sonsuz ve sınırsız bir bakış açısı sunmalı görüşünü eserlerinde de açık bir şekilde hissettirmiştir. Andre sanat yapıtlarının her zaman duvara asılmasına karşı çıkmıştır. Bu bağlamda yerde zeminde olan eserler üretmiştir. Heykellerde ise biçim, yapı ve mekân kavramları üzerinden minimalist sadeleştirilmiş, ritmik düzende sonsuzluk algısı oluşturabilecek eserler oluşturmuştur. Heykellerinde bir kaide üzerinde sergilenmesine karşı çıkmış, daha özgür ve sınırsız biçimde mekân anlayışının yeniden sorgulanması gerektiğini söylemiştir. Carl Andre klasik olana karşı farklı biçim ve formlar üzerinden farklı bakış açıları sunmuş sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Carl Andre'nin eserlerindeki simetrik form ve biçimler denge arayışı, düzen ve ahengi içerisinde barındırmaktadır. Bu unsurları tekrara dayalı formlar ile elde etmeye çalışmıştır. Sanatçının eserleri bulunduğu alan içerisine hükmetmektedir. Mekân ile birlikte iş birliği gerçekleştirilir. Eser mekâna, mekân ise esere şekil vermektedir. Andre'nin eserlerinde hacim, derinlik, kütle, kalınlık gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Onun yapıtları alımlayıcının bedeni ile bir ilişki içerisinde. İzleyici ve eser açısından uzam algısına dikkat çekilmiştir. Yaptığı çalışmalar standart bir nesne olmaktan çıkmıştır. Üzerinde bulunula bilinen, yürünebilen, oturulabilen kısacası yeni kimlikler kazanan bir nesneye dönüşmüştür. Kullandığı materyaller standart varlıklarıyla değil, artık yeni anlamlarıyla izleyiciyle bütünleşerek kimlik kazanmışlardır.

### 3.5. ROBERT MORRIS

Geleneksel olan sanat anlayışına karşı büyük bir zıtlık içeren Land Art yaklaşımında sanatçılar, doğadan olan organik malzemeleri sıkça kullanmışlardır. Robert Morris'te bu alandaki önemli sanatçılardan birisidir. Morris, doğanın kendisini ve eserin oluşum sürecini önemsemektedir. Eserin sonuçlanmasının önemi kadar eser oluşturulurken ki sürecinde önemine dikkat eden bir sanatçıdır. Onun eserlerinde parçaların oluşması, bir bütüne dönüşmesi, hava ve ısı koşulları gibi süreçler sonuca direkt olarak etki etmektedir. Çünkü sanatçının malzemesi doğanın ta kendisidir. Taş ocakları, sanayileşme sonucu harap olmuş doğa alanları, şehir çöplükleri kullandığı alanlardır. Bu alanları kullanırken aslında onları tekrar canlandırmayı da hedeflemektedir. Ekolojik faktörler Robert Morris'in yapıtlarında büyük öneme sahiptir.

Doğanın kendisi sanatçının müdahalesiyle sanat eserine dönüşmektedir. Normal şartlarda her şey yine doğaya aittir. Fakat yapılan dokunuş ve biçimsel düzenlemeler yeni bir farkındalık oluşturup izlenebilir hale gelmesini sağlamaktadır. Morris'te bu bağlamda yapıtlarını üretmiştir. Nesneler ve mekân onun tasarılarıyla yeni kimlikler kazanmıştır. Çevresel, ekolojik duyarlılık üzerine bir çaba okuması yapılabilir. Bu alanda üretim yapan sanatçılar geleneksel estetik kaygılardan ziyade çevresel sorunlara dikkat çekmektedirler. İzleyicide bir farkındalık uyandırma çabası onlar için önem arz etmektedir. Sanat, izleyici ve doğa sadece zevk üzerine algılardan ibaret olmamaktadır. Her bir eserde derin altyapı okumalarına gidilebilmektedir. Sömürü, israf, talan, bozma gibi vb. eylemlere sanatsal bir üslup ile tepkisel süreçlerin yansıması olarak değerlendirmeler yapılabilir. Eserin materyallerinin fiziksel olarak var olmasının ötesinde metafor olarak kazandığı anlam önem arz eder.

**Resim 41.** Robert Morris, "Gözlemevi", 1971-1977.



**Kaynak:** Flevo Landschap, bt.

Robert Morris, sanat yapıtlarında biçimden ziyade kavramsallığa odaklanmış, eserin izleyici üzerindeki oluşturduğu etkisine, kavram okumalarına önem vermiştir. Sanat adına düzenlenmiş inşa edilmiş alanların aksine izleyici ile direkt olarak her an etkileşimde olabilmek adına arazi sanatını ifade dili olarak benimsemiştir. Bu bağlamda ortaya koymuş olduğu bilinen önemli eserlerinden bir tanesi “Gözlem evi” dir. Eser genel olarak üzerinde çimenlerin yeşerdiği eş merkezli iki toprak çemberden oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında Stonehenge’yi referans olarak kullanmıştır (Tandoğan ve Erdi, 2018: 1363).

Robert Morris doğayı, teknolojiyi ve izleyiciyi temel alarak eserlerini üreten bir sanatçı olmuştur. Kaygısı estetik hazdan ziyade eserlerindeki biçimleriyle metaforlar oluşturarak kavramsal bir algı oluşturabilmek, farkındalık yaratmak olmuştur. Doğayı iyileştirme amacı, çevresel sorunlara dikkat çekme eylemi eserlerinde ön plana çıkmaktadır. Eserlerindeki malzemeler normal şartlarda birer şey iken, onları nesnellikten arındırıp yeni anlamlar yüklemiştir. Robert Morris sanat yapıtlarında mekân, materyal ve izleyici üçlüsünü bir ilişki halinde olacak şekilde tasarlamıştır.

### 3.6. DONALD JUDD

Sanat yapıtlarının üretimlerinde biçim ve duyguların eserin anlatmak istediği içeriğin önüne geçmesi kimi sanatçılar tarafından benimsenmemiştir. Onlar için ifade edilmek istenen en yalın ve salt haliyle ortaya koyulmalıdır. Donald Judd’ta bu bağlamda minimalist ifade biçimlerine sahip olan eserler üretmiş önemli sanatçılardandır. Donald Judd’a göre sanat yapıtları estetik hile ve aldatmacalardan uzak kalmalı, bunun ötesinde kavramsal olarak güçlü olup öne geçmelidir. Judd için düşünce ve kavram birinci sırada olmalıdır. Aşırı biçimcilik ve estetik görünümün önüne geçebilmek için her türlü nesnenin biçim olarak ifade aracı olabileceğini savunmuş ve bu bağlamda eserler üretmiştir. Atık malzemeler, hazır nesneler, doğadan materyaller, yazılar gibi vb. her türlü materyal artık sanat nesnesi için kullanılabilir olmuştur. Geleneksel olan malzemenin ve tekniğin yerini ifade edilen materyaller almıştır. Kavramsal ağırlığı olan minimalist ifade biçimlerine sahip olan sanat eserleri doğa ve insan bedenini sanata dahil etmiştir. Land Art, Enstalasyon, Body Art, Performans, Video Sanatı, Işık Sanatı gibi vb. sanat disiplinleri bu bağlamda öne çıkan ifade biçimleri olarak örneklendirilebilir (Giderer, 2003: 87).

**Resim 42.** Donald Judd, “İsimsiz Beton Çalışması”, 1980-1984, Kalıcı Koleksiyon, Chinati Vakfı, Marfa Teksas.



**Kaynak:** Dazeddigital, 2017.

1960’larda New York’ta üretimlerini sürdüren Donald Judd, geleneksel nitelermeleri şiddetle reddetmiştir. Minimalist ve kavramsal bir üslubun savunucusu olmuştur. Ona göre karmaşık düşünceler her zaman detaylı nitelermelerle resmedilmek ya da yontulmak zorunda değildir. Karmaşık olan duygu ve düşüncelerin yalın biçimde de ifade edilebileceğini söylemiş ve bu bağlamda eserler vermiştir. Eserleri karmaşık form ve biçimlerden uzaktır. Aynı zamanda renklerde de bir duruluk ve yalınlık söz konusudur. Keskin kenarlı biçimlere sahip yalın formlar üzerinden eserlerini oluşturmuştur.

Donald Judd’un eserlerini genellikle raflar, kutular, bloklar gibi vb. endüstriyel malzemelerden üretilmiş nesneler oluşturur. Judd, yapıların hacmi ve fiziksel varlıklarıyla bulundukları alanlar içerisinde uzamsal koşullara dikkat çeker. İzleyici eserlerdeki bu algılar ile bedeniyle eser etrafında kendince belli alanlarda konumlanarak eserleri gözlemler. İzleyicinin çevresi ile olan ilişkisi hareketleri önem kazanır. Judd’un eserlerini seyircinin aldığı konum itibarıyla tanımlayışı anlamlı kılar. Özellikle bir göndermede bulunmaz. Oldukça yalın, sade ve arındırılmış yapılarıyla dikkat çeker. Mühim olan eserin form ve biçimlerinin hangi şekilde izleyici tarafından gözlemlendiğidir. Eser, mekân ve izleyici üçlüsünün birbiri ile kuracağı bağlantının önemi büyüktür.

Donald Judd’un kimi eserleri ise soyut sanatın önemli isimlerinden Piet Mondrian’ın eserleriyle özdeşleştirilebilir. Judd’un eserlerindeki raflar, kutular ve blokların renkli ve geometrik dizilimi, geometrik yüzeysel düzenlemelerden oluşan soyut

resimlere benzetilebilmektedir. Piet Mondrian'ın eserleri bu bağlamda örnek olarak verilebilir. Yalın biçimsel düzenlemelerin görünümüleri her iki sanatçının eserlerinde de uzamsal olarak izleyicinin karşısına çıkar. Eserler soyut biçimlerden oluşan görünümüleriyle sınırsız ve özgür düşünce alanları oluşturur. Kullanılan biçimler yalınlaşmış ve arındırılmış görünümüleriyle kalıplaşmış kuralları yıkarak, sanatın ve sanatçının özgürlük alanını genişletir.

Geleneksel ve klasik ifadelerden kopuş sanat eserlerindeki malzeme kullanımının değişmesi ile başlamış, değişim ve devrim sergileme alanlarının farklılaşmasına da yansımıştır. Galeri ve müze duvarları aşılmış, sınırsız ve özgür bir alanda biçimsel ifadeler sanatçılar tarafından kendilerine özgün üsluplarıyla gerçekleştirilmiştir. Duvarlar ve estetik kalıplar yıkılmış, sınırlar belirsizleştirilmiştir. Sanat dünyasında yeni düşünceler belirmiş, yeni oluşumlar gerçekleşmiştir. Sanatın ve sanatçının özgürlük alanı genişlemiştir. Bu durum beraberinde izleyiciler içinde geçerli olmuştur. Kalıplar ve kurallar yıkılarak sanat eseri ve estetik algısı değiştirilmiştir. Sanat nesnesinin her yerde, her koşulda, her biçimde, herkes için var olabilecek konuma gelmiş ve bu görüş önemli sanat hareketlerini oluşturmuştur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT ESERLER ÜZERİNDEN BİÇİM VE İÇERİK ANALİZLERİ

#### 1. SOYUT RESİM SANATINDA SANATÇI VE ESER ANALİZLERİ

##### 1.1. WASSILY KANDINSKY

Sanat en genel anlamda sanatçıların kendi iç dünyasında olan bitenleri, düşüncelerini, tasavvurlarını, tahayyüllerini dışa vurması olarak ifade edilmektedir. Resim sanatı da çevresel faktörler, siyasal alanlar, bilim alanındaki dönüşümler ve felsefi problemler ışığında yeni biçimsel bir dil ve görsel ifadeler ortaya koymuştur. Soyut sanatta farklı bir biçimsel dil ve görsel ifade anlayışı benimseyen sanat akımlarından olmuştur. Soyut sanattaki ifade biçimi ve dışavurum, doğada var olanı ve gerçekliğe dair olan her şeyi tasvir edip betimlemek yerine salt olan içsel duyumsamalardan hareketle olanları biçime kavuşturur. Wassily Kandinsky’de bu alanın öncüsü olmuş oldukça önemli adımlar atmış bir sanatçıdır. Nesnel ifadelerden soyutlama sürecine geçişi ve sonrasındaki soyut adımları sanat tarihinde pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Satır ve Kayserili ise “Soyut” terimini şu şekilde açıklamaktadır:

“Soyut terimi ilk kez, Wassily Kandinsky’nin resimlerini nitelemek amacıyla kullanılmış bir ifadedir. Sözlük anlamına göre; ‘beş duyu organıyla kavranamayan’ ifadesi göz önüne alındığında, ister izleyicinin çağrışımsal anlamlar yüklemesi, ister ise plastik değerlendirmelerle anlam bulsun, Soyut; tarihsel bir sürecin sonucudur. V. Kandinsky’nin ortaya koyduğu bu anlayış sanatın yeni ufuklarına açılan bitip tükenmez serüveninde başlangıcıdır aynı zamanda. Mahiyeti bakımından soyut sanat: figürsüz, yani dış gerçekten herhangi bir şey almadığı gibi, onu hiçbir şekilde hatırlatmayan sanattır” (Satır ve Kayserili, 2013: 133-134).

**Resim 43.** Wassily Kandinsky, “Black Spot”, 1921, 138x120 cm.



**Kaynak:** Fine Art America, 2017.

20. yüzyılın ve soyut sanatın en önemli isimlerinden olan Wassily Kandinsky, soyut ifadelerle resim yapılabileceğini, buna dair biçimler ve renkler oluşturabileceğini savunmuştur. Rengi çok başarılı bir şekilde kullanan sanatçı, yer yer sert ve yumuşak çizgilerle, geçişlerle eserlerinde farklı bir atmosfer oluşturmuştur. Açık ve kapalı formlardan faydalanan sanatçı görsel sanatlar alanında resim sanatına yeni bir yorum getirmiştir (Ernur, 2012: 103).

“Soyut sanatın öncüsü renk ve kompozisyon ustası olan Kandinsky, resim ve boya ile ifadenin özünü ve saf ifadeyi ortaya çıkarmak amacıyla geleneksel betimleme kısıtlamalarını yok etmeye çalışıyordu. Hareket eden nesneleri betimlemeksizin bilinçli bir hareket izlenimi yaratan ilk sanatçılardan biriydi. Sanatın müzik kadar özgür olması ve yalnızca etrafımızdaki dünyayı taklit etmekle kısıtlandırılmaması gerektiğine inanan Kandinsky, 1909’da temsil içermeyen resimler yapmaya başladı” (Hodge, 2013: 57).

**Resim 44.** Wassily Kandinsky, “Transverse Line”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 141x202 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Germany.



**Kaynak:** Atrchive, bt.

Kandinsky, tuval yüzeyindeki biçimlerin ve renklerin birbiri ile olan bağlantılarına önem vermiş, ilişki halinde olduklarına dikkat çekmiştir. Örnek olarak resim 44’te olduğu gibi mavi renkte olan bir daire biçimine karşılık kırmızı renkteki bir kare biçimini tercih etmiştir. Bu ikisine denk olabilmesi için ise sarı renkte üçgen biçimler kullanmıştır. Bu şekilde renk ve biçim ilişkisine dair teknikler kullanmıştır. Üçgen formlar Kandinsky için asabiyeti temsil ederken, daire ise derinlik ve gerilim ifadelerini üstlenmiştir. Kare ise sanatçı için sakinliğin bir ifadesi olarak görülmektedir. Kısacası Wassily Kandinsky için renkler biçimler kadar önem arz etmektedir (Şener, 2010: 61).

Kandinsky’nin sanat anlayışı sanatçının iç dünyasının ifadesi şeklindedir. Sanatçının iç dünyadan kastı romantik ressamların duygulanımları şeklinde değil de tam aksine korkular, neşeler, trajediler, hüznler, bunalımlar gibi vb. kaba duygulardır. İçsel olarak insanın yaşamış olduğu zorunlu duygu durumlarının dışa vurulması gerektiğine inanan Kandinsky, bu bağlamda soyut sanatın öncülerinden olmuştur. Gerçeklik

kavramını sadece göz ile görülebilir olandan öteye taşımıştır. Görülmeyen ama hissedilebilen duyguların ve düşüncelerin salt gizemli gücünü aktarmıştır. Tinsel olanı yakalamış, ruhsal titreşimleri ve etkileşimleri olan hakikatler ile eserlerini oluşturmuştur.

Wassily Kandinsky sanat üretimindeki dönemleri için şu cümleleri kullanmıştır:

“Yaptığım resimler herhangi bir temadan, ya da maddi kökeni olan herhangi bir biçimden yola çıkmıyor. Bu, zorlama olmadan, oldukça doğal bir şekilde ve kendi ahengiyle başladı. Daha sonraki yıllarda, kendi ahenkleriyle daha en baştan ortaya çıkan biçimler git gide artan bir sağlamlık kazandı ve kendimi soyut öğelerin çok katlı değerine gitgide daha yoğun bir şekilde verdim. Bu şekilde soyut biçimler üstün geldi ve temsili kökene sahip o biçimler yumuşak ama keskin bir şekilde öne çıktı. Böylece öngördüğüm yoldaki üç büyük tehlikeden kaçınmış ve onları geride bırakmış oldum. Bu tehlikeler şunlardı:

1. Üsluplaştırılmış biçim, ölü doğan ya da yaşayamayacak kadar güçsüz bir şekilde doğan biçim tehlikesi.
2. Süsleme biçimi, temelde dış güzelliğe, dışa dönük olarak ifadeci ve içe dönük olarak ifadesiz olabilen ve kural olarak böyle olan güzelliğe ait olan biçim tehlikesi.
3. Deney yoluyla, yani sezgiden tümüyle yoksun olarak, her biçim gibi, belli bir iç sese sahip olsa da, iç zorunluluğu yanıltıcı bir şekilde uyaran bir sese sahip olarak ortaya çıkan deneysel biçim tehlikesi.

Benim genel olarak sağlam bir şekilde yaslandığım, ama bana sayısız umutsuzluk anına mal olmuş olan o iç olgunluk, kendiliğinden [zorunlu] biçimsel öğeyi yarattı. Sıkça söylendiği üzere, bir sanat eserinin hedefini sözcükler yardımıyla açık kılmak olanaksızdır. Bu sav belli bir yüzeysellik ile dile getirilse ve özellikle aynı şekilde kullanılsa da, büyük ölçüde doğrudur ve dile ve malzemesine yönelik en büyük eğitime ve bilgiye sahip olduğumuz bir dönemde bile kalmaktadır. Ve bu sav –artık nesnel akıl yürütme alanını terk ediyorum- aynı zamanda doğrudur, çünkü sanatçının kendisi kendi hedefini hiçbir zaman tam olarak yakalayamaz ya da tanıyamaz. Ve son olarak: duyarlılıkları embriyon aşamasında kalmış hiçbir söz yaramaz. Bu yüzden, sonuç olarak, olumsuz bir yola sapıp neyi istemediğimi olabildiğince açık bir şekilde açıklayacağım. Günümüzdeki sanat eleştirisinin birçok savı süreç içerisinde çürütülmüştür, çünkü bu tür eleştiri, ne yazık ki, genellikle huysuz olmuş ve onu duymaya çalışan birçok kulağa yanlış şeyler bağırıştır. Müziği resmetmek istemiyorum. Zihin hallerini [Seelenzustände] resmetmek istemiyorum. Renklere bağlı olarak ya da olmayarak resmetmek istemiyorum. Geçmişin şaheserlerinin uyumundaki herhangi bir noktayı değiştirmek, onlarla yarışmak ya da alt etmek istemiyorum. Geleceğin doğru yolunu göstermek istemiyorum. Bugüne dek nesnel, bilimsel bir bakış açısından bakıldığında birçok şeyi eksik bırakmış olan kuramsal eserlerimin dışında, sadece iyi, gerekli, yaşayan resimler, en azından birkaç izleyicinin gerektirdiği şekilde yaklaştığı resimler yapmak istiyorum-Vasili Kandinski” (Harrison & Wood, 2011: 115-116).

Soyut sanatta yüzey dengesi ve espas çok önemli bir unsurdur. Sanatçılar bu öğelere dikkat ederek eserlerini oluştururlar. Çünkü doğanın gerçekliğinden vazgeçilmiştir. Oran ve orantılar sanatçının kendi ifadelerine bağlıdır. Bu da renkler, çizgiler ve espaslar ile biçimlendirme durumuna bağlı olarak gerçekleşmiştir. Kandinsky sanatın elemanlarını kullanırken çizgiyi ve rengi ön plana almıştır. Bu iki unsuru bir araya getirerek eserlerinde boşluk ve doluluk dengelerini oluşturmuştur. Kandinsky’nin sanat anlayışında gündelik olan yaşamdan öteye geçiş arzusu mevcuttur. Sonsuz bir tinselliğin yansımaları tezahür eder. Ruhsal olan duygulanımlar evrensel nitelikte biçim kazanır. Doğayı taklit etmekten çok uzakta kalan bir sanat ifadesi kullanır.

Wassily Kandinsky'e göre doğaya ait olan her görünüm insanoğlunun zihinsel ve ruhsal olarak ilerlemesini, yükseğe çıkmasını engelleyen unsurlar olmuşlardır. Bu bağlamda gerçekçi görünümlerden arınmıştır. İnsan ruhunun sadece renkler ve çizgilerle özgür bir akış içerisinde girebileceğini düşünmüştür. Kandinsky'e göre maddeci bir bakıştan ziyade ruhsal bakış önemlidir. Sanatçının bu derecelere ulaşması için ruha ait olan görünüm ve hisler çizmelidir. Gerçekliğin ötesine geçmenin gerekliliği ve içsel olan gerçekliği aktarmak gerektiğini düşünür. Onun için tek bir gerçek vardır. Amaç o salt olan gerçeğe ulaşabilmektir. Eserlerini bu düşünceleri üzerine temellendirmiş ve oluşturmuştur (Çelik, 2019: 155).

**Resim 45.** Wassily Kandinsky, bt.



**Kaynak:** Samuel Le Paire, 2016.

Kandinsky için renkler sadece var olan görünümünün ötesinde psikolojik anlamlarda taşıyordu. Örnek olarak kırmızı olduğu tona göre ateş, kan, şiddet ve acının temsiliyetini üstleniyordu. Müzik nasıl ki ruha dokunuyor ise renklerde ruha ulaşmadaki bir araç görevini üstlenmekteydi. Açık tondaki bir mavi renk flüt tınısı iken koyu tondaki bir mavi çello tınısı olabilmekteydi (Farthing, 2012: 382).

Renk artık görünümün, imgelerin, nesnelerin, doğanın bir elemanı değildi. Salt olarak varlığıyla ruhsal etkiye sahip bir sanat elemanıydı. Herhangi bir şeyin sınırlarını çizmek için kullanılan araç olmaktan çıkıp kendi varlığıyla yerini alıyordu. Hem sanatçı için hem de sanatsever izleyici kitlesi için ruhsal etkiler ve titreşimler barındıran salt bir

güç oluyordu. Kandinsky'nin renkleri ve biçimleri ruhsal gerçekliğin dışavurumu olmuştur. Onun eserleri izleyici için salt bir güç olarak farklı duygu durumları ve duyumsamalar ortaya çıkarmıştır. Biçimleri ve renkleri kimi zaman tezat kimi zaman ise uyumlu bir halde sükuneti ve dinamizmi beraberinde getirmiştir.

## 1.2. PIET MONDRIAN

Doğa genel olarak tüm sanatçılar için bir başlangıç ve çıkış noktası olmuştur. Sanat tarihinde çeşitli dönemlerde farklı üslup ve biçimlerde resimler yapılmıştır. Modern sanat sürecinde ise sanatçılar sıkışıp kalınan doğadan kurtulmak ister. Görülen nesnel gerçeklikler artık onları tatmin etmemektedir. Görülmeyen içsel olan gerçekliğin arayışına girerler. Paul Cezanne ile birlikte gerçeklik anlayışı kırılmaya başlamıştır. Yavaş yavaş nesnelerin temel formlarını görerek soyutlama kapıları açılmış ve soyuta doğru yol alınmıştır. Geometrik olarak soyut formlar zamanla özgün bir üslup haline gelmiştir. Soyut sanatın tuval yüzeyindeki görünen kısmı renk ve biçimlerin ortaya çıkardığı algı üzerinedir. Kavramsal olarak ise sonsuz kapılar açabilmektedir. Soyut ifadeler modern sanatta çok önemli yer tutmuştur. Piet Mondrian'da bu alanda eser vermiş önemli bir sanatçıdır. Doğadan ilhamla başladığı soyutlama süreci zamanla geometrik soyut biçimlere dönüşmüştür.

Soyut biçimlerden hareketle eserlerini üreten sanatçılar, kendi varlıkları üzerinden madde, ruh ve tinsellik üzerinden arayışlar gerçekleştirmişlerdir. Salt olan bilinç ile hareket etmişlerdir. Görünenin ardındaki görünmeyen gerçeklik arayışı ile yeni bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Bu durumda sanatta yeni anlatım biçimleri ve ifade imkanlarını ortaya çıkarmıştır. Piet Mondrian'da bu ifade biçimiyle modern sanatın ve soyut sanatın önemli isimlerinden olmuştur. Sınırsız altyapı okumaları ve özgürlük tanıyan soyut sanatta kendine özgü olan üslubu ile isminden söz ettirmiştir. Eserlerindeki geometrik biçimlerdeki çeşitli dörtgen formlar ile bilinmektedir.

Mondrian'ın ilk dönem eserlerinde doğa formlarına dair soyutlamalar görülmektedir. Natüralist formları soyutlayarak zaman içerisinde soyut olana ulaşmıştır. Onun için gerçeklik özde var olan mutlak varlıktır. Sonsuz evren tasarısı içerisinde, geometrik formlardan hareketle soyut eserlerini oluşturmuştur. Sanatçı, eserlerindeki biçimlerde indirgemeci ve yalın bir üslup ortaya koymuştur (Altıntaş, 2013: 25).

Mondrian'ın doğa görünümülerinden sıyrılıp arınma süreci sadece sanatçı kimliği ile gerçekleşmemiştir. Kendi hayatı içerisinde var olan ruhsal koşullar soyutlama ve

soyuta geçiş sürecinin kapılarını aralamıştır. Görsel ve nesnel dünyanın iç çelişkileri ve karmaşıklığından duyulan huzursuzluk ve rahatsızlık, buna karşın bir ruhsal arınma süreci başlıca sebeplerden birisi olarak ifade edilebilir. Bu durum karmaşa ve iç çelişkiler karşısında dinginlik arayışı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Soyut olan biçim ve formlara yönelerek ebedileşen görünümüleri yakalama arzusu ile hareket etmiştir. Sanatçı için soyut görünümeler dinginlik alanı ve ruh için bir sığınak noktası olmuştur (Worringer, 2003: 278-279).

Piet Mondrian'ın sanat yapıtlarının ilk dönemleri incelendiğinde doğa formlarını kullandığı görülür. Sonrasındaki dönemde ise doğadan hareketle soyutladığı formlar ile resim yapmaya devam eder. Bu formlar ifade edilmek istenen nesnenin temel oluşum şekilleri üzerinden geometrik biçimler kazanır. Giderek daha da soyut bir hal almaya başlayan biçimler zaman içerisinde tam olarak soyut biçimlere dönüşmüştür. Eserlerinde resim 48'de görüldüğü gibi çizgiler ve renk alanları ile yatay ve dikey biçimler oluşturmuştur.

**Resim 46.** Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.7x109.1 cm.



**Kaynak:** Singulart, 2020.

Piet Mondrian'ın eserlerindeki soyuta doğru evrilen eğilimleri 1900'lü yılların ilk zamanlarına tekabül eder. Doğa görünümelerini ele aldığı resimlerinde genellikle ağaç formuna rastlanır. Bu ağaç görünümelerini 1906 ve 1912 yılları arasında yavaş yavaş soyutlamaya başlar. Böylelikle soyut resmin ipuçlarını da vermeye başlamıştır. Eserlerinde çizgisellik ve boyaların dokusal yapısı ön plana çıkarak dikkat çeker. Rasyonalize ettiği doğa görünümüleri genellikle gri pastel tonlarındadır. Nesnel görünümelerden sıyrılıp soyut üsluba geçişi de bu arayışlar ile gerçekleşmiştir. Nihayetinde kendi soyut üslubuna erişmiştir (Özer, 1993: 140).

Piet Mondrian soyut sanat içerisinde De Stijl akımının önemli bir ismi, öncüsü ve temsilcisidir. Yaşadığı dönemde endüstrileşme ve makineleşme süreci hız kazanmış ve ön plana çıkmıştır. Yaşanan gelişimler ve değişimler, hayatı ve kültürel anlayışı da etkilemiştir. Yeni yaşam biçimleri ve arayışları her alanda hüküm sürmeye başlamıştır. Sanatçılarda bu ortamdan etkilenmiş ve yeni tasarılar, yeni biçimler üzerine çalışmışlardır. Yeni sanat biçimlerini ortaya çıkarmak, sanatsal yaratıda başka bir boyuta ulaşmak istemişlerdir. Mondrian'da bu alanda soyut sanatı hedeflemiştir. Bireysel ve tekrara düşen, hali hazırda doğada var olan biçimlerden ve renklerden uzaklaşarak yeni ve özgün evrensel bir dile sahip olan sanatı oluşturmak istemiştir (İpşiroğlu, 2017: 55).

20. yüzyılda gelişim ve değişim gösteren teknoloji, ekonomi, yaşam gibi unsurlar sanatı da gelişim ve değişime uğratmıştır. Bu döneme dek var olanın yansıtılması anlayışındaki geleneksel ve klasik üslup sanatta hakimiyet sürmüştür. Sürekli aynı biçimlerin tekrarı, soyut eğilimdeki sanatçılar için olumsuz bir durum olarak düşünülmektedir. Temel ve esas olanın görülen ve algılanandan farklı olduğuna inanıyorlardı. Bu durumu radikal fikirlerle ve sanat eserleriyle değiştirmişlerdir. Böylelikle 20. yüzyılın beraberinde getirdiği atmosfer değişim olmuştur. Mondrian ve diğer soyut eser üreten sanatçılar biçimlerin ve rengin salt olması gerektiğine inanmışlardır. Böylelikle güçlü ve mutlak olanın ifadeleri üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Nesnesiz bir biçimde içsel ve salt olanın arayışı gerçekleştirilmiş, gözün algıladığı ve mantığın dışındaki yeni biçimler ile resim yapılmıştır.

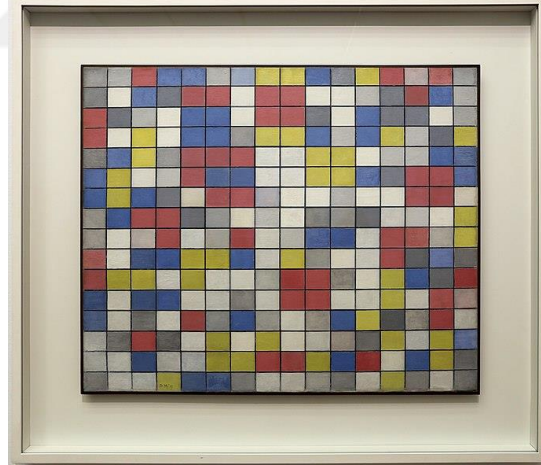
Piet Mondrian'ın eserlerinde direkt olarak duygu aktarımı görülmez. Bundaki en büyük etken somut olarak algılanabilecek ve duyumsama yaratabilecek hiçbir nesne görünümünün olmayışıdır. İzleyici kitlesi an içerisinde kendisiyle beraber getirmiş olduğu duygular ile eser karşısına geçer. Kendilerinde var olan duygu durumlarıyla hareket ederler. İzleyiciyi karşısında herhangi bir konuya yönlendirecek imgelerden oluşan resim görünümüleri yoktur. Soyut olan yalın ve indirgenmiş biçimler vardır. İzleyici kendi anlık duygularıyla birlikte aracısız ve yönlendirmesiz olarak eserle baş başa kalır. Salt olan sezgisel iletişim bu şekilde tezahür eder. Görsel olan her türlü betimlemeden uzak bir şekilde, izleyicide olan duyguları canlandıracak duyuşsal bir betimleme gerçekleştirir (Lynton, 1991: 76).

Sanat eserleri kendi yaratıcısına dair izler barındırır. Onu ortaya koyan sanatçının yaşamını, duygularını ve tasarılarını barındırır. Bilinen görsel varlığının yanında birde uzamsal yanı mevcuttur. Mondrian eserlerini sezgisel olarak kavranabilecek gerçeklikler

olarak tasarlamıştır. İzleyici eser karşısında geçtiğinde herhangi gerçek nesnel görünüm ile karşılaşmayacaktır. Sanatçısının baktığı pencereden izleme eyleminde bulunacaktır. Mondrian'ın eserleri izlendiğinde geometrik renkli biçimlerden oluşan alanlar görülecektir. Yüzey dışına doğru devam eden biçimleri sınırsızlık hissini uyandırarak, evrenin ve mutlak olan varlığın sonsuzluğuna doğru bir duyumsama sağlayacaktır. Sezgisel olarak kavranabilen bir dünya oluşacak ve salt duyumsamalara ulaşılabilecektir (Altıntaş, 2013: 33).

Piet Mondrian eserlerinde klasik olan denge anlayışı sorunu üzerinde de durmuştur. Bu sebepten simetrik biçimlerden kaçınmıştır. Bu durum ise monoton bir anlayışa kapı açmıştır. Tamda bu sebepten kompozisyonlarında denge unsuru ararken, yüzeydeki soyut geometrik alanları eşit parçalara bölmemiştir. Belirli kalıplara sıkışmaktan kaçınmıştır. Renk alanlarını bölen siyah renkteki çizgilerini uzunca bir süre sağlı sollu ve yatay dikey olmak üzere kullanmıştır. Böylelikle hem simetriden hem de monotonluktan kurtulmuştur. Sanatındaki biçimlerin dengesini uyguladığı bu tekniklerle yakalamaya çalışmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 55-57).

**Resim 47.** Piet Mondrian, “İzgara Planlı Kompozisyon 9: Açık Renkli Damalı Kompozisyon”, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x106 cm.



**Kaynak:** Wikimedia, 2017.

Mondrian sanat ile ilgili görüşlerini şu açıklayıcı cümlelerle belirtmiştir:

“Sanat herhangi biri için yapılmamıştır ve aynı zamanda herkes için vardır. Çok hızlı gitmeye kalkışmak hata olur. Sanatın karmaşıklığı onun evriminin farklı derecelerinin bir ve aynı zamanda var olması sayesinde. Şimdi beraberinde geçmişi ve geleceği taşır. Ama geleceği öngörmeye çalışmamalıyız, tek yapmamız gereken insan kültürünün gelişimindeki, figüratif olmayan sanatı üstün kılmış olan bir gelişimdeki yerimizi almaktır. Bu hep tek bir mücadele oldu, sadece tek bir sanatın mücadelesi. Bu hem şimdinin hem geleceğin yolunu işaret eder. Tek yapmamız gereken devam etmek ve zaten var olanı geliştirmektir-Piet Mondrian” (Harrison & Wood, 2011: 422).

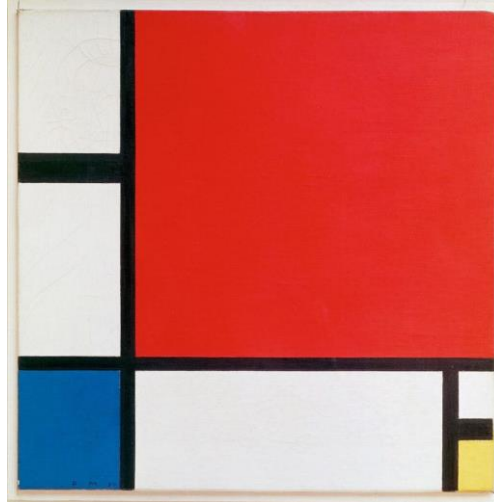
Mondrian'ın sanatı, görsel ifadeleri en basit saf biçimlere indirgemesiyle bilinmektedir. Onun eserlerinde sadece biçim, renk, form ve yüzeyler değil duygusal olan

niteliklerde hissedilmektedir. Sanatını sadece resmin asal öğeleriyle değil mistik olan teozofik öğelerle de bezemiştir. Bu yanıyla soyut sanatta sadece biçimcilikle kalmamış, düşünsel etkilerde yaratan bir sanatçı olmuştur (Sari ve Kodaman, 2011: 61).

Mondrian, sanatsal ifade biçimini üç ana renk üzerine temellendirmiştir, dikey ve yatay çizgileriyle yalınlaştırılmış soyut biçimler oluşturmıştır. Yatay ve dikey olarak tasarlanmış çizgiler ve renklerden oluşan biçimler evrenin temeline dayandırılmıştır. Mondrian gerek sanatı gerekse teorileriyle bulunduğu yüzyılın en önemli sanatçılarından ve kuramcılarında olmuştur (Beksaç, 1995: 64). Piet Mondrian, sanat yapıtlarında gerçek olanın sadece dinamik biçimler ve renk hareketleriyle ifade edilebileceğini vurgulanmıştır. Saf ve salt olana ulaşabilmeyi bu şekilde garanti ettiğini söylemiştir (Turani, 1995: 605).

Piet Mondrian soyut olan dengeye ulaşabilmek için doğanın görünümlerinden tamamen kopmuştur. Bunu da karşıtlıkların dengesiyle sağlamaya çalışmıştır. Düşünsel ve biçimsel olarak hacmi yıkmaya çalışmıştır. Soyuta ulaşmak istediği yolda yatay ve dikeyler karşıtlıklar oluşturmıştır. Bu çizgilerin oluşturduğu alanlarda ise renklerle dengeleme yapmaya çalışmıştır. Nesnesiz soyut biçimde oluşturmuş olduğu bu tasarılarıyla öz olana, metafiziksel olana ulaşmaya çalışmıştır (Kavukcu, 2013: 7).

**Resim 48.** Piet Mondrian, Sarı, Kırmızı ve Mavi Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x46 cm.



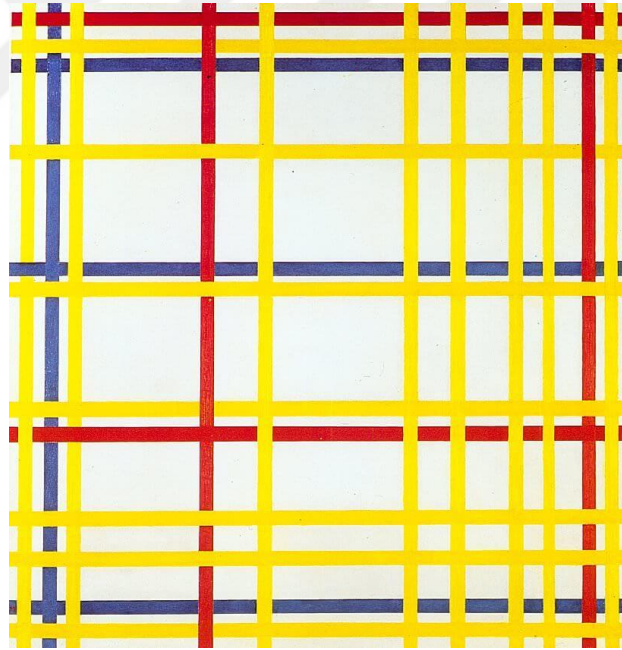
**Kaynak:** Smart History, 2016.

Mondrian'ın soyut anlayışı evrenin var olan düzeninin değişmez olan kurallarının bir yansıması olarak ifade edilmektedir. Bu yansımaları farklı boyutlardaki asimetrik dörtgenlerden oluşan biçimleriyle ifade etmek istemiştir. Böylelikle sanat eserinin izleyicisi oluşturulan bu biçimlerdeki ilişkiler ağına odaklanmış olur. Yatay ve dikeydeki ilişkilerin yanı sıra resim 48'de ki gibi ana renklerin ilişki ve dengesi üzerine

temellendirmeler yapmıştır. Piet Mondrian'ın sanat yapıtlarında zihinsel olandan, rasyonel olana altyapı okumaları yapılabilir. Altyapı okumaları biçimler üzerinden somut, algılanışı ve düşüncede oluşturduğu kavramlar üzerinden ise soyut olarak ifade edilebilir. Gelişen ve değişen yeni dünyanın, yeni sanatsal ifade biçimleri gerektirdiğine inanmış ve soyut geometrik eserleriyle bunu gerçekleştirmek istemiştir. Nesnel görünümünün ötesinde bir görünüm oluşturmak istemiş, oluşturduğu görünümle öze varmayı hedeflemiştir (Antmen, 2008: 83).

Piet Mondrian içsel olan denge ve harmoniyi içtepsel olarak yakalamak ve ifade etmek istemiştir. İfade etmek istediği içtepsel duyumsamaları soyut geometrik kompozisyonlar ile ortaya koymuştur. Geçici ve değişken olan yansımalar yerine mutlak olan düşünsel ve tinsel izlenimler oluşturmak istemiştir. Eserlerindeki dengeyi soyut kompozisyon elemanlarının biçimleri ve metafiziksel duyumsamalardan hareketle elde etmeye çalışmıştır.

**Resim 49.** Piet Mondrian, “New York Kenti I”, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119.3x114.2 cm.



**Kaynak:** Piet Mondrian, bt.

Piet Mondrian, sanatın ifade ettiği kavramlar hakkında şu sözleri söylemiştir:

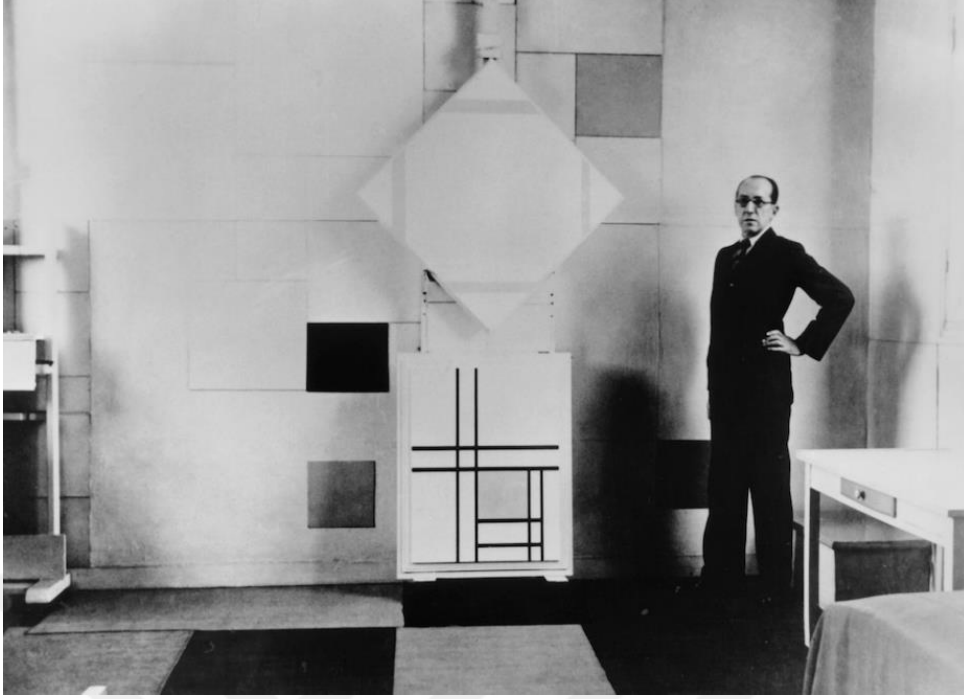
“Sanat bizim estetik duygumuzun plastik ifadesi olsa da, bu yüzden sanatın ‘öznel duyularımızın tek estetik ifadesi’ olduğu sonucuna varamayız. Mantık sanatın bütün varlığımızın plastik ifadesi olmasını gerektiriyor. Bu yüzden, aynı şekilde bireysel olmayanın, öznel duyuların mutlak ve sönümlendirici karşıtlığının plastik görünümü olmalı. Yani, aynı zamanda içimizdeki evrenselin doğrudan ifadesi olmalı – buda dışımızdaki evrenselin kesin görünümüdür. Bu şekilde anlaşılan evrensel sabit olan ve kalan şeydir: İçimizde az çok bilinçdışı olarak, az çok bilinçli olanın –tekrarlanan ve yenilenen bireyselin karşısında duran şeydir. Bütün varlığımız hem biri hem ötekidir: bilinçdışı ve bilinç, değişmez ve değişebilir, karşılıklı eylemleri aracılığıyla ortaya çıkan ve değişen biçim. Bu

eylem yaşamın bütün acısını ve mutluluğunu içerir: Acı sürekli ayrılıktan doğar, mutluluk değişebilir olanın sürekli yeni doğumundan. Değişmez olan acının ve mutluluğun ötesindedir, dengedir. İçimizdeki değişmez olan aracılığıyla, her şeyle birleşiriz; değişebilir olan dengemizi yok eder, bizi sınırlar ve bizi bizden başka olanlardan ayırır. Sanat bu dengeden, bilinçdışından, değişebilir olandan gelir. Plastik ifadesini bilinç aracılığıyla alır. Bu şekilde, sanatın görünümü bilinçdışı ve bilincin plastik ifadesidir. Her birinin ötekiyle olan ilişkisini gösterir: onun görünümü değişir, ama sanat değişmez kalır. ‘Varlığımızın bütünselliğinde’ bireysel ya da evrensel hâkim olabilir ya da ikisi arasındaki dengeye yaklaşılabilir. [...] Bütün sanatlarda nesnel öznel mücadele eder; evrensel bireyselle, saf plastik ifade betimleyici ifadeyle mücadele eder. Bu yüzden sanat denge kazanan plastiğe yönelir. Bireyselle evrensel arasındaki dengesizlik trajik olanı yaratır ve trajik plastik olarak ifade edilir. Biçim ya da bedensellik olarak var olan her şeyde, doğal olan hakimdir; bu trajik olanı yaratır... Yaşamdaki trajik sanatsal yaratıma yol açar. Sanat, çünkü o soyuttur ve doğal somuta karşıttır, trajik olanın aşama aşama kaybolmasını haber verebilir. Trajik ne kadar kaybolursa, sanat o kadar saflık kazanır. Yeni ruh kendisini sadece trajik olanın ortasında dışa vurabilir. Sadece eski biçimi bulabilir, çünkü yeni plastik hala yaratılacaktır. Geçmişin ortamında doğduğundan, ancak soyut olanın yaşamsal gerçekliği içinde ifade edilebilir. Bütünün parçası olduğundan, yeni ruh kendisinin trajik olandan bütünüyle kurtaramaz. Yeni plastik, soyutun yaşamsal gerçekliğini ifade ederken, kendisini bütünüyle trajikten kurtarmış değildir, onun egemenliğinde olmaktan çıkmıştır. Bireysel hâkim olduğu sürece, trajik plastik zorunludur, çünkü onun duygusunu yaratan şey odur. Ama daha büyük olgunluğa erişildiği zaman, trajik plastik desteklenmez hale gelir. [...] Kültürün bir dönüm noktasında olduğumuzu unutmayalım, eski olan her şeyin sonunda olduğumuzu unutmayalım: İkisi arasındaki ayrım mutlak ve belirlidir. Kabul edilsin edilmesin, mantıksal olarak, tıpkı bir yetişkinin çocuğun ruhunu anlamaması gibi, geleceğinde artık trajik plastiği anlamayacağı görülebilir. Hâkim olan trajiği bastırırken, yeni ruh sanattaki betimlemeyi de bastırır. Biçim engeli ortadan kalktığından, yeni sanat kendisini saf plastik olarak ortaya koyar. Yeni ruh plastik ifadesini bulmuştur–Piet Mondrian” (Harrison & Wood, 2011: 322-323).

Piet Mondrian yeni soyut ifade biçimiyle plastik ve gerçeklik dengesini kurmaya çalışmıştır. Eserlerindeki biçimleri oluştururken bu iki unsura dikkat etmiştir. Yeni resimsel ifadelerini soyut olan ruhsal gerçeklik üzerinden şekillendirmiştir. Kendine özgü olan bu sanat anlayışı radikal bir değişim olmuş ve yeni plastik akımına öncülük etmiştir. Eserleri düşünsel, duyuşsal, plastik ve anlamsal olarak, soyut olan salt ruhsal gerçeklik kavramına göndermeler yapmaktadır.

“Sanat temelde her yerde ve her zaman aynı görünse de birbirlerinin tam zıddı olan iki insani eğilim birçok ve çeşitli ifadelerle görünür. Biri evrensel güzelliğin doğrudan yaratılmasını hedefler; diğeri benliğin, başka deyişle, düşünen ve deneyim kazanan kişinin estetik ifadesini hedefler. Bu yüzden figüratif sanatın her eserinde güzelliği, sadece biçim ve renk aracılığıyla, karşılıklı dengeye sahip olan ilişkilerle, nesnel olarak temsil etmeye yönelik bir arzu ve aynı zamanda, bu biçimlerin, renk ve ilişkilerin bizim içimizde uyandırdığı şeyi ifade etme çabası görürüz. Bu son çaba zorunlu olarak, güzelliğin saf temsilini örten bireysel bir ifadeyle sonuçlanmalıdır. Yine de iki karşıt ögenin (evrensel-bireysel) her ikisi de, eserin duygu uyandırması için vazgeçilmezdir. Sanatın doğru çözümü bulması gerekiyordu. Yaratıcı eğilimlerin ikili doğasına rağmen, figüratif sanat nesnel ve öznel ifade arasında belli bir eşgüdüm bularak bir uyum sağladı. Fakat güzelliğin saf temsiliyetini isteyen izleyici için, bireysel ifade fazlasıyla başattır. Sanatçı için iki zıt arasındaki bir denge aracılığıyla birleşmiş bir ifade bulma arayışı hep kesintisiz bir mücadele olmuştur ve olacaktır–Piet Mondrian” (Harrison & Wood, 2011: 422).

**Resim 50.** Piet Mondrian, 1933.



**Kaynak:** Artnet, 2017.

Piet Mondrian eserlerinde evreni şekillendiren üç ana unsur ile hareket etmiştir. Bunlar yataylar, dikeyler ve dik açılar. Mondrian bu çalışmalarıyla güzel sanatların her dalını etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Modadan, mimariye, reklamcılıktan, yayımcılığa her alanda etkisi görülmektedir. Yalın resimleriyle oldukça derinlikli anlamlar ifade etmeyi başarmıştır. Mondrian'ın eserlerinde izleyici eser karşına geçmeyip içerisinde dalmış olur. İzleyicisini dört bir yandan kuşatarak duygu durumlarıyla onu derinden etkiler. Bilim, sanat ve metafizik Mondrian'ın resimlerinde iç içedir (Erdoğan, 2021: 74).

Mondrian keskin çizgiler ve geometrik parçalanmalar üzerinden biçimlendirmeler gerçekleştirmiştir. Git gide dünyevi görünümünden uzaklaşmış, soyuta yeni bir boyut kazandırmıştır. Genellikle geometrik olan biçimleri ve çizgileriyle bilinmektedir. Figür ve nesne barındıran tüm görünümünden arınarak, yeni bir plastik ifade biçimi geliştirmiş ve bu alanda önemli bir kuramcı ve öncü sanatçı olmuştur. Soyut sanatı ve eserlerini bireysel bir anlatı aracı olarak görmemiş, evrensel bir dile sahip olan biçimler olarak yorumlamıştır. Sanat yapıtlarındaki yatay ve dikey hareketlilikler kavramsal olarak; içsel ve dışsal, bireysel ve evrensel, öznel ve nesnel, maddi ve manevi gibi temel yaşamsal kavramları karşılamaktadır. Karşıtlıklardan hareketle denge bozuklukları olduğunu ifade etmiş bu durumun trajik bir hal aldığını vurgulamıştır. Geçici ve değişken olan

görünümünün buna sebep olduğunu düşünmüş ve mutlak olan salt ruhsal gerçekliğin vurgulanması gerektiği üzerine fikirlerini beyan etmiş, eserlerini oluşturmuştur.

### 1.3. KAZIMIR MALEVICH

Kazimir Malevich, eserlerinde nesnel olarak algılanabilen tüm imgelerden uzak durmuş, saf duyguların yansıtılabilmesi üzerine sanat anlayışını şekillendirmiştir. Natüralist görünümlerin taklidinden öteye geçmek istemiştir. Kendiliğinden var olan biçimlerin yansıtılması gerektiğini düşünmüştür. Yüzeyi her şeyden arındırarak sadece yalın ve basit formlara yer vermiştir. Saf olana ulaşabilmek için nesnel olan unsurları dışlamış, resim sanatına yalın biçimler ve renklerle yaklaşmıştır.

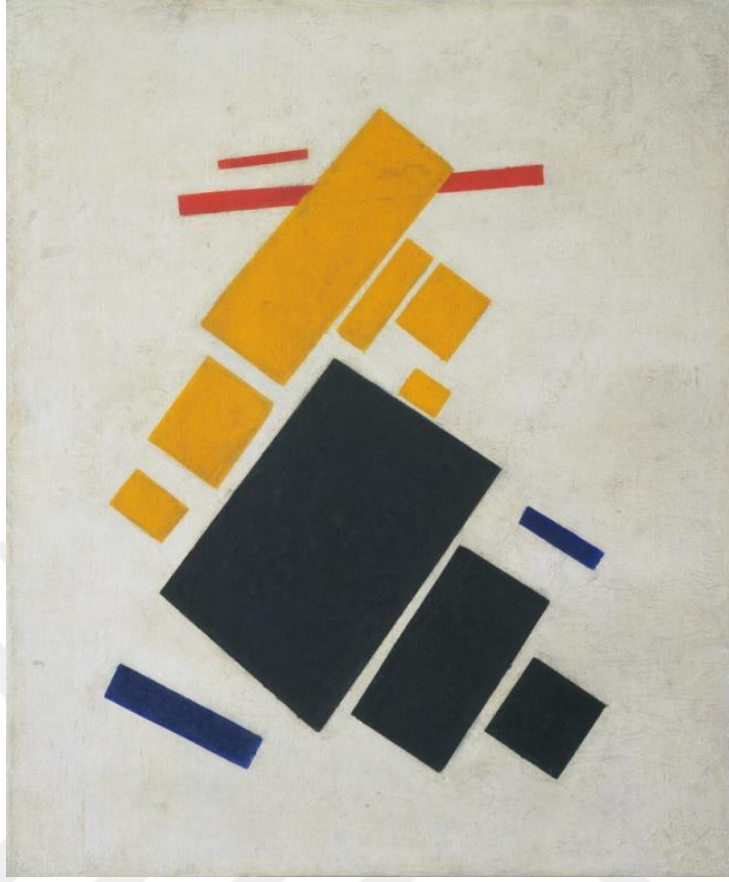
Kazimir Malevich'in sanatında sezgisellik terimi ön plandadır. Fransız filozof Henry Bergson'un sezgiselliğin akıldan daha güçlü olduğu görüşünden etkilenmiş, bunu sanatı ve düşünceleriyle yansıtmıştır. Bu görüşe göre biçimler sürekli başka biçimleri oluşturur. Bilimsel olarak ise bunun açıklaması yapılamazken sezgisel olarak sınırsız düşünce alanı olduğundan dolayı biçimler pek çok farklı şekilde algılanabilir. Bilimin açıklayamadığı durumlarda sezgisellikle bazı gerçekliklerin kavranabileceğini düşünmüşlerdir. Malevich gerçekliğin sadece görülebilen olmadığına, gerçekliğin kavranabilmesi için sezgilere ihtiyaç duyulduğunu söylemiştir (Eroğlu, 2008: 124).

Nesneyi temel alan yaklaşımları sanat olarak görmeyip, asıl temel alınması gereken yaklaşımın düşünceler, duygular ve sezgiler olduğunu ifade etmiştir. Malevich'e göre sanat eseri saf duyguların üstün oluşu ve yansıtılışını barındırmalıdır. Bu düşüncelerden hareketle üretmiş olduğu ve sergilenmiş olduğu bir eseri hakkında ise şunları söyler:

“1913 yılında sanatı umutsuzca nesnelliğin yükünden kurtarma girişimlerimde, kare şekline sığındım ve beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden başka bir şey olmayan bir resim sergiledim. Eleştirmenler ile birlikte halk iç çekti; Sevdığımız her şey kayboldu. Biz bir çöldeyiz. Önümüzde sadece beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kare var. Bundan sonra gerçeğe benzerlik, idealleştirilmiş görüntüler yok... Benim sergilediğim nesnesizlik hissiydi, boş bir kare değildi” (Malevich, 2003: 68).

Kazimir Malevich, yaratım sürecinde sanatçıların eserlerden koparılışı ve öne çıkan nesneler dünyası oluşuna karşı bir tavır sergilemiş ve nesnesiz dünya bağlamında sanatçının etkisinin önemini vurgulamıştır. Bu bağlamda eserlerin oluşmasını sağlayan yaratıcılığın mutlak hiçlikten geldiğini ifade eder. Nesneler dünyasının görünümü yerine nesnesiz bir enerji alanı oluşturmuştur. Bu durum için kullandığı en güçlü argüman ve araç sezgiler olmuştur (Bölüktaş, 2022: 470).

**Resim 51.** Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58.1x48.3 cm.



**Kaynak:** Smart History, 2019.

Kazimir Malevich sanatını ve görüşlerini saf duyguların üstünlüğü şeklinde açıklamaktadır. Yaratıcılık sürecinde hissiyatların, sezgilerin büyük ölçekte belirleyici unsur olduğunu söylemiştir. Nesnelerden kurtularak özgürleşme ve saf olanı yakalama üzerine olan düşünce ve duygularını şu şekilde ifade etmiştir:

“Hayatın ve sanatın nesnel-ideal yapısını belirleyen her şey – fikirler, kavramlar, imgeler – saf hislerine kulak vermek uğruna, sanatçının bir kenara bıraktıklarıdır... Çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur... Özgürleştirici nesnesizliğin mutluluk veren duygusu beni, hisler haricinde hiçbir şeyin gerçek olmadığı ‘çöle’ yönlendirdi... ve böylece hisler yaşamımın özü haline geldi... Sergilemiş olduğum boş bir kare değil, nesnesizliğin hissiyatıydı... ‘Nesnelerin’ ve ‘kavramların’ hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım... Süprematizm, zamanın akışı içinde ‘nesnelerin’ birikimiyle karartılmış saf sanatın yeniden keşfidir” (Malevich, 2013: 77).

Kazimir Malevich çöl kelimesini bir metafor olarak nesneleri terk edişi bağlamında kullanmaktadır. Bu metafor ile nesnesizlik kavramının getirdiği özgürlük alanının ifadesi olarak okunabilmektedir. Saf olana dönüşün bu şekilde gerçekleşeceğini vurgulamıştır. Sanatın değeri Malevich için sürekli oluşundandır. İşlevsel bir amaç ile oluşturulan çalışmalarda bu değer olmadığını düşünür. Saf ve değerli olan kendiliğinden olandır. Kaynak ve özün başka bir şeyi anımsatmayanıdır. Biçimler formlar herhangi başka şeylere dönüşüp yeni kimlikler kazanırlar. Fakat bu saflıktan ve mutlak sonsuzluktan

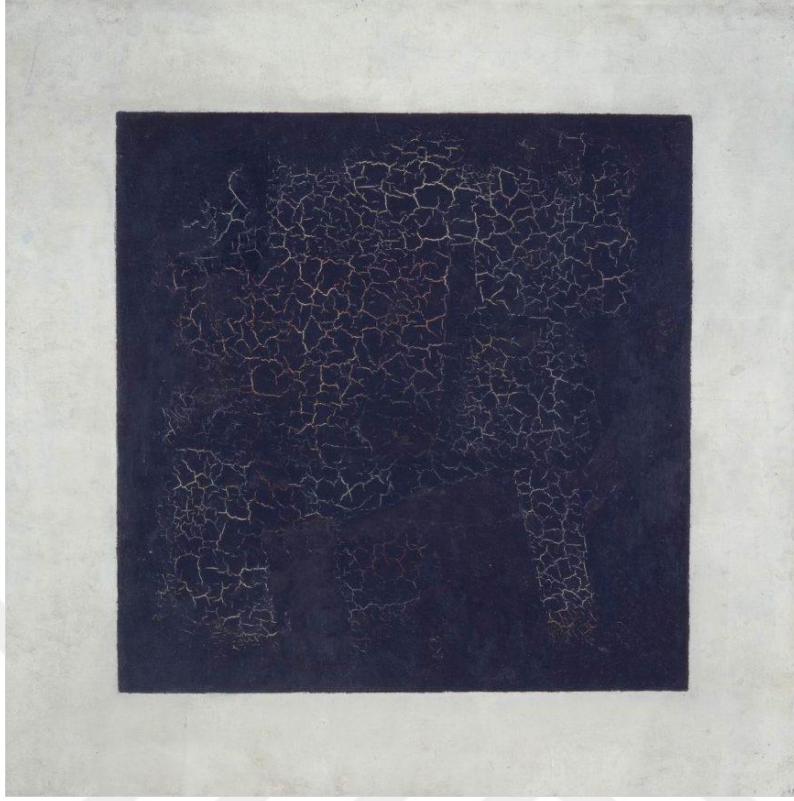
uzaklaşmak demektir. Sanatsal olanın saf biçimleri ve sezgileri barındıran biçimler olduğuna inanır. Malevich, mutlak ve sonsuz olanın bu bağlamda yakalanabileceğini ve yansıtılabileceğini düşünür. Malevich, sezgileri fikirlerden, kavramlardan, nesnelerden, imgeden, her türlü görünümünden üstün görmüştür. Boşluk, hiçlik ve mutlaklık felsefesi ekseninde hareket etmiştir. Sıfır ve yalın biçim ile zaman, mekân ve nesneden öteye bir yol izlemiştir.

Kazimir Malevich'in eserleri sanatçıya özgü estetik yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Sade izlenebilen bir obje olmaktan çok kavramsal alt yapıları güçlü eserler oluşturmuştur. Ahlak, toplum, felsefe, kültür gibi vb. kavramlar üzerine düşüncelerden hareketle soyut ve salt olana doğru hareket etmiştir. Gerçek olan gerçeğe ulaşma çabası, mutlak olana ulaşma isteği üzerinden salt bir soyut anlayış benimsemiştir (Tunalı, 2008: 183).

Malevich'in kendine özgü soyut sanat üslubunun en temel unsuru sanat eserinin nesnelerden arındırılmış olmasıdır. Bu temel ilkeden hareketle nesne görünümlerinden ve anlam çağrışımlarından uzaklaşmış, sıfır biçimi hedeflemiştir. Asıl gayesi insan duygu ve düşüncelerinin daha da salt olmasını sağlayarak, daha da derinlere inip soyuttan da öteye geçmek istemesi olmuştur. Bu bağlamda en yalın biçimleri kullanmayı tercih etmiştir. Kimi zaman sade bir dörtgen form kimi zaman ise yine geometrik biçimlerden oluşan daha çoklu kompozisyonlar oluşturmuştur. Zaman, mekân ve nesneden sıyrılarak boşluk, hiçlik, sınırsızlık, özgürlük, mutlaklık, saflık üzerine eserlerini oluşturmuştur.

“Nesnel dünyanın görsel fenomenleri, kendi başlarına anlamsızdırlar; önemli olan, hislerdir... Bir sanat eserinin kalıcı, gerçek değeri (hangi okula/ekole ait olursa olsun) yalnızca ifade edilen duyguda barınır. Yeni nesnesiz (İşlevsiz) sanat ile, geçmişin sanatı arasındaki fark; yeni sanatın uygulanmayan sanatsal unsuru, hayatı geride bırakıp ‘pratik fayda’ kapısını kapatırken, ikincisinin tam sanatsal değerinin, ancak yaşamdan sonra yeni bir faydacı arayış içinde ortaya çıkması (tanınması) gerçeğinde yatmaktadır. Ve işte orada – hiçbir işlevsel değer – fikir ‘vaat edilmiş toprak’ aramayan, saf duygunun ifadesi, nesnesiz sanat durmaktadır. Beyaz zemindeki kara kare, nesnesiz duygunun ifade edildiği ilk formdu. Kare eşittir his, beyaz zemin eşittir bu hissin ötesindeki boşluk” (Maleviç, 2021: 79-89).

**Resim 52.** Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.5x79.5 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova.



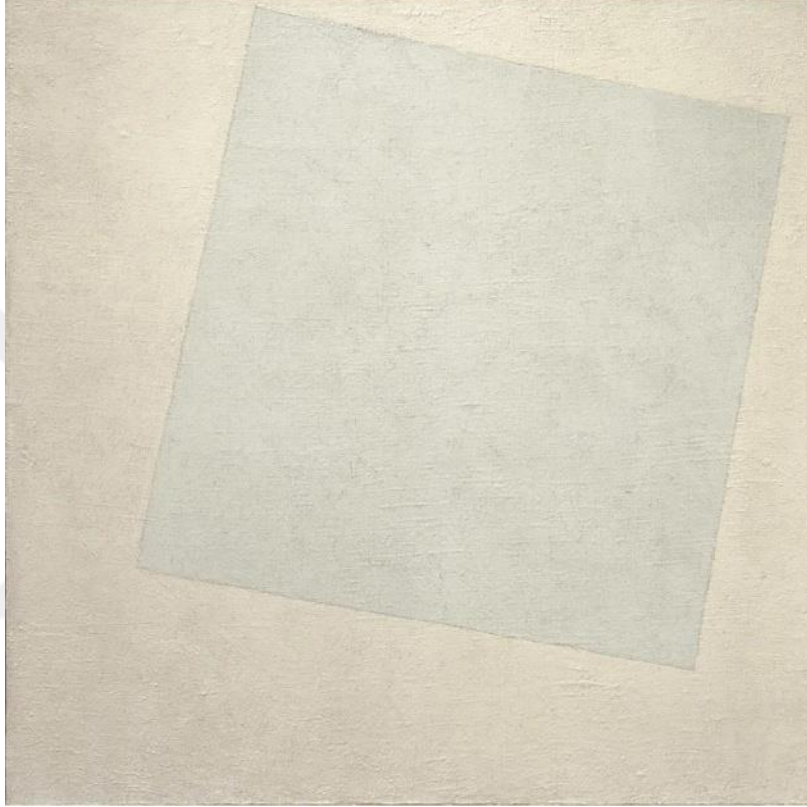
**Kaynak:** Smart History, 2019.

Malevich'in 1913 yılında sergilediği 'Siyah Kare' isimli sanat yapıtıyla kendi özgün üslubunun öncüsü ve temsilcisi olmuştur. Dönem içerisinde akıllara durgunluk ve şaşkınlık veren radikal bir hareket olarak görülmüş, akıllarda yer edinmiştir. Her yanıyla soyut biçimlerden oluşan eser, hiçbir şekilde hiçbir şeye hizmet etmemek üzere tasarlanmıştır. Eser sadece kendi salt varlığıyla mevcudiyetini ortaya koymuştur. Beyaz yüzey üzerine boyanmış olan siyah dörtgen biçimden oluşan eser olabildiğince sade ve yalındır. Saf duygular ile bezenmiş bir görünümdür. Kavramsal olarak hiçlik duygusunu barındırmaktadır. Sanatçı için artık sıfır noktasıdır. Her türlü görünümünden uzak tinsellik barındıran değerleriyle önem kazanmıştır. Malevich, siyah kareden sonra süreç içerisinde bu tip eserlerini üretmeye devam etmiştir (Karabaş ve Damar, 2016: 107).

Kazimir Malevich'in bazı sanat eserlerinde daha az biçimler görülürken, bazılarında ise resim 51'deki gibi renklerde ve biçim sayılarında artış görülmektedir. Kompozisyonu oluşturan öğeler sanatçı tarafından çeşitli düzenlemeler ile yerlerini alırlar. Çoğunlukla açık renkli zemin üzerine yatay ve dikey biçimler boyamıştır. Yön, boyut, alan ve renk olarak farklılıklar görülür. Böylelikle zıtlıklar ve dinamizm elde etmiştir. Maleviç hiçbir nesneye gönderme yapmazken aynı zamanda mekân kavramından da uzak kalmayı tercih eder. Takındığı bu tavır ile boşluk etkisi oluşturur

ve soyut yalın biçimleri bu bağlamda sonsuzluğun ve salt olanın sembolü olarak anlam kazanır. Malevich'in eserleri radikal farklılıklar içermiştir. Figür ve doğa resimlerine karşı devrimci bir üslup oluşturmuştur. Hiçliğin hissedilmesini istediği eserleri başkaldırı niteliğindedir. Saf biçim ve sıfır biçim Malevich'in eserlerini tanımlayacak özet ifadelerdir.

**Resim 53.** Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79x79 cm.



**Kaynak:** HB Yazar, 2020.

Sanatçının ‘Siyah Kare’ isimli eseri sanatçının tanımıyla sıfır biçim olarak değerlendirilmektedir. Malevich’e göre bilinebilecek hiçbir şeyin olmayışından dolayı sonsuz hiçliğin varlığı şeklinde bir altyapı okuması yapılır. Hiçlik kavramı tanrı kavramıyla da örtüştürülmektedir. Sanatçıya göre tanrının insani bir vasfı ve manası yoktur. Nesneler ve görünümeler üzerinden hayatı anlamlandırma çabalarını boş bulduğunu ifade eder. Bu bağlamda eserlerini üretir, gereksiz olan her şeyden sıyrılarak çalışmalarını gerçekleştirir. Mutlak olana, salt olana ulaşmak ister. Bu yönüyle eserlerindeki biçimler ve sanatçının düşünceleri mistik ve tinsel olarak da anlam kazanmaktadır (Yurttaş ve Karaca, 2022: 37).

**Resim 54.** Kazimir Malevich, 1924.



**Kaynak:** Monoskop, 2023.

“Ben sadece iradem, kendisini eleştirel ve felsefi olarak var olana dayandırarak, yeni fenomenler için bir temel dile getirebildiği zaman özgür olurum. Rengin sınırlarının mavi lamba gölgesinden çıktım. Beyaza geldim. Beni izleyin pilot yoldaşlar. Uçuruma dalın. Süprematizm semaforlarını hazırladım. Renkli göğün astarını aştım, onu yırttım ve böylece oluşan torbaya doldurdum, renk verdim, bir düğüm attım. Beyaz özgür uçuşuma dalın, sonsuzluk önünüzdendir – Kazimir Malevich” (Harrison & Wood, 2011: 325-327).

Kazimir Malevich aynı zamanda öte dünyacı olarak mistik bir misyonla da değerlendirilmiştir. Gerçekçiliği nesnel olmayanda aramış, nesnel olanında ötesinde duyularda, duyuların da ötesinde mutlak ve salt olana yönelmiştir. Saf renkler ve saf formlar ile hareket etmiştir. Algılanan nesnelerin temel niteliği hedeflemiş, hakiki ve sonsuz olana yönelmiştir. Sanat eserlerini oluştururken saf bir felsefi dürtü ile hareket etmiştir.

Malevich’in sanatı saflaştırılmış sanata, öze dönüş niteliğindedir. Salt olana ve maneviyata, tinsel olana yöneliktir. Eserlerindeki biçimler sadece nesnel olmaktan kurtulmak anlamına gelmeyip, sanatçı ve saf duygularının sembolü olmaktadır. Sezgisel bilincin gerçeklikleri olarak yorumlanabilmektedir. Kazimir Malevich’in eserleri algılanabilen her şeyin ötesine geçmeyi hedefler. Kozmik ve mutlak olana ulaşarak, sonsuz ve soyut içerisinde var olma görevini üstlenir. Eserlerindeki soyut ifade biçimleri sanatta ulaşılabilecek üst düzey noktayı hedefler. Bu durum Malevich için yeni gerçekliğin, salt ve mutlak olanın ta kendisi olmuştur. Felsefi temelleri olan sanat

yapıtları, duyularla algılanamayacak olan gerçeklikleri izleyiciye buluşturmayı hedefler. Kazimir Malevich gerek sanatı gerekse düşünceleriyle modern sanata yön veren önemli bir sanatçı olarak sanat tarihine geçmiştir.

#### 1.4. JACKSON POLLOCK

Jackson Pollock'un sanatı yapılan resmin bir daha aynısının yeniden yapılamayacak olması üzerine kurulu biçimsel ifadeler olarak açıklanabilir. Yapılan kompozisyonlarda tekrara düşmemek sanatçı için önemli bir unsurdur. Böylelikle duyguların anlık olarak kişiye özgü biçimde kopyalanamayan bir yansıması eserde kendini hissettirir. Daha önceden kurgusal bir tasarım yoktur. Ne kâğıt üzerinde nede tuval yüzeyi üzerinde bir tasarı bulunmaz. Elinde bulunan malzemelerle anlık olarak resmi oluşturur. Yaratma süreci aksiyonel bir biçimde gerçekleşir ve süreç önem kazanır. Pollock'un yapıtlarında bu nedenle başlangıç ve bitiş kavramlarına rastlanmamaktadır. Tuval yüzeyine yapmış olduğu akıtma, dökme, sıçratma gibi eylemler biçimlerin ortaya çıkmasındaki araçlar olarak karşımıza çıkar. Resimler anlık olarak gelişir, devam eder ve son bulur. Soyut yapısı ve biçimleriyle izleyici için sonsuzluğa doğru bir düşünsel yolculuk sürecini başlatır.

Pollock resimleriyle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Benim resmim şövaleden gelmiyor. Resmetmeden önce tuvalimi çiziktirmem bile. Tuval bezini sert duvara ya da yere tutturmayı yeğlerim. Katı bir yüzeyin direncine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahat ederim. Resme daha yakın hissederim, daha çok parçası olurum onun, çünkü bu şekilde çevresinde yürüyebilirim, dört yandan çalışıp tam anlamıyla resmin içinde olabilirim. Buda batıdaki Kızılderili kum ressamlarının yöntemine benziyor. Şövale, palet, fırça vb. o alışılmış ressam aletlerinden uzaklaşıyorum iyice. Sopaları, malaları, bıçakları ve sıvı boya damlatmayı veya kırık cam ya da başka malzeme eklenmiş kumla ağır bir impasto (koyu renk boyama) yapmayı yeğlerim. Resmimin içindeyken, ne yaptığımı bilmem. Ancak bir tanışma döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır, resim de iyi çıkar. Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan hazırlık çalışması yapmadan. Yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir – Jackson Pollock” (Harrison & Wood, 2011: 610-611).

Pollock zihnindeki, düşünce dünyasındaki şeyleri tuvale aktarmıştır. Salt olarak içsel olanı, iç dünyasını eserlerinin ana kaynağı olarak kullanan bir sanatçı olmuştur. Dönemin sanatçıları yavaş yavaş figürden kopmaya başlamıştır. Resim sanatında doğa ve figür tuval yüzeyinde her dönemde yer almıştır. Fakat soyut resmin ortaya çıkması ile birlikte sanatçılar kendilerinin doğanın ta kendisi olduğunu düşünmüşlerdir. Artık anlamlandırılabilen imgelerden oluşan resim yapma eylemi onlar için geçerli değildir. Soyut resim ile birlikte resim, bir anlatının sunulması için değil sanatçının kendini

sunması için bir araç olmuştur. Herhangi bir hikâye resmedilmemiş, içsel enerjiler ifade edilmiştir (Kalfa, 2022: 126).

**Resim 55.** Jackson Pollock, “Number 31”, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Emare Boya, 269.5x530.8 cm.



**Kaynak:** Moma, 2019.

Pollock soyut resmin aksiyon eylem resmi alanında tanımlanan bir sanatçıdır. Eserini oluşturmak istediği yüzeye herhangi bir tasarı ile yaklaşmaz. Tuval ve sanatçı bir anda karşılaşır. Herhangi bir eskiz ve taslak durumu yoktur. Eğer ki bir eskiz olmuş olsa ikinci sefer yapılacak çalışma eskizin bir tekrarı olacaktır. Bu da sanatçı için olmaması gereken durumdur. İlk olanın taklidi gibi bir çalışma söz konusu değildir. Sanat eseri o an içerisinde oluşur. Aktarılmak istenen duygu tek seferde sanatçının kendisinin içinden geldiği gibi gerçekleştirilir. Pollock boya ları ufak çubuklar ile tuval bezine damlatan bir sanatçıdır. Tuval bezinin etrafında istediği gibi döner. Bu eylemleri enerjinin açığa çıkması ve hareketin ifadesidir. Kendi içsel enerjisini kısıtlamadan özgürce boya ları yüzeye akıtıp, damlatıp, sıçratmıştır. Bunu yaparken tuval etrafında dilediği gibi hareket etmiştir. Herhangi bir kalıplaşmış resim kuralı ve denetim yoktur. Biçimler doğrudan sanatçının anlık eylemleriyle şekillenmektedir. Pollock kendi var oluşunu, tamamı ile eser oluşturma sürecine dahil etmiştir (Kalfa, 2019: 130-131).

**Resim 56.** Jackson Pollock, 1950.



**Kaynak:** Lithub, 2018.

Pollock'un resimlerinde karmaşık ağ yapıları şeklinde renklerin sıçratıldığı görülür. Sanatçı eserlerini damlatma, akıtma ve sıçratma hareketiyle elde etmektedir. Yüzeyin her bir yanında boyanın gezdirildiği görülür. Klasik resim anlayışına dair hiçbir iz eserlerinde yer almaz. Uyguladığı teknik, eserlerinde yoğun boya tabakalarına neden olur. Hacimsel olarak bir nevi üç boyutluluk yakalanır. Perspektif ise renklerin kendi içindeki ilişkilerine bağlı olarak gerçekleşir. Resimde mantığı ve düzeni reddetmiş, anlık eylemlerin oluşturduğu biçimleri benimsemiştir. Sanatçının fiziksel vücut eylemleri eseri oluştururken ki en önemli etkenlerdendir. Eser sanatçının beden hareketleriyle şekillenir.

Gombrich' de sanatçının bedensel hareketlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Bu çalışmalar aslında bir resim yapma eyleminden daha çok bir dansçının ayak izlerini andırmaktaydı. Alışılmış yöntemlere karşı tepki göstermeye başlayan sanatçı, tuvali yere sermiş, boyayı damlalar halinde akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir” (Gombrich, 1995: 602).

Kendine özgü tekniğiyle büyük bir çığır açan Pollock, ayrıca eserlerinin asla taklit edilemeyecek biçimde olmasını sağlamıştır. Doğaçlamanın ve özgünlüğün en önemli ismi olarak sanat tarihine geçmiştir. Eserlerinin üretimi için hiçbir kurala ve telkine ihtiyacı yoktur. Soyut olanın özgürlüğünün yanı sıra kendi tekniğinin de getirmiş olduğu özgürlükle salt olanda zirveye ulaşmıştır.

## 1.5. FRANZ KLINE

Franz Kline, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen sanatçılarından biridir. Soyut sanatta eserlerin ortaya çıkışı genel olarak daha önce denenmemiş olan, var olanlardan farklı olanın arayışı şeklinde gerçekleşmiştir. Kline 'de bu bağlamda yeni ve yaratıcı bir görsel dil arayışı ile hareket etmiştir. Kullanmış olduğu soyut biçimler sanatçı için yaratıcılıkta ve özgür olmada sınırsız hamle imkânı tanımıştır.

Franz Kline'nin yaşadığı dönemde Amerika'da özgürlükçü ve yenilikçi anlayış gelişmiş, böylelikle sanatçılar içinde farklı resim biçimleri arayışı adına bir fırsat doğmuştur. Özgür ve yenilikçi olmanın getirdiği rahatlık ile 1960'lı yıllarda postmodernizm kavramının da temelleri atılmıştır. Sanatta radikal derecede değişim sürecine girilmiştir. Sanatın ruhu, dili, ifade gücü, estetik anlayış farklı boyutlara ulaşmış, ciddi değişimler yaşamış geleneksel resim tekniklerinden kopulmaya başlanmıştır. Post modern soyut ifadeler bu değişimin önemli biçimlerinden olmuştur. Franz Kline'da bu alanda önemli eserler veren sanatçıların başında gelmektedir. Sanatçı tablolarında çoğunlukla siyah ve beyaz rengini kullanmış, soyut ifadelerle dışavurumcu minimalist etkiler üzerinden eserlerini ortaya koymuştur. Renkleri, fırça izlerini tuval yüzeyinde kendini belli edecek şekilde kullanmıştır. Aynı zamanda oluşturduğu biçimlerde pozitif ve negatif dinamik yüzeysel alanlar kullanmıştır.

**Resim 57.** Franz Kline, “Mahoning”, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kâğıt, 204.2x255.3 cm.



**Kaynak:** Whitney, bt.

Franz Kline'nin eserleri renksiz ve yalın biçimlerden oluşur. Beyaz zemin üzerine kalın fırça vuruşlarıyla izler bırakmıştır. Fırçadaki boya siyahtır ve böylelikle zeminin beyazlığına karşı kontrollü ve dengeli bir görünüm elde etmiştir. Fırça izleri, dışarıdan birisi için basit bir alan olarak görülür. Neredeyse yarım kalmış hissiyatını verir. Bir taslak atmosferi oluşturur. Fakat Kline, iç ve dış dinamiklerden hareketle negatif ve pozitif alanlar üzerinden bir zihinsel algılama süreci ve görsel duyumsama süreci oluşturur. Mono biçimler ve mono renkler bu kavramlar için en önemli teknik unsurdur. Monotip olarak üretmiş olduğu sanat yapıtlarında aslında mana kazanan şey biçimlendirme eyleminin kendisi olmuştur. Kline bu üslubuyla yalın bir anlayışın temsiliyetini üslenmiştir. Alan formu, biçim verme ve biçim yönetimi. Bu üç unsur sanat eserinin oluşmasındaki süreçte en önemli faktörlerdendir. Franz Kline'da bu alanda önemli bir başarıya sahiptir. Biçimlerin oluşturduğu alanları ve estetiği başarılı bir stratejiyle yönetmiştir (Özderin, 2021: 2485-2488).

“Franz Kline, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen sanatçılarından biridir. Soyut dışavurumculuk akımı içerisinde bütünüyle kendine özgü bir üslup geliştirmiş olan Kline, yoğun enerji taşıyan çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarının, resmetme eyleminin izlerini üzerlerinde taşıyor olmaları dolayısıyla, Eylem Resmi'nin temsilcilerinden biri olarak kabul görmektedir. Beyaz zemin üzerine, geniş badana fırçaları kullanarak, siyah boyalar ile kaba ama denetimli biçimler oluşturmaya başlayan Kline, Doğu kaligrafisini anımsatan, kendine özgü soyut bir üslup geliştirmiştir. Kline'nin bu çalışmaları, siyah ve beyazın, pozitif ve negatifin çok iyi dengelendiği son derece etkileyici çalışmalardır” (Kınacı, 2008: 48-49).

**Resim 58.** Franz Kline, 1961.



**Kaynak:** Am Arte Moderna, bt.

Franz Kline siyah ve beyaz ağırlıklı tablolarında kullandığı dinamik biçimlerle tanınmış olan önemli bir sanatçıdır. Beyaz zemin üzerine siyah çizgilerle güçlü bir iskelet oluşturmuştur. Eserlerindeki, biçimleri ortaya çıkarmak için sanayi tipi fırçalar kullanmıştır. Kullanmış olduğu bu biçimler onu soyut sanatta önemli bir noktaya ulaştırmıştır (Farthing, 2021: 791).

Soyut resme yeni ve farklı bir bakış açısı getiren Franz Kline resimlerindeki siyah ve beyaz dengesini çok iyi kurar. İzleyici eserdeki biçimler karşısında dengeli çizgisel yolculuğa çıkar. Alan kullanımı açısından yakalamış olduğu dinamik ve enerjik etkilerle farklı duygu durumlarını açığa çıkarır. Spontane gibi duran fırça vuruşları sanatçı için büyük bir titizlik içermektedir. Eserlerini üretirken büyük bir konsantrasyon içerisinde gerçekleştirmiştir. Anlık jestsel tavırlarıyla üretmiş olduğu sanat yapıtları, sanat eseri izleyicisi ile iletişime geçmede yeni bir dil oluşturmuş, görselliğin ötesinde çağrışımlara zemin hazırlamıştır. Kullandığı çizgisel biçimlerinin yanı sıra tuval yüzeyinde elde ettiği dinamik aksiyon dolu rastlantısal çizgisel perspektife de dikkat çekmiştir. Espas dengesini ve yüzeyleri renkteki sadeliğiyle dingin tutmuş, çizgisel hareketlilikleriyle de dengeyi sağlamıştır.

Franz Kline duyguların dışavurumu üzerinden hareket etmediği için diğer soyut sanatçılardan ayrılır. Biçimcilik onun için kavram ve bağlamdan daha ön planda olmuştur. Donald Judd ve Richard Serra gibi heykeltıraşlardan etkilenmiş, onların kullandıkları formların resimsel bir dili olabileceğine inanmıştır. Bu bağlamda minimalist çalışmalar gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda Robert Motherwell’inde monotip çalışmalarından etkilenmiştir. Eserlerindeki biçimlerde monotip soyut ifadeleri uygulamıştır. Kline, biçimlerin yalın bir biçimde resim diline dönüştürülmesi gerektiğini düşünerek hareket etmiştir (Özderin, 2021: 2484).

## 1.6. MARK ROTHKO

Mark Rothko, yapıtlarını insanoğluna ait evrensel duygu durumlarını harekete geçirmek üzere biçimlendirmiştir. Resimleri genellikle pastel tonlardaki renkler üzerinden alanlara yayılan hakimiyetle biçim kazanır. Rothko eserlerinde yansıtmak istediği tinsel duygu durumlarına engel olan tüm görünümlerden uzak kalmayı tercih etmiş bir sanatçıdır. Bu duruma engel teşkil edecek tüm imgelerden uzak durmuş, onlardan arınmıştır. Biçimsel yaklaşımı indirgemeci bir tavır içermektedir. Bu yaklaşım soyut biçimler halinde tuval yüzeyine yansımış ve geniş renk alanları ile estetik bir görünüme kavuşmuştur. İnsanoğluna ait varoluşsal sorunları görünümünün ötesinde ifade edebilmek için figür ve nesneleri reddetmiştir. Ürettiği eserler izleyiciyi tinsel bir yolculuğa çıkaracak estetik güce sahiptir.

“Ben renklerin, biçimlerin ilişkisiyle ya da başka bir şeyle ilgilenmiyorum... Ben sadece temel insan duyguları ile –trajedi, coşku, keder gibi- ilgileniyorum ve resimlerimin önünde birçok insanın kendini tutamayıp ağlaması insanların bu ortak duygularıyla iletişime geçebildiğini göstermektedir. Resimlerin önünde ağlayan bu insanlar benim resimlerimi

yaparken yaşadığım dini/ruhani deneyimi yaşamaktalar...-Mark Rothko” (Kaiser, 2013’ten akt. Boyacı, 2021).

**Resim 59.** Mark Rothko, “No 22”, 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 297x272 cm.



**Kaynak:** Moma, bt.

Mark Rothko’nun sanat eserlerindeki renkleri sembolik ve yapısal kavramlarından uzaktır. Bir betimleme ve tanımlama renklere atfedilememektedir. Boşluk kavramı üzerinden altyapı okumaları gerçekleştirilebilmektedir. Modern çağ insanının duygularının en saf ve salt duygularının yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Katmanlar halinde boyadığı renkleri, çeşitli yüzeysel, yalın ve soyut biçimsel alanlar meydana getirir. Bu alanlar kendi varlıklarıyla alımlayıcıda duyumsamalar yaratarak, onlarla iletişime geçer. Rothko izleyiciyi duygu durumu olarak içerisine çekerken aynı zamanda mekân atmosferinde de bu unsuru kullanır. Mekân olarak seçilen şapeller, yapılan yerleştirmeler ve renk uyumları mistik bir atmosfer oluşturur. Eserlerindeki renkler biçimsel olarak incelendiğinde, gerek tamamlayıcı şekilde gerekse çeşitli tonlardaki versiyonlarıyla tuval yüzeyi karşısında izleyiciyi uzamsal bir arayışa sokar. Rothko’nun eserlerindeki renk kendisini, tuvali ve duyguları inşa eder (Boyacı, 2021: 565).

Rothko’nun eserlerinde sonuç süreç kadar önem arz eder. Onun için izleyici sanat yapıtı karşısına geçtiği zaman yücelik duygusuyla baş başa kalmalıdır. Rothko, tablonun son görünümünün izleyiciye yücelik duygusunu hissettirmesi gerektiğini düşünür. Felsefi ve tinsel bir duyumsama söz konusu olmalıdır. (Bonfand, 2015: 118). Biçim olarak bu yaklaşımda üretim yapan sanatçılar için sanat bilinmeyen bir dünyaya yolculuk olarak değerlendirilir. Tasavvur edilen dünyanın kendine özgü olan bir sınırsızlığı ve özgürlüğü vardır. Sanatçılar eserleriyle izleyiciye kendi yollarını ve düşünce alanlarını hissettirmek isterler (Kalfa, 2022: 122).

**Resim 60.** Mark Rothko, “No. 14 Harizontals, White Over Darks”, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143.3x237 cm.



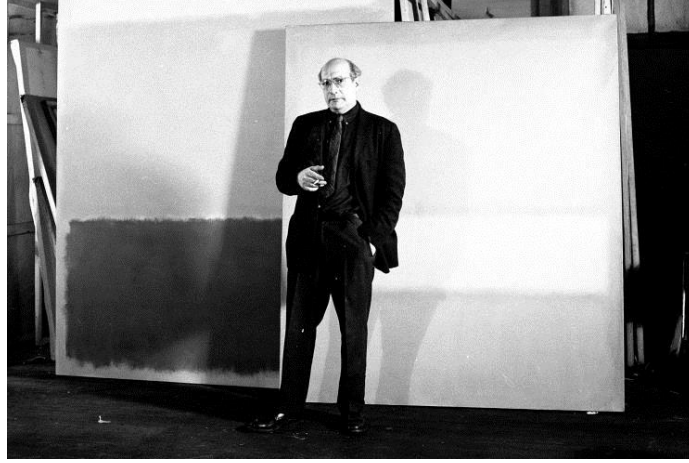
**Kaynak:** Moma, bt.

Mark Rothko'nun eserleri herhangi bir dış görünümü ve gerçekliği benimseyip taklit etmez. Betimleme yapmaz ve öyküsel anlatımdan uzak kalır. Rothko'nun sanat yapıtları dinamiklikten uzak olduğu için mekânda durağan mistik bir atmosfer oluşturur. Oluşan bu atmosferde eser ve izleyici arasında sessiz bir iletişim başlar. Rothko'nun ulaşmak istediği durum ruhsal bir iletişim senkronizasyonudur. Böylelikle sessiz bir iletişim dili ortaya çıkar. Renkleri ve biçimleri izleyici için yeni soyut düşünce kapılarını aralar. Bütün görünümünden ve anlatılardan uzak kalınarak izleyiciyle sadece tinsel bir iletişim kurulur. Bu durum sanat eseri, izleyici ve mekân üçlüsü için geçerli bir sanat dili oluşturur.

Rothko'nun eserlerindeki biçimler eşsiz durumda eşsiz öğeler olarak izleyici karşısına çıkar. Kendi iradelerine sahip olup, kendisini ortaya koyan ve bu tutkuya sahip olan birer organizmadır. İçsel olan bağımsızlıkla ve sınırsızlıkla hareket ederler. Gerçek dünyayla uzlaşacak hiçbir noktası yoktur. Gerçeklikteki görünümle hiçbir ortak noktaları yok iken, izleyicinin bütün ilke ve tutkularını da tanıyıp ortaya çıkarırlar (Harrison & Wood, 2011: 611).

Mark Rothko'nun eserlerini mekâna yerleştirmesi de bir özen ve tasarı içerir. İzleyicilerin mekân içerisindeki mistik atmosfer ile esere dahil oluşu ve bütünleşmesi eser üretimindeki mistik amaç ile aynı çizgidedir. Duvar herhangi bir duvar olmaktan çıkar ve sanat eserinin bir parçası olarak bütüncül bir hal alır. Rothko için hedef ruhsal etkileri tetiklemek ve bu bağlamda bir deneyim yaşatmaktır (Özkan, 2016: 499).

**Resim 61.** Mark Rothko, 1961.



**Kaynak:** NY Post, 2022.

Mark Rothko 'ya göre sanat yapının özü, eseri oluşturan kişinin özgün dünya algısı ve bu algının sanatseverlere iletiliştir. İzleyici eğer sanat eserine dalabiliyorsa onun ortaya koyan sanatçının gerçekliğine ulaşabilmiş demektir. Rothko gerçeklikle ilgili tüm algıları realist ifadelerden tamamıyla sıyrılarak altüst etmiştir. Düşünce ve duygu kavramları üzerinden bir gerçeklik algısı inşa etmiştir. Onun için sanat salt olanı arzulamalıdır. Duygulu ve dramatik bir izlenimcilik ortaya çıkmalıdır (Rothko, 2020: 34-38).

Arındırılmış, biçimsel olarak yalınlaştırılmış resimlerin önemli sanatçılarından Mark Rothko ve Adolph Gottlieb, New York Times'in editörü Edwar A. Jewell'a 1943 yılında bir mektup göndermişlerdir. Göndermiş oldukları mektupta sanat anlayışlarını ve estetik inançlarını ifade eden şu cümleleri kullanmışlardır:

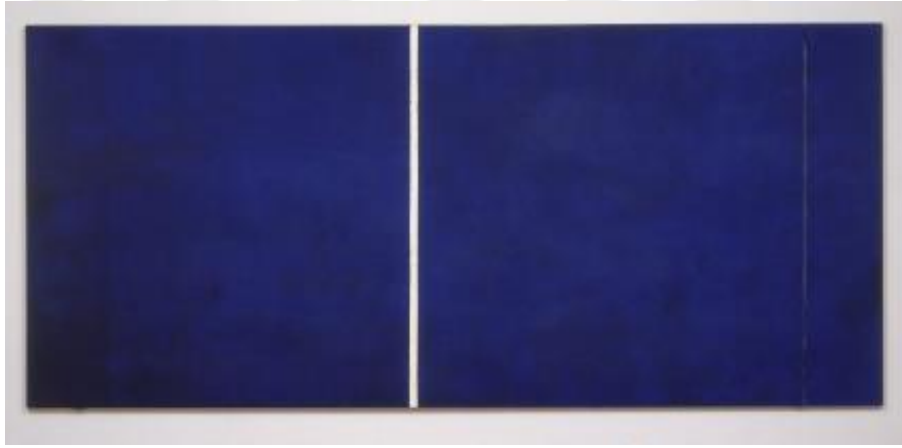
"Karmaşık duyguları yalın şekilde sergilemeyi tercih ediyoruz. Geniş biçimi seçiyoruz, çünkü o, dolaysız bir etkiye sahip. Düz yüzeyleri tercih ediyoruz çünkü onlarda yanılsamayı yok edip gerçeği açığa çıkartıyor. Bir tablonun ne kadar iyi resmedildiğinin ressamlar arasında bir önemi kalmadı. Bu yalnızca akademik bir nitelik; tekrar belirtiyoruz ki, önemli ve geçerli olan, öznenin trajikliği ve sonsuzluğudur. Bu yüzdende ilkel ve kadim sanatlar ile ruhsal bir akrabalık içinde olduğumuzu iddia ediyoruz" (Kalfa, 2022: 133).

Mark Rothko'yu ifade edebilecek tanımlardan bir tanesi onun mistik bir ressam olduğudur. Evrensel ve sembolik enerjiden olandan faydalanabilen bir ressam olarak resimlerini üretmiştir. Bir renk uzmanı olarak rengin gücünü eserlerinde muazzam şekilde kullanmıştır. Onun renkleri mevcudiyet ve hiçlik kavramları arasında bir duygu durumu oluşturur (Thompson, 2014: 256).

## 1.7. BARNETT NEWMAN

Barnett Newman'ın çalışmalarında geometrik biçimlerde ifadeler görülür. Geometrik biçimler iki şekilde kendini gösterir. İlk olarak rengin oluşturduğu alanlara dair kendisini resmin yüzeyinde geometrik biçimde sınırlaması, ikincil olarak ise tuval yüzeyini bölen Newman'a özel şeritsel görüntülerdir. Sanatçı bu şeritleri fermuar kelimesi ile ifade eder. Barnett Newman'ın sanat yapıtlarındaki en önemli husus amacın geometrik olmaması fakat sonucun geometriye ulaşmasıdır. Ayrıca sanatçı eserlerinin üretiminin yanı sıra eserlere dair altyapı okumaları için kuramsal yazılar yazan bir sanatçıdır. Kompozisyonlarını oluştururken renkleri kullanım biçimi ve bölmeleri tuvalin kendi yapısı olan geometrik biçimiyle bağdaştırmaktadır. Zorunlu bir geometri anlayışından söz edilebilmektedir.

**Resim 62.** Barnett Newman, “Cathedra”, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 243x543 cm.



**Kaynak:** Stedelijk, bt.

“Kullandığı soyut şekil, onun bütün o plastik dili, metafizik anlayışına yönelik ritüel bir iradeyle yönetiliyordu. Gündelik gerçeklikleri oyuncak ustalarına bırakmıştı: nesnel olmayan desen oyununu da kadın sepet örücülere bırakmıştı. Ona göre şekil canlı bir şeydi, soyut düşünme kompleksi için bir araçtı, bilinmeyenin terörü karşısında hissettiği hayranlık verici duyguları taşıyan bir şeydi. Bu yüzden soyut şekil, görsel bir olgunun biçimsel ‘soyutlaması’ değil gerçektir. Zaten bilinen bir doğaya has, hâkim bir tonu vardı. Sözde bilimsel doğrularla yüklenmiş aralıkçı bir yanılsamada değildi” (Harrison & Wood, 2011: 613).

Barnett Newman'ın eserleri yüce bir sanat nasıl yaratılır sorusu üzerinden şekillenmiştir. Geçmişe dair olan yükleri geride bırakmak, yaşanan ana odaklanmak, içerisinde bulunan anı tüm varlığıyla hissetmek kavramları çerçevesinde biçimsel ifadeler tuval yüzeyine aktarılmıştır. Metafizik, mistik ve tinsel bir arayış söz konusudur. Barnett Newman özellikle bu bağlamda arayışlarını sürdürmüştür. Sanat eserlerine verdiği isimlerden de bu durum anlaşılabilir. Yaşanılan zaman içerisinde anlık duyumsamaların oluşabileceği, düşüncelerin şimdi ile alakalı olarak şekillenebileceği

biçimsel arayışlar gerçekleştirmiştir. Geçmişten ve anımsamalardan uzak kalarak özgürleşebilmenin biçimleri olarak nitelendirmeler yapılmıştır (Bolla, 2020: 54).

**Resim 63.** Barnett Newman, 1969.



**Kaynak:** Britannica, 2023.

Barnett Newman modern sanatı tümüyle reddeden bir görüşe sahiptir. Çünkü modern sanat kusursuz biçimin gerçekleşmesi ve açığa çıkması üzerine temellendirilmişti. Newman ise gerek figüratif gerekse soyut fark etmeksizin kusursuz olanı aramanın anlamsız olduğunu düşünmüştür. Barnett Newman biçimin biçimsiz olabileceğini düşünerek, güzellikten ziyade yüceliği esas almıştır. Böylesi bir sanat olasılığı onun görüşleri için çok daha uygundu. Yüceliğe erişebilmenin yolunu ise kusursuz olandan vazgeçmek ile mümkün olacağını vurgulamıştır (Bonfand, 1994: 132).

Newman'ın sanat yapıtlarına bakış açısı resimdeki biçimsel düzenlemelerden ibaret değildi. Eserdeki renklerin ve çizgilerin şekil ve kompozisyon olarak yerleşimi, biçimlendirilmesi aslında yüce olana vurgu yapmaktı. Has olan fikirlerin davetini sağlamayı düşünmüştür. Resimlerini biçimlendirirken, yüce ve meçhul olanın çağrılmasını sağlamak en önemli unsur olmuştur. Newman'a göre saf olan ilişkiyi kurabilmek soyut biçimler ile gerekli görülmüştür (Bonfand, 1994: 133).

Barnett Newman hakkında ifade edilen sözlerden bir tanesi bozguncu olduğu yönündedir. Bu kelime batı geleneklerini, klasik olan ifade biçimlerini yıkmaktan dolayı kullanılmıştır. Eserlerinde görünümüler dünyasındaki nesneleri yok sayıyor, insan biçimini de tamamen ortadan kaldırıyor. Tuval yüzeyindeki biçimler resim 62'deki gibi sadece renkler ve yer yer bölmeler geçen dikey çizgilerden oluşmaktadır. Bu biçimler ise tamamıyla soyuttur. Sanatçının kendi deyimiyle fermuarlardan başka hiçbir şey kalmamaktadır. Yırtıcı ve suskun olarak ifade edilebilecek bu biçimler kimilerine göre

imgesel dünyalara ulaşma yolu, kimilerine göre ise temsiliyetin sıfır noktası olarak tanımlanabilmektedir (Bolla, 2020: 44).

Barnett Newman sanat tarihinde soyut sanat akımları içerisinde renk alanı resmi bağlamında ele alınan sanatçılardan olmuştur. Sanat yapıtı oluştururken renklerin tuval yüzeyinde matematiksel olarak kapladıkları alanlar üzerinden değerlendirmeler sonucu renk alanı resmi ifadesi kullanılmıştır. Renk alanlarının orantıları bu alanda üretim yapan sanatçılar için önemli bir sanatsal ifade biçimidir. Newman bu alanda, tuval yüzeyini kaplamış olan geniş renk alanlarına onlardan daha ufak olan renk alanları yerleştirdiği veya dikey ince çizgilerle bölmüş olduğu resimleriyle bilinmektedir. Sanatçının kendi özgün ifadesine göre, alanlara yüklemiş olduğu duygu ve düşünceler ile biçimler şekillenip yalınlaşmıştır. Gündelik hayata dair olan her şeyden soyutlanma durumu net bir şekilde söz konusudur.

Barnett Newman sanat yapıtlarında tek renkli bir yüzeysel alanı kesen çizgiler kullanmıştır. Eserlerindeki dikey çizgiler insanın, sanatçının, izleyicinin yüceliğe olan özlemini açığa çıkarır. Devasa renk alanlarıyla sanat yapıtı izleyicisini etki altında bırakmak ister. Biçimsel olarak gerçekleştirdiği bu eylem ile yüceliğe çağrışım yaparken, aynı zamanda mutlak olana doğru duyumsamalar uyandıran sadeliğe de vurgu yapar (Bonfand, 1994: 135).

#### 1.8. AD REINHARDT

Ad Reinhardt 1950'li ve 60'lı yıllarda soyut sanat için gerek yazıları gerekse resimleriyle önemli adımlar atmış bir sanatçıdır. Soyut siyah formattaki resimleriyle çeşitli mistik felsefi temellere dayanan resimler üretmiştir. Doğu ve batı arasında bir ilişki kurarak kavramsal temellerini güçlendirmiştir. Mistik ve tinsel olanın yansımaları eserlerinde görülmüştür. Boşluk kavramı üzerinden düşünceler geliştiren sanatçı anlamsızlık üzerine kurulu bir soyut sanat felsefesi benimsemiştir. İçsel olan bu kavramları anlatabilmek için soyut sanatı tercih ederek sanat yapıtlarını üretmiştir.

Sanatçı 1950'lerden itibaren saf biçimlere sahip kendi üslubunu tam olarak bulmuştur. Soyut geometrik alanlardan hareketle ürettiği eserleriyle özgün üslubunu ve yansıtmak istediklerini ortaya koymuştur. Eserlerinde genellikle koyu tonlara yer veren sanatçı, aynı zamanda bu tonların kendi içerisindeki farklı değerlerini de kullanmıştır. Genel olarak resim 64'te olduğu gibi tek renkli soyut geometrik alanlardan oluşan çalışmalarıyla bilinmektedir. Dinamik ve hareketli resim kompozisyonlarının aksine,

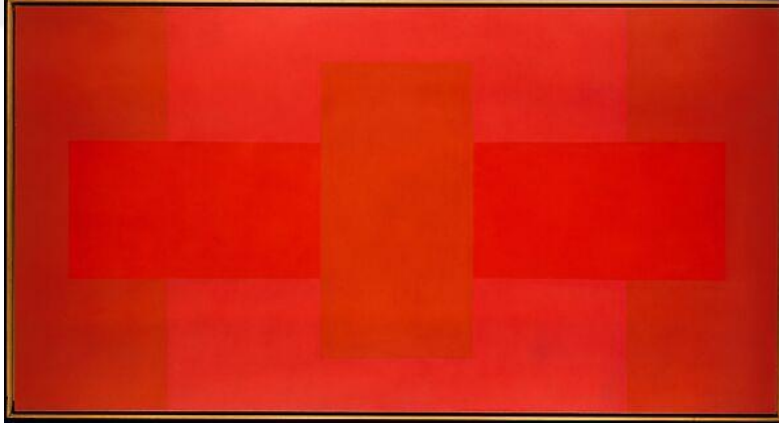
monokrom çalışarak aksiyon ve eylem barındıran resim anlayışını kırmıştır. Çalışmalarındaki biçimler sembolik bir güç ve felsefi temeller barındırmıştır.

Ad Reinhardt bulunduğu dönemdeki hareketli ve dinamik sanat anlayışından uzak kalmayı tercih etmiştir. Sadeliğin ve yalınlığın resimdeki ana unsur olması gerektiğine inanmıştır. Onun eserlerinde ifade edilmek istenen duygular arındırılmış biçimlerden oluşmaktadır. Sanatçı hayatın karmaşasından uzaklaşmayı benimsediği yalın biçimleriyle sadeliği ön plana çıkararak, bu bağlamda hayat kavramının ötesine geçmek istemiştir. Bilişsel deneyimlerinin ardında arayışlar gerçekleştirmiştir. Ad Reinhardt için resim görmenin, düşünmenin ve hissetmenin de ötesinde bir yerde konumlanmalı ve bu bağlamda duygu durumları uyandırmalıdır (Okkalı ve Küçükosman, 2020: 212-213).

Reinhardt sanat görüşü hakkında şu cümleleri belirtmiştir:

“Sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek olduğudur. Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey de başka her şey. Sanat olarak sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan şey değildir. Soyut sanatın elli yılının tek hedefi sanatı sanat olarak sunmak ve başka bir şey olarak sunmamaktır, onu olduğu tek şey yapmak, onu gitgide daha çok ayırıp tanımlamak, onu daha saf ve boş kılmak, daha mutlak ve istisna kılmaktır. Nesnel olmayan, temsili olmayan, figüratif olmayan, imgeci olmayan, ekspresyonist olmayan, öznel olmayan bir şey. Soyut sanatın ya da sanat olarak sanatın ne olduğunu söylemenin tek ve biricik yolu, onun ne olmadığını söylemektir – Ad Reinhardt” (Harrison & Wood, 2011: 868).

**Resim 64.** Ad Reinhardt, “Red Painting”, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198.1x365.8 cm.



**Kaynak:** Met Museum, bt.

Ad Reinhardt'ın resimleri saf biçimlere sahip, içeriksiz kuramsal resimler olarak tanımlanmaktadır. Olgunluk dönemindeki eserlerinin biçimsel özellikleri, monokrom ve geometrik formatlı olmasıdır. Sanatçı eserlerinde parçalardan çok bütünsel algı ile ilgilenmiştir. Eserlerindeki biçimler dinamik hareketlerden her anlamda uzaktır. Bu da izleyiciyi salt olana tinsel olana doğru düşünmeye yönlendirmiştir. Eserlerinde çeşitli boyutlarda kare ve dikdörtgen geometrik alanlar bulunmaktadır. Bu alanlar sanatçının kullanmış olduğu rengin farklı tonları ile biçim kazanmıştır. Sanatçı eserlerini

oluştururken biçim ve renk dengesini titizlikle gerçekleştirir. İçsel olan ve dışsal olan bütün durumlar ortadan kalkar. Sadece yalın, arındırılmış biçimler bulunur.

**Resim 65.** Ad Reinhardt, bt.



**Kaynak:** David Zwirner, 2020.

Siyah resimler üreten sanatçı kimi zaman ise monokrom olarak farklı renklerde çalışmalarda yapmıştır. Eserleri oluştururken geometrik düzenlemelerinde renklerin hafif ton değişimlerine de rastlanır. Sanat yapıtlarında farklı üslupların yapısal sorunlarından sıyrılmış özerk bir resim anlayışıyla kendine özgü resim evreni oluşturmuştur (Kavukçu, 2013: 55). Reinhardt'ın eserlerindeki siyah renk kullanımının nedeni ilahi ve mistik olanın karanlık tarafı olarak değerlendirilir. Sonsuzluğun, anlamsızlığın ve boşluğun ifade edilebilmesi için en güçlü araç soyut resimdeki siyah biçimler olmuştur. Ad Reinhardt bazı notlarında dini sembollerin etkisinden de bahseder. Bunlardan bir tanesi “Mekke’de bulunan İslam’ın siyah kaplı kübik türbesi” ifadesidir. Çeşitli dini inançların getirmiş olduğu ilahi ve tinsel duygu durumları eserlerinde etkili olmuştur. Hindu, Budizm, İslamiyet, Hristiyanlık gibi dinlerin mistik geleneksel yapıları eserler için kaynak olmuştur. Ad Reinhardt'ın eserleri doğu ve batının sentezi olarak okunabilmektedir. Felsefi olarak doğunun mistik düşünce yapısı, biçimsel olarak ise batının resim teknikleri bağlamında değerlendirilebilir (Okkalı ve Küçükosman, 2020: 215).

Ad Reinhardt'ın eserleri Doğu Asya ve İslam felsefesini içerisinde barındırır. Eserlerini oluştururken ki düşünsel süreç mistik ve ilahi olanın yansımaları olarak okunabilmektedir. Sanatındaki biçimsel ve felsefi yalınlaşma tinsel olana ulaşmada en önemli araçlardan olmuştur. Sanatçının eserleri izleyiciye eser karşısında bir meditasyon hali yaşatabilmektedir. Duygulara ve bilince hitap ederken gerek kavramsal gerekse

biçimsel olarak saflaşmaya ve arınmaya gitmiştir (Okkalı ve Küçükosman, 2020: 224). Resimlerinde yaşam, sanat, din, politika gibi vb. unsurlardan sıyrılarak, soyutunda soyutuna erişerek sanatın özgür kalma eylemini ortaya koymak istemiştir. Özellikle siyah resimlerinde anlık olarak tüketilebilen eser izlenimlerine karşı zıt bir durum oluşturur. Bu zıtlık izleyicinin eser karşısında daha fazla zaman geçirmesi ve anlık olarak tüketmemesidir. Sanatçının siyah resimleri, eser karşısındaki izleyicisinde biçimsel olarak duygusal ve düşünsel bağlamda tahrik edici hisler uyandırır. Sanatçı kendisini bir akımın temsilcisi veya öncüsü olarak görmez. Saf ve avangart bir tavır sergiler. Sanat eseri üretiminde her anın sanatı özgürleştirilmesi gerektiğine inanmıştır. Ad Reinhardt, içeriksiz yalın soyut sanat yapıtlarıyla sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur (Küçükosman, 2020: 87).

#### 1.9. ROBERT MOTHERWELL

Robert Motherwell soyut dışavurumculukta önde gelen öncü ve yaygınlaştırıcı bir sanatçı olarak sanat tarihine ismini yazdırmıştır. İkinci Dünya Savaşı ortamından etkilenmiş bir sanatçıdır. Eserlerindeki biçimler genellikle beyaz zemin üzerine siyah renkteki geniş alanlı şeritsel ve oval görünümündedir. Renk alanları olarak izleyicide derin hisler uyandırabilen biçimlere sahiptir. Büyük ebatlı resimleriyle renk alanları da geniş yer kaplamış ve böylelikle rengin izleyicideki duyumsal etkilerini harekete geçirmek istemiştir.

İkinci Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında dönemin sanatçıları bu buhranlı ortamdan etkilenmişlerdir. Robert Motherwell ve dönem içerisindeki diğer soyut dışavurumcu sanatçılar saf olandan hareketle resimlerini oluşturmuşlardır. Özgürlükçü bir yaklaşım ile saf düşünceyi yansıtmak istemiş ve bu bağlamda arayış içerisine girmişlerdir. Eserlerdeki dinamik ve dingin soyut biçimler ile zihinsel sürecin harekete geçirilmesi hedeflenmiştir. Böylelikle izleyiciyle dolaysız olarak güçlü bir iletişim kurmayı mümkün kılmışlardır (Antmen, 2008: 147).

**Resim 66.** Robert Motherwell, “Elegy Black Black”, 1983.



**Kaynak:** NGA, bt.

Soyut resimdeki dışavurumcu ifadeler genellikle savaş, politika ve ekonomi gibi kavramların getirmiş olduğu bunalımlara karşı bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkmıştır. Soyut dışavurumcu sanatçılar güzel, estetik ve gerçekçi olan görünümlerden öte insanların içsel duygu durumlarına ve karanlık yanlarına ışık tutmaya çalışır. Soyut resimdeki geniş renk alanları, dökmeler, akıtmalar, sıçratmalar ve karalamalar gibi ifade biçimleri bilinçaltının dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Motherwell için resim yapmak gerçek olanı taklit etmekten öte ruhsal bir mücadele süreci olmuştur. Genellikle siyah ve beyaz renkten oluşan paleti hayat ve ölüm, tutsaklık ve özgürlük gibi ikili kavramların yansıtılması olarak da değerlendirilmektedir. “İspanyol Ağıtları” isimli seri çalışmalarında zulüm ve buna karşı direniş vurgusu yapar. Eserlerinde çok az renk kullanan sanatçı, siyah geniş lekesele biçimlere ağırlıklı olarak yer verir. Siyah ve beyaz kavramları da bir metafor olarak yaşam ve ölüm kavramları ile bağdaştırılır (Yılmaz, 2005: 157).

**Resim 67.** Robert Motherwell, “Spanish Elegy XIV Palamos”, Yağlı Boya ve Grafit, 1953, 50.5x75.9 cm.



**Kaynak:** Sothbeys, bt.

Robert Motherwell çağdaş bir yaklaşım ile savaş, hayat, ölüm ve zulüm gibi kavramların insanlarda uyandırdığı duyguları, soyut lekesele biçimlerle eserlerinde ortaya çıkarmıştır. Kullandığı biçimler duygulara direkt olarak hitap eder şekildedir. Özellikle siyah renk ile duygulara ve bilinçaltına göndermeler yapmaktadır. İçsel gerçekliklerin bir tezahürü olarak soyut ifadeler kullanmıştır. Nesnel görünümlerden uzak kalmış, soyut kavramların yansıtılması konusunda çalışmalarını gerçekleştirmiş ve biçimlerinde yalınlığa gitmiştir.

Robert Motherwell bir demecinde soyut ifadeleriyle ilgili şu cümlelere yer vermiştir:

“Gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek.” (Lynton, 2004: 234).

Robert Motherwell’in sanat yapıtları kuralsız olarak tanımlanabilmektedir. Yaşam kavramıyla ilgili soyut metaforlar oluşturmuştur. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi tuval yüzeyinde kullanmış olduğu soyut biçimleriyle izleyicinin ruhsal derinliklerinde hissettirmek istemiştir. Kaligrafiyi anımsatan görünümelerde resim yüzeyine yansımıştır (Ahmetoğlu, 2011: 43).

Teknolojinin gelişimi, makineleşme, sanayileşme, kapitalizm, İkinci Dünya Savaşı ile beraber ortaya çıkan buhran ve bunların sonucunda toplumsal yaşantıda ortaya çıkan değişimler, toplumu ve dolayısıyla sanatçıları etkilemiştir. Sanatçılar yaşanan bu gelişmeler bağlamında artık gördüklerini değil duygularını ifade etmek istemişlerdir. Örneğin, Robert Motherwell ve onun gibi diğer sanatçıların ortak noktası, geleneksel ve klasik resim kurallarından uzak bir şekilde yaratıcı bir tavırla anlık hareketlerden oluşan biçimleri tercih etmeleridir. Böylelikle duygularla hareket edilebilir ve eyleme dönüştürülebilir bir tavır takınmışlardır. Resim yapmaya başlamadan önce bir tasarı içerisinde tuval karşısına geçmemişlerdir. Bu ön tasarı durumu sanatçılar için o anki özgürlüğün kısıtlanmasına neden olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın getirmiş olduğu buhrandan dolayı iç dünyalarındaki gerilimleri yansıtan sanatçılar, dış dünyanın biçimlerinden sıyrılmıştır. Ruhsal olan soyut gerçeklikleri resim materyalleri aracılığıyla anlık fiziksel hareketlerle yansıtmıştır (Turani, 2010: 705-706).

İlk dönemlerinde Kübizme daha yakın olan geometrik olarak biçimlendirmeler yapan Robert Motherwell sonraki süreçte bu durumdan kurtulmak ve daha özgür biçimde sınırsız biçimler yakalamak adına eylem resminin tekniklerinden yararlanmıştır. Benlik

ile resim yapma arzusunda olmuştur. Bilinçaltına dair olanları yansıtmak istemiştir. Gerçekçi ifadeler yerine ruhsal olan karanlık sezgisel duygu durumlarını soyut formlarla aktarmayı tercih etmiştir (Korkmaz, 2019: 85).

**Resim 68.** Robert Motherwell, 1958.



**Kaynak:** Dedalus Foundation, bt.

Trajediler, ağlılar ve acılar Motherwell'in resimlerinde metafor olarak soyut biçimlere bürünürler. Sade ve çok az renkteki siyah beyaz paletindeki renkler, anlık spontane olarak tuval yüzeyinde biçim kazanır. Sembolik alt yapı okumaları yapıldığında yaşam ve ölüm, baskı ve direniş gibi zıt kavramların temsiliyetine rastlanır. Katı ve geniş biçimler Motherwell'in soyut biçimlerini oluşturur. Salt olan duygu durumlarını bu şekilde soyut biçimlerle dışavurur.

Robert Motherwell, resim sanatını bir düşünce medyumunu olarak görür. Resmin zihninde yer alıp daha sonra biçim olarak dışı vurulduğu görüşünü benimser. Dışavurum sürecinde ise renklerin ve biçimlerin en temel sanat elemanı olduğunu söyler. Rengi ve biçimleri, resmin medyumunu olan düşünce ile bağdaştırır. Düşünsel olanın gerçeklikler dünyasındaki yansımasını bu şekilde açıklar (Harrison & Wood, 2011: 686).

#### 1.10. CLYFFORD STILL

Clyfford Still sanat anlayışında nesnel olanı ve figürleri reddederek yüzey üzerinde parçalardan oluşan renk alanları oluşturmuştur. Tamamen soyut biçimlerden oluşan bu alanlardan hareketle büyük ebatlı resimler üretmiştir. Renk alanı resminde eser üreten Mark Rothko ve Barnett Newman daha basit ve düzenli yüzeylerden şekiller oluştururken, Clyfford Still ise daha parçalı yüzeylerden hareketle daha düzensiz biçimler

oluşturmuştur. Bu yanıyla diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Renk olarak ise mat ve koyu tonlar kullanmıştır. Still'in eserlerinde resim 69'daki gibi pürüzlü ve kesik kesik olan girintili çıkıntılı renk uygulamaları, tuval yüzeyinin altından çıkan katmanlar veya yırtılmışlık hissiyatı görülmektedir.

Geniş renk alanları içerisinde titrek parçalı boyamalar yapan Clyfford Still, çoğunlukla yukarıdan aşağıya dikey olarak bir kayma hareketi görünümü elde etmiştir. Sanat yapıtlarında sade bir üslup ve tavır benimsemiştir. Genellikle eserlerde hissettirilmek istenen duygu, mitoloji, inanç vb. kavramlardan sıyrılmayı tercih eden sanatçı salt soyut ifadelerle eserlerini oluşturmuştur (Karabaş ve Yıldız, 2016: 363).

**Resim 69.** Clyfford Still, "PH-48", 1957, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 287x403.5 cm.



**Kaynak:** Buffalo AKG, 2016.

Clyfford Still, geçmişe dair olan ve şu anı içerisinde barındıran bütün kültürel algıları ve duyguları eserlerinden koparıp atmaya tercih etmiştir. Bu bağlamda düşünceler geliştiren sanatçı, doğrudan direkt ve dolaysız olarak özgür bir tavır ile berrak ve yalın fikirler sergilemeyi tercih etmiştir. Bunu uygularken de alışlagelmiş klasik tekniklerden, sembol ve simgelerden arınmıştır. Tam bir kararlılık içerisinde tek aracı anlık duygu durumları ve düşünceleri olmuştur. Akademik yaklaşımdan uzak bir şekilde teknik fetişlerden koparak özgürleşmiştir. Klasik malzeme ve yüzeydeki anlatıları reddetmeyi bir zorunluluk olarak görmüş, nesnel konum ve duruşlardan uzak kalmıştır (Harrison & Wood, 2011: 633).

**Resim 70.** Clyfford Still, İsimli, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 253.9x174 cm.



**Kaynak:** Tate, bt.

Clyfford Still, resim sanatına romantik bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Resim onun için sadece saf ve koyu renkli boyalardan ibaret olmalıydı. 1946 yılı itibariyle tam olarak soyut resimlerini yapmaya başlayan sanatçı parçalara ayrılmış renk alanları üzerinden biçimler oluşturmuştur. Düşey yapıdaki renk alanlarından oluşan biçimsel parçalı alanları onun özgün üslubunu oluşturmaktadır. Resimlerindeki renk parçaları titreşimli yapılarıyla, canlı gibi duran biçimsel unsurlar olarak yorumlanabilmektedir. Ayrıca resimlerindeki dokular çok güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Renk alanlarının parçalı dalgalanmaları izleyicinin gözünde hareketlilikler uyandırır ve bir yanılsama yaratır. Clyfford Still eserlerindeki dikey hareketliliği, yaşamsal terimlerle bağdaştırmaktadır. Yerden gelen enerjinin dalgalar halinde kabarması şeklinde ifadeler kullanmıştır. Eserlerinin bir bulmaca gibi olmasını istemeyen sanatçı sadece kendiliğinden varlığı ve görünümüyle var olmasını amaçlamıştır. Duygular ve renkler arası olan bağlantıyla ilgilenmiştir. Renklerin alansal uyumları ve tamamlayıcılıklarıyla kompozisyonlarını besleyerek soyut resimler yapmıştır (Thompson, 2014: 240).

#### 1.11. YVES KLEIN

Sanat tarihinde 20. yüzyıl genel olarak geleneksel ve klasik olandan uzaklaşma üzerine üretimlerin olduğu, bu alanda adımların atıldığı bir yüzyıl olmuştur. Tuval resmi artık sadece belirli ilke ve kurallara göre yapılmamaktadır. Yüzey üzerine her türlü malzeme ile resim yapma özgürlüğü sanatçılarda görülmeye başlanmıştır. Resimdeki klasik gerçekçi anlayış soyut sanat ile zaten alt üst edilip büyük radikal bir değişim

gerçekleştirilmiştir. Bu alanda farklı malzemeler ile eseri oluşturma özgürlüğü ve sınırsızlığı da yavaş yavaş gelişmiştir. Yves Klein'de bu bağlamda eser üreten dikkat çekici sanatçılardandır. Tek renkten oluşan çalışmalarıyla bilinen sanatçının insan bedeni kullanarak tuval yüzeyinde resim yaptığı görülür. Fırça beden olmuş ve soyutun sınırsızlığı malzeme kullanımında ve biçimlerde de görülmüştür.

Yves Klein kendi dönemindeki diğer sanatçılar gibi malzeme olarak farklı nesnelerden faydalanmıştır. Resim sadece fırçayla boyanmıyor ellerine geçen sünger, saman, otomobil parçaları gibi vb. nesneler sanatçıların yeni fırçaları oluyordu. Yves Klein ise özellikle mavi renkli monokrom tablolarıyla ve tuval yüzeyini kadın bedenleriyle boyamasıyla dikkat çekmiştir (Boyras ve Cantürk, 2013: 129-130).

Yves Klein 1950'ler itibariyle resim sanatı ve performans sanatını birleştirmiş eserlerini de performanslarla gerçekleştirmiştir. Böylelikle performans sanatının da ilk örneklerini sergileyen sanatçı olmuştur. Performanslarını kadın bedenini kullanarak gerçekleştirmiştir. Kadın, Klein'in eserleri için bir beden ölçütü haline gelmiştir. Antropometri olarak adlandırılan beden ölçüsü kavramını eserlerini oluştururken kullanmıştır. Kadın bedenlerini boyamış ve bedeninin tuval yüzeyinde bıraktığı izleri aracılığıyla biçimlerini elde etmiştir.

**Resim 71. Yves Klein, 1960.**



**Kaynak:** Sothebys, 2020.

Yves Klein tuval yüzeyi üzerindeki biçimlerini modelin beden hareketleri ve iz düşümleri doğrultusunda elde etmiştir. Temas ve devinim söz konusudur. Şövale resmine karşı çıkan sanatçı tuval bezlerini duvara asarak ya da yere koyarak çalışmıştır. Eserlerdeki öne çıkan görünüm, fırça görevini gören bedenin çizgisel ve dinamik hareketleri sonucunda elde edilmiştir. Sanatçı bu eylemiyle sanat tarihinde yeni ufuklar

açmıştır. Pollock Amerika’da radikal hareketler sergilerken Klein’de bunu Avrupa’da gerçekleştirmiştir. Dönem içerisinde uç örneklerle hareket eden Klein, sanat eylemlerinde özgür ve sınırsız olunabileceğini vurgulamıştır.

**Resim 72.** Yves Klein, “La Grande Anthropometrie Bleue”, 1960, Kâğıt Üzerine Kuru Pigment ve Sentetik Reçine, 280x428 cm.



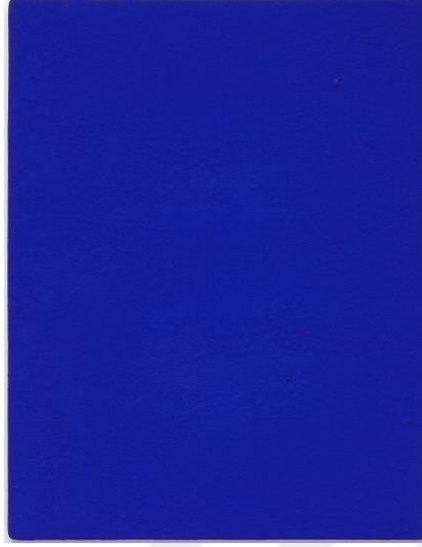
**Kaynak:** Guggenheim, bt.

Yves Klein renk ile ilgili görüşlerini şu açıklayıcı cümlelerle belirtmiştir:

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

Yves Klein resimlerinde birden fazla renk kullanmayı reddetmiştir. Bunun nedeni ise birden fazla rengin bir araya geldiğinde zıtlıklar veya uyumlar yakalıyor olmasıdır. Bu da Klein için olumsuz bir durumdur. Onun için zıtlık ve uyum izleyicinin farklı anlamlar çıkarmasına yol açabilecek iki durumdur. Farklı anlam karmaşalarından kaçınmak için tek renkte kalmış ve kendi ismi olan Uluslararası “Klein Mavisi” rengiyle eserlerini üretmiştir. Ayrıca Klein, mavi renginin patentini de almıştır. Kline’a göre mavi renginin bir boyutu yoktur ve boyutların ötesinde bir renktir.

**Resim 73.** Yves Klein, “Untitled Blue Monochrome”, 1959, Tuval Üzerine Kuru Pigment ve Sentetik Reçine, 92.1x71.8 cm.



**Kaynak:** Guggenheim, bt.

“Renk beni büyüüyordu ve ayrıca herhangi bir resmin önünde çizgiler ve çizgilerin getirdikleri; bütün kontürler, biçimler, perspektifler ve kompozisyonlar hapisane pencerelerindeki parmaklıkların şekline bürünüyorlardı. Uzakta rengin içinde hayat ve özgürlük vardı. Resmin önünde kendimi hapsedilmiş hissediyordum ve bunun, Van Gogh’u ‘Ne olduğunu bilmediğim bu korkunç kafesten kurtulmak istiyorum!’ diye haykırmaya iten tutsaklığın aynısı olduğuna inanıyorum” (Klein, 1998: 91).

Mavi Klein için en önemli renktir. Sanatçı eserlerinde çoğunlukla mavi rengi tercih etmiştir. Renk Klein için sonsuz olanla temasa geçmenin bir yoludur ve mavi rengi onun için özgürlüğe açılan bir pencere olmuştur. Görünümler dünyasında, göz ile algılanabilen her biçime ve forma karşın, en soyut durumda olan deniz ve göğün mavi oluşu, mavi rengini Yves Klein için en soyut ve yalın renk yapmıştır ve bu görüşü savunmuştur. Sanat yapıtlarını oluştururken büyük bir arınma ve yalınlaştırmaya giden sanatçı bunu biçimlerde ve renkte ayırt etmeksizin uygulamıştır. Böylelikle özgür biçimler ve bağımsız görünümler elde etmiştir. İzleyiciyle fazladan etkileşim kurabilecek tüm öğeleri reddetmiş, olabildiğince yalın ve soyut davranmıştır (Kumlu, 2001:61).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARI

#### 1. KİŞİSEL UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA BİÇİMSEL YALINLIK ETKİLERİ

Tuğba KAFA'nın eserleri biçimsel yapısı ile tamamen soyut olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Soyut resimleri kompozisyon olarak yalın biçim ve renklerden oluşmaktadır. İndirgenmiş yüzeyler espas dengesini sağlayan sade çizgileri ile hem biçimsel hem de kavramsal olarak saflığın yansıması niteliğindedir. Resimler, gözle görülüp, algılanıp anlamlandırılacak tüm nesnel unsurlardan arındırılarak, görünmeyen fakat içsel olarak var olan , zihinsel ve sezgisel olan gerçeklikler üzerine oluşturulmuştur. En saf öğelerle duyguları ifade edip dinginliği bulabilmek eserlerin altyapısını temellendirmektedir.

**Resim 74.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

Eserler alışlagelmiş karmaşık biçimli resimlerin aksine, yalınlığı esas alan yapısıyla bir kaçış yolu olarak görülmektedir. Yaşamdaki karmaşadan sıyrılarak, sadelik tavrı olarak benimsenip, anlatmak istenilen karmaşadan uzak, gözü yormadan tek bir çizgi ya da form ile ortaya konulmuştur. Duygular ve içsel gerilimler nesnelerin temsiline yer verilmeden resim 74’teki gibi, az renkle ve en yalın biçimlerle eserlere yansıtılmıştır. Eser yüzeyinde zaman, mekan ve nesnelerden arınılarak dingin alanlar yaratılmıştır. Böylelikle alışlagelmiş estetiğin ve biçimciliğin ötesine geçilmiştir.

**Resim 75.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x60 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

Resimlerde genellikle siyah, beyaz, mavi tercih edilmiş ve bu renklerin ara tonları kullanılmıştır. Sanatçı diğer renkleri kullanmayı reddetmiştir. Bunun nedeni diğer renklerin Tuğba KAFA için olarak psikolojik olarak huzursuzluk uyandırması ve karmaşaya sebep olma etkisidir. Sanatçı beyaz renk ile saflığa, arınmışlığa ve sonsuzluğa ulaşma çabasıdadır. Mavi renk ile umudu, derinliği ve dengeyi sağlayarak duygularını, hislerini güven içerisinde tutmaktadır. Siyah renk ise eserlerde gücü ve resmin

tamamlayıcı unsuru olarak yerini almaktadır. Tuval yüzeyinde siyah renk ile dış dünya arasında kendine güçlü bir bariyer oluşturulur. Geçmişten ve anımsamalardan arınılarak eserlerde özgürleşme gerçekleştirilir. Renklerin azlığı ve biçimlerin yalınlığıyla tinsel bir iletişim kurulur. Düşünceler ve duygular üzerinden gerçeklik algısı inşa edilmeye çalışılmıştır.

**Resim 76.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x100 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

Eserlerde genellikle dikey çizgiler kullanılmıştır. Bunların yanı sıra arka planlarda geniş renk yüzeyleri mevcuttur. Resimler oluşturulurken çizgilerin konumlandırılması kompozisyonda denge için önem arz etmektedir. Çizgiler, genellikle bilinçli tasarımlarla konumlandırılmış bazen de anlık fırça hareketleriyle kompozisyondaki diğer biçimlerin tamamlayıcı unsuru haline getirilmiştir. Böylelikle bir yandan resim yüzeyinde bilinçli bir güven oluşturulmuş diğer yandan anlık hareketlerle özgürlük hissi sağlanmıştır. Renklerin alansal uyumları ve tamamlayıcılıklarıyla kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Eserleri oluşturan kompozisyon elemanları, duyular ötesi bir gerçeklik ve estetik algı inşa etmektedir. Farklı yüzey algıları ve espas uygulamaları denge kavramını ön plana çıkarmaktadır. Zaman, mekan ve nesnelerin resmedilmeyişi karmaşayı ortadan kaldırarak salt hisleri ortaya çıkarır. Resimler biçimsel olarak soyut üslubun yanı sıra kavramsal olarakta soyut olan duygu durumlarına hitap etmektedir.

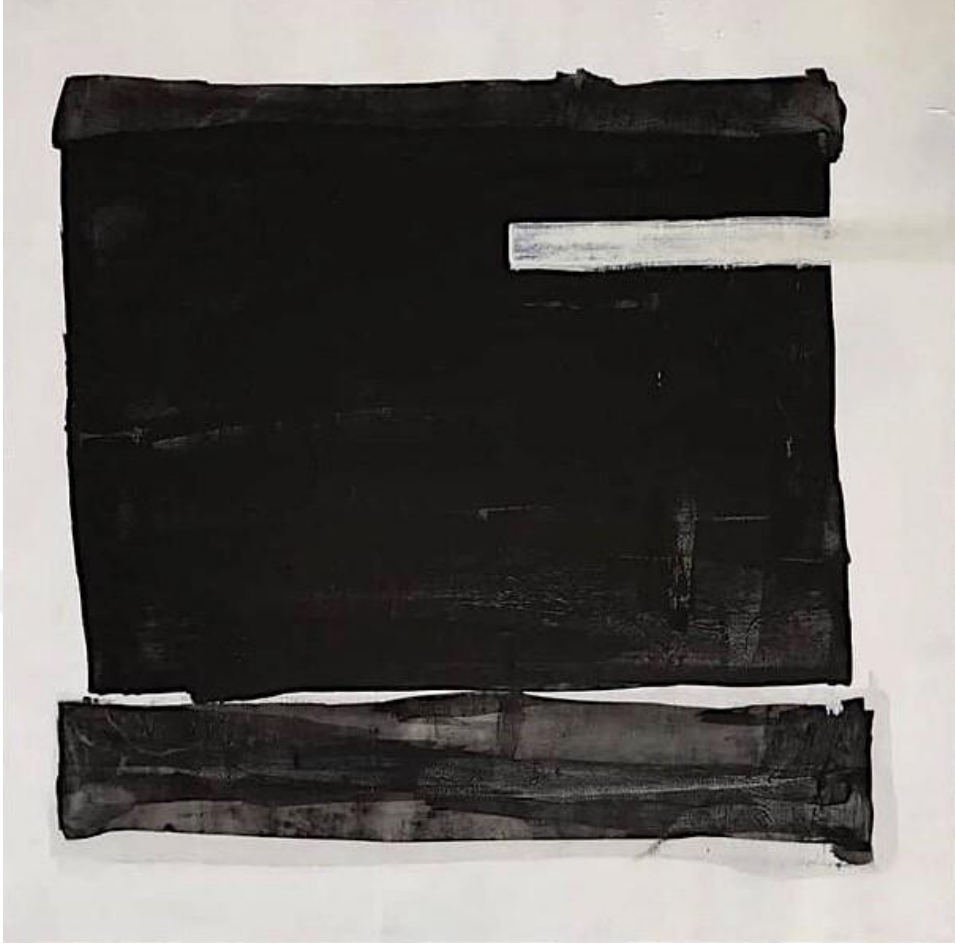
**Resim 77.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x60 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

Teknik olarak boya uygulamaları gerek fırça gerek spatula ile gerçekleştirilmiştir. İtme ve çekme hareketleriyle çizgisel olan biçimler resmedilmiştir. Zemindeki beyaz rengin yalınlığı ve dingin yapısı ile saflık, arınmışlık kavramları ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda beyaz yalın yüzeyin oluşturduğu espas ile sonsuzluk algısı uyandırmaya çalışılmıştır. Mavi renkli çizgisel formlar ise duyguları harekete geçiren dengeyi ve derinliği sağlayan kompozisyon elemanı olarak kullanılmıştır. Resim 77’de görünen siyah dikey biçimdeki asimetrik çizgiler ise beyaz yalın zemin üzerinde güçlü bir estetik denge oluşturmaktadır. Sadeliğin ön planda olması ve sadelik üzerindeki dikey çizgilerin oluşturduğu biçimsel formların varlığı, görünenin ötesine geçmedeki en önemli araç olarak okunabilmektedir.

**Resim 78.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

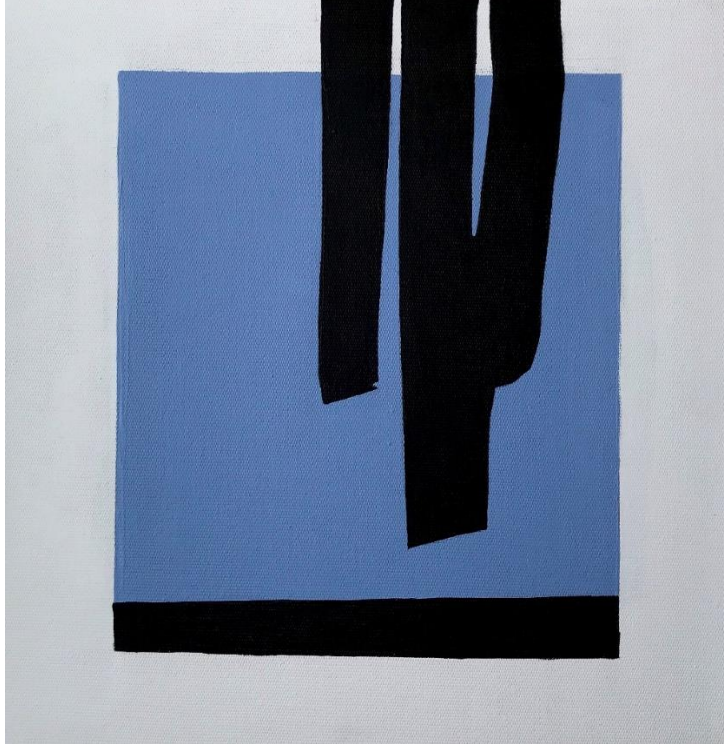
Eserlerde hiçbir imgeye ve zamana gönderme yapılmamaktadır. Düşünsel ve duygusal yapı öne çıkartılmak istenmiştir. İçsel özgürlüğün resimlere yansıması düz yüzeyler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kendi içine dönerek derin bir sessizlik ve bu sessizliğin ruhani atmosferi ile saf duygu dışı vurulmuştur. Resimlerde dış dünyaya bağlı herhangi bir konu üzerinde durmadan yeni salt bir dünya arayışı içerisine girilmiştir. Sınırsız bir düşünce ve tasarı gücüyle, eserlerin kavramsal bağlamı ve biçimleri oluşturulmuştur.

**Resim 79.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2023, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

**Resim 80.** Tuğba Kafa, “İsimsiz”, 2023, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30 cm.



**Kaynak:** Kişisel Arşiv.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Gerçekleştirilen tez çalışmasında soyut resimde biçimsel yalınlık kavramaları üzerinde durulmuş ve bu bağlamda sanatçı ve eser analizleri gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları kavramsal ve biçimsel anlatılar, sınırsız bir düşünce ve tasarı yaratmakla ilgili olmuştur. Soyut sanatta resim yüzeyinde ki kompozisyonu oluşturan biçimler yalınlaştırılmış ve bunun sonucunda düşünce ve duyguların en salt haline ulaşmaya çalışılmıştır. Soyut resimdeki arınmışlık ve yalınlık ile izleyicide ruha dokunabilmenin en saf yolu ortaya çıkarılmıştır. Yalın biçimler ile her türlü kavram ve nesne karmaşası reddedilmiş, görünümünden uzaklaşmış zihinsel ve ruhsal sürece önem verilmiştir.

20. yüzyılın siyasi, politik, ekonomik ve teknolojik getirileri tüm toplum üzerinde etkili olmuştur. Sanatçılarda buhranlı savaş ortamından etkilenmiş ve yeni arayışlara girmişlerdir. Dış gerçekliklerden arınarak iç gerçekliklere doğru bir yol izlemişler ve bu bağlamda arayışlarını sürdürmüşlerdir. İç gerçekliklerin ifade edilmesini sağlayacak soyut ve yalın biçimler pek çok soyut sanat üslubunu ortaya çıkarmıştır. Soyut resim soyutlama eğilimleri ile ortaya çıkmaya başlamış ve sonrasında ki süreçte yaygınlaşması büyük bir hız kazanmıştır. Doğada yer alan gerçek görünümünden arınmaya başlanarak, bu alanda soyutlamalara gidilmiştir. Soyutlama sürecinde görünen gerçekler ve algılanabilen her türlü imge artık sanatçının duyumsadığı haliyle eserlerde yer almaya başlamıştır. Tam olarak soyut resme geçildiğinde ise görünümün dünyasına ait her türlü gerçek ifadelerden uzaklaşmıştır. Ruhsal olan, gözle görülemeyen ama varlığının şiddetli bir biçimde hissedildiği içsel olan duygu durumlarının yansıtılması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Böylelikle resme yalın bir kompozisyon anlayışı gelmiş, tinsel ve içsel olan bir ifade anlayışı benimsenmiştir. Yalın biçimlerin resimde yer almasıyla birlikte anlamlandırılabilen hiçbir görünümün manası kalmamış, salt olan duygu ve düşüncelere hitap etmek üzerine soyut sanat anlayışı şekillenmiştir. Leke, form ve renk artık soyut olarak yalın bir biçimde resim sanatında yer edinmeye başlamıştır. Bu unsurlar sanatçıların resimlerinde kendilerini ifade etmek istedikleri yeni sanat elemanları olarak kimlik kazanmışlardır.

Soyut resimdeki biçimsel yalınlık; kalıplaşmış, sıradan ve geleneksel olan resim üsluplarının biçimlerine karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bu biçimsel yalınlık diğer sanat akımlarının aksine, beraberinde sınırsızlık kavramını getirmiştir. Üretime ve yaratıcılığa dair olan kısıtlamalar ortadan kaldırılmıştır. Eser izleyicisine sınırsız ve özgür

bir biçimde hayal edebilme ve deneyimleyebilme fırsatı sunmuştur. İzleyici kendi bakış açısı ile özgür bir duyumsama ve algılama gücüne kavuşmuştur. Yalın biçimlerin kullanıldığı resimler, sanat tarihine sonsuz algılama ve duyumsama seçeneğini getirmiştir.

Soyut resimde biçimsel yalınlığın önemli temsilcilerinden olan Kazimir Malevich'in "Siyah Kare" adlı eserine bakıldığında karmaşa ve temsiliyetten tümüyle uzaklaşmanın en uç örneği görülebilmektedir. Bu eser biçimsel yalınlık anlamında ulaşılabilecek son nokta ya da sanki son söz gibidir. Bu yaklaşımdaki eserler sanat tarihine saf ve yeni bir soluk getirmiştir. Ayrıca sonraki dönemdeki sanatçılara da öncülük etmiştir. Bu dönemde nesnesiz, imgesiz, doğaya ait gerçek bir görüntü barındırmayan, nesnel bir şeye ihtiyaç duymayan, betimleyici ve yansıtmacı olmayan sadece kendini temsil eden sanat eserleri üretilmiştir. Sanatçılar, üretmiş oldukları bu tip yalın biçimlerle ve sanat eserleriyle düşünce gücünü öne çıkarmışlardır. Dolayısıyla zihinsel ve duygusal anlatılar sınırsız ve özgür tasar alanları oluşturmuştur. Eserlerde biçimlere yansıyan bu yalınlaşma ve soyut anlatım biçimi aynı zamanda izleyici içinde sınırsız ve özgür algılama alanı doğurmuştur.

Sanatçılar, ürettikleri eserler ile içeriksizliğe ulaşma görüşünü benimsemişler, benimsedikleri bu ilke ile klasik ve geleneksel olandan hem biçimsel olarak hem de felsefi olarak ayrılmışlardır. Nesneler ile olan bağ koparılmıştır. Sıfır biçime dayalı anlayış ile soyut yalın biçimlerden oluşan resimler üretmişlerdir. Gerçekleştirdikleri biçimsel yalın tavır ile sanatın en salt halini, özünü ve varlığını da ortaya koymuşlardır. Soyut yalın biçimsel anlayışta realist ifadeler tamamıyla reddedilerek kompozisyon, renk ve çizgilerde saf ifade anlayışı benimsenmiştir. Sanat eserinin oluşumunda yalınlık, içeriksizlik ve hiçlik ile öze ve içe dönme durumu en önemli unsurlardan olmuştur. İmgeler, düşüncelerin ve duyguların bizatihi (kendisi) olmaya başlamıştır. Biçimler yalınlaştıkça ruhsal duyumsamalar daha fazla ortaya çıkmıştır. Arınmışlık ve yalınlık ruha dokunmadaki saf gücü ortaya çıkarmıştır.

Biçimsel yalınlık arayışındaki 'içeriksizlik' kullanılan en önemli argümanlardan olmuştur. Sanatçı ve izleyici özgür kılınmış, mutlak olana ulaşmanın yolu soyut yalın biçimlerle gerçekleşmiştir. Böylece zihinde var olan duyumsamalar ön plana çıkmaya başlamıştır. Tahayyül etme soyut yalın biçimler ile gerçekleştirmeye başlamıştır. Görünümüler dünyasından hareketle oluşturulan kavramsallaştırma soyut tasarımlardan hareketle oluşturulmaya başlamıştır. İmgelerin ifade edilebilen ve anlam barındıran

görüntüleri aslında insanın zihinsel süreçteki kavramsallaştırma tasarısıdır. İmgeleme durumu soyut resim alanında üretim yapan sanatçılar ile birlikte duygu ve düşüncelerden hareketle gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bunun en önemli tetikleyicisi ise sanat eserlerindeki soyut yalın biçimler olmuştur.

Sanatçıların resimlerinde biçimsel olarak soyut bir ifade ile yalınlaşmaya gitmelerinin ardında yatan düşünce: Doğaya ait her türlü görünümün insanoğlunun zihinsel ve ruhsal olarak ilerlemesini, yükseğe çıkmasını engelleyen olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. Onlar için yalın soyut biçimler; insan ruhunun özüne dönmesindeki saf düşüncelere öncülük etmektedir. Zaman, mekân ve nesneden sıyrılmayı tercih ederek, gündelik olan yaşamdan öteye geçmenin kapılarını aralamışlardır. Nesnelerin temel formlarını görerek başlanılan soyutlama sürecinin ardından, soyut biçimlerin peşine düşmüşlerdir. Karmaşık olan her türlü duygu, düşünce ve görünümünden uzaklaşmak için yeni, yalın bir estetik alan ve ifade biçimi oluşturmuşlardır. Bu yaklaşımla üretim yapan sanatçılar ifade etmek istediklerini en yalın ve salt şekilde ortaya koymak için, minimalist ifade biçimlerine sahip yapıtlar ortaya koymuşlardır. Böylelikle alışlagelmiş estetiğin ve biçimciliğin ötesine geçilmiştir.

Keskin kenara sahip yalın biçimler kullanan sanatçılar, her türlü görünümünden uzaklaşarak, insan ruhunun sadece yalın biçimdeki çizgiler ve renklerle özgür bir akış içerisine girebileceğini savunmuşlardır. Renk, soyut ve yalın biçimdeki kullanılışıyla artık imgenin, doğanın, nesnenin elemanı olmaktan çıkmıştır. Salt olarak varlığıyla ruhsal bir etkiye sahip sanat elemanı olmuştur. Herhangi bir nesnenin sınırlarını çizmek için kullanılan araç olmaktan çıkıp kendi varlığıyla yerini almıştır. Resim sanatı artık işlevsel bir amaç oluşturması doğrultusunda yapılmamaktadır. Soyut sanatta özellikle de renkler, titreşimi ile saf sezgileri içinde barındırmakta ve soyut yalın biçimleri ile de evrensel bir dili oluşturmaktadırlar.

Gerçeklik kavramı, soyut resmin yalın biçimleriyle gözle görülebilir olandan öteye taşınmıştır. Bu ifade biçimi ile görünenin ardındaki görünmeyene ulaşmak için yeni bir bakış açısı geliştirilmiştir. Sanatçılar, saf ve değerli olanın kendiliğinden olan olduğu savunulmuş, öz olana ulaşmada başka bir şeyin anımsanmaması gerektiği gerçekliğini vurgulamışlardır. Soyut yalın biçimler; saflık, mutlak sonsuzluk yolundaki zihinsel, düşünsel ve sezgisel sürecin kapılarını aralamıştır. Ruhsal olan duygulanımları harekete geçirerek, özde var olan mutlak salt gücü açığa çıkarmıştır. Evrensel olarak ebedileşen görünümüleri yakalama arzusu, sonsuz bir tinselliğin yansımasını ortaya çıkarmıştır. Soyut

yaldn biiimlere sahip sanat eserlerini üreten sanatçılar zaman, mekân ve nesnelerden sıyrılmış boşluk, hiçlik, sınırsızlık, özgürlük, tinsellik, mutlaklık ve saflık kavramlarını ne çıkarmışlardır.

Sanat eserlerinin yaratım biiimi ve gücü geniişlemiştir. Salt ruhsal derinlikler dikkate alınmış, oradaki sonsuz olan tinsel ve metafizik duyumsamalar, sınırsızlık ve özgürlüğü beraberinde getirmiştir. zgrlk anlayış resimde sınırsız malzeme ve imgelerden kurtuluşu ortaya çıkarmıştır. Mekân konusunda galeri ve müzeden ibaret olma durumu ortadan kalkmış, doğanın kendisi mekân olarak grlmştir. Eser algılama ve yorumlama sürecinde sınırsız çağrışım seçenekleri doğmuştur. Tek anlamlı olan eser okumalarından uzak kalınmış eserler her seferinde yeni anlamlar kazanacak niteliğe brnmştir. Sanatısından izleyicisine, mekânından malzemesine kadar geniş bir yelpaze ortaya çıkmıştır.

## KAYNAKÇA

- Acartürk, B. (2005). *Konstrüktivizm ve Süprematizmin Seramik Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut Dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Akbaş, R.E. (2006). *Soyut Resimde Renk ve Biçim Etkileşimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Alici, N. (2019). *İç Mekânda Renk ve Renklerin İnsan Psikolojisine Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Altıntaş, O. (2013). Soyut Resim Sanatı İçerisinde Piet Mondria'nın Yeri. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, (31), 24-35. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esef/issue/28789/308073> (Erişim Tarihi: 11.04.23).
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (10. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ateş, A. Küpeli, A. ve Yılmaz, M. (2020). Anish Kapoor'un Eserlerinde Kültürel Etkileşim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 253-275. <https://124.im/ScYu> (Erişim Tarihi: 01.11.2023).
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgilerinin Resim Sanatına Yansımaları. *Yedi: Sanat ve Tasarım Dergisi*, (11), 53-67. <https://124.im/6SJ2> (Erişim Tarihi: 19.03.2022).
- Avşar Karabaş, P. ve Damar, M. B. (2016). Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm. *İdil Dergisi*, 5(7), 101-114. <https://124.im/knjf> (Erişim Tarihi: 12.04.2023).
- Aydın, S. (2012). Sanatta Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, (1), 51-63. <https://124.im/IA3G7pK> (Erişim Tarihi: 01.12.2023).
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat*. (1. Baskı). (Çev: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayınları.
- Berk, N. (1964). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. C.2. İstanbul: Tıglat Yayınevi.
- Bolla, P. (2020). *Sanat ve Estetik*, (3. Baskı). (Çev. K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat*, (Çev: I. Ergüden). Kültür Kitaplığı.
- Boyacı, M. (2021). Sanatta Kendine Şey Olarak Renk: Mark Rothko Dan Flavin Örneği Üzerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 561-569. <https://124.im/p39Qk0A> (Erişim Tarihi: 03.04.2023).
- Boyraz, B. ve Cantürk, A. (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergileri*, 2(3), 125-135. <https://124.im/B0WXIS> (Erişim Tarihi: 02.04.2023).
- Bölüktaş, C. (2022). *Kazimir Maleviç'in Sanatsal Stratejileri 20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Çarlık Rusyası'ndan SSCB'ne Yürütülen Kültür Politikaların Bağlamında*

- Süprematizm*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Clauden, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev: Ö. İnce. ve İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çelik, T. Y. (2019). Wassily Kandinsky'nin Doğaçlamaları ve Manevi Duygu. *Kalemişi Dergisi*, 7(15), 151-161. <https://124.im/T3g9vOW> (Erişim Tarihi: 06.04.2023).
- Düzgün, H. (2011). *1950'ler Sonrası Türkiye'de Soyut Geometrik Resim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eco, U. (2021). *Açık Yapıt*, (5. Baskı). (Çev: T. Esmer). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erden, A. Ü. (2013). *Soyut Sanat ve Soyut Sanatta Mübin Orhon'un Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeniz Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erden, E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, C. F. (2021). *Sanatın Büyük Ustaları- Mondrian*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erinç, M.S. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş*. (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ernur, T. (2012). *Resim Sanatında Portrenin Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Eroğlu, B. (2008). *Kazimir Maleviç ve Süprematizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Eroğlu, Ö. (2017). *Sanatta Tinselliğin Özü*. İstanbul: Tekne Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Esertaş, E. E. (2019). *Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Grafik Sanatlarına Uygulanışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2021). *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim* (4. Baskı). Caretta Yayıncılık.
- Foreman, K. & Helena, W. (2008). *Annish Kapoor: Memory*.
- Gençaydın, Z. (1997). Soyut Sanat Düşündürür. *Art Decor Dergisi*. (4). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/533335/639294> (Erişim Tarihi: 29.03.2023).
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama* (Çev: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü*. (16.Baskı). (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökdoğan, D. (2018). Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu Akımlar. *Journal Of Awareness*, 3(5), 235-256. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/joa/issue/43576/533439> (Erişim Tarihi: 11.03.2023).
- Güneş, R. (2021). *Soyut Sanatın Gelişim Evresi İçerisindeki Geometrik Öğelerin Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güvemli, Z. (2012). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (1. Baskı). (Çev: S. Gürses). Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Yapıtının Kökeni*. (Çev: F. Tepebaşılı), Ankara: Deki Yayınevi.
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. (1. Baskı). (Çev: F.Çulcu ve G. Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. (1. Baskı). (Çev: F. C. Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2002). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta Devrim* (6. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalfa, Z. (2019). Amerika'da Son Bohem Jackson Pollock. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 115-133. <https://124.im/PSMrklH> (Erişim Tarihi:01.04.2023).
- Kalfa, Z. (2022). *Modern Sanatta Amerikan Mucizesi*. İstanbul: Piramid Yayıncılık.
- Karaaslan, S. (2011). Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), 63-76. <https://124.im/ir7RSbI> (Erişim Tarihi: 17.02.2023).
- Karabaş, P. A. ve Güdür, A. (2016). Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Bilimler Dergisi (UKSAD)*, 330-339. <https://dergipark.org.tr/tr/.download/article-file/338507> (Erişim Tarihi: 05.12.21)
- Karabaş, A. P. ve Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2). 351-364. <https://124.im/B46Ho> (Erişim Tarihi: 05.04.2023).
- Kavukçu, E. (2013). *Minimal Bir Yaklaşımla Çözümse Bir Arayış; Yalınlaştırma*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Kayapınar, U. (2016) Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(18), 50-73. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27665/291635> (Erişim Tarihi: 10.03.2023).
- Kedik, A. S. (1999). *Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art*. (10), <https://cuq.in/7WJV> (Erişim Tarihi: 03.01.2023).
- Kedik, A. S. (2010). Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(5), 107-120. <https://cuq.in/34Zn> Erişim Tarihi: 02.01.2023).
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kınacı, Ş.V. (2008). *Soyut Eylem Resmi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Klein, Y. (1998). Nesnellik ve Yalınlık. *Sanat Dünyamız Dergisi*. (67). (Erişim Tarihi: 14.04.20023).
- Korkmaz, S. (2019). *Soyut Dışavurumculukta Jackson Pollock'un Resim Anlayışının Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Kumlu, S. (2001). *Soyut Resimde Yalınlaştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Küçükosman, A. (2020). *Sanatçı ve Eleştirmen Ad Reinhardt 1913-1967*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Trabzon
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (3.Baskı). (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maleviç, K. (2003). *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*, (Çev: F. C. Tapan). İstanbul: Dedalus Kitap.
- Maleviç, K. (2021). *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*. (1. Baskı). (Çev: T. Kaban.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

- Morley, S. (2021). *Modern Sanatın Yedi Anahtarı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ocvirk, O. G. Stinson, R. E. Wigg, P.R. Bone, R.O. & Cayton, D.R. (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*, (Çev: N. B. Kuru ve A. Kuru). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- O' Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Okkalı, İ.C. ve Küçükosman A. (2020). Yavaş Sanat: Ad Reinhardt'ın Siyah Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(1), 209-227. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1102605> (Erişim Tarihi: 01.04.2023).
- Özderin, S. (2021). Franz Kline Resimlerinde Monotip Soyut. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 8(74), 2477-2494. [https://www.jshsr.org/Makaleler/1911464337\\_14-8-74.2671-2477-2494.pdf](https://www.jshsr.org/Makaleler/1911464337_14-8-74.2671-2477-2494.pdf) (Erişim Tarihi: 03.04.2023).
- Özer, B. (1993). *Yorumlar- Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Özkan, Ö. (2016). Mark Rothko'nun Seagram Resimlerinde Mekâna Yayılan Sessizlik. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 9(18). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/263876> (Erişim Tarihi: 02.04.2023).
- Öztuna, H.Y. (2007). Temel Tasarım Öğeleri: Renk. *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, (8), 88-91. (Erişim Tarihi: 22.02.2022).
- Pekşen, A. (2005). *Nevada Çölünde Bir Kent Heykeli*. <https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen29.html>. (Erişim Tarihi: 23.03.2023).
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği Mark Rothko'nun Sanat Felsefesi* (Çev: E. B. Alpay). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sari, S. ve Kodoman, L. (2011). Yves Saint Laurent Giysi Tasarımlarında Piet Mondrian Etkisi. *Akdeniz Sanat dergisi*, 4(7), 059-062. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27654/291452> (Erişim Tarihi: 12.04.2023).
- Satır, M. ve Kayserili, M.E. (2013). Gerçeklikten Soyuta Giden Yol. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, (30), 123-141. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2583/33241> (Erişim Tarihi: 07.03.2023).
- Sezer, A. ve Sezer, C. (2020). Resim Sanatı Tarihindeki İlk Soyut Resim Üzerine. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 6-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/.akademiksanat/issue/.53949/692692> (Erişim Tarihi: 15.11.2021).
- Sezer, C. (1997). Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesine Yönelik Analizler. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 981), 1-18. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/10993/131550> (Erişim Tarihi: 09.03.2023).
- Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlenmenin Türk Resim Sanatına Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şenol, T. (2009). *Soyut Resim ve Geometri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Tandoğan, O. ve Erdi Es. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Arazi Sanatı (Land Art). *İdil Dergisi*, (7), 1359-1368. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1543860381.pdf> (Erişim Tarihi: 25.03.2023).

- Tan, Y. (2022). Doğanın Sanata Yansımaları ve Ekolojik Sanat. *İnsanat: Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 21-4. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanat/issue/74566/1199997> (Erişim Tarihi: 27.03.2023).
- Temizsoylu, N. (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tilki, H. (2018). Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(5), 308-324. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55450/759946> (Erişim Tarihi: 28.03.2023).
- Tunalı, İ. (1970). Soyut Sanatta Realite Kavrayışı. *Felsefe Arkivi*, 0(17), 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iufad/issue/1319/15564> (Erişim Tarihi: 28.03.2023).
- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangarde Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1995). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. (14. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ülter, Y. T. (2010). *Soyut Sanatın Oluşum Sürecinde Algının Rolü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünal, Y. (2020). *Soyut Resimlerde Renk Etkilerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kütahya.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Worringer, W. (2003). *Soyutlama ve Empati- Modernizmin Serüveni*, Hazırlayan: Enis Batur, İstanbul: Y.K.Y. Yayınları.
- Yılmaz, M. (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurttaş, H. ve Karaca, G. (2022). Sanat Eserini Anlamak: Malevich'in Siyah Karesi Üzerinden Göstergebilimsel Bir Çözümleme. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (17), 27-40. <https://www.acarindex.com/akademik-sanat/sanat-eserini-anlamak-malevichin-siyah-karesi-uzerinden-gostergebilimsel-bir-cozumleme-1211007> (Erişim Tarihi: 11.04.2023).
- Yüzgüller, S. (2021). *Sanatın Büyük Ustaları "Mondrian"*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ziss, A. (2011). *Estetik*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.