

SOYUT SANATIN GELİŞİM EVRESİ İÇERİSİNDEKİ GEOMETRİK

ÖĞELERİNİN KULLANIMI



REFİYE GÜNEŞ

OCAK, 2021

**SOYUT SANATIN GELİŞİM EVRESİ İÇERİSİNDEKİ GEOMETRİK
ÖĞELERİNİN KULLANIMI**

REFİYE GÜNEŞ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. GÜLVELİ KAYA

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

OCAK, 2021

İNTİHAL

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eseri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih: 28/02/2021

Refiye Güneş

ÖZET

Soyut resim sanatında geometrik öğelerin önemini ele alan bu tezde, ilkel çağlardan günümüze kadar olan tüm evrelerine değinilmekte, Batı ve Türk sanatında oluşumundan bahsedilmektedir. Sanatın en erken örneklerini içeren bir kol olan resim dalı, antik çağlarda insanların çevresinde gördüğü nesne ve canlıları basit geometrik şekiller ile mağara duvarlarına nakşetmesiyle ortaya çıkmıştır. Zamanla gerçekçilik ve birebir resmetmenin yükselişe geçmesi ile birlikte kullanımı azalan geometrik öğeler; 20 yy. başlarında öznel ve düşünsel eserlerin ortaya konulduğu yeni bir akım olan soyut resim alanında yeniden tercih edilmeye başlanmıştır. Non figüratif sanat olarak da adlandırılan geometrik soyut sanat, Türk sanat tarihine de Avrupa ile yakın zamanlarda giriş yapmıştır. Batıdaki soyut resim sanatının gelişiminden ve geometrik öğelerin kullanımlarının anlatımıyla birlikte birçok yabancı sanatçıdan örnekler verilmiş ve beraberinde Türk resim sanat tarihinde ilk soyut eser örneklerinden günümüze kadar olan dönem değerlendirilmiş olup Türk soyut resim sanatçıları ve Türk geometrik soyut resim sanatçılarından eserlerinden örnekler incelenmiştir. Resim sanatının ilk ortaya çıkışında rol oynayan ve binlerce yıllar sonra başlayan soyut resim akımı ile birlikte yeniden bu dala ait eserlerin merkezinde yer alan geometrik öğelerin kullanımı üzerinden yola çıkarak, Refiye Güneş, çalışmalarında geometrik form ve salt renk kullanımları ile geometrik soyut sanata değinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Geometrik Soyut Sanat, Türk Sanatında Soyut Sanat, Batı Sanatında Soyut Sanat

ABSTRACT

In this thesis, which deals with the importance of geometric elements in abstract painting art, all its phases from primitive ages to the present are touched upon, and its occurrence in Western and Turkish art is mentioned. The branch of painting, which is a branch that contains the earliest examples of art, emerged by embroidering objects and creatures around the ancient times on cave walls with simple geometric shapes. With the rise of realism and one-to-one painting over time, the use of geometric elements has decreased; at the beginning of the 20th century, it has started to be preferred again in the field of abstract painting, which is a new movement where subjective and intellectual works are presented. Geometric abstract art, also known as non figurative art, entered the history of Turkish art at the same ages with Europe. Along with the development of abstract painting in the West and the use of geometric elements, examples from many foreign artists were given and the period from the first abstract works in the history of Turkish painting to the present was evaluated, and examples of the works of Turkish abstract painting artists and Turkish geometric abstract painting artists were examined. With the basis of that the usage of geometric elements played a role at the center of both occurrence of painting and the emerge of abstract art which is begun thousands of years later, Refiye Güneş, touched on geometric form and pure color in her works.

Key Words: Abstract Art, Geometric Abstract Art, Turkish Abstract Art, Western Abstract Art

TEŞEKKÜRLER

Öncelikle tez konumu seçerken, tezin oluşum aşamasından sonuçlanmasına kadar beni yönlendiren, bu anlamda bana destek olan ve tez çalışma sürecim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, değerli vaktini esirgemeyen, tez danışmanım Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Gülveli Kaya'ya teşekkür ederim. Tez izleme jürilerimde yer alan, Dr. Öğr. Gör. Bahar Artan Oskay ve Dr. Öğr. Gör. Reyhan Uludağ Eraslan'a ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda tez araştırma sürecimde uzaktan takibi ile benden desteğini esirgemeyen çok değerli hocam Prof. Dr. İsa Başlıoğlu'nun 2018 yılında aramızdan ayrılmasının üzüntüsünü yaşarken saygı, minnet ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Refiye Güneş

İstanbul / 2021

İÇİNDEKİLER

İntihal	i
Özet	ii
Abstract	iii
Teşekkürler	iv
İçindekiler	v
Resim Listesi	viii
1. Giriş	1
2. Soyut Kavramların Açıklanması Ve Sanatta Soyut Kavramları	5
2.1. Soyut Kavramının Sanatta Ortaya Çıkışı	20
2.2. Soyutun Sanatta Açıklanış Biçimleri	29
2.2.1. Lirik Soyut Resim	34
2.2.2. Lirik-Non Figüratif Resim	44
2.2.3. Geometrik Soyut Resim	52
2.2.4. Non-Figüratif Resim	60
2.2.5. Geometrik Non-Figüratif Resim	69
3. Türk Resim Sanatında Soyut'un İlk Örnekleri Ve Gelişim Süreci	75
3.1. Türkiye'deki İlk Soyut Sanatçılar	84
3.2. Geometrik Soyut Sanatçılar	115
3.3. Geometrik Non-Figüratif Sanatçılar	123
4. Batı Sanatında Soyut Resmin İlk Örnekleri Ve Gelişim Süreci	134
4.1. Bauhaus Okulu	141

4.1.1. Bauhaus Ve Atölyeler	143
4.1.2. Bauhaus Ve Eğitim	144
4.1.3. Bauhaus’a Tepki	145
4.2. Kübizm Ve Soyut Sanat	147
4.2.1. Kabus Ve Özsel – Biçim	152
4.2.2. Analitik Kübizm	154
4.2.3. Sentetik Kübizm	158
4.2.4. Kübizm Ve Sınıflandırmalar	159
4.3. Batı Sanatında Soyut Sanatçılar	161
4.3.1. William Turner	161
4.3.2. Paul Cezanne	172
4.3.3. Wassily Kandinsky	182
4.3.4. Kazamir Maleviç	193
4.3.5. Piet Mondrian	204
4.4. Batı Sanatında Geometrik Soyut Sanatçılar	220
4.4.1. Aleksey Von Javlensky	220
4.4.2. Frantisek Kupka	222
4.4.3. Torben Giehler	224
4.4.4. Paul Klee	227
4.4.5. Shannon Finley	230
4.4.6. Franz Marc	234
4.4.7. Tomma Abts	237
4.4.8. Hans Hoffman	239
4.4.9. Robert Delaunay	242
4.4.10. Alfred Manessier	244

4.4.11. Joan Miro	247
4.4.12. Pablo Picasso	249
4.4.13. Josef Albers	250
4.4.14. Frank Stella	251
4.4.15. Bridget Riley	252
4.4.16. Victor Vasarely	253
4.4.17. Mark Rothko	254
4.4.18. Jackson Pollock	255
4.4.19. Barnett Newman	256
4.4.20. Aleksandr Rodçenko	257
4.4.21. Kenneth Noland	258
4.4.22. Robert Mangold	259
4.4.23. El Lissitski	260
4.4.24. Franz Kline	261
4.4.25. Yves Klein	262
4.4.26. Patrick Heron	263
4.4.27. Richard Diebenkorn	264
4.4.28. Willi Baumeaster	265
4.4.29. Jim Dine	266
5. Resim Sanatında Geometrik Kavramların Kullanım Süreci	268
6. Refiye Güneş'in Resimlerinde Geometrik Soyut Unsurlar	275
7. Sonuç	294
8. Kaynakça	297

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Wols, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm, Ulusal Galeri, Berlin	36
Resim 2: George Mathieu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 295x600 cm, Musee National d'ART Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa	36
Resim 3: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon 01”, Tuval Üzerine Yağlıboya	38
Resim 4: Zeki Faik İzer, “Balıklar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x40cm	39
Resim 5: Zeki Faik İzer, “Bahçede Çiçekler”, Kâğıt Üzerine Guaş Boya	39
Resim 6: Abidin Dino, “İsimsiz”, 1971	40
Resim 7: Abidin Dino, “Çiçekleme”, 1990	41
Resim 8: Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1947- 49, Tuval Üzerine Yağlıboya, 235x304 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı	42
Resim 9: Fahrelnisa Zeid, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x181,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Eczacıbaşı Grup Bağışı	42
Resim 10: Abidin Elderoğlu, “Soyut”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, Özel Koleksiyon	43
Resim 11: Devrim Erbil, “Doğa Yorumu”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255x500 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / İsmet Titiz Bağışı	43

Resim 12: Abidin Dino, “Çiçek”, Kâğıt Üzerine Guaş Boya, 82x61,50 cm	44
Resim 13: Zeki Faik İzer, “Soyut Kompozisyon”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x50cm	45
Resim 14: Zeki Faik İzer, “Tuğra Emperyal Senfoni”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 162x130 cm	47
Resim 15: Lütü Güney, “Peyzaj”, Tuval Üzerine Yağlıboya	49
Resim 16: Adnan Turani, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115x125 cm	50
Resim 17: Burhan Doğançay, “Guyanaya Giriş”, 1994, 188x228,6 cm	51
Resim 18: Güngör Taner, Ateş Kuşu, 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 184x203 cm	52
Resim 19: Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine Yağlıboya, 80x60 cm	54
Resim 20: Wassily Kandinsky, “Composition VII”, 1923, Guggenheim Museum, New York, ABD	55
Resim 21: Adnan Çoker, “Yapısal Küreler”, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 180x180 cm	56
Resim 22: Kandinsky, “Beach Baskets in Holland”, 1904, Cardboard Üzerine Yağlıboya, 24x32.6 cm	58
Resim 23: Selim Turan, “Soyut Kompozisyon”, 1958, Kâğıt Üzerine Guaş Boya, 103x71 cm	61
Resim 24: Şemsi Arel, “Geometrik Kaligraf”, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	62

Resim 25: Abidin Elderoğlu, “Göklerin Sireni”, Tuval Üzerine Yağlıboya	63
Resim 26: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, Kâğıt Üzerine	
Karışık Teknik, 26x39 cm	64
Resim 27: Abidin Elderoğlu, “Soyut Kompozisyon”, 1962, Kâğıt Üzerine	
Mürekkep, 11x15 cm	64
Resim 28: Süleyman Saim Tekcan, “Kaligrafi”, Tuval Üzerine Yağlıboya	65
Resim 29: Erol Akyavaş, “Padişahların Zaferi”, 1959, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 121x214 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu New York	66
Resim 30: Erol Akyavaş, “Vav”, 1984, Tuval Üzerinde Yağlıboya,	
115x115 cm	67
Resim 31: Fahrelnisa Zeid, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya	71
Resim 32: Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine	
Yağlıboya, 128x82 cm	72
Resim 33: Abdurrahman Öztoprak, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
105x105 cm	73
Resim 34: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, 1979, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 100x100 cm	74
Resim 35: Mübin Orhon, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59,9x45,8 cm	74
Resim 36: Hamit Görele, “Boğaziçi”, 1930’lar, Tuval Üzeri Yağlıboya,	
36x54 cm	86

Resim 37: Hamit Görele, “Geometrik Portre”, 1965-1970’ler, Karton Üzeri Yağlıboya, 70x50 cm	87
Resim 38: Refik Epikman, “Bar”, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm	88
Resim 39: Refik Epikman, “Dinamik Düzen”, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x93 cm	89
Resim 40: Sabri Berkel, “Peyzaj”, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm	90
Resim 41: Sabri Berkel, “Taksim Meydanı”, 1947, Mukavva Üzerine Yağlıboya	91
Resim 42: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, 1973	91
Resim 43: Ferruh Başağa, “Soyut Kompozisyon”, 1989	92
Resim 44: Ferruh Başağa, “Kompozisyon”	93
Resim 45: Ferruh Başağa, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201x160 cm	94
Resim 46: Ferruh Başağa, “Peyzaj”, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x81 cm	95
Resim 47: Ferruh Başağa, “İkiz Portre”, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm	95
Resim 48: Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya	96
Resim 49: Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Guaş Boya	97
Resim 50: Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya	98
Resim 51: Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Kâğıt Üzerine Yağlıboya	99
Resim 52: Mübin Orhon, “Kompozisyon Ruj”, Tuval Üzerine Yağlıboya	100
Resim 53: Adnan Çoker, “Soyut Mudanya”, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49,5x41,5 cm	102

Resim 54: Adnan Çoker, “Malevich’e Saygı”, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x150 cm	102
Resim 55: Adnan Çoker, “Değişim”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm	103
Resim 56: Adnan Çoker, “Mor Kare”, 2014, Tuval Üzeri Akrilik, 180x180 cm	104
Resim 57: Adnan Çoker, Tuval Üzerine Akrilik, 65x81 cm	105
Resim 58: Halil Akdeniz, “Portre ve Göz”, 1971, Kâğıt Üzeri Karakalem, 55x50cm	106
Resim 59: Halil Akdeniz, “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x115 cm	107
Resim 60: Halil Akdeniz, “İzmir’den Görsel Notlar”, 1984-1986, Tuval Üzeri Akrilik, 116x116 cm	107
Resim 61: Halil Akdeniz, “Efes-Ören Görsel Notlar”, 1988, Tuval Üzeri Akrilik, 60x60 cm	108
Resim 62: Halil Akdeniz, “Kültür İmleri”, 2011, Tuval Üzeri Akrilik Ağaç Konstrüksiyon, 180x232 cm	109
Resim 63: Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1947-1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 237x304 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu	110
Resim 64: Nejat Melih Devrim, “Gardens of Plants”, 1948	110
Resim 65: Adnan Turani, “İsimsiz”, 60x60, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm	111
Resim 66: Adnan Turani, “Yeşil İçin Şarkı”, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya	111
Resim 67: Adnan Turani, “Çamlıcan Kızları”, 1972, Tuval Üzerinde Yağlı Boya, 130x162 cm, T.C.M.B.Koleksiyonu	112

Resim 68: Adnan Turani, “Anadolu”, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm	113
Resim 69: Adnan Turani, “Sakin Denizi Dinliyorum”, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya	113
Resim 70: Sabri Berkel, “Simitçi”, 1952, 32,5x19,5 cm	115
Resim 71: Şevket Arman, “Pastel Kadın”, Kâğıt Üzerine Pastel, 63x48 cm	116
Resim 72: Ferruh Başağa, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya	117
Resim 73: Ferruh Başağa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126 cm	117
Resim 74: İsmail Ateş, “Evren Tasarımı Mavi-2”, 2008, Tuval Üzeri Akrilik, 150x120 cm	118
Resim 75: İsmail Ateş, “Mavi İçindeki Kız”, 1997, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 30x45 cm	118
Resim 76: Cemal Bingöl, “Akademi”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 70x100 cm	119
Resim 77: Refik Epikman, “Bar”, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm	120
Resim 78: Refik Epikman, “Hipodrom”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21x31 cm	121
Resim 79: Hamit Görele, “Nü”, 1935, Duralit Üzerine Yağlıboya, 44x70 cm	121
Resim 80: Hamit Görele, “Boğaziçi”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 36x54 cm	122
Resim 81: Fahrelnisa Zeid, “Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat”, 1962	123
Resim 82: Fahrelnisa Zeid, “Güneş Arenası”, 1962	124
Resim 83: Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine Yağlıboya	125
Resim 84: Veysel Erüstün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57x69cm	126
Resim 85: Sabri Berkel, Kontrplak Üzerine Akrilik, 20x25cm	126
Resim 86: Cemal Bingöl, Karton Üzerine Guaş Boya	127

Resim 87: İsmail Altınok, “Morlu Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x140 cm	128
Resim 88: İsmail Altınok, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine Yağlıboya	129
Resim 89: Abdurrahman Öztoprak, “Soyut Kompozisyon”, 2001, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 123x123 cm	129
Resim 90: Abdurrahman Öztoprak, “Soyut Kompozisyon”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 126x126 cm	130
Resim 91: Adnan Çoker, “Metal Simetri”	131
Resim 92: Adnan Çoker	131
Resim 93: Adem Genç, Tuval Üzerine Akrilik	132
Resim 94: Adem Genç, Tuval Üzerine Akrilik	132
Resim 95: William Turner, “Londra Yangını”, 1835, 92,7x123cm	161
Resim 96: William Turner, “Lordların Evlerinin Yanışı”, 1835, 92x123cm	162
Resim 97: William Turner, “Uzakta Bir Nehir ve Köy ile Manzara”, 1835-40, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x123 cm, Louvre Müzesi, Paris	163
Resim 98: William Turner, “Kar Fırtınası”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x112cm, Tate Galeri, Londra	165
Resim 99: William Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Tren Yolu”, 1844, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x121,8 cm, Ulusal Galeri, İngiltere.	166
Resim 100: William Turner, “Fort Vimieux”, 1831, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x71cm	168
Resim 101: William Turner, “Slavers Throwing overboard the Dead and Dying-Typhoon coming on”, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90,8x122,6 cm	170
Resim 102: William Turner, “Keelmen Heaving in Coals by Moonlight”, 1835, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92,3x122,8cm	171

Resim 103: Paul Cezanne, “Landscape with Mill”,1860, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 23x31 cm	173
Resim 104: Paul Cezanne, “Provenc’de Ev”, 1886, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 65x78,5 cm	175
Resim 105: Paul Cezanne, “Elmalı Natürmort”,1984,Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 65,4x81,6 cm	176
Resim 106: Paul Cezanne, “Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania,”	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92	177
Resim 107: Paul Cezanne, “Yıkananlar”, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
50x60 cm	179
Resim 108: Paul Cezanne, “Provence’ dan dağlık görünüm,” 1886- 1890,	
Tuval Üzerine Yağlıboya	180
Resim 109: Paul Cezanne, “Elma ve Portakallı Natürmort”, 1900,	
Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92 cm	181
Resim 110: Kandinsky, ‘‘İlk Soyut Suluboya’’, 1913, Kâğıt Üzerine	
Kurşun Kalem, Suluboya ve Mürekkep, 50x65 cm	183
Resim 111: Kandinsky, “Fabrika Bacalı Manzara”, 1910, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 44x54,5 cm	185
Resim 112: Kandinsky, “Doğaçlama III”, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
94x130 cm	186
Resim 113: Kandinsky, “Kompozisyon 7”, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
195x300 cm	186
Resim 114: Kandinsky, “Gri İçinde”, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya.	
129x176 cm	187
Resim 115: Kandinsky, “Kompozisyon 8”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya,	

140x201 cm	189
Resim 116: Kandinsky, “Düz Çizgi”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
115x200 cm	190
Resim 117: Kandinsky, “Kırmızı Nokta II”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya	191
Resim 118: Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”, 1925, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 127x200 cm	192
Resim 119: Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1913, Tuval	
Üzerine Yağlıboya, 109x109 cm	194
Resim 120: Malevich, “Oduncu tablosu”, 1912-1913	195
Resim 121: Malevich, “Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi)”, 1913	196
Resim 122: Maleviç, “Öz-Portre”, 1908-9, Kâğıt Üzerine Guaş, 27x26,8 cm	197
Resim 123: Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918. 79,3x79,3 cm	199
Resim 124: Kazimir Malevich, “Oto-portre”, 1915, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 80x62 cm	200
Resim 125: Malevich, “Süprematizm No:56”, 1916, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 80,5x71 cm	202
Resim 126: Malevich, “Yarım Figür”, 1928–1932, Tuval Üzerine Yağlıboya	203
Resim 127: Mondrian, “Plaja Bakış Domburg”, 1909, Karton Üzerine	
Yağlıboya, 28,5x38,5 cm	205
Resim 128: Piet Mondrian, “Kırmızı Ağaç”, 1908-10, Tuval Üzerine	
Yağlıboya, 70x99 cm	206
Resim 129: Piet Mondrian, “Ağaç”, 1911-12, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
65x81cm	207

Resim 130: Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78,5x107,5 cm	207
Resim 131: Piet Mondrian, “Çiçekli Elma Ağacı”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78x106 cm	208
Resim 132: Piet Mondrian, “Artı ve Eksi”, 1917, 108,4x108,4 cm	209
Resim 133: Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri”, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya	210
Resim 134: Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1941-42, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x127 cm	211
Resim 135: Piet Mondrian, “Mavi, Kırmızı ve Sarılı Kompozisyon”, 1921, 44x39 cm	213
Resim 136: Piet Mondrian, “Kahverengi ve Grili Kompozisyon”, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85,7x75,6 cm	214
Resim 137: Piet Mondrian, “Renk Alanlı Oval Kompozisyon”, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 107,6x78,8 cm	215
Resim 138: Piet Mondrian, “Dört Çizgi ve Grili Kare”, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113,7x111,8 cm	217
Resim 139: Piet Mondrian, “Kompozisyon No 05”, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54,8x85,3 cm	218
Resim 140: Aleksey Von Javlensky, “Turuncu Peysaj”, 1909	220
Resim 141: Aleksey Von Javlensky, “Soyut Baş”, 1928	221
Resim 142: Frantisek Kupka, “Amorpha, İki Renkli Füg”, 1912	222
Resim 143: Frantisek Kupka, “Newton Diskleri”, 1912	222
Resim 144: Frantisek Kupka, “Bir Nokta Etrafında”, 1920-1930	223
Resim 145: Torben Giehler, “Bed Red And Blue”, 2002, Tuval Üzerine	

Akrilik Boya, 178x254 cm	224
Resim 146: Torben Giehler, “Circling Overland”, 2002, Tuval Üzerine	
Akrilik Boya, 244x305 cm	225
Resim 147: Torben Giehler, “K2”, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
244x305 cm	226
Resim 148: Torben Giehler, “Lhotse”, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
211x363 cm	227
Resim 149: Paul Klee, “Kale ve Güneş”, 1928	227
Resim 150: Paul Klee, “Akşamları Ateş”, 1929	228
Resim 151: Paul Klee, “Ana ve Yan Yollar”, 1929	229
Resim 152: Shannon Finley, “Arcadia”, 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
150x130 cm	231
Resim 153: Shannon Finley, “Ganon”, 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
250x200 cm	231
Resim 154: Finley, “Rhombus (Origami)”, 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
210x170 cm	232
Resim 155: Finley, “Over-Clocked”, 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya,	
221x180 cm	233
Resim 156: Finley, “Temple Tantrum”, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya,	
100x80 cm	234
Resim 157: Franz Marc, “Tirol”, 1913	235
Resim 158: Franz Marc, “Hayvanların Kaderi”, 1913	235
Resim 159: Franz Marc, “Manzaradaki Hayvanlar”, 1914	236
Resim 160: Tomma Abts, “Menk”, 2009, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya,	
48x38 cm	237

Resim 161: Tomma Abts, “Leeko”, 2009, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya, 48x38 cm	238
Resim 162: Tomma Abts, “Tys”, 2003-2010, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya, 48x38 cm	238
Resim 163: Hans Hofmann, “İsimsiz”, 1940	239
Resim 164: Hans Hofmann, “Siyah, Gri, Krem”, 1946	240
Resim 165: Hans Hofmann, “Huzur”, 1946	241
Resim 166: Robert Delaunay, “Ritim Yaşam Sevinci”, 1913	242
Resim 167: Robert Delaunay, “Kırmızı Eiffel Kulesi”, 1911-12	243
Resim 168: Robert Delaunay, “Form Dolaşımları”, 1930	244
Resim 169: Alfred Manessier, “Meryeme Beyan”, 1947	245
Resim 170: Alfred Manessier, “Bretenya Pazarı”, 1945	246
Resim 171: Alfred Manessier, “Kompozisyon”, 1950	247
Resim 172: Joan MIRO, “Ayışığında Kadınlar, Kuş”, 1949	248
Resim 173: Pablo Picasso “The Kitchen”, 1948	249
Resim 174: Josef Albers, “Kare’ye Saygı”, 1964	250
Resim 175: Frank Stella, “Kastura”, 1979	251
Resim 176: Bridget Riley, “Çağlayan 3”, 1967	252
Resim 177: Victor Vasarely, “Pal – Ket”, 1973	253
Resim 178: Mark Rothko, “İsimsiz”, 1951	254
Resim 179: Jackson Pollock, “Numara 1A,1948”, 1948	255
Resim 180: Barnett Newman, “Sözleşme”, 1949	256
Resim 181: Aleksandr Rodçenko, “Kompozisyon (Kırmızının Zaferi)”, 1918	257
Resim 182: Kenneth Noland, “Armağan”, 1962	258

Resim 183: Robert Mangold, “Attika Dizisi III”, 1990	259
Resim 184: El Lissitski, “Kompozisyon”, 1920	260
Resim 185: Franz Kline, “İsimsiz”, 1951	261
Resim 186: Yves Klein, “IKB 79”, 1959	262
Resim 187: Patrick Heron, “14 Disk: 20 Temmuz1963”, 1963	263
Resim 188: Richard Diebenkorn, “Ocean Park No. 67”, 1973	264
Resim 189: Willi Baumeister, “Kırmızı Projektörlü Havantopu”, 1953	265
Resim 190: Jim Dine, “Benim Adım Jim Dine 2”, 1992	266
Resim 191: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm	272
Resim 192: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm	278
Resim 193: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm	279
Resim 194: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm	280
Resim 195: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm	281
Resim 196: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	282
Resim 197: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	283
Resim 198: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	283
Resim 199: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	284
Resim 200: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	284
Resim 201: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	285
Resim 202: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	285
Resim 203: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	286
Resim 204: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	286
Resim 205: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	287
Resim 206: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	287
Resim 207: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	288

Resim 208: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	288
Resim 209: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	289
Resim 210: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	289
Resim 211: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	290
Resim 212: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	290
Resim 213: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	291
Resim 214: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	291
Resim 215: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	292
Resim 216: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm	292

1.GİRİŞ

Tarih boyunca geniş bir anlatıma sahip olan sanat yaratıcılık ve hayal gücünün olmazsa olmazlarından. Sanatın birçok dalı olduğu gibi tarih çağlarının başlamasıyla kendini gösteren bir diğer dalı ise Resim Sanatıdır. İlk bulgularına mağara duvarlarında hayvan ve av sahnelerinde konu alan çizimlerde rastlanmaktadır. Hatta bu durum insanoğlunun soyut düşünebilme olgusunun da ilk kanıtıdır. Zaman içersin de soyut resim sanatının da hiçbir şey gibi aynı kalmadığı dinamik bir şekilde değişime uğramış ve sürekliliği ile gelişmiştir. Böylece resim sanatı yerini alarak kabul görmüştür. Özellikle 20.yy.da yeni bir Dünya görüşü olarak benimsenmiştir. O ilkel çağlardan tüm toplumlara iletişim aracı olarak kullanılan resim sanatı zamanla süsleme sanatı olarak da yer alırken günümüzde ise birçok akım ve sanatçıya eşlik etmiştir.

“Abstrahere” kelimesinden türeyen soyut Türkçe de soymak kelimesinin fiil kökünden gelmektedir. Soyut farklılaştırmayı, değiştirmeyi, parçalamayı baz alır. İçeriğinde hiçbir somut unsur barındırmaz. Bu nedenle duygularımızın fark edemediği yada etmeye alışık olmadığı hatta var olmayanın anlatım biçimidir. Benzeri olmayandır ve resmedilmesinde geometrik formlardan yararlanır. Soyut doğada var olanı resmetmez fakat doğada var olan nesnelerin cisimlerin dış formlarının bir geometrik forma ait olduğunu da biliriz. İşte tam burada Dünyanın var oluşundan bu yana geometrik formların yer almasıyla soyut sanatın varlığından bahsedebiliriz.

Soyut sanatın özünü ilk ifade eden Wassily Kandinsky olmuştur. Amacı evrensel ruhun algısının ve ifadesinin sonsuz bir tın olduğuna inanarak resmetmeye çalışan sanatçı soyut resmin ve soyut sanatı var eden diyebiliriz. Akla gelen bir diğer önemli isim ise Kazimir Maleviç’dir. Sanatçı eserlerinde saf soyut anlayışa uygun eserler vermiştir. Daha birçok isimle beraber hızla gelişen soyut sanat, sanatçılar arasında farklılıklar gösterebilir.

de ortak noktaları her zaman soyut olmuştur. Olay bir nevi hepsinin zihinsel işlem sonucu eserler üretmesidir. Sanatçıların birbirinden esinlenmeleri birbirine karşıt görüşe sahip olmaları ve geometrik soyutlamalar ile birbirini doğuran akımlarında yer aldığından bahsedebiliriz.

Geometrik biçimler salt kullanımları veya deforme edilişleriyle bir eserin üretilmesindeki en büyük etken olduğu gibi sadece bununla da kalmaz evrenin var oluşu bile geometrinin birer parçasıdır, varlığımızda bu denli önemli yere sahip iken soyut resim sanatında var olmasının en temel başlangıç yerinin geometri olduğunu söyleyebiliriz.

Geometrik öğelerinin kullanımı eserin oluşumundaki ilk adımı olduğu gibi aynı zamanda mantığıdır. Resim sanatında matematiğin yer aldığı o yoğun değinmelerini Rönesans döneminde Perspektif ile gözlemleyebiliriz. Örneğin 15. yy. da yapılan Leonardo Da Vinci'nin 'Son Akşam Yemeği' eserinde perspektifin sanattaki en mükemmel kullanım halidir. Tabi tüm eserler sadece perspektif matematiği değil aynı zamanda oran orantı, denge, ışık gölge hesaplamaları, ölçü kullanımları, objelerin ya da nesnelerin kendi geometrik form yapıları da barınmaktadır. Soyutun soyutlaşma evresinin geometrik kullanımları ise insanların birbirinden farklı karakterlere, farklı düşünce yapılarına ve bu nedenle farklı yorumlama biçimine sahip oluşudur. Yüzyıllardır bu böyle olup geometrik form yapılarının yardımlarıyla parçalanmalar ile gerçek algısından çıkartılarak soyutluk kazandırılmıştır. Çizgilerde noktalarda tüm geometriksel form kullanımları ile eserde gerçeklik dışı bilinene benzemeyen bir anlatım ile soyut bir resme sahip olunur. Ayrıca soyut eserler bizi somut eserler kadar ya da daha fazlasıyla etkisi altına alama sebebi ise dünyanın kendi içindeki matematiği gibidir; her şeyin var olma sebebinin birbirini var etmesinin dengesinde yatan olay gibidir. Soyut bir eseri incelerken doğrudan fark edilmese de analizini yaparken içeriğinde matematiğin dengesi yer

almaktadır. Bilinmeyeni gören izleyicide göze hitap etmesindeki estetik olgu içindeki gizli matematikte saklıdır. Duygu ve düşüncelerimizin de birleşimiyle o geometrik soyut eser karışında etkisi altında kaldığınızı hissedersiniz. Bu yapıtları destekleyen geometrik form yapılarının yanı sıra renkler, lekeler, ışık gölge, doku veya fırça darbeleri yer alır. Zaman akıp geçerken hangi dönemde bir geometrik soyut esere takılı kalsak da bizi her zaman büyüler.

Soyut sanatın batı da ortaya çıkışı da çok kolay olmamıştır. Çünkü toplum alışa gelmiş olanı aramaktaydı, eserleri incelerken bir somut arayış içindeydi, gözler hep bir netlik bir hikaye bekliyordu, sanatı böyle tanımış böyle kabullenmişlerdi. Fakat büyük tartışmalar, yankılar sonunda zamanla anlaşılmış alışılmış ve kabul görmüştür. Soyut sanat dünyayı yeniden bambaşka anlatım ile ifade etmekle beraber izleyicinin algısı üzerine de yepyeni bir algı oluşturan başarılı sanatçılarımızdan Kandinsky, Robert Delaunay, Franz Kupka gibi değerli isimler yer alır. Batının birçok önemli ressamının birbiriyle olan çatışmaları sonrası, birbirlerinden esinlenmeleri üzerine yeni fikirlerin ortaya çıkışlarıyla değişmeler meydana gelerek soyut ve geometrik soyut içerisinde birbirinden farklılık gösteren fakat soyutun ortak noktası olduğu Kübizm, Fütürizm, Dada Hareketi, Sürrealizm, Pürizm gibi akımların birbirinin varlık sebebidir. Geometrik öğelerin de yer aldığı bu akımlarda bazılarında tamamen geometrik düzen üzerine yapılan eserler yer alır. Bu alan üzerine en çok yöneler ressamlar arasında P.Mondrian, K. Maleviç, Moholy Nagy, A. Roçenko, Paul Klee gibi bir çok isim yer alır.

Türk resim sanatında ilk soyut algılamalarımız geometrik non-figüratif ile baş göstermiştir. Fakat şöyle bir durum hakimdir ki var olan anlayışlar üzerine kurulmuş ve gelişmiştir. Çünkü alt yapı batı resim sanatına aittir. Örneğin batı da W. Kandinsky'nin 1910 yıllarında Lirik Non-Figüratif ile ortaya çıkışı ülkemizde yıllar sonra bu gelişmenin kabul görmüş olması ve kübizm akımından Picasso ve Braque'nin eserlerinde ki

anlatımların ülkelerinde yankı uyandırırken bizim ülkemizde ise hala Cezanne anlayışı hakimdi diyebiliriz. Tabi durum böyle bile olsa soyut resim ülkemizde de sınırsız bir anlatıma sahiptir. Bu anlatımları eserleriyle bize aktaran ressamlarımızdan bazıları Nurullah Berk, Sabri Berkel, Refik Epikman, Cemal Tollu, Salih Urallı diyebiliriz. Çalışmalarında kübizm akımına yakın bir anlatım sergileyerek yaygınlaştırmış olup aynı zamanda kabul görme sıkıntıları da kaçınılmaz olmuştur.

Türkiye de soyut resim anlayışı kübist ve fovist görüşe benzer anlayışlar kabul görmüştür. Geometrik Non-Figüratif çalışmalarımız hakim olurken renk soyutlama mantığı ilk müstakiller ve D grubunda görülmüştür. Bu kuşak sayesinde ülkemizde soyuta olan ilgi artmış olup soyut resmi geometrik soyut sanat, Lirik soyut sanat, Geometrik non figüratif sanat ve Lirik non-figüratif olarak da açıklayabiliriz.

Soyut sanatçıların eserlerinde renk olgusunun yeri büyük önem taşısa da geometrik form yapıları ilk dikkat çeken unsurlar yer almaktadır. Keskin sınırlı biçimler, kontur çizgiler yer alırken genelde salt renkler kullanılmıştır. Ressamlarımızdan Ferruh Başağa, Hamit Görele, Salih Urallı ve Refik Ekipman gibi önemli sanatçılarımızın da birçok eseri geometrik soyut resmi ele alır. Geometrik non-figüratif soyut sanat batıdakinden farklı olarak benimsenmiştir. Cemal Bingöl, Halil Akdeniz, İsmail Altınok gibi ressamlarımız bahsederken eserlerinde keskin formlar, figürsüz kompozisyonlar ve geneli geometrik biçimlerin yer aldığı soyutlamalara gidilmiştir.

Soyut sanatın ortaya çıkışının, batıda ve ülkemizde değerlendirme süreçlerinde sanatçıların eserlerinde yer alan geometrik formların en temel önemi olduğu vurgulanmıştır.

2. SOYUT KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI VE SANATTA SOYUT KAVRAMLAR

Kelime anlamıyla soyut ya da soyutlama kavramı, bir şeyin herhangi bir özelliğini imgesellik ve düşünce yoluyla başka özelliklerinden ayırmasına ve bu özelliklerden ayrı bir şekilde ele almasına dayanan bir zihinsel işlemdir. Soyut ve soyutlama kavramları, birbirilerinden ayrılmayan kavramlardır. Soyut, bir soyutlama işlemi sonucunda meydana gelir. Bu zihin, herhangi bir gerçekliği kendinde bulunan diğer özelliklerden ayırarak yeni bir özellik kazanır. Yani zihin, herhangi bir nesne ile ilgili özellikleri, nesneden ayırarak kavrar (Polat,2019:6). Soyut sözcüğü Türkçede “soymak” fiilinin kökünden türetilmiştir. Nesnelerin duyularla hissedilebilir, algılanabilir özelliklerinden sıyrılmış olanı ifade etmektedir. Soyut resimlerde de amaçlanan özellik, nesnelerin duyularla algılanabilir özelliklerinden ayrılarak özde olanın, ruhunun yeni ve farklı bir formda ifadesine kavuşmasıdır. Sanat, gerçeklikten soyutlanmış olduğundan soyut sanat adını almaktadır (Güzel,2019:4). Soyut sanat; görüneni görüldüğü gibi resmetmek yerine kişi veya kişilerin duygu ve düşüncelerine göre resmedilme olayıdır. Sanatçının görüneni görünmeyen diliyle seyirciye anlatım yolunda soyutlamayı tercih etmesidir.

Soyutlama kelimesi, “Abstrahere” kelimesinden türetilmiştir. Bu fiil, bir şeyi çekip çıkartmak ve ya bir şeyden çekip çıkarılmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden soyutlama, uzaklaştırmayı işaret eder. Nesnelerin somutluğunu kavramlarda yansıtabilmek için, soyutlama yoluna gidilmektedir. Bu yüzden soyutlama, yeniden somuta varmak, somut olan bütünün parçalarının birbiriyle olan dengelerini anlamak için kullanılan bir yöntemdir (Aytıs ve Kaya,2019:53). Her objenin, her nesnenin her cismin bir bütünlüğünden bahsedebilir ve gözlemlenebilir fakat parçaların bir araya gelmesiyle bütüne ulaştığımız da bir gerçektir. Bu nedenle somut ve soyut unsurlar birbirinden

farklılık, zıtlık göstermiş olsalar da birbirini var eden iki terim olduğunu belirtelim. Parçalarla bir bütün elde ederken bir bütünden de parçalarla soyutu elde ederiz.

Soyut demek, hissedilebilen biçimlerden yola çıkarak yani bu biçimleri bir bakıma arındırarak, yeniden inşa edilmesi demektir. Örneğin, çemberden daireye geçilirken, aynı anda da tabiatın biçimsel özelliklerinin bütününden geometrik olan özelliklerine geçilir. Perspektifi mantıksal özellikler dâhilinde bir küre halini alan bu çember örneğinin burada bir daire tarzında anlam bulması, tuvalin düzlemsel olmasıyla ilgilidir. Perspektifin soyutlama süresinin düşmanı olduğu, ayrıca soyutlamanın ya da sadeleştirmenin de tablonun düz olan yüzeyine bağlı olduğu, böyle bir yüzey üzerinde dünyadaki en elverişli ifadesi olduğu anlaşılır (Bonfand,2015:14). Soyut kavramlar elde edilirken, resmin bazı kurallarından uzaklaşılır. Gerçeklik ile duygu, düşünce, his dünyasının anlatımı birbirinden farklılık gösterdiği gibi kendi içinde de somut ve soyut anlatımların resimsel kuralları da farklılık göstermektedir.

Hiçbir somut unsur içermeyen, figüratif olmayan eserlere genellikle soyut sanat denmektedir. Heykel, fotoğraf, seramik, grafik, moda tasarımı, sahne tasarımı, peyzaj, mimari, edebiyat, sinema, tiyatro, müzik gibi tüm sanat alanlarında soyut çalışmalar söz konusu olan bir özelliktir. Maddeci yaklaşımlarla soyut sanatın, yüzeysel ve biçimsel olarak kaldığı, kavramsal perspektifinin bittiği, özüne dönülmediği görülmektedir. Bu anlamda soyut sanat, figüratif olmayan özelliğinin ötesinde soyut olan kavramların sergilendiği bir sanat alanıdır (Parchegani,2015:14). Soyutlama, tabiattan ayrılıp, kendi özüne dönüşür. Bir bakıma dış gözlemiden iç gözleme geçiş olarak da nitelendirilebilir. Optik görüntü değil, içsel özellikler ön plandadır. Soyutlama, doğrudan birebir tasvir etmek değil, sanatçı tarafından ayrılmış, indirgenmiş, sadeleştirilmiş biçimlerden oluşturulmaktadır (Turan,2016:26). Soyut aslında benzersiz olan demektir, belki de özel olan diyebiliriz. Çünkü soyut, var olmayanın benzersiz anlatımıdır bu nedenle bu anlatımı

özel kılar. Hatta sanatçının anlatım özünden izleyici veya izleyiciler tarafından da farklı farklı anlamlar içerebilir. Bu durum soyut anlatımı daha da özel kılar.

Soyutlama algısı, bilgisel bir yöntem olarak insan zihninden yapılır. İnsan zihninin algısında ve onu takip eden süreçlerde erişebileceği en üst noktadır. Soyutlama ve bu kavramlar da bu yöntemlerle elde edilmektedir. Bu yüzden bilme süresinde bu olay zorunlu bir yöntem olarak görülmektedir. Soyutlama bu kavram olarak ele alınacak olursa, bilinmesi gereken en önemli şey, soyutlamanın gerçekte yeniden somut olana varmak ve somut bütünü parçalarında da birbiriyle olan ilişkileri içinde kullanılan yöntem olduğudur. İnsan, kendi düşünsel olan varlığının bilincine vardığı andan itibaren soyutlama özelliğini kullanmaya başlamıştır. Bu yüzden de soyut kavram ve düşüncelerin ölçütü olan pratikler, insan zihnindeki bu etkinliği bilimsel soyutlama ve sanatsal soyutlama adı altında ikiye ayırmaktadır (Ülter,2010:90). Soyutlama; sanatın temelinde yer aldığı gibi bilim de soyut düşüncenin eseridir. Aslında tüm varlığın bir soyut ürünü olduğu bir gerçektir.

Soyut sanat akımı son yirmi yıl içinde sadece resim sanatı içinde kalmamış, biçim ve renklerle rahatça oynaması sonucunda mimarlık, heykeltıraşlık, bezeme ve süsleme, hatta tiyatrolardaki dekor ve kostümler sanatçıları etkilemiştir. Günlük hayatta kullanılan ev eşyaları bile bir bakıma soyut bir anlayışa sahiptir. Aslında her sanat eseri ilk aşamada soyut bir özelliğe sahiptir. Soyut görüntülerin ürünü olmayan resimler, kopyacılık ve taklitten öteye gidemezler. Her resim, doğayı körü körüne taklit etmez. Doğayı yorumlar ve bu sayede en azından yarı soyut bir hal alır. Ama geri kalan yarısı somut unsurlara sahiptir. Seyirci, ressamın çizdiği şekillerde kendi iç dünyalarının akislerinin kolayca seçebilir. Doğaya tamamen sırtını dönüştür bir görüşte izleyici, renkleri ve çizgileri hiçbir normal şekle, nesneye yakınlıktır. Tablonun somut elemanları yok olarak soyut hale gelmiştir. 20.yüzyılın başlarında, 19.yüzyılın aşırı gerçekçi ve natüralist eğilimine tepki

olarak keskinleşen soyut sanat, non-figüratif estetik sayesinde resim sanatına yeni ve farklı görünüşler, özellikler getirmiştir. Eski çağlarda mağaralarda yaşayan insanlar, ya bu mağaraların duvarlarına, taşlara ya da herhangi bir eşyaya bazı soyut şekiller çizmişlerdir. Uygarlıklar ilerledikçe, özellikle bezeme ve süsleme sanatlarında ya doğadaki elemanlardan soyutlanmış, ya da doğrudan stilize edilmiş biçimler ve şekiller kullanılmıştır (Berk,1964:135-139). Soyut sanatın en temel özelliği kurgudur ve bunu sanatçı kendi yorumuyla aktarır. Eski çağlarda soyut sanatın ilk izlerine rastlarken 19. yy'a kadar her ne kadar soyutlamadan uzaklaşmış olsa da sanatçının istemsiz bir şekilde yorumlaması ve tarzı ile yarı soyut resim dahi olsa soyut kavramına rengiyle, formuyla, biçimiyle değinmektedir. Bu süreç içerisinde bazı akımların birbirinden etkilenmeleri ile gelişen ve 20. yy'da tamamen kendini gösteren soyut sanat anlatımı gelişmiş ve toplum tarafından da güç olmasına rağmen kabul görmüştür.

Sanat, içinde bulunduğu toplumla birlikte şekil alan devingen bir özellik taşır. İnsanın sanat içindeki oluşumu, kendi özel dünyası için oluşturduğu çevreyi şekillendirmesiyle oluşmuştur. Özellikle 19.yüzyılın karışık ortamından etkilenebilen sanatçı ve görüşleri, sonraki dönemleri etkileyecek büyük değişimlere sebep olmuştur. Modern sanatın izlenmeye başlandığı 20.yüzyılda toplumsal yaşamı değiştiren çok önemli gelişmeler yaşanmıştır (Karabaş ve Polat,2016:50). Soyut sanat, dışavurumcu anlatımlı yorumlamalar üzerinde şekillenmeye başlamıştır. Soyutlama algısı, nesne ve canlıların görüntülerinden yararlanmayı reddedip, renk, leke, şekil, çizgi gibi biçimleri ele alarak, resim sanatıyla ilgili soyut olan her kavramı içine almıştır. 20. Yüzyıl resim sanatında duyguların tuvale aktarılması, şekiller arasındaki kompozisyonlardaki uyumun sağlanabilmesi, soyut sanatın tanımlanabilmesinde değişik biçim özellikleri belli bir harmoniyi sağlamaktadır. Soyut sanat anlayışında, nesnel dünyada yaşanırken soyut biçimler oluşturma ihtiyacı ile objelerin özünde yatan mana özelliği oluşturulmak istenir.

Soyut sanatın asıl içeriği, belli bir harmoniyi oluşturan unsurların farkına varabilmektir (Öztütüncü ve Özkartal,2015:92). Bireylerin etrafındaki sosyal ve fiziki dünyayı anlamlandırmalarını ve bunlar arasında ilişki kurmalarını sağlayan her kavram, soyutlama ile oluşmaktadır. Birey, her türlü nesnenin içinde olduğu çevreyi incelemekte, nesnelerin paylaştığı özellikler içinde kavramları oluşturmaktadır. Bu yüzden soyutlama, bir tür genellemedir. Yaratıcı imgelemeyi, kavramsallaştırmayı ifade etmektedir. Soyut düşünme becerisi, konunun tamamlanmasını sağlayan, anlamlandıran kavramların öğrenilmesini amaç edinmektedir (Aytıs ve Kaya,2019:53). Gerçek anlamdaki soyutlama, sanat yapıtlarının ve bilimin üstüne kafa yormaktan doğan ve sadece sonuncusu aracılığıyla anlaşılan görece büyük bir etkinliktir. Soyut biçimin kavramını ya da onun temsil ettiği, örneklendirdiği şeylerden ayrı, saf bir yapıyı edindiğimiz zaman gerek sanat, gerekse bilim daima soyut unsurları, en üst aşamada oluşturma eğiliminde olduğu gibi her ikisi de aynı amaçla, özellikle daha güçlü simgeler yaratma çabasıdadırlar (Ülter,2010:91). Soyut sanatta soyutlamaya giderken dönemlerin etkisi söz konusudur. Görüş ve düşüncelerin hatta toplumca kabul görmelerin, eser üzerinde soyutun kullanım oranlarında farklılıklar gözlenir. Soyut ve soyutlama kavramlarının benimsenişi eser üzerindeki soyut derecesinin de önemi söz konusudur. Soyutlama kabul gördüğü, geliştiği ve yaygınlaştığı dönemde yeni bir dünya sanat anlayışı olarak karşımıza çıkar.

19. yüzyılda soyut resmin ilk adımları, akademinin reddini benimsemiş ressamlar tarafından atılmıştır. Uygun konular yerine, resmin kendi unsurları ile gözlemlenebilen gerçeğin özüne ulaşmak resmin asıl amacını oluşturur. 20. yüzyılda sanatın ortak olan dili soyut sanat adını almış, modernist dönemde sanatçılar hayatın ve sanatın geçekliğini sergilerken soyut sanata yönelmişlerdir. Soyut resme yönelen sanatçılar için, leke, form, renk gibi sanatsal unsurlar resmin temel konularını oluşturmaktadır. Soyut resimde sanatçı, ister dışsal bir özellik taşıyan formdan oluşsun, isterse içsel bir durumdan

gözlerindeki ruh ve sanatsal birikimle yeni ve farklı formlar oluşturur. Herhangi bir şeye benzesin ya da benzemesin, her form bize mutlaka bir şeyler söyler ancak herkes bunu anlayamaz. Soyut resmin özellikleri de bu farklı formda ve onu farklı algılamada gizlidir. 20.yüzyılın büyük hareketi olan modernizmin hayatı, varoluşu ve sanatı eleştirme hali bilimi felsefeyi ve sanatı soyut bir dile yöneltmiştir. Sanat, gerçek olanı, kendi gerçekliğini ararken farklı birçok yenilikçi özellik gösteren akıma sahip çıkmak durumunda kalmıştır. Realitenin sorgulanması, sanatçıyı görünebilen dünyanın hakikatinden koparmış, bu kopuşla da olağan düzene hâkim olan başlıca ifade biçimleri soyut sanat adını almıştır. Sanatçıların kendi bakış açısını, kendi ifade biçimini bulması soyut sanatta önemlidir (Güzel,2019:8). Soyut sanat gerçeklikten çıkarak, hem görünümü hem de anlatımı ile geniş bir ifade biçimine sahip olarak sanat dalını da genişletmiş ve geliştirmiştir. Sanatçılar kendilerini sadece gördüklerini resmetmekle kalmamış gördüklerini farklı anlatım biçimleri ile ifade edebilmiş; düşüncelerini, duygularını diledikleri şekilde aktarma özgürlüğüne sahip olarak her kitleye seslenmişlerdir. Böylelikle sanat, soyut sanat ile daha da özgürleşmiştir.

İlk insanlardan günümüze kadar kalan arkeolojik kalıntılar primitif sanatın da soyut bir özellik içerdiğini göstermektedir. Özellikle mağara dönemlerinde yapılan bazı duvar resimlerinde soyutlama, stilize etme, deformasyon gibi özellikler göze çarpmaktadır. Tarih öncesinden kalma idoller, ikonalar, çeşitli üç boyutlu olan biçimlendirmelerde de bunun örnekleri sıklıkla görülmektedir. İlk insanların bazı figür çizimlerinde idealizme varacak kadar duygusal ve zeki özellikler taşıdıkları görülür. Bu yönleriyle de bu insanlar bugününün insanına kıyasla hiçte ilkel olmadıklarını göstermişlerdir. Yani, soyut sanat sadece figürsüz ve somut unsurlardan eksik bir biçimsellik manasına gelmez. Soyut kavramların hüznü, sevgi, aşk, nefret, çirkin, güzel, mutluluk gibi soyut anlamların da belirtildiği bir anlayış olarak algılanabilmesi gerekir

(Parchegani,2015:16). Soyutlama ile parçalanmış, deformasyona uğramış, stilize edilmiş figür içermeyen soyut sanat ile gerçekliği yansıtan sanat içerisinde somut unsurlar yer alsa da bazı soyut kavramların eserde gözlemlenebilmesi veya hissedilebilmesi kaçınılmazdır. Bu sebep ile karşımızdaki bir eserde somut unsura rastlasak dahi bizde duygu kavramı olarak yansıttıkları ile sevgiyi, korkuyu, mutluluğu hissettirerek soyut sanatı yine içinde barındırır. Soyut sanatın bir diğer anlatım şeklidir diyebiliriz.

Soyut sanattaki amaç, duyuşsal olan gerçeklikten ayrılarak soyuta yani varlığın içine yönelmekle somutluk kazanmak, duyuşsal özelliklerden kaçıp mutlak olana ulaşmaktır. Bu mutlak olan varlığın özünde, varlığın derinliğinde somut özellik kazanır. Gerçekliğin karşıtı olan bir dünya, ancak sanatçı eserlerinde yaratılan bir dünya sanatçının ifade ettiği bir dünyadır. Sanatın asıl varlığı, ifade edilen dünyadır. Buna ancak biçimsel yollarla ulaşılabilir. Soyut sanatta biçim verme de resim, görülür olan, doğal olanla değil, tam tersine yüzey içinde şekil vererek kendini yüzeysel bir biçimde ifade eder. Resmin üç boyutlu özelliği, yüzeysellik ile indirgenerek, sadece biçimsel bir ilgiyi ifade eder. Nesnenin üç boyutlu özelliğinin reddedilmesi, nesnenin yüzeyi haline getirilmesi çağdaş olan soyut sanatı belirler (Uluçay,2016:19). Soyut resim, tabiat görüntülerinin belli bir mekân içinde sıralanmasına dayanan derinlik yaratma işlevlerine ihtiyaç duymaz. Bu yüzden sadece resimsel öğeler ve bu öğelerin ilişkileri, resim düzeylerinin ilişkileri içinde daha normal bir şekilde oluşturulabilmektedir. Figür olgusu, resmin mekânsal kuruluşundaki mantığı soyut resimde önemini kaybetmektedir. Nesnelerin sıralanmasına yönelik perspektifin ortadan kalkması ile eserlerde bir sonsuzluk duygusu oluşturmuştur. Böylece yeni bir hacim anlayışı gelişmiştir. Soyut resimdeki bir diğer özellik ise açık kompozisyon özelliklerinden uzaklaşan, yani tamamen resimsel realitelerden oluşan ilişkilerle birlikte inşa edilen bir kompozisyon kurulmasıdır (Kurt,2008:12). Soyut sanatta kurallar yukarıda da gördüğümüz üzerine değişkenlik

gösterir. Örneğin perspektifin kullanılmayışı, üç boyutluluk etkisinden uzaklaşılması, derinlik etkisinin hissedilmeyişi, açık kompozisyona yer verilmeyişi ile oluşan soyut sanatta figüre değinmeden tamamen görünenin dışında tasarlanan, kurgunun ön planda olduğu çalışmalara yer verilir.

Sanattaki soyut, belli bir konusu olmayan veya konunun içinde saklı durumda olan, figür barındırmayan demektir. Soyut sanat, tamamen hayal ürünü olabileceği gibi, doğada bulunan bir nesnenin şeklinin genelleşmesiyle de oluşturulabilmektedir. Soyutlamanın, görünen nesnelerin şeklinin aktarılması yerine doğada bulunan nesnelerin olduğu gibi aktarılmasını benimsemiş ve izlenimcilik akımıyla birlikte ortaya çıkmaya başlanmıştır. Bu akımda, ressamalar doğadan aldıkları izlenimleri ışık ve renk etkilerini kullanarak yansıtmışlardır (Aytis ve Kaya,2019:56). Soyut sanat, biçimlerin unsurlarının bilinen nesnelere benzemeyecek bir şekilde kullanılması sonucunda geometrik ya da amorf unsurlarla oluşturulan ifadelerdir. Dış dünyanın gerçekliği ile ilgili bir ifade görünmüyorsa, dış dünya ile bağlantılı bir gönderme yapmıyorsa yapıt soyu demektir. Bir resmin soyut olabilmesi için, yaşanan dünyanın kendi gerçeklerinden hiçbir şey barındırmaması ve yansıtmaması gerekir. Yani her türlü açıklanabilen ve tanınan bir gerçekliğin eksikliği karşısında oluşan sanat soyuttur (Tecer,2014:17). Soyut sanatçılar, doğayı olduğu gibi yansıtmaya karşı çıkmakla birlikte farklılaştırarak anlatım yöntemi tercih etmişlerdir. Tamamen zihinde oluşturulan kurgunun yüzey üzerine anlatımı ile gerçekleştirilen soyut sanat, belki de sanatçı tarafından bile öncesinde bilinmeyen doğaçlamalar ile yapılmıştır. Çalışmalar bazen bir konu, bir kadraj, bir obje üzerinden soyutlamaya gidilirken bazen de tamamen o anın etkisine bırakılmış doğaçlamalar ile konusuz çalışmalar da ortaya konmuştur.

Soyut sanat, deneysel olan gerçekçiliği değil, deneysel olan gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel soyut bir varlığı almıştır. Soyut sanatçı, evrene, gerçek nesneler

dünyasına baktığında nesneleri öz yapıları içinde gördüğü, yani nesneleri soyut geometrik bir nesne olarak algıladığı için tuval üzerinde yapılan soyut biçimler olarak resmedilir. Soyut sanatçıda, bu bilgi var olan nesneleri resmeder (Sezer,1997:13). Sanattaki şekil parçalama uygulamaları git gide özgü bir sanat anlayışına dönüşmüştür. Soyut sanatın nesnelerden arınması tabiri, soyut sanatın zaten hiç nesnesinin olmadığı şeklinde anlaşılmasıdır. Resim sanatındaki soyutlama anlayışının temeli, izlenimcilik akımıyla atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde resimler nesnelerin etkisinden kurtulmuş, sanatçının iç dünyasını eleştiren, hissedilen gerçeğin arkasındaki biçimi meydana getiren bir yaklaşımla dönüşmektedir (Aytis ve Kaya,2019:63). Amaç soyut sanatta var olanın özünün görülmesi ve asıl özün yansıtılmasındaki aktarımın soyutlama yardımı ile soyut sanata gidilme olayıdır. Öze gitme esnasında arındırma, sadeleştirme, basitleştirme yöntemlerinden faydalanılmıştır.

Soyut sanat, toplumsal psikolojiyi ilgilendiren dışavurumcu bir anlatım üzerinde şekillenmiştir. Batı resim sanatındaki usta soyut resim sanatçıları olan Kandinsky ve Mondrian farklı anlatım ve biçimlendirmelerle oluşmuş anlatımları, değişik görüş ve tekniklerle şekillendirmişlerdir. Bu ressamalar nesneleri soyutlamaya çalışmışlardır. Biçimin asıl önemli öğelerini oluşturan bütünlükler, soyutlanmış biçimler üzerinden kendi içlerindeki dünyayı dışarıya yansıtmışlardır (Öztütüncü ve Özkartal,2015:93). Soyut, genelleştirme ve başka özelliklerden arıtılma sonucunda oluştuğu zaman asıl nesneyi çağırıştırır. Nesneyi anımsatan ürünlere soyutlama, tamamıyla düş ürünü olup hiçbir şekilde nesnel çağrışımda bulunamayan ürünler de soyut özellik taşıyarak, bunların ayrımının gerektiği vurgulanmaktadır (Sabahat,2012:31). Soyut sanat, bir sanat eserini oluşturan unsurların doğal özelliklerinden arınarak, özgür bir biçimde anlatımını kendi şartları içinde ararken, soyutlama, yüzyıllar boyu tabiatın, egemenliğine giren sanatçıyı esaretten kurtararak, tabiata egemen kılmıştır. Soyutlama, bir eserin oluşumunda seçilen

nesnenin fiziksel biçimlerinden uzaklaştırarak yeni ve farklı bir gerçeklikle oluşturmayı kendine amaç edinmiştir. Eser, iletişimde olmak istediği duyulara, farklı şekiller aracılığıyla ulaşabilmeyi amaç edinir (Turan,2016:27-28). Soyut sanat dönemin önemli ressamı tarafından ortaya atılmış ve ilk eserler onlar tarafından verilmiştir. Hayal ürünlerini toplumlarla paylaşmışlar ve benimsetmişlerdir.

Sanat, farklı yollardan kendine özgü bir anlam kazanmaya çalışmaktadır. Ancak sanatçılar, sanatın sadece kendi kişisel alanlarında amacına ulaşabileceğinin bilincinde değillerdir. Bu bilinç, sanatçıda soyut alanda başlamıştır. Sanatçılar, gözleriyle gördüklerini değil de kendi kişisel dünyalarında sahip olduğu şeyleri ifade eder. Bununla birlikte sanatın nesnesi, dış dünyadan insanın kendi iç dünyasına kaymış olur. Bu özellik, soyut sanatın en belirgin özelliklerindendir. Bu nitelik, soyut sanatın tabiatın biçimlerinden arınmış olması, doğa biçimlerinin dışında kendi kişisel dünyasında, kendine özgü bir şekil dünyası aramasıdır. Bu şekil dünyası, sanatsal ve estetik bir varlık dünyasını oluşturmaktadır. Soyut sanat, ifadenin yani biçim vermenin sanatı olmaktadır. Bu yeni biçim verme, ifade etmenin nesnesi, iç dünyasıdır. Bu özelliklerde, dış dünyanın hiçbir bağlantısı ve ilgisi olmayacaktır. Bu yüzden soyut sanat, imgesel özellikte bile olsa, dış dünyadaki maddelere değinmeden, insanın kendi ifade dünyasını görünür kılacak özelliklere sahip olacaktır. Soyut sanatın şekil dünyası, bugüne kadar alıştığımız dış dünyadaki nesnelerin biçim dünyasından içsel olarak oldukça farklıdır. Bu yeni, kendine özgü şekil verme eylemi, farklı bir kavramda somutluk kazanır. Bu kavramın adı soyuttur. İfade gücü ve soyut, bir anlamda örtüşen özelliklere sahipler ve bir arda farklı ve yeni bir evren oluştururlar. Soyutluk kavramı, bütün dünya görüşü, arama ve bulma tarzlarını da belirleyen, bir alan olur. Bu yüzden, çağın sanatı, felsefesi ve bilim anlayışları da soyuttur (Tunalı,1983:146). Soyut resim yapan sanatçılar, çalışmalarını yaparken doğadan kopup kendi iç dünyalarını şekillendirmeye başlamışlardır. Bu

soyutlama sürecinde şekil, çizgi ve renkleri, doğayla uyumlu ya da uyumsuz bir şekilde olabilmekte, değişik anlatım biçimleri sanatçıların farklı tarzlarına göre değişiklikler göstermektedir. Soyut sanat, yaratıcılık ve hayal gücü ile yeni bir dünya kurma demektir. Soyut sanatın en büyük özelliklerinden biri de evrensel bir dil oluşturmaktır. Modern, evrensel ancak tek ve bireysel bir özelliğe sahiptir (Akder,2008:38-39). Doğa unsuru, sanatçıda yeniden biçim kazanarak, sanatçının kendi dünyasının yansıması olarak görülmektedir. Sanatçı, soyutlamalarında önceki desen disiplinleri içinde geçmiş sanat özelliklerini görmek ve algılamak istemektedir. O, belli bir figür resmine bağlı olmayan şekil ve renklerle, kendi isyanını ifade etmek istemektedir. Soyut Dışavurumculuk, fazla duygusal ve farklı ifadeli içerikleriyle, birbiriyle bağlantılı resim üsluplarını anlatan bir terimdir. Birbirinden farklı özelliklerin oluşturduğu akımın adıyla kalitesi arasında uyum bulunmamaktadır (Gökdoğan,2018:235). Dışavurumcuların neredeyse hepsinin, soyutlamaya yönelik anlayışa varmaları, dışavurumcu soyutlamanın ilk basamağı olduğunu göstermektedir. Soyutlamadaki yapısallığın, temelinde sanatçı, doğada bulunan yaratıcı sürecin içeriğini canlandırmayan şekillere bağlı kalmayan, nesneleri kavrayan bir bakış açısıyla bütünlük sağlamaya çalışılmıştır. Kendi içeriğinde doğanın sınırlı bir izlenimini keşfeden sanatçı, sanatın doğadan kopma eğilimini reddetmiş ve bu görünüşün arkasında bulunan içeriği araştırmaya yönelmiştir. Soyutlamanın temelini oluşturan şekillerin içeriğine inmek, nesnelerin içeriğine inmenin gerekli olduğunu sağlamaktadır (Öztütüncü ve Özkartal,2015:94). İç dünyamızın anlatımında büyük önem taşıyan soyut sanat, sanatçıya ve topluma rahatlık yaratarak yarar sağlamıştır. Sadece sanat alanında değil; bilim, felsefe, psikoloji alanlarında da soyut yer edinmiştir.

Bir resmin soyut özellik gösterebilmesi için, içinde yaşanan dünyanın gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekir. Yani, her türlü açıklanabilen gerçeğin eksikliği karşısında resmi sadece resim olarak değil, bütün ölçütlerin dışında farklı bir

ölçütle değerlendirmek durumunda kalınan andan itibaren o resim soyut resim olarak adlandırılabilir. Doğadaki gerçek, ne olursa olsun, figüratif özelliğini kaybetmeyecektir. Hakikatte soyut eser kompozisyon ve renk unsurlarının dışında hiçbir noktaya açığa vurmayan bir eserdir (Özer ve Özerden,2006:42).

Doğadaki bir gerçek ne kadar deforme olursa olsun, gerçekçi ve figüratif özelliğini yitirmez. Gözümüz bir şekil değişikliğinin bulunduğu etkiyi fark edemeyecek duruma gelince, sanatçı soyutlamaya başvurabilir. Tabiattaki nesnelerin şekillerinin genelleştirilmesi, dış çevreden herhangi bir şeyi çağrıştırdığı ölüde soyuttur (Tecer,2014:17). Soyutlama yanındaki farklı eğilimleri içinde barındırmasına karşı soyut olan sanat, asıl olarak soyutlamanın da ötesinde bir ifade arayışının sonucu durumundadır (Ülter,2010:95). Soyut sanatla birlikte, materyalist gelişmeler gösteren sanat anlayışı, öznel olarak eleştiren, tartışan, inceleyen bir sanatta oluşturma sürecine girmesiyle yalnızca dışavurumcu bir soyutlama anlayışı, biçim ve içerik arasındaki bağ kadar sınırlı kalmamıştır. Soyut sanattaki içerik ve biçim etkileşimini dile getiren bütün bilgiler ve yorumların ifadeleriyle birlikte ele alınmıştır (Öztütüncü ve Özkartal,2015:93).

Soyut sanat, tabiat görüntülerine bağlı kalmayan doğa, eşya ve canlıların görüntülerinden yararlanmayı bazı zamanlar reddederek, bazen de faydalanarak, çizgi, doku, renk düzenlemelerini yaparak heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaçlayan 20.yüzyıldaki resim ve heykel sanatı anlayışında oluşan yeni bir sanat akımı özelliğine sahiptir. Bu sanat akımı, kütle, renk, çizgi, şekil, ton gibi farklı biçim öğelerinin benzemeyecek bir şekilde kullanımı sonunda meydana gelen geometrik biçimlerde ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak da betimlenmiştir (Erden,2013:4). Planlı ya da plansız hareket edilerek eserle içe dönüklüğü resmetmek için bazen somut unsurlardan yararlanarak soyuta gidilmiş, bazen tamamen düş gücü ile hareket edilmiş, bazen soyut çalışmalar yaparken geometrik formlar kullanılmış, bazen de bu geometrik

formlar ile soyutlamaya giderken figür içirmeden yapılmış ya da geometrik soyutlama ile figür kullanılmış, bazen de tamamen tüpten çıktığı gibi fırça kullanılmadan soyutlamaya gidilmiş eserlerde, yer yer soyut figürler gözlenmiş, yer yer tamamen figür içermeyen çalışmalar yapılmıştır.

Soyut resimdeki, soyut imgeler anlam kazanmak için, mutlaka bir temele dayandırılmaktadır. Biçimi oluşturan tüm öğelerin bütünleşmesiyle oluşan soyut çalışmaların anlamsızlıktan arınması için, içerik kısımları anlam içermesi gerekir. Soyut sanat eserlerinde farklı biçimlerle belli bir kurgu sağlanamayan biçimlere uygun bir kavram olgusu oluşmuştur. Soyut resmin temelinde bulunan şekillerin, kompozisyonlarında değişmediği olgu, renkli ve renksiz yüzeylerde kendini belli eder. Ancak değişen şey, renkli yüzeylerde ve şekillerdeki ritimlerde ifadelerini bulur (Öztütüncü ve Özkartal,2015:95-96). Soyut sanat, dünya hakkında bambaşka ve yepyeni bir tasarım oluşturma serüvenidir. Oluşan bu yeni dünya tasarımında görünen duysal özellik dışta kalır ve sadece biçimsel dünya odaklıdır. Bu biçim, onu algılayabilen herkes tarafından başka bir varlığa dönüşebilir. Bu şeklin oluşabilmesi için, şeklin tabiatta bulunması gerekmez. Biçim tabiatın bir parçası olabilir ancak salt düşüncelerden hareketle, kurgulanmış bir varlığa da denk olabilir. Soyut sanatta, sanatçının tabiata, objelere ya da kendi zihninde oluşturduğu öze bakışı, onları algılaması değişmektedir (Sabahat,2012:32).

Soyut sanat, farklı akımlar ile birlikte gelişip, hız kazanarak gelişmiştir. Geleneksel sanat anlayışının tersine sanatçılar daha denetimsiz, kural tanımadan oluşturulan resimler üretmişlerdir. Sanatçılar, doğayı kendi bakış açılarına göre ifade etmişlerdir (Kayapınar,2016:53). Soyut akımların ortak noktaları, sanatçıyı konunun merkezine alarak ona, çağdaş sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden ayrı bir biçimde belirtme imkânı sağlar ve yaratma işleminin de sürecinin de resim konusuna dâhil

olmasına imkân tanımışlardır (Gökdoğan,2018:254). Soyut sanat alanındaki çalışmalara bakıldığında bu çalışmaların daha anlaşılır olması için soyut sanat ile birlikte farklılaşan gerçek kavramını açıklamak gerekir. Soyut sanat, sadece soyut olan nesneler ile yapılan bir sanattır. Yani nesnel olan dünyaya dayanmayan eserlerdir. Soyutlayıcı olan sanat, doğa biçimlerinden nesnelerin dış görüntüsünü soyutlayarak veya bölerek oluşan sanat eserleridir. Evren soyutluk içermektedir. Yani insanlar büyük bir soyutluk içinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Bütün nesneler ve objeler insanların kavramaları içinde soyutluk kazanmaktadır. Soyut bir evrende yaşadığını fark eden sanatçılar, giderek sanayileşen etkilerden, geçici olan dünyadan uzaklaştırılarak asıl olana, kendi duygu ve düşüncelerine, yaratıcılıklarına yönelmişlerdir (Tufan,2019:40). Soyut sanatın, akımlarca kendine özgü anlatımlarında farklılıklar yer almıştır. Zaman içerisinde her akım birbirinden sonra ortaya çıkmış yada birbirinden etkilenmeler, değişmeler söz konusu olmuştur. Bu dönemler içerisinde soyut sanat anlatımının kendi içinde farklı yansıtılmalar yada tarzların görüldüğünü söyleyebiliriz.

Biçimsel özelliklerle ilgili yaşanan sorunlara karşı artan ilginin, Kandinsky'nin Almanya'da başlattığı "soyut sanat" alanında, konunun farklı bir biçimde ele alınmasına sebep olmuştur. Bu kuramlar ifadecilikten doğmuştur ve resim sanatında salt yalın bir ifade olmayı amaçlamaktadır (Gombrich,1986:464). Kandinsky, oluşturduğu resim çalışmaları sırasında önceden beri geliştirmiş olduğu soyut sanat teorisini, kendine has bir ifadeyle aktarmaktadır. Dünya sanatında, figürlü resim yapma geleneğini bir kenara bırakıp, batı resim geleneklerinin tersi yönünde oluşturulan soyut sanat örnekleri ilk kez 1910'da Kandinsky'nin yaptığı suluboya resmi ile başlamıştır. Bu sayede soyut sanatın en büyük özelliği sanatçıların doğaya bakmadan kendi beyinlerinin gücüyle çalışmalarındır. Zihinsel olan yaratıcının önem kazandığı bu stil "Cerebral" bir tutumu sergilemektedir. Soyut sanatçılar, çok kesin bir tavır içine girmişler, örneğin ünlü ressam Mondrian gerçek

peyzaj resimlerine sırtını dönmüştü. Hiçbir portre, natürmort ya da peyzaj resimlerine prim verilmiyordu (Kurt,2008:2). Kandinsky ve Mondrian önemli iki isim arasında yer almaktadır. Soyut sanat, ilk kez bu ressamlar tarafından duyurulmuş olup birçok sanatçıyı da etkisi altında bırakarak örnek olmuşlardır. Bu durumun akabinde soyut sanatın gelişimi, diğer sanatçıların da benimsemesi ile gerçekleşmiştir.

Kandinsky'nin çalışmalarıyla asıl yönünü alan soyut sanat, farklı ve yeni bir sanat ilkeleriyle hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı artık tabiatın ve nesnelerin ifadeleri olarak görmüyordu. Kandinsky'ye göre, tabiatın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu yüzden sanat, tabiatın taklidi değil, sanatçının, çizgi, renk ve biçimleriyle oluşturduğu, tabiat ve nesnelerle ilgili olmayan kendi içine özgü bir varlık olarak anlaşılmaktaydı. Bu anlamda sanat, giderek tabiatla olan ilgisini azaltarak ilerlemesini sürdürmüştür (Tunalı,1983:197).

Soyutlama kelimesinin estetikle birlikte ilk olarak ortaya çıkışı, Worringer tarafından olmuştur. Antikçağ sanatını irdeleyen, analiz eden ve ardından Rönesans'ın karşısına kuzeydeki sanatları çıkaran Worringer realitenin, insan varlığının dünyaya, idrak etme yetisinin içgüdülere egemen olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Soyutlamanın atılımı, dışsal dünyadaki fenomenlerin kışkırttığı insanda meydana gelen büyük bir içsel kaygının sonucudur ve her imgelemen etkili bir şekilde aşkın bir renge dönüşmesi demektir. Worringer, yüzyıllar boyunca tanrıların ezici gücünün, bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsiz olmasının insanı yolundan saptırdığı anlar olduğunu gözlemlemiştir. Duyarlılık, erişilme olanın esiri olduğundan sanat eserleri soyutlamaya yönelmiştir. Çünkü realiteyi aşabilecek olan tek şey, sadece soyut biçimdir. Soyutlama, antik düşünürlerin modern bir dille kaygı diye adlandırdıkları şeylerle bağlantılıdır (Bonfand,2015:10-11). Worringer, soyut sanatı psikolojik bir etken olarak açıklamıştır. Ona göre, uygar insanın kendi başına varlığa ulaşmak gibi bir amacı vardır. Bunun olanağını da aynı ilkel insan gibi soyut sanatta bulur. Soyut sanatla birlikte geometri,

yasal biçimlerde insanın özlemini duyduğu her türlü mutluluk ve huzura dönüşebilir (Tunalı,1983:142). Sanatta ve soyut sanatta psikoloji önemlidir. Çünkü soyut sanatı etkisi altına alırken psikolojik görüşler dahi sanatı kapsamaktadır. Bu yüzden ki kendini ifade biçiminde psikoloji büyük önem taşıırken soyut sanatta da resim sanatında da aynı öneme sahiptir. Ressam Worringer da soyut sanat ve sanat ile psikoloji birleşiminde sanat tarihinin özel isimleri arasındadır.

2.1. Soyut Kavramının Sanatta Ortaya Çıkışı

Soyut sanata, 20.yüzyılın başında Alman sanat tarihçisi ve estetik bilimcisi Worringer tarafından sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirmiştir. Worringer, soyut sanat akımını psikolojik olarak açıklamaya çalışmıştır. Soyutlama içtepsi, bazı ilkelerle bilinçsiz olarak, soyut sanata ulaşırken, çağdaş insanda bu içtepi, bilinçli bir duyguya dönüşüp farklı bir nitelik kazanmaktadır. Mutlak varlığı arayan insan, soyut sanatta bu varlığa geometrik biçimler aracılığıyla ulaşır. Böyle bir geometrik düzen içinde olan dünya, asıl özelliğiyle nesneler dünyasında ortaya çıkmaktadır. Böylece soyut sanatta, özü gereği, metafizik bir sanat olarak oluşmuştur (Uluçay,2016:12-14).

Fotoğrafın ve sinemanın icat edilmesi, yayınların gelişmesi, haberleşme araçlarının giderek artması, sanatın ve resmin önemini azaltmayacak ancak sanatın başka bir boyuta geçmesini sağlayacaktır. Resim, belge niteliğinden kurtulacaktır. Doğanın gösterimleri, olayları, hayatın birçok sahnesini ciddi bir samimiyetle gösteren fotoğraf sanatı, ressamın çalışma şekline farklı boyutlar katacaktır. Sanatçı, giderek daha çok kendi kişiselliğine dönecek, resim sanatı daha kişisel, daha soyut bir kimlik kazanacaktır. Sanat, izlenimcilik akımından bugünkü soyut sanata, normal hayattan yavaş yavaş ayrılarak tamamen farklı bir kimliğe bürünmüştür. Fikir araştırmalarına da bambaşka bir

alan açılmıştır. Ressamlar artık bu sayede kolektif anlayışa, topluma seslenmekten vazgeçmiş durumdaydı. Sesleniyorsa da bunu, idrak edilmesine özel bir kültür birikimi gerektiren karmaşık bir dille yapıyordu. Bu sayede empresyonizm, kübizm, fovizm, soyut sanat gibi akımlar git gide daha derinleşen sanat özellikleri olmuştur. İlerleyen ve gelişen soyut akımlarla birlikte resim sanatı, objektiflikten git gide uzaklaşmıştır. Çağdaş sanat akımları, biçim ve renklerin kendi dünyalarına göre şekillenmesini gerektiğini söylediler. Renkler ve biçimler, sanatçının kendi düşüncesinin güzelliğiyle yoğrulması gerekmektedir. Bu kavramların, izleyiciye dış dünyayı hatırlatmaları artık sanata yeni ve farklı yararlar sağlamayacaktır (Berk,1964:17-18). Teknolojinin yada endüstrinin gelişimi, toplumun sanata bakış açısında farklılıklar yaratmış ve ressamlar bir nebze daha rahatlamışlardır. Böylelikle soyut sanatın gelişimine katkı sağlanmış, soyut sanata olan ilgi perçinlenmiştir. Çünkü geçmişte yer edinen, önem taşıyan akımlar; yerini fotoğraf ve sinema sanatına bırakmıştır. Bu yüzden çağımız için büyük önem taşır.

Çağımız sanatının biçim aradığı yıllar 1910'lar ve 1930'lar arasındaki yıllara rastlamaktadır. Sanat yaşamı, bu süreler içinde batı sanatında hiç görülmemiş büyük gelişmelere sahne olmuştur. Sanat, doğayla olan bağlarını koparmış, yaratma özgürlüğüne kavuşmuştur. Soyut kavram ressamlığı, sanat içinde beklenmedik gelişme imkânları sağlamıştır. Soyut sanat bu çağlarda büyük bir üslup halini alarak, soyut sanatçılar evrensel anlayışlar içinde toplumsal dünyayı kuracak olan nesillere öncülük etmeye başlıyorlar (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:16-18). Soyutlama, insanın algısına bağlı olarak oluşan ve gelişen bir eylemdir. Doğanın dışında ve doğadan ayrı olarak da düşünülemez. Doğa, biçim ve mana olarak birçok soyut kavramları kendi içinde barındırır. Bu yüzden soyutlama, gerçekte doğada var olmasaydı, onu bulmak da kolay olmazdı. Soyut, sanatsal yaratım süreci açısından ifade edildiğinde, eserlere soyut dense de bunun sebebi, doğadaki somut olan nesnelerin özelliklerinin aynısının birebir kopyası olarak

yapılmadığındandır. 20.yüzyıl sanatçıları, sanatın sadece biçimsel problemlerle ilgilenmesi gerektiği düşüncesini inkâr etmişlerdir. Bu alandaki denge ve yöntem belirsizlikleri, bu sanatçılarda, büyük bir boşluk duygusu oluşturmuştur (Gombrich,1986:466). 20.yüzyılın başlarında özellikle resim sanatı alanında soyutlamanın ortaya çıkması, çağın endüstriyel olarak gelişmesinin bir sonucu olarak görülmüştür. Soyut kavramı, modernizm ile oluşmuş ya da sanatçının kendi yaşantısı ve dünyaya bakış açısı ile gerekli olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden soyutlama sadece, biçim bozma ya da biçimi yok etmek demek değildir. Tam tersi olarak, var olan biçimi değiştirmek, olan biçimin yerine yeni bir biçim yaratmaktır. Bu yaratma sadece yoktan var etme anlamına gelmemeli, yine de doğadan hareketle, tabiatın ve nesnelerin asıl anlamlarını ele alma ya da ifade etme olarak düşünülmelidir (Polat,2019:7). Soyutta biçim oluşturmak bazen zihinde tasarlanır bazen de tasarlanmadan kendiliğinden anlık oluşur. Soyutlama, var olandan parçalamaya ve bölünmeye giderken bazen de tamamen kurgulama ile gerçekleştirilmektedir.

Şekil verme ve yapısal bütünlüklerin oluşumu, soyut sanatın anlayışı içerisinde belli ölçülerle meydana gelmektedir. Soyut resim, sanat eserlerinde doğanın serbestçe anlatımı olsa da betimlemeler aracılığıyla aktarılmaktadır. Soyut anlayışla oluşan çalışmalarda şekil verme olayının algılanabilmesi için izleyicinin konuya özgü bütünlüğü ile soyut sanatın tarih boyunca gelişimini bilmesi lazımdır. Sanat eserlerindeki soyut bir şekilde belirtilen biçimler, içerik ve öz ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla etkili bir yer edinir. Soyut resim etkisi sağlayan ifadeler, soyut anlayış içinde içerik bütünlüğü içinde anlaşılabilir (Öztütüncü ve Özkartal,2015:101).

Soyut sanat anlayışı, bütün ortak niteliği de devamlı sürdürmeye devam eder. Bu ortak olan nitelikler resim olarak sadece şekil öğelerini kullanma olgusudur. Soyut sanat, tabiatın, dış dünyanın varlığına, birebir tasarım düzeyinde başvurmadan, renk, çizgi,

düzlemi ele almış bu sayede resim, sanat oluşturma yolunda şekil verici eylem olur (Sezer,1997:10). Soyut sanat, bir teknik olmanın da ötesinde var olan tekniklerin sorgulanmasıdır. Soyut resim, kendini sadece resme özgü bir şekil verme aracı ile ifade etmeye çalışır. Soyut resim sanatının istediği nesne düşünsel olan nesnelerdir. Ancak nesnelerin düşünsel olarak algılanabilmesi için, ilk olarak görülebilir olan nesnelerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. İzlenimci sanatçı, resim sanatının bir görme sanatı olduğunu söyler. Ancak soyut sanatla birlikte, görme sanatı olan resim sanatı algılama sanatına dönüşmektedir. 19.yüzyıl sonlarında, resim sanatında hâkim olan doğayı görmeye dayalı olan mantık, yerini tabiatı düşünme mantığına bırakmıştır. Soyut sanatın amacı, asıl olan temel varlığa ve derinliğe ulaşmaktır. Bu derinliğe de sadece asıl olan varlığa biçim vererek ulaşılmaktadır. Şekil verme, geleneksel sanat ve soyut sanat üzerinden karşılaştırılabilir (Uluçay,2016:20-22). Sanatta bir diğer unsur ise görme yetisidir. Fakat soyut sanatta görme, bir nebze daha zorlaşabilir. Çünkü anlatım farklı ifade edilir ve anlatılanın görülme olasılığının zorluğu, anlatım biçiminin farklılığına dayanır. Bazen herkes tarafından benzersiz biçimlerin anlaşılması kolay olabilir iken bazı anlatımlar ise zorlayabilir.

Sanattaki soyut ve soyutlama, tabiatta görülen gerçekliğin bazı kısımlarını ayırarak bunları yeniden ortaya koyma, yeni baştan bir mana ve kavram oluşturmak demektir. Bu olay ise sanatta yeniden bir yaratma süreci olmasını ifade etmektedir. Soyut resim sanatı 20.yüzyılın başlarında bilim, felsefe gibi alanlarla birlikte sanatta da ortaya çıkmıştır. Bunda çağın yaşam şartları ve gelişme özelliklerinin rolü oldukça büyüktür. Buradaki en önemli etken, sanatçıların olaylara ve olgulara bakış açısındaki değişimdir. Soyut resim sanatının felsefesi, dünyayı görme biçimi değil, düşünme biçimidir. Hayal edilen, düşünüle bir dünya oluşturmak için, öncelikle dünyayı somut olarak görülebilen her şeyden kurtarmak gereklidir. Soyut sanatın içinde, yok olan nesneler, düşünülebilir

dünyaya doğru adım atar. Soyut sanat, evrende ölümsüz bir yeni yasa kurarak geçici duygulardan arınır. Soyut sanatta oluşan bu durum, varlığın ne olduğudur (Polat,2019:7,8).

Soyut sanat akımları, izleyiciler tarafından benimsenmeyebilir veya sevilmeyebilirler. Bu akımlara karşı düşünceler ne olursa olsun, soyut sanat biçimlerinin çağımızdaki kaygılara, huzursuzluklara, bilimsel ve fikri araştırmalara paralel bir şekilde geliştiğini bilmek gerekir. Mekân ve zaman anlayışları temelinden sarsılmış, uzaklık ve süre kavramları her yıl git gide daralmış, kendi çağımız içinde sanatın da derinden derine etkilenmesini olağan bir durum olarak görmek gerekmektedir. Özellikle resim sanatının son otuz yılda giderek soyut bir hal alması ona yepyeni alanlar sağlamış oldu. Resim sanatı, giderek doğadan ayrılmakla benzetme özellikleri kaybolmuş oldu. Böylece, tasvir etme, anlatma, canlandırma, olan bir konuyu ifade etme gibi zorunluluklar bırakılmış oldu. Özellikle fotoğraf, sinema, televizyon gibi kavramlar, resim sanatının bu yaptıklarını yapar hale geldiler. Bilimin ve teknolojinin bu icatları, resim sanatını, olayları ve insanları renklerle, çizgilerle kalıcı hale getirmesi gerekliliğinden kurtarmış oldu. Resim daha fazla özgürleşerek çizgileri, biçimleri, renkleri tarihin sayfalarına bırakma görevinden kurtulmuş oldu (Berk,1964:18). Sanat günümüze geldikçe zaman içerisinde geliştiği gibi özgürleşmiştir; fakat bu durum, soyut sanat toplumca her ne kadar kabul görmüş, benimsenmiş olsa da her izleyici için aynı anlamı taşımamaktadır. Bu sebeple bazı izleyiciler için soyut sanatın anlaşılabilmesi, aynı değeri hissettirmeyebilir.

Soyut sanatın doğuşunda, Kandinsky'nin kendi kişisel gözlemlerinden doğan bir düşünce olarak, objelerin nesnel şekillerinin sanat eserine zararlı olması düşüncesi, soyut sanatın genel kurallarından biridir. Bu Kandinsky'ye göre, sadece günümüz sanatı için değil, gelecek olan sanatlar için de geçerlidir. Soyut sanatın gelişmesinde ve ilgi görmesinde, onun soyut resimleri kadar, soyut sanatın teorisini ve soyut sanat hakkındaki

kitapların ve yazıların büyük bir payı vardır. Kandinsky'ye göre, sanatın nesnesinin duyusal yollarla kavranan gerçeklik olmadığı, aksine sanatın objesinin duyularla algılanamayan tinsel bir varlık olduğu düşüncesidir. Ama bu tinsellik alanındaki soyutluğu nesnelerle karşılaştırma imkânlarından soyutlama olarak anlaşılmamalıdır. Aksine, soyutlama bütün bu imkânların bağımsız olarak sanatsal ilgilerin çözümlenmesine dayanmaktadır. Tasvir edilen nesneler, somut olarak görülmektedir. Resmin konusu da buna göre, belirli bir nesneye ait içerikler, duyusal yollarla algılanabilen objelerle değil, nesneler arasındaki ilgilidir. Bu ilgiler nesnel değil, tinsel değerleri göstermektedir. Çünkü objeler arasında bu tür ilgiler, tinsel yönden kurulabilir (Tunalı,1983:143-144). Soyut sanat, başlangıcından günümüze kadar birçok farklı sanat akımlarıyla çarpışarak ilerlemiştir. 1907'de başlayan Kübizm, 1910'da Fütürizm, 1911'de Ekspresyonizm, 1913'de Süprematizm, 1914'de Konstrüktivizm, 1916'da Dada Hareketi, 1918'de Pürizm ve 1923'de Sürrealizm gibi önemli sanat akımlarıyla bir yarış içinde olarak yüzyılını tamamlamıştır. Soyut sanatla birlikte figüratif olan sanatın kullandığı araç ve gereçler, anlayışlar değişmiş, yerine tuvalde alışık olunmayan formlar, renk ve ışık lekeleri, aykırı çizgiler, yeni ve farklı armoniler oluşmaya başlanmıştır. 1910'larda Kandinsky, Mondrian gibi sanatçılarla başlayan soyut sanat, ilk kez gündeme geldiği zaman batı tarafından bile zor anlaşılan bir yapıdaydı. Bu güçlük, soyut resimle uğraşan sanatçıların dünyayı yeni ve farklı bir dille ifade etmeleri, doğaya sırtlarını çevirerek farklı bir estetik özelliklerine başvurmalarından kaynaklanmaktadır. Soyut resim yapan sanatçı, insanların gözle görebildiği bütün şekillerin ötesinde yeni bir biçim sunmaktaydı. Batı resminin içinde soyut sanat, hemen kabul görmemiş, tartışmalara ve eleştirilere yol açmıştır (Kurt,2008:2). Soyut resim, bilinen klasik anlayışın dışında farklı bir estetik anlayış ile ortaya çıkmaktadır. Bu dönem açısından oluşan bir devrimi yansıtmaktadır. Soyut resim, Kandinsky'in öznel gözlemlerinden oluşan bir düşünce olarak sanatta ortaya

çıkmaktadır. Nesnelerin, biçimlerin resimlere zararlı olması soyut sanat için çok önemlidir. Günümüz ve gelecekteki sanat anlayışları için de bu kural geçerli olacaktır (Polat,2019:9-14). Kandinsky, diğer birçok Alman ressam gibi gelişmenin ve bilimin amacına, değerlerine inanmayan katıksız bir ruhsallıkta bir sanat özelliği aracılığıyla belirtilecek olan bir dünyayı savunan insandır. Soyut sanatın bu yüzyılların başlarındaki ilk örneklerini incelersek, onlar Empresyonizm ve kübizm akımlarının bir ürünü ya da bir sonucu olarak görürüz. Bu iki akım, sanatçıyı dış dünyadan uzaklaştırırken, gerçekçiliği reddetmiş bir estetik özelliğin doğmasını kolaylaştırmıştır. Birçok renk lekeleri ile yetinen, nesnelerin sertliğini eriten izlenimciler, tablonun klasik olanaklarla yapılmasının yerine yeni bir şekilde titreşimlerle dolu bir teknik getirir. Kübizm de ise obje, eşyalar paramparça olmuş bir halde belli bir geometrik düzeni ifade ediyordu. Bu bakımdan kübizm sanatında somut ifadelerden çok soyut çalışma ürünleri bulunur. Bunların ardından gelen soyut sanat ise bu desteklere kolayca yaslanabildi (Berk,1964:136). Katıksız bir rengin ruhsal olan etkilerini, örneğin canlı bir kırmızı tonunun bizi nasıl etkileyebileceğini belirtir. Böylece, ruhsal bir ilişkinin elde edebileceğini ve bunun mecburi olduğuna inanarak oluşturduğu yapıtlarında kullandığı müziksel olarak ifade edilişi renklere uygulayarak soyut resmin süreci başlar (Dikdemir,1995:17). Kandinsky, rasyonel kuralların sanatta yer almak zorunda olmadığını savunup sanatın özgürleşmesini sağlamıştır. Onun sayesinde artık günümüzde gezdiğimiz her sergide, izlediğimiz her filmde soyut sanatla karşı karşıyayız. Tıpkı zamanın onun yaptığı gibi içten, hissedilen, düşünülen gibi, günümüzde bizler içimizden geldiği gibi. Nasıl hisseder, nasıl aktarmak istersek o şekilde. Tabi ki de soyut sanatın doğrudan kurucusudur diyemeyiz ama en önemli isimlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatın çok büyük toplumlara farklı yaşam alanı oluşturacak olan yeni bir dünyanın kurulabilmesi için, natüralizm geleneğinin yıkılması, yeni ve farklı bir biçimsel

dilin oluşturulması gerekiyordu. Soyut sanat alanındaki bu büyük devrim, 1910'larda Kübizm akımıyla başlıyor ve soyut sanatla tamamlanıyor. 20.yüzyılın sanatsal özellikleri insanlara yeni bir düşünme biçimini öğretmektedir. Toplumlara karşı sorumluluk duyan, bütün gücünü toplumdan alan yapıcı bir düşünmeyi öğretiyor. Endüstri çağının kapısını da bu düşünme biçimi açıyordur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:9-11). Bunun yanında soyut değerlerin bilinçli olarak algılanması, somut olanın soyutlaştırılmasıyla ilgili çalışmalar sırasında meydana gelince, sanatçı için ele alınan noktaların bazı hatırlatmalar ile oluşturulacak bir tahmin olduğu ortaya çıkmaktadır. Toplamların baş edemediği güçler karşısında olduğu zamanlar, soyut anlatımın mecburi olduğu görüşü akla gelmektedir. Bugünkü sanatçıların soyutlama ve geometrik özellikleri ile ilkel sanatçıların soyutlama ve geometrik unsurları kullanmalarındaki özellikler arasında farklar vardır. Günümüzdeki soyut geometrik, süsleme ve şematik bir stilizasyon olarak algılanmamalıdır. Çağımızın tabiat biçimlerinden hareket ederek oluşan soyut eserler, git gide tabiattan hareket etmeden meydana getirilen bir düşünceye varmıştır (Turani,1974:185-188). Geometrik öğelerin soyut sanatta yer alması; günümüz çağıyla ilkel çağlardaki geometrik soyut arasında büyük farklılıklar gözlenmektedir. Zaman içerisinde gelişen ve kabul gören geometrik soyut sanatın gelişiminde, sanatçıların eserlerine aktardığı bilinçli veya bilinçsiz eylemleri sayabilir, akımların gelişmesinin ve etkileşiminin önemine değinebilir, ayrıca imkan ve olanakların da farklılaşmasının da etken olduğunu söyleyebiliriz.

İzlenimcilerle ve kübizm akımlarıyla başlayan bu var olma yeterliği, soyut sanat akımlarıyla giderek daha kuvvetli bir hal almış oldu. Renkler ve biçimler yalnız kalınca, farklı sonuçlar meydana geldi. Resim sanatı, süslemeye ve bezemeye saplanmıştı. Resim bir yandan süsleme aracı olacak kadar kimlik değiştirecek, bir yandan da mimarlığa yardımcı bir alan haline gelecektir. Çünkü tablolar artık özgür bir varlık olma özelliklerini yitirmişti. Bir olayı sergilemedikçe, yaşayan insanları figürler, portreler yoluyla

ölümsüzlüğe götürmedikçe, doğadan ayrılınca resim sanatının böylede süsleme ve bezeme özelliği normal bir sonuçtur. Soyut sanatın biçimleri, önceki klasik anlayışlı çerçevelenmiş tablo kalıplarından çok, yapıları süsleyen, onları biçim ve renklerle şekillendiren büyük kalıplara yaklaşmıştı. Yağlıboya, fresk, mozaik tekniklerinin içinde soyut resimler, yapılarda çok geniş alanlar kaplamaya başladılar (Berk,1964:19). Geometrik soyut sanat, eski çağlardaki gibi iletişim aracı olarak kullanılmasa da süsleme ve bezeme sanatıyla hala kendini göstermektedir. Hatta bununla kalmamış, birçok dalda soyut sanat ve geometrik soyut sanata yer verilmiştir. Bu dallar arasında tekstil, heykel, mimari, vitray sanatı, günlük aksesuar ve eşyaların tasarımlarını sayabiliriz.

Sanat, şuanda içinde yaşadığımız çağda natüralizmden soyut akıma kayan bir düşünce ve anlayış içine girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini Paul Cezanne üstlenir. Üstlendiği bu görevin nasıl yapıldığını göstermek, bütün yeni sanatın niteliğini ve onun evren aşamasını belirtmek, bir anlamda tüm yeni sanatın kalitesini göstermektedir. 20.yüzyılın hemen hemen ortalarına kadar tüm bu sanat anlayışları, bu evren tablosunun içine girer. Bütün bu modern, geometrik soyut sanatların başına Cezanne'yi koymak gerekir. Daha ileri gidecek olursak, Paul Cezanne'yi soyut sanatın babası olarak görmek gerekebilir. Cezanne, tabiatın, nesnelerin küplere, konilere ve silindirlere göre ele alınması gerektiğini ve doğanın, görünen ve duyusal olarak kavranmasından ziyade düşünsel bir hale getirilmesi gerektiğini savunur. Düşünen bir tabiat, artık duyusal olarak algılanan bir doğa olmaktan çıkar. Bu anlam düşüncelerde somut halini alır. Böyle bir mana varlığı olarak doğan ve gelişen sanat da, duyusal doğadan ayrılır. Çünkü küre, silindir ve konilere göre algılanan bir doğa, duyusal olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel olarak algılanan bir soyut dünya haline gelir. Bu şekildeki soyut ve kurgusal bir dünyayı düşünen Cezanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tam tersine onu kurduğu bir düşünsel ve soyut dünyayı temellendirmek

istiyordur. Cezanne, doğayı silindir, küre ve konilere dönüştürmeyi belirten sözlerinde soyut sanatın gerekliliğini savunur. Cezanne 'dan kalan bu soyut algı, çeşitli bölümlere ayrılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Tüm bu farklılıklar içerisinde, soyut sanatın anlayışı, ortak bir nitelik özelliğini daima sürdürür (Tunalı,1983:137-138). Cezanne'nin ortaya koyduğu sanatsal dil, dünya sanatını dönülmez bir şekilde etkileyecek olan Kübizm ve Soyut Sanatın kapılarını aralamıştır. Sanatçının sanata bakış açısı ile eserlerinde ortaya koyduğu görüşleri ile sağlamlaştırmıştır. Kübizm akımı için önemli bir isim olan Cezanne, eserlerinde objeleri karelere, dikdörtgenlere, dairelere, konilere, silindirlere benzeterek çalışmalar üretmesiyle meşhurdur. Ayrıca eserleri siyah ve gri renklerden oluşmaktadır.

2.2. Soyutun Sanatta Açıklanış Biçimleri

Soyut üretimler oluşturan sanatçıların, bazıları ifadelerinde görsel olan dünyanın renk, çizgi, biçim ve mekân gibi özelliklerini insan zihninin en dolambaçsız izleri olarak nesnenin çağrışımsal varlığından ayrı olarak sunmuştur. Böylece evrensel bir tinsellik oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna karşın soyut sanatın, daima nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığını da söylemek doğru olmaz. Sanatçıların nesneleri kavraması soyut bir algılamadır. Buradaki varlığı bilmesi de soyuttur. Soyutluk kavramı, sanatçının sadece bilme ve algılama dünyasını değil, yaratma dünyasını da belirler. Bu açıdan soyut bir dünyada soyut değerler içinde yaşar. Tüm bu soyut evren, soyut değerler düzeni ile sanatçıyı aşan, sanatçının dışında beliren nesnel bir varlık oluşturur. Bunun yanında salt olan biçime ulaşmanın başka yolları da olabilmektedir. Doğadan hareket ederek biçimsel varlığa ulaşılabilceği gibi, salt olan düşünceden de hareket ederek kurgusal yoldan da ulaşılabilir. Bu iki durumda da sanatta soyutluk söz konusudur (Uluçay,2016:10-11).

Soyut sanatta zihinsel işlemlerle kurgulama oldukça ön plandadır. Tamamen duygu düşüncelerden oluşan eserlerin yanında doğadan hareket edilerek soyutlamaya gidilmiş eserler de yer alır. Burada tamamen öze inme amacı güdülür.

Soyut sanat alanındaki eserlere, çalışmalara değinildiğinde, daha açık ve anlaşılır olabilmesi için Soyut sanat ile birlikte değişen hakikat kavramını belirlemek, açıklamak gerekir. Soyut sanattan, bu sanatın en hakiki sanat olduğunu anlatıp aynı zamanda da gerçek olan görüntünün gerçek olmadığı gibi açıklamalar yapıldığında bir çelişki ortaya çıkmaktadır (Tufan,2019:39). Görsel sanatlarda, 19.yüzyılın sonunda izlenimcilik akımıyla birlikte gelişme gösteren Modern Sanat kavramı beraberinde soyut sanat kavramını da getirmektedir. Sanat eserlerinde sadece şekli ortaya koymak soyut sanatı belirtmeye yetmez. Duygusal etkileşim kuramında da olduğu gibi, sanatçının mana dünyasında bulunan ilham, güzellik gibi soyut kavramların da ele alınması gerekmektedir (Parchegani,2015:14-15). Eseri incelerken soyut sanatta benzersiz şekillerin yer aldığını ya da geometrik formlardan oluştuğunu, belki de sadece lekelerin, dokuların yer aldığını gözlemlerken hiçbir figür yada objeye rastlanmadığına tanık olabiliriz. Fakat mutlaka bizde rengiyle, biçimiyle bile duyu kavramlarından muhakkak birini yansıtabilir.

Soyut sanat, 20.yüzyıl modernizmin başlıca ifade etme biçimlerini oluşturur. 19.yüzyılın sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişme gösteren soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın hakikatinden aşama aşama kopmasını beraberinde getirmiştir. Soyutlamanın çeşitli eğilimleri, kendi içinde barınmasına rağmen soyut sanat, asıl olarak bir ifade arayışının sonucudur (Ülter,2010:98-99). Sanatçı, soyutlama aracılığıyla birlikte, nesneleri tüm özelliklerinden ayırarak, evrensel ilgileri ve değerleri ortaya koymaktadır. Soyut sanatın aradığı evrensel olan gerçekliğin var olma şekli, duyusal olanı oluşturan, nesnelerin varoluş biçiminden başkadır. Evrensel olan gerçeklik, duyusal olan gerçeklik için bir temelken, soyut sanatın evrensel gerçekliğinde varlığın

şekilleri geometrik biçimlerdir (Uluçay,2016:23). Geometrik formların kullanımı ile de desteklenen soyut sanat akımı diğer akımlardan resmedilmeleriyle ve seyirciye olan anlatımlarının farklılıkları ya da sanatçının kendini ifade etme biçimlerinin farklılıkları ile ayrılma biçimidir.

Soyut resimlerde sanatçının asıl amacı, çizgi ve renk özelliklerini düzenli bir şekilde yüzeyin üzerine yerleştirerek doğru kompozisyonlar oluşturmaktır. Soyut sanat, yapılan eserlerde doğayı, doğadaki unsurları asla ortadan kaldırmamış ve tabiatı başka bir şekilde anlatmıştır. İzlenimciler, doğaya bakarak, doğadan ilham alarak resimler yaparken, soyut resim oluşturan sanatçılar ise kendi hayal dünyalarından farklı bir şeyler katarak eserlerini oluşturmaya çalışmışlardır. Soyut sanat, hiçbir zaman yok olmayacak bir sanat akımıdır. Her şeyi ifade edebilme ve yaratabilme özelliğine sahiptir (Erden,2013:16). İzlenimcilerin doğayı olduğu gibi ifade etmeleri söz konusu iken soyut akımda özgürlük hakimdir. Soyut sanat doğayı olduğundan farklı ifade edebilir. Sadece somutu soyutlamaya götürerek değil, soyutu da soyut anlatımlar ile yansıtarak daha da özgür kılar.

Soyut resim çalışan sanatçılara göre, konunun eseri oluşturmakta herhangi bir etkisi yoktur. Bu durum akademik anlayıştan farklı bir duruma işaret etmektedir. Konunun resmi oluşturmadaki gerekliliği hakkındaki problemleri çözmek gerekir. Soyut resim tekniğinde tabiat unsurlarının olmayışı nedeniyle bu anlayışın dramatik öğeler içerip içermediği birçok sanatçı tarafından tartışılan bir konu olmuş, buna rağmen soyut resim geleneğinin getirdiği uzamsal anlayışa hâkim, konunun önemini kaybetmesi gibi yeni etkiler, batı sanatında olduğu gibi ülkemizde de figüratif çalışan sanatçıları etkilemiştir. Figüratif resimlerde çoğunlukla tabiattaki ölçüler ve renklerin kullanımı hâkimdir. Bu bağlamda, modele bakarak oluşturulan çalışmalar gerekliliğini devam ettirmiş, ancak soyut resimde bu gereklilik yok olmuştur. Bu durumda soyut resmin

oluşum sürecinde desen anlayışının nasıl olduğunun saptanması gerektiği ifade edilmeye çalışılmıştır (Gökçek,2019:15). Çağdaş soyut sanat eserlerine bakıldığında, bunlar karşısında bugüne kadar soyut anlayışları içeren yapıtlar karşısında bulunmadığımız durumlarla karşılaşırız. Alışılan eserlerde, tabiatın ne derece özgürce yorumu bile olsalar, doğadan nitelikler, özellikler buluruz. Oysa soyut sanatta tabiat ve nesneler, gizlenmekte, doğanın gerçekçiliğinin dışında, kendine has bir varlık olgusu düşünülmektedir (Tunalı,1983:165).

Başlangıçta, tablolardeki soyutlayıcı biçimin düşmanı olan üçüncü boyut özelliği, ilginç bir şekilde tablonun içinde bulunan mevcut soyutlamanın aşılmasının ortak noktasıdır. Artık gerçekdışı olan perspektifin değil, yer değiştirmenin hakiki üçüncü boyutu söz konusudur. Yine de ilk büyük soyutlamanın aşılmasında düşmanca nitelikler olduğu ortaya çıkmaktadır. Soyutlamadan, başlangıçtaki metafizik ve manevi olan gücünden geriye kalanları da eleştirmenin yeri ve zamanıdır. Biçimciliğin, yapıtlara özgü nitelikler taşımasında olduğu kadar, yorum yoluyla da kendine uygun düzenini metafiziğin bitiminden doğma bir anlatıma göre inşa ettiği de her zaman ileri sürülebilir (Bonfand,2015:145-146).

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, günümüzde sanat tarihinde de bir tartışma konusudur. Kandinsky, 1910'da soyut resim yapmaya başlamış ve bu alandaki ilk örnekleri vermiştir. Daha önce Moskova'da izlenimcilerin bir sergisini görmüş ve burada sanatçıların büyük ve etkili fırça vuruşlarıyla meydana getirdikleri ışık ve renk dokularından oldukça etkilenmiştir. Monet'in sonradan meşhur olan "Saman Yığını" adlı çalışmasından aldığı izlenimleri şu şekilde anlatmaktadır: *"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu kolajdan 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 anlatmıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için'' (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:48-49).

Soyutlamanın ritim olgusu, 1960 yılından itibaren oluşturulan bir görsel unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Burada Abdurrahman Öztoprak'a göre, perspektifin ötesinde dördüncü boyutu bulmak ve onu yakalamak için, ışık kavramına yoğunluk vererek, bu şekilde özgün bir yoruma varmaktır. Öztoprak, yerçekiminin ağırlığına meydan okumuş, tuvalin yüzeyinde oluşan formları boşluk duygusuyla birleştğinde ortaya çok ilginç görüntüler çıkmaktadır. Burada sanatçının kompozisyonlarında nereden ve nasıl belirlediği bilinemeyen ışık prizmaları oluşmaktadır. Onların kendi içlerindeki yansımaları, kırılmaları, kompozisyonlarda kullanılan diğer unsurlar üzerinde farklı görsel etkiler oluşturur. Genelde sanatçıların bulduklarını saklama, kendilerine ait olan fikirlerini gizleme özellikleri, bencil tavırları bulunmaktadır. Öztoprak, bunun aksine son on yıldır oluşturduğu her tablosunda, yaklaşık 60 yıla yakın resim serüveninde bulduklarını izleyicilere son derece açık bir biçimde sunmaktadır (Öztoprak,2012:14).

Soyut resim, Dünya savaşı sonrasında, 1940 yılında ortaya çıkmıştır. Geçirilen zorlu süreçlerden sonra halk; yaşadıkları maddi ve manevi kayıp ve acıların yarattığı psikolojik etkiler neticesinde bir başkalaşma sürecine girmiştir. Savaş sonrası halkın yaşadığı bunalım; maddiyata karşı bir isyanın ortaya çıktığı, duygusal çöküşlerin baş gösterdiği insanlığın iç dünyasını temsil etmektedir.

İlk olarak soyutu kavramamız gerekir. Yukarıda birçok kez soyut kavramından, soyut sanattan, soyutlamadan bahsetmiş olsak da tekrar göz atalım. Soyut, gördüğümüz yani ışığın bize yansıttığını değil; bir nesneyi ve duygu durumunu kendi yorumumuzu katarak, başkalaştırarak, değiştirerek, basitleştirerek, sadeleştirerek aktarmamızdır.

Soyut sanat dediğimizde akla gelen ilk isimler arasında Pollock, Kline, Rothko, Kandinsky, Maleviç, Cezanne'den bahsedebiliriz. Aslında soyut sanatın temellerini bazı kaynaklara göre 1910 yılında Kandinsky yazılarında ve resimlerinde bahsetmiş ve yorumlamıştır. Yukarıdaki bölümlerde de Wassily Kandinsky'nin soyut sanat adına öneminden detaylıca bahsetmiştik ve hatta ileriki bölümlerde sanatçımızı daha detaylı inceleyeceğiz.

Yine daha önce değindiğimiz gibi soyut resim sanatçıları belli bir nesnel öğeye bağlı kalmaz, görelilik kavramını sorgularlar. Soyut sanatın asıl amacı görme yetimize olan sorulardan oluşmaktadır. Renklerin, nesnelerin ve olayların kendileri değil, bize ne bahsettikleri ve eser karşısında ne hissettiğimiz oldukça önemlidir.

Soyut sanat oldukça geniş ve kapsamlı bir sanat dalıdır bu nedenle içinde bazı ayrımlar olmuş ve akımlara dönüşmüşlerdir. Sanatçılar yeni teknikler deneyimlemiştir. Mesela Pollock damlatma tekniği kullanarak bedenin hareketinden yararlanmış, Rothko ise daha çok boyar rengi kullanmış olup, bloklar şeklinde yoğun boya uyguladığı resimlerinde renk ve zıtlıkları ön plana çıkarmıştır. Kline ise daha büyük ve plan dahilinde uyguladığı, yoğun olarak siyah kullandığı resimlerinde derinlik ve beden hareketlerini bize hissettirmektedir. Soyut sanat tamamen kurgu oyunudur ve içinde konu barındırmayabilir.

2.2.1. Lirik Soyut Resim

ABD'de 1950 yıllarında yaygınlaşan bu akımda genel olarak fırça kullanılmaz. Boya, resim yapılacak olan yüzeye sıkılarak, yani tüpten çıktığı şekilde kullanılır. Lirik soyut resmin, duygusal, içten ve kendiliğinden olan bir anlayışı vardır. Bu tarzda renklere büyük önem verilir. Genel anlamda, Doğu ve İslam kaligrafisi özelliklerinden etkilenmiş

olan Lirik Soyut tarzın bir diğ er adı da Anlatımcı Soyuttur ve soyut dışavurumculuğ a oldukça benzemektedir (G okduman,2018:243). Resim sanatında lirik soyutlama, sanatçının i  dünyasındaki dalgalanmaların bir bakıma dışavurumudur. Sanat ıdaki ifadenin malzemesi de boya ve fır alardır. Lirik tarzın önemi, sanatçının çerçevesindeki görüntüleri değ l de, kendi iç dünyalarındaki hisleri vermektedir. Bu  zellik bir i  savaştır. Bu iç savaşın görüntülerinin nasıl ortaya çıktığı ve nasıl bittiği sanatçının kendisi tarafından bile bilinmemektedir. Fakat sanat eserinin yapımı bittiğinde, sanatçının karşısına, sanatçının bile inanmadığı, daha önce asla aklına bile gelmeyen bir eser ortaya çıkmaktadır. Lirik soyutlamada tabiata yönelik bir motiften hareket edildiği gözlemlenmektedir. Bir kadın ya da bir  ocuk fiğ r , bir tabiat görüntüsü, farklı boyutlardaki renkli nesneler veya hareketli bir fiğ r biçiminin tesiri, sanatçının eseri için bir çıkış noktası bile olabilmektedir (Kurt,2008:17).

Bu akımın  nc leri Wols, Georges Mathieu, Hans Hartung, Jean Fautrier'dir. Bu akım, 1947 yılında Paris'te başlayan soyut dışavurumculukla paralel olarak gelişme göstermiştir. Lirik soyutlama, resmin renk, çizgi, doku, leke gibi elemanlarının tesad f  özelliklerine ve ressamın psikolojik tavırlarına dayanmıştır. Bu akım, kısa bir sürede bazı Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Lirik soyutlamanın belli başlı sanatçıları Wols, Roger Bissiere, Jean Fautrier, Hans Hartung, Alfred Manessier, Georges Mathieu, Michel Tapie'dir (G okduman,2018:243). Lirik soyutlamacı Türk resamlara örnek olarak, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Abidin Elderoğlu, Abidin Dino, Fahrelnisa Zeid, Arif Kaptan, Hasan Kavruk, Mustafa Esirkuş,  zdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Ulu , Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Burhan Uygur gibi sanatçılar örnek gösterilebilir.



Resim 1: Wols, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm, Ulusal Galeri, Berlin



Resim 2: George Mathieu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 295x600 cm, Musee National d'ART Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa

1940'lı yıllardan beri Avrupa'ya gitmeye başlayan Türk sanatçılar orada yaşamakta olan soyut dışavurumculuktan etkilenmişler ve bu etkilenmeler 1950 yıllarında Türk resim sanatını etkilemiştir. "Paris Ekolü Türk Sanatçıları" olarak da bilinen Selim Turan, Nejat Melih Devrim ve Fahrelnissa Zeid, lirik soyut akımdan etkilenmiştir. Türk

resminde lirik soyut anlayışın ilgi odağı olmaya başlaması ise Nejat Melih Devrim'in 1947'den itibaren yaptığı resimler sayesinde olmuş, 1951 yılında ise "Tavanarası Grubu" sanatçıları ile yayılmaya devam etmiş, "D Grubu" sanatçılarından bazılarının da ilgisini çekmiştir. Resim sanatındaki Lirik soyut etkiler, dönemin bazı sanatçıları tarafından görülürken bu tür yönetime erişebilmek için kaligrafi sanatından yararlanan sanatçıların başında; Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Devrim Erbil gelmektedir. Bunun yanında, yerel nakışları şekilsel olarak eserlerinde kullanan sanatçıların başında; Fahrelnisa Zeid, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refik Epikman gibi isimler gelmektedir. Sabri Berkel de ilk olarak yaptığı geometrik soyut çalışmalarından sonra lirik soyut anlayışa yönelerek bu alanda çalışmalar oluşturmuştur (Gökçek,2019:29).

Lirik soyut resim sanatını genel olarak tekrar toparlarsak; soyut sanatta, sanatçının bilinçaltını yansıtmasıdır, özüne inilmesidir. Belli bir şiirsellik kuralları çerçevesinde bilinçaltının malzemeyle uyum içerisinde tuval üzerinde yansıtmak amaçtır. Lirik Soyutlamayı benimseyen sanatçılar için önemli olan, sanatçının çevresindeki görüntülerden öte doğayı yansıtmak yerine hayal gücünü vurgulamaktır. Duygu ve düşüncelerini, benliğini yansıtmaktır. Bu durum iç dünyasından hareketle, başlangıcı ve sonucunun sürprizlere bağlı oluşunu resmeder.

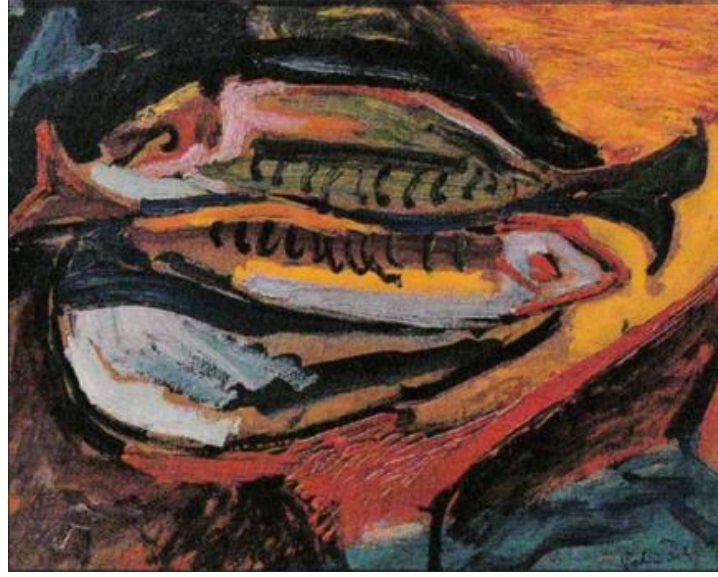
Lirik soyutlamada çıkış noktası doğasal bir motifle başlar. Bu sanatçı için bazen bir kadın, bazen doğadan bir görüntü, bir çocuk ya da renkli nesneler olabilir. Aynı zamanda dış dünyadan bir çıkış noktası aramaksızın direkt olarak resim yüzeyinde düşlerin yer alması da denilebilir.

Bu duyguların yansıması veya patlaması ile kompozisyon zenginleştirilmektedir. Her sanatçının kendine özgü renk paleti olmaktadır. Ele aldığımız ressamın görüşleri ve eserleri üzerinde de detaylıca inceleyelim ve örneklendirelim.



Resim 3: Zeki Faik İzer, “Kompozisyon 01”, Tuval Üzerine Yağlıboya

Lirik soyutlama akımının usta sanatçılarımızdan Zeki Faik İzer, Paris'te öğrencilik yıllarında Kübizm ve Ekspresyonizm akımlarındaki etkilerini sanatında ölçülü bir şekilde uygulamaya başlamıştır. Romantik sanatçıları inceleyip, 1960'lardan sonra resimde ritim ilişkisini öne çıkaran lirik soyutlamalara yönelmiştir Resimde desen yapısından çok içsel olan kavramları önemsemi. Yapıtlarında duyarlı bir ataklık ve samimiyet görülmektedir.



Resim 4: Zeki Faik İzer, “Balıklar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x40cm



Resim 5: Zeki Faik İzer, “Bahçede Çiçekler”, Kâğıt Üzerine Guaş Boya

Resim sanatı bir anlamda, sanatçının bilinçaltını yansıtırma şeklidir. Belli başlı şiirsellik kuralları çevresinde bilinçaltının kullanılan malzemeyle birlikte uyum içerisinde tuval yüzeyine yansıtmak amaçlanmaktadır. Lirik Soyutlamayı benimseyen ve kullanan sanatçılar için önemli olan, sanatçıların çevresindeki somut görüntülerden öte yaratıcılığı ve hayal gücünü vurgulamaktır. Lirik soyutlamanın çıkış noktası tabiata dayalı bir motifle

başlar. Bu olgu, sanatçı için bazen bir figür, bazen de doğadan bir görüntü ya da renkli objeler olabilir. Farklı dış dünyalardan bir çıkış noktası aramadan direkt olarak resmin yüzeyinde düşlerin bulunması da denilebilir. Bu şekilde duygu ve düşüncelerin yansımaları veya patlak vermesi ile kompozisyon daha da zenginleşmektedir. Bu düşünceye göre her sanatçının kendine özgü bir renk paleti olmaktadır. Tuvale aktarılan peyzaj soyutlamaları bir esin kaynağı içermez (Kayapınar,2016:64).



Resim 6: Abidin Dino, “İsimsiz”, 1971

Lirik soyutlama, biçimsel olarak sistematik ve rasyonel bir biçimde ele alınan geometrik soyutlama üslubundan etkilenen ressamalara muhtemel bir tepki olarak Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Sürrealist akımların, sanatçının ruhani durumunu istediği gibi ifade etmesine izin veren olanakları ve soyut ekspresyonizmin sanatsal anlamdaki hareket olgusunu birleştirerek gelişmiştir. Lirik soyutlamayla akımına bağlı olan sanatçılar eserlerinin içeriğinden çok eserlerin görüntüsüne yoğunlaşmışlardır. Bu sanatçıların

eserlerinin birçoğu, izleyicilere sosyal kaygı hissini veriyordu. İkinci Dünya Savaşı sırasında çağın tüm sanatçıları, süregelen bu savaşın dehşeti karşısında nasıl bir tür sanatın yapılması gerektiğine dair kafa yoruyorlardı. Lirik soyutlamacı sanatçılar, bu soruya cevap olarak eserlerinde son derece kırılğan ancak içlerindeki sıkıntısını açık bir şekilde belli eden bir tarz yakalamışlardır (Turan,2018:85,86).



Resim 7: Abidin Dino, “Çiçekleme”,1990



Resim 8: Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1947- 49, Tuval Üzerine Yağlıboya, 235 x 304 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı



Resim 9: Fahrelnisa Zeid, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 181,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Eczacıbaşı Grup Bağışı.



Resim 10: Abidin Elderoğlu, “Soyut”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm,
Özel Koleksiyon



Resim 11: Devrim Erbil, “Doğa Yorumu”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255 x 500
cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / İsmet Titiz Bağışı



Resim 12: Abidin Dino, “Çiçek”, Kâğıt Üzerine Guaş Boya, 82 x 61.50 cm

2.2.2. Lirik Non-Figüratif Resim

Lirik non-figüratif soyutlama çalışmalarına baktığımızda, eserlerde figür ve nesneler yerine sadece doğaçlama özellikleri vardır. Lirik non-figüratif çalışmalarda sanatçılar kendi içlerinden geldiği gibi meydana getirdiği renkli doğaçlamalar yapmışlardır. Sanatçı, nesne ve figür kullanmadan özgür bir şekilde, fırça vuruşları ve lekeler ile resimlerini yapmaktadırlar. Lirik non-figüratif resimlerde figürden ayrı bir şekilde yeni ve farklı bir boya dokusu ve hacim görüntüsü oluşmuştur. Aynı zamanda

lirik soyut anlatım, yazınsal özellikleri barındıran boyalarla ilgili bir savaş olmuştur (Erden,2013:53).

Türk resminde Cumhuriyet döneminde Lirik Soyutlama üslubu, daha önceleri Batı'dan etkilenecek yoğun bir şekilde resim sanatımıza girmiştir. Daha sonra, toplumsal yapıyı ilgilendiren bir biçim halini almıştır. Resimde lirik özellikler, sanatçıların iç dünyalarının şekil ve renklerle olan bir ifadesi olmuştur. *“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 13: Zeki Faik İzer, “Soyut Kompozisyon”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya,

38x50cm

Lirik non-figüratif anlatımın sonucunda meydana gelen notlar arasında bağlantılar kurulmaya başlandığında, bunların sanatçıya esinlendiği motifler olmaktadır. Bu eserler, birçok lirik çalışan sanatçının yapıtını farklı tarzlardaki motiflere götürmüştür (Kurt,2008:38). Türkiye'nin dışında, bu non-figüratif anlayışı benimseyen sanatçılarımız, Batıdaki gelişmelerle birlikte olarak, lirik soyutlamadan bu anlayışa ulaşmışlardır. Resimlerdeki Lirik non- figüratif çalışmalarda özellikle yazı ve resim arasındaki yoğun etkileşimler, sanatçıların bambaşka motiflere yönelmesine sebep olmuştur. 1945'li yıllarda Selim Turhan ve Nejat Melih Devrim lirik non- figüratif çalışmalar yapmışlardır. Bu akımdaki diğer ressamalar, Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Mübin Orhon, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Burhan Doğançay, Lütfi Günay, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk, Adnan Çoker, Orhan Tamer, Güngör Taner, Zahit Büyükişleyen, Ediz Tezel, Mustafa Şener ve Altan Gürman gibi sanatçılarımızdır. Özellikle Nuri İyem, Şemsi Arel, Adnan Turani, Cemil Eren, Hüseyin Bilişik, Sabri Berkel ve Güngör İplikçi'nin de lirik non- figüratif anlayış içinde örnek olarak gösterilebilecek çalışmaları bulunmaktadır. Dünyada ise Amerikalı sanatçı Mark Rothko lirik non- figüratif çalışmalar yapmıştır (Erden,2013:54).

Lirik soyut sanat, yazısal özellikler taşıyan boya ile yapılan bir savaştır. Ülkemizde lirik non-figüratif sanatında eserler veren sanatçılarımızda bu durum iki değerlendirmede görülür. Daha önce denildiği gibi bizde 1953lerde yapılan non-figüratif çalışmalar, geometrik bir kuruluşu yansıtmaktadır ve soyuta da böyle girilmişti. Ülkemizin dışında bu anlayışa yani non-figüratife giren ressamımız ise, Batıdaki gelişime uygun olarak lirik bir soyutlamadan ulaşmışlardı. Bu oluşum yolu, doğal, zorlamasız ve rengin nesneleri parçalayan yazısal notları ile bunların bağlantılarının yarattığı resimsel dokuya dayanmaktadır. Böylelikle ülkemiz ressamaları batıdan öğrenimlerinin üzerinde bazı değişiklikler ile yaygınlaşmış ve kabul görmüştür.

Lirik Non-Figüratif Sanat içeriğini incelediğimiz zaman yine ülkemizde bir çok önemli sanatçının yer aldığını görmekteyiz. Sanatçılarımız ülkemizdeki soyut sanatın gelişim evresinde büyük katkılar sağlamışlardır. Bu sanatçılarımızdan eserleri üzerinden daha detaylı incelemelere başlamadan önce tekrardan Lirik non-figüratif sanatı toparlayalım. Lirik soyut resim özelliklerini olduğu gibi içerirken lirik non – figüratif soyuttan ayrılan özelliği figüre yer vermemesidir. Tuval veya herhangi bir yüzey üzerinde tüpten çıkartıldığı salt renklerle yapılan figür içermeyen resimlerdir. Ülkemizde lirik non- figüratif sanatında beş dalından biri olarak yer alır iken soyut sanat içinde, Batı kültüründen hazır olarak alınıp ülkemizde bir nebze farklılaşmaları şimdi bazı ressamlarımızdan örneklerle lirik non-figüratif sanata değinelim.



Resim 14: Zeki Faik İzer, “Tuğra Emperyal Senfoni”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya,

162x130 cm

Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yeri olan Zeki Faik İzer Paris’te uzun yıllar boyunca yaşamış, lirik non- figüratif sanatının öncülerinden birisidir. Aynı zamanda D grubunun kurucuları arasında yer almaktadır. 1930’lu yıllarda figür deformasyonuna dayanan biçimsel tespitlerle başlattığı sanat çalışmalarını, 1950’li yıllardan itibaren objeden ve nesneden bağımsız non-figüratif bir üslup içerisinde sadece rengin ve çizginin oluşturduğu enerjik eserlerle devam ettirmiştir. Zeki Faik İzer 1950’li yıllardan sonra lirik non- figüratif çalışmalar yapmıştır.

Türk resim tarihinde ilk soyut resim çalışanlar arasında Ferruh Başağa da yer almaktadır. Lirik non-figüratif anlayışı, özellikle yaptığı son çalışmalarında açıkça ifade etmektedir. Zengin bir boya dokusu oluşturmak istediği için motife dayalı kompozisyona önem vermemiştir. Soyutlamaya 1947’li yıllarda yönelmiştir. Çünkü o zamanlar yapmış olduğu “Aşk“ adlı resminde figüre soyutlama çabalarını görülmektedir. Başağa, lirik yöndeki soyut resimlerinde uyguladığı renklere yönelik olan tutumu fazla benimsememiştir (Kurt,2008:37).

Diğer bir sanatçımız, Lütfi Günay ise 1953 yılında Adnan Çoker ile birlikte açtıkları ilk sergisinden günümüze kadar, uzun bir sürede lirik non-figüratif çalışmalar yapmış ve çalışmalarını hala devam ettirmektedir. Lütfi Günay genellikle koyu renklerle oluşturduğu soyut kompozisyonlarla ve bunlara benzeyen bir anlayışla yaptığı kolaj çalışmalarıyla birlikte sanat alanındaki özelliğini ve kişiliğini ortaya koymuştur.



Resim 15: Lutfi Gunay, “Peyzaj”, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mübin Orhon ise, ışığın ve rengin resmini yapmış bir sanatçımızdır. Düz boyama tekniği ile oluşturduğu tuval zeminlerinin üzerine açılan ve onları etkileyen ışıkla birleşerek dikdörtgen formlar oluşturan resimleriyle birlikte ritmik bir gizli güç oluşturmuştur. Belirsizlik, gerilim, ışık huzmelerinden sızan titreşimlerle birlikte yüzeysel olduğu kadar derinlik etkisini de vermiştir. Fransa’da yaşayan Erdal Alantar, yapıtlarını geniş fırça darbelerinin yüzey üzerinde ritmik ve hızlı dolaşımları ile oluşan yumuşak ve sarmal şekillerle oluşturmuştur. Adnan Turani’de hayatı boyunca lirik non-figüratif resimler yapan sanatçılardan birisidir. Onun yapıtlarında renk olgusu her şeyden önce gelmektedir. Çizgi olgusu ise rengin arkasında varlığını sürdürmektedir. Adnan Turani somutla soyutu birleştiren bir yerde, yumuşaklıkla özgün ve uyumlu bir atmosfer içinde çizgiyi plastik bir öge gibi kullanmıştır. Soyut yenilikçi bir üslubun resme dayalı örneklerini sunmuştur (Erden,2013:57).



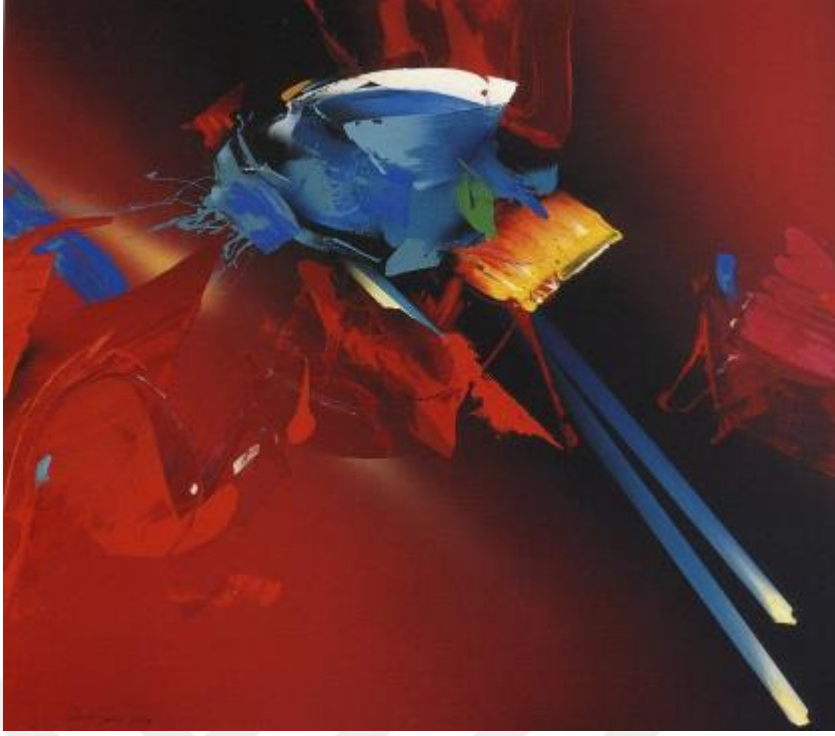
Resim 16: Adnan Turani, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115 x 125 cm

Burhan Doğançay ise Newyork'ta "Wall Painting" lekeler ve yırtılmış resimlerden oluşan bir resim türünün en ünlü temsilcilerinden birisi olmuştur. Aynı zamanda Burhan Doğançay lirik non-figüratif çalışmalar yapan sanatçıların arasında yer almaktadır. Eserlerinde, resimlerine esin kaynağı olarak büyük duvar yüzeyleri üzerinde görsel malzemelerle bir yığın oluşturan yırtık afişler, lekeler gibi görünümleri seçmiştir. Bu malzeme seçiminden yola çıkarak modern resim soyutlamasından hüsn-ü hata kadar varan, üslup yöntemleriyle katılmıştır (Ağyürek,2011:58).



Resim 17: Burhan Doğançay, “Guyanaya Giriş”, 1994, 188 x 228,6 cm

Güngör Taner de Lirik non-figüratif çalışmalar yapan sanatçılardan biridir. Zemini düz bir renge boyanmış, tuval üzerinde belli bir kalınlıkta ve çoğu zaman tek ve geniş boya tabakaları sürerek sanki bir doğaçlama gibi algılanan resimler yapmaktadır. Resmin yüzeyine tek vuruşla sürülen bu canlı renkler tuval üzerinde belirgin bir hareket meydana getirmektedir. Sanatçı, tek bir renkte hazırladığı tuval zemini üzerine farklı bir ışık etkisi oluşturarak soyut geometrik biçimler kullanır. Şiddetli renklerle dengelenen kompozisyonlar oluşturulmuştur (Düzgün,2011:93,94).



Resim 18: Güngör Taner, “Ateş Kuşu”, 1995, Tuval Üzerine Akrilik, 184 x 203 cm

2.2.3. Geometrik Soyut Resim

İnsanın tabiatı algılamasının temelinde geometrik bir düzen yatmaktadır. Tabiatta var olan her nesnenin geometrik bir özelliği vardır. Bu yüzden gerçek nesneye ait olan sembol, şekil, oran ve orantı, ölçü gibi kavramlar geometri sayesinde algılanır. Sanattaki her gelişme tabiattan alınan ilhamlarla biçimlenmiştir. Sanatta da tabiattaki her nesnenin geometrik bir yapıyla resimlere yansıtılması söz konusudur. Doğayı içselleştiren sanatçı, yine doğadan kopmadan meydana getirdiği biçimleri belli bir yüzey üzerinde iki ya da üç boyutlu bir şekilde basit ya da karmaşık bir yapıda yeniden oluşturmuştur. Soyut sanatın özünde de belirli bir düzen içinde geometri yer alır. Resim sanatı öncelikle bir araya getirilmiş doku, şekil ve renklerle kaplı bir yüzeydir. Geometrik sanat da, düşünsel ilgiler

düzeyinde varlığını göstererek, soyut bir sanat olarak kendine has bir bakış açısını oluşturmaktadır (Polat,2019:30,31).

Geometrik ölçüler, ilk olarak arkaik dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Arkaik üslupta, kompozisyonların oluşumunda, tabiattan kopya etme düşüncesi genel olarak egemendir. Önemli teknik buluşlar sebebiyle toplumun yapısındaki değişimlerden dolayı arkaik üslup kaliteleri, klasik üsluba dönüşmüştür (Şenol,2009:3). Geometrik biçimler, yapının genel anlamdaki oluşumunu, biçimlendirmelerin birbirilerine karşı oranlarının düzen ve uyumunu sağlar. Her yapıt, bir düzen ve değerlendirme sorununu içermektedir. Resimlerin geometrik kurgularında belirli öğeler sadece düz çizgiler olarak değildir. Yuvarlak ve eğrilerin de etkileri büyüktür. Matematik ve geometrik kurgular, sanatçıların eserlerini oluşturmada dayandığı en temel unsurlardan birisidir (Sezer,1997:4).

Geometrik soyutlamanın ülkemizde görülmesinin en büyük etkilerinden biri kübizm sanatıdır. Avrupa’da, Kübizm akımın yaygın olarak sanatta görüldüğü dönemlerde, Türkiye’deki bazı sanatçılar buna kayıtsız kalamamışlar ve sanatlarında kullanmaya başlamışlardır. Batılaşma sürecinde oryantal motiflerden ayrılarak, kendilerine yeni bir ifade biçimi oluşturulması aşamasında geometrik yaklaşımlı resim anlayışını kullanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda sanatçıları, geometriyi biçim ve renk olarak Avrupa ile benzer zamanlarda ele almış ve benimsemişlerdir. Bu tür soyutlama yöntemiyle birlikte, resimlerinde geleneksel Türk sanatlarına ve motiflere de yer vermeyi ihmal etmemişlerdir. Bu süreçte non-figüratif anlayışın oluşması ile sanatçılar eserlerinde oldukça kararlı, kendilerinden emin eserler oluşturmuşlardır. Cemal Bingöl, bu tarzın önde gelen isimlerindendir. Sanatçı eserlerini oluştururken figüratif anlayışı bir kenara bırakarak, resimlerinde geometrik bir anlayış benimsemiştir. Cemal Bingöl’ün resimleri

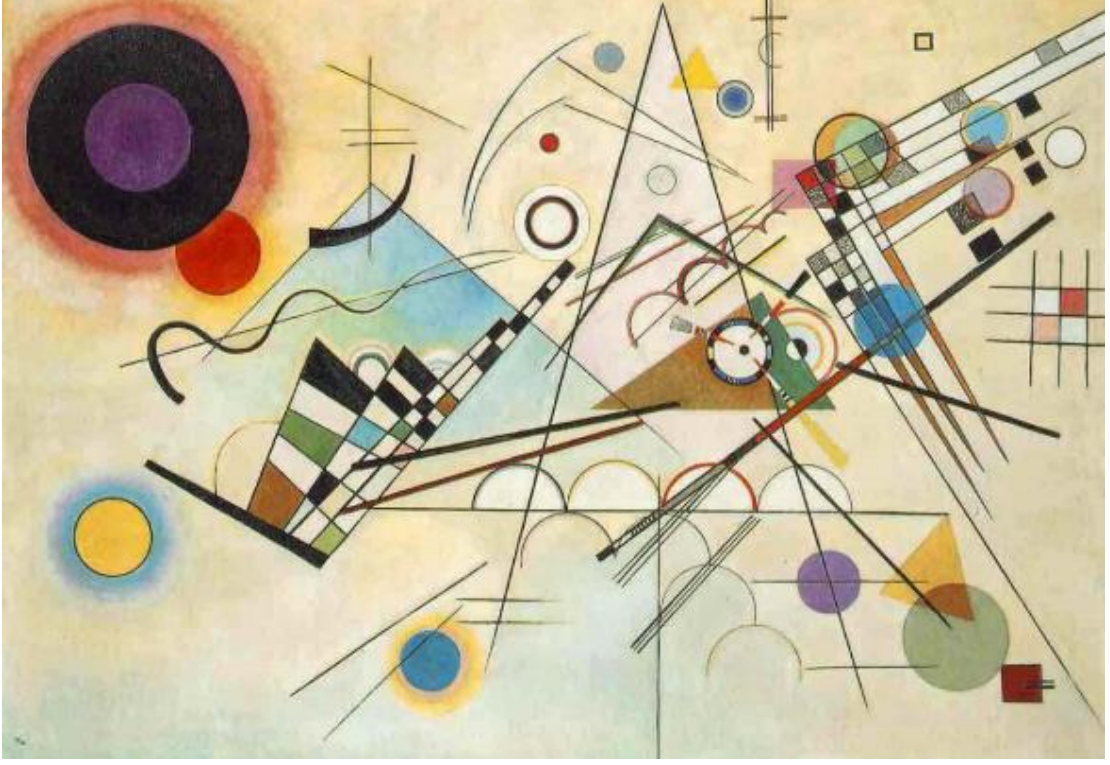
düzenli, disiplinli, matematiksel denebilecek bir yapıda ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşur (Kayapınar,2016:67,68).



Resim 19: Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine Yağlıboya, 80 X 60 cm

Geometrik Soyut resmin ilk bilinçli olan uygulamaları 1910’lu yıllarda görülmeye başlamıştır. Bu akımda, Maleviç, Mondrian ve Kandinsky öncü sanatçılar olarak değerlendirilebilir. Soyut geometrik resim, Türk resminde ise yaklaşık 35 yıl sonrasında yer aldığı söylenebilir. 1946-50 arasında Türk resminde soyut eğilimlerin ilk örnekleri,

Selim Turan, Cemal Bingöl, Nejat Devrim ve Fahrelnisa Zeid ile Zeki Faik İzer'in çalışmaları olarak değerlendirilebilir (Şenol,2019:444).



Resim 20: Wassily Kandinsky, "Composition VII", 1923, Guggenheim Museum, New York, ABD

Hangi dönemde olursa olsun en basit sanatsal düzende bile geometrik kuruluş bulunmaktadır. Bu geometrik yapılanma sanatçıyı figürlerin ve nesnenin biçimi dışında oluşmuş geometrik düzene dayalı bir zorunluluğa itmektedir. Oluşan bu geometrik düzen, figür çizimlerinin dışında iki boyutlu, derinlik barındırmayan kompozisyonlarda da görülmüştür. Bu yüzden resimsel yaratıların genelinde temel kurgu elemanı olarak sanatçının başvurduğu esas düzensel sistem geometridir (Polat,2019:32). Bu anlayışı benimseyen başka bir sanatçı da, kendi resim sanatının ilk resimlerinde soyutlama şeklini

seçen ve soyut ekspresyonist bir anlayışla eserlerini oluştururken geometrik biçim anlayışı ile çalışmalarına devam eden Adnan Çoker'dir. Hala aynı biçim anlayışı doğrultusunda eserlerini sürdüren Çoker, resimlerinin biçim dilinde Türk mimarisinin geleneksel kubbe yapılarından yola çıkmış, kendi yaratımını biçimlendirmiştir. Bu yaratı sürecinde eserlerinde geometri olgusu, önemli bir yer tutar. Genel olarak siyah zemin içine yerleştirilmiş bu anlayış, perspektif ve geleneksel resim özelliklerini arka planda tutulmasına neden olmaktadır (Kayapınar,2016:69).

Geometrinin kökenlerini bulduğu veya köklerine yeni kavuştuğu bir süreçte, realitenin herhangi bir bölümüne dokunmaktansa, farklı, yeni ve ideal bir varlık oluşturduğu ölçüde idealleştirme olarak adlandırılmaktadır. Bu soyutlama, Mondrian'ın, Maleviç'in ve aynı zamanda Kadinsky'in soyutlamacı çıkış noktasını yeryüzünden atıp, temeli ve kaynağı yine buraya gönderme yapmaktadır (Bonfand,2015:14).



Resim 21: Adnan Çoker, “Yapısal Küreler”, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 180 X 180 cm

Soyut sanatı etkileyen en temel kategori geometridir ve bu yüzden belli bir düzen içerir. Resim özellikle, kendi içinde belli bir düzenle bir araya getirilmiş doku, şekil ve renklerle kaplanmış bir yüzeyden oluşmaktadır. Resim sanatının geometrik bir özellik kazanması, geometriyle temellendirilmesi, sanatın özelliklerini ilgilendirirken bundan uzaklaşması anlamına gelmektedir. Geometrik soyut sanat, yeni ve farklı düşünsel ilgiler düzeyinde varlık şartlarını bulmaktadır. Soyut resim sanatının asıl kategorisinin, geometri ve kendine göre belli bir düzen içinde bir araya getirilmiş biçim ve renklerle kaplanmış bir yüzey olduğu söylenebilir (Sezer,1997:3).

Resim yapıtlarının oluşturulmasında, çok yönlü işlemlerin bulunduğu gözlemlenmektedir. Bütün bunlar arasında dikkatleri çekmemesine rağmen farklı amaçlarla yapıldıkları belirlenebilen geometrik işlemler bulunmaktadır. Bunlardan hangisinin bilinçli olarak yapıldığı bile görülebilmektedir. Bu işlemleri oluşturmak için, zamanla kayıtlı olmadan, dikkatleri çeken örneklerden başlanarak, git gide karışık ve zor geometrik şekillenmelerin oluşmasına ve çözümlenmesine emek harcanmıştır. Bu yüzden tek tek, figürlerin çizimlerinden başlanarak, elemanların artması ile oluşan ilişkiler neticesinde konunun daha doğru bir şekilde ifade edilmesi gerekli olmuştur. Bu incelemeler sonucunda nesne ve ya figürlerin resimsel inşasında gözlemlenebilen geometrik düzenlemelerin belirlenmesi için, sanatçılar tarafından yapılan çalışmaların analizleri gereklidir. Yapılan çalışmalar ele alınıp incelendikçe, geometriye dayanan inşâ çeşitlerinin ne kadar çok olduğu anlaşılabilmektedir. Bu alandaki çalışmalardan bazılarının resimsel buluşlarından sonra oluşturulabildikleri de saptanmaktadır. Bu yüzden araştırmalar yapılırken elde edilen sonuçlardan sonra, figür biçimlerinde görülen geometrik inşâlar için de bir saptama özelliği ve sırası belirlenmiştir (Turani,1978.11).

Geometrik biçimlendirmeler her ne kadar soyut olsa da, dış dünya ile bağlantı kurmuş bir şekilde bulunmaktadır. Herhangi geometrik bir şekil bizlere, doğanın bir

parçasını hatırlatabilmektedir. Spiral buluttan, yuvarlak aydan, güneşten, üçgen dörtgen kayalardan, söz açılabilir. Çizgilerin, biçimlerin değişimleri de, sanki doğanın gösterileri dile getirilmektedir. Eserlerdeki düz çizgiler, hareketsizlik, durulma etkisi uyandırmaktadır. Geometrik düzenlemeler, insanın üstünde uyandırdığı etkinin doğayla olan ilgisi bundan ötürüdür. Renklerde de olduğu gibi, çizgilerdeki anlamları, tesirleri bakımından dünyadaki gösterileri ile yakından ilgilidir (Berk,1964:57).

Nesneleri bizlere veren duyuşal niteliklerin dışında kâinatta duyularla algılanamayan duyuyüstü özlere dünyası yer almaktadır. İnsanın duyu hakikatini, duyular aracılığıyla bizlere verilen görüşleri ortadan kaldırarak, bu özlere ulaşılabilir. Bu özlere algılama ve kavrama yolu, Cezanne’de nesneleri geometrik şekiller, koniler, silindirler ve küpler olarak algılamalarına neden olmaktadır. Buna göre geometrik biçimlendirmeler, duyuşal tabiatın ve nesnelerin asıl özlere oluştururlar. Nesnelerin geometrik bir özellik alması ile farklı ve yeni bir doğa, nesnelerin özlere oluşturulan bir evren oluşturulur. Tabiat ve nesneler, yeni bir şekil içinde yani geometrik biçimlerle algılanmak istemektedir. Bu yaklaşım giderek tabiat ve nesnenin deformasyonunu içermektedir. Sonucunda tabiat ve nesneler kaldırılması gereken bir varlık anlamını ifade etmektedir. Cezanne’ye göre resim sanatı, giderek tabiatın dış görüşünden kurtularak yeni bir biçim özelliğine kavuşur (Tunalı,1983:143).



Resim 22: Kandinsky, "Beach Baskets in Holland", 1904, Cardboard Üzerine Yağlıboya, 24x32.6 cm

Sanatın geometrik bir hal alması, geometrik bir yapıya kavuşturulması, sanatın temelindeki yaşam ilgilerinden kopup ayrılması anlamına gelmektedir. Yaşam ilgileri ve bağlantıları deyince insan ile dış dünya arasındaki duysal olan ilgiler anlaşılmaktadır. Bu yüzden geometrik sanat, farklı ve yeni ilgiler düzeyinde düşünsel ilgiler sayesinde varlık koşullarını bulmaktadır. Soyut bir sanat olarak, kendine özgü olan varlığını ifade etmektedir. Estetik bir temele dayanan geometrik soyut sanat, sanat eserini, soyut düşünsel bir şekilde algılanmaktadır. Böyle bir anlayışın, kübizm sanatıyla belli bir yakınlığı bulunmaktadır. İkisi de sanatı çizgisel olarak kavrar. Ancak kübizm sanatıyla karıştırılmamalıdır. Ve ya onu kübizm sanatının devamı olarak görmemek gerekir. Çünkü geometrik soyut sanat, her bakımdan kübizmden ayrılır (Tunalı,1983:199).

Geometrik soyut resim sanatından oldukça detaylı bahsettiğimiz gibi yine bir genelleme ile toparlayalım. Türk resim sanatında figürü, geometrik bir özetleme ile soyutlayan geometrik soyut sanatçılarımız, ilk soyut yapıtımızı verenler olmamışlardır. Örneğin büyük, düz yüzeyler haline getirilen sembolik nesne biçimlerini tuvaler üzerinde dağıtarak bir çeşit düzenleme yapıldığını geometrik sanatta söyleyebiliriz. Rengin önemine işaret etmekle birlikte, eserlerde geometrik olarak soyutlanmış biçim bazen renkten daha ağır gelebilir. Nesne renkleri dikkate alınmıyor, yalnız salt renklerle kesin sınırlı geometrik biçimlerin içi dolduruluyordu. Geometrik soyut sanat içerisinde Türk ve Batılı birçok sanatçıya değinilmiş ve eserleriyle örneklendirilmiştir. Geometrik soyut sanat soyut sanatın en önemli parçasıdır, geometrik figürlerinde yer alarak oluşturulduğu bu akım geçmişten günümüze kullanımda her zaman yer almıştır.

2.2.4. Non-Figüratif Resim

Resim sanatında Kaligrafik özelliklerden esinlenerek non-figüratif soyutlamalar kullanarak resimlerini oluşturan sanatçılar arasında Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Elif Naci, Süleyman Saim Tekcan ve Erol Akyavaş vardır. Bu sanatçılar soyut sanat ile oluşturulan tablolarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek meydana getirdikleri eserlerle non-figüratif soyut eserler ortaya koymuşlardır. Selim Turan 1940 yıllarında yeniler grubunun sanatçılarından birisidir. Aynı zamanda da Mübin Orhon'un en yakın ressam arkadaşısıdır. Selim Turan, çocukluğunda Kamil Aktik'ten hat dersleri almış ve yazı sanatını çok iyi bildiği için kaligrafi yöntemini resimlerinde oldukça başarılı bir biçimde uygulamıştır. Selim Turan çalışmalarında Batı kültürü ile Anadolu geleneksel kültürünü büyük bir başarıyla birleştirmiştir (Erden,2013:42).



Resim 23: Selim Turan, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, 1958, Kâğıt Üzerine Guaş Boya,
103x71cm

Non-figüratif bir anlayışla birlikte soyut eserler oluşturan Şemsi Arel, hat sanatındaki motiflerini, p ritmik yapısıyla bilinçli bir biçimde resimlerine ekleyerek, kompozisyonlarını daha dengeli bir şekilde düzenlemiştir. Şemsi Arel, kaligrafiyi biçimsel yapısıyla deforme ederek kullanmıştır. Onun kaligrafik biçimleri, önceden oluşturulmuş geometrik bir kompozisyon düzenlemesi üzerine eklenmiştir. Şemsi Arel’in bu şekildeki oluşumları onun kendine özgü bir üslup oluşturduğu anlamına gelmez (Kılıç,2001:30).



Resim 24: Şemsi Arel, “Geometrik Kaligraf”, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Abidin Elderoğlu, figüratif resimler yaparak başlamış ve kendisinin sürekli resim yaparak kaligrafik unsurların oluştuğunu belirtmiştir. Sanatçı Türk kaligrafisinden esinlenmediğini dinamik bir kurgu içinde belli bir plastik aşamaya ulaştıktan sonra bu kaligrafik unsurların kendiliğinden oluştuğunu ifade etmiştir. Süleyman Saim Tekcan ise resimlerinde düşünsel yapı ile duyarlılığın betimsel ifadesi arasındaki dengeyi oldukça hassas bir noktada sağlamıştır. Anadolu’nun yüzyıllar ötesine dayanan zengin tarihsel kültüründen ve birikiminden ilham almıştır (Erden,2013:43).



Resim 25: Abidin Elderoğlu, “Göklerin Sireni”, Tuval Üzerine Yağlıboya

İslami kaligrafi ve özgün yerel motifleri işleyen Abidin Elderoğlu, ilk dönem eserlerinde yarı kübist bir anlatım benimsemiş, daha sonra kübizm akımından uzaklaşarak farklı kaynaklara yönelmiştir. Sanatçı, kendi soyut sanat eserlerinde eski yazının kaligrafik yapısının özelliklerinden esinlenerek, çizgisel bir temele dayanan soyut resimler üretmiştir. Türk kaligrafisinden ve yapısal süsleme motiflerinden esinlenerek modern bir resim dili oluşturmuştur. Elderoğlu, çalışmalarını geleneksel bir tabana dayandırıp modern bir sentez yapmaya çalışmıştır (Ahmetoğlu ve Denli,2013:186). Abidin Elderoğlu yüzeyci ve lekeci bir anlayışın hâkim olduğu soyutlamalı eserleriyle geometrik eğilimlerin oluşturulduğu yüzeylerde açık- koyu değerlerde ön planda olan ancak rengin yoğun bir şekilde olmadığı bir üslup oluşturmuştur. Çalışmalarında, zamanla Hat sanatının kaligrafik unsurları egemen olmaya başlamıştır. Resimlerdeki biçimler ve formlar kaligrafideki kıvrımlı hatlar ile hareketli şekiller doğrudan yazı formunu ortaya koymaktadır (Bayramoğlu,2013:14).



Resim 26: Abidin Elderoğlu, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Kâğıt Üzerine Karışık
Teknik, 26x39cm



Resim 27: Abidin Elderoğlu, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, 1962, Kâğıt Üzerine
Mürekkep, 11x15cm

Süleyman Saim Tekcan ise düşünsel yapı ile duyarlığın özgün ve şiirsel anlatımı arasındaki dengeyi oldukça hassas bir noktada sağlamıştır. İçeriğini Anadolu'nun yüzyıllar öncesine uzanan zengin tarihsel birikiminden ve kültüründen almıştır (Erden,2013:43). 1940'larda başlayan, Ulusal Türk resmini yaratma arayışları sanatçıların Anadolu'ya öykücülüğün ön plana çıktığı bir duyguyla yaklaşmalarına neden olmuştur. Ağırlıklı olarak 1970'li yıllara kadar süren bu düşünce içinde bazı sanatçılar geleneksel Türk sanatlarından aldığı esinlerle yorumlarken, bazıları da yerel yaşantıyı ve el sanatlarını tuvaline aktarmıştır (Bayramoğlu,2013:33).



Resim 28: Süleyman Saim Tekcan, “Kaligrafi”, Tuval Üzerine Yağlıboya

Erol Akyavaş, 21.yüzyılda yetiştirdiği ender sanatçılarından biridir. Geleneksel motiflerden yola çıkarak eserler üreten Bedri Rahmi ile zaman zaman atölyesinde çalışmıştır. Sanatçı, çalışmalarında geometrik düzen anlayışından etkilenerek geometrik unsurlar ile bir tür mekân tasarımı oluşturmaya yönelmiştir. Akyavaş'ın yazıyı kullanarak oluşturduğu ve kompozisyonda yazı olgusunu resimsel bir değer olarak işlediği eserler,

sanatçının üslubundaki asıl özelliklerini yansıtmaktadır (Bayramoğlu,2013:15,16). Erol Akyavaş, tuval üzerine akrilik ve karışık teknikle birlikte simgesel anlatımlı eserler oluşturmuştur. Geçmişin farklı dönemlerinden ve coğrafyalardan özellikle seçerek kullandığı semboller, eski uygarlıkların ve söylentilerin içinden çıkıp resimlere girmiş ve bilginin, düşlerin, düşüncenin ve duyguların simgeleri olmuştur (Üner,2013:44).

Erol Akyavaş, İslam kaligrafisini iki farklı dönemde ve iki farklı yorumla oluşturmuştur. İlki, 1950'li yıllarda olmuş, sanatçı bu dönemde Arap alfabesinin soyut plastik özelliklerinden, soyutlamacı anlayışı çerçevesinde çeşitli yaratımlara gitmiştir. İkinci dönem, 1980'li yıllardadır. Bu dönemde, İslam kaligrafisine harf ve ya cümleler şeklinde, okunur özelliğiyle, orijinal biçimini koyarak kompozisyonlarında plastik eleman olarak kullanmıştır (Kılıç,2001:331).



Resim 29: Erol Akyavaş, ‘‘Padişahların Zaferi’’, 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x214 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu New York



Resim 30: Erol Akyavaş, ‘‘Vav’’, 1984, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 115x115 cm

Birçok Türk ressam örneğine değinerek açıkladığımız Non-Figüratif soyutlama, sanatçılarla daha anlaşılır bir hal almıştır. Genel olarak topladığımızda non-figüratif sanatı kısaca tekrarlayalım.

Soyut sanat, Abstre ya da non-figüratif yani figürsüz diye de adlandırılan bu sanat akımı objelerin, nesnelerin doğadaki görüntülerine bağlı olmayan bir akımdır. Soyut sanat figür içermeyen bir akımı içinde barındırırken non – figüratif sanat gibi figürlerden de soyuta gidilerek soyutlamalara varılmıştır. Fakat non-figüratif sanat tamamen figürden yoksundur. Genelde ülkemizde kaligrafik yazılar tercih ederek ressamlarımız eserler ortaya koymuşlardır. Birçok sanatçı ve eser örneği ile incelenmiştir. Ayrıca uygulama alanları resim sanatı içinde kalmamış; biçim ve renklere sonsuz bir serbestlik tanınması nedeniyle heykeltıraşlık, mimarlık, süsleme, dekor ve kostüm gibi sanatları da etkisi

altında bırakmıştır. Günlük eşyaların biçim ve renkleri bile soyut sanatın etkisi altında kalmıştır.

İslam ve Musevi geleneklerinde insanların resimlerinin yapılması dinlerce yasak olması nedeniyle bu kültürlerde süsleme ve bezeme sanatları önemli derecede gelişmiştir. Bunlara örnek olarak gösterilebilecek kaligrafi ve hat sanatı da non-figüratif sanatlardır. Bu sebeple ki kaligrafik yazılara ağırlık verilmiştir ve Batı kültüründe de soyut tasarımların kökü eskilere dayanır. Bunlara rağmen, soyut sanat süsleme sanatlarından farklı olarak, dekoratif değil güzel sanatlar adı altında incelenir. Sebebi ise soyut sanat eserinin kendi başına, sanatçının sadece eserin kendisine yoğunlaşmasıyla ortaya çıkmasıdır.

Peki Batıda nasıl bir yol izlediğine tekrar değinelim; akımın kuramcısı ve ilk uygulayıcısı olan Kandinsky, fovistlerden etkilenmiştir. İlk dönemlerinde Münih ve çevresindeki kırların manzaralarını yapmış. Bu dönemde ışık ve renk üzerinde çalışmıştır. Sanatçının duygusal soyutlamanın üç ana kaynağı vardır; İzlenim, Doğaçlama, Düzenleme. Soyut müziksel başlıklar adını 1910-1914 yılları arasında yaptığı resimlerine vermiştir. Birinci ve ikinci grupta sezgiye üçüncü grupta ise temel davranış olan kompozisyon yaratışlarında iç dünyasından hareket ederek renk ve çizgi mantığıyla ele almıştır. 1910 ve 1921 yılları arasında ilk soyut çalışmaları ikinci kaynaktan çıkmış, bu dönemde canlı renkleri kullanmadığı görülür. Bu döneme dramatik dönem de denir. Böylelikle soyutun ilk adımlarıyla non - figüratif adımlara gidilmiştir.

Genelde soyut sanat ile nonfigüratif sanatı birbirinden ayırmak sorun olmuştur. Bu sanatın başlangıcı doğadandır, sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa non-figüratifte; başlangıçtan itibaren, doğaya bağlı olmadan bir çalışma söz konusudur.

2.2.5. Geometrik Non-Figüratif Resim

Geometrik non-figüratif resimler, Batıdakilerden farklı bir şekilde, gösterdiği gelişmelerden farklı özelliklere sahiptir. Batıda, Picasso-Braque gibi sanatçılar, kübizminin yolundan giderek soyuta varmıştır. Nesnel görüntü unsurları, bu akımla ilgili eserlerde biçim yönünden parçalanmalarına rağmen kendi tanınırlıklarını kaybetmemişlerdir. Yani, kübizmde nesne, şekil olarak zorlanıp ayrılmasına rağmen, yapıtlarda görüntüye dayanan konular terk edilmemiştir. Bu yüzden, kübizmi oluşturanlar arasında, geometrik non-figüratif özellikler, sadece tek bir eser verene rastlanmamıştır. Batıdaki salt soyut anlatıma, objenin renk yolu ile parçalanarak varılmıştır. Türk sanatında bu yolda bir oluşum da bulunmamıştır. Ayrıca, sanatımızda renk olgusu, non-figüratif anlayışın oluşumunda meydana getirdiği ilginç olaylar yaşanmadan, soyut çalışmalar yapılmıştır. Bu oluşumlar, yazınsal lirik figüratifle değil, Batıda çok sonra oluşan geometrik non-figüratifle oluşmuştur (Kurt,2008:331).

Geometrik non-figüratifin içine getirildiği zemin, Batıdakinden farklı olduğu gibi; gösterdiği gelişimde, alınıp getirildiği yerden farklıdır. Batıda, Picasso ve Braque kübizminin yolundan soyuta varmıştır. Dolaylı olarak, kübizmde nesne; biçim olarak zorlanıp parçalanmasına rağmen, resimde, görüntüye dayanan konu terk edilmemiştir. Bu nedenle, kübizmi yaratanlar arasında, geometrik non-figüratif tek bir yapıt verene bile rastlanmamıştır. Çünkü kübizm eserlerinde soyuta gidilir, geometrik parçalar kullanılır fakat içinde figüre yer verirken bunu başkalaştırarak yapmayı tercih eder. Bu nedenledir ki kübizmde geometrik non-figüratif yer almaz ama benzerlik gösterir. Batıdaki salt soyut anlatıma, nesnenin renk yolu ile parçalanarak varıldığına daha önce değinilmişti. Ayrıca bizde, bu yoldaki bir oluşumun olmadığı da belirtilmişti. İlginç olan, Ankara ve İstanbul'da bu anlayışın bir moda etkisi içinde, 1953lerde aniden Batıdaki yaygınlığına paralel olarak benimsenip ithal edildiğidir. Örneklerin çözümlenmesi, bu yargıyı

doğrulamaktadır. Bu nedenle rengin, non-figüratif anlayışın oluşumunda yarattığı ilginç olaylar yaşanmadan, aniden soyut çalışmalar yaptık; hem de yazısal lirik bir figüratifle değil, Batıda çok sonra oluşan geometrik non-figüratif sanat ile.

Geometrik Non-Figüratif sanatçıları, tabiata bağlı kalmadan gördükleri şeyler yerine düşündüklerini renk ve geometrik şekillerle sanatlarını ifade etme yoluna girişmişlerdir. Geometrik soyut anlayışla yapılan çalışmalarda kurgulama ön plandadır. Bu alanın başlıca sanatçıları; Fahrelnisa Zeid, Sabri Berkel, Veysel Erüstün, Cemal Bingöl, Ferruh Başağa, İsmail Altınok, Mübin Orhon, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Altan Gürman, Bekir Sami Çimen, Âdem Genç, Halil Akdeniz gibi sanatçılardır (Düzgün,2011:73).

Saymış olduğumuz birçok değerli isim ile konunun biraz daha özüne girerek daha detaylı inceleyelim. Geometrik non – figüratif sanatta yer alan sanatçılarımızın bazen geometrik soyut sanat içerisinde bazen de diğer soyut dalları içeriğinde etkilenmelerle ve değişimlerle isimlerinin yer aldığını gözlemleyebiliriz. Yada sadece tek dal üzerinde eserler üretmiş sanatçılar da bulunmaktadır. Şimdi geoemetrik non – figüratif sanatta adı geçen ressamlarımıza değinelim. Geometrik non – figüratif sanatı örneklerle daha detaylı öğrenelim.

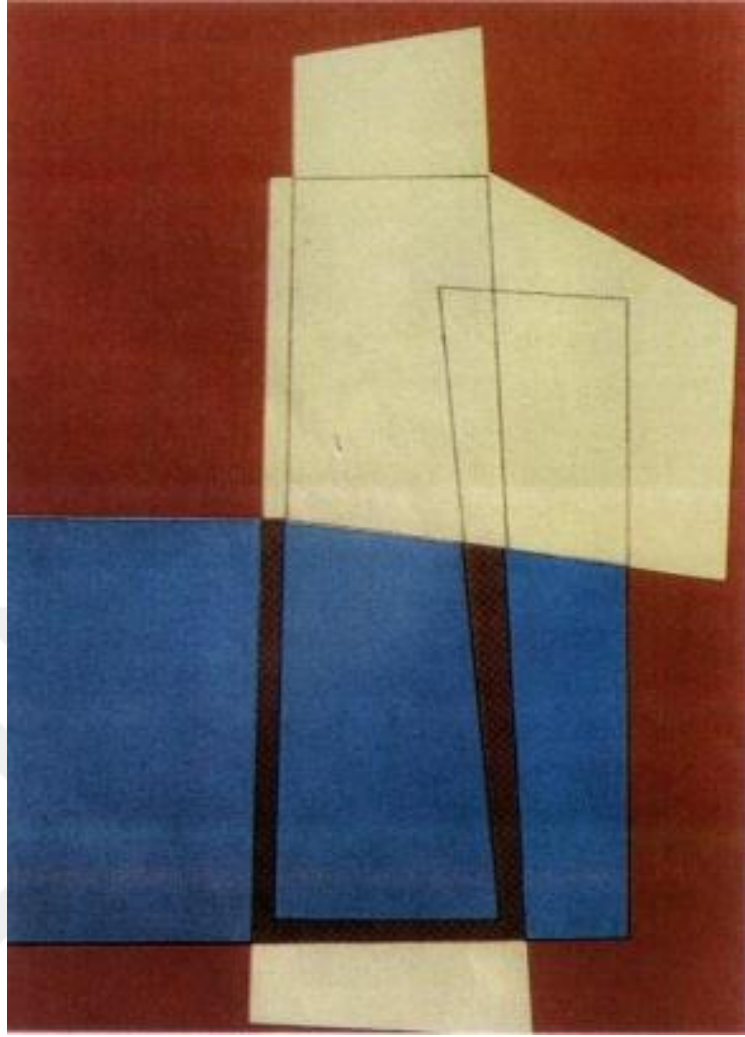
Fahrelnisa Zeid, eserlerinde geometrik şekilleri çoğu zaman bir mozaik algısı oluşturacak şekilde kullanarak eserler üretmiştir. Sanatçı, geometrik biçimli küçük parçaların yan yana geldiği resimlerinde ara sıra çizgiyi de kullanarak eserlerini meydana getirmiştir.



Resim 31: Fahrelnisa Zeid, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya

Cemal Bingöl, Türkiye'de ilk soyut eserler yapan sanatçılardan biridir. Kolajla yaptığı çalışmalarından sonra soyut bir anlayışla birlikte resim yaparak çalışmalarına devam etmiştir. Az renk ve düz boyama yöntemi ile geometrik formlarla eserlerini oluşturmuştur. Boya ile oluşturduğu dokulara, özelliklere önem vermemiş ve ilgi göstermemiş olan Cemal Bingöl, sade sınırlayıcı geometrik bir anlayışla eserler vermiştir. Kullandığı geometrik biçimleri de düz bir şekilde boyanmıştır (Düzgün,2011:76).

Cemal Bingöl soyut sanat alanında önemli bir isme sahip iken özellikle de geometrik soyut sanat alanında ve hatta daha da önemlisi geometrik non – figüratif sanat alanında yapmış olduğu çalışmalarıyla Türk soyut sanat tarihinde ülkemizde değeri çoktur. Geometrik soyut ve geometrik non – figüratif soyut sanatın ülkemizde var olmasının sebeplerindendir. Yapmış olduğu çalışmalar ile de bu durumu desteklemiştir.



Resim 32: Cemal Bingöl, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Duralit Üzerine Yağlıboya, 128 x 82 cm

Tuval üzerine boya dışında hiçbir malzeme kullanmadan resimlerini oluşturan Abdurrahman Öztoprak ise, sanatının temel unsurlarını belli bir armoni, geometri ve devinim olarak belirler. Merkezden başlayarak, siyah zemin üzerinden dışarı doğru açılan ve birbirlerinin içinden geçerek farklı yönlerle doğru dönen formlar, sanatçının mimarlığından gelen mekân kaygısı içerisinde tuvallerinde yer almaktadır. Dörtgen, kare, üçgen ve daire gibi farklı geometrik biçimlerle formlarını meydana getirmektedir. Bu soyut geometrik formlar, sarı, kırmızı, mor, eflatunla birlikte kullanılan altın yıldız aracılığıyla kontrastlar oluşturmaktadır. 1960’lardan sonra kullandığı geometrik şekillerin

yanında yumuşatılmış organik formlar, renk derecelendirmeleri ile sağlanan geçişler, fantezi olarak nitelendirilen eserler yapmıştır. Bu resimlerin derinlikleri ışıkla sağlamıştır. Değişen zamanla birlikte farklı şekillere dönüşen ışık, zaman boyutu resmine taşımıştır (Düzgün,2011:81).



Resim 33: Abdurrahman Öztoprak, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105 x 105 cm

Önemli soyut sanatçılarından olan Sabri Berkel, modern sanat anlayışının da öncülerinden sayılır. Yaptığı resimlerde tabiata bağlı kalmamıştır. Resimlerinde gördüklerini değil, düşündüklerini çizmiştir. Berkel'in soyut eserlerinde öncelikle zihinde şekillenme sürecini tamamlayan bir algı gelişmiştir. Geometrik soyut eserlerinde uyguladığı lekeci çalışmalarında da düzen anlayışı ön plana çıkmaktadır. Sabri Berkel'in bütün soyut çalışmalarında tesadüfi özelliklere ve anlık fırça vuruşlarının yerine, akılcı bir kurgulama ile oluşturulan özgün yaratımlara daha fazla değer verilmiştir.



Resim 34: Sabri Berkel, ‘‘Soyut Kompozisyon’’,1979,Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100cm

Mübin Orhon ise eserlerinde renk, coşku ve ışık etkisine önem vermiştir. Sanatçı, düz boyama tekniğiyle meydana getirdiği tuvalin zemini üzerinde yavaş yavaş açılan ve onları etkileyen ışıkla bir araya gelerek dikdörtgen formlar oluşturan resimleri ile birlikte ritmik bir gizli güç yaratmaktadır.



Resim 35: Mübin Orhon, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59.9 x 45.8 cm

3. TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT'UN İLK ÖRNEKLERİ VE GELİŞİM SÜRECİ

Batı sanatı 20. yüzyıl öncesinde bir hatırlama eylemi olarak değerli olanı ölümsüzleştiren bir özelliğe sahiptir. Düzen ve betimleme olguları önemliydi. Bu sanat anlayışı, toplumsal, siyasal, endüstriyel ve kültürel alanlarda oluşan gelişmeler neticesinde 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan önemli üsluplar tarafından yıkılacaktır. Fotoğrafın ve sinemanın oluşmasıyla o zamana kadar sanatta egemen olan anlayışla yeni akımlar vesilesiyle çıkış aranmaktadır. Dış dünyadan içe yönelen bir eğilim git gide güç kazanacaktır. Modern sanat, büyüleyici biçimlerinden, renklerinden vazgeçerek yeni arayışlara gidilmesine neden olacaktır. Eski olanı, özgür ve çağdaş uygulamalarla, zevklere ve kurallara göre yeniden ele alanların başında soyut sanat eğilimi gelmektedir. Bu eğilimi belirleyen asıl niteliklerden biri nesnelerin derinliklerinden yola çıkarılarak iki boyuta, indirgenmesiydi (Yaşar,2019:2). Geleneklerden sıyrılıp çağdaş bir gelişime sahip olmak Türk toplumunda da gerçekleşmiş aynı zamanda sanat alanında çağ atlamıştır. Tabi ki bu süreçler kolay olmasa da zaman içerisinde Batı da anlam kazandıkça Türk toplumu da yavaş yavaş bu durumu benimsemiştir.

Türk Resim sanatında Soyut sanatın ilgi görmesi, resimsel kavramlara ait yeni ve farklı boyutlar getirir. Kompozisyonların oluşum süreci, tuval üzerinde duruşunu zorunlu kılmaktadır. Neticesinde her sanatçı için ayrı bir fırça ve ayrı bir çizgi, farklı ve özgün anlatım biçimleri anlamına gelmektedir. Genel anlamda Türk resminde yaratıcılığı ve özgünlüğü arama çabasıyla gelenekçi, ulusal, Batıcı bir yaklaşımla motif ve kompozisyonun yapısal bütünlüğü içerisinde estetik bir göreve sahip değilse, hayal gücünü sınırlayan bir aktarımdan ötesine gidememektedir. Doğu ya da Batı sanatının doğrudan yenilenmesi sanatçıyı modern ve özgün yapmamaktadır. Resimde yaratıcılık ve hayal gücü, ancak sanatçının kendine özel felsefeler geliştirmesi ve sanatsal elemanların

malzemeye dayalı araştırma süreci içinde olmasıdır. Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte Türk resim sanatçılarının amacı ile Avrupa'nın çeşitli kentlerine gönderilmesi, Türk sanat tarihinin seyrini değiştirmiştir (Kayapınar,2016:62,63). Türk sanatçılarının böyle bir girişimi ülkemiz adına çok büyük bir adımdır. Ülkeler arasında ilerlemenin sanat dalı üzerinden de çağa ayak uydurması ve gelişmesi, dünya çapında önem kazanan ülkelere biri olurken toplumumuz için de önem kazanmıştır. Soyut sanat ile duyguların, düşüncelerin, bakış açılarının değişimi de toplumun gelişiminde önemli rol alır.

Soyut sanatın, Türkiye'deki gelişimine ve etkilerine bakıldığında, resimsel anlatımlar ulusal bir gelişmeye bağlı olmadan, şekillenme anlayışları dışarıdan sürekli hazır olarak alınmıştır. Bunun asıl sebebi, sanatçıların sanatsal anlatım biçimi ve akımlar üzerine fazlaca eğilmemiş olmalarıdır. Ayrıca bu etkilerin oluş sebeplerini ve bunların zeminlerini iyice araştırmamışlardır. Türkiye'de soyutlamaya ve soyut sanata karşı duyulan ilgiler ve görüşler 1947 yılından itibaren başlamış bu da soyut sanatın gelişimi ise bu yıllardan sonraki dönemlere rastlamaktadır. Türkiye'de ilk soyut çalışmalar geometrik-non figüratif biçimlemelerden olmuştur. Türk sanatçıları soyut sanatı, daha çok halk sanatıyla ilişkilendirmişler. Bu sanatçıların bazıları, eserlerine yöresel motiflerin soyut düzeni içerisinde değerlendirme gayretiyle olmuşturlar (Erden,2013:78).

Türk Resim anlayışı alt yapısını batıdan alıyordu. Bu yüzden, bizdeki soyut resmin oluşumu, birbiri ile ilgisiz değerlendirmelerle ilgilidir. Batı sanatında farklı zamanlarda meydana gelmiş biçimlemeler 2. Dünya Savaşından sonra sergilerimizde boy göstermişlerdir. Ama soyuta ilişkin tüm girişimler sonunda batı sanatının problemlerinin detaylarıyla anlaşılmasını sağlamıştır. Soyut resmin büyük bir anlatım alanı olduğu bilinen bir gerçektir. Hatta soyut sanat anlayışını geleneksel halk sanatıyla harmanlayan

sanatçılarımız olmuştur. Bazı eserler de yöresel motiflerin soyut düzenini değerlendirme çabasıdır.

Türk resim sanatında, sanatçı birliktelikleri sanatın gelişmesine ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. 1924 yılında Batılı ülkelere sanat eğitimi almak için gönderilen öğrencilerin, 1929 yılında ülkeye dönüşleriyle beraber birliğin kurulma süreci başlamıştır. 1929 yılında kurulan birliktelik içerisindeki sanatçılar, eserlerinde bir sanat hareketini destekleme ve onu yayma çabası içerisine girmemiş, farklı sanat anlayışlarını ele almışlardır (Özkan,2012:5).

2. Dünya Savaşından sonra ülkemizde soyutlamaya ve soyut sanata yönelik çalışmalar yaygınlık kazanmıştır. Bunda 1946 yıllarından itibaren ülkede yaşanan ekonomik ve toplumsal değişimlerin etkisi büyüktür. Ulusal değerlerin önem kazanmaya başlamasıyla birlikte birçok sanatçı, kişisel sanatlara, kaynağı geleneklerimize dayanan farklı ve yeni ifadeler katacaktır. Türk resminin modern dünyadaki yerini, Batı sanat oluşumlarının alacağını düşünen bazı ressamalar da resimlerinde milli bir sanat oluşturmaya yöneleceklerdir (Yaşar,2019:5,6). Soyut sanat her ne kadar belli başlı ressamaların atılımları, çalışmaları ile kendini göstermiş olsa da bu durumun en önemli nedenlerinden biri de çağın içinde bulunduğu durumdur. Çünkü savaş insanların ruh hallerini etkilemiş, uğradıkları birçok kaybı da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle yeni bir sanat anlayışı yeni bir nefes gibi doğmuştur. İlk olarak batı toplumunda rastlarken ülkemiz de hazır olarak almış ve kendine göre yorumlayarak kullanmıştır. Batı sanatında ilk adımları tekrar göz gezdirelim. Ülkemizin etkilenmelerinin nereden geldiğine değinelim.

Türk resmindeki batılılaşma döneminde, Kandinsky'nin 1910'da gerçekleştirdiği ilk soyut kompozisyona geçişi gelene kadar tüm resim sanatına realist, romantik,

akademik gibi tarzların hâkim olduğu söylenebilir. Resim tarzları ne olursa olsun tabiat çıkışıdır. O dönemde kurulan tüm grupların temelinde figüratif bir anlayış söz konusudur. 1950’li yıllara kadar ülkenin sosyokültürel farklılaşmaları doğrultusunda sanatı yönlendirdiği görülmektedir. Bu doğrultuda Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte farklı sanatçılar ülkenin dört bir yanına yollanmış, böylece belgesel niteliği ile yapıtlar oluşmuştur (Kayapınar,2016:63).

Ülkemizde Cumhuriyetin kurulması önemlidir. Çünkü Cumhuriyet demek; ulusun, egemenliğini kendi elinde tuttuğu ve bunu belirli süreler için seçtiği milletvekilleri aracılığıyla kullandığı yönetim biçimidir. Bu nedenle böyle bir görüşe ülkemiz sahipken sanat dalında da ilerleme kat etmek olağandır ve bunun için ülke yararına yapmış olduğu ilerlemeler Cumhuriyetin kuruluşunun da önemli bir parçasıdır. İlerici, geniş bir düşünce yapısına sahip olunamamış olması Batıya ayak uyduramamak anlamına gelebilir ve çağın gelişiminden geri kalmak gibi problemleri beraberinde getirirdi. Ama ülkemiz ressamlarını yurt dışına göndermiş ve geri döndüklerinde ülkenin dört bir yanına göndererek soyut sanatın yayılmasında yarar sağlamıştır.

Türk resim sanatının modernleşme süreci, 20. Yüzyılda batı sanatındaki değişimlerle birlikte başladığı görülmektedir. Bu modernleşmenin oluşmasında boya kullanımındaki yaratıcı süreç etkin rol oynamıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanatta çeşitlilik artmış, belli bir üslupta eserler vermektense, içsel yaklaşımlı biçimler oluşturulmaya başlamıştır. Bu sayede, ilk soyut yaklaşımlı çalışmalar görülmeye başlanmıştır. *“1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanat akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiği görürüz. Türkiye’de resim ve heykel sanatını hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Gerçi Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı*

yönleri araştırdıkları dönem 190 sonrasındadır. 1940'larda toplumsal içerikli resim yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuştur.”(Tansuğ, 1986: 246).

1950'li yıllardan sonra bugüne kadar çeşitli soyut ve soyutlama stillerini benimseyen sayısız farklı sanatçı vardır. Bu tarzlar; lirik soyutlama, kaligrafik yansımalar, geometrik soyutlama ve soyut ekspresyonizmdir (Kayapınar,2016:64). Soyut resim sanatının anlayışı Türkiye’de kendini 1950’lerden sonra göstermiştir. Türkiye’nin kültür ve sanat açısında ve özellikle resim ve heykel sanatında hızlı bir şekilde dünyaya açılma, çağdaş bir çizgide Avrupa’yı yakalamaya çalışma yılı olarak 1950’li yıllardır. Bu dönem özellikle resim ve heykelin soyut akımların içine hızlıca girdiği bir dönemdir (Ağyürek,2011:41).

1950’li yılların sonlarında soyut sanata olan eğilim giderek artmaya başlamıştır. Düzenlenen devlet sergilerinde soyut resimler daha fazla yer almaya başlamıştır. Bu gelişme, Batı’da büyüyen soyut sanatın popüler olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatsal anlayışı dönüştüren, üreten ve kuran dinamiklerin, zaman içindeki değişimi, resmi yaratan bilincin onlardan etkilenmesi ile birlikte oluşan yaratım isteği ile ilgilidir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışının, bireyin özgürlüğü düşüncesinden etkilendiği görülmüştür. Bu düşüncelerle birlikte sanatçı, bireyin bağımsız davranışına uygun yöntem ve teknik yaratmıştır. Tinsel ve düşünsel kaynağını Doğu’da arayan birçok sanatçı anlatımlarına kaynaklık edecek yeni elemanları bulmuşlardır. Bu elemanlar kaligrafi ve ritimdir. Mathieu, Soulages, Hartung gibi sanatçılar bu eğilime ilgi gösteren sanatçılardır. Ancak Türk ressamlar bireyin kendisini eserlerde öne çıkarıp, figürü reddetmediler. Soyut resim yapan sanatçılar da figüratif eğilimlerle resimler yaptıkları gibi, figüratif eser yapanlardan birçoğu da soyut çalışmalar oluşturmuşlardır. Böylece Batılı sanatçılar, kendi bireysel varlıklarını, kendilerine tanıdık olmayan Doğu geleneğinin, objeyi kendi gerçeklerinden

koparan soyutlama mantığını anlayıp kendine ifade olanakları yaratmışlardır (Yaşar,2019:7).

Süreklilikle 1950li yıllardan bahsedip durduk çünkü bu tarih Türkiye için önemlidir. Neden önemli olduğuna gelecek olursak; soyut sanatın gelişim evresi içerisindeki hızından, değişiminden, farklılaşmasından dolayı önemlidir. Soyut sanat artık anlaşılmaya, yaygınlaşmaya ve hızla büyümeye başlamıştır. Teknolojinin de ilerlemesi ve bazı tarihi önemli olaylarda sanatın bir parçası olması, soyut sanatın modern oluşu, sürekli gelişim ve değişim içinde olması bu husustaki etkenler arasındadır. Soyut sanat özünü korur fakat aynı kalmaz, çevresine ayak uydurur ve ilerler; çünkü soyut sanat özgürdür bu nedenle ülkemizde de bu değişimlerle yaşanan soyut sanat 1950 öncesi ve sonrası farklılıkları söz konusudur diyebiliriz.

Soyutlama, Türk ve dünya sanatının belli başlı dönemlerini belirlediği kadar Adnan Turanî'nin sanat yaşamını da büyük ölçüde belirleyen bir kavramdır. Türk soyut sanatında önemli bir yeri olan Nuri İyem, soyut resmi bırakmasını gerekçelendirirken, farklı bir Türk resmi yaratmak ile bir Türk dili yaratmak arasında benzerlikler kurar. Yeni bir Türk resmi gibi, farklı bir Türk dili de gelenekten kopuşun inkârını gerektirecektir (Akder,2008:45). Birçok sanatçının soyutlamaya gitmelerini sağlayan sadece iki ressamı dile getirdik fakat ileriki bölümlerde detaylıca ele alacağız.

1950'li yıllardan sonra Türk sanatçıları kendi özel ve kişisel eğilimlerine doğru yönelmeye başlamışlar ve tek olma anlayışı kapsayan kişisel sergiler artmaya başlamıştır. 1940'lı yıllarda toplumsal gerçekçiliği savunan ve birçok etkinlik yapan Yeniler Grubun bazıları 1950'den sonra soyut sanatın öncü savunucularından olmuşlardı. Bu sanatçılar, Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Cemal Bingöl, Nurullah Berk, Malik Aksel, Fahrünnisa Zeyd, Halil Dikmen ve Sabri Berkel'dir (Ağyürek,2011:42).

Savaş sonrasında sanat merkezi olma özelliğini kaybeden Paris'in yerini Amerika almaya başlamıştır Paris Okulu Ressamları, plastik sanatlarda ilerleyerek yaratıcılığı ve entelektüel faaliyetleri yoğun bir şekilde harekete geçirmiştir. Şehrin yerli ve yabancı sanatçılarının bir arada eser üretimi yaptığı Paris Okulu'nda Türk ressamlar da ilk kez önemli ve etkin bir rol üstlenmiştir (Gökçek,2019:7).

Türk resim sanatı, soyut anlayışla 1940'lı yıllarda tanışmıştır. Bunda birçok sanatçımızın Paris'te farklı atölyelerde çalışmalarda bulunması önemli bir etkidir. Fahrelnisa Zeid, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Zeki Faik İzler, Mübin Orhon, Albert Birtan, Tiraje Dikmen, Abidin Dino ve Hakkı Anlı Paris gibi sanatçılar soyut sanat ekolüne katılarak özgün eserlerini oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar Batı'dan öğrendiklerini ülkenin şartlarına ve geleneklerine uyarlayarak özgün bir birleşim oluşturmuşlardır (Yaşar,2019:2).

1950'li yıllar öncesinde toplumsal gerçekçiliği savunan sanatçılarımızdan birkaç önemli isimden bahsetmiştik. Bu isimler zaman içerisinde Paris okulunda yer almış, soyut sanatçılardan etkilenerik yada esinlenerek 1950 sonrasında yol gösteren isimler olmuştur.

Soyut resmin gelişimi doğrultusunda resmin kendisinin başlı başına önemli bir konu olduğu düşüncesiyle dış dünyaya ait nesnelerin hepsi belli bir kenara konulmuştur. Bu doğrultuda Kandinsky, Mondrian, Maleviç gibi isimlerle başlayıp ilerleyen soyut sanat, 2. Dünya Savaşı'nın ardından "Paris Okulu" ressamlarının birçoğu tarafından desteklenerek ciddi bir değişime sebep olmuştur. Soyut resmin devrimci ruhuna karşı olarak figüratif resimler tutucu kesimlerin çalışmaları olarak görülmeye başlanmış; buna karşın figüratif çalışmaları destekleyen isimler soyut resmi geri kalmışlığın bir delili olarak görmüşlerdir. Tüm bu çekişmelere rağmen Paris'te bulunan Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı gibi sanatçılar, tartışmaya girmeden soyut çalışmalara başlamışlardır. Soyut çalışma yapan sanatçılara göre konunun eseri oluşturmakta bir etkisi yoktur ve bu

da akademik anlayıştan ayrı bir duruma işaret eder, dolayısıyla da konunun eseri oluşturmadaki gerekliliği hakkındaki sorunları analiz etmek gerekmiştir. Soyut resmin tekniğinde tabiat unsurunun olmaması nedeniyle, bu anlayışın acıklı bir durum içerip içermediğini tartışan sanatçılar olmuştur. Buna rağmen soyut resmin getirdiği uzamsal anlayışına göre, konunun önemini kaybetmesi gibi farklı etkiler, ülkemizde de figüratif çalışan sanatçıları etkilemiştir. Figüratif resimde çoğunlukla tabiattaki ölçüler ve renk kullanımı fazlayken, bu bağlamda somut bir modele bakarak yapılan çalışmalar da varlığını sürdürmüş ancak soyut resimde bu zorunluluk ortadan kalkmıştır. Bu durumda soyut resmin meydana gelmesindeki desen anlayışının nasıl olduğunun anlaşılması gerektiği düşünülse de, kolayca algılanması mümkün olmamıştır. Bu sebeple, hem Batı'da hem de Türkiye'de soyut resim sanatına geçiş yapmak büyük sorunları da beraberinde getirmiştir. Bunun yanında modelin de soyut sanattaki etkisinin önemsiz oluşu bu duruma eklenince daha da zor bir hal almıştır. Çünkü soyut resim, objelerin belli bir mekân içindeki perspektifine ihtiyaç duymamış, biçimsel elemanların birbirleriyle uyumu daha rahat tekniklerle oluşmuştur. Soyut sanatta, perspektif gibi bir kavramın geçersiz olması muhtemeldir. Perspektif unsurunun olmayışı da soyut resimde önemli bir sonsuzluk kavramını oluşturarak yeni bir düzenleme anlayışı meydana getirmiştir (Gökçek,2019:14-16).

Modern Türk sanatçılar tarafından 1940'lı yılların sonuna doğru sürekli tartışılan bir konu olan soyut sanat, 1950'li yıllarda sanatçıların yapıtlarında varlığını göstermeye başlamıştır. Bazı eleştirmenler Türk el sanatlarında bulunan motiflerin soyutlama öğelerine dâhil olduğunu savunmuş, Batı'da gelişen soyutlamanın Anadolu'da uzun yıllardır geliştiğini savunmuşlardır. Modern Türk sanatçıların soyutlama kavramlarını algılama girişimlerini, bazı sanatçılar resim sanatını düşüncelerin aktarılması olarak ifade etmesini daha doğru olacağını söylemişlerdir. Batı sanatını özümseyen çağdaş Türk

sanatçıların akademik anlayıştan ve tabiattaki kopyacılıktan uzaklaşmaya başlayıp, Batı'da yaşanan akımların modern Türk sanatında bulunması nedeniyle Batı'dan gelen soyut anlayışı irdelemeden benimsediğini belirtmiştir (Turan,2016:29).

Türk resim sanatı, soyut anlayışla 1940'lı yıllarda tanışmıştır. Bunda birçok sanatçımızın Paris'te farklı atölyelerde çalışmalarda bulunması önemli bir etkindir. Fahrelnisa Zeid, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Zeki Faik İzler, Mübin Orhon, Albert Birtan, Tiraje Dikmen, Abidin Dino ve Hakkı Anlı Paris gibi sanatçılar soyut sanat ekolüne katılarak özgün eserlerini oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar Batı'dan öğrendiklerini ülkenin şartlarına ve geleneklerine uyarlayarak özgün bir birleşim oluşturmuşlardır (Yaşar,2019:2).

Türk resminin modernleşme sürecini 1950 öncesi ve 1950 sonrası olarak ayırmak gereklidir. 1950'lerden önce yaşanan sanatçıların kendi iç dünyalarını resme aktaramamaları, farklı tür eğitimlerin gelişmemesi, sanatçıların resmi kurumlarla sürekli bir ilişkilerinin oluşu, Türkiye'nin kültür-sanat politikasına uyum çabaları, Batı'daki sanat akımlarının temel ilkelerinin algılanmadan kullanılması nedeniyle gerçek bir gelişme görülememiştir. 1950 yılından sonra, sanatçıların tavırlarındaki bireysel anlayış, köy teması yerine kent konularının işlenmeye başlanması, kültür sorunlarına olan ilgilerin artması, Batı'daki gelişmelerin yakından izlenmesi, resimdeki evrensellik problemlerine karşı artan yerellik sorununun ne kadar önemli olduğunun anlaşılması, gelişen yeni tekniklerin farklı düşünce boyutlarına ulaşması gibi sonuçlar doğurmuştur (Gökçek,2019:20).

Türk resim sanatında 1950 öncesi ve sonrası diye ayrılan sanatçılarımızdan bazıları sonrası döneminde gelişime ayak uydurarak devam etmişlerdir. 1940lı yıllarda başlayan soyut sanat, daha geniş daha özgür bir hal almıştır. Öncesindeki sanatçılar gibi aynılığın tekrarında kalmamış, sınırlanmamıştır. Tabi ki bu süreçler, bu yenilikler Batı

toplumunda dahi benimsenmesi, kabul görmesi güç olmuş olsa da ülkemizde de bu zorlu süreçler yaşanarak zaten oluşmuş ve kabul edilmiş bir toplumdan gelmiş olması, icatların da etkisiyle tamamen kabul görüp yaygınlaşmıştır. O yıllardan günümüze soyut sanat her çağa uyum sağlamaktadır, çünkü gelişimle geliyor ve zamanla büyüyordu. Şimdi bu süreci soyut sanatçılar, geometrik soyut sanatçılar ve geometrik non – figüratif sanatçılar olarak 3 bölüm altında örnek sanatçılar üzerinden detaylıca inceleyelim.

3.1. Türkiye’deki İlk Soyut Sanatçılar

Ülkemizde soyut sanata ilişkin ilk yazılar 1947 yılındaki dergilerde çıkmıştır. 1943’ten itibaren Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Salih Urallı, Refik Epikman gibi ressamalar kübizmine yakın çalışmalar oluşturmuşlardır. 1948’de Ferruh Başağa’nın “Aşk” adlı eseri, Devlet Resim Sergisinde birincilik ödülü almıştır. Eser, bir erkek ve kadın silüetinin soyutlaması şeklinde yapılmıştı ve o dönemde soyut yaklaşımın en cesaretli örneğidir. Bu dönemde Nurullah Berk, çağdaş resimle ilgili yazılar yazmıştır. 1950’li yıllarda Türkiye’de soyut eğilimler türlü çabalarla gelişmiştir. Soyut eğilimlerin ilerlemeye başladığı yıllarda Türkiye’de resim sanatı genel anlamda kübist şekillendirme yöntemlerine yakın bir yol izlemekteydi. İlk soyut çalışmalar, 1954 yılında bir sergide eserleri sergilenen Cemal Bingöl, Eren Eyüboğlu, Nejat Devrim ve Füreyya Kılıç, non-figüratif tarzda eserler üreten ilk soyut ressamalar olarak tanımlanırlar. Aynı dönemde, Halil Dikmen, Hasan Kavruk adlı ressamaların da soyut bir anlayışla çalıştıkları belirtilmiştir. O dönemlerde Adnan Çoker ve Lütfi Günay adlı ressamalar da tamamen geometrik non-figüratif bir şekilde çalışmışlardır. Yapılan eserler geometrik soyut bir çizgidedir.

Bunun yanında yurt dışında çalışmalarına devam eden sanatçılarımızın eserleri kimi galerilerde sergilenmiştir. Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrelnisa Zeid bu

dönemin önemli isimleridir. Selim Turan ise, Avrupa’da yaşayan Türk ressamı arasında ilk non-figüratif çalışmalar yapan ressamdır. Non-figüratif sanatın batıda ün kazanmasına paralel olarak, ülkemizde de bu alanda yapılan çalışmalara olan ilgi de artmıştır. Zeki Faik İzer, dışavurumcu ve figüratif bir renklerle soyuta, oradan da geometrik ya da lirik olmayan non-figüratif bir tarza yönelmiştir. Bu dönemdeki en önemli isimlerden biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur.

1959 – 1960 yıllarında soyut anlayışı benimseyen ressamı, Zeki Faik İzer, Nuri İyem, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Ferruh Başağa, Halil Dikmen, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Adnan Turan, Ercüment Kalmık, Cemal Bingöl ve Cemil Eren’dir. Sanatçılar, soyutun çeşitli anlayışlarını kendi içlerinde temsil ediyorlardı. Bu yeni kuşağın eğitimcilerinin de desteği ile soyut anlayış oldukça büyük bir yayılma gücü gösterebilmiştir. Bu alandaki yayınlar da giderek artmıştır. Ama yazıları genelde ressamı ele almıştır. Soyut sanatla ilgilenen ressamı, batı akımları ile yakından ilgilenmelerine rağmen bulundukları ortamları yeterince araştırıyorlardı. Soyut biçimlendirme özellikleri, birtakım sorunların araştırılmasını gerektiriyordu. Bu anlayış da soyut sanatın ortaya koyduğu sorunlarla ilgili bir analizin gerekliliğini zorunlu kılmaktadır (Kurt,2008:12-16).

Türk resminde soyut sanatçılar özgünlüğü arama çabasıyla kimi zaman gelenekçi, yerel, ulusal; kimi zaman ise Batıcı bir yaklaşımla motifler ile estetik bir işleve sahip olabilme çalışmalarıyla, yaratıcılığı genişleten bir aktarımla ileriye gitmiştir. İkinci olarak Doğu yada Batı sanatının doğrudan yinelenmesi sanatçıyı özgün ya da çağdaş da olma çabasına hazırlar. Resimde yaratıcılık, ancak sanatçının özel felsefeler geliştirmesi ve resimsel unsurların malzemeye dayalı organik araştırma süreci içinde olasıdır. Türk resim soyut ressamı inceleyelim.

Sanatsal ifade şekli arayışında olan bir sanatçı olan Hamit Görele'nin ilk dönemki eserlerinde kent manzaraları yer almış, portre, figür ve figürle beraber denge arayışının görüldüğü geometrik soyutlamalar yer edinmiştir.



Resim 36: Hamit Görele, “Boğaziçi”, 1930’lar, Tuval Üzeri Yağlıboya, 36x54 cm

Sanatçının 1935-1945 yıllarındaki eserlerinde boya ile eriten bir form olarak kullanılmış, resimler dışavurumcu bir tavırla oluşturulmuştur. 1940-1955 yılları arasındaki eserlerinde ise sanatçının yaşadığı İstanbul’un Kurtuluş semti ana konu olmuştur. Bu eserlerde, Cezanné’ın tabiatı yorumlama şekli olan ışık-gölge kullanımı önemsizlenmiştir. Geometrik formlarla tabiatı yeniden yaratma amacı güdülmüştür. Sanatçının bu dönemdeki yapıtları soyut ve soyutlamaların ilk örnekleri sayılmıştır (Turan,2016:41).



Resim 37: Hamit Görele, “Geometrik Portre”, 1965-1970’ler, Karton Üzeri Yağlıboya, 70x50cm

1950 yılı sonrasında modern Türk resim sanatını ve sanatçıları etkisi altına alan soyut yaklaşımlar Refik Epikman’ı da derinden etkilemiştir. 1960’lı yıllarda oluşturmuş olduğu resimlerinde soyut sanatın form ve renk anlatımını benimsemiştir. Bu resimlerde öne çıkan özellik, yüzeye yerleştirilen geometrik formlar ve renklerin duygusal etkilerine sahip olması bir hareket sistemi oluşturmuştur. Epikman’ın soyutlama tarzında figüratif özellikli resimsel unsurlar görülmüş, 1963 sonrasında üretmiş olduğu eserlerinde derinlik etkisinin yer aldığı geometrik formlarla anlatılan kent ve nesne soyutlamaları yer almıştır. Bu soyut eserlerde figüratif formların yoğunlukla kullandığı görülmüştür. Epikman’a ait soyut geometrik resimler biçimsel özellik ve renk bağlamında çok fazla yenilik getirmemiş olsalar da sanatçının bir sanat anlayışı ve resimsel dilinin varlığından söz edilebilir (Turan,2016:44).



Resim 38: Refik Epikman, “Bar”, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm

Refik Epikman’ın eserlerini resimsel dil açısından, dışavurumcu kübist etkili ve soyut eğilimler olmak üzere iki grupta toplamak mümkündür. Her iki grupta da konu seçiminde çeşitlilik hâkimdir. Türkiye’deki sanat ortamında 1950’li yıllardan itibaren başlayan soyut eğilimler Refik Epikman’ın eserlerinde 1960’lı yıllardan sonra etkisini göstermeye başlamıştır. 1966 yılında meydana getirmiş olduğu “Statik Düzen” adlı eseri soyut anlayışın egemen olduğu oldukça önemli bir örnektir. Sanatçı, bu tarihlerde “Soyut Kompozisyon” adı altında bir kaç resim yapmıştır. Bu eserlerinde tuval yüzeyine dağılan geometrik formları ile görsel ve duygusal çağrışımları ortaya koymaktadır. Bunun yanında soyut anlayışla yapmış olduğu diğer başka resimlerinden farklı olarak şekle bağlı kalmasına rağmen kübist bir üslubun egemen olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçı, Türkiye’de sanat olgusu adına, resim çalışmalarıyla modern bir anlayışa yönelik, izlenen

yolda önemli bir mesafe almıştır. Uygulamış olduğu teorik çalışmalarla birlikte sanat olgusunun toplum tarafından tanınması için çok önemli çabalar sergilemiştir (Kurt,2008:17).



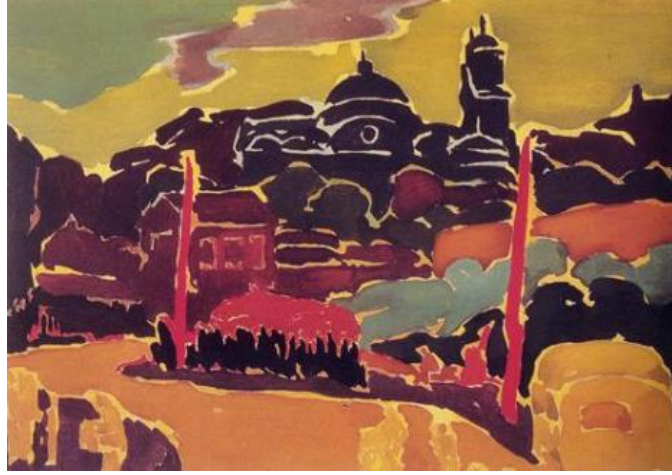
Resim 39: Refik Epikman, “Dinamik Düzen”, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x93 cm

Soyut sanatla birlikte ismi anılan Sabri Berkel, çağdaş bir sanat anlayışının öncüsü sayılmaktadır. Yaptığı eserlerde tabiata bağlı kalmamış, gördüklerini değil düşündüklerini resmetmiştir. *“Berkel'in soyut yapıtlarında öncelikle zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayış gelmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında olduğu lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plana çıkar.”* (Ersoy,1998:36).



Resim 40: Sabri Berkel, “Peyzaj”, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm

Doğaçlama özelliğinin her türüne karşı coşkularını, heyecanlarını kontrol edilebilir bir anlayışta ve katı geometrik formlar benimsemiştir. Sabri Berkel'in tüm soyut eserlerinde anlık fırça vuruşlarının yerine, özgün bir düzenleme ile oluşturulan yaratım özelliklerine her zaman daha fazla değer verilmiştir (Düzgün,2011:74). Berkel'in 1940'lı yıllarda üretmiş olduğu resimlerinde Cezanné etkisi hissedilmektedir. Berkel'in resimlerinde, renk, ışık-gölge, biçim, çizgi, leke kavramları ile ele alınması gereken bir bütün olarak görmüştür. Nurullah Berk ve Adnan Turani, Sabri Berkel'in resimleri için, sanatını klasik kültüre temellendirdiği için birçok sanatçıda görülen rastgele soyutlamalardan farklı örnekler oluşturduğunu söylemişlerdir. Uluslararası düzende başarıları bulunan sanatçı, geometrik şekiller, kaligrafik formlar ve özgün motiflerden oluşturduğu düzenlemeleri ile Türk resminde soyut sanatın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur (Turan,2016:51).



Resim 41: Sabri Berkel, “Taksim Meydanı”, 1947, Mukavva Üzerine Yağlıboya

Sabri Berkel’in, hayatının birinci sorunu haline getirmiş olduğu resim yapma isteğine, zihinsel süreci de dâhil etme gayreti ve resimlerinin oluşum aşamasındaki düzeni, titizliği ve itinayı açık bir biçimde hissettirerek, zamanla değişik sanatsal üretim arayışları içine girdiği görülmektedir. Sabri Berkel’in Akademi yıllarındaki en belirgin olan özelliklerinden; disiplini, çalışkanlığı ve titizliği ön plana çıkmasıdır. Berkel’in, çalışma arkadaşları arasında en bilinen özelliği olan titizliği, sanat hayatına taşıdığı, yapıtlarında da gözlemlenmektedir. Resimlerinde, her şey bir o kadar rastlantısal gibi görünseler de, aslında keskin bir hesap ve düşüncenin ürünüdürler (Özkan, 2012:131).



Resim 42: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, 1973

Ferruh Başağa'nın oldukça uyumlu bir geometrik düzene, eğimli ve düz çizgilerin dengeli bir kompozisyona bağlı çalışmaları tabiat kökeniyle olan bağlarını soyut bir eğilim çerçevesinde sağlam tutan bir anlayışın ürünüdürler. Resimlerinde yatay ve dikey formların oluşturduğu üçgen çevreler, sıcak ve soğuk renklerle doldurulmuştur. Resimlerde ara renklerin de etkisiyle saydam bir özelliği ve benzer geometrik düzeni görmek mümkündür. Kompozisyonlardaki büyük eğriler asıl devinimi ifade etmektedirler. Kırmızı ve mavi renklerin oluşturduğu zıtlıklar, kırmızı rengin egemenliğiyle sıcak bir hava yaratmaktadır (Sezer, 1997:121).



Resim 43: Ferruh Başağa, “Soyut Kompozisyon”, 1989



Resim 44: Ferruh Başağa, “Kompozisyon”

Ferruh Başağa'nın ilk soyutlama çalışmaları 1980'den sonra geometrik kompozisyonlara dönüşmüştür. Başağa'nın eserlerinde camın şeffaf etkileri de görülür. Resimlerinde, mozağin küçük parçalarının titreşimli özellikleri de yer alır. Çalışmalarını şeffaf üçgen şekiller üzerine kurmuştur. Ferruh Başağa, resimlerinin yanı sıra çok sayıda vitraya ve duvarlara mozaikler yapmıştır. *“1953'ten 1970'lere dek lirik soyut olarak niteleyebileceğimiz geometriden oldukça uzak, doğrudan boya strüktürüne dayalı ve tek renk üzerine kurgulanmış çalışmalar yapmış, 1980 sonrası geometrik soyut çalışmalara yönelerek daha ince, parlak ve geçirgen bir boya kullanımı ile üçgen formları birbiri arkasından kristalize olmuş şekiller tuvale yerleşmiştir”* (Ersoy,1998:38).



Resim 45: Ferruh Başağa, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201 x 160 cm

Sanatçının erken dönem eserlerinde portre, nü, manzara ve natürmortların yanında balıkçıların günlük hayat konuları da yer almıştır. Bu dönemdeki resimleri yağlıboya ve gravür tekniğiyle birlikte yapılan eserlerdir. Bu dönemdeki eserlerinde tabiatı anlatım biçiminde oldukça yoğun etkisi görülmüştür. Eğitimini gerçekleştirdiği dönemde Zeki Kocamemi'nin ve Belling'in geometrik ve konstrüktivist anlayışlarını önemseydiği ve benimsediği dikkat çekmektedir.

Ferruh Başağa'nın son dönemlerinde ürettiği resimler soyut geometrik anlatıma giren özgün eserlerdir. Bu resimleri soyut yelkenler olarak tanımlanırken, teknik anlamda parlak, ince ve üst üste geçen boyaların kullanımı ile geometrik formların birbirinden direkt bir şekilde net konturlarla oluşması ve bu biçimlendirmelerin kristalize olarak resmedilmesinden meydana gelmiştir (Turan,2016:56).

Sanatçı, giderek eserlerinde nesneleri atmış olmasına karşın, kendi özgün sanatıyla oluşturduğu soyut resimleri doğal ve organik kavramlar üzerine temellenmiştir.



Resim 46: Ferruh Başağa, “Peyzaj”, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x81 cm



Resim 47: Ferruh Başağa, “İkiz Portre”, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x50 cm

Mübin Orhon'un sanatsal çizgisinin gelişimi esnasında Fransız sanatçı Kean Dewansne'nin soyut geometrik özellik taşıyan yaklaşımından oldukça etkilenmiştir. Paris'te soyut tarzdaki resimlerden oluşan sergiler açan sanatçı, soyut geometrik bir anlatım yerine lirik soyut anlayışta, siyah rengin önem kazandığı yapıtlar üretmiştir. 1960-1964 yıllarında oluşturduğu eserleri ünlü koleksiyonerler tarafından alınmıştır. 1963 yılından sonra Orhon'un resimlerinde yapısal anlamda bir parçalanma yaşamış, resimlerinde boşluk-doluluk algısı büyük bir önem kazanmış, eserlerindeki kompozisyonları da farklılıklar göstermiştir. Tuvalin kendi sınırlarına sığmayan, dörtgen alanlar yapısal parçalanmaya işaret etmiştir. Sanatçı, 1968 yılında eserlerinde lirik soyut anlatım şeklinden soyut geometrik anlayışa doğru yönelmiştir. Teknik anlamda guaş ve akrilik boyayı sulandırarak, resim yüzeyinin üstünden oldukça kontrollü şekilde akıtmaların olduğu resimler olarak ifade edilmiştir. 1975 yılında yapılan eserlerinde renkler öne çıkmış, resimdeki binalardan yayılan ışık dalgalarından yola çıkarak hazırladığı kompozisyonlar oluşturmuştur (Turan,2016:59).



Resim 48: Mübin Orhon, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mübin Orhon'un oluşturduğu resim tekniklerini öğrenme ve keşfetme dönemi 1950 ile 1952 arasındaki yıllara denk gelmektedir. Ancak bu dönemine ait hiçbir resmi günümüze ulaşmamış ve Mübin Orhon'un sanatının detaylı olarak ele alınmasına engel oluşturmıştır. Mübin Orhon'un en erken tarihli resimlerinden biri 1953 yılına aittir. Sanatçının bu yılda geometrik soyutlama tarzında oluşturmaya başladığı kompozisyonlar onun bu yıllar içinde ilk zamanki çalışmalarından ayrıldığını ve köklü bir değişimini göstermiştir. 1955 yılından itibaren lekesele durumlar üzerine yoğunlaşarak bu stilde yapılacak eserlerin içine girmiştir. Çünkü bu zamanlarda birçok profesyonel ve amatör sanatçının neredeyse aynı resimleri yapmasının doğurduğu bir sonuç bulunmaktadır (Erden,2013:110).



Resim 49: Mübin Orhon, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Guaş

Boya



Resim 50: Mübin Orhon, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mübin Orhon, özellikle 1961 ile 1965 yılları arasındaki dört yıllık dönemdeki oluşturduğu çalışmalarda, kendi eserlerinde farklı açılımlara doğru yönelmek istemiş, bu açılımları değerlendirildiğinde, lirik soyutlama tarzının sınırlarını zorlamıştır. Özellikle, ışık olgusu üzerine oldukça yoğunlaştığı görülmüştür. Resimlerindeki renklerin etkileyici gücüyle birlikte düşünüldüğünde Mübin Orhon’un ritmik fırça darbeleri, resimlerindeki kompozisyonlarında açıkça belli olan renk öbekleri oluşturmuştur. Bu öbeklerdeki yoğunlaşmaya dikkatli bir şekilde bakıldığında farklı mekânsal alanlar seyircinin gözünün önünde ortaya çıkmıştır. Mübin Orhon’un resimlerinde derinlikli perspektif kullanmadan meydana gelen bu çağırışımlar, oldukça önemli bir sanatsal üretime işaret etmiştir (Erden,2013:122).



Resim 51: Mübin Orhon, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Kâğıt Üzerine Yağlıboya

Mübin Orhon, özellikle kâğıt üzerine yaptığı çalışmalarında sıkça görülen çizgileri, bir tür ışık kaynağı olarak da yorumlamıştır. Farklı formlara dayalı bir özellik taşıyan bu çizgiler, Mübin Orhon’un çalışmalarında var oluş problemine bir gönderme yapan dramatik özellikler yüklemiş ve resim yapılan zeminin üzerine atılan en ufak bir çizgi, bu dünya ile resim dünyasının arasındaki sınırı göstermektedir. Mübin Orhon, tek başına yalnızlık içinde geçirdiği bu dünyanın sınırlarını aşabilmesi için resim dünyasına geçen bir figür olarak yorumlanmaktadır. Ancak burada Mübin Orhon ile mistisizmi özelliklerini yan yana getirmek pek de mantıklı değildir. Çünkü Mübin Orhon hiçbir mistisizme güvenmeden ve inanmadan resimlerini oluşturmuş, hayatını sadece resimlere adanmış ve zaman olgusunun başka boyutuna geçen şahitleri olmuştur. Günümüzde hala Mübin Orhon’un eserlerinden etkileniyorsak, bunu onun başarısı olarak görmemiz

gerekmektedir (Erden, 2013:134). Bazı eserlerinde Mübin Orhon'un şiirsel Soyut Dönemine ait yaptığı çalışmaları da vardır. Tuval üzerine yağlıboya ile yaptığı şiirler resimlerinde sarı, kırmızı, turuncu, kahverengi, yeşil, beyaz gibi birçok rengi oldukça yoğun bir şekilde kullanmış, resimlerinde akıtma tekniğini uygulamış, farklı renk armonileri oluşturmuş ve bu renklerin birbirleriyle bütünleşmesini sağlamıştır. Bu renklerin tonlamalarından yararlanmış, derinlik ve ışık olgusunu oldukça başarılı bir şekilde vermiştir (Erden,2013:147).

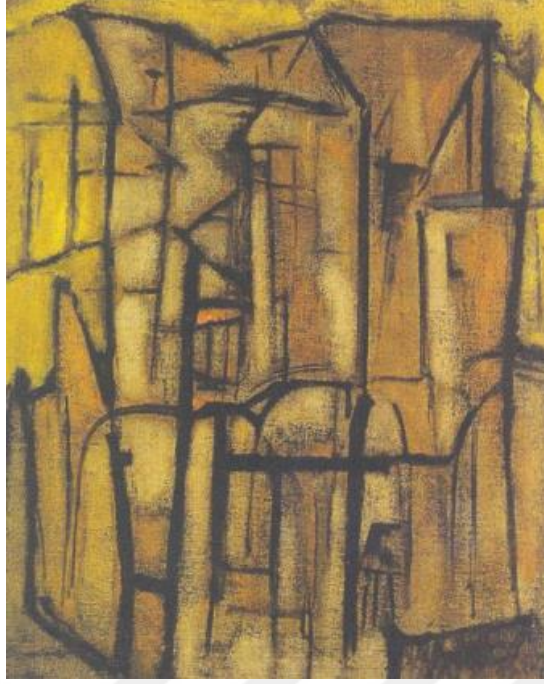


Resim 52: Mübin Orhon, ‘‘Kompozisyon Ruj’’, Tuval Üzerine Yağlıboya

Adnan Çoker, öğrencilik zamanında figüratif desen ve yağlıboya çalışmalarından sonra, kübizm akımı etrafında çözümlemeler ve soyut araştırmalara girerek ton, çizgi ve ritim sorunlarını araştıran yapısalcı bir davranış sergiler. Akademi'deki öğrencilik yılları sırasında, konstrüktivist bir eğitim anlayışına hâkim Zeki Kocamemi'nin öğrencisi

olması, Çoker'in sanatının gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu yıllarda, eserlerindeki yapı ve geometri kaygısı, kompozisyonlarda renkleri ve ifadeyi çok az önemseyip yapıya önem verme durumu, sanatçıyı tanımlayan en belirgin özelliklerdir. Mezuniyetinden sonra soyut anlayışa yönelir. Yöresel kaynaklar, kaligrafi ve soyut arasında birleştirme arayışına girer. 1970'lerden sonra da minimalist araştırmalara yönelir. Çoker, geometrik bir öze ve temele dayanan kübizm etkili arayışlardan farklı olarak soyut dışavurumculuğa, oradan simetrik kurgularla minimalist bir çizgiye uzanan çeşitli eğilimlerin öncülüğünü yapmıştır (Türkyılmaz,2013:55).

Adnan Çoker'in eserlerindeki bütün unsurlar ve değerlerin her biri kendi başına bir evren, mutlak bütün olma yoluyla birlikte mutlak olandan ayrılan ve dinamik çalışma düzeyinde bütünlük sağlamaktadırlar. Resimlerin temel özelliği tarihsel çıkış noktasından nitelikli bir geçit olduğu kadar, sanatçının yaratıcılığının ve hayal gücünün beslediği bir alana da vardır yollarını. Hayal gücünün nesnesi yüzeylerde, estetik betimlemeye dönerken içinde genel olan formun özel yoluyla görüldüğü resmin tasviri tamamen alegoriktir. Analizci bir kompozisyonun izlerini süren sanatçı parçalardan ayırma, tarihsel imgeleri diriltme, gibi eylemlerle düşüncelerini tuvale yansıtır. Adnan Çoker'in eserlerinin bir başka özelliği de resimde nesnelerin dışındaki görselliği tasvir etmesidir. Eserlerindeki siyah fon izlemini uyandıran kısımlar sanatçının kurguladığı uzamdır (Kurt,2008:53).



Resim 53: Adnan Çoker, “Soyut Mudanya”, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49,5x41,5
cm

Adnan Çoker, üslup gelişiminin içinde ulaştığı bazı değerler, geometrik çerçevesi içinde sıkışıp kalmış olarak görülmektedir. Yöresel mimari üslubunun kubbelerinin biçimlerinden esinlenerek gerçekleştirilen farklı bir düzen özelliği, 60’lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır.



Resim 54: Adnan Çoker, “Malevich’e Saygı”, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x150
cm

Adnan Çoker'in resimleri, temel eğilimleri destekleyen bütün yaklaşım ve davranış yöntemlerini alarak, şekilci bir kategorik düzenleme ile yerleştirilmiştir. Sanatçı, kendi sanatsal gelişiminin üzerine geometrik şekil düzenlemeleri ve renk derecelerinin elde edilmesinin sırrını, Anadolu Selçuklu döneminin mimari ve geometrik süslemelerinin kaynakları bulunmuştur. Eser kendiliğinden ve belleğin buluşmasını sağlamakla mümkün olmuştur (Sezer,1997:132).



Resim 55: Adnan Çoker, “Değişim”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm

1965 yılından sonra soyut anlatımdan uzaklaşan Adnan Çoker, eserlerini şematik bir anlayışa göre uygulamıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinden esinlenerek ortaya çıkardığı eserlerde şekilsel şemalar görülmüş, bu eserlerde somut mimari elemanları soyut bir tavırla anlatılmıştır. Çoker'in resimlerinin ortak özelliği olarak espas kullanımı gösterilmiş, bu da sanatçı için resmin yüzeyi espasın çözümlendiği bir alan olmuştur. Bu

resimlerdeki unsurlar siyah içinde havada duran şekiller olarak görülmüştür. 1964'ten bugüne Çoker resimlerinde bulunan siyah üzerindeki renk karşıt bir güç oluşturmuş, siyah zemin üzerine simetrik olarak tasarlanmış yarım küreler, düz çizgiler meydana getirilmiştir. Biçim unsurlarını dengeleyen elemanlar, renk, simetri özellikleri, aynı şekillerin tekrarı olmuştur. Sanatçı geleneksel kemer ve kubbeleri temel alarak soyut anlayışa uygun bir görsel bütünlük yaratmayı denemiş ve başarılı olmuştur (Turan,2016:62).

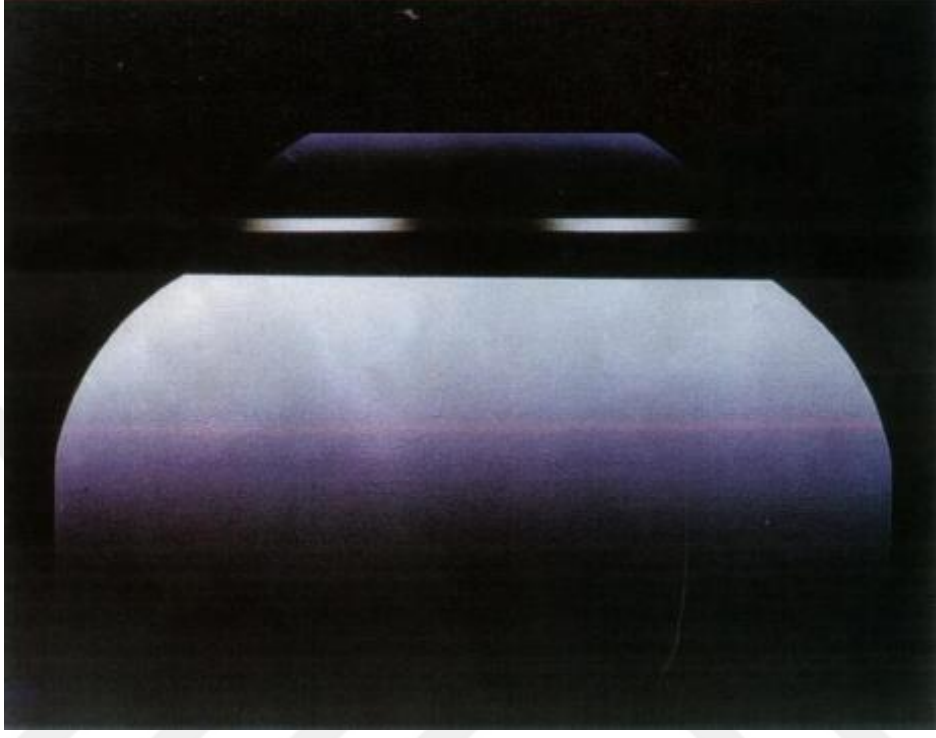
Adnan Çoker, eserlerinde kullanmış olduğu siyah rengini, siyahın hazır meydana getirilmiş veri gibi kullanılması, üzerine ilave edilecek değerlerin etkili görülebilmesi için siyahın zıt bir değer gücü vermesi, siyahın etkisiz oluşu tam boşluk etkisi oluşturması, şeklinde ifade edilmiştir.



Resim 56: Adnan Çoker, “Mor Kare”, 2014, Tuval Üzeri Akrilik, 180x180 cm

Çoker'in resimlerinde gelenekle kurulan bağ, eserlerde mimari simgeleri kullanarak geleneğe gönderme yapması ile simetriyi, kompozisyonu şekillendiren bir

temel unsur olarak kullanması ile sınırlı değildir. Çoker'in eserlerinde gördüğümüz anıtsallık, simetri gibi ilkelerin gerek Selçuklu, gerek Osmanlı geleneğiyle olan bağları bellidir. Yeterince açık olmayan belli yerçekimsizlik kavramlarının ele alınışıdır.



Resim 57: Adnan Çoker, Tuval Üzerine Akrilik, 65 x 81 cm

Halil Akdeniz kendi çalışmalarını 1970-1978 ve 1978'den sonra olmak üzere iki ayrı bölümden oluştuğunu söylemiş, ilk dönem yılları arasını çok yönlü deneme yılları olarak ifade etmiş, zaman geçtikçe elemanlar arasında ilişkiler daha güçlenmiş, uzay ve uzay üzerine adlarını verdiği çalışmaları olduğunu da dile getirmiştir. Bu çalışmalarda kullanılan uzay kavramı ile bir üç boyutluluk oluşturulduğunu, fizik kurallarına dayanan mekânların ve oranlarla algısal etkiler oluşturmayı amaç edindiğini söylemiştir.



Resim 58: Halil Akdeniz, “Portre ve Göz”, 1971, Kâğıt Üzeri Karakalem, 55x50cm

Halil Akdeniz’in tabiat sorununu kavramsal bir yönde araştıran resim soyutlamaları, bir mana yoğunluğunun savaşı olan çalışmalardır. Sanatçının çalışmalarının yüzeyinin üstünde, eski dönem uygarlıkların sembollerine ve geometrik unsurlara yer verdiği büyük boyutlardaki çalışmaları, modern minimalizmin bir anlayışı haline gelmiştir (Sezer,197:114). Sanatçı geçmiş zaman ile olan bağını ve kullanmış olduğu unsurları dile getirirken, hayatın detaylarıyla ilgilendiğini ifade etmiş, geçmişten bugüne kadar günlük hayatta karşımıza çıkan belirtileri ve simgeleri kullanmasındaki amacı seyrinin de geçmiş ile günümüz arasında bağlantıyı kurmasını sağlamak olarak anlatmıştır. Sanatsal anlamda eserlerin unsurlarının dış dünya gerçeklerine dayanması ile konsepte uygun tekniksel şekilde bütünlük sağlaması önem taşımıştır. Kullanılan tekniği malzemenin konmasından çok, sanatsal anlatının şekillenmesi olarak tanımlamış,

eserlerinde kullandığı karışık tekniği eskiz çizimleri olmadan resmettiğinin belirtmiştir. Çalışmalarında Anadolu'nun değişik bölge ve kültürünü sanatsal malzeme olarak çalışmalarını kullanmış, geçmişten günümüze ülkenin değişik bölgelerindeki Anadolu Uygarlıklarına ait işaret, simge ve verileri eserlerinde estetik algısına göre düzenlemiş, farklı ve yeni bir boyut kazandırmıştır (Turan,2016:70,71).



Resim 59: Halil Akdeniz, “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x115 cm



Resim 60: Halil Akdeniz, “İzmir’den Görsel Notlar”, 1984-1986, Tuval Üzeri Akrilik, 116x116 cm

Halil Akdeniz'in kendine özgün görsel dili, karakalem ve boyanın çizgisel unsur ve renk olarak beraber kullanımı ile şekillenmektedir. Kullandığı bu dille kendine ait soyut bir dil oluşturmuştur. Yeni kurgular ve oluşumlar ve hayata ilişkin simgeleri eserlerinde yer vermektedir. Her yerde karşılaşılabilecek bazı simge uyarıları, üçgen şeklindeki geometrik formlarla bir araya getirerek kullanmaktadır. Şekil ve simgelerle kavranabilen ve tanımlanabilen geometrik soyut bir kurgulama ile çalışmalarını vermektedir (Düzgün,2011:85,86).

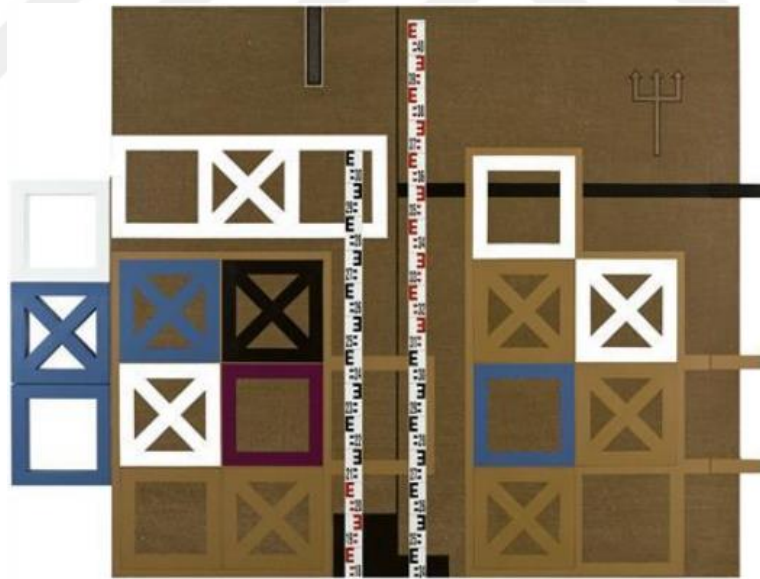


Resim 61: Halil Akdeniz, “Efes-Ören Görsel Notlar”, 1988, Tuval Üzeri Akrilik, 60x60

cm

Halil Akdeniz, günümüzü anlatmak, çağdaş toplumların anlam yapısına katkı sağlamak, olağan düzene karşı tedirginlik oluşturmak için kültürel unsurlarsa sahip olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının 1990’larda ve sonrasında oluşturduğu eserler, Anadolu Uygarlıkları içinde ele almış olduğu çalışmalardır. Anadolu’nun değişik bölgeleri ve tarihi kültürünü sanatsal malzeme şeklinde kullanmış, geçmişten günümüze

kadar ülkenin değişik bölgelerindeki Uygarlıklara ait simge ve verileri eserlerinde estetik algısına göre düzenlemiş ve eserlerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Eserlerinde kullanılan yazı ve simgeler farklı anlamlara sahip olsalar da resimde bir arada kullanımları neticesinde anlamlı bir bütünü oluşturmuşlardır. Halil Akdeniz, geleneksel tuval çalışmalarıyla, tuval yüzeyinin problemlerini temel alan sanatçı olarak ifade edilmiş, geleneksel tavırda sanatçıyı değişik kılan elemanların tuval yüzeyini algılamışlardır. Tuvallerin şekilciliği ile ön plana çıkan ilk Türk sanatçıdır. Sanatçı, bu özellikleri geliştirirken kullandığı ana tema ile bağdaştırdığını ifade etmiştir. Akdeniz 1985 yılından sonra oluşturduğu resimlerini Anadolu Uygarlıklarını temel aldığı yapıtları sanat malzemesi olarak kullandığını ifade etmiş ve bu dönemdeki yapıtlarında bu Uygarlıklarına ait sembol, işaret ve simgeleri yeni baştan değerlendirerek mekân ve zaman algısına göre düzenlendiğini söylemiştir (Turan,2016:72).



Resim 62: Halil Akdeniz, “Kültür İmleri”, 2011, Tuval Üzeri Akrilik Ağaç

Konstrüksiyon, 180x232 cm

Nejat Melih Devrim, lirik soyut resmin büyük ve önemli sanatçılarından biridir. Başlangıçta geleneksel Türk sanatı ve kaligrafi sanatından esinlenerek kendine özgü

alışmalar oluşturmuştur. İlk yapıtları, yoğun olarak siyah beyaz tonlardan meydana gelmektedir. Sanatçı, 1946 yılında Paris’e bilindik ve Uzak Doğu’ya yaptığı geziler sırasında gördüğü ve edindiği izlenimlerini eserlerine yansıtmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise daha çok renge dayalı çalışmalar oluşturmuştur, Devrim’in çalışmalarında Konstrüktivist ve geometrik bir yapı daima hâkim olmuştur (Düzgün,2011:91). Nejat Devrim, Amerika’da Soyut Dışavurumculuk olarak bilinen ve çoğunluğu Avrupa’dan gelenlerle başlayan hareketin oradaki karşılığı olan lirik soyut ve geometrik soyut akımın içinde yer aldığı söylenebilir (Kurt,2008:40).



Resim 63: Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1947-1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 237 x 304 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu



Resim 64: Nejat Melih Devrim, “Gardens of Plants”, 1948

Modern Türk Resminde eserleri ile simgeler ve semboller arasında bağlantı kurulabilen bir diğer soyut sanatçı da, Adnan Turani'dir. Adnan Turani ister kuramsal yazıları, ister yapıtları ile Türk sanatında kendine özgün bir yere sahiptir. Türk resminde 1950'lilerden sonra büyük bir hızla yayılan non-figüratif sanat anlayışı içerisinde yer almaktadır.



Resim 65: Adnan Turani, 'İsimsiz', 60x60, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60 cm



Resim 66: Adnan Turani, "Yeşil İçin Şarkı", 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya

Soyut sanatın Türkiye’de yer tutması ve benimsenmesi hiç de kolay olmamıştır. Geleneksel Türk sanatının soyut bir biçimde oluşunu ileri sürerek, bu sanatın izleyiciler tarafından yadırganmayacağını savunanlarla, figüratif anlayışlı bir sanatın vazgeçilmez olduğunu düşünenler arasında da farklı fikir ayrılıkları da kendini göstermektedir. Sanatçının yaptığı bu çalışmalar kapalı kompozisyon formunda, çağdaş resmin öncülerinden Paul Klee’nin bu son dönemlerinde oluşturduğu resim çeşitlemelerini de hatırlatan, piktogram benzeri sembolik işaretlerden oluşan düzenlemeler içermektedir. Adnan Turani’nin çalışmalarında kimi zaman figür izlenimleri olsa da, eserlerinde kompozisyonu oluşturan, fırça vuruşları ve farklı tekniklerde yapılmış boya kazımalarıyla oluşturulan kaligrafik öğelerdir. Bu unsurları ve kaligrafik yapıyı çalışmalarında ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Bayramoğlu,2013:10-12).



Resim 67: Adnan Turani, “Çamlıca Kızları”, 1972, Tuval Üzerinde Yağlı Boya,
130x162 cm, T.C.M.B.Koleksiyonu

Çalışmalarında yazının en ilkel şeklini anlatırken, asıl anlatılmak istenen kavramlar resimsel unsurlarla simgelenmiştir. Figürlerin içinde olduğu büyük dörtgen bir levha izlenimini vermektedir. Çalışmalarındaki devinimler bu dikdörtgen içinde küçük

boyutlu çizgisel iletişimlerle sağlanmaktadır. Turani'nin resimleri, içinde taşıdığı gizli tabiat özünü soyutlamacı analizler düzeninde işletip zenginleştirmişlerdir. Bir çalışmadan diğerine, görsel hareketliliklerinin boyutlarını araştırmaktadır. Resimlerinde boyanın renklere dönüşen kısımlarında resimsel şekillenmelerin sonsuzluklara açık olduğu gerçekliklerin üzerine durur (Sezer,1997:140).



Resim 68: Adnan Turani, "Anadolu", 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm



Resim 69: Adnan Turani, "Sakin Denizi Dinliyorum", 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya

Türk resim sanatında soyutun ilk örneklerini, ülkemizde ilk soyut sanatçılardan örnekler vererek eserlerini inceledik. Her sanatçının ortak noktası soyut sanattır. Elbette ki sanatlarını icra ederken kendi tarzlarıyla, duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etmişlerdir. Bazen eserlerinde doğaçlamalar ile hareket edilerek yapılmış soyutlamalar yer alırken bazen de planlı olarak var olanın değiştirilmesiyle, dönüştürülmesi ile soyutlamalara gidilmiştir. Ve yine bazen ise sanatçılar soyutlamalarında figürü anımsatmış olabilir bazen ise hiç yer vermediğini de incelemiş bulunmaktayız.

Yukarıda incelediğimiz ressamaları tekrarlayalım; Hamit Görele, Refik Epikman, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, Mübin Orhon, Adnan Çoker, Halil Akdeniz, Nejat Melih Devrim, Adnan Turani gibi isimlere yer verdik. Sanatçılarımızın çalışmalarında yüzey üzerine tüpten çıktığı gibi kullanılmış salt renkli boyalar, lekeler, dokular ile yapılan soyutlamalar söz konusudur. Ressamlar genelde non – figüratif eserlere yer vermiş olsalar da kübizm akımından etkilenmeler de söz konusudur. Soyutlamaya giderken biçimsiz şekiller ya da düz boyamalar ile parçalanmalar, sadeleştirmeler yer alırken, lirik soyut resim ve lirik non – figüratif çalışmaların da hakim olduklarını gözlemledik.

Ayrıca zaman içerisinde esinlenmeler, etkilenmeler ile bazı sanatçıların farklı akımlarda da çalışmaları yer almaktadır. Burada ismi geçen sanatçılarımızdan bazılarını bir sonraki bölümümüz geometrik soyut sanat dalı altında da göreceğiz yada bir sonraki bölümümüzde yer alan geometrik non – figüratif soyut sanatta yer alan sanatçılarımızın geçişlerine tanık olacağız. Tabi sadece tek bir alanı tercih etmiş ve sadece o alanda çalışmalar üretmiş ressamlarımız da vardır. Öyleyse ülkemizde geometrik soyut sanatçılarımızda soyutlamalara değinelim ve sanatçılarımızın eserleri ile örneklendirelim.

3.2. Geometrik Soyut Sanatçılar

Geometrik soyut eserlerde ve lekeci çalışmalarda eseri kurgulama anlayışı ön plana çıkmaktadır. Geometrik kompozisyonlarının yanında normal görünümlü lekesel resimleri de vardır. Berkel soyut sanatla oluşturduğu eserlerinde tesadüflere ve ani fırça darbelerinin yerine akılcı düzenlemelere daha çok önem vermiştir. Sabri Berkel 1952 yılında yaptığı "Simitçi" adlı çalışmasında nesnelerin geometrik şekillere dönüşümü görülmektedir. Sanatçının soyut kompozisyonlarına bakıldığında birbirlerine eşit gibi görünen ancak incelendiğinde birbirlerinden renk düzeni ve şekil bakımından oldukça farklı olduğu görülmektedir (Ahmetoğlu,2011:50).



Resim 70: Sabri Berkel, "Simitçi", 1952, 32.5x19.5 cm



Resim 71: Şevket Arman, ‘‘Pastel Kadın’’, Kâğıt Üzerine Pastel, 63x48 cm

Ferruh Başağa’nın eserlerinde, mozaiklerdeki küçük parçaların etkili titreşimlerinden kaynaklanan bir etki görülmektedir. Genellikle her çalışması için tek bir renk kullanan sanatçı, duru ve yalın bir duyarlılıkla kurguladığı üçgen şekillerin sivrilen uçlarını birbiri içinden geçerek, daha koyu ve daha belirgin şekillerin arkaya doğru giderek saydamlaşması, eserlerindeki espas derinliğini artırmaktadır.



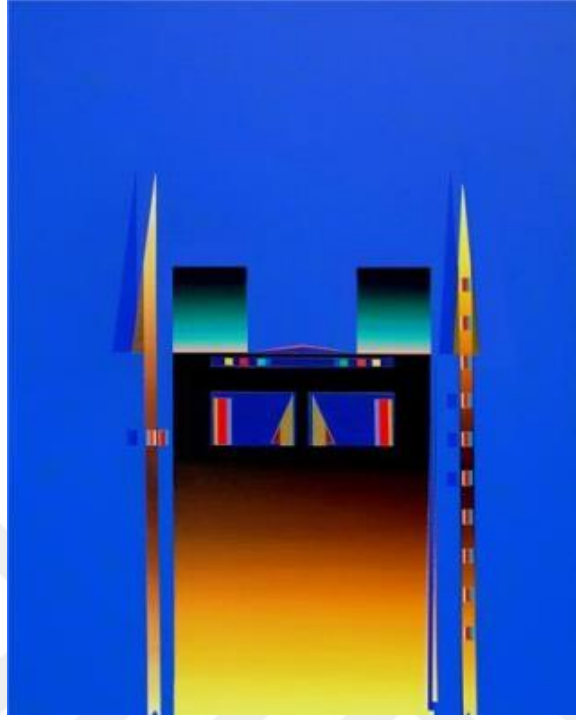
Resim 72: Ferruh Başağa, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 73: Ferruh Başağa, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126 cm

Soyut geometrik eserler yapan bir diğer sanatçı olan İsmail Ateş, ölçü, denge ve simetri arayışlarında Batı diliyle Doğu'yu resmetmiştir. Tıpkı Adnan Çoker eserlerinde olduğu gibi Ateş'in resimlerinde de mimari yapıların soyutlanması görülmüştür. Düz ve yatay çizgilerden oluşan sadece geometrik şekilleri, saf renklerle anlatan Ateş'in yüzey

estetiğini asıl olarak temel aldığı ve geometrik kökenli kompozisyon anlayışında mimari arayışları gözle görülür bir hal almıştır.



Resim 74: İsmail Ateş, “Evren Tasarımı Mavi-2”, 2008, Tuval Üzeri Akrilik, 150x120

cm



Resim 75: İsmail Ateş, “Mavi İçindeki Kız”, 1997, Kâğıt Üzeri Karışık Teknik, 30x45

cm

Farklı ifade biçimlerini tercih eden bir başka sanatçı da Cemal Bingöl'dür. 1953 yılında oluşturduğu eserlerinde kolaj ve geometrik bir anlayış görülmüştür. Eserlerin ortak özellikleri, renklerin az kullanılması, matematiksel, planlı, sade, keskin ve net sınırları şeklinde olan geometrik formlar gösterilmiştir. Şekiller genellikle köşelerinden ya da belli bir kenarından birbiri ile kesişmiş ve üst üste binmiş gibi resmedilmiştir. Bu yönüyle Mondrian'ın soyut geometrik anlayışı ile Malevich'in suprematizm anlayışı ile benzerlik göstermiştir.



Resim 76: Cemal Bingöl, “Akademi”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 70x100 cm



Resim 77: Refik Epikman, “Bar”, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm

1950 yılları sonrasında modern Türk resim sanatı ve sanatçılarını etkisi altına alan soyut yaklaşımlar soyut sanatçı Refik Epikman’ı da derinden etkilemiştir. 1960’larda üretmiş olduğu resimlerinde soyut sanatın renk ve form ifadelerini benimsemiştir. Bu resimlerde öne çıkan özellik yüzeye dağılan geometrik formlar ve renklerin duygusal dışavurumlara sahip olması ve serbest fırçaların kazandırdığı dinamizm olmuştur (Turan,2016:44).

Refik Epikman, soyut sanatçılar arasında da yer aldığı için Türk resim sanatı içinde önemli bir isim olarak yer alır çünkü sanatçımız ülkemizde ki soyutun ilk adımları arasında yer alır. Zaman içerisinde de soyutu eserlerinde geometrik formlar ile desteklemiştir.



Resim 78: Refik Epikman, “Hipodrom”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21x31 cm

Hamit Görele, 1935-1945 yıllarındaki resimlerinde form boya ile eriten bir eleman olarak kullanılmış, dışavurumcu bir tavır tercih edilmiştir. Bu dönemlerdeki resimlerinde ise sanatçının yaşadığı İstanbul’un Kurtuluş semti asıl konu olmuştur. Bu resimlerinde de Cezanné’ın tabiatı yorumlama biçimi olan ışık ve gölge kullanımı önemsenmemiş, geometrik formlarla tabiatı “yeniden” oluşturma amacı güdülmüştür. Bu dönemdeki resimleri sanatçının sonraki dönemlerde kullanacağı soyut ve soyutlamaların ilk örnekleri sayılmıştır.



Resim 79: Hamit Görele, “Nü”, 1935, Duralit Üzerine Yağlıboya, 44x70 cm



Resim 80: Hamit Görele, “Boğaziçi”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 36x54 cm

Geometrik-soyut sanat soyutlamalarında geometrik parçalamalara gidildiğini söyleyebiliriz. Ayrıca geleneksel Türk süsleme ve yazı sanatları ile biçimsel ilgisi yönünde başlamasında etkili olmuştur. Çünkü Türk resminin buradan hareketle yaratılacağı düşüncesi olup, birçok sanatçının soyut sanata katılmasına vesile olmuştur ve coşkulu çalışmalara başlanmıştır. Ancak, geleneksel sanatın düşünsel ve estetik yönlerinin yeterince özümselememesi sonucu, sanatçılar evrensel düzeyde çağdaş yorumlara gidememiş, yaratıcı olmayan ve Batılı örneklerle bağımlı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Tabi ki Batı sanatı ülkemizde doğrudan olduğu gibi kullanılmamıştır. Farklılıklar söz konusudur. Ülkemizde yaygın olan süsleme, hat sanatı, kaligrafi yazısı diyeceğimiz sanat ile bağdaştırılarak önemli isimlere yer verilmiştir. Keza doğrudan tüm ressamlarımız bu şekilde hareket etmemiştir. Her sanatçı kendi özgünlüğünü korumuş ve kendince geometrik eserler üretmiştir. İncelediğimiz birçok ressam sonrası bir diğer bölümümüz olan geometrik non – figüratif sanata değinelim. Burada da incelediğimiz resamlardan bazılarının yer aldığını göreceğiz.

3.3. Geometrik Non-Figüratif Sanatçılar

Geometrik Non-Figüratifler sanatçıları, tabiata bağlı kalmadan gördüklerini değil de düşündüklerini renk ve geometrik şekillerle sanatlarını ifade etmişlerdir. Geometrik soyut anlayışta ilk başta eserleri kurgulama şekli ön plandadır. Bu akımın başlıca sanatçıları, Fahrelnisa Zeid, Ferruh Başağa, , Altan Gürman, Sabri Berkel, Veysel Erüstün, İsmail Altınok, Cemal Bingöl, Mübin Orhon, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Bekir Sami Çimen, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Âdem Genç, Halil Akdeniz gibi sanatçılardır.



Resim 81: Fahrelnisa Zeid, ‘‘Atom Patlaması ve Bitkisel Hayat’’, 1962

Zeid bu çalışmasında hat sanatının estetiği ile birlikte Sufizmin mistik karakterlerini, etkilendiği Bizans ve Batı sanatının estetiği ile harmanlamıştır. Onun resimlerindeki yazınsal ritim ve geometri kavramları tasavvufi, geometriye ve çizgiye dayanan Doğu gizemlerinin bir uzantısıdır. Bu anlamda çizgi ve geometri kavramları yinelenen bir kendinden geçişe karşılık gelmektedir.



Resim 82: Fahrelnisa Zeid, ‘‘Güneş Arenası’’,1962

Geometrik non-figüratifin sanatın içinde Türkiye’de Batıdakinden farklı olarak, gösterilen gelişiminde, alınıp getirildiği yerden farklıdır. Batıda, Picasso, Braque gibi ressamlar kübizminin yolundan soyuta varmıştır. Nesnel görüntü elemanları, bu akımla ilgili eserlerde şekil yönünden parçalanmalarına rağmen bilinirliklerini yitirmemişlerdir. Kübizmde nesne, şekil olarak zorlanıp parçalanmasına rağmen, eserlerde, görüntüye dayanan konu bırakılmamıştır. Batıdaki soyut ifadelere, nesnenin renk yolu ile bölünerek varılmıştır. Non-figüratif çalışmalar yapan sanatçıların başında Cemal Bingöl gelir. Non-figüratif çalışmalarına kolajla başlamıştır. Kolaj çalışmalarından soyut resim elemanları olarak yararlanmıştır. Daha sonraki zamanlarda kolajdan vazgeçmiş, eserlerinde duruk, geometrik bir motif oluşturan yüzey parçalarını, ürkek bir renk tavrıyla çizmiştir. Hacim kavramına yer vermeyen sanatçı, matematiksel, düzenli ve neredeyse duygu yok diyebileceğimiz bir ifadeyle, eserlerini, şiirsel, geometrik, keskin sınırlı, bir motifle sonuçlandırmıştır (Kurt,2008:31).



Resim 83: Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, Duralit Üzerine Yağlıboya

Veysel Erüstün hayatı boyunca kendi kimliğini gizli tutabilmiştir. Bu kimliğini gizli tutmaya büyük özen göstermiştir. Resimlerinde sert köşeli kübist belirgin hatlarla bağlayan eserleriyle soyut tarza yönelmiştir. Git gide çalışmalarında büyük tuvaler kullanan ve bu tuvalerin üzerinde daha yumuşak çizgilere ve şekillere dayalı bir anlayışta çalışmalarını yapmayı sürdüren Veysel Erüstün, salt renk ve geometrik şekilsel olgular olarak kavrayabileceğimiz eserlerinde pastel renk armonileriyle modern yorumlara ulaşmaktadır. Düzgün ve özenli şekilsel olgularıyla ve valör etkisini bilerek kullanarak siyah beyaz lekelerin ortasını gerektiği gibi dolduran Erüstün, zıt renklerde cesurca atılımlar yapmıştır (Düzgün,2011:75,76).



Resim 84: Veysel Erüstün, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57x69cm



Resim 85: Sabri Berkel, Kontrplak Üzerine Akrilik, 20x25cm

Soyut sanatla birlikte ismi anılan Sabri Berkel, çağdaş bir sanat anlayışının da öncüsü sayılmaktadır. Yaptığı eserlerde tabiata bağlı kalmamış, gördüklerini değil düşündüklerini resmetmiştir. Berkel'in soyut eserlerinde öncelikle zihinde şekillenme sürecini tamamlayan bir anlayış gelişmiştir. Geometrik soyut eserlerinde olduğu lekeci resimlerinde da kurgulama anlayışı oldukça ön plana çıkar.



Resim 86: Cemal Bingöl, Karton Üzerine Guaş Boya

Geometrik formlardan hareket ederek oluşturulan non figüratif çalışmalarda figür ve nesneler yoktur. Sadece geometrik formlar, şekiller yer almaktadır. Sanatçı figür olmadan tamamen salt soyut şekillerden oluşan geometrik bir kurguya bağlı olarak eserler yapmıştır. Sanatçıların eserlerine bakıldığında katı geometrik şekillerden oluştuğu görülmektedir. Geometrik non-figüratif resimlerin gelişimi ve onun meydana gelmesi

Türk resim sanatında, Batı'ya göre tamamen farklı olmuştur. Türkiye'de soyut alanda yapılan çalışmalar bir geçiş aşaması geçirmeden oluşmuştur (Erden,2013:46).

İsmail Altınok, başlangıçta lirik figüratif bir anlayışta çalışmalar yapmış ve bu eserlerini 1970'lere kadar sürdürmüştür. 1973'te soyut sanata yönelmiş ve soyut geometrik resim bölümünde eserler oluşturmuştur. İsmail Altınok çalışmalarında, eşit aralıklı ve dik olarak kesikler parçalanmadan oldukça ritmik bir yapı oluşturur. Resimlerinde genellikle iki veya üç renk bulunan Altınok, soyut geometrik ve konstrüktivist bir yapı oluşturmuştur. Bu çalışmaları, yüzeylerin parçalanmaları şeklinde görülmektedir. Duygulardan yoksun olarak algılanabilecek sert ve katı bir yapı oluşturur. Eserlerinin bazılarıysa sadece tek bir motiften oluşmuş geometrik yapıtlardır (Düzgün,2011:78,79).



Resim 87: İsmail Altınok, ‘‘Morlu Kompozisyon’’, Tuval Üzerine Yağlıboya,

110x140cm



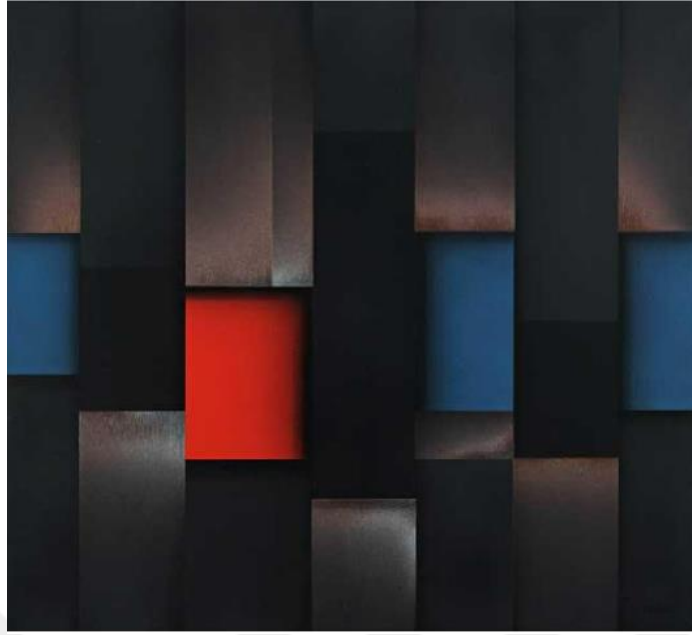
Resim 88: İsmail Altınok, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, Duralit Üzerine Yağlıboya

Abdurrahman Öztoprak adlı soyut sanat sanatçımız ise 1960’lı yıllarda kinetik sanatçıların motor gücü ve ışık oyunları ile gerçekleştirdikleri hareket etkisini tuval üzerindeki resminde gerçekleştirmiş ve resimlerinde boyanın dışında hiçbir yardımcı malzeme kullanmamıştır. Sanatçının sanatında asıl temel unsurları yüzey ve espas ilişkisi içinde geometri, armoni ve devinim şeklinde belirlenmektedir (Erden,2013:49).



Resim 89: Abdurrahman Öztoprak, ‘‘Soyut Kompozisyon’’, 2001, Tuval Üzerine Karışık

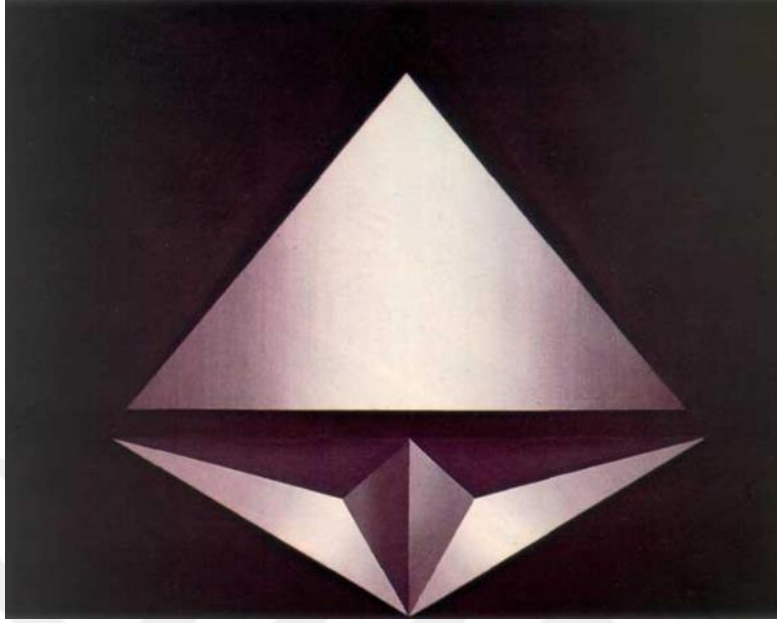
Teknik, 123x123cm



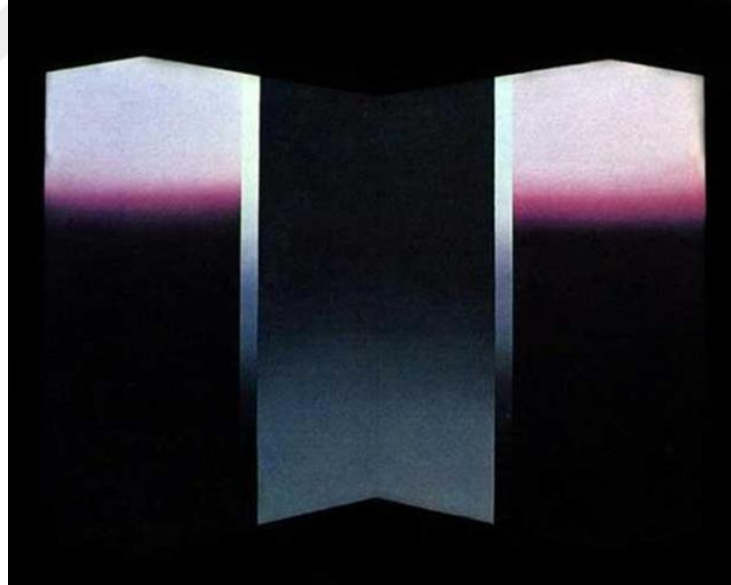
Resim 90: Abdurrahman Öztoprak, “Soyut Kompozisyon”, 2006, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 126x126 cm

Adnan Çoker ise Batı kültürü ile beslenmiş soyut tarzda çalışan bir sanatçı olmasına rağmen, kendi kişiliğini ve geleneksel Türk kültüründen seçtiği elemanlarla birlikte bütünleştirerek farklı ve özgün eserler oluşturmuştur. Adnan Çoker daha sonraki yıllar tamamen geometrik formlardan yola çıkarak non-figüratif soyutlamalar meydana getirmiştir. Sanatçının resimlerinde disiplinli, düzenli ve temiz bir çalışma, göze çarpmaktadır. İlk baştaki çalışmaları, eski yazının şekil ve ritimlerinin düzenlenmesiyle elde edilen kompozisyonlardan oluşturmaktadır. Batı kültüründen ciddi bir şekilde etkilenen Adnan Çoker, kendi kültür ve geleneklerimizden de yararlanarak Osmanlı, Selçuklu mimarisi çalışmalarının soyut biçimini oluşturmuştur. 1964 yılından bugüne kadar siyah zemin üzerine kullandığı renklerle etkileyici ve çarpıcı izlenimler elde etmiştir. Bu siyah zeminler üzerine yarım küre ve simetriye dayalı tutkulu çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında çoğunlukla yer alan yarım kubbelerin kaynağı geleneksel

mimarideki kemer ve kubbelerdir. Günümüzde de aynı teknikte ve anlayışla eserlerini oluşturmaktadır (Düzgün,2011:82).



Resim 91: Adnan Çoker, ‘‘Metal Simetri’’



Resim 92: Adnan Çoker

Âdem Genç’in eserlerinde mekân sorununu irdeleyip araştırma içinde olan sanatçı, çalışmalarındaki kurguyu, arka planı fotoğraf tekniklerini anımsatan bıçak yırtıkları, buruşmuş kâğıtlar, mekanik nesneler gibi algılanan ve üst üste gelen şekillerle

oluşturmaktadır. Üst üste gelen zengin ifadeli bu şekiller, bazı zaman saydam, bazı zaman yoğun, plastik elemanlar olarak eserlerinde yer almaktadır. Sanatçının bu çalışmalarında yer alan bir takım simgeler, soyut kavramlara dönüştürülmüş şekiller olarak algılanır. Burada kullanılan unsurlar tasarıma dayalı resimsel öğelerden oluşmaktadır.



Resim 93: Adem Genç, Tuval Üzerine Akrilik



Resim 94: Adem Genç, Tuval Üzerine Akrilik

Geometrik non – figüratif çalışmalarda kurgulama ön plandadır. Sanatçılar, tabiata bağlı kalmadan gördükleri şeyler yerine düşündüklerini renk ve geometrik şekillerle sanatlarını ifade etmişlerdir. Bahsetmiş olduğumuz ressamların bazılarında tekrardan kısaca değinerek son olarak da ortak noktalarından bahsedeceğim. Başlayalım.

Resimlerinde genellikle iki veya üç renk bulunan İsmail Altınok, soyut geometrik bir yapı oluşturmaktadır. Mübin Orhon ise eserlerinde renk, coşku ve ışık etkisine önem vermiştir. Sanatçı düz boyama tekniği ile meydana getirdiği tuvalin zemini üzerinde yavaş yavaş açılan ve onları etkileyen ışıkla bir araya gelerek dikdörtgen formlar oluşturan resimleri ile birlikte ritmik bir gizli güç yaratmıştır. Sabri Berkel, geometrik soyutun eserlerinde olduğu gibi lekeci resimlerinin de kurgulama anlayışı ön plandadır her zaman. Bir diğer sanatçımız Cemal Bingöl, non-figüratif çalışmalarına kolajla başlamıştır. Kolaj çalışmalarından soyut resim elemanları olarak yararlanmıştır. Daha sonraki zamanlarda kolajdan vazgeçmiş, eserlerinde duru, geometrik bir motif oluşturan yüzey parçalarını kullanmıştır. Veysel Erüstün, çalışmalarında büyük tuvaler kullanan ve bu tuvalerin üzerinde daha yumuşak çizgiler, salt renk ve geometrik şekilsel olgular olarak kavrayabileceğimiz pastel renk armonileriyle modern yorumlara ulaşmaktadır. Son olarak Adnan Çoker ise çalışmalarında Batı kültürü ile beslenmiş, soyut tarzda çalışan bir sanatçı olmasına rağmen, kendi kişiliğini ve geleneksel Türk kültüründen seçtiği elemanlarla birlikte bütünleştirerek farklı ve özgün eserler oluşturmuştur. Bir süre sonra da tamamen geometrik formlardan eserler üretmiştir.

Tüm bu sanatçılarımızın eserlerinde fark ediyoruz ki geometrik şekillerin yer aldığı yada biçimsiz şekillerden oluştuğu, az renk tercih edildiği, salt renkler kullanıldığı, kesinlikle figür içermediğini ve buradaki sanatçıların çalışmalarında kurguyu ön planda tuttuğunu söyleyerek geometrik non – figüratif sanata eserler verdikleri ortak özelliklerine değindik. Böylece sanatı örnekler ile özetleyerek sonlandırdık.

4. BATI SANATINDA SOYUT RESMİN İLK ÖRNEKLERİ VE GELİŞİM SÜRECİ

İçinde bulunduğumuz yüzyılın sosyal, kültürel ve sanatsal gelişimini temsil eden çağdaş sanatçıları anlamak için, sadece onların çalışmaları üzerine yoğunlaşmamak gerekir. Bu yapıtları sanatçıların düşündükleri anlamda inceleyebilmek için sadece onları oluşturan nedenlerin ortaya çıktığı 20. yüzyılı değil, 19. yüzyıla da farklı yönlerden bakmak gerekmektedir. Soyut sanat, sadece bir ressamın anlatım tarzı olmadığı için 19. yüzyılı sosyal, kültürel, felsefi ve endüstriyel taraflardan inceleme mecburiyeti vardır. Böyle incelemelerden sonra, bu sanat anlayışlarının, dünyanın sosyal dengesizliklerine yabancı kalan sanatçıların, kendi içine kapanması sonucunda bakışlarını tabiattan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesiyle oluşan bir dünya görüşü olduğu görülmektedir. Burada üzerinde durulması gereken konu, sanatçıların soyut resim anlayışlarına bilinçli olarak gitmemiş olmalarıdır. Picasso ve Braque, Kübizmi ortaya bir fikir olarak atmak için düşünmediklerini, bu yaklaşımın çalışırken oluştuğunu belirtmişlerdir. Soyut sanatın keyfi bir yaklaşım olmadığı belirtilmişti. Soyut sanatın doğup geliştiği yüzyılımızın başlangıcında sanat kentlerinde, sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut resimler ortaya koydukları görülmektedir (Turani,1992:559).

Soyut sanat, 20. Yüzyılın çağdaş ortamında başlıca ifade şekli olmuş, 19. yüzyılın sonunda İzlenimci sanatçılardan başlayarak büyüyen ve gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların gerçek görünen dünyanın realitesinden giderek kopuşunu beraberinde getirmiştir. Sadece tek bir sanatçıya veya akıma bağlayamayacağımız bu kopuş, dış gerçekliğin yerine sanatın öz gerçekliğini koyan, bu sayede çizgi, renk, biçim gibi şekilsel unsurlara odaklanan pek çok sanatçı gerçekleştirmiştir. 20. yüzyıl başında başlayan her akım, genel anlamda soyutlama tarzını benimsemiş, akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. Bunun öncesinde 19. yüzyılda soyut akıma yönelişin ilk örnekleri arasında

Claude Monet, Paul Cezanne, William Turner ve J.M. Whistler gibi sanatçıların eserleri dikkat çeker. Bu sanatçıların hiçbiri gerçeklikten tamamen ayrılmamış, şekilsel arayışların ve boyasal etkilerinin ön planda olduğu eserlerinde çağdaş olanın ifadesini temsil eden gerçekliğin ötesindeki anlamı görmüşlerdir. Örneğin, Whistler, bazı eserlerinde her şeyden önce şekil ve renklerin uyumlu birlikteliğini gösteren bir kompozisyon anlayışı benimsemiştir. Dönemine göre fazlaca soyut görünen bu eserleri nedeniyle "izleyicinin suratına boya fırlatmak" gibi ifadelerle bile suçlanmıştır. 20. yüzyılın başında pek çok akımın genel ilkesi de soyutlama olmuş, dış realiteye tam anlamıyla sırtını dönmeyen bu akımlarla ele alabileceğimiz pek çok sanatçı, seyircinin önüne ancak şekilsel çözümlemeyle algılanabilecek eserlerle çıkmıştır. Şekillerin parçalanarak soyutlandığı, bu sayede nesnelerin tanınmaz hale geldiği resimlerde bile tam anlamıyla bir soyuta varılmamıştır. Resimlerdeki nesne, varlığını korumuştur. Soyutlama yönündeki farklı eğilimleri bünyesinde barındırmasına rağmen soyut sanat, asıl olarak soyutlamanın da ötesindeki yeni bir ifade arayışının sonucudur. Bu sebeple dış dünyadaki görünümünden soyutlanarak gerçekleştirilen eserlerle, göndermede bulunmadan, salt bir tür olarak ortaya çıkan soyut eserleri birbirinden ayırmak gerekir. Bu fark, soyuta giden yolların belirlenmesinde de önemli rol oynar (Antmen,2008:79,80).

19. yy da sanatçılar; sosyal, kültürel, endüstriyel ve felsefe sebeplerden dolayı dönemin etkisi içinde kalarak kendi benliklerine, iç dünyalarına yönelmişlerdir. Bu nedenledir ki kendilerini ifade arayışlarında soyutlamalara yönelmişlerdir. O dönemin bu zorlu koşullarında sanatçılar etkilenecek ortaya çıkardıkları soyut sanatı bilinçli bir şekilde ortaya atmamışlar kendiliğinden ressamların eserlerinde kendilerini ifade etme biçimleri ile yönelmişlerdir. Tabi bu süreçler yaşanırken sanatçılar bir araya gelerek soyut sanat kavramının kararını almamışlardır. Her sanatçı etkisi altında kaldığı psikolojik durumunun içinde kendilerine has tarzlarıyla, kendini ifade etme özgürlüğü ile farklı

yerlerde aynı zamanlarda soyutlama diliyle kendini ifade etmeye başlamıştır. Doğaçlama olarak çalışmalarla ortaya konmuş, bilinçli çalışılmamıştır. Birçok ressam tarafından ortaya çıkması ile de bu tarzda eserlerin yaygınlaşmasında, soyut sanatın kabulünde önemli rol oynar. Yine 19. yy'da izlenimci sanatçıların arasından çıkan soyut sanat 20. yy'da çağdaş sanat akımların genelinde soyut sanatı içinde barındırmıştır. Bu sebeple sanatçılar bu dönemde akademiye ve natüralist eğilimleri reddetmiştir. Yani soyut sanat eğilimi tek akıma yada tek sanatçıya bağlı bir şekilde ortaya çıkmamış ve gelişmemiştir. Durumu biraz da psikolojik olarak açıklayan önemli isme değinelim, sanatımıza olan yararından bahsedelim.

Worringer sanat tarihi ve tüm sanat yaratımları için iki temel kavram geliştirmiştir. Bu iki temel kavram, içtepiyi ve psikolojik fenomeni karşılamaktadır. Worringer natüralist eğilimli sanat anlayışlarını, soyut eğilimli sanat anlayışı ile açıklar. Özdeşlerinde insan, kendi varlığının dışında, onu kapsayan objelere yönelir. Onlar ile kendi varlıklarının duygularını, etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak bu insan ile tabiat nesneleri arasında bir güven olması ile mümkün olabilir. Böyle bir güven ancak insanı tabiata ve nesnelere götürür. İnsan denk geldiği bu nesnelere kendi duygu etkinliğini yükler. Tüm sanat yaratımları için uyguladığı bu özdeşleyim tüm sanat oluşumlarına uygulanamayacağını, sadece natüralist sanatlara uygulanacağını söylemektedir. Worringer, soyut sanatı açıklamak için 'soyutlama' kavramını sunar. Bu unsurların karşılıkları olarak da natüralizm ve soyut anlayış gelişmiştir. Tabiat ve insan arasında kurulan olumlu ilgiler varken, soyutlama içinde bu durum tam karşı bir ilgiye dayanmaktadır (Yılmaz,2014:27,28). 20. yüzyılın başlıca ifade aracı olarak soyut sanat, 19.yüzyılın sonunda izlenimcilik akımıyla başlayan bir dönemden sonra sanatçıların artık görünen dünyanın realitesinden kopmasıyla oluşmaya başlamıştır. Bu akım bir tek kişiye ya da gruba ait değildir. Bu sanatın asıl amacı dış gerçekliği ifade etmenin yerine sanatın

kendi özünün oluşması amaçlanmıştır. Ressamlar renk, çizgi, şekil gibi biçimsel elemanlara önem vermişlerdir. Soyutlama ilkesi 20. yüzyılın başında birçok akımla birlikte kullanmıştır (Ahmetoğlu,2011:25).

Karşıtları tarafından sürekli olarak ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen soyut sanat, gücünü kabul ettirmeyi başarmıştır. Bu süreçlerde soyut sanat büyümüş ve gelişmiştir. Kandinsky Fransa'ya, Hans Hartung da Fransa'ya, Paul Klee İsviçre'ye ve Bauhaus'taki birçok hoca Amerika'ya göç etmişlerdir. Hitler rejiminin büyük öfkesiyle karşılaşan soyut sanat anlayışı, dünyaca ünlü bu sanatçılar tarafından gittikleri yerlerde kuvvetli bir etki oluşturmaya devam etmişlerdir. Soyut resmin merkezi bütün şekliyle Paris'tir. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra da soyut sanat hareketleri giderek kuvvetlenmiştir (Turani,1992:628). Soyut sanat az önce de değindiğimiz gibi kabul görmesi, anlaşılması güç olan bir sanat akımıdır. Hatta ve hatta karşıtları tarafından çok büyük tepkiler görmüştür. Ama asla soyut sanat savunucuları tarafından vazgeçilmemiş, sürekli desteklenmiştir ve savaş sonrası ile daha çok güçlenmiş, sanatçılar arasında yayıldığı gibi toplum tarafından da kabul görmüş anlaşılmıştır. Zaman içerisinde de çağa ayak uydurarak sürekli gelişmiştir.

Soyut sanatla birlikte insan ile kâinat arasındaki görüntüleri bambaşka bir görüşle gören ve düzenleyen, evrensel olan gerçekleri gözün sağladığı verilerin ötesindeki verilerle, öznel açıdan belirtmeye yönelik bir tarz doğmuş ve gelişmiştir (Tecer,2014:18). 1910-20 yılları arasındaki süreçte modern sanatın en önemli üslubu haline gelen soyut sanat, Kandinsky, Mondrian, Maleviç, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların eğilimlerini kapsamakta, bu yüzden farklı biçimsel arayışları kendi bünyesinde barındırmaktadır. Barr'a göre soyut sanat, biri Maleviç'e, diğeri Kandinsky'ye dayandırılabilen iki koldan gelişmiş ve birinde yapısal, zihinsel ve geometrik bir eğilim, diğesinde duygusal ve içgüdüsel, dekoratif bir eğilim ağır basmıştır Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut

sanatı olgusunu klasikçi ve romantik olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Realiteden koparak özellikle renk unsuruna ve şekillere odaklanan, özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Wassily Kandinsky olduğu kabul edilmektedir. Kandinsky, diğer arkadaşlarının tam tersine temsili gerçeklikten giderek uzaklaşmış, bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğu inancını benimsemiştir. Monet'nin "Kuru Ot Yığınları" resimlerinde ot yığınlarından ziyade, ışığı ve rengi gören Kandinsky, saf bir resimsel dil oluşturabilmek için kendi uğraşını da soyutlamacı eserleriyle sürdürmüştür. Simgeci ressamlar gibi renklerle sesler arasında bağ kuran Kandinsky, soyut sanatın ilk örneğini, sulu boya resimle vermiştir (Antmen,2008:81). İlk soyut sanatın örneklerinde yer alan önemli sanatçılardan eserleriyle örneklendirerek daha anlaşılır kıldık. Öyleyse devam edelim.

Her ne kadar soyutlama özelliği sanatta, sanat eserinin yapısı bakımından sürekli olarak varsa da, sanat akımlarının birbirlerine olan etkileri yüzünden oluşan gelişmelerde soyutlama olgusu ancak yüzyılımızın başında dünyanın yüzünde resim alanında oluşmuştur (Turani,1992:560).

İsviçreli ressam Paul Klee'nin dediği gibi, "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış" görünmektedir. Birçok soyut sanatla ilgilenen ressam, belki de bu nedenle, materyalist bir dünyada tinsellik arayışına girmiştir. Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer'in 1908 tarihli "Soyutlama ve Empati" adlı kitabının da bu dönemin sanatçıları üzerinde fazlaca etkili olduğu sanılmaktadır. Worringer'e göre soyutlama olgusu tabiata hükmedememekten, empati duygusu ise tabiatla uyumlu bir etkileşimden kaynaklanmakta, tabiata hükmedecek bilgiye sahip olmayan ilkel insan, tabiata duyduğu korkusunu soyutlamaya yönelerek gidermektedir. Bu dönemde, Paris sanat ortamlarında bir araya gelerek sergiler açan soyut sanat gruplaşmaları da görülmüştür. Soyut sanat,

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında, modern sanatın asıl üslubu olmayı sürdürmüştür (Antmen,2008:84,85).

Soyut sanat, 20. yüzyılın ilk zamanları içinde doğmuş ve çeşitli okullar hâlinde gelişmiştir. Günümüze kadar uzanan bir sanat görüntüsünü ifade etmektedir. Soyut sanatın 1910 yılında Kandinsky ile başladığı kabul edilir. Soyut resmin sözcüsü olan Seuphor'a göre, bir resimde gerçek hayata dair bir iz görülüyorsa, o resmin soyut olduğuna dair görüşleri vardır. Soyut sanatta içinde yaşanan ve gelişen dünyanın, nesnelerin geçici olduğuna dair bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşıma göre evrensel öz, her şeyin içindedir ama bunu görebilmek mümkün değildir. Bu öz her yerdeyse ve gerçeklik de o ise, bizler özü göremediğimiz için gerçek olanı da göremiyoruz. Sadece yanılsama görüntüler içinde yaşıyor demektir. Bu anlamda soyut çalışmalarda öz, sanatçıların görülmeyeni yakalaması ve ortaya çıkarması olarak düşünülmektedir (Polat,2019:14,15).

Soyut sanat anlayışı, dünya hakkında farklı ve yeni bir tasarım oluşturma serüvenidir. Bu yenedünya tasarımında, macerasında görünen duysal gerçeklikler olayın dışında kalır ve salt biçimsel bir dünyaya odaklanılır. Oluşan bu yenedünya tasarımında şeklin dışında bir varlık yoktur. Bu biçim, şekle bakan, onu algılayan herkes tarafından değişik bir varlığa dönüştürülür. Bu şeklin oluşması için şekillerin tabiatla bulunması gerekli değildir. Şekil, tabiatın bir parçası olabileceği gibi sadece düşünceden hareketle kurgulanan bir varlığa da tekabül edebilir. İster tabiatla bir şekli olan varlık soyutlansın ister zihinsel bir kurgu olarak resimlere yansısın, şekillerin ve biçimin yeniden kurulduğu her şey soyut yaklaşımların içindedir. Soyut sanatta sanatçının tabiatla, nesnelere veya kendi zihninde kurguladığı her şeye bakışı, onları algılayışı ve yeniden kuruluşu değişmektedir (Sabahat,2012:32). Soyut sanatı psikolojik olarak inceleyen Worringer, insanın huzur ve güvenlik ihtiyaçlarının soyut sanatı doğuran nedenlerden biri olarak

görmektedir. İnsan bağımsız, sınırsız ve karmaşık bir dış dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluk ve korkular nedeniyle rahata erebileceği bir ülke olarak soyut dünyalara sığınır. Dış dünyanın özelliklerine kendilerini vermek, kendinden haz duymak değil, tam tersine, her bir nesneyi, kendiliğinden ve onu soyut şekillere yaklaştırarak ölümsüz kılmaya çalışmasıdır (Yörük,2019:126). Soyut sanatta öze inmek, sadeleştirmek, basitleştirmek, parçalamak gibi etkenler önemlidir. Bu kavramlarla kendini ifade etmek aslında bir psikolojik anlatımdır. Bu yüzden de Worringer'ın soyut sanatın psikolojik olarak incelemesi sanat adına önemli bir olaydır.

Soyut resimde sanatçı, isterse dışsal bir formdan yola çıksın, isterse de içsel bir durumdan, elleri ve gözlerindeki ruhsal ve sanatsal birikimlerle yeni formlar oluşturur. Herhangi bir şeye benzetelim veya benzetmesek de her form izleyiciye mutlaka bir şeyler söyler ancak herkes bunu aynı duymaz. Soyut resmin özelliği de bu farklı formda ve onu farklı duymada gizlidir. Yani sanatsal olanın saklandığı yer gibidir. Bu durumu kelimelerle anlatmakta biraz zorlanılır çünkü soyut resimde, resmin ve sanatın yalnız kendi dilini kullandığı bir yerden bahsedilmektedir. Çizgi çeşitlerinin sesleri, renkleri, duygusu, sanatçının yazdığı konulardandır. İçsel olanla dışsal olanın, şekilsel olanla sanatsal olan olguların bağı ve bütünlüğü söz konusudur. Bütün bu analizler resim sanatının dilini bilimselleştirmeye yardımcı olurken, görsel sanatların insanın psikolojisi üzerindeki etkisinin önemi ve anlaşılmasını da sağlamıştır (Güzel,2019:8).

Soyutlama alanındaki yapısal bütünlüğün temelinde sanatçı, tabiattaki yaratım sürecinin özünü canlandıramayan şekillere bağlı kalmamış, şekiller altında gözlerinin önüne serilen nesneleri kavrayan bir bakışla renklere dayalı, çizgisel ve şekilsel bir anlatım tarzıyla yapıtlarında bütünlük sağlamaya çalışmıştır. Kendisinde tabiatın sınırlı bir izlenimini keşfeden sanatçı, sanatın doğadan kaçma eğilimini benimsememiş ve bu görünüşün ardında bulunan asıl özü araştırmaya yönelmiştir. Soyutlamacı anlayışın

temellerini oluşturan şekillerin özüne inmek, nesnelerin özünü bilmenin mecburiyetini sağlamaktadır Soyut şekiller, anlamlandırma bilmek için belli bir temele dayandırılmalıdır. Şekil ve biçimi oluşturan unsurların bütünlüğü ile oluşturulan soyut çalışmaların anlamsızlıktan kurtulması için, içerik olarak belli bir manayı taşıması gerekmektedir. Soyut sanat çalışmalarında, doğaçlama gelişen şekillerle belli bir kurgu sağlanmayan içeriklere uygun bir kavram olgusu oluşturulmalıdır. Yapıtların içeriğinde oluşan değişimler ve gelişmeler oluşumları etkilerken, ortaya çıkan çalışmanın bütünlüğünü de etkilemektedir. Sanat tarihi temelleri üzerine oturtulmuş şekil ve içerik bütünlüğü, soyuta yüklenen anlamları da tanımlamaktadır. Soyut olan kompozisyonları değerlendirmemizi sağlar. Soyut resimde yapısal bütünlük sağlamadaki asıl amaç, somut olarak algılanamayan sosyal, tarihsel ya da bireysel sebeplerle yaşanan durumları anlatmaktadır. İfade şekilleri sınırsız olmakla beraber soyut resim, şekilleri oluşturan temel unsurların bütünlüğünden uzak değildir (Öztütüncü ve Özkartal,2015:95). Soyut sanatın ortaya çıkışı kadar önemli olan bir diğer kısmı uygulama kısmıdır sanatın kendi özgürlüğünün yanında her ne kadar anlatımı özgür olsa da yine de kendi içinde belli kurallar dahilinde hareket edilir. Öyleyse soyut sanat ressamı akademi eğitimi reddetmiş olsalar da soyut sanat eğitimi için Bauhaus okulunu inceleyelim.

4.1. Bauhaus Okulu

Walter Gropius Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra (1914) Weimer Sanat Okulu'nu yeniden açtığında, onun adını Bauhaus olarak değiştirmiştir. Bauhaus, orta çağda katedrallerin yapı ustalarının teşkilatı olan mason locaları anlamındaki Bauhutte sözcüğünden üretilmiştir. Gropius ve meslektaşlarının amaçları, yeni endüstriyel çağa uygun katedralleri yaratacak zanaatkar neslini yetiştirmektir; bunun için yeni bir üç-aşamalı sanat eğitim sistemi planlanmıştır. Öğrencilerin öncelikle geleneksel ön yargılardan zihinlerini temizlemeleri için hazırlık sınıfı okutmuşlardır. Soyut anlayışla ve

Bauhaus'un sosyalist öğretileriyle tanıştırılan öğrenciler, farklı çeşitlilikte tasarım kavramlarıyla deneysel çalışmalar yapmaları için yüreklendirilmişlerdir, böylelikle öğretici kadronun onların potansiyellerini belirlemelerine olanak tanınmıştır. Hazırlığı başarı ile bitiren öğrenciler dokuma, çömlekçilik, metal ve ağaç işi gibi el zanaatlarını öğrendikleri ikinci aşamaya geçme hakkı kazanmışlardır. Son aşamada endüstriyel tasarımla ilgili zorlu bir eğitim görmüşlerdir. Bauhaus'un programı sanat eğitimi konusunda geleneksellikten uzak, devrimci bir yaklaşımdır ve çağdaşlığın ilkelerine tamamen bağlı öğretim üyeleri tarafından uygulanmaktadır. Düşüncelerini yaymak için istekli olan Bauhaus, birçok eğitimcinin çalışmalarını yayınlamıştır. Bunlardan biri, Kandinsky' nin (Noktadan Çizgiye ve Düzleme (1926)) adlı eseri, çağdaş sanat eğitimi için standart bir kaynak haline gelmiştir (Hollingsworth,2009:463).

Bauhaus Sanat eğitiminde reform yapma ve seçkin akademilerdeki sanatçıları endüstrinin hizmetine kazandırma isteklerinin kökeni, savaş öncesinde faaliyette olan Alman Zanaatkarlar Birliği' ne (Deutscher Werkbund) dayanmaktadır. Sanayiyle ilgili tasarımların kalitesini arttırmayı hedefleyen bu kuruluş, artık açıkça sosyalist amaca hizmet etmektedir. 1915' de Weimar Sanat Okulu'nun müdürü seçilen Walter Gropius, savaş bittiğinde okulu yeniden ve adını Bauhaus olarak değiştirmiştir. Okulun manifestosunda, endüstriyel ve sosyalist bir geleceğe hizmet edecek mimarinin inşası, dekorasyonu ve donanımı için yeni sanatçı-zanaatçı nesli yetiştirme amacı güdüldüğü açıklanmıştır. Çağdaş soyut düşüncelerle bilinçli olarak bağlantı kuran okul, kadrosuna en önde giden sanat akımlarından yetenekler çekmiştir. ElLissitzky'in Konstrüktivist akımının, hem Laszlo Moholy- Nagy, hem de De Stijl kuramcısı Theo van Doesburg üzerinde önemli etkisi olmuştur. Kandinsky, Rusya'yı terk ettikten sonra, Paul Klee, Lionel Feininger ve hannes Meyer ile beraber Bauhaus'ta ders vermişler Mimarlık bölümünün başkanı olan Meyer, Gropius ayrıldıktan sonra Bauhaus'un müdürlüğüne

getirilmiştir. Meyer'in etkisiyle Bauhaus, *Neue Sachlicheke* (Yeni Nesnelcilik) akımının sosyalist hedefleriyle daha çok bağlantı kurmuştur. 1925'te Bauhaus, Weimar' dan Dessau' ya taşınmış ve Gropius' un Bauhaus' un yeni binalar kompleksi için yaptığı tasarım, okulunun ideallerini görsel olarak yansıtmıştır. Süssüz beton, cam ve çeliğin kullanılması yeni sanayi makinelerinin estetiğini yüceltmış ve geçmişle bağları koparmıştır (Hollingsworth,2009:461-462).

Bauhaus okulu sanat alanında bir çok dalı içinde barındırmıştır. Geleneksellikten uzak durmuş, çağdaş, dinamik bir yapıya sahiptir. Temeli sağlam ve disiplinli bir eğitim sistemini oluşturmaktadır. Ayrıca Bauhaus okulu endüstri gelişimini de büyük oranda kullanmıştır. Bu sayede eğitim sistemleri de güçlenmiş ve gelişmiştir. Sade eğitim verilmiyor aynı zamanda da üretim yapıyordu. Böylelikle bu yapısıyla sosyalist bir geleceğe de sahip olması ile Bauhaus için oldukça önemlidir. Peki atölye sistemleri nasıldır biraz daha araştıralım.

4.1.1. Bauhaus Ve Atölyeler

Bauhaus bir devlet kurumuydu. Fakat eğitim ve öğretim ilkeleriyle, devlet eliyle kurulan sanat okullarından ayrılıyordu. Bauhaus, Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'yla Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu bünyesinde birleştirmişti. Öğretim üç esas sanat dalında (mimarlık, resim, yontu) toplanmıştı. Fakat burada serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmıyor, taşçılık tornacılıktan dokumacılığa kadar el sanatlarının her çeşidi öğretiliyordu. Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Orada olduğu gibi burada da öğrencilerin çalışmaları tek sanat dalında kalmıyor, burada çıkanların, sahne dekorundan mobilya, tekstil ve sofra takımına kadar, her türlü kullanmalık eşyanın tasarımını yapabilecek bir eğitimden geçmeleri isteniyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:85).

4.1.2. Bauhaus Ve Eğitim

Bu yüzden Bauhaus'un kuruluş programında iş eğitimi özellikle vurgulanır ve mimar, ressam ve yontucuların, sözün tam anlamıyla işçi oldukları söylenir. Sanatta yaratıcılığı okul öğretemezdi. Fakat sanatların temelinde yatan işçilik burada öğrenilebilirdi. Bauhaus'a girenlerden atölyelerde ve şantiyelerde çalışmaları isteniyordu. 'Okul atölyelerin hizmetindedir ve günün birinde atölye çalışmaları içinde eriyecektir... Bauhaus'da öğretmen öğrenci değil, usta ve çırak vardır' deniliyor.

İş eğitiminin verimli olabilmesi, öğrencilerde yaratıcı güçlerin uyandırılmasına bağlıydı. Atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, kuruluş yıllarında marangozluk atölyesini yönetiyordu. Klee, vitray ve dokumacılık, Moholy – Nagy metal işleri atölyelerinin başındaydılar. Dış ülkelere Le Corbusier, Maleviç, Lissitzky gibi tanınmış sanatçılar konuk, konuk profesör ya da konsferansçı olarak çağrılıyordu. 1920'de Weimar'da yapılan ilk Konstrüktivistler Kongresi'nde De Stijlcilerle diyalog kuruluyor. Doesburg, 1921-23 arasında Bauhaus'a yakın çevrelerin çağrılısı olarak Weimar'da dersler veriliyor. 1923'te öğrencilerin ve hocaların ortak çalışmalarının sergilendiği bir ' Bauhaus Haftası' düzenleniyor. Sergilenen yapıtlar arasında tam olarak döşenmiş bir 'deneme evi' (evin projesi Bauhaus hocalarından ressam Muche tarafından çizilmişti) yer alıyordu. Bauhaus haftasına Strawinsky, Oud, Einstein gibi yabancı sanatçı ve bilim adamları da katılıyorlar. Sergilerin yanı sıra hoca ve öğrencilerin birlikte çalışmalarıyla hazırlanan tiyatro, müzik ve bale gösterileri yapılıyor. Bauhaus, 'Bauhaus Dergisi' ve ' Bauhaus Yayınları'yla 1926- 31 yılları arasında sesini dört bir yana duyurma olanağını buluyordu. Bauhaus, endüstri çevreleriyle alış – veriş halindeydi. 20. yüzyılın başında seri malı yapan fabrikalar pazara hakim

olmaya başlamıştı. Bauhaus, fabrikalardan sipariş alıyor, sanatçıların, seri mallarına biçim vererek kalite kazandırmalarına çalışıyor ve bu yoldan Bauhaus üslubunun halk kesminde yayılmasını sağlıyordu. Böylece okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki ve iş birliği kurulmuştu. Bauhaus, sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinimlerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir okul oluyordu. Bu sanatçı ‘teknığe karşı değil, teknikle beraber’ olacak; kendinde, Gropius’un bir sözüyle, teknikler ve iş adamı niteliklerini de toplayacaktı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:86,87).

Kısa bir şekilde toparlayacak olursak Bauhaus eğitim sisteminde Önemli ressamlar tarafından eğitimler verilmiştir. Fakat ressamlar yaratıcılığı değil işçiliği öğretmiştir. Sanatın bir çok dalı için önemli isimlerin yer aldığı bu okulda öğretmen öğrenci ilişkisi yer almamış usta çırak ilişkilerine yer verilmiştir.

Bauhaus, Endüstri- çağı düşüncesinin olduğu bir eğitim merkeziydi. Sürekli bir gelişme içindeydi; öğretim kadrosu ve programı dondurulmamıştı. Kuruluş yıllarında (1919-25) koşullara ve gereksinimlere göre yeni atölyeler kuruluyor ve her sömestr, öğretim programı yeniden hazırlanıyordu. Fonksiyonalizm ve Konstruktavizm diye adlandırılan Dessau döneminde (1925-33) okulun yönü belirginleştiği halde bu gelişme sürüyor. Bauhaus (Yapıevi), adından anlaşılacağı gibi, her şeyden önce mimar yetiştirecek olan bir okuldu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:87)

4.1.3. Bauhaus’ a Tepki

Yapıcı-düşünme temeli üzerine kurulan Bauhaus eğitim sistemi yeni bir çığır açmış, kısa zamanda başka ülkeler de bu sistemi, yerel koşullara ve gereksinimlere göre değiştirerek benimsemişlerdi. Ülkemizde de bu yolda ilginç bir gelişmeyle karşılaşıyoruz. Bundan kırk yıl önce kurulan köy enstitüleri, Bauhaus’un kolektif iş eğitimine

dayanıyordu. Enstitüleri bitirenler, köylerinde oluşturuca işbirliğinin öncüleri olacaklar, köylünün bilinçlenerek kalkınmasına yardım edeceklerdi. Bauhaus ilkesinin tarımcılık alanında önemli bir gelişmeye yol açabileceğini gösteren bu enstitüler, ne yazık ki kısa zaman sonra tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaştılar ve 1947’de kapatıldılar. Bauhaus da 1933’de Hitler Almanya’sında aynı durumda kalmıştı. Yeni sanatın ‘Soysuz Sanat’ diye damgalandığı bu dönemi izleyen İkinci Dünya Savaşı, Bauhaus’la başlayan gelişmeyi kesintiye uğratiyor. 20. yüzyılın birinci yarısında tasarı olarak kalan ‘büyük yapı’ ancak yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşme olanağı bulabiliyor. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, dünyanın her yerinde büyük kütlelerin uyandığı ve yaşama hakkını aradığı bir dönem açılıyor. Ulusal sınırların, Doğu-Batı ayrımının önemini yitirmeye başladığı bu dönemde çeşitli kültür çevrelerinin kaynaştığı evrensel düzeyde bir endüstri kültürü oluşuyor. Bu kültürün taşıyıcısı, yeni bir insanlık anlayışının birleştirdiği büyük toplumlardır. J. Burckhardt, Rönesans üzerine yazdığı ünlü kitabında yeni çağın bireysellik bilincinin uyanmasıyla başladığını söyler. Endüstri- çağının ise, toplumsallık bilincinin uyanmasıyla başladığını söyleyebiliriz (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:90).

Bauhaus okulu eğitim sistemin kalitesiyle birçok ülkede buna benzer okullar açılmıştır. Ülkemizde eski eğitim sistemiz de yer almış olan köy enstitülerine yer verilerek amaçlar doğrultusunda hedeflere ulaşılmıştır. Fakat bir süre sonra Bauhaus okuluna karşı yukarıda da bahsettiğimiz gibi tepkiler yağmaya başlamıştır. Tabi yaşanan tüm zorluklara rağmen direnç göstermiştir.

Soyut sanat ve geometrik soyut sanat adına büyük bir önemi olan Bauhaus okul eğitimin yanında soyut sanata büyük katkılar yaratan ve tek akım olmasa en önemli akım olan kübizm akımına değinelim.

4.2. Kübizm Ve Soyut Sanat

Picasso ve Braque'ın üç boyutlu biçimleri düz yüzeyde betimleme çabalarının temel etkenlerden biri hiç kuşkusuz. Cezanne'ın yöntemidir. Bu yöntemde doğal biçimlerin basitle tirilerek, leke haline getirilen renklere dönüştürülmesi ve bu renkler içinde bo lu un katıla tırılması söz konusudur. Fovların tersine Picasso ve Braque, tek rengin tonlarıyla ilgilenmiş ve renk kullanımında güçlü kar ıtlıklardan ka ınmı lardır. 1910'lu yıllara geldiğinde, yarattıkları imgelerin üçboyutlu nesneyle hiçbir bağlantısı kalmamıştır; artık resim düzlemi paralel, parçalı yüzeyler dizisi haline gelmiştir. İspanyol Kübist Juan Gris bu aşamayı Analitik Kübizm olarak incelemiştir. İmge artık bir temsil, ifade, natürmortun ya da bir kişinin simgesi olmaktan çıkmıştır. Artık yalnızca ve yalnızca kendini temsil eden bir nesne olmuştur. Buna karşın, Picasso ve Braque, tam da soyutlama düzeyine ulaştıkları noktada geri adım atmı lar, resimlerine kli e yazı harfleri katarak, üstelik daha sonra, gazete, nota ka ıdı ve hatta bisküvi gibi nesnelerle, imge ve gerçek dünya arasındaki ilişkiyi sa lamla tırmaya yönelmişlerdir (Hollingsworth,2009:447,448).

'Kübist' terimi, ilk kez 1911'de Paris'te sergi açan ve Picasso ve Braque' dan esinlenmi  olan bir grup sanatçı için kullanılmıştır. Bununla birlikte, hareketin iki öncüsü de mesafeli bir yaklaşım geli tirmi , bu sergide ve Avrupa, Rusya ve Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar yayılan diğer Kübist sergilerde yer almayı reddetmi lerdir. Robert Delaunay, Fermand Leger ve Marcel Duchamp gibi diğer ressamalar, renk kullanımıyla deneysel çalışmalar yapmışlar ve eserlerinde şair, yazar ve eleştirmen Guillaume Apollinaire'in 'saf estetik zevk' olarak tanımladığı etkiyi yaratmaya  alı mı lardır. Apollinaire, bu grubun üslubuna 'Orfizim' (*Orphism*) adını koymuştur (Hollingsworth,2009:448,449).

Kübizm, empresyonizme paralel olarak çağdaş akımların en önemlisi sayılabilir. Kübizmin geniş, dünya sanatını çerçevesi içine alan etkileri yalnız resimde kendini göstermemiş, bütün süsleme sanatlarına, tiyatro dekorları ve kostümlerine, mimarlığa da geçmiştir. Bu bakımdan kübizmin, Empresyonizmden çok daha geniş bir ‘biçim felsefe ve metafiziği’ kurmuş olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Kübitler ise renk oyunlarını, akislerini, güneş ışığının tabiat içinde uyandırdığı pırıltıları bir yana atarak eşyaların geometrik yapısını ön plana aldılar.

Ancak bu alış, hiç de gerçekçi değildi. Eşyaların objelerin boşluk içinde kapladıkları yeri iyice belirtmek için onları parçalıyor, türlü cephelerinden göstermek istiyorlardı. Bu tutum, eşyanın ağırlığını kıymetlendirmek amacı ile o eşyayı – parçalamak, ama parçaladıktan sonra resim sanatının araçları ile yeniden yapmak, ‘inşa’ etmek demektir.

Az zaman içinde Kübizmin ana prensipleri belirmeye başlamıştı. Kübizm tabiatın, yepyeni bir açıdan ele alınmış bir yorumu idi. Soyut değildi, normal biçimlerle ilgisini kesmemişti. Ama onları serbestçe parçalıyor, geometrik bir düzen, daha doğrusu her tabloya, her konuya göre değişen düzenler içinde dağıtıyor, derliyordu.

Kübizmin çeşitli akislerini süsleme sanatlarında da görüyoruz. Mobilya desen biçimleri, halı, perde, döşemelik motifleri Kübizmden sonra çok değişti. O kadar ki, kimi estetikçi, Kübizmi doğrudan doğruya plastik değil, ‘dekoratif’ bezemeci bir akım olarak ele aldılar (Berk,1964:124,125,126,127.128).

Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi kuran ‘izlenim(Impression)’ şimdi yerine yeni bir ilgi biçimine bırakır. << Impressionist’lerde egemen olan görme –

duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar.>> Aklın kavradığı bir evren, artık, soyut, ıationel bir evrendir. Böyle bir evrende vaktiyle impressionistlerin buldukları ve büyülendikleri ‘maia’nın (nesnelerin görünüşünün) büyüğü ortadan kayboluyor, bir anlamda evren dinamikliğini, hareketliliğini yitiriyor, statik, değişmez vesoyut-mutlak bir evren oluyor. Elbette böyle bir evrende de nesneler vardır, obje’ler vardır. Ama, artık bu obje’ler, bu nesneler impressionizm için olduğu gibi, birer duyular kompleks’i değildir. Bunu kübist sanatçı Andre Lhote şöyle ifade ediyor: <<Kübizm, resmi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelerin doğru, ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi obje’lere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli bir organisation’unun geometri içine sokulmasıdır.>> Nesnelerin sübjektif niteliklerden kurtulması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirleniyor. Soyut resim, buna göre, evreni soyut- geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değişmelerin ötesinde, değişmeyen, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır. Resim sanatı bunu yaparken, asıl görev alanını da bulmuş olur. Bu alan ‘salt-resim’ alanıdır. Nitekim şair G. Apollinaire ‘Les Peintres cubistes’ adlı kübist sanatın bir manifestosu sayılan kitabında, Marcel Brion’a göre şöyle der: << Bu manifesto’da resim bir ‘peinture pure’ olarak, artık bir taklit sanatı olarak değil de, bir ‘konseption (tasarım) sanatı’ olarak, tüm saltlığı içinde bir resim olarak anlatılır. Bu ‘tasarım sanatı’ sanatı bir yaratma olarak anlar. Ancak, bu yaratma olayında akla büyük bir ağırlık verirken, doğadan ve insanlardan uzaklaşma tehlikesine de düşmez.>> Yine Apollinaire’e göre: << Her şeyden önce sanatçılar insan olmak istemeyen insanlardır. Ressam her şeyden önce kendini kendi Tanrısallığı içinde görmelidir.>> Apollinaire’in bu sözlerinde dile getirmek istediği şey, Kandinsky’ nin daha önce soyut sanatla ilgili olarak işaret ettiğimiz: <<Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır>> diyen sözleri ile bir bağlam içinde anlaşılmalıdır.

Bütün bu sözlerle ifade edilmek istenen şey, sanatın nesnelerin bir taklidi olmadığı, tersine, sanatın, sanat yasalarına uygun, kendine özgü (sui generis'i) olan bir yaratma olmasıdır. Bunu yine G. Apollinaire'in dili ile söylersek: << Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır.>> Gerçi, aynı zamanlarda kübizm'e paralel, onun ilkelerine benzer ilkelere sahip bir akımın yaşadığını görüyoruz: Bu akım expressionizm'dir. Expressionizm de, kübizm gibi, dış realiteden değil de, süje'nin 'ben' dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Şöyle ki: << Sanatta, putları iç- tepisel expressionizm'e paralel bir kübist hareketin bulunduğu görülür. Her ikisinin ortak yönü, her ikisinin de natüralizmi reddetmesidir, ama farklı biçimlerde. Expressionizm'de akıcı bir ifade vardır. Kübizm'de ise sert, yasal bir bağlılık. Expresyonizm'de realite iç- tepisel-duyusal olana bağımlıdır, kübizm'de ise matematik kurallarına.>> Bunun için, doğaya karşı diye kübizmi çağdaş expressionizm ile bir tutmak yanlış olur, eğer doğal olarak expressionizm diye 'belli' bir hareket anlaşılıyorsa. Oysa, kübizm, yasal-matematik sanat kavrayışı ile kendine özgü belli bir sanat teorisi olarak ortaya çıkar. << Buna göre, kübistler bir biçimler mimarisi kurallar. Cezanne bu yolda örnekler verir, ama, kübistler 'De Stijl' grubu ressamlarında salt mimarinin ortaya çıktığı ana kadar bu biçimler mimarisini sürdürür.>> Yalnız ne var ki, bu mimari salt bir biçim sorunu olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü, kübizm bir soyut sanat biçimi olarak anlamını, evrenin iç-yapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Bu tüm soyut sanat anlayışlarının, bu arada çağdaş expressionizmin de ana amacını oluşturur. << Expressionistler, kübistler ve öbür anlayışlar amaçlarının, nesnelerin iç-yüzünü resmetmek, çizmek ve model almak olduğunu öne sürerler. Onların yapıtları 'öz-resimleri'dir ve 'öz-resimleri' olarak da gerçekliğin metafizik görünüşü altında düzenlenirler, dış- doğanın resminde içerilmeyen özel bir görünüş altında.>>

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç-yüzünü ve iç-yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı gördüğü gibi de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimleri, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, ‘deforme olmuş’ yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformation’u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. <<Objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.>> Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ama, yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzenidir. Bunun için kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak.

Varlığın bu matematik ve metafizik kavranışı, temelde iki kavrama indirgenebilir. Bu iki temel kavram kabus ve özsel –biçim kavramlarıdır. Kübizmin matematik ve metafizik anlamını kavramak, bir anlamda bu iki temel kavramı belirlemek anlamına gelir. O halde bu iki kavram ne ifade eder (Tunalı,1983:185,186,187,188)?

Kübizm dediğimizde yukarıda da bahsettiğimiz gibi ilk olarak isi isim akla gelir Picasso ve Braque dır. Daha önce de değindiğimiz gibi bu sanatçılar sırf fikir atmak için değil çalışarak ve o zamanın koşullarında sürüklenmeleri ile ortaya çıkarmışlardır. Soyut sanat ve geometrik soyut sanat içinde oldukça önemlidir. Kübizm sanatında aslında doğrudan soyuta gidilmemiştir. Doğa, nesne, obje veya figür kendini hala korumuş. Koruyarak soyutlamalara gidilmiş sadeleştirilmiş, değiştirilmiş ve ya dönüştürülmüştür.

4.2.1. Kabus Ve Özsel – Biçim

Sanatçının ‘kabus’u ele geçişi bir tesadüf sonucu değil de, uzun bir arayışın sonucudur. Şimdi sorabiliriz: Sanatçı ne arıyordu? Hiç şüphesiz, her dönem sanatı belli bir şey arıyordu. Söz gelişi, Renaissance sanatı hareket – dışı, biçimsel bir varlık düzeni arıyordu. Kübizm de bir sanat olarak bir varlık düzenini arıyor. <<Kübizmin ilk postulat’ı, nesnelerin düzenidir; ama natüralist olarak kavranan nesneler değil de, soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, uzayı çizgi, uzay elemanları, dikdörtgen ve kabus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar.>>

Kübistler, bu metafik öze ulaşmak amacı ile empirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaştılar. Apollinaire’in dili ile söylersek: <<Genç (kübist) sanatçılar, optik illusion’a ve lokal proportionlara dayanan eski sanattan, metafizik biçimlerin büyüklüğünü ifade etmek üzere gitgide uzaklaştılar.>> Bu metafizik tavır içinde, kübizm, doğanın görünüşlerinden, maia’dan uzaklaşarak, değişmeyen, mutlak olanı kavramaya yönelir. Bunu kübizmin teorikisi D. Henry Kahnweiler’in ifadesi ile söylersek: << Kabul edilen bir ön – plandan hareket etmek ve bu ön- plana göre perspektif aracılığı ile görünebilir bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, kübist ressam, sağlam ve sağlam tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön – plana doğru çalışılır.>> Ama tüm bu çaba içinde, sanatçının ulaşmak istediği bir amaç vardır; bu da, nesnelerin özüdür. Bu bakımdan, yukarda değindiğimiz gibi, kübizm, bir şematizm olarak düşünülemez. Çünkü, tüm kübist konstruktion’u oluşturan ‘kabus’ yalnız salt soyut bir biçimi değil, aynı zamanda varlığın özünü ifade eder ve özsel –biçim olur. << Kübizm, o halde, ortaya koyduğu yapıtlarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel – biçimlerine olabildiği ölçüde yaklaştırır. İnsanın nesneleri görme ve duymasının temelini oluşturan bu özsel – biçimlere dayanmakla, kübist sanatçı, tüm biçimlerin bir açıklamasını ve bir

temellendirmesini yapmış olur.>> Özsel – biçim, ya da öz, ne var ki, görünüşlerin arkasında bulunan ve belli bir bilme ile kavranabilen bir substans (töz, cevher) değildir. Eğer böyle bir substans olsaydı, onun sadece keşfedilmesi gerekecekti, tıpkı Platon'un idea 'larında olduğu gibi. <<Gerçekten de bu özsel – biçim, hiçbir dış ya da iç kavramada verilmiş değildir ve o, obje'nin içsel bütünlüğünün ilk – örnek- ide'si olarak anlaşılmaz bu bunun için de Platoncu idealizm anlamında düşünülemez.>> Bilgi yönünden keşfedilemeyen bu ilk-örnek ya da özsel – biçim, ancak yaratılabilir. Yaratma olayı, sanatı salt bir düşün, bir felsefe olayı olmaktan çıkarır ve onu kendine özgü bir olay kılar. Kübizm, bu yolda en yaratıcı bir sanattır diyebiliriz.

Şimdi kübizmin bu konstruktion'u nasıl oluşturduğunu sorabilirsiniz. Bu soruya iki açıdan karşılık verebiliriz. İlk, kübizm, doğal biçimlerden hareket ederek bu konstruktion'a ulaşır. İkinci olarak da, kübizm salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bu konstruktiona ulaşır diyebiliriz. Bu birbirinden farklı hareket tarzı, yine birbirinden farklı iki kübist tarzı oluşturur. Bunlardan biri, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için, analitik kübizm adını alır. Öbürü de, salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için sentetik kübizm adını alır (Tunalı,1983:188,189,190).

Kübizm, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunur. Bu iki kavram birbirini tamamlar. Ayrıca bu iki terimi kabus ve özsel –biçim olarak da açıklayabiliriz ve bu kavramlar kübizm de matematik ve metafizik anlamlarını kavramak için gereklidir. Kabus uzun arayışlar çalışmalar sonrasında ortaya çıkmıştır bulunması hızlı olmamıştır. En büyük ilkesi ise deforme olmuştur. Özsel- biçim ise sanatçının kübizm de soyutlamaya giderken değindiği bir amaç vardır. Nesnelerin özüne değinmektir. Bu yüzden tüm konstrüksiyon oluşumlar kabus ve sadece salt soyut biçim değil aynı zamanda özsel biçim oluşmasıdır. Kübizm 2 yoldan ilerler 1. Doğal biçimlerin tercihi ile diğer 2. Salt düşüncelerden hareket ile yapılır. Bu iki yaklaşımda yine 2 ayrım söz konusudur. Biri

analitik kübizm, doğa biçimleri diğeri salt düşünceleri ile sentetik kübizmdir. Şimdi bu iki kavramı açıklayalım.

4.2.2. Analitik Kübizm

Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Alışılmış deymi ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de, bir sözlük olarak doğa. Bu anlamda, kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haine getirecektir. Ama, meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel-soyut varlık olacaktır. Böyle düşünsel-soyut bir varlıkta şüphesiz artık bir organizma değil, tersine bir arktekonik yapıdır. Bu yapı, doğa varlıklarını doğal- biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel –soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel –soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duygusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut- üç boyutlu (stereometrik) bir yapı olur. 1910’larda Picasso ve Braque’in evren kavrayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisini de belirlemiş olurlar. Bu çizgilerin kuşattığı evren tablosu, artık, doğa niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır. Bu, özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan analitik kübizm için geçerlidir. << Analitik kübizmin doruk noktası, 1911 yılı Sonbahar Salonu’dur. Burada Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis, homogen olmamakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir program ortaya koyarlar. Analitik olan bir program. Çünkü bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak ve örneğini Czanne’da bulan temel geometrik yapılara geri götürmektedir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi. Böylece, bir biçim ve renk realizmine ulaşılmış olur.

Böyle bir biçim ve renk realizmi, resmi kendine özgü temel ilkesi ve en son ereği olan bir şey yapar.>> Bu şey soyut dediğimiz şeydir. Ama ne var ki, burada ‘soyut’, aynı zamanda ‘somut’tur. Çünkü, meydana gelen biçimsel yapı, duysal- yüzeysel bir varlık olmaktan kurtulmuş, üç boyutlu bir arkitektonik yapıdır. Özel deyimi ile söylersek: ‘büyü –soyut’ aynı zamanda ‘büyük-somut’tur. Kübizmin gerçekleştirdiği devrim, bu ‘soyut – somut’ evren kavrayışında dile gelir. Kübizm, bu anlayışı ile şimdiye kadar bir karşıtlık ilkesi içinde kavranan ‘soyut’ ve ‘somut’ evren kavrayışlarını, nesneleri arkitektonik bir yapıya geri götürmekle, böyle bir karşıtlık ilgisinden kurtarıyor. Buna bir örnek üzerinde göstermek istersek şöyle diyebiliriz: Şu an karşımdaki masayı, yalnız bana bakan yüzüyle algıları. Aynı masa karşısında bakış açımı değiştirdikçe, masanın algıladığım yüzü de buna uyarak değişir. Bunu felsefi terminoloji ile söylersek: Biz nesneleri yalnız bize görünüş olarak verildiği an ve iç aç içinde kavrarız. An’ların değişimi, ardardalığı içinde veuzay içinde yer değiştirme içinde, nesnelerin bize veriliş biçimleri de sürekli olarak değişirler. Şu an gördüğüm, görme algısı ile kavradığım masa, bir an önce kavramadığım masa olmadığı gibi, bir an sonra kavrayacağım masa da olmayacaktır. O, ancak, bu ve şu uzak görünüşü içinde kavradığım duysal bir nesnedir, bir görünüştür. Hatırlanacağı gibi, impressionizm bu ardardalığı mutlaklaştırmış ve onu resmin temel konu yapmıştı. Oysa, şimdi, soyut sanat bu an’ların ardardalığı ilgisini temelden parçalıyor. Bunun sonucu olarak da, soyut sanatta nesnelerin anlık görünüşleri, ortadan kalkıyor ve nesneler, biçimsel arkitektonik bir yapı halini alıyor, üç boyutlu oluyor. Soyut sanat, nesneleri duysal – görünüşlerinden kurtararak ve üç boyutlu oluşturarak onları düşünsel bir varlık haline getiriyor. Üç boyutlulaştırmak, bu anlamda nesneleri yalnız anlık görünüş ve yüzeyleri ile değil, tersine anlık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi aynı- zamanda tüm yüzeyleri ile kavramak anlamına gelir. Şimdi böyle bir kavrayış ne ifade eder? Bunun üzerine durmak istiyoruz.

Burada , yeni bir kavramın bir ‘kategori’ olarak dile getirildiğini görüyoruz. Bu kavram, ‘aynı- zamanda’ oluş, nesnelerin bir varlık tarzı olarak anlaşılıyor. Bu varlık tarzı içinde, nesneler yüzeyselliğini yitiriyor ve cisimleşiyorlar. Örneğin, Picasso’nun kübist dönemindeki yapıtlarına bakalım. Gördüğümüz ‘Natur mort’, artık yalnız bir tek perspektif içinde bize görünüş olarak verilmiyor, tersine, ‘aynı zamanda’ farklı perspektiflerden veriliyor. Şimdiye kadar resmin kullanageldiği ve özellikle impressionizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani ‘ardardalık’, yerini birdenbire üç boyutluluğa ve ‘aynı- zamanda’lığa bırakıyor. Bu değişim içinde, resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor. Bugüne kadar ikiboyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve böyle uygulanan resim sanatı, şimdi, ‘aynı- zamanda’ kategorisi ile bir uzman sanatı olmuş olur. Bu özelliğin, soyut sanat için bir temel kategori olduğunu belirtmeliyiz. ‘Aynı – zamanda’ kategorisi, yalnız soyut sanat için değil, özellikle 1950’lerden sonraki sanat anlayışları için de önemli bir kategori değeri taşır. Bu önem, yalnız sanat açısından değil, genellikle felsefe, çağdaş felsefe açısından da karakteristiktir. Söz gelişi günümüzün en güncel felsefe anlayışı olan ve semiologi’ye dayanan strüktüralizm de, felsefesinin temel obje’leri olan varlık yapılarını bu ‘aynı – zamanda’ kategorisi içinde kavramaya çalışır.

Demek oluyor ki, analitik kübizm, nesneleri duyusal – yüzeysel ‘ardarda’ bağılıklarından çözümlerken, amacı, nesneleri ‘aynı –zamanda’ cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu konstruktiv varlık, hiç şüphesiz, soyut bir varlıktır, ama aynı zamanda da somut bir varlıktır. Ancak, bu ‘soyut-somut’ varlık, doğadan hareket edilerek kurulur. Onu meydana getiren elemanlar, doğrudan doğruya doğada ve nesnelerde vardılar.

Ancak, 1912’lerden sonra şöyle bir soru ortaya çıkar: Bu ‘soyut – somut’ varlık gerçi bir kontruktion’dur, ama, onun temelinde doğal nesneler bulunmaktadır. Acaba, şimdi resim sanatı, bu doğa ve nesneler temeli ile ilgisini en aza indirerek salt bir soyut –

konstruktiv varlık olamaz mı? Böyle bir anlayış içinde meydana gelecek sanat yapıtı, doğadan olabildiğince bağımsız, salt soyut bir varlıkolacaktır. Resim salt bir biçim olduğuna göre, resmin özü böyle bir eylem içinde gerçekleşebilir. Doğa ile ilgisini koparmış, salt bir biçim konstruktion'u olarak anlaşılan kübizm, aerik analitik kübizm olmaktan çıkarak sentetik kübizm olur. Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç-yüzünü ve iç-yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı gördüğü gibi de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimleri, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, 'deforme olmuş' yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformation'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. <<Objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.>> Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ama, yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzenidir. Bunun için kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak (Tunalı,1983:190,191,192,193).

Genel olarak toparlarsak Analitik kübizm doğadan var olmadır ama özüne inilmiş sadeleştirilmiş değiştirilmiş halidir. Deformasyona uğramış ama özünü kaybetmemiştir. Her zaman doğadan hareket etmiştir.

4.2.3. Sentetik Kübizm

<< Sentetik kübizm>> sözcüğünden de anlaşıldığı gibi, ‘sentetik kübizm’, konstruktiv elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-14 yıllarını kapar. Bu konstruktiv elemanlar artık, biraz önce söylediğimize gibi, doğal elemanları değıldir, tersine düşünsel – soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca, analitik kübizm ile sentetik kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin  ıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Bunu Werner Haftmann’ın açıklaması ile söylersek: <<Analitik kübizm’in bir şişeden soyut bir konuş biçimi meydana getirilmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir.      , sentetik kübizm içinde nesne dünyası ile olan ilgisi büsbütün bırakılmaz.>> Ne var ki, amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin i -yüzünü ve i -yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı gördüğü gibi de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimleri, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, ‘deforme olmuş’ yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformation’u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. <<Objektiv olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümlleme içine girer ve bu çözümlleme, nesnelerin en iç ve gizli sırrını ortaya çıkaracağını  ne sürer.>> Nesnelerin, varlığın i  dünyasını, ama, yine objektiv yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü

oluşturan bir metafizik düzenidir. Bunun için kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak (Tunalı,1983:193). Sentetik kübizm ile ilgili açıklamalara değindiğimizde gerçekten analitik kübizmle ayırmak mümkün değildir. Evet birbirinden farklı olabilir ama birbirlerinin varlığı için gereklidir. Sentetik kübizm tamamen düşünce üretimidir. Yine öze değinir yine farklılaştırır ama doğadan hareket etmez ve özellikle geometrik biçimler içerir. Yani soyut sanat içerisinde soyutlama yöntemlerinde kübizm akımının 2. Temel özelliği yerini alır. Birde kübizmi önemli olan 4 bölüm altında tekrar inceleyelim.

4.2.4. Kübizm Ve Sınıflandırmalar

Kübizmin, bu analitik ve sentetik olmak üzere sınıflanmasının dışında başka sınıflamalarına da rastlanır. Bu sınıflamalardan biri, kübizmin kuramcısı şair G. Apollinaire'in yaptığı sınıflamadır. G. Apollinaire, kübizm içinde iki salt olmak üzere dört eğilimi birbirinden ayırır. Bunlar sırasıyla: 1) Bilimsel kübizm. 2) Doğal Kübizm 3) Orphik kübizm ve son olarak da: 4) İç – tepisel kübizm. Şimdi bunlarla Apollinaire ne kastediyor? Bunları görmeye çalışalım. << Bilimsel kübizm>> diyor Apollinaire, << bu salt eğilimlerden biridir. Bilimsel kübizm, görülen değil, bilinen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Herkes bu iç – gerçeği hisseder. Örneğin, yuvarlak bir cismi algılamak için aydın olmaya gerek yoktur.>> Bu kübist eğilim, nesnel olanı, duyusal olanı dışarda bırakan, salt düşünsel – soyut bir eğilimdir.

İkinci eğilim 'doğal kübizm' Apollinaire şöyle şöyle belirlemek ister: << Doğal kübizm, çoğu seyredilen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu sanat konstruktif disiplini nedeniyle, kübizmden sıyrılır. Tarihi resim olarak onun büyük bir geleceği vardır. Onun toplumsal görevi, pek çok vurgulanır. Ama, o salt

bir sanat değildir. Çoğu onda konu ile resimler birbirine karşılaştırılır. Bu eğilimde olan ressam Le Fauconier'dir.>>

'Orphik kübizm'e gelince, bu, Apollinaire'e göre, modern resmin diğer büyük eğilimidir. << Bu orphik kübist eğilim, visuel gerçeklikten alınmış değil de, tersine, tümüyle ressam tarafından yaratılmış elemanlarla yeni bütünler resmetme sanatıdır. Orphik kübizm, bu bütünlüklere güçlü bir gerçeklik sağlar. Orphik ressamların yapıtları, berrak bir estetik haz uyandırır. Onların aynı zamanda sağlam bir konstruktion'u ve yüce bir anlamı vardır. Bu, salt bir sanattır.. Picasso, Robert Delaunay, Fernand Leger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp bu eğilimlerden sayılır.>>

Dördüncü ve son kübist eğilim, Apollinaire'in belirlemesine göre, 'içgüdüsel' kübizmdir. << Bu, görsel olarak değil de, ressama içgüdü ve sezgi ile verilen gerçeklikten alınan elemanlarla bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu, oldum olası orphizme yönelir. Bu eğilimdeki ressamlarda açıklık ve sanat inancı eksiktir. Bunlar arasında sayısız ressam vardır. Fransız impressionizminden doğan bu hareket şimdi bütün Avrupa'ya yayılı.>> Bu eğilim de, salt bir kübizm değildir. Çünkü, onda düşünsel elemanların disiplininden daha çok doğal elemanların bir kaos'u söz konusudur.

Görüldüğü gibi, kübizm ister analitik, ister sentetik olarak isterse Apollinaire'in ayırdığı gibi dört temel eğilim türü olarak ayrılsın, hepsinde ortak olan bir nitelik vardır ve bu da, resmin az ya da çok bir düşünsel – konstruktif biçimler bütünü olmasıdır. Kübizm, bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür. İster non-figüratif, ister 'stijl' sanatı olsun ve isterse suprematizm olsun, bir yerde hepsi kübizmde hareket noktalarını bulmuşlardır diyebiliriz. Yalnız ondan hareket etmekle kalmamışlar, ilk çağdaş estetik eğitimi de kübizmde almışlardır(Tunalı,1983:196,197).

4.3. Batı Sanatında Soyut Sanatçılar

4.3.1 William Turner

Romantizm akımının en önemli sanatçılarından. Turner için tabiat gözlemleri, kendi sanat dünyasını gerçekleştirmenin bir aracıdır. İngiliz romantizm akımının ressamı olan William Turner, 1789'da Kraliyet Akademisi'ne girmiştir. 1790 yıllarının ortasında Girtin'le beraber çalışmış ve ondan fazlaca etkilenmiştir. Sanatçının 17.yüzyıl'da Hollanda resminden, Wilson Claude'den etkilendiği görülmektedir. William Turner, birçok ressamı etkilediği gibi, Mübin Orhon'u da kendi suluboya çalışmalarıyla etkilemiştir (Erden,2013:17).



Resim 95: William Turner, ‘‘Londra Yangını’’, 1835, 92.7x123cm

19.yüzyılda sanat ve toplum, büyük değişmelere uğrayarak önemli kültürel ve toplumsal olaylara sahne olmuştur. Turner'ın 1834 yılında yaptığı Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını adlı tabloları, kendisini çok etkileyen olayların etkileyici bir sunumunu yansıtmaktadır. 1830'lu yılların sonlarından itibaren tabiatın yıkıcı gücünü tüm hareketliliğiyle ortaya koyan dinamik kompozisyonlar, git gide önem kazanmaya başlamıştır. Rüzgârın etkili gücü, sert ve özgün fırça darbeleriyle bunun yanında birçok çalışmada dönen helezoni, kompozisyonlarla resimlere aktarılır. Eserlerinde Goethe'nin

teorilerine göndermelerde bulunmuştur. 1842- 1844 yıllarında ürettiği bu çalışmalara örnek olarak, Gölge ve Karanlık, Işık ve Renk, Su Baskınının Akşamı, Su Baskınından Sonraki Sabah, Yağmur, Kar Fırtınası, Buhar ve Hız, Büyük Batı Demiryolu gibi resimler verilebilir (Kurt,2008:4)



Resim 96: William Turner, “Lordların Evlerinin Yanışı”, 1835, 92x123cm

Turner, eserlerinde sanayileşmenin belirtisi olan hız ve zaman kavramlarının, anlık ve duygusal bir benlik yapısıyla çevrelendiği, bunun da bir yönüyle çağdaş sanatın antik sanat karşısındaki tavrına, bir başka yönüyle değişen ve gelişen dünyanın karşısında gitgide küçülen insanın kainatı anlama gayretine gönderme yaptığı görülmektedir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, ekonomik, toplumsal değişimler, sanatın ve sanatçının dünya görüşünü de değiştirmiştir. Kavramlar ve simgeler bu değişim ile bozulmuş, toplumsal belirsizlikler insanı ve düşünce yapılarını da değiştirmiştir.

“Uzakta bir nehir ve Köy ile Manzara” eseri incelendiğinde, Turner'ın resmin yüzeyini yeryüzü ve gökyüzü olarak ifade ettiği görülmektedir. Simge ve sembolleri en aza indirgeyerek, lekesel ve soyut bir anlatımla belli belirsiz bir köy görünümü oluşturduğu, renklerin de buna beraber olarak en aza indirgendiği ve sanatçının dış gerçekliği karşısında kendi görüp anımsadığı gerçekliği yansıttığı görülür. Sanatçı tarafından algılanan dünya, sanatçının zihninde bir indirgeme oluşturarak, dış gerçeklik soyutlanmış ve sanatçının kendi gerçekliğine ulaşmıştır. Turner'ın sakladığı gerçekliği, tasarıma dayalı unsurlar ve resme yönelik yapı bakımından durgun bir görünüme dönüşmesine rağmen, bu durağanlık içinde, hareketini sürdüren bir içeriği görülmektedir. Hareket, resmin dışına taşmaktadır ve sessizliğin sesi olarak meydana gelmektedir (Tokdil,2018:184).



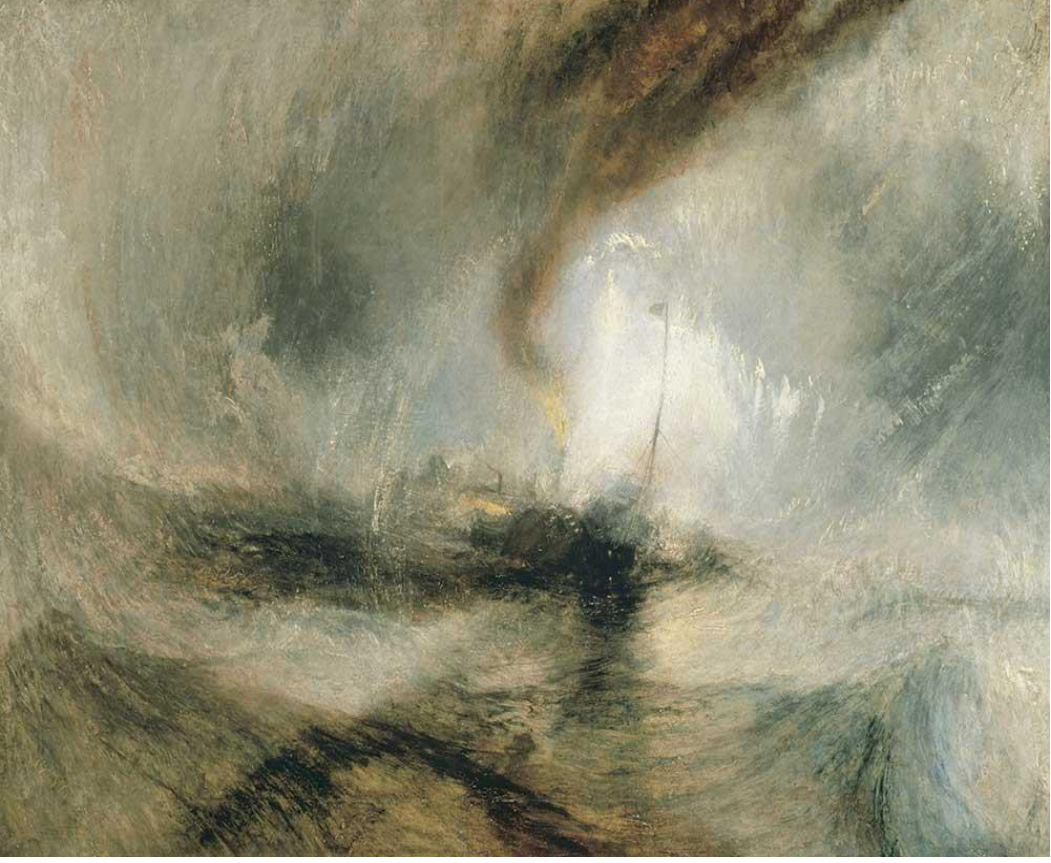
Resim 97: William Turner, ‘‘Uzakta Bir Nehir ve Köy ile Manzara’’, 1835-40, Tuval

Üzerine Yağlıboya, 93x123 cm, Louvre Müzesi, Paris

Romantizm akımının en önemli sanatçılarından biri olarak olan Turner, bir manzara ressamı olmanın çok ötesinde büyük bir değere sahiptir. Işık olgusunu saptamak amacıyla yaşamış, desen olgusuna dayalı bütün ilkeleri yıkmış en büyük ressamlarından biridir. Sanatçı bir dışavurum aracı olarak tabiatı, büyük estetiği ile betimlemiştir. Tabiatı, gözün algıladığı görünümünden çıkartıp, kendisine manevi bir mana yükleme telaşında olmuştur. Telaş kavramı onun için resim yapma tekniğinin bir parçası sayılmaktadır. Çünkü eserlerinde hızlı ve etkili fırça darbeleri hâkimdir. Kalın boya tabakaları, zıt geçişler Turner'in çalışmalarında tabiattaki dehşet anlarının oluşturduğu kaotik atmosferi yansıtabilmesinin zamana karşı darbesinin telaş izleridir (Erdoğan, 2017:2431).

“Kar Fırtınası”, eseri incelendiğinde de resmin tamamına hâkim olan enerjik yapı, tüm resim düzlemi içinde süreklilik çizerek merkezde toplanır. Bu hareketlilik ve kargaşa içinde var olan simgelerin görüntüsünü yansıtır. Gemi simgesi Lorrain ve Vlieger'in eserlerinde olduğu gibi bir gerçeklik olarak değil, Turner'in kendi yarattığı gerçekliği olarak gösterilmektedir. Geminin parçaları, bütün görüntüsü ve biçimsel özellikleri hakkında bilgi almak olanaksızdır. Turner'ın gerçekliği bu simgenin nitelikli yapısını göstermek yerine, hareketin gürültüsü içinde her an parçalara bölünebilecek olan bir duyumdur. Resmin karmaşık ve karanlık havasının ortasına yerleştirilen figür ve küçük bir aydınlık alan, resimdeki gerilimli havanın etkisini güçlendirmektedir. Bu etki, biçimsel kurgusunun yanında eserde hareket algısını göstermektedir. Bu eserde insanın denetleyemediği realitenin karşısındaki küçüklüğü de boyutlarıyla yapılmıştır (Tokdil,2018:186). Bununla birlikte bu çalışma, bulutların, dalgaların girdap etkisi oluşturduğu fırtına resimlerinin birincisidir ve insanın tabiat karşısında acizliğini anlatan bir yapıttır. Tabiatın ezici kuvveti karşısında insanın acizliğini ifade eder. Kompozisyonda odak nokta çatışmanın kurbanları olan ve mücadele eden askerler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çalışmanın yüzeyinin büyük oranını girdap oluşturmaktadır.

Turner'in büyük estetiği üzerine yaptığı çalışmalarında gökyüzü, kompozisyonun çok büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Figürleri tabiatın ilahi gücü karşısındaki değersizliğini vurgulamak anlamında küçük bir ayrıntı gibi durur (Erdoğan,2017:2434).



Resim 98: William Turner, ‘‘Kar Fırtınası’’, 1825, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x112cm,Tate Galerisi, Londra

‘‘Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Tren Yolu’’, isimli bu eseri tüm bu yaratım sürecinin farklı oluşumlarını sergilemektedir. Bu çalışma, önce trenin gözlemlendiği, hızının deneyimlendiği, sonra yarattığı duygu yükünün, tuvalinin karşısında leke ve renklere dönüştürüldüğü bir çalışmadır. Çalışma, kompozisyon olarak yatay ve dikey olmak üzere eşit parçalara ayrılmıştır. Hareket unsuru, resmin alt kısmında toplanmıştır. Belirsiz bir yerden, bütün gürültüsü ve hızı ile beraber tren, seyirciye doğru gelmektedir ve kendi hızını kesemeyip tablodan dışarı çıkacakmış izlenimi uyandırmaktadır. Eserin

sol tarafındaki karmaşanın içinden belli belirsiz bir köprü görüntüsü, silik bir halde resmin ikinci nesnesini oluşturmaktadır. Buhar ve yağmur tüm yüzeyleri kaplamıştır ayrıca görünürlük derecesini azaltmıştır (Tokdil,2018:187).



Resim 99: William Turner, ‘‘Yağmur, Buhar ve Hız-Büyük Batı Tren Yolu’’, 1844, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x121.8 cm, Ulusal Galerî, İngiltere.

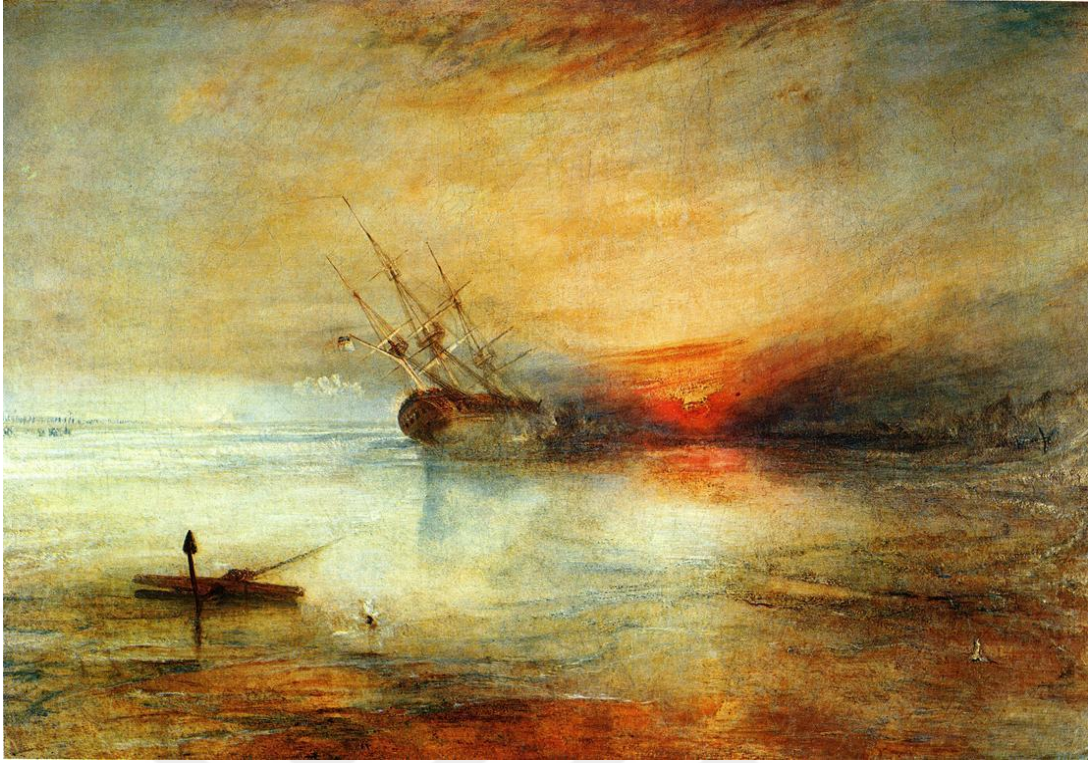
Turner'ın eserlerinde tam anlamıyla özgün bir yöntem vardır. Hem empresyonistlerin hem de sembolistlerin sahip çıktıkları olanaklara yol açmıştır. Turner'ın resimlerinde ele aldıkları konu ışığın oluşturduğu manzaralardır. Bu ışık, Claude Lorain'de olduğu gibi eşyanın şekillerini dağıtıyordu. Denizin sesi içindeki kadirga silüetleri, batan güneşin ışıklarının altında, romantik bir atmosfer oluşturmuştur. Sis, ışığın dağıttığı görüntüler, onun hayalinde, bir denizcinin uzaklardaki görülmeyen dünyalara olan hasreti içinde resmedilmiştir. Bu romantik dünyanın, silik görüntülerle kendini bulması

diğer romantik peysaj ressamlarından ayrılır. Çünkü başka romantik ressamların keskin konturlarına karşı, Turner'de sis algısı, her şeyi ince bir tülle örtmektedir (Tuğrul,2000:17).

Sanatçının Işık ve Renk adlı çalışması, 1843 yılında Goethe'ye özel olarak sergilenmiştir. Turner'ın sanat çalışmalarının zirvesini oluşturan bu eserlerde, tuvalin yüzeyi bir ışık kaynağına dönüşmüş, resimdeki şekiller ve renkler bu kaynağın içerisinde git gide soyutlaşan bir tabiat görünümü oluşturmaya başlamıştır (Kurt,2008:4).

Turner, daima insan, doğa savaşını, büyük medeniyetlerin çöküşünü ana tema olarak, manzaralarında kullanmaktadır. Dalgalı denizler, fırtınalar, dağlar ya da uçurumlar gibi tabiatta oldukça güçlü olan nesneleri betimlemiştir. Turner'ın 1819'da yaptığı İtalya gezisi, onun sanat hayatında bir dönüm noktasıdır. Sanatçı, en fazla buranın canlı ve parlak renklerinden etkilenmiş ve bu güneşli ülkede, ışık ve renk algısının resmin asıl konusu olabileceğini fark etmiştir. İkinci İtalya gezisini gerçekleştirdiği zamanlarda her yıl İtalya'dan esinlendiği tablolar sergilemiştir. İtalya gezilerinden sonra resimlerindeki renklerde başlayan zenginleşme en uç noktaya varmıştır. Sanatçının İtalya öncesi eserlerinde görülen gri ve Kahverengi tonları yok olmuş, onların yerini prizma renkleri almıştır (Tuğrul,2000:15).

William Turner' ın eserinde şekilsel bir sorgulama söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Hızlı ve etkili fırça vuruşlarını oldukça benimseyen sanatçı, kasırga silüetleri, puslu ve sisli atmosferin hâkim olduğu deniz manzaraları ve romantik bir ortamı yansıtan gün batımları resmetmiştir. Turner' ın çalışmalarında ele aldığı asıl tema, ışığın bozduğu manzaralardır. Denizin sisleri içinde, geçmişin büyük dönemlerini yansıtan puslu kasırga silüetleri, batan güneşin ışıklarının altında, romantik bir atmosferin şiirini söylüyor gibi izlenim oluşturmaktadır (Akın,2018:19).



Resim 100: William Turner, ‘Fort Vimieux’, 1831, Tuval Üzerine Yağlıboya,
106x71cm

Turner, ışıklarla dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görünümüne sahiptir ancak bu dünya sakin değil, dinamiktir. Yalın bir uyumda değil, oldukça etkileyici ve göz kamaştırıcı bir görünümündedir. Resimlerdeki renkler ve fırça darbeleri eserin tamamında bir kargaşa oluştururken, bu görüntü aynı zamanda Turner'ın sadece gördüğünü değil, orada bulunmasını ve dakikalar sonra görüntünün nasıl olacağını öngördüğünün de bir göstergesi sayılmaktadır. Sanatçının eserlerinin tamamında durağanlık ve hareketlilik iç içe geçmiştir ve her an patlayacak bir fırtına etkisi, hareket halindeki trenden çıkan ve buhar tabakası, fırtınanın savurduğu bir gemi resimleri bu iki zıt dinamiğin beraberliğinden oluşmaktadır. Bu eserler, resimsel kompozisyon düzeni gibi etkenlerle rahat ve sakin bir tabiata sahiptirler. Ancak, içeriğe uygun yapı ve konu aldığı

süreç araştırmaya dâhil edildiğinde, her an gelişmekte olan bir olayın, tuvale aktarılmasının görüntüsüne sahiptir (Tokdil,2018:182-183).

Turner'in çalışmalarında kullandığı ışık kaynağı yücenin ışığıdır. Ancak bu ışık homojen bir aydınlık etkisi oluşturmayacaktır. Huzur ve sessizlik olgusu güzele vurgu yapacağından, karanlık, belirsizlik, kasvet, pürüzlü yüzeyler sadece yüce olanın kaynağı olan korku ve endişe hissini oluşturabilir. Bu kıyaslamalar güzel olanın haz vereceğine, yücenin ise korku hissi vereceğine yöneliktir. Turner'in ulu estetiği üzerine yapmış olduğu çalışmaların konu başlıklarına bakıldığında yangın, savaş ve fırtınaların huzur verme gibi amaçlara hizmet etmediği görülmektedir (Erdoğan,2017:2435).

Turner, seçtiği bu yollarda çok çeşitli eserler vermiştir hatta ressamlar arasında en çok eser vermiş olanlarındandır. Empresyonistlerine ve ekspresyonistlerine çok etki yapmasına rağmen, asıl dâhiliğini anlayan insan çok değildir. Doğanın ve yüceliğini belki de en iyi gösteren Turner'in eserleri, dünyanın birçok kısmında hala ne yazık ki tanınmamıştır. Turner ışığın suda ve gökyüzünde yaptığı yansımaları değerlendiren bir ressamdır. Peyzajlarına romantik bir anlam kazandırmış bir sanatçıdır. Alacakaranlıkları ve ışığı, sisler arasından belli belirsiz yayılmasını içtenlikle izlemiştir. Yağmur, sis, kar gibi atmosferlerde bu gökyüzü algısı birbirleriyle karışmıştır. Renkler birbirleriyle karışmış, gerçek adeta silinmiştir (Tuğrul,2000:20).



Resim 101: William Turner, ‘Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhoon coming on’, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x122.6cm

Modern resmin öncüsü olarak bilinen sanatçının kapalı, kalabalıktan ve insanlardan kaçan bir kişiliği vardı. 1851 yılında Thames bölgesinin kıyılarında takma bir ad kullanarak, tek başına hayat sürdüğü bakımsız bir kulübede yaşama veda etmiştir. Turner, doğacı gelecekçilikten ayrılma eğilimiyle soyut sanatın ilk habercilerinden biri olarak bilinir (Kurt,2008:4).



Resim 102: William Turner, ‘‘ Keelmen Heaving in Coals by Moonlight’’, 1835, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 92.3x122.8cm

Turner tabiatın resimsel analizini yapıyordu ama ulaşmak istediği yer, kendisinin nesnellik boyutunu yeniden oluşturmak değil, gözlemlerindeki duygu ve deneyimi görselleştirmektir. Bunu yaparken, renk algılarından yararlanmışır. Turner için dış gerçeklik, kendisinde bıraktığı duygu derecesinde önem taşımaktadır, bunu yansıtırken insanoğlunun hem içsel çatışmaları, hem de tabiatın zıt değişenleri, renk ve leke değerleri, boya izleriyle soyutlanmıştır. Turner, deneyimlediği olguları, yeniden yansıtmak yerine, onun karmaşıklığı ve şaşkınlığını da içsel duyumlarına ekleyerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratmış, görünümün yeniden oluşmasını ortaya koymuştur. Turner tüm bu sebeple, modern soyut sanatında öncüllerinden de sayılmaktadır. Bunun yanında şekilden

çok renklerde bağımsızlığını tanınması, kendinden sonra gelen ressam ve akımlar için de bir liderlik niteliği taşımaktadır (Tokdil,2018:187).

William Turner için tabiat gözlemleri, kendi sanat dünyasını gerçekleştirmenin bir aracıdır. Resimlerinde ele aldıkları konu ışığın oluşturduğu manzaralardır. Ayrıca doğacı gerçekçilikten ayrılma eğilimiyle soyut sanatın ilk habercilerinden biri olarak bilinir. Bu özelliklerini detaylıca açıklamıştık, fakat bu özellikleri en çok onun ayrıcalığını ve farklılığını ortaya koyan yönleridir. Bir diğer önemli ressam olan ayrıca kübizm akımı için de önem taşıyan Cezanne ve eserlerini inceleyelim. Onunda da kendine has olan özelliği nesnelerin geometrik şekillere bürünerek anlatımıdır.

4.3.2. Paul Cezanne

Cezanne'ın ilk çalışmaları romantik tarzda, renkleri siyahlar ve gri tonlardan oluşmaktadır. Özellikle Pissarro ve başka izlenimci arkadaşlarının etkisiyle, akımın renklerini araştırıp inceler. Pissarro ile Auversur-Oise'a gittiklerinde çalışmaları, biraz daha renklenir. Çalışmalarında yansıttığı duygu biraz korkak, ancak ağırbaşlıdır. Düzenli ve disiplinli bir çalışma oluşturmaktadır. Çalışmalarındaki ev yapıları, ağaçları, izlenimcilerden o zamandan itibaren ayrılır. Fırça darbeleri çok daha emniyetli bir yaklaşımla oluşmuştur. "Yamaçtaki Ev" tablosunu bu zamanlarda yapmıştır. Tablodaki fırça darbeleri küçük, renkler dağınık ve tabaka halindedir. Daha sonraki yıllarda yaptığı resimler onun eserlerine kişisel anlayış getirdiği dönemlerdir. Natürmort çalışmaları, karısının portreleri, yeni ve farklı bir gelişimi gösterir. Ciddi bir tablo düzeni oluşturma peşindedir. Geometrik yapıda bir tablo yüzeyi inşası, artık çalışmalarında görülür. Eserlerinin her noktasını bir bütün etrafında toplar. Tablonun yapısını, izlenimcilerin renklerinin yanına eklediği siyah ve diğer renklerle kurar. Sanatçının ilk çalışmalarındaki romantik hava artık görülmez ve portrelerinde hiçbir duygu, hiçbir iç ifadesi yoktur.

Çalışmalarında resim için, paletinde neredeyse 35 renk kullanmaktadır. Nesnelerin formlarını ifade etmek ister. Resimlerin yüzeyleri bir renk dokusuyla verilir. Bir şekilden bir diğer şekle atlarken, arada ihmal edilen yer kalmaz. Bu çalışma, birbirlerine bağlı bir nota akışına benzeyerek devam eder. Renkler çok saf değerlere kadar gider. Düzeni bozan hiçbir renk yoktur. Renge renkle verir. Natürmortlarında kullandığı örtüler, beyaz renkte olmasına rağmen, bu etki çeşitli sıcak, soğuk renklerden oluşmuştur (Turani, 1992:551,552).



Resim 103: Paul Cezanne, ‘‘ Landscape with Mill’’,1860, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23x31cm

Cezanne, izlenimci bir dönemden geçmiş, ışık etkisinden çok önündeki nesneleri anlama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve bunların aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilim oluşturmayı amaçlar. Bunun yanında görülen nesnelere, onları

görmenin kazandırdığı hayat belirtilerini yansıtmak da asıl kaygılarından biridir. Görme eylemine verdiği önem, İzlenimci ressamalarda olduğu gibi, nesneleri inceden inceye ayırtırmak değil de, dünya ile insanın arasında kurduğu fiziksel ve ruhsal bağın çok daha karmaşık süreci, onu çağdaş resim sanatının en kesin öncülerinden biri yapmaktadır. Son yıllarda bunu sezmiş, bir mektubunda kendisini ‘yeni bir duyarlılığın ilkeli’ olarak tanımlamıştır (Özer ve Özerden,2006:44).

Sanatçı, yaptığı tabiat gözlemlerini, duygularının süzgecinden geçirerek tabiata ait bir varlık tasarımı bulduğu ve sanatta görme ve tinsellik üzerine büyük bir kazanım oluşturduğu düşünülmektedir. Bu tinsellik, sadece ressamın bakış açısıyla kalmamış, seyircide kendine çeken farklı bir yorum haline gelmiştir. Cezanne’ın dağlarında zenginleşen, hareket ve canlılık kazanan bu olay, zaman zaman figürlerin üzerine taşınan renklere dönüşmüştür. Fırçanın eğimiyle zikzaklı ve hızlı fırça vuruşları, kompozisyonlarının neredeyse her yerinde kendini hissettirmektedir. Bu olgu da Cezanne’ın eserlerini çağdaşlarından ayırmaktadır. Sanatçının bakış açısı zaman zaman farklılıklar gösterse de natürmortları, peyzajlarındaki organiklik eserlerinin tamamında yer bulmaktadır. Bu yüzden, rastgele peyzajlar yerine, görünen tabiatı resimleyen Cezanne, figüratif resim geleneğinden vazgeçmemiştir. Ama peyzaj ve natürmortlarında serbest bir biçimde kullandığı fırça darbelerini, figüratif resimlerinde aynı özgürlükte kullandığı görülmemektedir. Ancak kumaş kıvrımlarında kullandığı keskin kontörlerin yapısıyla, oluşacak olan sanat akımlarının öncülüğünü başlattığı ifade edilebilir (Başbuğ ve Boztunalı:2017:154,155).



Resim 104: Paul Cezanne, Provenc'de Ev'', 1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x78.5cm

Daha sonraki yıllar onun en olgun dönemi olur. Geometrik kurgu, koni, küre, silindir gibi geometrik şekillere dönüştürme düşüncesi sanatçıda daha fazla gelişmiştir. Bütün şekiller açıktır. “Komodin”, “Mavi Vazo”, “Le Mardi-Gras”, “Gustave Geffroy'un Portresi”, “Kırmızı Yelekli Çocuk”, “Banyo Yapan Erkekler”, “Banyo Yapan Kadınlar”, sanatçının kendi uyguladığı sıcak, soğuk renk ilişkilerini gösterir. Çalışmaların yapımında yeni ilkeler bulur. Sorunu çözmek için ortaya koyduğu ilkelerin, yarının eserinin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanmaktadır. Tabiat unsurlarının, resim yüzeyinin düzenlenmesi için bir araç olduğunu söyler. Tabiatı, sanatçının bir sözlük gibi bakacağı kitap olarak görür. Tabiat unsurlarını, resmin düzeni için düzenler ve değiştirir. Peyzajlarında ya da natürmortlarında uzaktaki bir dağ görünümü ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik görülmez. Eserlerinde hacim etkisinin mantıklı sıralanması onun çalışmalarında yoktur. Hacim parça halinde ve yan yana çıkıntılı yüzeyler halindedir. Bilimsel perspektif, çalışmalarında tamamen kaybolmuş haldedir.

Çalışmalarında nesnelerin düzeni söz konusu olunca, nesnelerin görünümüne dayanan anlayış, yerini Cezanne'ın bir çeşit teknik soyutlamasına bırakır (Turani, 1992:552,553).



Resim 105: Paul Cezanne, ‘Elmalı Natürmort’, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65.4x81.6cm

Hayatının sonuna kadar üreten Cezanne, 1900’lü yılların başlarından itibaren sanat ortamında itibarlı bir yer edinmeye başlamıştır. Modern sanat akımlarını oldukça derinden etkilemiş olan Cezanne, ilerleyen yaşında bile tabiattan yola çıkan sanat anlayışlarından vazgeçmemiştir. Cezanne, güncel sanat ortamlarına çok fazla girmeden, sanat üzerinde düşünerek, vazgeçmeden çalışıp yaratarak ortaya koyduğu eseriyle realitenin tabiatla olduğunu kanıtlamıştır. Cezanne’nin ortaya koyduğu sanatsal dil, dünya sanatını dönülmez bir şekilde etkileyecek olan Kübizm ve Soyut Sanatın kapılarını aralamıştır (Kurt,2008:9).

Cezanne’ın düşünceleri ile hesaplaşmalar içinde, Picasso ve Braque’da şekilsel yöntem olgunlaşır. Bunu söylerken dayanılan olgu, Cezanne’ın resim sanatını empresyonist akımdan kübist formalizme geçirmiş olmasıdır. Bununla da resim sanatının kaderinin değiştiği söyleyebilir. Ama resim sanatında oluşan bu değişme süreci içerisinde

asıl ilke, nesnelerin daima şekilsel analizidir. Sanatçının ana düşüncesi, resim deneyini, görme yoluyla tabiata uygulamaktır. Kübizm akımının meydana gelişi, Cézanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanmaktadır. Bu düşüncelere göre, nesneleri sağlam bir yapıya oturtarak nesneler arasındaki ilgileri canlı tutacak koruma güdüsüne gerek vardır. Gelenekle birlikte gelen eski değerleri parçalamak için formlar ve şekiller parçalanmalıydı. Bu sayede, gerçekliğin güzelce renklendirilmesi olarak algılanması ortadan kalkar (Yörük,2019:140).



Resim 106: Paul Cezanne, “Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania,” Tuval Üzerine

Yağlıboya, 73x92

Cezanne nesnellik ve derinlik algısını bilimsel perspektife ait görüntüyle uygulamaz. Bilimsel perspektifin tek bakış noktasını bozarak çok yönlü bakış açısından

görünen bir hacim görünümüne varır. Bu hacim olgusu mekân içinde bir nesnenin farklı bakış açılarından meydana gelen görüntüsünün üst üste getirilmesiyle oluşmaktadır. Cezanne, batı sanatı tarihinin içinde önemli bir noktada durmaktadır. Bir taraftan geleneğe bağlıdır, onu sürekli eleştirir, sorgular, diğer yandan bu sorgulama işlevi yenilikçi ve devrimci bir özellik taşımaktadır. Amacı tabiatı taklit etmek değil, ona paralel bir görüntü yaratmaktır (Uluçay,2016:25,26).

Cezanne 19. yüzyılda sadece en büyük sanatçılardan değil, karmaşık yapı gösteren bir sanatçı da olmuştur. Cezanne, natürmort türüne yeni bir bakış açısı ve düşünce tarzı getirdi. Natürmortlarına baktığımız zaman, mekân ve nesne değil de bağımsız bir resim anlayışının yapımı görülür. Natürmort Cezanne için önemlidir, çünkü kendisi günlerce tuvalde çalışma imkânı bulur. Çalışmalardaki sıcak tonlardaki objeler ön plana gelirken, soğuk tonlarla boyanmış nesneler arka plana doğru yönelir. Turuncu tonlar ise sanki kumaş üstünde bilardo topları gibi anlam kazanmışlardır, limon sarısı renklerin çevresi yeşil gölgelerle kaplanmıştır, kupa parlak mavi içindedir. Sıcak, soğuk boya darbeleri içinde şekil, ışıklı bir nesne olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden meyveleri rengi oluşurken, Cezanne meyvelerin renk tonunu yanlarındaki nesneye aksettirmez. Cezanne'ın çalışmalarında doğal ışık, nesnelerin ışığına dönüşür ve objelerin tabiattaki ışığını yansıtır. Bu durum ise Cezanne'ın izlenimci ressamlardan farkını gösterir. İzlenimciler, doğal ışığı, leke darbesi, karmaşık yapılar içinde resmedip, nesnenin ışığı yansıtmasına yardımcı olurlar. Bu süreç daha karmaşık yapılırsa nesne kendi özelliğini, şeklini ve ışığını kaybeder. Cezanne'ın natürmort mekân ve nesneleri, kendi özelliklerini göstermektedir. Cezanne, eserlerinde en parlak objenin ön plana çıkmasını sağlar. 'Meyve' çalışmasında nesneler farklı şekil, renk ve dokuda olup birbirlerine karışmazlar. Cezanne, kompozisyonlarının ortasına kumaş yerleştirir. Kumaşın yumuşak dokuları,

yanında bulunan objeleri olumsuz etkilemez, diğer nesnelerin yüzeyde aydınlanmasını ve meyvelerin ağırlık kazanmasını sağlar (Topal,2014:48,49).



Resim 107: Paul Cezanne, ‘‘Yıkanaanlar’’, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm

Cezanne'nın peyzaj tablolarında sulara yansıyan pırıltılar, ışıldayan renkler yoktur. O, görüntülerle çalışmanın yapısına zarar vermemek için pek ilgilenmiyordu. Tabiatın karışık olan yapısını daha açıklığa kavuşturmak için geometriye başvuruyordu. Böylece o tabiatın esas konusuna ulaşıyordu. Onun portrelerinde sevimlilik, bir iç ifadesi yoktur. Neredeyse kişisel hiçbir özellik bu portrelerde yer almaz. Çıplak vücut çalışmalarında hiçbir duygusal şekil ve renk yoktur. Natürmortlarında da kıvrımlar, katı formlardaki örtüler, meyveler, hayat izi taşımazlar. Ancak onların sağlam ancak basit yapıları, insana anıtsal bir duygu yansıtır. Onun resimlerindeki yaşam, çizilen nesnelerde değil, düzenin renklerle olan ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. O, çağımızı kuran anlam ve fikir

dokusunun ilk yaratıcısı olarak kabul edilmiştir (Turani,1992:553). Cezanne'nın küp, küre, silindir, koni gibi geometrik formlarla tabiattaki nesnelerin özüne indirgeme amacı vardır. Cezanne'a göre dönemin sanat anlayışı, tabiatın dış görüntüsünden kurtulmaktır. Bu yaklaşımla geometrik soyutlama ve çağdaş resim sanatına adım adım gidilir. Cezanne, *“tabiatta gördüğümüz ne varsa küreye, koniye, silindire ve geometrik formlara göre tasarlanmalıdır”* diyerek şekil konusunu diğer sanatçılardan farklı bir şekilde ele almıştır. Kübizm akımının başlamasında önemli bir etki oluşturmuştur. Kübist sanatçılar geometrik düzenlemeleri bir yapı için değil, geometrik parçalama için kullanmışlardır. Cezanne tabiatı yapısal bir biçimde işlemiştir. (Polat,2019:17).



Resim 108: Paul Cezanne, “Provence’den dağlık görünüm,” 1886- 1890, Tuval Üzerine

Yağlıboya

Cezanne'ın varlığı, kendisinin derinliğini göstermesine dayanmaktadır. Sanat, derinlik yapıtının kaynağıdır. Cezanne'ın çalışmalarındaki elmaların, gerçek elmalardan daha fazla gerçek görünmesinin nedeni burada bulunmaktadır. Sanat eseri, bu kaynağı bir temel varlığı gösterdiği ölçüde gerçek sayılmaktadır. Sanat eserinde de görünen bu öz, kaynak olarak derinlik anlamına gelmektedir. Cezanne'ın eserlerine baktığımızda, sanatçı şekil vermenin tüm özelliklerine karşı, elma burada mecburi olarak görüldüğü gibidir (Tunalı,1983:165,166).



Resim 109: Paul Cezanne, Elma ve Portakallı Natürmort, 1900, Tuval Üzerine

Yağlıboya, 73x92cm

Cezanne, Soyut sanat akımı içerisinde önemine değindik. Son olarak toparlarsak sanatçının renkleri, siyahlar ve gri tonlardan oluşmaktadır. Ortaya koyduğu sanatsal dil, dünya sanatını dönülmez bir şekilde etkileyecek olan Kübizm ve Soyut Sanatın kapılarını

aramıştır. Doğrudan kurucu olmaya bilir ama ilk adımların gerçekleştiren önemli bir ressamdır. Yaklaşımlarıyla bir çığır yaratmaktadır. Tarzını yapmış olduğu eserlerle de gözlemledik. Tam soyuta gitmemiş fakat soyutlama yöntemlerini kullanmıştır.

4.3.3. Wassily Kandinsky

Kandinsky, soyut sanatın kurucusu olarak nitelendirilebilir. Sanatçı, ilk suluboyalarını 1910 yıllarında meydana getirmiştir. Biçimsiz, suratsız resim yapma istediğinin kendisinde nasıl geliştiğini, yazılarında anlatmıştır. Tablolarının renk ve biçim güzelliklerini bozmadan aksine, artırmaktadır. Bu durum karşısında Kandinsky, güzel şekil ve renklerin konuya, gerçekliğe bağlı olmadıkları kanısına varmıştır. Kandinsky, soyut estetiği aniden değil, gerçekçi çalışmalardan sonra benimsemiştir. Kandinsky, bu yeni sanatın ve bunun dayandığı gerçekçi anlayışının temsilcilerinden biridir. Soyut sanatı icat etmiş değildir ama soyut sanatı hem teorik yazılarında hem de eserlerinde uygulamıştır. Kandinsky, soyut sanatın teorisini yaptığı yazılarının da soyut sanatın gelişmesinde onun soyut eserleri kadar, büyük payı vardır (Yörük,2019:154). 1910 yılında sanatında soyut denemelere başlarken, sanatta yeni bir çağ açıldığını, bu çağın kendine göre çığır açacağını, resim sanatının da bu sayede kendi bünyesine, kendi yapısına özel olan elemanları kullanacağını belirtmiştir. Renkler, çizgiler, renklerin soğuk, sıcak etkileri, düzler, eğriler, nokta ve yuvarlak formlar resim sanatının kendine has öğeleridir. Bütün bu formlar, oluşan yeni resim akımının araçları olacaktır (Berk,1964:137,138).

Bu dönemde soyut sanat akımı daha çok iç yaşantıların doğrudan, dışa dökülmesi anlamına gelmektedir. Kandinsky, o yıllarda birçok sanatçının ilgisini çeken Teosofi akımından çokça etkilenmişti. Bu akımın asıl düşüncesine göre, madde ve tin, zıtlık değil, aynı ilkelerin farklı aşamalarıdır. İnsanın duygu ve düşünceleri en üst düzeye, tinselliğe

ulaşabilir. Tinin belirgin olup, duyularla algılanabildiği tek alan sanattır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:50,51).



Resim 110: Kandinsky, ‘İlk Soyut Suluboya’, 1913, Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem,
Suluboya ve Mürekkep, 50 x 65 cm

Kandinsky, bir ressamın katı soyut sanat düşüncesinin peşinden koşmaması gerektiğini, zıtlık ve aykırılığın olduğu günün sosyal ve tinsel durumlarına eğilerek eserlerini bu etkiyle yapması gerektiğini belirtir. İçsel gerekliliğe öncelik veren Kandinsky’nin dünyevi nesnelere önem vermeden resim yapma etkisi, tepkisel ve dogmatik olandan farklıdır. Sanatçı, iç duygunun dış görüntü üzerindeki üstünlüğünü kabul etmiştir ancak bu düşünce Kandinsky’nin eserlerinde tanınabilir unsurların tamamen dışlanması da sebep olmamaktadır. Sanatçının eserlerindeki nesneler kompozisyon içinde erir ve büyük bir güçlkle tanınırlar. Tabiatta olanı çağırıştırmazlar

Çünkü bu nesneler sanatçının hayal gücünün e yaratıcılıklarının ürünleridir ve tinsel bir tınıları vardır (Kurt,2008:10).

Kandinsky'e göre soyut sanat, sanatçının i dünyasının ifade biçimidir. Onun iç dünya dediği olgu, romantiklerin duygusal dünyaları anlamına gelmemektedir. O; korku, neğe, hüzün gibi duyguları kaba olarak ifade eder. Bu duygulardan sıyrılıp özgürlüğe kavuğmak gerekmektedir. zgrlk, biçim ve renk gibi dığ etkenlerin uyandırdığı ruhsal hareketliliği duyabilmektir. Kandinsky'nin dünyasında görme ve iğitme algıları birdir. Sanatçıda, herhangi bir duygunun bağka bir duyguyu harekete geçirme yeteneği vardır. Kendisi, renkleri ve sesleri birçok kez birbirlerinden ayıramadığını söylüyordu (İpėiroėlu ve İpėiroėlu,1991:52). Kandinsky'in eserlerindeki nesneler, resimlerden tümüyle yok olmadı, sanki yok olmak istemedi. Bir kere, durup dururken olgunlağmığ gibi yapmak mümkün değildir. İnsanın ėekilleri zorla aramasından daha zararlı bir ėey de yoktur. Sanatçı, insanın kendi içsel dürtüsünün, yaratıcı ruhunun, gerekli gördüğü ėekilleri gerekli gördüğü zamanda kendisinin yaratması gerektiğini savunuyordu. İnsan ėekil hakkında felsefe yapabilir ve ėekilleri analiz edilebilir. Ama ne olursa olsun eserin içine zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun geliğimine paralel bir tamamlayıcı ėekil oluğturabilir. Dolayısıyla Kandinsky'de soyut ėekil oluğturabilmek için doğru zamanı beklemek durumunda kalmığtır (Antmen,2008:86,87).



Resim 111: Kandinsky, 'Fabrika Bacalı Manzara', 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44x54,5

cm

Kandinsky içim soyutlama, bir belirtiden ve görüntüden doğar. Kandinsky'in betimlediği bu biçimlemeler, tabloda görünmeyen görünmesidir. Dünyanın tasarlanmış hiçbir nesnesine bağımlı olmayan, tablo içindeki bu görünmezliğin görülmesidir. Kandinsky'e göre soyut, bir çizim sürecinin sonunda dünyadan kaynaklanan öğelerin ifadesi demek değildir. Belirliştir. Burada, bir tablodan, birinci derece bir belirden yola çıkarak sebep olduğu göz karmaşasıdır (Bonfand, 2015:15,16). Kandinsky'e göre soyut sanatın iç yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olmasaydı, bu sanat, ifadeciliğin içinde bir deneme olarak kalacaktı. Ötesinde bir düşünce olmadan yaşantılardan oluşan sanat, ne kadar ilginç olursa olsun sanatçının kendi kişiliğinin içine kapanacak ve öznel yaşantıları anlatmaktan öteye gidemeyecekti (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991:52).

Soyutlama, ikinci derecede bir görme eylemidir. Bu, görmenin görmesidir. Bir tabloyu asla ikinci kez aynı şekilde göremediğimiz, doğru olduğundan yan duran tablonun keşfi, içsel bir deneyime yol açmaktadır. Kandinsky'in eserini ve düşüncesini vurgulayan iç ve dış duyguların habercisidir. Kandinsky'in soyutlama algısı, herhangi bir sesi onu belirleyen ilk niyet olmadan duymaktır. Herhangi bir rengi bizim bakışımıza, tabi kılan objelerden koparılmış olarak görmektir (Bonfand, 2015:17).



Resim 112: Kandinsky, ‘Doğaçlama III’, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94 x 130 cm

Kandinsky'nin çalışmalarının, tabiat biçimleri diline alışmış bir insan için, anlaşılacak hiçbir yönü yoktur. Otuz yaşını geçtikten sonra sanat öğrenimine başlamış olan bu ressam mizaçlı bilim adamı, renge karşı oldukça duyarlı bir ruha sahiptir. Bu renk duyusu, onun dışavurumcu sanatta rol oynamasına olanak sağlamıştır. Renklerin sağladığı soyut şekillendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir. Kandinsky, resimdeki konuyu, rengin resim yüzeyini örtmesine karşı koyan bir engel olarak görüyordu. Bununla birlikte dışavurumcuların konuyu sisli bir hale getirmeleri, küçümsemeleri, onu dışavurumcu sanatçıların yaptıkları şekil bozmaları kadar az tatmin ediyordu. Kandinsky, 1910 yılında ilk soyut suluboyasını yaptığı zaman çaresini buldu (Turani,1992:596,597).



Resim 113: Kandinsky, ‘Kompozisyon 7’, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195 x 300

Kandinsky'nin Bauhaus yılları, onun geometrik tarzına önemli geçişler sağlamıştır. Kandinsky'nin ilk defa ortaya koyduğu bu uygulama, tuvalin dikdörtgen yapısının niteliğini düşürmekte ve etkisiz kılmaktadır. Yani resmin dikdörtgen sertliğinin yumuşatmasıyla dış çerçeveden koparmaktadır. İç resimsel elemanlar artık tanımlanmamış yüzen bir boşluğun içerisinde. Kompozisyonun köşeli yerleşimleri ve şekillerin üçgenler ve çizgiler halinde yükselen bir şekilde geometrik formlara dönüşmesi, Kandinsky'nin bu döneminin ayırt edici öğelerindendir (Tecer,2014:127).



Resim 114: Kandinsky, “Gri İçinde”, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya. 129 x 176 cm

Kandinsky, serbest renk ve şekillerle harmanlanmış resimlerini oluşturuyordu. O, izleyicinin ruhuna elinden geldiği kadar fazlaca dokunmak istiyordu. Yani ruhsal titreşimlerini izleyiciye iletmek istiyordu. Bunun için, seyircide şekil ve rengin potansiyelini, ruhani dalgalara dönüştüren sıcak-soğuk, sert-yumuşak bünyeli renk

yapılarını kullanıyordu. Kandinsky, sanat yapıtının doğuşunu, "heyecan-his-sanat eseri" şeklinde sıralıyordu. İzleyicinin sanat yapıtını anlaması ise sanat eseri-his-heyecan" sırasına göre sıralıyordu. Ayrıca, sanat yapıtının doğuşunun, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu yazıyordu. Sanat yapıtı bir kez sanatçının elinden çıktıysa, artık kendine özgü şekilde çevresinde etki yapar. O, üzerinde önemle durarak, soyut sanatın bilinçsiz olarak oluştuğunu belirtmiştir (Turani,1992:599).

Kandinsky 1901–1904 tarihleri arasında yaptığı çalışmalarını dört başlıkta toplamıştır. Bunlar renklerin spatula yardımıyla yayıldığı küçük boyutlu yağlı boya eserleri, ikona sanatının etkisi altında oluşturduğu desenler ve sulu boyalar, tuval üzerine yapılmış detaylı eserler, grafik çalışmalarının başlangıcını oluşturan ağaç baskılardır. Kandinsky, derinlikli ve üç boyutlu anlatım olanaklarının ilerisine geçmek istemiş ve bu yüzden de eleştirel bakışını modern ve var olmayan geçmiş yılların sanatsal geleneklerine çevirmiştir.

Kandinsky'nin "Düz Çizgi" adlı eserinde, üst üste gelmiş geometrik şekiller vardır. Yamuk, üçgen ve daire formları bu resimdeki üç adet asıl elemanları oluşturur. Uzun bir köşegenden oluşmuş hat yamuğu ve üçgeni bölerken aynı zamanda da daireye de teğet geçer. Uzun köşegen çizgi sağ üst köşede bir çubuk tarafından durdurulur. Bu köşegen hareket başka çizgilerle daha güçlü bir hale getirilir. Geniş yay yapan çizgiler gurubu ve sağ alt köşedeki serbest bir şekilde konmuş doğrusal biçimler tarafından kesilir (Tecer,2014:129,130). Sanatçının resimlerinde her yapı elemanının kendine göre bir anlamı vardır ve üst üste gelseler bile bağımsızlıklarını kaybetmemişlerdir. Tüm şekiller resim yüzeyinde hareket halindedir. Hareket ve durağanlık olguları ile zıtlık ve denge güçleri Kandinsky'nin erken yıllarındaki eserlerinin temalarıdır.



Resim 115: Kandinsky, ‘‘Kompozisyon 8’’, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 201 cm

Kandinsky, Monet’in tablolarının yanında, Barok resmin öncüsü Rembrandt’ın eserlerinden de etkilenmiştir. Özellikle Rembrandt’ın eserlerindeki güçlü renk zıtlıkları ve ışık gölgenin ustalıkla kullanımı, renklere oldukça duyarlı olan Kandinsky’nin resme olan ilgisini daha da artırmış, resmin yanı sıra müzik de çoğu zaman ilgi odağında olmuştur. Kandinsky’nin görsel duyarlılığının yanında işitsel olarak da oldukça hassas bir kimliği vardır. Onun için görme ve işitme algıları birbirine özdeştir. Kandinsky, renkleri tını olarak, sesleri de ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görmektedir (Sabahat,2012:40,41).

Kandinsky 1925 yılında ‘‘Siyah Üçgen’’ isimli yağlıboya tablosunu bitirmiştir. Bu tür çizimler bir eserin kompozisyonundaki en önemli biçimleri ve yapıları ortaya koyar. Nokta, bir düzlem üzerinde kendisine uygulanan herhangi bir dış güç tarafından sürüklendiğinde, bir çizgiyi oluşturur. Bu çizgi bir hareket sonucunda oluşmuştur. Nokta

ve çizginin ikisi de bir gerilim oluştururken, çizgi tek başına bir yönü temsil eder. Kandinsky, geometrik düz çizginin üç şekli olan yatay, dikey ve köşegeni incelemiştir. Bu formlarda sakinlik ve düzlük algıları yatayın, sıcaklık ve yükseklik algıları ise dikeyin çağrışımlarını oluşturmaktadır. Köşegenler ise, hem yatay hem dikey özelliklerini birlikte taşır yani bunların karışımıdır. Diğer tüm çizgiler bu köşegenin türevlerini oluşturmaktadır. Yay, düz çizgiye zıtlık etkisi oluşturur. Düz çizginin aksine, içinde bulunduğu düzlemin asıl özünü ortaya koyar. Eğik çizginin yani yayın hayat enerjisi ve kendi kendine yeten bir olgunluğu vardır. Yay, sonsuz sayıda farklı boyutlarda olabilir (Tecer,2014:131).



Resim 116: Kandinsky, ‘‘Düz Çizgi’’, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115 x 200 cm

Kandinsky, renklere karşı oldukça duyarlı bir ruha sahiptir. Bu renk duygusu onun dışavurumcu sanatta rol oynamasına imkân verdiği gibi renklerin sağladığı soyut

şekillendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir. Bundan dolayı sade renklerin eserine giden bu olanak, onun aklına Monet'nin 'Ekin Yığımları' önünde geldi. Kandinsky, resimlerde konunun bittiğini seziyor ve eserin insanı yalnız fethettiğini değil, insanda silinmeyen bir izlenim bıraktığını görüyordur. Bu, sanatçıya göre o zamana kadar hiç aklına gelmeyen paletin gizli gücü idi. Boya sanatı da efsanevi bir kuvvet ve görkemlilik kazanıyordu (Turan,2018:44).



Resim 117: Kandinsky, “Kırmızı Nokta II”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya

Kandinsky'e göre her renk, her biçim nokta da dâhil olmak üzere bir tınıya sahiptir. Nokta, sessizlik ile eşdeğer bir niteliktedir. Dışarıdan gelen sarsıntılar ile canlansa da yine büyük bir sessizliğe bürünecektir. Sanatçıya göre dışarıdan gelen sarsıntılar, doğal afetler, savaş ve devrimlerden kaynaklanmaktaydı. İçten gelen sarsıntılar da vardır. İnsanın iç dünyasında oluşarlardan meydana gelmektedirler. Bunun

için de insanın algıladığı ve duyumsadığı gözü ve kulağının hassaslığı sayesinde, iç sarsıntıların bir yaşam şekline dönüştürülebilme fırsatı vardı. O zamana kadar ölü bir şekilde olan nokta, canlanır ve sembole dönüşür. Kandinsky'nin çalışmaları ve düşünceleri, her sanatın temelinde bazı unsurların var olduğu inancıyla doludur ve bunların ne olduklarına dair bir irdilemedir. Değişmeyen yapının içindeki temel unsurların neler olduğunu bilmek merakı daima ağır basmıştır (Ülter,2010:101,102).



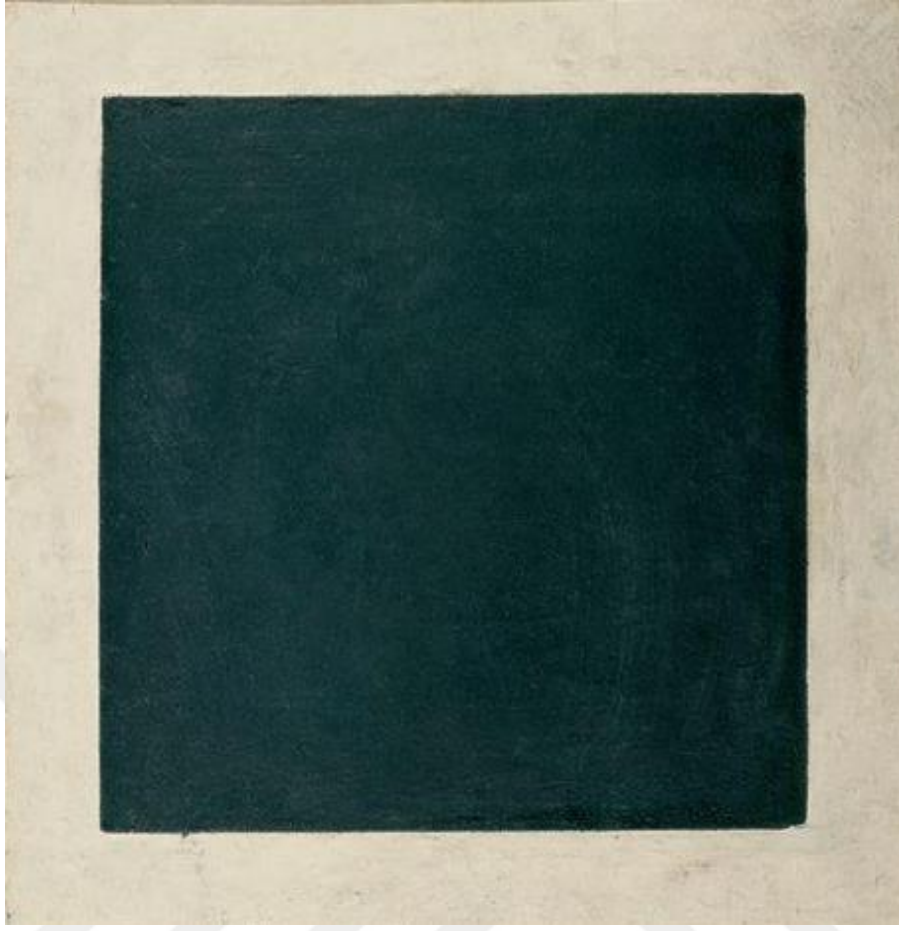
Resim 118: Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”, 1925. Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 200 cm.

Kandinsky'nin ismi tezin başından beri duyduğumuz en önemli isimlerden biri olduğu, sürekli isminin yer aldığı bir gerçektir. Az önce de detaylıca bahsettik. Genel olarak şunu diyebiliriz ki Soyut sanatı icat etmiş değildir ama soyut sanatı hem teorik yazılarında hem de eserlerinde uygulamıştır. Kandinsky, sanat yapıtının doğuşunu, "heyecan-his-sanat eseri" şeklinde sıralıyordu. İzleyicinin sanat yapıtını anlaması ise “sanat eseri-his-heyecan” sırasına göre sıralıyordu. Ayrıca, sanat yapıtının doğuşunun, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu ifade eder.

4.3.4. Kazamir Maleviç

Rusya’da görülen nesnel dünyadan soyut olan dünyaya ilerleme dürtüsü, Maleviç ve diğer çağdaşlarının çalışmalarında da kendini göstermiştir. Maleviç de Kandinsky gibi, insanın zekâsının tabiata üstünlüğüne olan inancını aktarmak için geometrik şekiller tasarlamış ve dışarıdaki dünyayı betimlemeyi reddetmiştir. Maleviç’in ilk süprematist tablosu, ‘Beyaz Üzerine Siyah’, en sade anlatımla, beyaz zemin üzerindeki siyah bir kareden oluşmaktadır. 1918 yıllarında oluşturduğu bir başka resmi de ‘Beyaz Üzerine Beyaz’ ise, izleyiciye saf bir soyutlama arayışının vardığı noktayı göstermektedir. Maleviç, tablolarında renklerin ve derinlik etkisi oluşturulan geometrik biçimlerin kullanılmasıyla ilgili yeni ve farklı ihtimalleri araştırmıştır (Hollingsworth,2009:453-456).

Maleviç’in düşüncesine göre nesne diye bir şey yoktur. Nesne, enerjinin içinde kaybolur. Bu düşünce, realist nesneler dünyasının hareket halinde inkâr edilmesidir. Amacı ise, nesne olmayan dünyayı ortaya çıkarmaktır. Maleviç’in soyutlaması, gerçekliğin bölündüğü yeredir. 1907 yılından itibaren, yeni eğilimler arayışı içinde olan Maleviç, önde gelen meşhur insanları sanatıyla etkilemeyi başarmıştır (Bonfand,2015:25-30). Maleviç, yeni soyut sanatın geçmişle olan bütün ilişkilerini koparıp sıfırlamış, hiçten ve yoktan başlaması gerektiğini savunuyordu. Yıkıcılık etkisi, onun sanatının en temel ilkesidir. Eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin getirdiği birikimleri sonuna kadar eleme, endüstri çağının en karakteristik tarafı olarak sanatta belirginleşmiştir. Aklın soyutlama ve eleme gücü, sanat dünyasına ilk olarak Kübistlerle girmiştir. Maleviç, yıkıcılığa büyük bir bağnazlıkla sarılır. Sanatçının kendi dünya görüşünü ve sanat düşüncelerini ifade eden yazıları okurken izleyicinin gözünün önünde canlanırlar (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:58,59).



Resim 119: Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 x 109 cm

Geometrik soyut resim sanatının en önemli sanatçılarından başında gelen Kazimir Malevich, yapıtlarında doğrudan geometrik formları tecrübe etmeden önce halk sanatı, ikona resimleri ve farklı sanatçıların çalışmalarının röprodüksiyonlarını yapmıştır. İzlenimci, fovist, sembolist eserler ürettiği dönemden sonra geometrik formlardan oluşan alanlardan oluşan kübist kompozisyonlar çalışmıştır. 1912-14 yıllarında Braque’ın kübist eserleriyle Malevich’in aynı dönemdeki resimleri arasında benzerlik kurulabilir. Kübizmle özdeşleşmiş kompozisyonların yüzeysel eğilimi, yazının kullanımı ile birlikte çalgı aleti betimlemesi Malevich’in resimlerinde de görülmektedir. Braque’ın

kompozisyonların da düz renk alanlarıyla meydana gelen geometrik şekillerin varlığı, bu eserdeki şekillerin kullanımıyla eş değerlik gösterir (Şenol,2009:51).



Resim 120: Malevich, ‘‘Oduncu tablosu’’, 1912-1913

Maleviç’in 1923-25 yılları arasında yazdığı notları, çocukluk günlerine ait anıları, sanatçı kimliğinin gelişiminin yanında dünya görüşünün, hayata, teknolojiye, toplumsal sistemlere karşı tavrının bulması açısından önemlidir. Maleviç bu notlarında köylü yaşamının üzerinde bıraktığı olumlu etkiyi vurgulamıştır. Günlerini, aralarına karışabilmek için farklı formüller arayarak geçirdiği köylülerin hayatında en çok ilgisini

eken unsur renktir. Maleviç'te tabiat sevgisinin ve sanat tutkusunun asıl temeli bu gözlemler sonucunda atılmıştır (Yılmaz,2009:187,188). Kazimir Malevich, geometrik bir şekil olarak, sanat yapıtını en basite indirgemiştir. Malevich'e göre, "Beyaz Zemin zerine Siyah Kare" isimli eseri, evrendeki dengeyi sağlayan geometrik soyut, salt bir varlığı temsil etmektedir. Beyaz zemin olgusu, boşluğu, siyah leke de saf duyguyu ifade etmektedir. Malevich, resimlerindeki soyut biçimlerin herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu olduğunu, yani boş olmadığını söylemektedir. alışmalarıyla kübist sanatçıların nesneleri parçalayarak ortaya koymaya çalıştığı sanatın özünü, siyah bir kare olarak da az biçim, çok düşünce olarak sorgulamaktadır. Malevich, geometrik, soyut renklerin yapıtlarla kurduğu ilişkiyi ve eserin boyutunu için içine dâhil etmiştir ayrıca, yalın geometrik şekillerin üç boyutlu perspektifine dayalı çalışmalara da önem vermektedir (Aytıs ve Kaya,2019:57,58).

Maleviç'in sanatı, sekiz farklı aşamadan ve stilden geçmektedir. Gördüğü şeylerle, eserlerinde keşfettiği şeyleri uzlaştırmaya çalışır gibidir. Maleviç'in 1928-1934 yılları arasında yaptığı eserlerinde farklı etkiler görülür. Sanatçı, tuval resmini realiteden terk etmemiş de olabilir. Bu olay, fiğre dönüşten daha fazladır (Bonfand,2015:30-33).

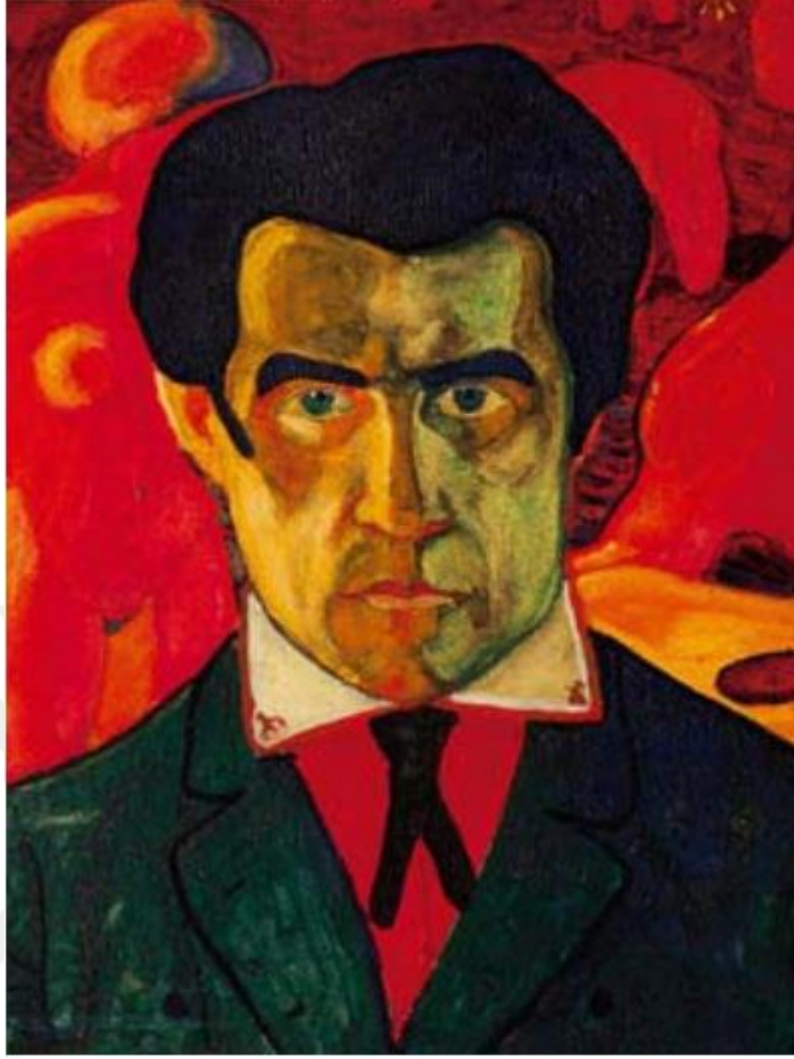


Resim 121: Malevich, "Bileyici: Titreşme Prensibi (Bıçak Bileyicisi)", 1913

Geometrik soyut resmin öncülerinden olan Maleviç, Kübist ve Fütürist etkili eserlerinden sonra, 1913 yılında yaptığı ‘Beyaz üzerine siyah kare’ adlı eserinde Süprematizm adını verdiği akımın öncüsü olmuştur. 1918’den sonra ‘Beyaz Üzerine Beyaz’ adını verdiği eserler dizisini oluşturan Maleviç, 1920’li yıllarda yeniden figüratif resme yönelmiştir. Maleviç, soyut resmin altyapısına ilişkin yazılarıyla da ünlü bir insandır. Maleviç sanatın işlevsel olması gerektiği düşüncesine karşı çıkmasıyla, düşünce ve fikir boyutunda Kandinsky ile aynı taraftadır (Sabahat,2012:54,55).

Maleviç’in resimlerinde temel renklerle boyanmış geometrik unsurlar tuvalin üzerinde yüzüyor gibi görünmektedir. Maleviç, şekilleri üst üste getirerek derinlik ve perspektif hissini veren karmaşık bir kompozisyon oluşturmuştur. Süprematist yapıda olan çoğu resimlerinde konuya ilişkin izlerin yok edilip, renk ve şekil etkileşimlerinin ön plana çıkarıldığı görünmektedir. Maleviç, resimlerindeki biçim ve renklerde gerçek saflığa ulaşmayı amaç edinmiştir. Ona göre bu yöntem, tamamen saf bir sanat duygusunu, nesnel olmayan duyguyu oluşturuyordu. Sanatçı, 1918 yılında yaptığı ‘Beyaz Üzerine Beyaz’, isimli yapıtında soyut sanatı, mantıksal bir sonuca ulaştırmıştır. Bunlar beyaz arka plan üzerinde beyaz kareden oluşan, soyut olanları aşan bir soyuttur. Maleviç, soyut kavramını bu noktadan daha ileri götüremeyeceğini anlayarak figüratif özellikleri bulunan resme dönmüştür (Beykan,2004:294).

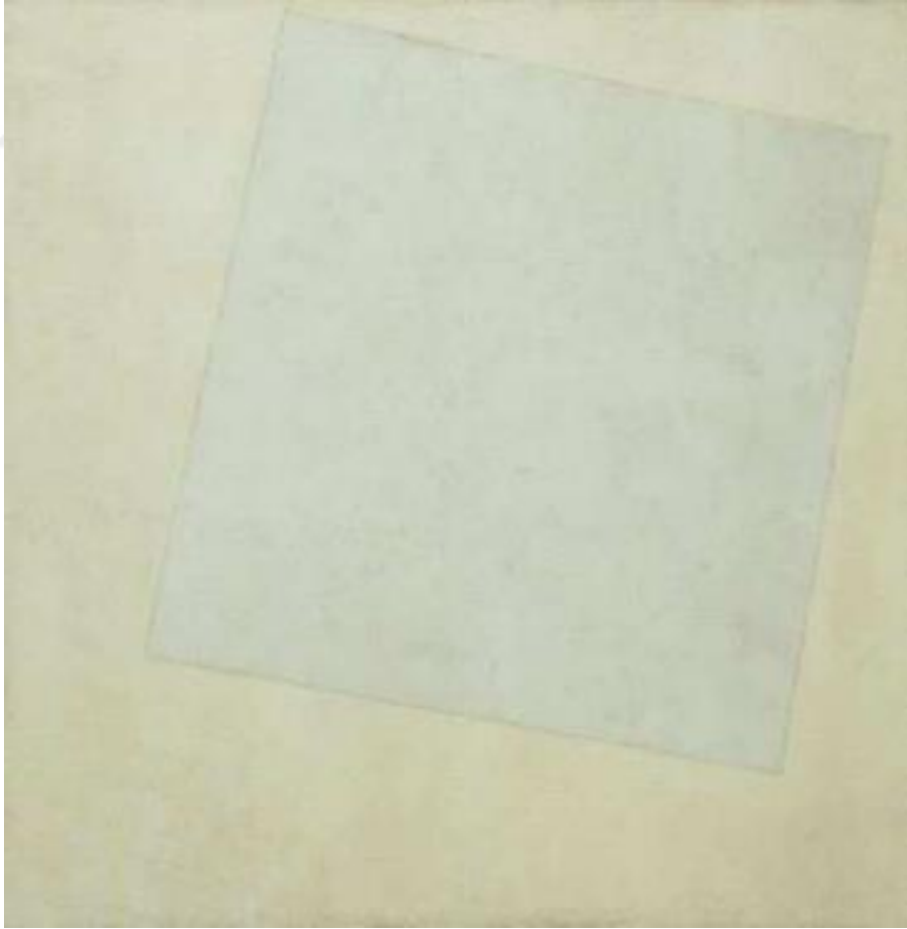
Maleviç, eserlerinde eşitliğin dengesini arıyordu. Ona göre bireysel farklılıklar, hiçliğin içinde silinecek ve süprematist sanatın erişmek istediği, eşitliğin dengesi olacaktır. Maleviç, resimlerini irili ufaklı dikdörtgen formların uzay içinde farklı yönlerdeki hareketinde aramıştır. Maleviç, resimlerinde renklerden gittikçe uzaklaşmıştır. Sadece renk zıtlıklarından değil, ton zıtlıklarından da resimlerinin arandığı görülmektedir. Bu dönemlerdeki resimleri, beyaz üzerine beyaz şekillerden oluşmaktadır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:62).



Resim 122: Maleviç, “Öz-Portre”, 1908-9, Kâğıt Üzerine Guaş, 27 x 26.8 cm

Maleviç’in eserlerinde kare şekillerin yanı sıra beyaz üzerine siyah daire ve haç şekillerini de resimlerinde kullanmıştır. Daire şeklini bireysellikten uzak nesnel bir şekil olarak görmek, süprematist bir şekil olarak değerlendirmek muhtemelken, evrensel bir sembol olarak kullanılamayacak olan haç şeklinin kullanılması ilginç bir durumdur. Bununla birlikte Malevich’in Ortodoks haçını renkli dönemlerinde de kullanması bu düşüncüyü desteklemekte ve sanatçının resimlerini dinsel bir alt yapıyla özdeşleştirdiği görülmektedir (Şenol,2009:57).

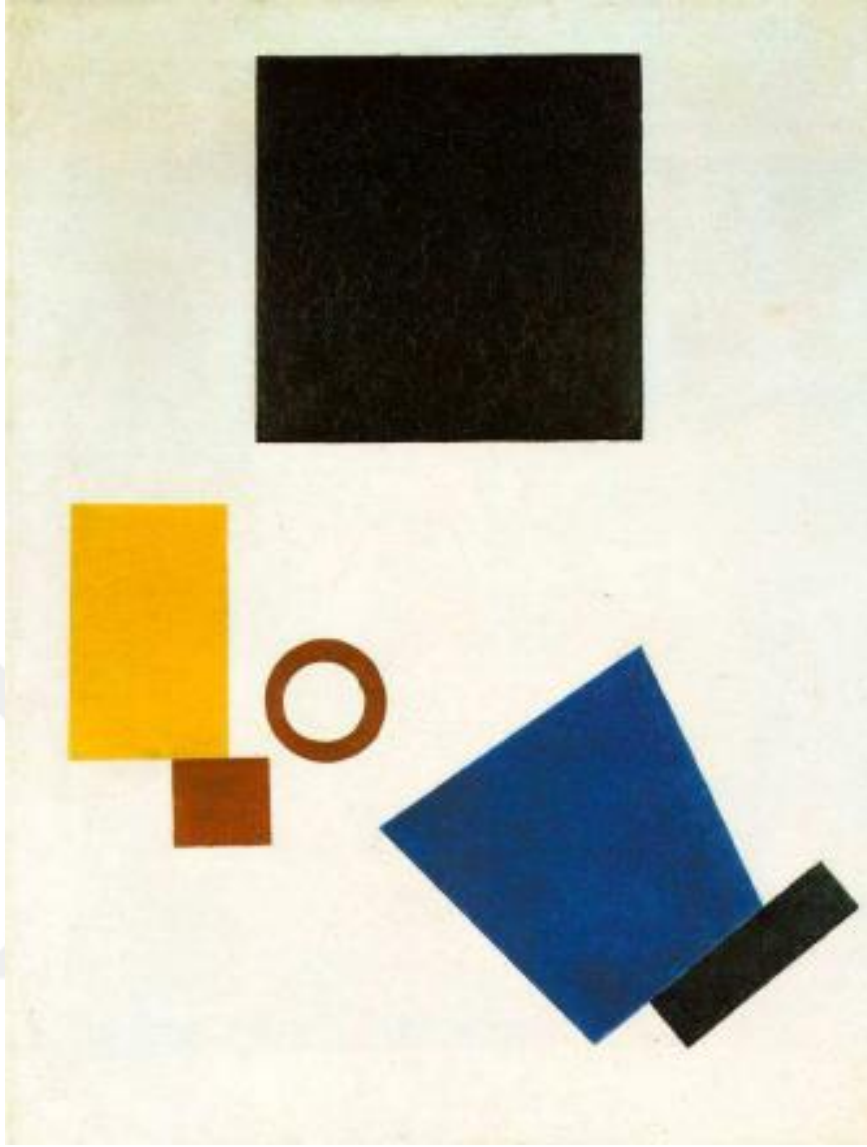
Malevich, figüratif olan resmi bir tekrar sanatı olduğu düşüncesiyle eleştirirken, Fütüristlerin bedensel özelliklerini atıp makineyi yücelttiklerini ancak farklı bir kopya ortaya koyduklarını, kübist sanatçılarda ise özün, çizgilerdeki basitlik içinde bile kendini belli ettiğini inanıyordu. Salt resmin kendinden öncekilerinden çok daha ileri bir şekilde realiteye ulaştığını savunmakta, bilincin tabiata ait parçaları ve betimlemeleri, eserleri aracılığıyla ortaya koymaktadır. 1914–1915 yılları arasında çok sayıda objesiz eser ortaya çıkarmış, Süprematizm akımını önermiş ve kullanmıştır. Çalışmalarında genellikle beyaz zemin üzerinde, siyah veya kırmızı kareler, sarı, siyah, kırmızı ve yeşil dikdörtgenler, ovaler üzerinde yer alan haçlar ve üçgenler kullanarak meydana getirdiği kompozisyonlarda bazen dikdörtgenlerin uzayıp şeritler oluşturduğu gözlemlenebilir (Şenol,2009:85).



Resim 123: Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918. 79.3 x 79.3 cm

Malevich'in 'Oduncu Tablosu' adlı resmi onun yıkanan adlı resminin ana hatlarını kıvrımlı düzeyleri dönüştürüp, parlak renkler ve zıt tonlar kullanarak daha da belirgin bir hale gelir. Bu düzlemlerin oluşturduğu hacim duygusu düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkilerde yerleştirilmeleriyle dengelenmektedir. Oduncu, köylülerin hayatını sade, fakat heybetli ebatlarda betimleyen bir dizi çalışmalardan biridir. Oduncu tablosu karanlık ve aydınlık alanların rastgele yan yana gelmeleri sonucunda tutarlı bir şekillendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülmektedir. Sanatçıyı görünen âlemin ötesine taşıyan merdiven, eserde sağ tarafa yerleştirilmiştir. Merdivenin tırabzanları kübist bir duruşla tam karşıya, sol üst köşeye yerleştirilmiştir. Figürün hareketsizliği karşısında sehpasını taşıyan üçgen ayakların durgun geometrik duruşu, hareketin asıl kaynağının makine değil de onu idare eden insan olduğu gerçeğini düşündürmektedir (Yörük,2019:156,157).

Maleviç, nesneler dünyasının büyük bir hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmaktadır. Resimlerde hiç biçim olmaması bu düşüncüyü tanımlar. Herhangi bir nesneyi ya da objeyi anlatmaz. Sadece nesnelerden değil, onların uyandırdığı duygular, ruhsal çağrışımlar arınmış olan şekillerdir. Maleviç, Mondrian gibi evrensel bir uyum içindeki zıtlıkların dengesini değil de eşitliğin dengesini aramaktadır. Ona göre bireysel olan ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinmektedir. Süprematist sanatın ulaşmak istediği eşitliğin dengesine ulaşmaktadır. Maleviç'in resimlerinde renkler kullanılmamaktadır. Resimleri, beyaz üzerine beyaz biçimlere şeklindedir (Dikdemir,1995:23,24).



Resim 124: Kazimir Malevich, “Oto-portre”, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 62 cm

Maleviç, otobiyografik notlarında izlenimci eserlerden söz ederken, kendi resim dilinin anahtar kelimesi olan Süprematizm akımının temeline koyduğu bazı ilkelerle eserlerin bağımsız gerçekliği, duyuşal gereklilikler, izlenimci eserlerin bağlantılarını ortaya koymaktadır. Maleviç, eserlerinde kendisini resmin sade dokusuna şekil veren bir dokumacıya benzetir. Sanatsal sürecinde Maleviç’in izlenimci üretim özellikleri kısa ömürlü olmuş olsa da, eserlerin nesneden arınması anlamında, birçok ünlü soyut sanatçı gibi Maleviç için de önemli bir yol gösterici olmuştur (Yılmaz,2009:191).



Resim 125: Malevich, ‘Süprematizm No:56’,1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.5x71cm

1913 tarihinde yaptığı “Bıçak bileyicisi” yapıtının çok parçalı ve oldukça kalabalık bir kompozisyon olması, var olan figürü hissetmekte ve algılamakta zorlanmamıza neden olmaktadır. Çalışmanın orta bölgesindeki çarkı belirleyip sonra da elleri ve diğer parçaları takip edersek bütün figüre ulaşılabilir. Merdiven aralığında, önlerindeki makineye odaklanmış olan kırmızı bıyıklı olan bu figürde, kollar, baş, bacaklar ve eller aynı zamanlı olarak farklı açılardan gösterilmiş olması, sanatçının devinim endişesini ortaya koymaktadır. Ana renklerin ve grilerin tonlarının kullanıldığı bu resimde sol üst köşedeki korkulukta ve sağ üst köşedeki merdivenlerde hacim etkisinin yanılsaması gözlemlenmektedir (Şenol,2009:82).

Maleviç’in deyimiyle Süprematizm, içeriği olmayan bir dünyadır. Bu yüzden, Süprematizm kübizmden farklıdır. Bu farklılık, iki sanat anlayışını etkili bir biçimde birbirinden ayırır. Maleviç’e göre, Süprematizm ne kübizmden, ne gelecekçilikten

doğmuştur; ne Batı'dan ne de Doğu'dan. Çünkü içeriksiz durum hiçliktir ve hiçlik; başka bir şeyden oluşmaz. Böyle bir amaca yönelen yol, tabiattan ve nesnelerden, realiteden uzaklaşacak ve böyle bir anlayışı düşünen sanatçı, duygusal nesneler dünyasının dışında, yeni bir dünyaya yönelecektir (Turan,2018:62,63). Malevich'in kendi sanatına yaklaşımını algılayabilmek için, onun özgün niteliklerinden hareket etmek gerekir. Yaşayan varlıkların, etkileyen varlık tarafından etkilenmesini bir tür uyarılma olarak adlandıran Malevich, bu iki farklı durumu birbirinden ayırmadan, ele alır. Felsefedeki kavramsallık açısından genel anlamda kabul görülmeyen ancak açıklayıcı bir dil içinde, sanatçı bu kelimeyi kullanır. Bu olay, insandaki algısal özelliği, bundaki açık ve doğal varlığı üstün gerçekliğe bütünleşmiş ve gizli olarak etkileyen ile etkileneni birleştirir (Ülter,2010:119).



Resim 126: Malevich, “Yarım Figür”, 1928–1932, Tuval Üzerine Yağlıboya

Malevich'i özetlersek; yeni soyut sanatın geçmişle olan bütün ilişkilerini koparıp sıfırlamış, hiçten ve yoktan başlaması gerektiğini savunuyordu. Yıkıcılık etkisi, onun sanatının en temel ilkesidir. Düşüncesine göre nesne diye bir şey yoktur. Nesne, enerjinin içinde kaybolurdu. Süprematizm kübizmden farklıdır; bu durum hiçliktir ve hiçlik, başka bir şeyden oluşmaz diyerek akıma öncülük ettiğini öğrenmiştik.

4.3.5. Piet Mondrian

Sırasıyla natüralist, sembolist, puantilist ve kübist akıma yönelik eserler ürettikten sonra tam olarak geometrik soyut resimler üreten Piet Mondrian, geometrik soyut sanatın öncü sanatçılarından biridir. Mondrian'ın resim sanatında soyutlama süreci ilk kez 1911 yılında Paris'te Kübist sanatı tanıdıktan sonra başlamıştır. Kübizm akımının asıl düşüncesinde, kendi düşüncelerine uyan bazı olgular bulur. Özellikle Kübist eserlerin düzeni ve yalınlığı onu oldukça etkiler. Sanatında, biçimlendirme unsurlarını en aza indirmeye diye tanımlayabilecek bir soyutlama süreci içine girmektedir (Gürüm ve Yıldırım,2017:3218). Mondrian, resimlerini en basit unsurlarla oluşturmak istiyordu. Doğrular ve yalın renklerle açıklık ve özdenetim, tabiat yasalarının nesnelliği bir manada yansıtabileceği bir sanatı özlüyordu. Çünkü Mondrian da tıpkı Kandinsky gibi gizemli bir ressamdır. Eserlerinin, duyuşal görüntüsünün sürekli değişen biçimlerinin ötesinde, şeylerin kalıcı realitesini ortaya koymayı istiyordu. Kâinat sürekli bir devinim içindedir. Onu yöneten gizli dengeleyici güçler vardır. Çeşitli şekil ve renklerdeki gereçleri aşarak, onların ortamda dönüp sallanmalarını sağlamıştır. Buradaki denge olgusu, değişmeceli bir anlam taşımamaktadır. Bu dengenin oluşturulması için birçok düşünce ve deneyim gereklidir (Gombrich,1986:464).

Mondrian'ın eserleri tinsel bir boyut taşıyordu. Bunun yanında bu eserler metafizik temelden oldukça uzaklaşmıştır. Mondrian'ın eserlerindeki teofizik özellikler izleyiciyi rahatsız ettiği düşünülmektedir. Genel anlamda Mondrian'ın resimleri, Kandinsky'nin eserlerinin tam tersidir. Gözlemlediği şekilleri anlamdan yoksun bırakmaya devam etmiş, etkisiz olana kadar onları düşünmeyi istemiştir. Mondrian eserlerinde tabiatı yavaş yavaş vazgeçmiştir. Eserlerinde vardığı soyutlamada nedensellik kurmayı sağlayan bağlar bulunmaktadır (Bonfand,2015:33,34).

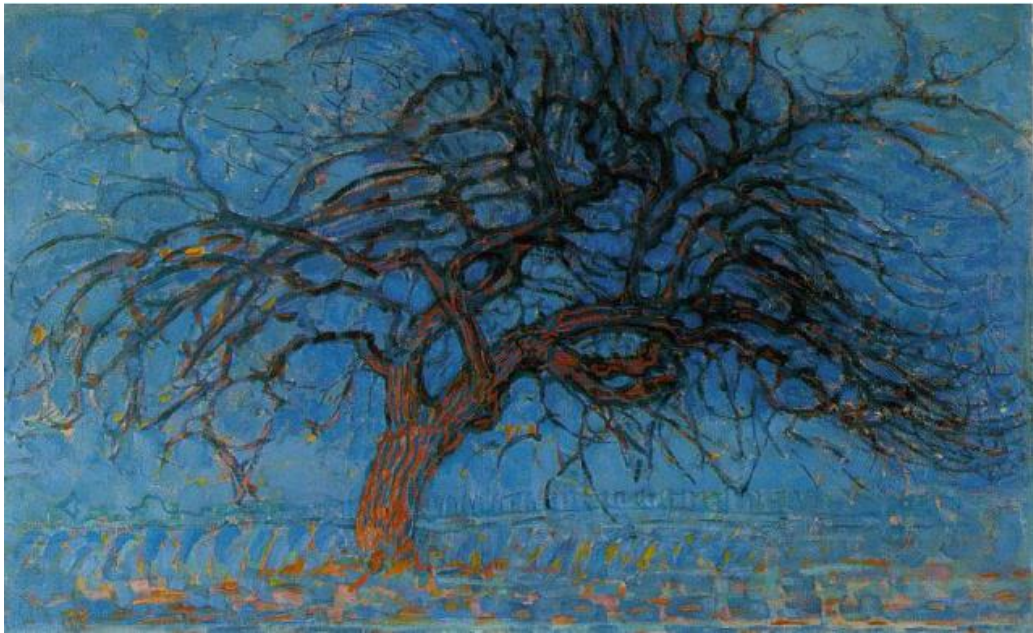


Resim 127: Mondrian, ‘Plaja Bakış Domburg’,1909, Karton Üzerine

Yağlıboya,28.5x38.5 cm

Mondrian, ilk soyut resim denemelerini Kandinsky’den dört yıl sonra yapmıştır. Sanatçı, soyut sanatı öznel yaşantıları ifade aracı değil, evrensel bir dil olarak görüyordu. Sanatında da, yazılarında da soyutlama sürecinden bahsetmiştir. Mondrian’a göre sanat sürekli gelişme içinde olup modern çağa ayak uyduracak, natüralist özelliğini kaybedecek ve kendini soyut olana bırakacaktı. Soyut sanat artık bireysel değil, evrensel bir özelliğe sahip olacaktı. Bireysel özellikler gösteren tabiat unsurlarını ve renkleri tekrarlamadan, onlardan soyutlanmış bir evrensel dil oluşturacaktı. Mondrian düşüncelerinde tabiat unsurlarını yıkarak bir dengeye varabileceğini düşünüyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:54,55). Oluşan yeni plastik sanatın kurucularının asıl felsefesi, gelişmenin önünde duran bütün engellerin yok olması için sanat ve kültürün yenilenmesi gerektiğidir.

Bu felsefeyi savunan Mondrian, eserlerinde hayal gücünü tamamıyla dışlamıştır. Mistik düşüncelere dayanarak geliştirdiği kompozisyonları, uyum ve dengenin evrensel ilkelerini oldukça önemsemekte ve öznel unsurlar, evrensel unsurlara dönüşmektedir. Estetik amaçların haricinde manevi yönleri ile vurgulanan yapıtlar, tabiatta anlatımı mümkün olmayan bir dili belirtmektedir. Tabiat her türlü yuvarlak hattan tamamen kurtarılmış ve eserlerde sadece yatay ve dikey çizgiler kalıncaya dek sadeleştirilmiş bir betimleme ile ortaya koyulmuştur (Güdür ve Karabaş,2016:335).



Resim 128: Piet Mondrian, ‘‘Kırmızı Ağaç’’, 1908-10, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 99 cm

Mondrian’ın sanatsal sürecinde, çizgiler ve renklerde kullandığı saf ve soyut anlatım biçimlenmiştir. Mondrian’ın asıl amacı, dişi, erkek, durgun, hareketli, ruh gibi zıtlıkların arasındaki birliği ifade etmek için biçimi, sade çizgi ve renk zıtlıklarına indirgeme olmuştur. Geometrik şekiller ve ana renkler onun sembolü haline gelmiştir. Çocuk döneminden başlayan dini eğitimi ve daha sonraki yıllardaki sanatsal hayatı boyunca çalışmalar yapan Mondrian, soyut sanatın öncülerinden birisi olmuştur ve onun

sanatı tasarım ve grafik çalışmalarını, mimari gibi birçok sanat alanlarını da etkilemiştir (Altunöz,2007:18).



Resim 129: Piet Mondrian, ‘‘Ağaç’’, 1911-12, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 81cm



Resim 130: Piet Mondrian, ‘‘Gri Ağaç’’, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5 x 107.5

cm

Mondrian kübist tarzdaki resimlerini 1911 ile 1914 arasında yapmıştır. Bu eserlerde ağaçlar ve evler betimlenmiştir. Eserlerinde eşyalar, nesneler, farklı yönlerden bakılarak resmedilmişlerdir. Bundan dolayı, tabiata daha yakın bir etki oluşturlar. Mondrian'ın bütün amacı, tabiatı resminden atmaktır. Ona göre sanat eseri, tabiata egemen bir dünyaydı (Turani,1992:608). Mondrian için tabiatı yıkmak, derinliği bulmak anlamındadır. Sanattaki soyutlama işlemi Kübist sanatçılarla başlamıştır. Mondrian'a göre, kübist sanat soyut bir özellik taşımaktaydı ancak tam anlamıyla soyut değildi. Çünkü tabiatla ilişkisini koparmamış hacim etkisine bağlı kalmıştı. Mondrian, soyutlamalarla denge etkisine yavaş yavaş varmaya başlamıştır. Eserlerinde karşıt renk hareketleriyle çizgiyi görünmez hale getirmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1991:56).



Resim 131: Piet Mondrian, 'Çiçekli Elma Ağacı', 1912,Tuval Üzerine Yağlıboya,78 x 106cm

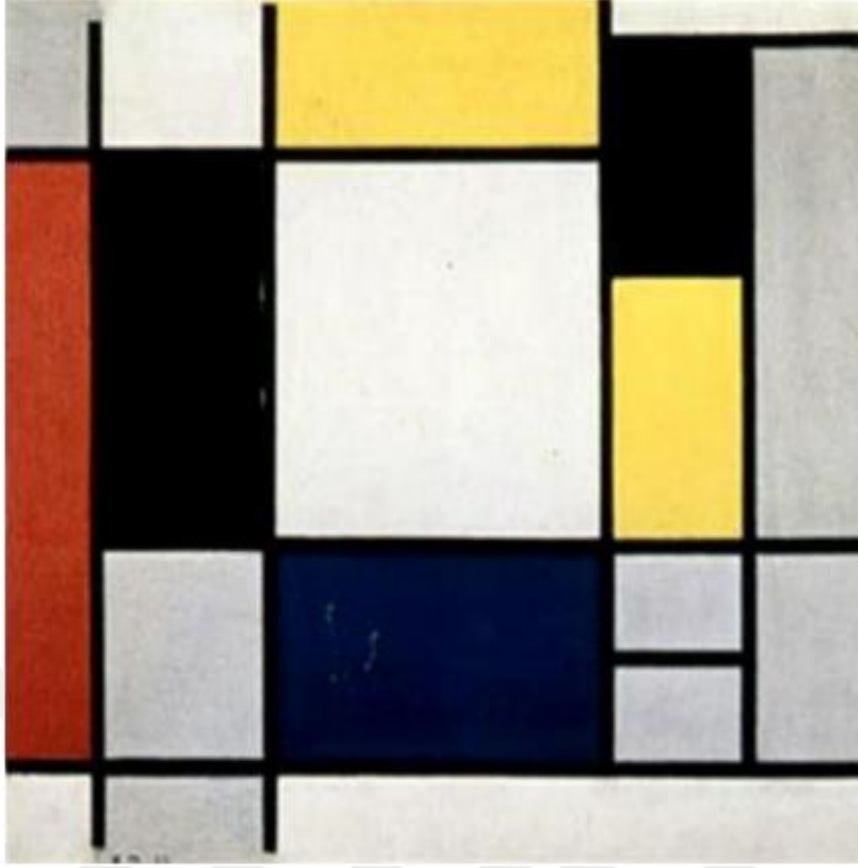
Mondrian, resim sanatı hakkındaki tüm kararsızlıklarını Romantik tarzı ile birlikte tanıtmıştır. Sanat deneyimini romantik akımına bağlı kopyalama olarak ortaya koymuş, Amsterdam'da bulunan boyama ortamını ve sanat anlayışını bırakmış, kopyalanacak

manzara ve motifleri ile yeni bir dünya görüşü olan, onun hayalini kurduğu sanat dünyasını bilinçli ve yapay yeni bir hayatı sunmuştur (Engin,2013:80). Kübist sanatçıların ulaştığı soyut anlatımdan ileri götürmeye plastik sanatın ifadesi üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Mondrian, kübizm ile bağlantılı soyutlama yapıyordu ancak tam bir soyut sanat değildi. Ona göre boyut etkisi yok edilmeliydi, daha sonra bu görüş onu tamamen kübizm akımından ayırmıştır.



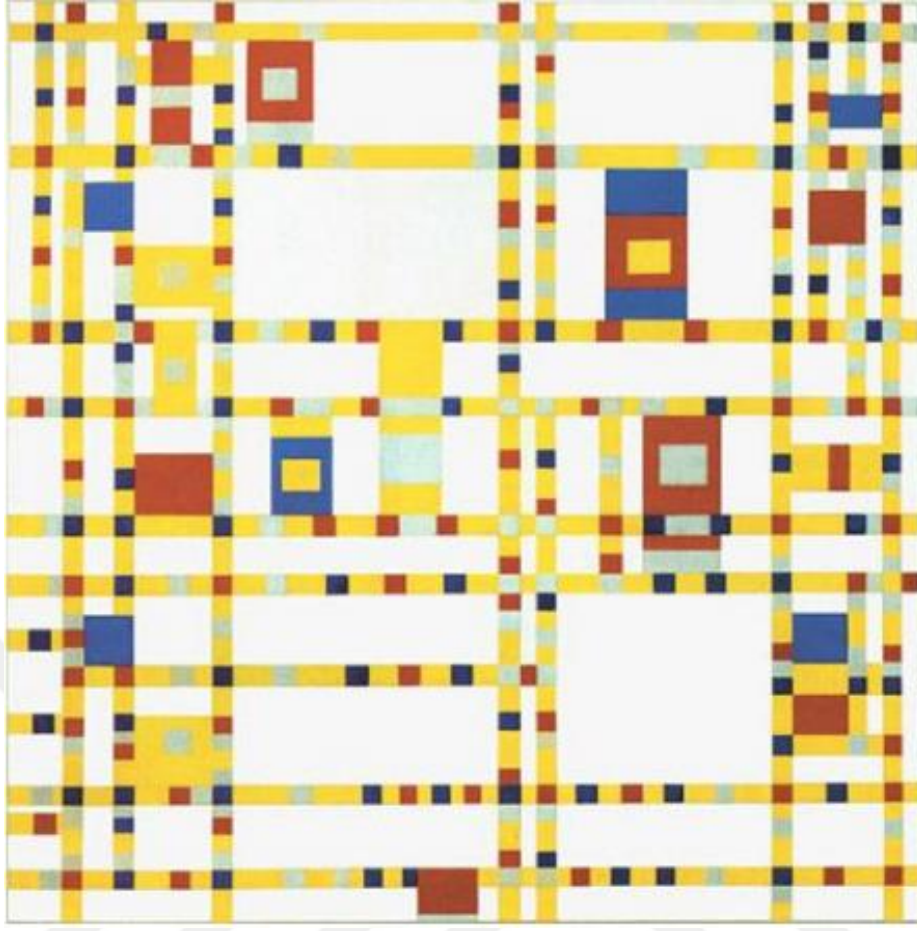
Resim 132: Piet Mondrian, “Artı ve Eksi”,1917, 108.4 x 108.4 cm

Mondrian’ın geometrik kompozisyonunda aralarına ana renk kısımları yerleştirilmiş basit bir siyah şerit görünüyor. Mondrian, üç boyutlu mekân ve eğri çizgi üslubundan ayrılarak resimlerini basit elemanlar olan düz çizgiler ve ana renklerle oluşturmayı amaçlamıştır. Bu elemanları tuvalin üzerinde en etkili kompozisyon dengesini bulana kadar dolaştırmıştır. Onun amacı, evrenin yasalarını yansıtan nesnel bir disiplin geliştirmektir. Renk ve çizgilerin kullanımı Mondrian’ın tarzını oluşturmaktadır (Beykan,2004:321).



Resim 133: Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri”, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya

Mondrian’ın resimlerinde gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta da tuvaldeki beyaz alanların diğer alanlar veya çizgiler için bir zemin oluşturmamasıdır. Resimlerde renklerin yan yana uygulanması sonucunda tek bir düzlem elde edilmiş ve bu sayede kusursuz iki boyut algısı yaratılmıştır. Mondrian’ın salt geometrik soyut eserlerinde bir yere odaklanmak ve bir yere takılıp kalmak olası değildir. Seyirci kusursuzca oluşturulan eserin ritmik ve dengeli yapısına kendini kolaylıkla kaptırmaktadır. Mondrian, deneysel uygulamaları da içine dâhil ettiği resimleriyle, resim alanının dışında moda, heykel ve mimari alanlarında da başka sanatçıları etkileyen geometrik soyut sanatın öncü isimlerinden biridir (Şenol,2017:49,50).

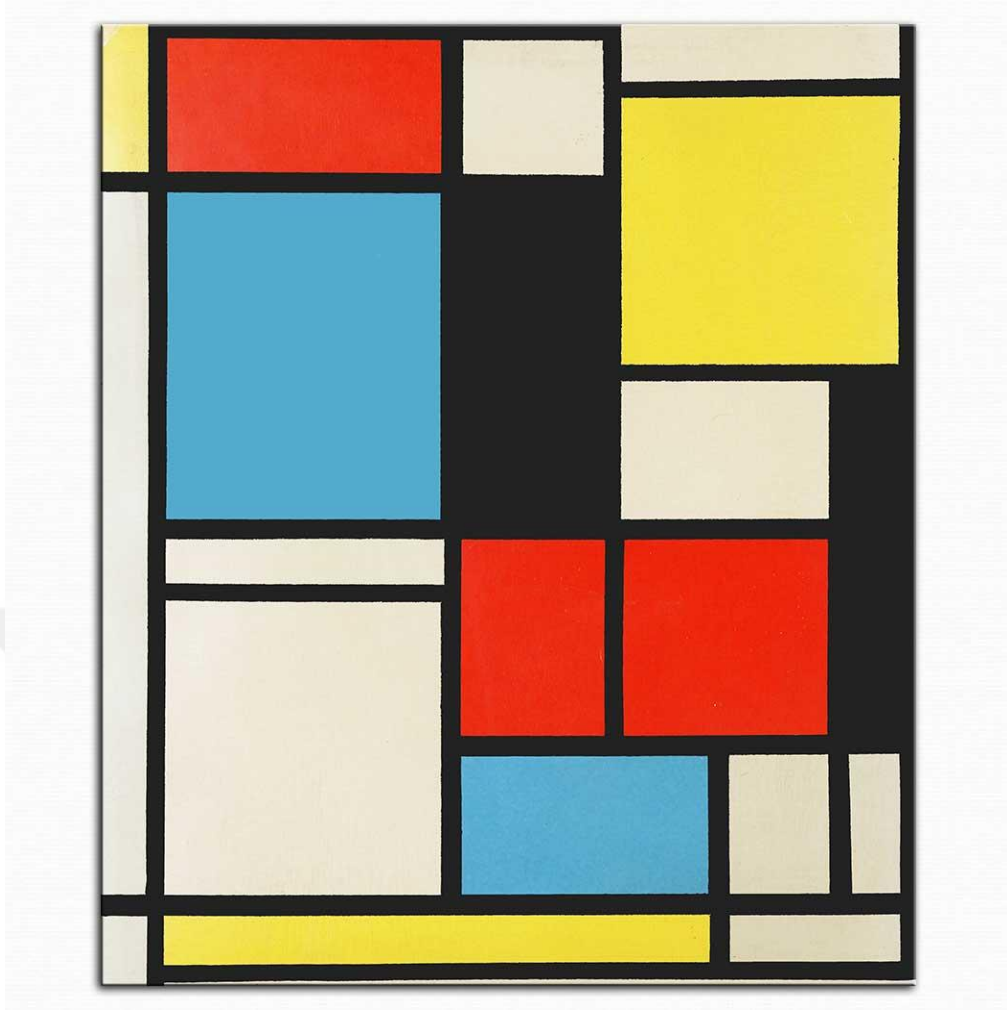


Resim 134: Piet Mondrian, "Broadway Boogie Woogie", 1941-42,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 127 cm

Mondrian'ın kırmızı, sarı, mavi ve siyah kompozisyonunda, bu renkleri kullanarak mükemmel bir şekilde somutlaşmış dar çizgiler kullanmış ve asıl ritimler göze çarptırılmıştır. Tuval üzerinde tam olarak yayılmış haçları dikey ve yatay çizgiler tarafından oluşturulmuştur. Ana renklerle ve renksiz düzlemler oluşturarak bu formları kesmek için siyah haç formu özgün çizgileri kullanmış, kompozisyonlar Neoplastisizm'in en önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Engin,2013:90,91). Malevich'in eserine yaklaşımına benzer etkiler Mondrian'ın sanatında da görülmektedir. Mondrian, soyut sanatı evrensel bir dil olarak görmektedir. Sanat kuramını, en üst düzeydeki bir farkındalıkla, güzeli açıklamak için yüzeyde, çizgiler ve renk uyumlarını

yapıyordu. Tabiat ve gördüğü her şey ona ilham veriyordu. Mondrian'ın sanatıyla birlikte nesneler, mekânla bütünleşmiştir. Dikey ve yatay iki boyutlu çizgi çalışmaları, bütünlük, basitlik, düzen, denge gibi yapılanmaları da içermektedir (Aytis ve Kaya,2019:58,59).

Mondrian'ın denge algısından uzak durduğunu eserlerindeki dengesiz yerleşimlerini de görmek mümkündür. Simetri yoluyla kurulacak olan denge yaşamda edilgenliğe yol açacaktır. Mondrian tabiatta şekil ve renk özelliklerinin kişisel duygular uyandırarak, asıl gerçekliğe gölge düşürdüğünü fark edince çok zaman geçmiştir. Bunun için asıl yönlere ve ana renklere yönelir. Bilincin eleme gücünü algılayan ve bu gücü yok etme ve yıkma olarak tanımlayan Mondrian, yazılarında da çoğunlukla zıtlıklara yer veriyordu. Bu zıtlıklardan ortaya çıkan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının asıl çıkış noktası olmuş ve sanatıyla dengeye ulaşmayı amaç edinmiştir. Paris'teki çalışmalarında, Kübist sanatçılardan aldığı, siyah çizgileri eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Ancak Kübistlerle başlayan sanattaki soyutlama algısı Mondrian'a göre, soyut özellikte olan Kübizm akımı aslında tam anlamıyla soyut değildir. Kübist sanat tabiata bağlı kalarak hacim etkisini kullanmaya devam etmiştir. Mondrian tabiata bağlı kalmayıp hacim etkisini ortadan kaldırmış ve sadece tabiattaki ana renkleri ve yatay, dikey çizgileri alıp kompozisyonlarını oluşturmuştur (Gürcüm ve Yıldırım,2017:3220).



Resim 135: Piet Mondrian, ‘‘Mavi, Kırmızı ve Sarılı Kompozisyon’’, 1921, 44x39cm

Mondrian ‘Kırmızı Ağaç’ adlı resminde, görüntüyü konunun ritminden hiçbir parçayı ayırmadan defalarca çalışarak ve çalışmalarını geliştirerek resmetmiştir. Dallar ve dalların etrafındaki boşluk koyulaşmış, resimlerdeki renk kırmızı ve mavi zıtlıklara indirgenmiştir. Merkezinden gövdesi boyunca yukarıya ve dışarı doğru yükselmesi ve yerçekimi etkisiyle dalların aşağıya doğru inişi dengelenmiştir. İki ana rengin büyük alanlarda birbirlerini dengeleyen zıtlığı kullanmıştır. Canlı bir ağacın oldukça yoğun bir şekilde işlenmesi ve büyümesinin aşamalarını gösterir. Bu formlar canlılığını ve ölümünü içerir (Tecer,2014:99).



Resim 136: Piet Mondrian, ‘Kahverengi ve Grili Kompozisyon’, 1913, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 85.7x75.6 cm

1911 yılında yapılmış ‘Kırmızı Değirmen’ adlı çalışma, Mondrian’ın yaklaşık 1900’lü yılların başlarından beri çokça kullandığı bir konu olan yel değirmeni motifini adeta teozofist bir sembole dönüştürmüştür. Oldukça büyük gövdesi ve kırmızı rengin oluşturduğu kararlılık ve dayanıklılık duygusuyla bir anıtsallık oluşturarak göğe doğru ulaşmaktadır. Bu çalışmada değirmen kendi içine yönelmiş, tinsel varlığını keşfetmiş ve

kendi varlığının idaresini eline alan bir insan figürü gibi ayakta durmakta ve insanın tabiata bağlı tinsel varlığına ulaşmaya çalıştığı gökyüzü arasında dengeyi sağlamaktadır. Bir yandan göksel olanla temas etmiş bir yandan da dünyevi varlığını güçlendirerek toprağa kök salmaktadır. Zıtlıkların olduğu bu resmin dini mesajını güçlendirirken, göğe yükselme duygusunu artırmaktadır. Toprağın renginin de mavi olması tinsel bilgiye eren kişinin maddi dünyaya bir şeyler katacağı olarak yorumlanabilir. İlerleyen zamanlarda Mondrian'ın eserlerinin temelini oluşturacak olan yatay ve dikey, zıt elemanlar, değirmenin kollarının yerleştirilmesi ile bir anlamda dengelenmektedir (Yılmaz,2009:22).



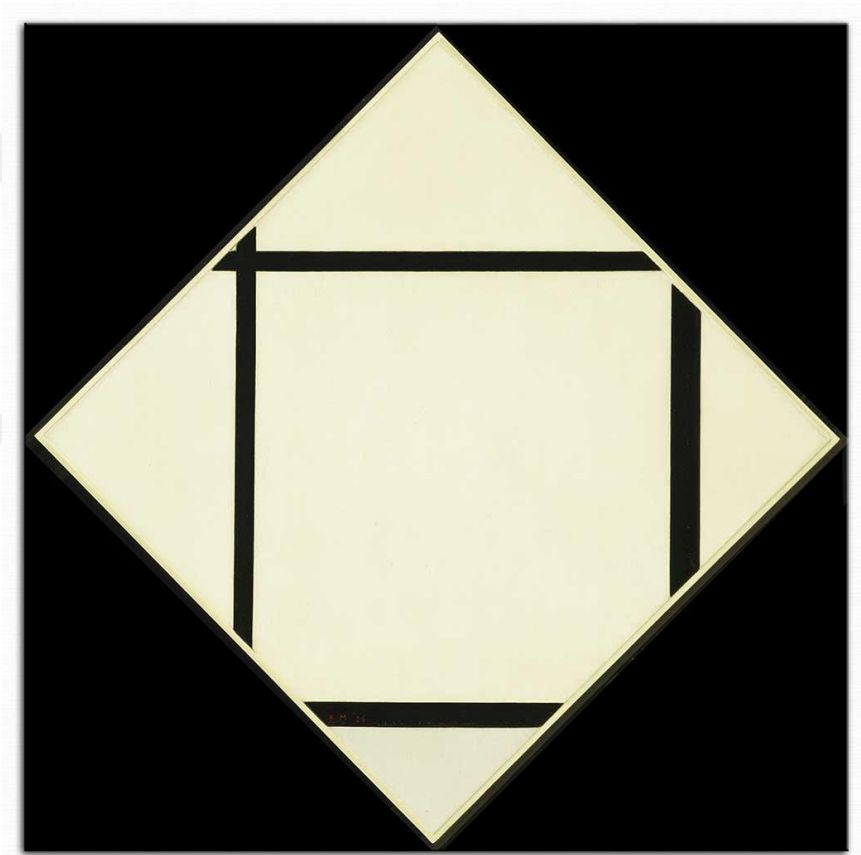
Resim 137: Piet Mondrian, ‘‘Renk Alanlı Oval Kompozisyon’’, 1914, Tuval Üzerine

Yağlıboya, 107.6x78.8 cm

Mondrian'ın yaptığı Ağaçlar serisinde, eserlerinin Kübizm'e doğru kaymış olduğunu görülmektedir. Bu farklı tarzı ile ağaç görüntüsünü seyirci tarafından daha zor tanımlanan bir hale getirmiştir. Gri Ağaç ile Kırmızı Ağaç resimlerinin ön ve arka planların birbirine karışmasını denemiş, diğer kübist sanatçıların kullandığı renk paleti ile doğrusal yönlerdeki ritimleri vurgulamıştır. Eserler incelendiğinde canlı bir nesnenin etrafında yukarıya ve yanlara doğru genişleyen, yuvarlak formlar oluşturan ve tuvalin kenarlarından dışarı çıkan çizgiler görülmektedir. Mondrian, bu çalışmalarında Picasso, Braque ve diğer sanatçılar tarafından uygulanan Kübist uygulamayı takip etmiştir. Mondrian'ın Kübist yöntemleri geliştikçe, Ağaç görüntüleri eserlerde ritmik yaylar ve boşlukların ilişkisini uyarlayan bir araca dönüşmüştür. Çiçekli Elma Ağacı bilinen hiç bir çiçek içermemekte ve görünen bir ağaç tasviri olmamakla birlikte ağaç görüntüsü hala resmin merkezdedir. Bu ağaç görüntüsü ritmik yapıyı oluşturmakta rol oynamaktadır. Ön ve arka planlar birbirine kilitlenmiştir, sadece düz çizgiler ve yay formları kullanılmıştır. Eserinin kesişen düzlemlerini oluşturmak ve ağaç gövdesini betimlemek için de boşluk bırakmıştır. Bu birçok düzlemden oluşan simetriyi gösteren bir denge resmini yansıtmaktadır. (Tecer,2014:101,102).

Nesnelerin tabiattaki görüntülerinden uzaklaştırılarak detayların yok edildiği, puantilist ve fovizm tarzlarında nesnelerin asıl renklerinin yorumlanmış bir şekilde saf renk kullanımının başladığı ve konunun renksel bir ifadeyle etkisizleştiği, nesnelerdeki derinlik algısının azalarak soyutlandığı bu resimler sanatçının geometrik soyut dönemindeki öncüleridir. Sonraki süreçte yatay ya da dikey hareketlerin öncü olduğu kompozisyonlar yerini ağaç resimlerinin bulunduğu ve karşıt hareketlerin birleşmesiyle oluşan resimlere bırakmıştır. Merkezi etkiye doğru güçlenen çizgilerin ve lekenin kullanılmasıyla bu kompozisyonlarda resimlerin alt kısmından üst kısmına doğru yükselme hareketi hissedilmektedir. Dikey ve yatay hareketlerin egemen olduğu

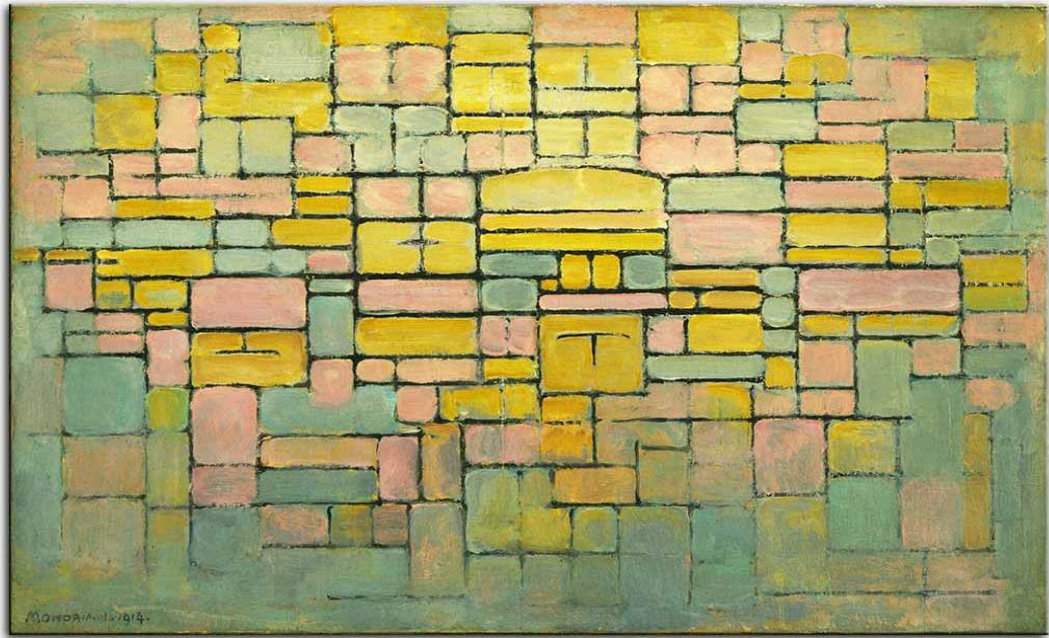
resimlerde görülen teozofik düşünce, ilahi olana ulaşma isteği olarak anlaşılabilmektedir. Mondrian'ın soyutlama aşamaları, ağaç ifadelerinin bulunduğu kompozisyonlar sayesinde okunabilmektedir. Tabiata dayalı renk anlayışının ötelenmesinden sonra resimlerde ağaç kıvrımları da soyutlanarak tabiata uygun betimlemenin dışına çıkmıştır. Mondrian'ın eserlerinde ilk geometrik özellikleri yansıtan yapı unsurlarının kullanılması, onun çiçek ve ağaç tasvirlerinde görülmektedir. Sanatçının bu süreçte oluşturduğu resimler kübizm akımıyla ilişkilendirilebilir (Şenol,2017:37).



Resim 138: Piet Mondrian, ‘‘Dört Çizgi ve Grili Kare’’, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113.7x111.8 cm

Mondrian, kübizm akımının anlayışını benimseyememiş ve farklı arayışlar içine girerek neticesinde kendini bulduğu yeni ve farklı bir anlayış ortaya koymuştur.

Mondrian artık eserlerinde tabiat renklerinden uzaklaşmış ve tabiatın tuval üzerinde gösterilemeyeceği yargısına varmaya başlamıştır. Mondrian, resimlerin tabiat güzelliklerini anlatabilmesi için, farklı ve yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğunu belirtmiştir. Sanatçı realitenin sadece renk ve biçimin ritmik hareketleri dengesiyle ifade edileceği düşüncesini savunmuş ve amacına ulaşmanın saf araçlardan geçtiği düşüncelerini ortaya koymuştur. Mondrian eserlerini en basit unsurlarla kurmak istiyordu. Düz çizgiler ve sade renkler evrenin kendi yasalarını yansıtabilecek disiplinli bir sanatın olmasını istiyordu. Mondrian da, Kandinsky ve Klee gibi gizemci bir ressamdır. Sanatının durmadan değişen şekillerin ötesinde yatan gerçeği ortaya çıkarmasını istiyordu. Resimlerindeki eğik çizgileri çalışmalarından atıp, geriye kalan yatay ve dikey çizgilerle gözlenmediği tabiatı birbirlerini kesen çizgiler halinde şekillendirme yoluna gitmiştir. Yaptığı eserlerinde simetriden kaçınmış, buna sebep olarak da kurulacak olan dengenin oluşacağını savunmuştur (Şenol,2019:70,71).



Resim 139: Piet Mondrian, “Kompozisyon No 05”, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya,

54.8x85.3 cm

Mondrian tabiat resimlerine karşıt bir düzeni, geometrik ve soyut şekilleri ve bu şekillere dayalı bir sanat anlayışını öne sürmekte ve benimsemektedir. Bu geometrik yapı oluşumları, temel olana indirildiğinde mimari bir yapıyı oluşturmaktadır. Resimler, çalışmalarında kendini oluşturan bütün unsurların dengeli ve ölçülü uyumunu belirtmektedir. Bu unsurlar dik ve yatay çizgiler, ana renkler ve çizgilerin doksan derecelik kesişmesiyle oluşan dörtgenlerdir. Resimlerde bu unsurların ötesinde, diğer araçlara ve anlatım biçimlerine gerek duyulmamaktadır. Mondrian'ın ilk resimlerinde mekân olgusu arka plandadır. Formlar ortaya çıkmaya başlayınca dikey ve yatay çizgiler dikdörtgenleri oluşturmaktadır. Ama bu formlar dağınık halde görünüyordular ve renkler daha kirliydi (Sezer,1997:98,99).

Mondrian, kendi döneminde bütün akımlardan gördükten ve art arda bütün bu etkileri yaşadktan sonra, neo-plastizme ulaşır ve bu soyutlamaya doğru gidişatı göstermektedir. Soyutlama kavramını en son aşamasına kadar geliştiren bir sanat anlayışını seçer. Eserlerini teorileriyle de destekleyip geliştirir. Tabiattan ayrılmanın insanın gelişiminin asıl noktalarından biri olduğu için, neo-plastik sanatta yer alan en önemli olgudur. Doğal olandan uzaklaşma mecburiyeti, plastik olarak oluşturması, neo-plastik yapıtların gücünü göstermektedir. Bu tarz resim, oluşturucu unsurları ve bu eserlerin kompozisyonunu natürel şeklinden çıkarmıştır. Resimleri tabiattan çıkarmak soyutlamaktır. Mondrian'a göre soyutlama olgusu ile saf soyut ifadeye ulaşılır. Sanatçının geometrik şekilleri kullanarak çizdiği dörtgenlerde bir gerilim vardır. Kompozisyonlarında sonsuzluğun oluşumunun söz konusu olduğu hissedilir. Zaten Mondrian'ın göstermeye çalıştığı şey de, uzamın fiziksel bütünlüğüdür (Ülter,2010:112).

Piet Mondrian'ın soyut çalışmalarının yanında geometrik soyut çalışmalarla geometrik soyut sanata öncülük etmiştir. Şimdi diğer geometrik soyut sanatçılara değinelim.

4.4. Batı Sanatında Geometrik Soyut Sanatçılar

Soyut geometrik sanat, il çağlarda başlangıcından bugüne kadar birçok sanat akımıyla çarpışarak ilerlemiştir. Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Dada hareketi, Pürizm, Sürrealizm, Stijl Grubu, 1940’lardan sonra da Soyut Ekspresyonizm ve Op Art gibi sanat ekollerıyla gizli bir yarış içinde yüzyılı tamamlamıştır (Düzgün,2011:29).

4.4.1. Aleksey Von Javlensky



Resim 140: Aleksey Von Javlensky, “Turuncu Peysaj”, 1909

Moskova doğumlu olan Aleksey Von Javlensky aristokrat bir ailenin oğludur. 1896 yılında Kandinsky’le tanışmıştır. Berlin de Gauguin’in ve Matisse’in resimlerini incelemiş, bu grupların öncü isimleri ve diğer temsilcileriyle tanışma olanağı bulmuştur. 1907- 1909 yılları arasında da Kandinsky ve Münter ile birlikte resimler yapmaya başlamıştır. Ayrıca dışavurumcuların etkilerini dikkatli bir şekilde izlemiştir. Evinin penceresinden gördüğü dinlendirici ve sakin yapıda olan manzara resimleri çalışmıştır.

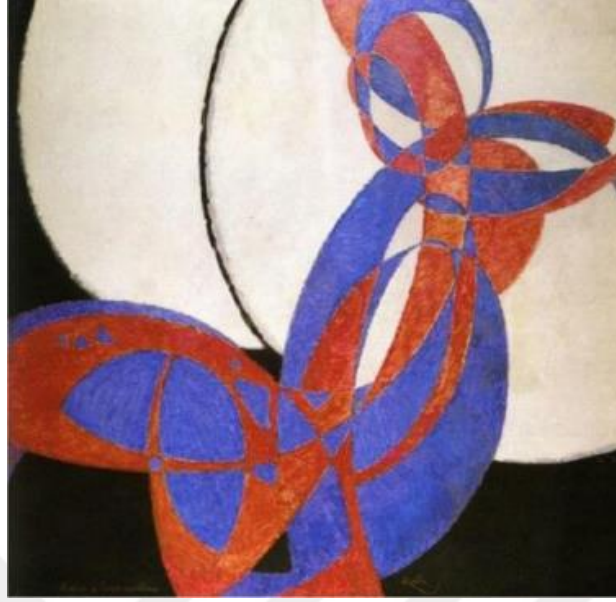
Fosforlu gibi duran turuncu rengin kullanımı ve düz, geniş lekesel yüzeyler Fovizim ve Ekspresyonizm etkilerinin de olduğu göstermektedir. Jawlensky, Rus halk kültüründen unsurlarını kullanmıştır. Resimlerinde özgürlüğü ve saflığı aramaktadır. Savaş sonrasındaki sanat yapısındaki değişimleri, portrelerindeki geometrik parçalamalarda görülmektedir. Tek bir konu etrafında odaklanan sanatçı, bu dönemde fırça vuruşlarında, çizimlerinde ve renk kullanımındaki değişimleri Jawlensky'nin manevi aşkının duygularını çağdaş bir üslupla yansıtmaya sebep olmuştur (Polat,2019:34-36).



Resim 141: Aleksey Von Javlensky, ‘‘Soyut Baş’’, 1928

Sanatçının çalışmaların hepsi geometrik formlardan oluşmasında çoğu eserinde rastlamaktayız. Özellikle fosforlu turuncu renkler ile ayrıcalığını ortaya koymuştur. Bu sanatçı gibi diğer ressamalara da göz atarak geometrik parçalanmaları inceleyelim.

4.4.2. Frantisek Kupka



Resim 142: Frantisek Kupka, “Amorpha, İki Renkli Füg”, 1912

Frantisek Kupka'nın “Sinestezi” ve “Antropozofi” ye de olan merakı, Kandinsky'nin sanatında olduğu gibi, kendi çalışmalarında da etkili olmuş ve eserlerinin üretimlerinde müzik bilgisiyle de zenginleşen bir boyutuna ulaşmıştır. Müziğin iletisinin, resim sanatında da dile getirebileceğine inanmıştır. Metafiziğe duyduğu ilgi resimlerinde de giderek soyutlama oluşturmaya neden olmuştur. Soyut resim çalışmalarında hareket ve ritim ön plandadır.



Resim 143: Frantisek Kupka, “Newton Diskleri”, 1912

Kupka'nın 'Newton Diskleri' adlı resmin sağ üst köşesine yerleştirdiği kırmızı renkli daire güneşi temsil eder. Resmin aşağısına doğru ilerledikçe dairelerin çapı, sıcak renklerin soğuk renklere doğru eriyip kaybolduğu siyah renkte son bulurlar. Kupka'nın 'Bir Nokta Etrafında' adlı eserinde, resmin merkez noktasını beyaz daire içindeki siyah nokta olarak tasarlamıştır. Bu siyah nokta yaratılış olgusunun merkezi olarak yorumlanır. İ içe geçen ve büyüyerek hareket alanını zorlayan daire formlar, evrenin genişliğine ve sonsuzluğuna dikkat çekmektedir. Dairesel formların beyaz yüzey üzerine kurgulanması hareketin boşlukta işleyişini hissettirmektedir (Polat,2019:39-41).



Resim 144: Frantisek Kupka, "Bir Nokta Etrafında", 1920-1930

4.4.3. Torben Giehler



Resim 145: Torben Giehler, 'Bed Red And Blue', 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya,
178x254 cm

Torben Giehler, resimlerinde geometrik soyut unsurları ve renk alanı eserlerini fütüristik bir manzarada birleştirir. Kendi İlk çalışmalarında farklı taslaklar meydana getiren sanatçı, daha sonra bilgisayar ve dijital fotoğraf yardımıyla renklerde ve boyutta değişiklikler yapar. Bu aşama, başka görsellerin yardımıyla tuvale aktarılınca kadar devam eder. Sanatçının oluşturduğu bu resimler, kendi dijital dünyasında git gide artan bir şekilde yaşamını sürdürdüğü sanal manzaraların yanında kentsel özelliklerin de etkilerini oluşturmaktadır. Bunlar ayırt edilir biçimde eğik perspektifler olarak düzenlenen formlar ve yapılardır. Resimlerindeki parlak şehir manzaralarını ve gökyüzünü inceleyerek oluşturmaktadır. Teknolojik gelişmelerin ortaya çıkmasıyla birlikte, günbatımında gökyüzünü anımsatan, tabiata aykırı çarpıcı renkleri yansıtır.



Resim 146: Torben Giehler, ‘Circling Overland’, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya,
244x305cm

Giehler’e göre, manzara görselleri en sonunda renk, çizgi ve form halinde yapısal bir sisteme dönüşmektedir. Sanatçı soyutlama ve tasarım ifadelerine daha sonraki yıllarda devam etmiştir. Giehler resimlerindeki kompozisyonlarını oluştururken geometrik soyutlamaları ve sanal manzaraları kendine göre yeniden yorumlar. Grid’i (karelere bölme sistemi) kullanarak sentetik ve parlak renklerle görünüşte matematiksel olarak en güzel olanı izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı, resimlerindeki perspektifte, eğik, zorlayıcı ve başarılı yaklaşımıyla birlikte izleyiciye hareket duygusu izlenimi vermektedir (Uluçay,2016:136,137).



Resim 147: Torben Giehler, ‘‘K2’’, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 244x305 cm

Giehler’ın etkileyici çalışmaları olan ‘‘Lhotse’’ ve ‘‘K2-North Spur’’ sadece sarp dağların en tepe noktalarında birleşen resimlerdendir. Sanatçı dama tahtasından ilham alarak oluşturduğu bu çalışmalara kendine özgü estetiğini getirmiştir. Birçok çalışmasında olduğu gibi, sürekli video oyunlarını izleyerek yapı ve alanı analiz eder. Şekillere dayalı soyutlamada maskeleme bantlarını kullanarak en sade ve üst üste gelen görüntüleri bir araya taşımaktadır. Bu görüntüler bazen akordiyonu, bazen de tümüyle bir patchwork yüzeyini anımsatmaktadır. Sanatçı fotoğraf ve haritalarla yanılsama özelliğini yeniden sorgulamaktadır.



Resim 148: Torben Giehler, “Lhotse”, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 211x363 cm

4.4.4. Paul Klee

Paul Klee'nin resimlerindeki biçim arayışları, yaratıcılığıyla oluşan ve farklı bakış açılarıyla zenginleştirdiği eserlerinde zihinsel ve sanatsal anlatımları ile kendine özgün üslubunu oluşturmuştur. Klee'nin müzik ve tabiat harmanlamaları, onun sanat anlayışı içinde şekilcilik olgusunu biçimlendirmiştir. Bu müzik ve tabiat karışımlarında farklı malzemelerle denemeler yapmış, bu yeni deneme çalışmalarıyla yapılmamış olan formları aramıştır. Klee'nin yeni olanı arama çabaları sanat anlayışında farklılaşan biçim anlayışıyla paralel olarak değişiklikler göstermiştir.



Resim 149: Paul Klee, “Kale ve Güneş”, 1928

Farklı malzeme seçimleri Klee'nin kendi sanat anlayışında farklı olan olguları yakalamak için yeni olan biçimlerin peşine takılmasındandır. Klee'nin sanat düşüncesini oluşturan diğer olgu ise düşünselliktir. Sanatçı yaratıcılığın ve hayal gücünün sanatın temel yapı taşı olduğunu, sanatta sıradan olana yer olmadığını savunmuştur. Düşünsel yapısının insanın zihninde başlayıp tuval üzerinde belirginleştiğini ve seyircide karşılık bulduğunu savunmuştur. Kendi düşüncesinde ise doğal ve doğal olmayan yapıların birlikte kullanması ve doğal olmayan yapılanmanın üç boyutluluğun sağladığı parçalar olarak değerlendirmiştir (Polat,2019:49).



Resim 150: Paul Klee, “Akşamları Ateş”, 1929

Klee'nin yaptığı eserlerde, kuramsal olarak geliştirdiği, şekil ve renk ilişkilerini uygulamalı olarak sorguladığı görülmektedir. Renkle ilgili düşünceleri, kaligrafik eğilimleri, geometrik soyutlamaları, sanatçının eserlerinde biçim, renk, geometri ve kompozisyona verdiği önemi göstermektedir. Renk, ışık, espas, açık-koyu dengesi, perspektif, Klee eserlerinde ön plana çıkan plastik değerlerdir. Klee sanat ile yaşam arasındaki denge ilişkisi üzerinde durmuş, hayattaki zıtlıklar ve uyumu çizgilerle belirtmiştir. Temel sanatın anlatım tekniği unsurları olan nokta, çizgi, leke algıları görsel sanat disiplinleri içinde asıl yerini almıştır. Bu elemanların farklı şekilleri, büyük-küçük, açık-koyu, yakın-uzak gibi zıt etkiler içinde incelenmiştir. Paul Klee'nin oluşturduğu teoriler ve fikirler kendi dönemindeki sanatçıları ve sanat akımlarını etkilemiş bunun yanında kendinden sonraki sanat akımlarını ve sanatçıları da etkilemiş ve onlara esin kaynağı olmuştur (Çomak ve Soylu,2018:275).



Resim 151: Paul Klee, “Ana ve Yan Yollar”, 1929

Paul Klee'nin resimlerindeki biçim arayışları, yaratıcılığıyla oluşan ve farklı bakış açılarıyla zenginleştirdiği eserlerinde zihinsel ve sanatsal anlatımları ile kendine özgün üslubunu oluşturmuştur. Diğer ressamalar gibi geometrik soyut özellikle alanıdır.

4.4.5. Shannon Finley

Shannon Finley, video oyunları ve floresanlardan oluşmuş renkli pop kültüründen gelmiş ve bu bütünselliği kendi estetik görüşüyle bütünleştirerek çalışmalarına yansıtmıştır. Eserlerindeki katmanlar, parlaklıklar, ışık oyunları, koyu tonlar ve gölgelerle, geometrik formların yalınlığı ile eserlerindeki karmaşık derinlikleri arasında güçlü bir düzenleme oluşturmaktadır. Finley'in parlak ve renkli yapıdaki düzenlemelerini oldukça etkileyici hale getiren oluşumları, sanatçının uyguladığı tekniktir. Kat kat uygulanan akrilik boya, Giebler'de olduğu gibi yarı şeffaf yapıdaki kolaja benzer düzenlemelerle tuvalin yüzeyinde üst üste getirilerek oluşturulur.

Sanatçının çok renkli geometrik biçimleri, görünüşte holografik ve bir prizmadan kırılan ışık yansımasını anımsatmaktadır. Çoklu katmanlar, bazen gözle görülebilirken bazen de opak özelliklere sahiptir. Sanatçının çalışmaları bazen üç boyutlu detaylar gibi görünse de genel anlamda görsel yanılsama özelliklerini yansıtmaktadır. Finley'in renklerinin kaynağı tuvalin ön tarafından değil de çalışmada kullanılan boyanın farklı katman izleri sadece tuval kenarlarından açığa vurulmaktadır. Sanatçı bütün eserlerinde aynı tekniği kullanmasına rağmen, resimleri birbirini tekrarlayan çalışmalar olarak görülmemektedir (Uluçay,2016:153,154).

Sanatçı, üst üste gelmiş sivri köşeli üçgen formunu anımsatan, yer yer şeffaflık kazandıran, renkleri bol kullanan aynı formlarla sürekli farklı kompozisyonlar oluşturan, yüzeyde yoğunluk oluşturan, yanılsamaların yoğun olduğu çalışmaları genelde geometrik formların birini tercih ederek, biçim yapısını değiştirerek tekrarları farklı boyutlarda kullanarak değişik eserler üretir. Çalışmalarında dinamiklik hakimdir. Kurgu ön plandadır. Belli bir konuya bağlı kalmamış fakat belli bir tarzda çalışmalar üretmiştir. Yüzeyde kullanılan renk geçişleri ve dağılımlarını da oldukça estetik kullanılmıştır.



Resim 152: Shannon Finley, ‘‘Arcadia’’, 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150v130 cm



Resim 153: Shannon Finley, ‘‘Ganon’’, 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 250x200 cm



Resim 154: Finley, ‘Rhombus (Origami), 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya,
210x170cm

Finley’in çalışmalarında, resimler ilk bakışta soyut bir yapıda görünebilir ancak bu resimler, kübist resim sanatı gibi tasarımla hareket edilerek oluşur. Finley, büyük boyutlu tuval çalışmalarında, sert yapıdaki kenarlı geometrik biçimlerin dışında, genelde üçgen şekillerden oluşan ve birbirlerinin içine geçen ve üst üste gelen bölümleri ve bunun yanında insan figürlerini de resmeder. Gizemli bir yapıda olan bu kompozisyonlar, tamamen birbirini tutmayan bir yoğunluğa sahiptir. Finley’in parlak metal, renkli cam, plastik ve kutsal ışık gibi görünen çalışmalarında boyama yöntemi anlaşılamaz. Sanatçı bu nedenle eserlerinde dinsel olan ve dinsel olmayan ortamları aynı anda bütünleştirmiştir.



Resim 155: Finley, “Over-Clocked”, 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 221x180 cm

Bazı çalışmalarında özellikle çizgi roman ve video oyunlarından, pop kültüründen etkilendiğini kanıtlamaktadır. Sanatçı daha figüratif olan eserlerinde, olumsuz gücü belirtmek için keskin geometrik biçimlerden etkili ve belli olmayan bir biçimde kötü adamları oluşturur. Sanatçının geometrik soyut resimleri gelecekçilik ve soyutlamanın geçmişi ile sürekli bir iletişim halindedir. Sanatçının kompozisyonlarındaki olağanüstülük ve yüzeylerindeki plastik veya renkli cam görünümü gibi ilginç özellikleriyle oluşturduğu yeni ve özgün bir dil geleceğe işaret etmektedir (Ulluçay,2016:161).



Resim 156: Finley, ‘‘Temple Tantrum’’, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm

Finley’in eserlerinde geometrik soyuta yönelmesiyle aynı şekillerin farklı boyutlarıyla oluşturulan kompozisyonlarını görmekteyiz. İlginç ve hoş tarzıyla geometrik soyut sanata farklı tarzıyla ayrı bir renk katmıştır.

4.4.6. Franz Marc

Franz Marc diğer sanatçılardan farklı olarak hayvanları huzurlu olduklarını düşünülen tabiat ortamından koparıp büyük bir yıkım içinde kıyamet günü görünümünde kompoze etmiştir. Resmin üst kısmında kırmızı renklerde keskin ve sivri uçlu üçgenler alev ya da patlamanın hiddetini andıran, aşağı kısımda devrilmekte olan ağaçlar ve resmin her kısmına dağılan ışık olguları görülmektedir. Hayvanların çaresiz bir şekilde kaçışını parçalanmanın ve haykırışın sesini çizgilerin, şekillerin ve geometrik formların keskin köşeli şekilde kullanımıyla duyulmaktadır (Polat,2019:53,54).



Resim 157: Franz Marc, ‘‘Tirol’’, 1913

Marc, toplumun bireye dayattığı keskin ön yargılar olmadan tabiatın en saf halini ona uygun olarak yaşayan hayvanların masumiyetinin öncüsü olarak çalışmalarını yapmaktadır. Son dönemlerindeki çalışmalarında vahşet ve karmaşanın yer alması savaşın sanatçı üzerindeki etkisini güçlü bir şekilde göstermektedir.



Resim 158: Franz Marc, ‘‘Hayvanların Kaderi’’, 1913

Marc, nesnelerin içindeki gerçekleri dışavurumlarının, kuramlar ve tabiatın incelenmesiyle mümkün olacağını düşünüyordu. Ama düş gücünün aracılığıyla daha

farklı bir yol bulunabilirdi. Bu nedenle her şeyi kuşatan realitenin tümünü olması gerektiği gibi öğrenerek kendisinin düş gücünü derinleştirmek için çaba harcamıştır. Tabiatın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla irdeleyerek, hayalinde yeni oluşumlar ve yaratıklar doğuracak duruma gelmeye çalışmıştır. Tabiat, düş gücü ve izlenimlere göre tasarlandığı için realiteye uygundur. Böylece tabiatın semboliklerini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışa vurmak için şeklini sade olana indirgemeyi amaçlamıştır. Franz Marc müzik ve resim sanatları arasında ilişki kurmaya çalışırken duygusal değerlerini de vurgular. Dışavurumcu gruplar içinde müzik sanatı ile yakından ilgilenen ve kayda değer izler bırakan bir gruptur. Bu kapalı bir grup olmaktan çok, farklı ve değişik sanat disiplinlerinden gelen sanatçıların da katıldıkları bir düşünce alışverişi ve tartışma ortamıdır (Sabahat, 2012: 46).



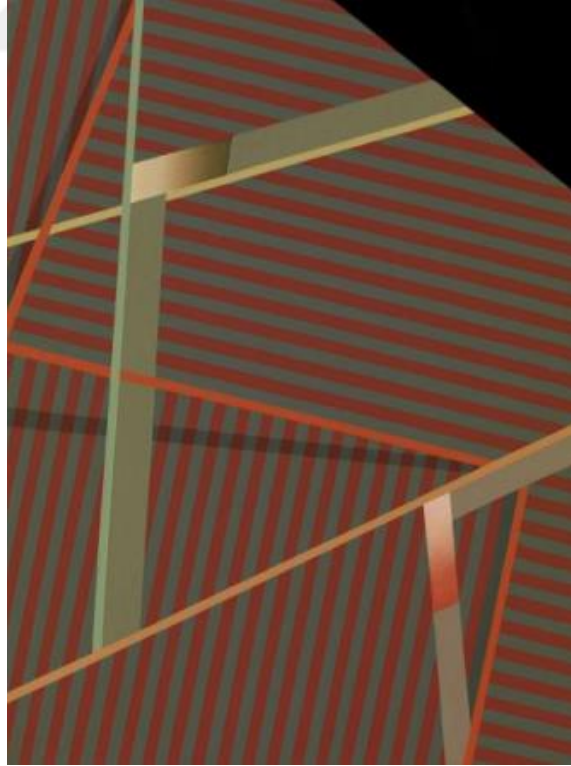
Resim 159: Franz Marc, ‘Manzaradaki Hayvanlar’, 1914

Marc, her sanatçı gibi soyuta hatta geometrik soyutlamalara gitmiş olsa da diğer sanatçılardan farkı konu olarak hayvanları ele almış ve özellikle onlar üzerinde

parçalamalara ve geometrik biçimlere yönelmesidir. Ayrıca sıcak soğuk, zıt ve canlı renklerin tercih ettiğini söyleyebiliriz.

4.4.7. Tomma Abts

Birçok soyut sanatçı gibi Tomma Abts'da kendi çalışmalarında düzlük, çizgi ve renk gibi temel unsurları kullanmaktadır. Çalışmaları oldukça dolu ve nötr bir renk uyumuna sahiptir. Renkler, sanatsal çalışmaların içinde birbirinin renk tonlarıyla uyum sağlamaktadır. Düzenli bir şekilde oluşturduğu tabakalar ile üç boyutlu bir etki meydana getirir. Resim çalışmaları deneme ya da yanlışlık yapılmış gibi kalın bir şekilde boyanmıştır. Çalışmalarda bu noktada Abts, her tuvale önyargısız bir şekilde yaklaşarak bir form belirginleşene kadar boya tüm tabakalarını uygulamaya devam ettiğini göstermektedir.



Resim 160: Tomma Abts, ‘Menk’, 2009, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya, 48x38



Resim 161: Tomma Abts, ‘Leeko’, 2009, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya, 48x38
cm



Resim 162: Tomma Abts, ‘Tys’, 2003-2010, Tuval Üzerine Yağlı ve Akrilik Boya,
48x38 cm

Abts'ın çalışmalarının en belirleyici özelliği üçgenler, daireler, baklava biçimleri ve eğrili, kıvrımlı formlardır. Bunun yanında sanatçının eserlerinde kusursuz bir estetik bir görünüm ve yalınlık hâkimdir. Abts çalışmalarını, duvara asılı olarak değil, kendi atölyesindeki çalışma masasına düz bir biçimde yerleştirerek üretmektir. Sanatçı, bu yaklaşımla çalışmalarını sürdürürken çalışmalarına yukardan bakar ve bu da sanatçı için her açıdan önemlidir. Bu açıdan bakıldığında, çalışmalarının ölçüsü açısından nesneyle yakınlık kurduğu anlamına gelir. Bu anlamda geçmişe baktığımızda Mondrian ve Pollock gibi ressamların da tuvallerini yatırarak çalışıyor olması, Abts ile ciddi bir benzerlik göstermektedir. Abts'ın çalışmalarına bakıldığında, sürekli bir şekilde dönen, yön değiştiren düzlemler fark edilir. Bu düzlemler, yüzeyin düzlüğü üzerinde yükselerek ya da birbirinin altında ve üstünde eğilerek ve sürekli değişerek birbirini kesmektedir (Uluçay,2016:164).

4.4.8. Hans Hoffman



Resim 163: Hans Hofmann, “İsimsiz”, 1940

Hans Hofmann'ın resimlerinde renk ve geometrik şekilleri sentezlediği çalışmalarında renkli bir yapıda geniş kare formların yer aldığı görülür. Renkli düzlemleri ve bunların birbirlerini çevreleyecek biçimde yerleştirdiği eserlerinde renklerin ileri doğru fırlayan, geri çekilen nitelikleri görülmektedir. 1960 yılından sonraki eserlerinde, kesin çizgili ama biçimsiz dikdörtgenler yer alır. Özgün bir şekil anlayışıyla geometrik anlamda bir soyutlamanın birleşimine erişmiştir.



Resim 164: Hans Hofmann, ‘‘Siyah, Gri, Krem’’, 1946

Resimlerine boyaların sürülüşü açısından bakıldığında, hem matematiksel bir hesaplamayı hem de dışavurumsal fırça darbelerinin olduğu görülmektedir. Tuval üzerinde, tabiattan ilham alınmış gibi görülen oldukça küçük parçalara ayrılmış bir fon üzerinde resmin kompozisyonunda büyük bir yer kaplayan kenarlara sahip farklı boyutlarda boyanmış geometrik şekiller göze çarpar. Burada organik yapı ve geometrik biçimler üst üste kullanılmıştır. Bu karşıtlık resimlere doygunluk hissi vermektedir (Polat,2019:55).



Resim 165: Hans Hofmann, ‘‘Huzur’’, 1946

Hofmann resimlerindeki her renk ve yeni şekillerde oluşan canlı ve parlak renkler, geniş yüzeyler oluşturacak bir biçimde düşünsel tasarımlar ve geometrik parçalamalar oluşturmuştur. Tabiatın temsilinden kaçınmış ama oluşum sürecinde içgüdüsel yorumlamalarda bulunmuştur. Tabiatla görünen nesnelerin gerçek görünüşünü tamamen reddettiği form, mekân, şekil, yüzey, renk ve içsel gerginlikten oluşmuş yeni ve farklı bir dil üretmiştir. Nesnel öğeleri çağrıştıran ancak hayal gücüne dayalı pozitif ve negatif alanlar, uzay ve geometrik formlara odaklanmıştır.

Hans, özgün bir şekil anlayışıyla geometrik anlamda bir soyutlamanın birleşimine erişmiştir. Bazı eserlerinde, keskin çizgili ama biçimsiz dikdörtgenler yer alır. Resimlerinde renk ve geometrik şekilleri sentezlediği renkli bir yapıda geniş kare formların yer aldığı görülür diyerek son değinmeler ile toparlamış olalım.

4.4.9. Robert Delaunay



Resim 166: Robert Delaunay, ‘Ritim Yaşam Sevinci’, 1913

Robert Delaunay, renkle ifade edilen geometrik bir şekilde bütün gerçeği dile getiren ve şekillendirme elde ederek Kübizm akımına doğru yaklaşmıştır. Her şeyden önce rengin hareketli devinimleriyle ve ritim problemleriyle ilgilenmiştir. 1910 yılında ise Eiffel Kulesi çalışmalarını yapmaya başlamıştır. Çalışmalarındaki devinimleri vurgulamak için şekilleri parçalayıp soyutlama algısına doğru gitmiştir. Çalışmaları artık anlaşılamayan zıt renklerin katmanlarından oluşuyordu. Çalışmalarında ele aldığı konular çağdaş yaşam, gemiler, uçaklar, Eiffel Kulesi ve futbol gibi konulardır. 1912 yılından sonra zıt renklerden oluşturduğu, yuvarlak bir şekilde düzenlediği çark türündeki kompozisyonlarında soyut resme yönelmiştir (Polat,2019:62).

Delaunay, özellikle gotik özellikli mimari yapıların, kiliselerin vitraylarından geçen ışık etkilerinden esinlenerek yaptığı çalışmalarında renk, en belirleyici ve vurgulayıcı öznedir. Aynı dönemde kübist sanatçıların resimlerinde karşılaştığımız duruk renkler, Delaunay da daha canlı ve dinamiktir. Işığın ve renklerin birbiriyle olan ilişkileri, üç boyutluluk hissi ve devinimlerini nesneden ve içerikten özerk olarak ifade etmiştir. Tamamlayıcı ve karşıt renklerin coşkulu, ritmik etkilerini kullanarak yuvarlak formlarda devamlılığı olan ve hareket eden kompozisyonlar kurgulamıştır.



Resim 167: Robert Delaunay, ‘‘Kırmızı Eiffel Kulesi’’, 1911-12



Resim 168: Robert Delaunay, ‘Form Dolaşımları’, 1930

Her şeyden önce rengin hareketli devinimleri ve ritim problemleriyle ilgilenmiştir. Bazı eserlerinde de zıt renklerden oluşturduğu, yuvarlak bir şekilde düzenlediği çark türündeki kompozisyonların da yer aldığı geometrik soyut sanata yönelmiştir. Delaunay’ın genelde birbirine yakın kompozisyonları ile eserlerini anlamamız daha da kolaylık sağlar. Daireler ve çemberler tarzının önemli parçasını oluşturur.

4.4.10. Alfred Manessier

Alfred Manessier resimlerinin içindeki insan ve tabiat bütünleşmesi duygusu daha da keskinleşmektedir. Bir çeşit içselleştirme olarak da adlandırdığı bir sürecin sonucunda, daha derin ve daha içten gelen bir ifade arayışına girer. Bu içselleştirme

süreci, düşünsel bir faaliyet olarak değil, hissetme yoluyla gerçekleşmektedir. Sanatçı daha önce figüratif olarak yansıttığı dinsel duygularını, soyut bir şekilde ifade eder.



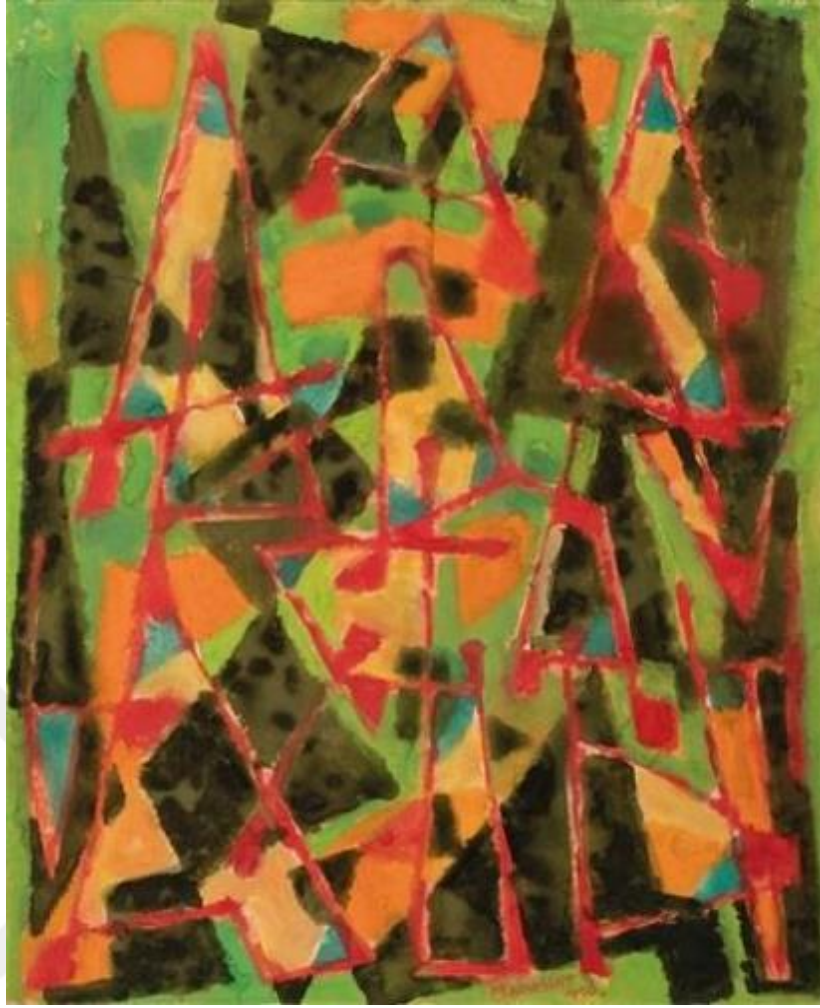
Resim 169: Alfred Manessier, ‘‘Meryeme Beyan’’, 1947

Resimlerinde mavi çizginin tonlarıyla oluşturduğu ızgaralar bütün renk tonlarını ortaya çıkarmaktadır. Renkler diğer renklerle bütünleşerek çoğalmaktadır. Renk zıtlıklarını oldukça uyumlu bir şekilde kullanmaya dikkat etmiştir. Resimlerin sağ ve sol tarafından merkez kısımlarına doğru giden mavi çizgiler, kubbeli yarım daire şeklinde sonlanmaktadır. Üstü kapalı bir yer olarak hissedilen mekânın çıkış noktasına doğru bakıldığı hissi uyandırmaktadır. Resimlerin ortasından yukarıdan aşağı kısımlara doğru açık mavi renk yoğunluğunun bulunduğu alan, mekânın çıkışına dikkat çekmek için tasarlanmıştır. Özellikle bu alanı bölümlere ayırırken kırmızı, yeşil ve sarı renkleri daha küçük parçalarla ayırmıştır (Polat,2019:77,78).



Resim 170: Alfred Manessier, ‘‘Bretenya Pazarı’’, 1945

Sanatçı, 2. Dünya Savaşı sırasında manastıra çekildikten sonra oluşturduğu eserlerinde soyut şekil ve renklerden oluşan bir nitelik belirmiş, son derece dinsel bir anlatım içinde tabiat ve tabiat olaylarının düzenini yansıtan semboller yer almaya başlamıştır (Gökdoğan,2018:243). Sanatçının ‘‘Kompozisyon’’ adlı resmi tamamen soyut tarzda gibi algılansa da, resmin bir orman manzarası olduğunu düşünmek normal bir yaklaşımdır. Resimlerdeki renk yoğunluğu olarak yeşil ve tonlarından oluşmaktadır. Eserin neredeyse tamamına hâkim olan üçgen şekilleri ormanlık bir manzaranın seyredildiği algısını uyandırmaktadır. Yeşil, kırmızı ve sarı renklerden oluşan yalın ve saf renkler kullanılmıştır. Sarı tonlarının kompozisyon bütününde küçük parçalar halinde serpiştirilmesi, resim yüzeyinde dolaştıran önemli ayrıntılardan biridir.



Resim 171: Alfred Manessier, “Kompozisyon”, 1950

Sanatçılardan Manessier’in de çalışmalarında yoğun bir şekilde geometrik fğürlerin hakim olduğunu inceledik. Kurgulamalarında oldukça dolu kompozisyonlar yer almaktadır. Bir diğer sanatçımıza yer verelim.

4.4.11. Joan Miro

Akrobatik hareketlerle oynayıp, birbiriyle karışan bu eğlenceli, düşsel imgeler canlılıklarıyla ön plana çıkıyor. Zemindeki boya altındaki tuval görülecek kadar silinmiş, böylece resme ham, kaba bir nitelik kazandırılmıştır. İlkel bir dünyanın imgelerini çağrıştıran büyülü figürler, tarih öncesinin mağara resimlerini anımsatıyor. ‘Kadınlar ve

Kuşlar' adlı diziye ait bu tablo İspanyol ressamın en önemli yapıtlarından biri sayılır. Sanrı ürünü gibi görünen garip varlıklar bilinç altının düş dünyasından çıkmış gibidir. Bu niteliği ile resim, Miro'nun öncülerinden olduğu Gerçeküstücü akımın tipik bir örneğidir. Diaghilev'in *Romeo ve Jüliet* balesi dekorlarını Max Ernst ile birlikte tasarlayan Miro, yaşamı boyunca çok sayıda oyma baskı, taş baskı ve seramik yapıt ortaya koymuştur (Beykan,2004:317).



Resim 172: Joan MIRO, ‘‘Ayışığında Kadınlar, Kuş’’, 1949

Miro, gerçeküstücülük çalışmalarıyla seyirciyi oldukça etkileyen bambaşka bir görünüm kazanımlarıyla eserler üretmiştir. Farklılığını ayrıcalığını kendine olan özgünlüğü ile ortaya koymuştur. Biçimsiz şekillerin kendi içindeki dinamikliği gözlemlerden kaçmamaktadır.

4.4.12. Pablo Picasso

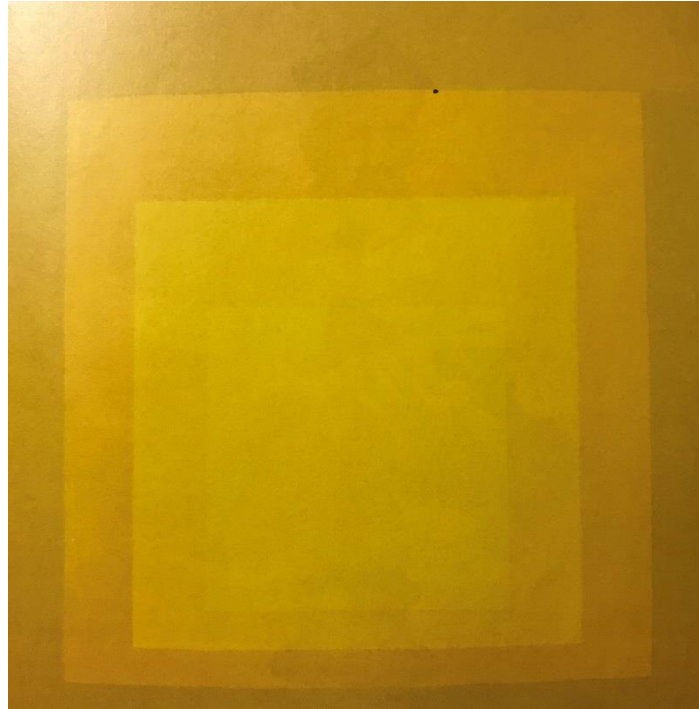
Bu üzgün kadının yakıcı acısı, büyük bir yoğunluk içinde, sert renkler ve şiddetli fırça vuruşlarıyla tuvale aktarılmıştır. İzleyicinin dikkatini hemen ağız ve dişlerin çevresindeki soğuk mavi ve beyazlara odaklanıyor. Acı ile parçalanmış gibi, gözlerin ve alnın yeri değiştirilmiş. Bu figür, Picasso'nun aynı yıl yaptığı ve İspanyol İç Savaşı'nda toplu olarak öldürülen kadın ve çocukları gösteren anıtsal resmi Guernica'yı çağrıştırıyor. Picasso'nun 'Ağlayan Kadınlar' dizisinin en çarpıcı örneklerinden biri olan buradaki resimde kadın yüzünün bu şekilde çarpıtılıp kırılması sanatçının Kübist yaklaşımının ifadesidir. Georges Braque ile birlikte Kübizm'in kurucusu olan Picasso uzun ve herkesçe izlenen yaşamı boyunca çok sayıda yapıt üretmiştir. İspanya'da doğan ve 1901'den sonra Paris'e yerleşen ressam, 20. Yüzyılın en büyük sanatçısı olarak kabul edilmektedir (Beykan,2004:356).



Resim 173: Pablo Picasso, ‘‘Ağlayan Kadın’’, 1937

4.4.13. Josef Albers

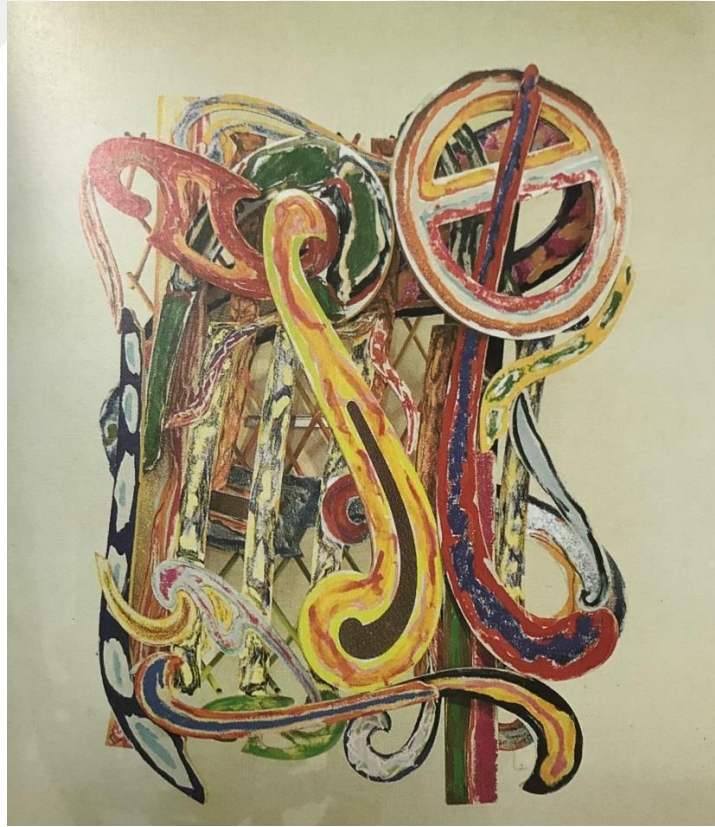
İç içe konmuş dört sarı kare, katı biçimlerine karşın optik yanılsama yaratarak yüzer gibi görünmektedir. Her alan tek renge boyanmış; boya, bir bıçakla doğrudan tüpten alınarak uygulanmıştır. Albers'in en ünlü resim dizisinde yer alan bu tabloda saf renkten oluşan kareler görülür. Yaratılan optik yanılsama yapısı Op Sanat'la ilişkilendirmektedir. Ancak, boyanın uygulanışı ve rengin kullanımı 'Ard-Ressamca Soyutlama' (*Post-Painterly Abstraction*) anlayışını sergiler. Albers, 1920-23 arasında ünlü Bauhaus Okulu'nda öğrenim gördü. 1923'te aynı okulda öğrenim görevlisi oldu. Hollanda doğumlu Albers, 1933'te ABD'ye yerleşti. Black Mountain College'da ve Yale Üniversitesi'nde ders verdi. Birçok öğrencisi ileriki yıllarda ünlü oldu. Etki uyandıran 'Renk Etkileşimi' (*The Interaction of Color*) adlı kitabı 1963'te basıldı. Bu kitabında Albers, yaşamı boyunca kendisi için en önemli tema olan rengin algılanışı konusunu incelemiştir (Beykan,2004:5).



Resim 174: Josef Albers, "Kare'ye Saygı", 1964

4.4.14. Frank Stella

Bu duvar kabartması, dikdörtgen bir tabana sabitlenmiş parlak renkli alüminyum parçalarından oluşuyor. Stella, yapıtın anıtsallığını serbest duruşu ile dengelemiş. Dayanak, izleyicinin arkadaki duvarı da görmesinin sağlayacak biçimde eğrisel bir ızgara strüktüründen oluşturulmuştur. Kenarları tanımsız bir bütünde özgürce birleştirilmiş üçboyutlu soyut parçalar geleneksel resim düzlemine meydan okuyor. Bu yapıtta pek çok etki görülmektedir. Bunlardan biri, seri üretilmiş malzeme kullanımı ve sanatçının elde yaptığı maketin endüstriyel yöntemle büyütülmesinden dolayı Minimalizm'dir. Bir başkası ise, serbestçe uygulanmış boyadan dolayı Soyut Dışavurumculuk'tur. Stella'nın büyük bir çeşitlilik gösteren yapıtları arasında, bazıları anıtsal boyutlarda olan yenilikçi baskıları da vardır (Beykan,2004:445).



Resim 175: Frank Stella, ‘‘Kastura’’, 1979

4.4.15. Bridget Riley

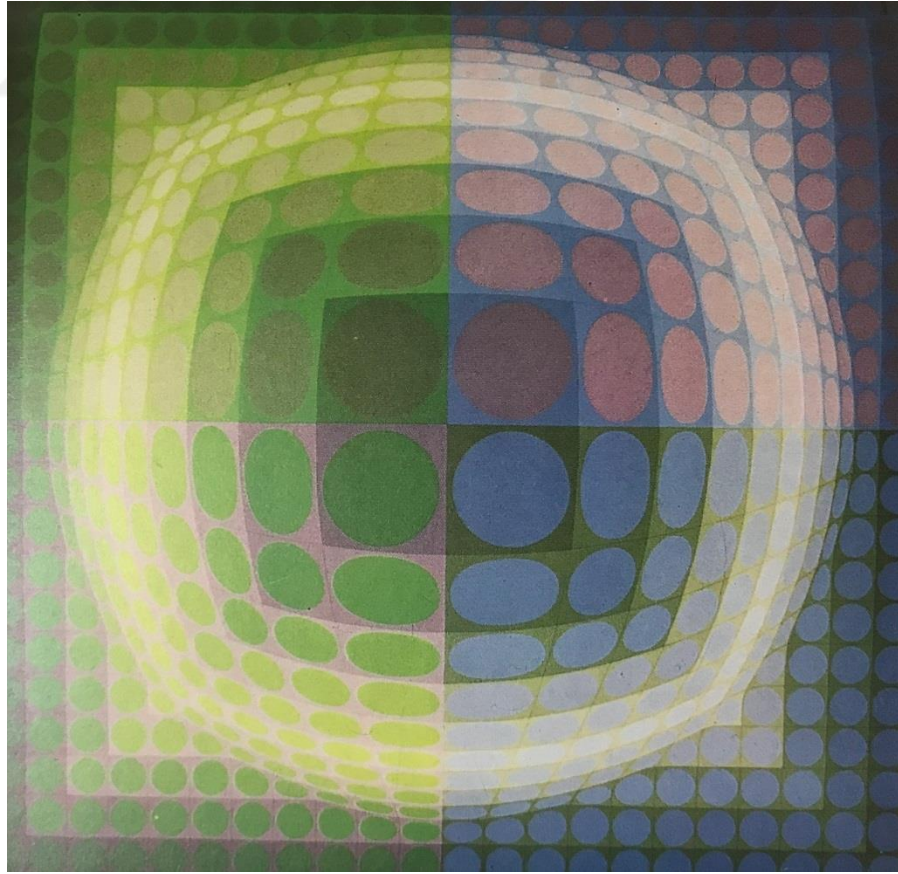
Kırmızı, turkuaz ve gri eğriler tuval üstünde eş aralıklarla dalgalanarak aldatıcı bir devinim duygusu yaratıyor. Üzerindeki renkler göz kamaştırıcı bir yoğunlukta titreşen tuval bu sanrısız imgeyle çarpıtılmış gibi duruyor. Göz yanılsamalarının kullanıldığı bu teknik, izleyicide güçlü duygular uyandırır. Yapıtın Op Sanat akımı ile ilişkisi renk ve çizgilerin sersemletici ve göz kamaştırıcı optik yanılsama yaratan oyunundan kaynaklanıyor. Ama Riley'in arayışı bilimselliğin ötesinde bir şeylerdir. Kullandığı öğeleri ağaç, bulut ve tepeler gibi doğanın bir parçası olarak görür; resimleri, biçimlerin ve renklerin bir toplamı olmaktan öte büyülü bir şiirsellikte titreşir. Riley'in 1960'larda yaptığı erken resimlerinin hemen hepsi siyah- beyazdı. Yapıtları zaman içinde çok değişmiştir. Sanatçı artık canlı renkli paralel çizgilerle çalışmaktadır (Beykan,2004:388).



Resim 176: Bridget Riley, ‘‘Çağlayan 3’’, 1967

4.4.16. Victor Vasarely

Satranç tahtası düzeniyle yerleştirilen mor, mavi ve yeşil geometrik şekiller tuvalin biçimini bozmuş görünüyor. Sanatçı kullandığı karşıt perspektif sistemleri ve şiddetli zıt renklerle hareket izlenimi uyandırarak optik yanılsama yaratmış. Şekiller yer değiştirmiyormuş gibi algılanıyor. Vasarely, Op Sanat adıyla anılan akımın öncüsüdür. 1960’larda Pop Sanat ile birlikte gelişen bu akımın temelinde sanatçının, ister ressam ister heykeltıraş olsun, optik etkiler yaratarak izleyiciye görsel yanılsamalar sunması yatar. Algılama kavramıyla ve kesin geometrik ilkeler kullanılarak gerçek ya da belirsiz imgelerin nasıl yaratılacağı konularıyla ilgilenen Vasarely Macaristan’da doğmuş, 1930’da Paris’e yerleşmiştir. Resim, heykel, baskı ve çizimlerinin hepsi soyuttur ve görsel oyunlar üzerine kuruludur (Beykan,2004:472).



Resim 177: Victor Vasarely, ‘‘Pal - Ket’’, 1973

4.4.17. Mark Rothko

Tuvalin üstünde dikdörtgen renk alanları yüzüyor. Kenarlarındaki bulanıklık renk kütlelerine sisli ve büyümlü bir titreşim veriyor. Resmi kaplayan görsel bir ışık, biçimin gerilimini ile renklerin karşıtlığını yok ederek bir iç parıldama sağlıyor. Sınırlı olmalarına karşın dipten gelen çağrışımlarla dolu olan Rothko'nun resimleri uzun ve zorlu bir meditasyon içerirmiş gibi, yakıcı gerçekler taşıdıkları duygusunu verir. Rusya'da doğan Rothko 1913'te ailesi ile birlikte ABD'ye göç etmiştir. Kendi kendini eğiten sanatçı çoğunlukla dev boyutlarda çalışmıştır. İzleyiciye toplu bir renk deneyimi yaşatma isteğini 'Ben büyük resimler yaparım, çünkü izleyiciyle sıkı bir ilişki yaratmak istiyorum. Büyük bir resimde anında alışveriş başalar; resim sizi içine çeker' sözleriyle ifade eden Rothko, Soyut Dışavurumculuk'un önde gelen üyelerindendir. Figür içermeyen tuvaleri bu akımın gerçek ruhunu, yani insan ruhunun anlaşılabilir gizemlerine en uç yanıtı çağırıştırır (Beykan,2004:400).



Resim 178: Mark Rothko, "İsimsiz", 1951

4.4.18. Jackson Pollock

Pollock'un, boyaları tuvalin tümünü kaplayacak şekilde akıtıp yaymaya dayanan şiddetli yöntemi bu resimde açıkça görünüyor. Sanatçı tuval bezini çerçeveye germek yerine duvara ya da yere tutturarak boyaları üstüne dökmüş, sonra da bunları bıçak ve çubuklarla yaymıştır. Böylece resmin çevresinde dolaşabilmiş ve neredeyse kendisi de resmin parçası olabilmıştır. Pollock'un bu yenilikçi tekniğine Hareketli Soyut (*Action Painting*) adı verilmiştir. Şövale resmini ve geleneksel perspektifi reddeden köktenci yaklaşımıyla bu resim, savaş sonrası uluslararası sanatın dönüm noktasına işaret eder. Yapıtın Soyut Dışavurumculuk'la ilişkisi, enerji dolu tekniğinde ve ifadenin özgürce ortaya konuşunda yatmaktadır. Pollock'un resimleri görüldüğü kadar rasgele yapılmamıştır. Sanatçı: 'Duygularımı resimlemek yerine onları dışa vurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonları olmadığı gibi' der. Pollock 1956'da geçirdiği bir araba kazasında ölmüştür (Beykan,2004:367).



Resim 179: Jackson Pollock, ‘‘Numara 1A,1948’’, 1948

4.4.19. Barnett Newman

Sınırlılığın verdiği sertliğin, basitliğin verdiği açıklığın egemen olduğu bu yapıtta, düz kırmızı bir alan kahverengi ve krem rengi iki ince dikey şeritle bölünmüş. Asimetrik düz renk blokları arasında salt bir gerilim yaratma uğruna geleneksel resim teknikleri göz ardı edilmiş. Şeritlerin düzeni, izleyicinin salt rengin kapladığı boşluk üzerine yoğunlaşmasını sağlıyor; resim yüzeyini neredeyse açıyorlar. Giderek ‘fermuar’ olarak tanımlanan bu şeritler Newman üslubunun simgeleri olmuş, onun Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçılarından en minimalist olarak tanınmasına yol açmıştır.

Güzellikten çok bir tür mistik soyutlamaya yönelen Newman resimlerine yalnızca bakmakla yetinmemizi, renkleri ve büyük boyutlarıyla vurgulanan tinselliği ve mistisizmi duyumsamamızı istedi. Sanatçı 1960’lı yılların daha genç sanatçıları üzerinde büyük etki yapmıştır (Beykan,2004:335).



Resim 180: Barnett Newman, ‘‘Sözleşme’’, 1949

4.4.20. Aleksandr Rodçenko

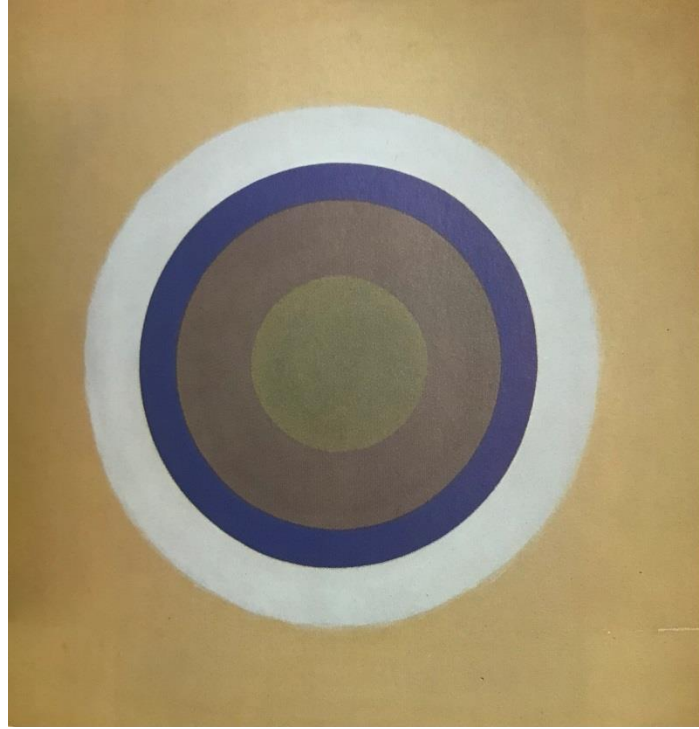
Dairelerin önünde bir denge içinde yerleştirilmiş olan üçgenler, üç boyutluluk yanılsaması yaratıyor. Üçgenlerin sağdaki çizgileri koyu renge boyanarak bu yanılsama bu yanılsama daha da güçlendirilmiş; iki boyutlu biçimler renklerle bölünerek dönüyorlarmış gibi gösterilmiş. Sanatçının yalnız cetvel ve pergel kullanarak oluşturduğu kompozisyonlar salt, temel renklerle basit şekiller yaratma arayışını yansıtır. Sanatçı bu resmi yaptığı yıl, Kazimir Maleviç'in 'Beyaz Üstüne Beyaz' dizisine yanıt olarak, ünlü Siyah Üstüne Siyah resmini sergilemiştir. Rodçenko'nun resmi soyut, geometrik temellerine indirgeme çabası onun Konstrüktivizm akımın aktarılmasıyla sonuçlanmış, grubun öteki üyeleri gibi o da şövalede resim yapmayı bırakıp uygulamalı sanatlara ve tasarıma yönelmiştir. Endüstriyel tasarım, tipografi ve fotoğrafçılık en çok uğraştığı konular olmuş, fotoğraflarında alışılmamış perspektif ve bakış açıları kullanılmıştır (Beykan,2004:392).



Resim 181: Aleksandr Rodçenko, ‘‘Kompozisyon (Kırmızınının Zaferi)’’, 1918

4.4.21. Kenneth Noland

Boş tuvale çevrelenen eş merkezli renk çemberleri bir hedef tahtası izlenimini veriyor. Bu devinim yanılsaması astarsız tuvalin emdiği boyanın düzensiz dağılımından doğan lekelerle yaratılmış. İnceltilmiş akrilik boya kullanarak renk etkisini artıran Noland en fazla görsel yoğunluğu elde edebilmek için büyük bir alanı boş bırakmış. Noland, boş tuvalin olanaklarını bu biçimde araştıran ilk sanatçılardandır. Lekeleme tekniği resme görsel bir belirsizlik katmakta, boyanın kendisi tuval dokusunun bir parçası haline gelmektedir. Düz tuval yüzeyini kullanan ve imgeyi tam merkeze yerleştirecek böylece kendi dışında hiçbir fiziksel ya da duyuşsal izlenim yaratmayan bu resim, Ard- Ressamca Soyutlama (*Post-Painterly Abstraction*) akımının bir örneğidir. Noland genellikle aynı motifleri yinelediği resim dizileri üretmiştir. Bu motifler arasında hedef, şerit ve eşkenar dörtgenler vardır (Beykan,2004:339).



Resim 182: Kenneth Noland, “Armağan”, 1962

4.4.22. Robert Mangold

Alt kenarı yere paralel bu alışılmadık biçimli tuval, ruloyla boyanmış. 28 parçalık bir diziye ait olan ve adını New York, Metropolitan Sanat Merkezi'ndeki Yunan kaplarından alan bu Minimalist yapıtta imge yoktur; hiçbir duygu ifade etmez ve hareket içermez. Geometrik bir biçimi bilerek bozan Mangold, algılayışımızı sorgulamaktadır. Sanatçı, düşüncelerin oluşumuna, onları sanat yapıtına dönüştürmekten daha çok ilgi duyar. Bir araya gelerek bir bütün oluşturan parçalardan yapılmış yapıtlara hayrandır. Görsel yanılsamalar yaratmaktan hoşlanır. Gittikçe çeşitlenen resimleri arasında spreylere boyanmış ahşap panolar ile tuval biçimi ve kapsamı içinde geometrik oranları araştırdığı çalışmaları bulunmaktadır. Mangold son on yıldır Henri Matisse'i anımsatan daha lirik bir yaklaşım içindedir (Beykan,2004:297).



Resim 183: Robert Mangold, “Attika Dizisi III”, 1990

4.4.23. El Lissitski

Açık renklere boyanmış, eksenî çevresinde dönen geometrik figürler havada uçuyor gibi görünerek bir derinlik duygusu ve boşluk yanılsaması yaratıyor. Şekillerin bir kısmı üçboyutlu verilmiş. Lissitski mimari biçimlere yaptığı bu tür göndermeleri sonraki yapıtlarında daha geliştirilmiştir. Bu yapıt saf biçim ve renklere gösterdiği özenle Süprematizm akımının izlerini taşır. Tümüyle geometrik figürler üzerine kurulu

Bu soyut sanat akımı, Kasimir Maleviç tarafından ortaya konmuştur. Önce mühendislik, sonra mimarlık öğrenimi gören Lissitski, Marc Chagall tarafından mimari ve grafik sanat profesörü olarak atandığı Vitebsk'teki sanat okulunda Maleviç'ten etkilenmiştir. Hiçbir derinlik etkisi taşımayan, düz çizgiler, dramatik mimari niteliklerle oluşturduğu soyut 'Proun' dizisi çok ünlüdür. Lissitski'nin yaratıcı yeteneği giysi, sergi, afiş ve kitap tasarımlarında da yansır (Beykan,2004:280).



Resim 184: El Lissitski, “Kompozisyon”, 1920

4.4.24. Franz Kline

Beş geniş siyah fırça izi, engin bir alan duygusu uyandırılarak kalın boyanmış, yoğun dokulu zemin üzerinde neredeyse yüzüyor. Kline, grafik illüstrasyon tekniklerinden ve New York'un kısmen inşa edilmiş ya da yıkılmış kışları, trenyolları, yapı iskeleleri ve köprülerinden esinlenmiş. Resmin gücü, koyu boyayla simgelenen masif mekan ile beyazla anlatılan geniş, açık mekan arasındaki şiddetli gerilimin dışavurumunda yatıyor. Kline'in, önde gelen temsilcilerinden biri olduğu Amerikan Soyut Dışavurumculuk'u ile ilişkisi, yapıtlarındaki enerjik ancak yalın fırça vuruşlarının kendiliğindenci tavrında ortaya çıkar. Sanatçı Doğu kaligrafisinden etkilenmiş ve doğal olarak renk kullanımını siyah, beyaz ve griyle sınırlamış; ancak 1959'da resimlerine canlı renkler de katmaya başlamıştır (Beykan,2004:253).



Resim 185: Franz Kline, “İsimsiz”, 1951

4.4.25. Yves Klein

IKB, Klein’ın elde ettiğive patentini aldığı ‘Uluslararası Klein Mavisi’ adı verilen boyanın İngilizce’deki kısaltmasıdır. Boyanın parlak rengi, mavi pigmente sentetik reçinenin katılmasıyla sağlanır. Resimlerine özgün bir tinsellik ve özgürlük duygusu verebilen mavi, Klein için önemli bir renkti; bu nedenle çoğu resmi mavidir. Bu resmin gücü izleyicinin duyarlılık alanına girmesi ve güçlü bir düşünsel etki yapmasındadır. Savaş sonrası sanatçılarının en önemlilerinden sayılan Klein, izleyiciyi sarsmayı ve kızdırmayı amaçlayan bir üslup olan Avrupalı Yeni – Dadacılık akımının öncüsüdür. Yapıtları arasında kendisinin törenle yaktığı resimleri ve olağandışı ‘Antropometriler’ dizisi bulunur. Bu yapıtları için ünlü mavi boyayla boyanmış kadın modeller Klein’in direktifleri doğrultusunda ve onun senfonisinin eşliğinde tuval üzerinde yuvarlanmışlardı. Klein, henüz 34 yaşındayken kalp krizinden ölmüştür (Beykan,2004:251).



Resim 186: Yves Klein, “IKB 79”, 1959

4.4.26. Patrick Heron

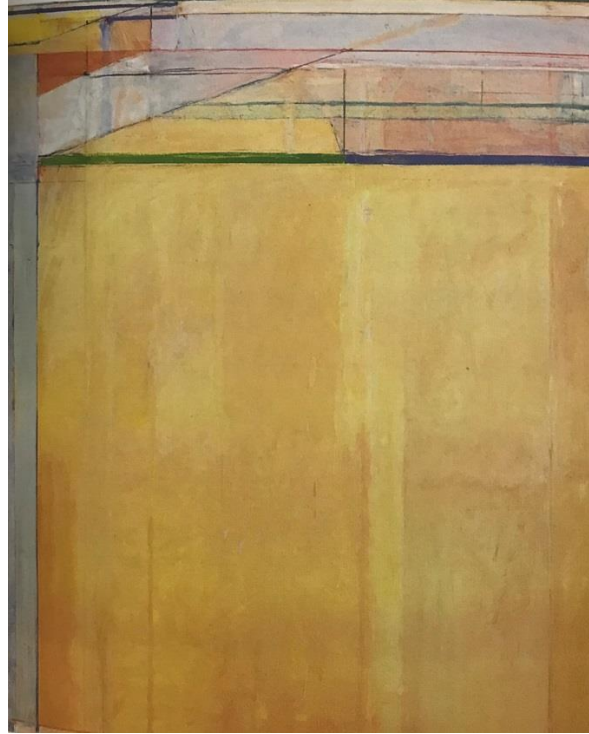
Saf renk lekeleri biçim ve renk uyumu sağlamak için titizlikle düzenlenmiş. Tuvalin üzerinde boyanmış ya da kazınmış bir dizi disk var. Farklı biçim ve renkler grubunun görsel saflığını bozan hiçbir şeyin bulunmadığı bu soyut resim, ince bir lirizme sahiptir ve duysal bir meditasyon olarak da yorumlanabilir. Ressam, yazar ve tekstil tasarımcı olan Heron savaş karşıtı olduğundan, II. Dünya Savaşı sırasında bir çiftlikte işçi olarak çalıştı. Cornwall'da St Ives'ta ressam Ben Nicholson ve eşi heykeltıraş Barbara Hepworth ile birlikte çalıştı. Her üçü de, kendi farklı yorumlarıyla soyut bir üslup izlediler. Heron, Londra'da Merkez Sanat Okulu'nda ders vermenin yanı sıra birkaç yıl boyunca sanat eleştirmenliği de yaptı. Pek çok kişisel sergisi dünyayı dolaştı. Sanatçı halen Cornwall'da yaşamakta ve çalışmaktadır (Beykan,2004:215).



Resim 187: Patrick Heron, “14 Disk: 20 Temmuz 1963”, 1963

4.4.27. Richard Diebenkorn

Farklı renk bölümleri tanımlayan geometrik çizgiler Ocean Park'taki (California) denizin, gökyüzünün ve tepelerin ışığını ve yerel tonlarını canlandırıyor. Sanatçı tablosunu içinde bulundurduğu mekâna bakılacak bir pencere gibi ele alarak bir mekân hayali yaratmış. Resim, çizgi ve renklerden oluşan tümüyle soyut bir kompozisyon ile bir deniz ve gökyüzü görüntüsü olma arasında kararsızdır. Bunun nedeni, bunu ve aynı konuyu işleyen benzerlerini yapana kadar Diebenkorn'un çoğunlukla temsili yapıtlar üretmiş olmasıdır. Duygu açısından, bu resim 1950'lerde ün kazanan ve ifade, boya ve renk kullanımı açısından Diebenkorn'u çok etkileyen Soyut Dışavurumcular'ın yapıtlarına yakındır. Özellikle de Diebenkorn'un 1947-50 arasında San Francisco'daki California Güzel Sanatlar Okulu'nda birlikte ders verdiği Mark Rothko'nun çalışmaları gibi Soyut Dışavurumcu yapıtlarda sık rastlanan dingin ve mistik nitelikler de taşır (Beykan,2004:129).



Resim 188: Richard Diebenkorn, “Ocean Park No. 67”, 1973

4.4.28. Willi Baumeister

Bu tablonun yüzeyinde büyük, yumurta biçimli renk lekeleri görünüyor. Hem biçim hem renk açısından birbiriyle ilişkilerinin belirsizliği gerginlik ve rahatsızlık duygusu yaratıyor. Ana bloklara ince, hassas çizgilerle bağlanmış küçük eklemeler matematiksel olarak oluşturulmuş organik büyümeler gibi görünüyor. Erken çalışmalarında Fernand Leger ve diğerlerinden etkilenen Baumeister sonraları, ‘Soyut Gerçeküstücülük’ adıyla anılan, kendine özgü bir anlatım geliştirdi. Baumeister sanat felsefesiyle yakından ilgileniyor, serbestçe düşlenen biçimlerin insanlığın derinlerdeki ilkel köklerine ilişkin imgeler sağlayacağına inanıyordu. Bu düşüncelerini 1947’de yayımlanan ‘Sanatta Bilinmeyen’ (*Das Unbekannte in der Kunst*) adlı kitabında açıklamıştır. Baumeister’in resimleri tamamen konusuz değildir, ama ‘başka’ gerçekleri anlatmalar amaçlanmıştır (Beykan,2004: 32).



Resim 189: Willi Baumeister, ‘‘Kırmızı Projektörlü Havantopu’’, 1953

4.4.29. Jim Dine

Parlak renkli karelerin oluşturduğu arka plan üzerinde koyu kırmızı bir kalp atıyor. Bu gösterişli imge garip bir çekicilikle ışıldar. Korkutucu bir yaş günü benzese de izleyicinin dikkatini çeker. Serbest fırça işçiliğinden de izleyicinin dikkatini çeker. Serbest fırça işçiliğinden de anlaşılacağı gibi sanatçının üslubu Soyut Dışavurumculuk'tan kaynaklanmaktadır. Dine, tablolarına bazen çim biçme makinesi ve diş fırçası gibi gerçek nesneler tutturmuştur. Çoğu kez bunları, gölgelerini boyayarak vurgulamış ya da günlük yaşamdaki varlıklarına dikkati çekmek için yanlarına adlarını yazmıştır. Çok çeşitli üslup ve araç kullanmış olan sanatçı en çok gündelik, sıradan imgeleri yüceltmeden sanat nesnesi yapan Amerikan Pop Sanatı'nın önemli bir ismi olarak tanınır. 1980'lerin başında gerçekleştirdiği 'Kalp' dizisinin, sanatçının kişisel anlatımını ve resim duygusu iletme yeteneğine olan inancını yansıttığı öne sürülür (Beykan,2004:130).



Resim 190: Jim Dine, "Benim Adım Jim Dine 2", 1992

Geometrik birçok sanatçımızın ismi yukarıda yer alırken bir kısmını tekrardan ufak özetlemeler ile değinmek istiyorum. Geometrik soyut sanatta; kısa açıklamalar ile toparlayarak sanatçıların ortak özelliklerine değinelim.

Picasso ile başlayalım. Daha önceki bölümlerde de bahsetmiş olsak da tekrardan hatırlatma yapalım. Kübizm sanatının kurucularındandır. Bu nedenle oldukça önemli bir isimdir. Eserlerindeki özgünlüğü ile kendini fark ettiren ve geometrik formlar ile soyutlamalara giden ama figürden, nesneden, objeden uzaklaşmamış eserleriyle izleyiciye enerji veren soyut sanat dünyasında önemli bir isimdir diyebiliriz. Bir başka sanatçı Josef Albers, tamamen geometrik formlardan yola çıkmış genelde kare ve dikdörtgen formları tercih etmiştir, salt renk kullanımlarıyla sanatçı kendine olan özgün tarzı ile eserler veren kendini belli eden önemli ressamlar arasındandır. Bir diğer sanatçı Riley'den bahsedelim. Riley, genelde çizgi çeşitleri ve az renk kullanımları tercih ederek illüzyonlar yaratan sanatçılardandır. Yine yansılardan yola çıkarak hareket eden Op artın önemli isimlerinden Vasarely'den bahsedebiliriz. Dairelerin, karelerin ve renklerin tekrarları ile dinamik bir yapıya sahiptir. Sıradaki diğer ressamımız ise Rothko düz boyama teknikleri ile az renk tercihleri, dikdörtgen ve karelerin ya da yatay çizgilerin yer aldığını gözlemlemekteyiz. Pollock ise soyut sanatını boyaların akışı ile ifade etmiştir. Hareketlilik eserlerinin temelidir. Raslantısal görünen resimleri aslında kontrollü yapılmış çalışmalardır. Bir diğer ressam Newman, salt renkler, ince çizgiler ve büyük yüzeyler resimlerindeki tercihlerdir.

Diğer adı geçen sanatçılarımızda açıkladığımız gibi farklı tarzlarını gözlemlerken hepsinin geometrik soyut çalışmalarda bulunduğunu gözlemledik. Genelde salt renkler tercih edilmiştir. Düz boyamalar içinde yüzey üzerinde geometrik formlar tercih edilerek kurgulamalara gidilmiştir. Geometrik formlar ise eserlerinin temel amacıdır.

5. RESİM SANATINDA GEOMETRİK KAVRAMLARIN KULLANIM SÜRECİ

Bir resim yapıtı hangi dönemde yapılırsa yapılsın, hangi anlayışla yapılırsa yapılsın kendi kalıpları içinde kalmadığı sürece, çok yönlü, kendine özgü oluşan geometrik kurgulu motif ve kompozisyonları da beraberinde getirmektedir. Bir eserde yer alan sanatsal geometrik ve tahrip edilmiş geometrik öğelerin sonucu olmaktadır. Sanat eserine ait olan bu geometrinin nasıl oluşacağı, gelişeceği, ressam tarafında bile önceden bilinmemektedir. Bu yüzden sanat eserine ait geometrinin, geometrik öğeler ve onun akli işlemleri ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Bir resimdeki geometri, esere değin gerekli olan işlemler sırasında kendine özel bir sistem geliştirmektedir. Önemli olan, eseri oluşturma sırasındaki gelişimin arzularını ve taleplerini sanatçının algılaması ve resimsel olayların gerektirdiği işlemleri yapabilmesidir. Bu talepler ve istekler, sanat eserine ait oluşum talepleridir. Yani, sanatçıyı önceden bilinmeyen yeni işlemlerin maceralarına götürmektedir. Bu serüven daha önce, doğru bir sonuç olarak oluşan, birbirlerine dik veya dike yakın olan yönlerden gelerek kesen doğruların oluşması sonunda ortaya çıkan geometrik olanlarla ilgilidir. Bu yüzden resim sanatı, sadece optik görüntü veya soyut tasarımların leke ve çizgilerle saptanması olmamaktadır. Resimsel geometri, eserin oluşmasındaki mantıktır. Her birinde ayrı bir şekilde gelişmesi anlaşılmaktadır. Bu yüzden sanatçı için resim, eser görüntüsünden çok bu işlemler geometrinin sonucudur. Zaten sanatçıyı da kendine çeken onu arama macerasıdır (Turani,1978:84).

Resim sanatında matematik, zirve noktasına Rönesans'la birlikte, perspektif kuramıyla ulaşmıştır. Özellikle Leonardo Da Vinci'nin "İsa'nın son akşam yemeği" isimli tablosu geometrinin yani perspektif kurallarının, sanatsal anlamda kullanılışının en güzel örneklerinden biridir (Bozan, Dağtekin ve Kuzu,2017:215). Başlangıçtaki sanatsal itkiler tabiatın taklidiyle bir alakası ve bağlantısı yoktur. Dünyanın simgesinin karmaşası ve karanlığın içindeki dinginlik olasılığı olarak soyutlamanın takibindedir ve tamamen

içgüdüsel bir şekilde kendinden yola çıkarak geometrik soyutlama işlemi yaratılır. Geometrinin kökenini bulduğu ve yeniden kavuştuğu bir süreçte, realitenin herhangi bir parçasına dokunmaktansa yeni ve farklı bir varlık oluşturduğu ölçüde, idealleştirme olarak adlandırılmıştır. Bu soyutlama algısı, Mondrian'ın, Maleviç'in, Kandinsky'in soyutlamaya çıkış noktasını evrenden atıp, yine de buraya gönderme yapmaktadır (Bonfand,2015:11-14).

İnsanın tabiatı ve nesneleri ele alış ve yorumlayışlarında bazı farklılıklar, değişimlere neden olmakta ve dolayısıyla farklı anlayışların doğmasına sebep olmaktadır. Sanattaki soyutlama, yüzyıllar içinde farklı durumlardan etkilenmiştir. Şekillere yönelik birçok farklı değerlendirmede bulunulmuştur. Soyutlama ile birlikte nesneler parçalanmış, analiz edilmiş ve gerçeklik olgusundan çıkarak değişik bir düzlem içinde ele alınmaktadır. Gerçeklikten tekrar somut olana ulaşmak ve somut olanın bütün parçalarında da birbiriyle olan ilişkilerinde bütünüyle kavramak amacıyla kullanılan bir araç olarak tanımlanmıştır. Duygular ve tabiatın dünyasına sahip olan nesnelerin geometrik bir hal almasıyla yeni olan bir dünya algısı ile karşılaşılacaktır. Paul Cezanne'ın tabiatı silindir, küp ve konilere döndürmeyi öneren sözleri, soyut sanata somut bir özellik kazandırmaktadır. Sanatçıya göre, geometrik formlar, nesnelerin asıl özlerini ve duysal dünyayı meydana getirmektedir. Nesneler ve tabiat farklı bir form içinde, geometrik şekil içinde anlaşılacak ve benimsenmek istenir. Bu yaklaşım zamanla nesnelerin ve tabiatın deforme edilmesini içerir. Nesneler ve tabiat, ortadan kaldırılması gerektiren bir varlığı ifade etmektedir. Cezanne'ın son dönemlerinde yaptığı eserlerindeki fırça vuruşları, renk alanları resmin yüzeyinde dağılımı ve geometrik soyutlamaya yol açmıştır (Akın,2018:31).

Sanatçılar resimlerinde kullandıkları desenlerin dışı vurduğu analitik teorilerinin bilincinde değillerdi ancak sezgileriyle oldukça karmaşık geometrik formüllerine

ulaştıkları görülmektedir. Doğadaki geometrik şekilleri fark eden insanlar analizleri yaşamlarında uygulamışlardır. Zamanla logoların ve amblemlerin ortaya çıkmasıyla insanlar, logo ve amblemlere de geometrik bir anlam yüklemişlerdir. Bunun sonucunda izleyicinin dikkatini çekmeyen en basit bir amblem bile geometrik bir oluşum haline gelmiştir. Bütün bu oranların ve uyumun temeli matematiğe dayalı bir düzenleme ile gerçekleşir. Resim eserleri her şeyden öte bir kurgu ustalığıdır. Bir tabloda seyirciyi çeken en büyük şeyin desenlerdeki matematiğe dayalı denge olduğunu düşünülmektedir. Bu denge, kâinattaki büyük armoninin gerçekçi bir yansımasıdır. Resimlerdeki bu matematiğe dayalı düzenleme ile sanat eserinde yer alan figürler ve renkler belli bir şekilde sıralanmayı sağlar. Bu düzenleme seyirciyi içine çekip sanat eserinin içeriğindeki ifadeyi izleyiciye iletmektedir. Sanatçının yetenekli bir insan olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak sanatçıda var olan bu yeteneğin yanında, en dikkat çekici özelliği de matematiğe dayalı zekânın olmasıdır. Sanat eseri oldukça yüksek bir matematiksel olgu olan evrenin bir yansımasıdır. Sanat eseri, insanının kendine özgün bir oluşumla hayata yansıttığı bu ahenk, belki de evrenin sakladığı gizemi barındırdığı için her dönemde merak uyandırıcı bir nitelik kazanmıştır (Bozan, Dağtekin ve Kuzu,2017:214).

Renk ve düzlem üzerindeki değişmelerin en doğal ifadesi, Mondrian ve Malevich'in eserlerinde görülebilmektedir. Fikri ve düşünsel boyutta değerlendirilebilecek resimleri, farklı ve yeni biçim, yeni yüzey şekil oluşumları ve kullanılan renkler birçok algıyı da beraberinde getirmiştir. Mondrian geometrik formların yanında renk değerlerini en ön planda tuttuğu eserlerinde, bir rengin bir diğer renkle sınırlandırmıştır. Resimlerinde, geometrik şekillerin tabiattaki ki haliyle bulunmamaktadır, tam tersine yüzeyde bağımsız biçimlerdeki renklerle temas etmektedir. Nesneleri göstermeden bulunmuş olan resimler, geometrik formlar yüzeyde bağımsız bir yapıda olduğu söylenebilir. İfade şekillerinin saflaştığı eserlerinde, renkler ve çizgiler

sınırsız olanakları içinde var olmuşlardır. Mondrian' nın üretimlerindeki mekânları geometrik şekillerle algılanmaktadır. Renkli dörtgenlerin, siyah çizgilerle birlikte kullanıldığı eserlerinde, resimleri her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu (Akın,2018:36).

Matematiksel ölçüler ve geometrik düzen şekli, sanatçıya ait en sağlam dayanaktır. Sanatçıdaki geometrik bir düzen sistemi oluşturma kaygısı tabiattan bir uzaklaşmadır. Geometrik ritim ve hareketlilik, sanatçının istediği etkiyi oluşturabilir. Tabiatın ifadesine yönelik üsluplarda bile sürekli olarak gizlenmiş bir geometrik düzen sezilmektedir. Bu algı, mimari bir kuruluştan kazanılmış bir yetenek gibidir. Resmin düzenlerinde, genellikle dikey ve yatay çizgilerin oluşturduğu şemaları egemendir. Eğri ve diyagonal yönler de sanat eserlerinde belli eğilim ve anlatım yöntemlerini göstermektedirler. Eserlerdeki dikeyler ve yataylar, ya birbirine dik ya da dike yakın gelen doğrultular, figüratif olsun ya da olmasın bütün bu sanatsal çalışmalarda bulunmaktadır. Ancak, figüratif eserlerdeki bu doğrultular ve dik şekiller, figür, mimari ve nesneler nedenleriyle ya da ışık-gölge ve lekesele formlarla belirtilmesine rağmen, soyut eserlerde özgür bir anlatımla oluşturulmuş çizgi, yüzey ve açıklı, koyulu zıtlıklarla kompozisyon yüzeyinde görülür bir şekilde oluşturulmaktadır (Sezer,1997:9).

Resim sanatında matematiğin alt dalı olan aritmetik yapının yani oranın en etkin biçimde kullanıldığı dönemlerden biri de kübizm akımıdır. Ressam Paul Cezanne' nın resimlerinde ustaca uyguladığı matematiksel formlar ve eserlerdeki resimsel algıyı güçlendiren bir ifade kazandırmıştır. Cezanne'a göre eski sanatçılar resimlerinde dengeyi ve hacimsel özellikleri elde etmek için birtakım şeyleri feda etmek zorunda kalmışlardır. Bunun yanında tabiatı gördükleri gibi resmetmek mecburiyeti hissetmemişlerdir.



Resim 191: Pablo Picasso “Mutfak”, 1948

Ressam Picasso ise nesnenin içe dönük yapısını da resimlerin konusu yaparak, geometrik şekildeki düzenlemelerle resimlerde hacim etkisine dayalı formlar oluşturmuştur. Nesneleri parçalara bölerek geometrik şekilleri farklı yönlerdeki açılarda kullanarak sanat eserini oluşturan kübist sanatçılar, matematiği resimlerinde en yaygın kullananlardır. Çizimleri ayrıntılı ve kapsamlı bir başkalaşma geçiren, geometrik bir mantıkla çözümlemesi ileri bir düzeyde olan bu figürle ressam Picasso, kübizm akımının ve yeni estetiğin yolu olan geometrik öğelerin azaltılmış bir şekilde çözümleyecektir. Çalışmaları izleyiciye sunarken, Batı sanatında aynı anda her taraftan görülen ilk figür olarak kübizm sanatındaki analitik dönemin mantığını oluşturmuştur. Bununla birlikte dışavurumcular ifadeci resim sanatı anlayışlarını dile getirirken matematiksel öğeleri resmin aracı olarak kullanmışlardır (Bozan, Dağtekin ve Kuzu,2017:215).

Soyut resimlerdeki çizgisel geometrik öğeler, genellikle yapılan eserin bütün yüzeyini kaplamaktadır. Oluşan bu geometrik düzen, birbirlerini giderek dik bir şekilde kesen doğrultu ve alanlardan oluşmaktadır. Geometrik soyut çalışmalarda, resmin yüzeyinde bulunan kesin dik öğeler özellikle ilgiyi çeker. Sarmal ve diyagonal bir şekilde

bağlantıların bulunduğu eserlerde, dikey ve yatay doğrultular görülmektedir. Soyut eserlerde bulunan geometrik doğrultular, figür veya nesneye bağlı olmadıkları için, figüratif çalışmalarda yüzeyin çizgisel şeması figür ve nesne gibi unsurlara bağımlıdır ve kompozisyonların kuruluşunda öncelik kazanmaktadır. Oluşan bu geometrik kurgu, karşıtlık ve denge sorunlarının da çözüm şartı olur. Soyut eserlerde, renk yapılarının karakteri, somut şekillenme için kullanılmayınca, resmin yüzeyi yan yana zıt renklerden oluşur. Özellikle geometrik soyut eserlerde ara renklerin kullanılmadığı da görülür. Çünkü bu ara renkler, ışık ve gölge resimlerinde espas sorunlarının çözümü için büyük bir önem kazanmıştır. Soyut eserlerde geometrik çatı çizgisel bir şekilde kurulunca kompozisyonun kuruluşunda, matematiksel ve geometriksel olan veya olmayan şekiller olduğunda, renklerin yerleştirilmesi gereken yer, bu geometrik şekillerin içidir. Renkler şekillere dayalı sınırlar içinde yer almaktadır. Bu durum karşısında, soyut, özellikle geometrik soyut çalışmalarda renk olgusu, şekillere bağlı, ona yardımcı bir yan yardımcısı durumundadır. Geometrik çizgisellik birincil, renk ise ikincil zıtlık görevlerini üstlenir (Sezer,1997:17,18).

Resim sanatında geometrik kavramların kullanım sürecinde tabi ki ilk akla gelen kübizim sanatıdır. Kübizim sanatının içinde somut unsurlara rastlanmış olsada ilk soyutlamalar, ilk geometrik soyutlamaların adımlarını oluşturmuş, kullanmış ve diğer akımlarında esinlenmelerine vesile olmuştur. Bu nedenledir ki Picasso ve Braque gibi isimlerin geometrik soyut sanat için büyük bir önem taşımaktadır. Sanatçılarımızın eserlerinde ki geometrik şekiller ve biçimsiz şekiller birçok ressamın esinlenmesine ve geometrik sanatın anlaşılmasında öncülük etmiştir. Geometrik şekiller aynı zamanda çağdaş akımların geneliyle büyüyen, gelişen ve çağımızda daha da modern ve özgür bir hale gelen geometrik soyut sanatın ilk izlerine aslında ilkel çağlarda rastlamıştık. Yani demek oluyor ki geometrik unsurlar yaşamın, sanatın, soyut sanatın ve geometrik soyut

sanatın oluşumudur, bir temelidir diyebiliriz. Ayrıca her zaman her yerde her alanda karşımıza çıkmış ve kullanmaktan asla kaçınamayız çünkü geometrik unsurlar her zaman her yerde her şekilde bizimledir. Karşınızda her ne kadar bir somut eser dahi olsa içeriğini incelediğimizde mutlaka geometrik bir düzen ile oluşturulduğunu fark edeceksiniz. Resmin dönemi ne olursa olsun mutlaka bir matematik kuralını içinde barındırmaktadır. Kendimizi soyut bir eserle her ne kadar özgürce ifade etsek dahi her zaman bir kurgu ve içeriğinde geometriksel hesaplamalara rastlarız ya da doğrudan eseri geometrik unsurla ile oluştururuz. Bu nedenledir ki bu tez araştırmasının içeriği olarak soyut sanatın yeni bir dünya görüşü olarak karşımıza çıkmış olduğu yıllar sanat akımları ve birçok yerli yabancı sanatçılar ile incelenmiş olsada geometrik unsurlar sanatın ilk doğuşundan günümüze geldiği dönemden itibaren var olma sebebidir. Hatta ve hatta evrenin dahi varlığı geometrik unsurlar ile başlar.

6. REFİYE GÜNEŞ'İN RESİMLERİNDE GEOMETRİK SOYUT UNSURLAR

Refiye Güneş'in çalışmalarında soyutlama yöntemi ile soyuta varılmıştır. Gerçeklikten uzak, benzersiz olanı resmederek sanatın özüne değinilmiştir. Herkesin görebildiği genel açılarla değil de daha içe dönük bir şekilde sanatçı kendi gözünden öznel bir bakış açısı ile farklılığını izleyicilere yansıtıp anlatımını paylaşır.

Türk soyut sanatçılarımızdan Adnan Çoker, soyut sanat anlayışından sonra geometrik soyut sanat anlayışı ile eserlerini incelediğimizde muazzam denge gibi Geometrik kullanımı ile bir dönem kendini gösteren İsmail Altınok' un eserleri gibi, bir başka sanatçımız Cemal Bingöl eserlerinde doğadan hareket etmemiş ve doğadan hiç esinlenmemiş eserlerinde salt geometrik soyutu benimsemiş ve katı sınırlar içeren, cetvelle çekilmiş gibi yer yer çizgiler kullanarak kendine olan özgünlüğü ile kabul görmüş ve her zaman az renk kullanarak fazlalıklardan kaçınan Bingöl gibi Geometrik form kullanımlarıyla eserler veren bir başka ressamımız Sabri F. Berkel gibi, bir diğer önemli isimlerimizde yer alan Halil Akdeniz'in geometrik unsurların görüldüğü eserlerinde simetrinin net bir şekilde kullanımı ile dikkatimizi çekmesi gibi Refiye Güneş'in çalışmalarında da rastlanmaktadır.

Batının soyut sanat adına yer etmiş önemli geometrik soyut sanatçılarından Kazimir Malevich, simetri unsuru geometrik şekiller yüzeye geniş bir şekilde kullanılmıştır. Eserlerinin temelinde düzen hakim iken ışık ve gölge kullanımları ile de soyut sanat da illüzyonlar oluşturmuştur. Abartıdan uzak bolca geometrik form kullanımları eserlerinde dikkatimizi çekerken. Piet Mondrian ise belli bir dönem eserlerinde simetriyi fazlasıyla kullanmış olup geometrik form yapılarıyla eserlerinin biçimlendirmiştir. Salt renk kullanımları, her eserinde yoğun ve eşit kullandığı simetri ile geometrik biçimlere yer vererek soyut sanatçılar ile ortak noktalarda buluşması. Paul

Klee renge bağımlı olan ressamlardandır yüzeyde geniş renk blokları elde ederek ağır çizgiler ile geometrik formlar elde etmeleri ile Batı çalışmalarının da Refiye Güneş'in çalışmaları geometrik soyut eserlerinde kendine olan özgünlüğü ile benzerlik göstermektedir.

Batı ve Türk ressamlarının geometrik soyut sanat alanındaki görüşlerini ve eserlerini incelediğimizde ufak farklılıklar ve kendilerine olan özgünlükleri dışında kullandıkları geometrik formların, eserin kendi içindeki denge formunun oluşturulması ve salt renklerinde genelinde tercih edilmesi, benzersiz olması, tamamen hayal ürünü olması, keskin çizgilerinin kullanımı ile ifade edilmesi yer almaktadır. Eserlerde anlatımlar doğrudan değil de düşündürten hissettiren dolaylı anlatımlar ile sağlanır.

Refiye Güneş'in çalışmalarında da kendine olan özgünlüğü ile batı ve Türk geometrik soyut sanatçılar gibi ortak noktalar aynıdır. Eserlerinde genelde ana ve ara renklerin kullanımı, sade kompozisyonlar, kalın ince yer yer kontur çizgiler, geometrik formlar, benzersiz şekiller, bakarak çalışılmamış zihinsel çalışmalar, doluluk boşluk ilişkileri, bazen de lekese bazen de doku ile oluşturulmuş olup geometrik soyut sanata eserler vermiştir.

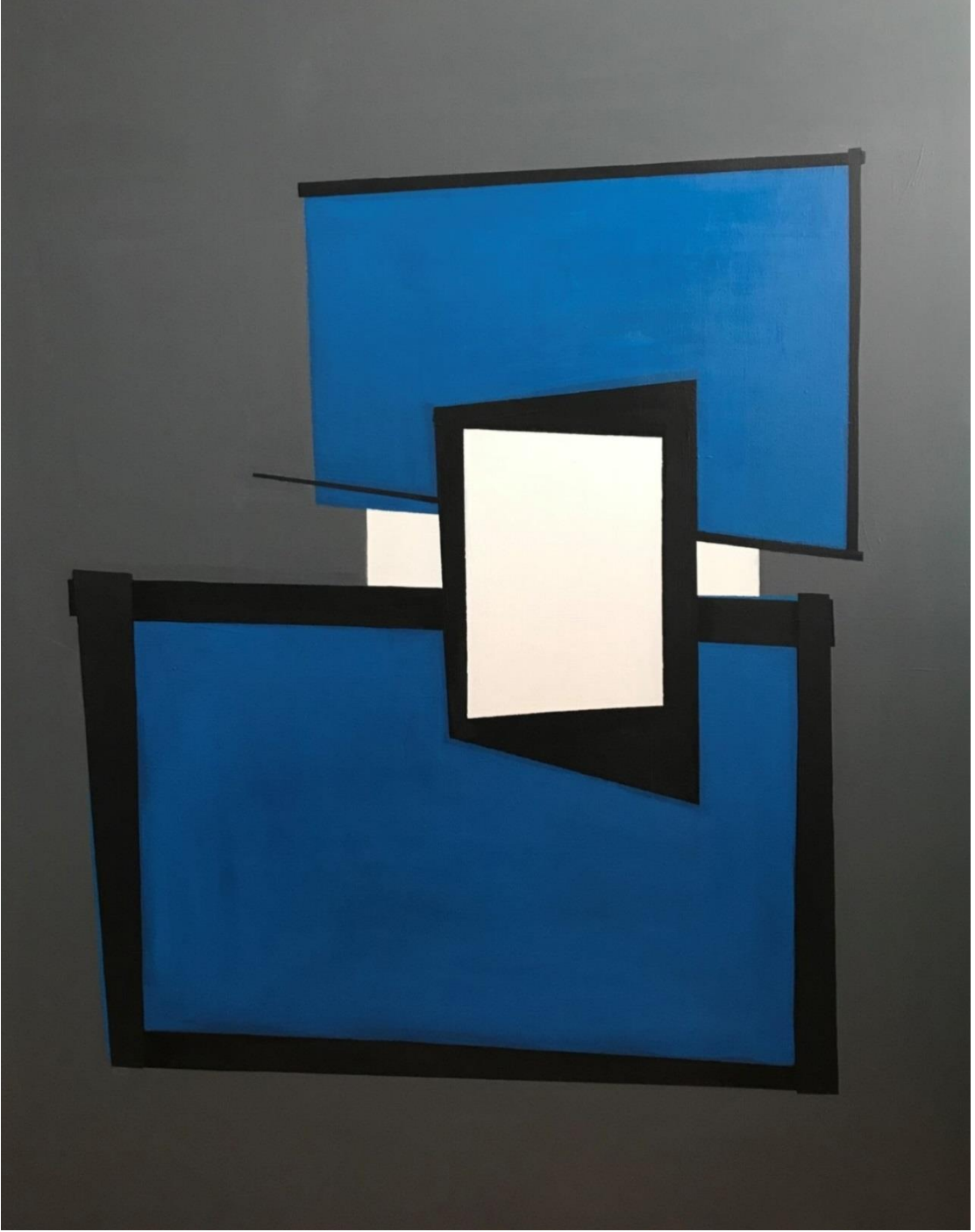
Refiye Güneş'in eserlerin de öncelikle ilk 5 çalışmayı analiz edersek, doğrudan tuval üzerine değil de öncesinde eskizlerinin doğaçlama olarak kağıt üzerine atık kağıt malzemeleri ile yapıldığını söyleyebiliriz. Genelde sarı, mavi, yeşil, beyaz ve siyah gibi renklerin ağırlıklı kullanıldığı doku, leke kullanımlarından uzak, akrilik boya ile düz boyamalar tercih edilmiştir. Geometrik biçimlerin yer aldığı tuval üzerindeki bu çalışmalar kendi içinde bir dengeye ve enerjiye sahiptir. Her izleyicide rengiyle geometrik form biçimleri ile ayrı his ve heyecan uyandıran çalışmalarında kendinizi bulabilirsiniz. Sonraki 20 çalışmanın daha küçük boyutlarda kare olup eskiz oluşturmadan

doğrudan doğaçlama yöntemi ile tuval üzerine yapılmıştır. Bu çalışmalarda leke ve dokular hakim olup yer yer dikkatinizi çekebilir. İlk olarak dairesel formlar yer alırken iç ve dış form yapılarında yapılan boyamalardan sonra üzerlerine yer yer parmak izleriyle müdahale edilmiştir. Bazen dairenin iç kısmında ağırlıklı olarak kullanırken bazen de dışında yer alan parmak izleri ile soyuta gidilmiştir. Akrilik boya tercih edilmiş olup ilk 5 çalışmadan 1 tanesi daha farklı kişilere ait parmak izi ile çalışıldığını inceleyebilirsiniz. Geometrik soyut sanata dair tez çalışmasında toplam 25 çalışması yer almaktadır.





Resim 192: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm



Resim 193: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm



Resim 194: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm



Resim 195: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm



Resim 196: Refiye Güneş, 2018, 120x150 cm



Resim 197: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 198: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 199: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 200: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 201: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 202: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 203: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



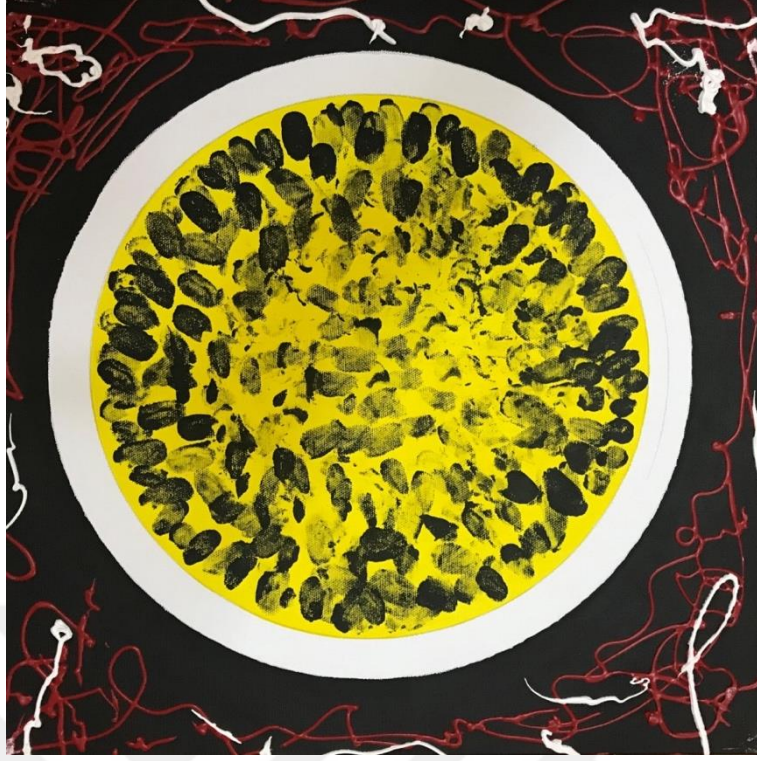
Resim 204: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 205: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 206: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



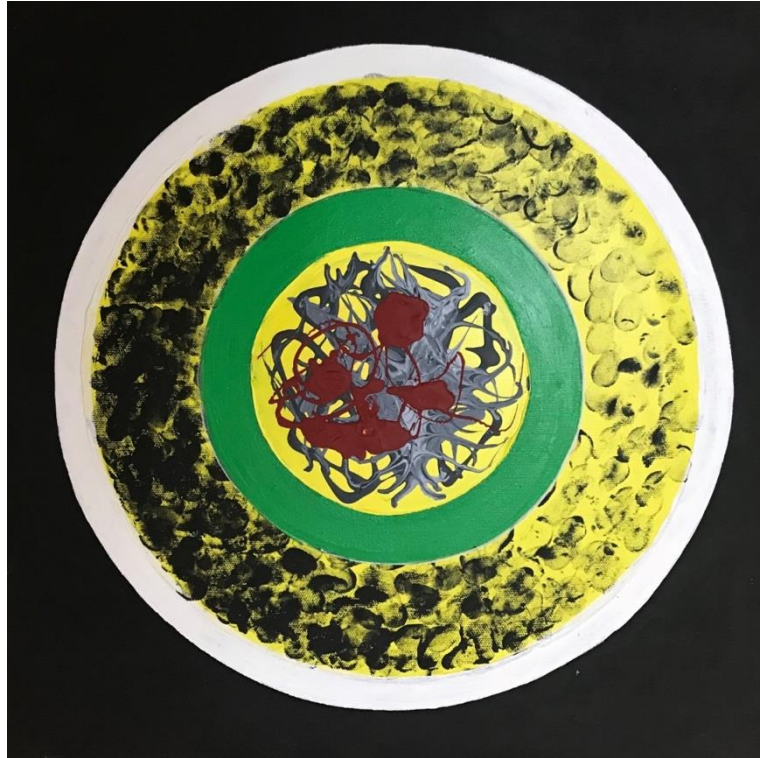
Resim 207: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 208: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 209: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 210: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



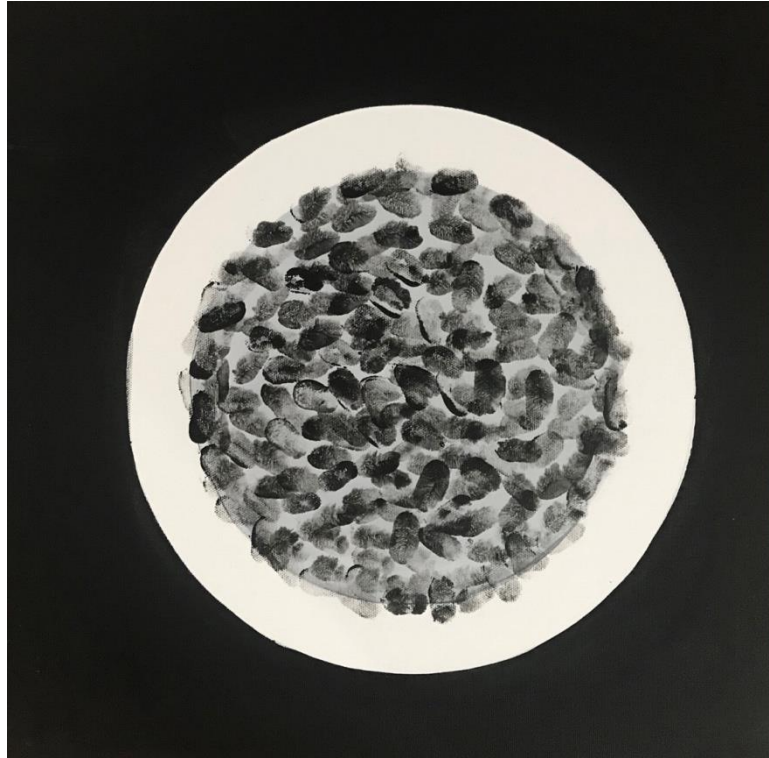
Resim 211: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 212: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



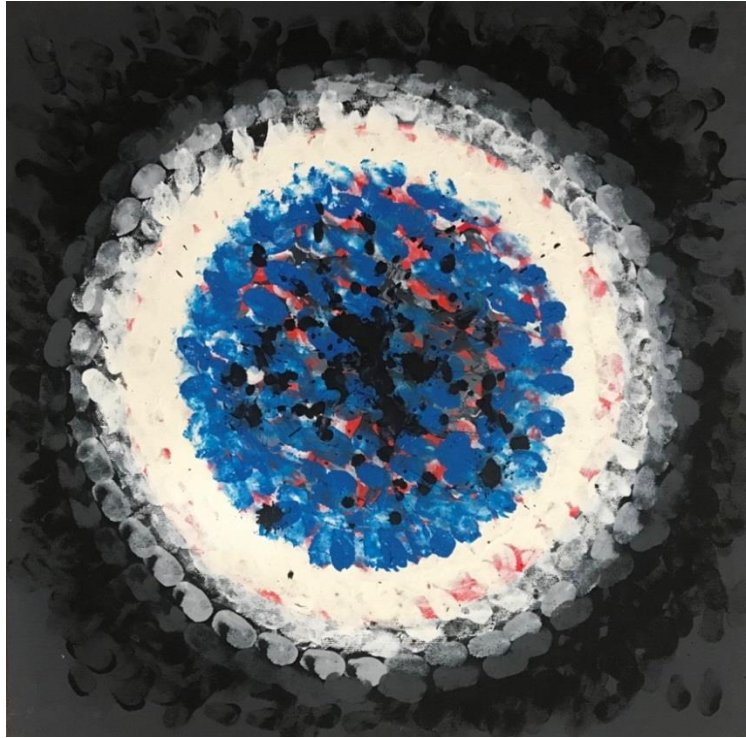
Resim 213: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 214: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 215: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm



Resim 216: Refiye Güneş, 2018, 40x40 cm

Sanat kendini ifade etme özgürlüğü ya da ifade etme biçimidir. Farklı dalları ve farklı teknikleriyle duygu ve düşüncelerimizi estetiğe bağlı kılarak sanatçının kendi adına, sanat adına ve toplum adına üretme veya yaratma olayıdır. Ruha hitap etmesi ise en önemli detaylarındandır.

Eserlerinde zihinsel bir güce dayanan soyut çalışmalar hakimdir. Soyut ise duygu ve düşüncelerinin imgeselleşme olgusudur. Geometrik formlar ile nesnelliği maddeliği form ve biçim yapılarının deforme edilmesi ya da tamam başkalaştırılması yanı sıra var olmayanın da anlatım biçimidir..

Eserlerinin çoğunda yer alan parmak izleri bulunmaktır. Buradaki amaç kişinin kendisine ya da kişilerin kendisinde bıraktığı izleri anlatmaktadır. Geçmişten günümüze ya da farklı kültürlerde olsa biz insanoğlunun anlatımıdır. Doğum ve ölüm arasındaki süreçte hayatımızda etkisi olan farklı insan yapılarını ele almıştır.

Her izleyicide farklı etkiler yaratacak bu çalışmalarda ruh halinizi iç dünyanızı geçmişinizi ya da geleceğinizi görebilirsiniz. İçinde size sunmuş olduğu renkler, geometrik formlar, lekeler, dokular ile duygu durumunuzda kendinizi bulabilirsiniz.

7. SONUÇ

Araştırmalarımı yoğunlaştırdığım, ‘Soyut Sanatın Gelişim Evresi İçerisindeki Geometrik Öğelerin Kullanımı’ adlı tez çalışmamın özünde sanat ile yaşamın varlığının birbirini doğurmasından hareket edilmiştir.

Zihinsel birçok algı ile soyuta gidilmesi sırasında geometrik öğeler kavramı, soyut resim sanatında yer almaktadır. Hem sanat hem de evrenin; geometrinin bir ürünü olduğunu, her ikisinin bir bütünü oluştururken diğerinin detayında da yer aldığını görmekteyiz. Geometrik soyut sanat; ilkel çağlardan günümüze değişim göstererek ilerlemiştir. Bu süreç iletişim misyonunu üstlenirken süsleme sanatlarında kendini göstermiştir. Resmin, sanat olarak değerlendirildiği çağlarda; kompozisyon, oran-orantı, perspektif, dengeye yer verilirken nesnelerin bile salt form içinde geometrik formlardan oluşması ile geometriye değinilmiştir. Soyut sanat ise zaman içerisinde birçok farklı sanat akımıyla belirli noktalarda kaynaşma gösterirken bazı sınırlar ile kesin olarak ayrılmıştır. Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Dada Hareketi, Pürizm ve Sürrealizm gibi önemli sanat akımlarını bu çatı altında toplayabiliriz.

19. yüzyılda soyut resmin ilk adımları, akademinin reddini benimsemiş ressamlar tarafından atılmıştır. Soyut sanata dair ilk örnek 1910’da Kandinsky’nin yaptığı suluboya resmi kabul edilmektedir. Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçılarla başlayan soyut sanat, ilk kez gündeme geldiği zamanlarda batı otoriteleri tarafından dahi zor anlaşılmıştır. Modern geometrik soyut sanatçısı Cezanne ise nesnelerin küplere, konilere, silindirlere göre ele alınması ve doğanın, düşünsel bir hale getirilmesi gerektiğini savunur. Ayrıca fotoğrafın ve sinemanın icat edilmesi ile de bugünkü soyut sanat objeleri farklı bir çehreye bürünmüştür. Çünkü fotoğrafın icat edilmesiyle toplum tarafından kullanılmaya başlanmış ve sanatçıların toplumsal gerçeklik üzerinde eserler üretmesini azaltmıştır. Oysaki bu durum soyut sanatın ufkuna da çok yarar sağlamıştır.

Geometrik soyut sanatta matematiksel ölçüler ve geometrik düzen şekli, sanatçıya ait en sağlam dayanaktır. Geometrik ritim ve hareketlilik, sanatçının aktarmayı arzu ettiği etkiyi oluşturabilir. Eğri ve diyagonal yönler de sanat eserlerinde belli eğilim ve anlatım yöntemlerini destekleyen öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanat akımlarından kübizmin temsilcileri olan Picasso ve Braque, akımı fikir olarak ortaya atmak yerine çalışarak ortaya çıkardıklarını dile getirirler. Bu yüzden geometrik soyut sanat için önemli isimler arasında yer alır. Ayrıca kübizm, sanat dallarını etkileyen ve 20. yüzyılın başlarında doğmuş bir akımdır. Bu akım, görünen nesnelerin yanı sıra hayali yansımaların da sanat eserlerinde kullanılmasını hedeflemektedir. Ressam Picasso ise nesnenin içe dönük yapısını da resimlerin konusu yaparak, geometrik şekildeki düzenlemelerle resimlerde hacim etkisine dayalı formlar oluşturmuştur. Nesneleri parçalara bölerek geometrik şekilleri farklı yönlerdeki açılarda kullanarak sanat eserini oluşturan kübist sanatçılar, matematiği resimlerinde en yaygın kullananlardır. Soyut sanat, 19. yüzyılın sonunda İzlenimci sanatçılardan başlayarak büyüyen ve gelişen, soyutlama eğiliminin ilk örnekleri arasında Monet, Cezanne, Turner ve Whistler gibi sanatçıların eserleri dikkat çeker. 20. yy da başlayan diğer akımlar da genel anlamda soyut akımı benimsenmiştir. Soyut geometrik akımın gelişiminde Almanya'da Bauhaus'un kuruluşu büyük önem taşımaktadır. Bauhaus'un ilk hedefi kombine bir mimarlık okulu, zanaat okulu ve güzel sanatlar akademisi yaratmaktır. Savaş sonrası Gropius'a göre yeni bir mimari stil başlamalı; daha fonksiyonel, ucuz ve kalıcı ürünlerin üretildiği bir disipline geçiş yapılmalıydı. Böylece Gropius sanat ve zanaatı birleştirerek, fonksiyonel ve sanatsal ürünler yaratmak istiyordu. Burada ivme alan soyut sanat, sanat dalların genelinde ele alınmış ve yaygınlaşmıştır.

Türk sanatında da soyutun ilk örneklerine 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Her ne kadar batıdan farklılık göstermiş olsa da soyut eğilimde Ülkemizde doğrudan ortaya

çıkamamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile Avrupa'ya gönderilen ressamların eğitimleri ile ülkemizin dört bir yanına dağılan sanatçılarımızla dışarıdan hazır alınarak yaygınlaşmıştır. Tabi ki kabulü ülkemizce de zor olsa da çağa ve yeniliklere ayak uydurulmuş ve süsleme ve hat sanatlarıyla da desteklenmiştir. Sanat alanında ve geometrik soyut sanat alanında ülkemizce de birçok değerli isinler yer verilmiştir.

Bir resim yapıtı hangi dönemde yapılsa yapılsın kendi kalıpları içinde kalmadığı sürece, kendine özgü oluşan geometrik kurgulu motif ve kompozisyonları da beraberinde getirmektedir. Eser, geometrik ve tahrip edilmiş geometrik öğelerin kullanımı sonucu oluşmaktadır. Sanat eserine ait olan bu geometrinin nasıl oluşacağı, gelişeceği, ressam tarafından bile önceden bilinmemektedir. Resimsel geometri, eserin oluşmasındaki mantıktır. Resim eserleri her şeyden öte bir kurgu ustalığıdır ve eserdeki matematiğe dayalı denge oldukça önemlidir.

Bu sarmalın içinde soyut sanatta geometrinin kullanımı irdelenirken Türk ve Batı soyut sanatından bahsedilmiş ve bu kültürlere ait geometrik soyut sanat eserlerinden yola çıkarak soyut sanat ve geometrik öğelerin tekrar bütünleşmesi izlenmiştir.

8. KAYNAKÇA

Ağyürek, G. (2011). *Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi*. Yüksek Lisans Tezi: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut Dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği*. Yüksek Lisans Tezi: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Ahmetoğlu, Ü., Denli, S. (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3 (8), 173-188.

Akder, F. (2008). *Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Akın, M. (2018). *Resimde Mekân ve Geometri İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi: Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

Altunöz, G. (2007). Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (1), 1-19.

Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık

Aytıs, S., Kaya, P. (2019). Soyutlama Kavramının Mekan Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20.Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve F.L. Wright'ın Yapıtları Üzerinden Bir İnceleme. *Tasarım Kuram Dergisi*, 15 (28), 53-64.

Başbuğ, F., Boztunalı, Z.S. (2017). Paul Cezanne'ın Sanatında Doğa Çözümlemeleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 5 (2), 147,156.

Bayramoğlu, M. (2013). 20.Yüzyıl Türk Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Dergisi*, 1 (2), 1-40.

Berk, N. (1964). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları

Berk, N., Turani A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* C.2. İstanbul: Tılgat Yayınevi

Beykan, M. (2004). *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi

Bozan, S., Dağtekin, E., Kuzu, Ç.İ. (2017). Geometrinin Resim Sanatına Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 212-217.

Çomak, N., Soylu, R. (2018). Paul Klee'nin Bauhaus'ta Temel Sanat Eğitimine Katkıları. *Ulak Bilge Dergisi*, 6 (22), 259-277.

Dikdemir, A.B. (1995). *Kübizm ve Soyut Sanat*. Yüksek Lisans Tezi: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Düzgün, H. (2011). *1950'ler Sonrası Türkiye'de Soyut Geometrik Resim*. Yüksek Lisans Eser Metni: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Engin, A. (2013). *Neo-Plastik Sanat Akımı Bağlamında De Stijl Sanat Hareketi ve Tekstil Üzerindeki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erden, A.Ü. (2013). *Soyut Sanat ve Soyut Sanatta Mübin Orhon'un Yeri*. Yüksek Lisans Tezi: Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğan, N.Ö. (2017). Turner'in Yüce Estetiği: Edmund Burke Üzerinden Bir Okuma. *İdil Dergisi*, 6 (37), 2429-2443.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resmi*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi

Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Gökçek, G. (2019). *Türkiye’de Lirik Soyut Sanatın 1940-1980’lerdeki Örnekleri Üzerinden Sanatçı Psikolojisi ve Renk Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Gökdoğan, D. (2018). Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu Akımlar. *Journal Of Awareness*, 3 (Özel), 235-256.

Gökkaya, E.K. (2006). *Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi: 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Güdür, A., Karabaş, P.A.(2016). Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (2), 330-339.

Gürcüm, B.H., Yıldırım, R. (2017). Tekstil Tasarımında Sanatın Esin Kaynağı Olarak Kullanılması: Neo-Plastisizm Örneği. *İdil Dergisi*, 6 (39), 3209-3233.

Güzel, Z.S. (2019). *Soyut Resim Anlayışını Oluşturan Psikolojik Koşullar*. Yüksek Lisans Tezi: Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları

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

Karabaş, P.A., Polat, A. (2016). Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk. *Sanat Eğitim Dergisi*, 4 (1), 37-52.

Kayapınar, U. (2016). Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (18), 50-73.

Kılıç E. (2001). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (25), 327-340.

Kurt, E.K. (2008). *Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi, Taş Kışla Kampüsü, İstanbul.

Özer, F., Özerden, L.K. (2006). Soyut Sanatın Habercileri. *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi*, 3 (1), 40-46.

Özkan, Ç. (2007). *Soyut ve Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Türk Resminde ‘Manzara’*. Yüksek Lisans Tezi: 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı ve İçerik Sorunları*. Sanatta Yeterlilik Tezi: 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Öztoprak, A. (2012). *Yalın Soyut*. İstanbul: Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi Yayınları

Öztütüncü, S., Özkartal, S. (2015). Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8 (15), 92-103.

Parchegani, R. (2015). *Soyut Resimde Simetri*. Sanatta Yeterlilik Tezi: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Polat, A. (2019). *20.Yüzyılın İlk Yarısında Yüzey Kurgulamada Soyut Resmin Geometrik Dönüşümleri*. Yüksek Lisans Tezi: Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Sabahat, H. (2012). *20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky*. Yüksek Lisans Tezi: Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.

Sezer, C. (1997). *Soyut Resimde Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi*. Sanatta Yeterlilik Tezi: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Sezer, C. (1997). Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesine Yönelik Analizler. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (1), 1-18.

Sezer, T. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Şenol, T. (2009). *Soyut Resim ve Geometri*. Yüksek Lisans Tezi: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Şenol, T. (2017). *Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar*. Sanatta Yeterlilik Tezi: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Şenol, T. (2019). Utku Dervent'in Soyut-Geometrik Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (56), 443-454.

Tecer, A. (2014). *20.Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler*. Yüksek Lisans Tezi: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tokdil, E. (2018). Modernlik Düşüncesi ve Romantizm Akımı Ekseninde Mr. Turner Filmi Üzerine Yorumbilimsel Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, (65), 179-199.

Topal, V. (2014). *20. Yüzyıl Resim Sanatında Natürmort'un Kavramsal Kullanımı*. Yüksek Lisans Eser Metni: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tuğrul, T. (2000). *18.YY ve 19.YY Avrupa Resminde Biçim ve Renk İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Tufan, M.M. (2019). *Soyut Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak Entropi*. Yüksek Lisans Tezi: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turan, T. (2018). *Soyut Dışavurumcu Resimde Malzeme Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turan, Y. (2016). *Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi: Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Turani, A. (1974). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Varlık Yayınevi
- Turani, A. (1978). *Resimde Geometri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Türkyılmaz, H.Ö. (2013). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*. Yüksek Lisans Tezi: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Uluçay, Y. (2016). *Resim Sanatında Mekânsal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama*. Yüksek Lisans Tezi: 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ülter, Y.T. (2010). *Soyut Sanatın Oluşum Sürecinde Algının Rolü*. Yüksek Lisans Eser Metni: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yaşar, N. (2019). Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler. *Konya Sanat Dergisi*, (2), 1-14.
- Yılmaz, B. (2014). *“Belirsizlik” Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler*. Sanatta Yeterlilik Tezi: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, E. (2009). *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefî Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*. Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yörük, N. (2019). *Doğu ve Batı Sanatında Soyut Anlayış ve Etkilerinin Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi: Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zeybek, H. (2017). *Modern Sanatta İfade ve Yapıt*. Doktora Tezi: Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.

