T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA MEKANSAL İLGİLER BAĞLAMINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA

Hazırlayan
Yeşim ULUÇAY

Danışman
Yrd. Doç. Borga KANTÜRK

İZMİR - 2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **"Resim Sanatında Mekansal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Yeşim ULUÇAY

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..12.../..07./..2016 tarih ve ..15... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..22... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, Yeşim ULUÇAY'ın **"Resim Sanatında Mekansal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama"** konulu tezi incelenmiş ve aday ..11.../..08../..2016... tarihinde, saat ..10:00...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..90... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..BAŞARILI... olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Borga KANTÜRK

ÜYE

Prof. Mumtaz Sağlam

ÜYE

Yrd. Doç. Fatma GÜNGÖR

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: ULUÇAY **Adı:** Yeşim

Tezin Türkçe Adı **:** Resim Sanatında Mekansal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama

Tezin Yabancı Dildeki Adı **:** Geometric Abstraction In The Context of Spatial Interests in Painting

Tezin Yapıldığı
Üniversite: D.E.Ü. **Enstitü:** G. S. E. **Yıl:** 2016

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans: ■

Doktora ☐ **Dili:** Türkçe

Tıpta Uzmanlık ☐ **Sayfa Sayısı:** 180

Sanatta Yeterlik ☐ **Referans Sayısı:** 94

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:**Borga **Soyadı:** KANTÜRK

Türkçe anahtar Kelimeler:
1- Resim
2- Mekansal İlgi
3- Geometrik Soyutlama
4- İndirgeme
5- Tasarım

İngilizce anahtar Kelimeler:
1- Painting
2- Spatial Interests
3- Geometric Abstraction
4- Reduction
5- Design

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : ☐ **Hayır :** ■

ÖZET

20. yüzyıl başında, resim üretimi gösteren sanatçıların doğal ilgileri dışlayan bir yaratma eğilimi göstermesi ve sanatçının doğadan giderek uzaklaşması, soyutlama adına pek çok sanatçıyı biraraya getirir. Bu tutum, geleneksel resimden ayrılarak sanatçıların kendine özgü yaratıcı ve farklı üretimler geliştirmesine yol açar. Bununla birlikte, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da yaşanan köklü değişimlerin sanatı etkilemesiyle, özellikle Soyut Dışavurum ile başlayan salt soyut, geometrik biçimleme, indirgeme gibi kavramlar sanatın ve sanatçının özgürleşmesi adına oldukça önemlidir. Bu etkileşim sonrasında başta ciddi eleştirilere maruz kalan soyut/soyutlama sanatı, zamanla izleyici ve eleştirmenler tarafından benimsenerek günümüze kadar süregelir. Özellikle modernizmin izleri, günümüz resim sanatında yeni arayışlar ve farklı yaklaşımlarla dönüşerek yerini alır.

Geçmişteki geometrik biçimlemelerin günümüzde farklı yapıda karşımıza çıkması, sanatçılar tarafından yeni yöntem modellerine başvurularak üretildiğinin göstergesidir. Günümüz teknolojisinin olanakları internet ve bilgisayar programları sayesinde, çalışmaların görünümlerinde belirgin bir tasarımsal yapıya ulaşmıştır. Bu yapıda gerçekleştirilen resimsel kurgunun çeşitlenmesi, çözümlenmesi, indirgenmesi, katmanlara ayrılması gibi oluşumlar geometrik soyutlama ve mekan algısı açısından önemli bir yer teşkil eder.

Bu araştırmada, modernizm ile başlayan günümüze kadar gelen geometrik soyutlamanın tarihsel sürecinde, kuramsal bağlamda açıklamalar, kavrayışlar ve biçimsel benzerlik gösteren sanatçıların resimleri incelenmiştir. Teknolojik gelişmelerle devam eden bu süreç, yeni arayışlar ve güncel kavramlarla beraber resim-mekan ilişkisinin algı boyutunu değiştirmeye devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Mekansal İlgi, Geometrik Soyutlama, İndirgeme, Tasarım

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the tendency of artists to move away from nature and create works that exclude natural subjects has resulted in numerous artists experimenting with abstraction. This attitude caused artists to abandon the traditional modes of painting and to come up with unique, creative and different styles. Under the influence of the large-scale transformations that took place in the USA following the second World War, Abstract Expressionism emerged, which introduced concepts such as pure abstract, geometric depiction and reduction, that gave art and artists more freedom. Though abstract art and abstraction were heavily criticized at first, they gained the acceptance of viewers and critics over time and became widespread. Especially the influence of modernism can be seen in contemporary painting in the form of new quests and different approaches.

The fact that the transformed derivatives of the geometric forms of the past reappear today indicates that artists make use of new models of creation. With the possibilities offered by today's technology, the Internet and computer software, artworks have gained a distinct structure with regard to their design. The diversification, analysis, reduction of a pictorial composition and the separation of it to its layers play a significant role in geometric abstraction and the perception of space.

This study focuses on the historical development of geometric abstraction which emerged under the influence of modernism. It analyzes its conceptual definitions and insights; examining paintings from artists who possess formal similarities. As the pursuit of geometric abstraction continues with the help of technological developments, it keeps on transforming the perceptual aspect of the relationship between painting and space through new pursuits and concepts.

Keywords: Painting, Spatial Interests, Geometric Abstraction, Reduction, Design

ÖNSÖZ

Hazırlamış olduğum “Resim Sanatında Mekansal İlgiler Bağlamında Geometrik Soyutlama” başlıklı tez çalışmamda, üretimlerime yön veren soyutlamanın modernizm sonrası gelişim sürecini inceledim, 20.yüzyılda resim sanatı içerisinde geometriye dayalı görsel anlatım dilinin oluşturulmasına odaklandım. Son olarak da günümüz resim sanatı dahilindeki sanatçılara değinerek konuyu netleştirmeye çalıştım.

Kendi sanatsal üretimime de içeriksel anlamda katkı sağlayacak bir kuramsal araştırma niteliğinde olan bu tez çalışmasına katkılarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Borga KANTÜRK’e ve bana destek olan aileme teşekkür ederim.

Yeşim ULUÇAY

2016, İZMİR

İÇİNDEKİLER

RESİM SANATINDA MEKANSAL İLGİLER BAĞLAMINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA

YEMİN METNİ ……..ii
TUTANAK ……..... iii
YÖK DÖKÜMANTASYON FORMU …… iv
ÖZET …….. v
ABSTRACT …….. vi
ÖNSÖZ ……. vii
İÇİNDEKİLER ……..… viii
RESİM LİSTESİ ……..…. x
GİRİŞ …….. 1

1.BÖLÜM
20.YÜZYIL RESİM SANATINDA SOYUTLAMAYA DAİR İLK ÖRNEKLER

1.1. Soyut Sanatın Tanımı ve Sanatta Soyutlama Kavramı …… 10
1.1.1. Wilhelm Worringer Kuramı Bağlamında Soyutlama …… 12
1.1.2. Husserl Fenomenolojisi ve Soyutlama İlişkisi ..…….. 14
1.2. 20.Yüzyılda Soyutlamaya İlişkin Sanat Akımları …… 24
1.2.1. Kübizm ve Soyutlama …… 30
1.2.2. Neo-Plastisizm ve Soyutlama …… 34
1.2.3. De-Stijl …… 48
1.2.4. Suprematizm ve Soyutlama …….. 53

2.BÖLÜM
AMERİKAN RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA ÖRNEKLERİ

2.1. Amerika'da İlk Soyut Eğilimler …….. 66
2.1.1. Burgoyne Diller …….. 68
2.1.2. Ilya Bolotowsky …….. 71
2.1.3. Charmion Von Wiegand ...…… 74
2.2. Amerikan Sanat Ortamında Soyutlama Bağlamında Resim Hareketleri ….. 77
2.2.1. Mark Rothko ……. 82
2.2.2. Barnett Newman ……86
2.2.3. Ad Reinhardt …… 91
2.3. Yeni Bir İfade Olarak Ressam Sonrası Soyutlama ……..... 97
2.3.1. Ellsworth Kelly ……..... 99
2.3.2. Kenneth Noland ……...… 106
2.3.3. Al Held …….. 113
2.3.4. Frank Stella …….. 119

3.BÖLÜM
GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA

3.1. Torben Giehler …… 136
3.2. Shannon Finley …….. 153
3.3 Tomma Abts ……. 162

SONUÇ ……... 171
KAYNAKÇA …….. 174

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Henri Matisse, "*Kırmızı Stüdyo*", 1911 29
Resim 2: Piet Mondrian, "*Kırmızı Ağaç*", 1908-1910 34
Resim 3: Piet Mondrian, "*Ağaçların Kompozisyonu II*", 1912-1913 36
Resim 4: Piet Mondrian, "*Kompozisyon 14*", 1913 36
Resim 5: Piet Mondrian, "*Oval Kompozisyon*", 1914 38
Resim 6: Piet Mondrian, "*İskele ve Okyanus*", 1915 38
Resim 7: Piet Mondrian, "*Renk Kompozisyonu A*", 1917 46
Resim 8: Piet Mondrian, "*Gri Çizgili Elmas*", 1918 46
Resim 9: Piet Mondrian, "*Broadway Boogie-Woogie*", 1942-1943 47
Resim 10: Piet Mondrian, "*Victory Boogie-Woogie*", 1942-1944 47
Resim 11: Van Doesburg, Van Eesteren, "*Üç Maket Ev*", 1923 50
Resim 12: Van Doesburg, "*Aubette, Sinema-Dans Salonu*", 1926-1928 51
Resim 13: Gerrit Rietveld, "*Schröder Evi*", 1924 52
Resim 14: Kazimir Maleviç, "*Siyah Kare*", 1915 56
Resim 15: Kazimir Maleviç, "*Beyaz Üzerine Beyaz*", 1918 58
Resim 16: Kazimir Maleviç, "*Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri*", 1915 59
Resim 17: Kazimir Maleviç, "Arkitekton Maketleri", 1920 62
Resim 18: Burgoyne Diller, "*Composition 21*", 1945 69
Resim 19: Burgoyne Diller, "*First Theme*", 1963-64 70
Resim 20: Ilya Bolotowsky**, "***Doric Diamond***",** 1951 72
Resim 21: Ilya Bolotowsky, "*Small White Tondo*", 1960 73
Resim 22: Ilya Bolotowsky**, "***Centenary Exhibition*", 2007 73
Resim 23: Charmion Von Wiegand**,** "*The Weel of the Seasons*", 1957 75
Resim 24: Charmion Von Wiegand, "*The Ancestral Altar from I Ching*", 1954 75
Resim 25: Mark Rothko, "*No:10*", 1950 83
Resim 26: Mark Rothko, Museum of Contemporary Art, 2013 85
Resim 27: Barnett Newman, "*Onement I*", 1948 89
Resim 28: Barnett Newman, "*Onement II*", 1948 89

Resim 29: Barnett Newman, "*Vir Heroicus Sublimis*", 1950-1951 90
Resim 30: Ad Reinhardt, 1961 92
Resim 31: Ad Reinhardt, "*Untitled*", 1938 93
Resim 32: Ad Reinhardt, "*Abstract Painting*", 1948 94
Resim 33: Ad Reinhardt, "*Red Abstract*", 1952 94
Resim 34: Ad Reinhardt, "*Abstract Painting*", 1960 96
Resim 35: Ellsworth Kelly, "*Shadows on Stairs*", 1950 101
Resim 36: Ellsworth Kelly, "*La Combe I*", 1950 101
Resim 37: Ellsworth Kelly, "*New York, N.Y.*", 1957 102
Resim 38: Ellsworth Kelly, "*Red,Blue,Green,Yellow*", 1965 104
Resim 39: Ellsworth Kelly, "*Ellsworth Kelly: A Resrospective*", 1996-1997 104
Resim 40: Kenneth Noland, "*Gift*", 1962 110
Resim 41: Kenneth Noland, 1963 111
Resim 42: Kenneth Noland, "*Bridge*", 1964 111
Resim 43: Kenneth Noland,"*Kenneth Noland: Selected Works 1958-1980*", 2015 .. 112
Resim 44: Kenneth Noland,"*Kenneth Noland: Selected Works 1958-1980*", 2015 .. 112
Resim 45: Kenneth Noland, "*Wild Indigo*", 1967 112
Resim 46: Al Held, "*Untitled*", 1960 114
Resim 47: Al Held, "*The Big N*", 1964 116
Resim 48: Al Held, "*B/WX*", 1968 117
Resim 49: Al Held, "*S-E*", 1979 118
Resim 50: Frank Stella, "*Jill*", 1959 120
Resim 51: Frank Stella, 1959 121
Resim 52: Frank Stella, "*Alüminyum Resimler*", 1960 124
Resim 53: Frank Stella, "*Alüminyum Resimler*", 1964 125
Resim 54: Frank Stella, "*Bakır Resimler*", 1960-61 126
Resim 55: Frank Stella, "*Dartmouth Series*", 1963 128
Resim 56: Frank Stella, "*Notched V Series*", 1964-65 128
Resim 57: Frank Stella, "*Protractor Series*", 1968 129
Resim 58: Frank Stella, "*Protractor Series*", 1967 129
Resim 59: Torben Giehler, "*Green Honey*", 2000 137

Resim 60: Torben Giehler, Leo Koenig Galeri Sergi Görünümü, 2000 ……... 137
Resim 61: Torben Giehler, Leo Koenig Galeri Sergi Görünümü, 2002 ……... 138
Resim 62: Torben Giehler, "*Lhotse*", 2002 …….. 139
Resim 63: Torben Giehler, "*K2*", 2002 …… 139
Resim 64: Torben Giehler, "*Circling Overland*", 2002 …… 140
Resim 65: Torben Giehler, "*Bed red and blue*", 2002 …….. 140
Resim 66: Torben Giehler, "*Push*", 2003 …….. 141
Resim 67: Torben Giehler, "*Boogie Woogie*", 1999 …….. 142
Resim 68: Torben Giehler, "*Yeah, Yeah, Yeah*", 2002 …….. 142
Resim 69: Torben Giehler, "*Bird Song*", 2004 …… 144
Resim 70: Torben Giehler, "*Joyride*", 2004 …….. 145
Resim 71: Torben Giehler, "Eulogy", 2004 ……... 145
Resim 72: Torben Giehler, "*Stareadactyl*", 2007 …….. 146
Resim 73: Torben Giehler, "*Easter Romantic*", 2007 …… 147
Resim 74: Torben Giehler, "*For Elaine*", 2008 …… 149
Resim 75: Torben Giehler, "*Thunder Kiss*", 2008 …… 149
Resim 76: Torben Giehler, "*Strike Teutonia*", 2008 ……. 149
Resim 77: Torben Giehler, "*Wings for Marie*", 2011 …….. 151
Resim 78: Torben Giehler, "*Lateralus*", 2011 ……. 151
Resim 79: Torben Giehler, "*Unitive Knowledge*", 2013 ……. 152
Resim 80: Torben Giehler, "*Planet Caravan*", 2014 …….. 152
Resim 81: Shannon Finley, "*Niteline*", 2011 …….. 153
Resim 82: Shannon Finley, "*Arcadia*", 2010 …… 157
Resim 83: Shannon Finley, "*Moon Pulse*", 2010 ……. 157
Resim 84: Shannon Finley, "*Laser Beast*", 2010 …… 158
Resim 85: Shannon Finley, "*Decoder*", 2010 …….. 158
Resim 86: Shannon Finley, "*Temple Tantrum*", 2010 ……. 159
Resim 87: Shannon Finley, "*Ganon*", 2010 ……. 159
Resim 88: Shannon Finley, "*Rhombus(Geiger)*", 2014 …… 160
Resim 89: Shannon Finley, "*Rhombus(Origami)*", 2013 …….. 161
Resim 90: Shannon Finley, "*Over-Clocked*", 2012 ……... 161

Resim 91: Tomma Abts,"*Oberlichtsaal*", Kunsthalle Basel Sergi Görünümü, 2005 ..163
Resim 92: Tomma Abts, "*Meko*", 2006 165
Resim 93: Tomma Abts, "*Leeko*", 2009 166
Resim 94: Tomma Abts, "*Menk*", 2009 166
Resim 95: Tomma Abts, "*Tys*", 2003-2010 167
Resim 96: Tomma Abts, "*Ert*", 2003 169
Resim 97: Tomma Abts, "*Mennt*", 2002 169
Resim 98: Tomma Abts, "*Taade*", 2003 169

GİRİŞ

Fransızca kökenli bir kelime olan "mekan"; "oluş, varoluş, olmak" kelimelerinden türetilmiştir. Kök anlamı "olayın geçtiği yer", sözlük anlamı ise "uzam, yer"dir. Uzam'ın felsefede anlamı "algılanan nesnelerin temel niteliği", matematikte ise "bir nesnenin uzayda kapladığı yer"dir.

Mekan tanımına "algıyı" da dahil eden Norberg Schulz, mekanın onu oluşturan öğelerle birlikte ele alınması gerektiğini savunmuştur. Mekan algısında sınırlayıcı öğeler büyük rol oynamaktadır. Bu öğeler, yatay, dikey ve diğer yüzeyler olabileceği gibi, yüzey niteliklerinin başkalaştığı doku ve renk değişimleri de olabilir. Bu sınırlayıcıları, hacimsel(duvar öğeleri gibi) ve çizgisel(doku ve renk farklılıkları) olarak ayırmak mümkündür.[1]

Uzay'ın sözlük anlamına bakarsak, "mekan, feza, boşluk", "tüm varolanları içinde barındıran sınırsız yer, gök cisimlerinin tümünü içine alan sonsuz boşluk", felsefede "bir nesnenin kendinden zorunlu olarak büyük ve ölçülebilir bir uzam, belli bir hacim kaplamasını sağlayan ayırt edici özellik" olarak ele alınır.

Kant'ın "Salt aklın eleştirisi" adlı kitabında yer alan uzay ve zaman öğretisi, görüngülere(fenomenler) dayalı bir nesne-mekan kavramı oluşturur. Nesnelerin varlığının kısmen dış nesnel nedenler, kısmen de öznel algı ile ilgili olduğunu, uzayın bunların varolabilmesi için bir koşul olduğunu ileri sürer. Uzayın kişisel dış deneyimlerden soyutlanmış amprik bir kavram olmaması algılama biliminin teorilerine de koşuttur. Kant'ın, insanın doğadaki nesneleri oldukları gibi değil, sahip olduğumuz bilgiye dayanarak bilebileceğimiz ve deneyden gelmeyen bir bilgi çeşidi ile doğanın başka türlü algılanabileceği görüşü, daha sonra Modern Sanatta ortaya çıkan bazı olgular ile benzer görülmüştür. Ve daha da ileri giderek, görüngüler dünyası karşısında, insanın belli şemalara başvurduğunu ve bunun da doğadan öğrenilen bir şey olmaktan çok, ruhsal ve algısal bir yetenek olduğunu savunmuştur.

---

[1] Christian Norberg Schulz, **Intentions in Architecture** (Mimarinin Amaçları), USA: MIT Press, 1968, 29 s.

Matematik, fizik ve gök bilimci Newton'un en önemli yapıtlarından biri "*Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri*"[2]dir. Fizik ve mekanik üzerine olan çalışmaları dışında optik bilime de en büyük katkıları sağlamıştır. İlk teleskopu yapmasının yanında, ışığın yapısı ve renklerin oluşumu, yani ışığın dalga boylarına ayrılması ve nesneye rengini veren özelliğin araştırılması üzerine "Opticks"i yazmıştı. Newton bu yapıtı ve bunun dışında, oluşturduğu renk sistemleri ile görsel sanatlar için ayrı bir önem taşıyan bir bilim adamı figürü oluşturmaktadır. Görsel algılamada, renk olgusunun mekan kavramıyla ilişkisi, Newton'u bu çalışmanın içeriği açısından ayrıca önemli kılmaktadır. Mekan ile ilgili kuramlarına gelince; "*Newton noktalardan kurulu uzaya ve anlardan kurulu zamana inanmıştı. Bu zaman ve uzay kendilerini kaplayan cisimler ve olaylardan bağımsızdır.*"[3] Newton'da uzay ile maddesel töz birbirinden ayrılır. Yani çok eskiye dayanan, uzayın kendi başına varolup olmadığı sorununa karşı Newton uzayı bağımsız bir gerçeklik olarak kabul eder.

Uğur Tanyeli, Resim sanatında mekanı tanımlarken;

> "*Kompozisyonu oluşturan betilerin(varlıkların biçimleri) hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına geldiğini söyler. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eşanlamlı gibidir. Mekan sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde "yeniden üretmek" istendiği zaman gündeme gelmektedir. Öyleyse mekan veya mekan yanılsaması yaratma sorunu resim yapıtının vazgeçilmez bileşenlerinden biri değildir. Bazı dönem ve uygarlıkların sanatlarında görülebilir, bazılarındaysa hiç yer tutmaz."*[4]

Resimde mekanı betimlemek, nesneleri bakış noktasından uzaklaştıkça küçülmüş gibi görmeyi sağlayan optik yanılgıyı resim düzlemi üstünde yeniden üretmekle başarıldı. Bu amaçla ilk kullanılan teknik Rönesans'ın geliştirdiği "tek kaçış noktalı perspektif" olmuştur. 15.yy'dan 17.yy'a kadar resimde mekan yaratma sorunu böyle çözülmüş ve bunun sonucu, resimsel kompozisyonun, mekanın tam bir simetriye kavuşması olmuştur. Mekan etkisi, betilerin bakış noktasına göre ardışık sıralanan paralel düzlemler üstündeymiş gibi resmedilişleriyle elde edilmeye çalışılmıştır.

---

[2] http://www.ideayayinevi.com/satis/pdf_cep_01_20/023%20NEWTON%20PRINCIPIA%2001_20.pdf
[3] Russell Bertrand, **Batı Felsefesi Tarihi**, Çev: Muammer Sencer, Kitaş Yayınları, İstanbul, 1970, 113 s.
[4] Uğur Tanyeli, "Resim ve Mekan", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, YEM. Yayınları, İstanbul, 2008, 1019 s.

Perspektifin gelişimi Rönesans'tan günümüze süregelen, dönüşen uzun bir süreçtir. Sanat akımları, içinde bulundukları dönemi öznel kılan tipik özellikleri belirleyen bilimsel, sosyolojik olaylardan beslenmektedir. "*Resimde Cezanne'ı Kübizm'in, Kübizm'i Fütürizm ve Gerçeküstücülüğün izlemesi; müzikte atonal, elektronik atılımların doğması; heykelde Calder'in çıkışı; sinema ve fotoğrafın kitlesel boyutta yaygınlaşması; radyo, televizyon gibi her şey, perspektif düzenin parçalanıp dönüşmesine tanık olmaktadır.*"[5]

20.yy'a doğru, resim mekanındaki en büyük değişim derinlik yanılsamasının azalarak, resim yüzeyinin belirginleşmesiydi. Bu olgu İzlenimcilikle beraber form-fon ilişkisi açısından, fonda oluşan biçimlerin belirgin yüzey biçimleri olarak vurgulanmasıyla önem kazanmaya başlar. Bu, teknik anlamda, resimde derinliğe doğru istiflenen planların, geriden öne doğru boyanarak oluşturulması ilkesinin de artık genelinde bağlı olması anlamına geliyordu.

Mekan tanımını, mekansal etkileri veren özelliklerde aramaya başlar. Örnek olarak nesneler arasındaki mesafeye dayalı optik küçülme oranı veya iki nesne arasında yer alan boşluğun biçimi(form-fon ilişkisi), bunlar bir yüzey üzerine resmedildiğinde, görsel açıdan önem kazanmaktadır. Aynı zamanda resim sanatının kurgusal özelliklerinden biri olan, biçimler arasındaki konum ilişkisi, mekan etkisinin elde edilmesinde de önemlidir. Bunların en temel çeşidi, biçimlerin "yan yana", "üst üste" gelecek şekilde betimlenmesidir.

20.yy resmine en çok etki eden sanatçılardan olan Cezanne, resimlerinde perspektif ile bilinçli bir şekilde oynayarak farklı noktalardan görünüşleri bir arada resmediyordu. Bunun nedeni, sabit bir bakış noktası düşünülerek uygulanan merkezi perspektifin mekan için ancak teorik bir çözümleme yolu olduğu, gerçekliğin çok daha farklı bir biçimde algılandığını anlamasıydı. Bu konuda "görüngübilim" (fenomenoloji) ekolü filozoflarından Merleau-Ponty yorumunda, perspektifin ufukta sabit bir noktayı hedef alan, yalnızca bir gözün görebileceği, sabit bir birim belirlenerek diğer nesnelerin

[5] Enis Batur, **Estetik Ütopya**, Bilim-Felsefe-Sanat Yayınları, 1987, 53 s.

sürekli bununla kıyaslanmasına dayalı ve daha resme başlamadan karar verilmiş uzlaşımsal bir yansıma olduğunu belirterek şöyle devam eder:

> "*İyi ama algı ile temas ettiğimiz dünya kendini öyle sunmuyor ki! Bakışımız görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyunduruğu altına giriyoruz ve manzaranın belli bir parçasından art arda gelen bu anlık görüntüleri üst üste koymak da olanaklı değil. Ressam bu görsel izlenimler dizisini alt edip ondan tek bir sonsuz manzara çıkartmayı başarırken görmenin doğallığını da sekteye uğratır; arada sırada bir gözünü yumar, bir ayrıntının görünüşteki büyüklüğünü kalemiyle ölçer, ölçünce de o ayrıntıyı değiştirir ve bütün ayrıntıları bu çözümleyici bakışa bağlayarak tuval üzerinde manzaranın o serbest görsel izlenimlerinden hiç birine tam olarak uymayan bir temsilini oluşturur. İzleminlerin aksak akışını zapteder ama bu arada titreşimlerini ve canlılıklarını da ortadan kaldırır. Cezanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasasına baş kaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir*."[6]

Cezanne'ın dediği gibi "doğaya koşut bir armoni" olan sanat 20.yy'da tamamen kendi nedensellikleri ile hesaplaşmaya başlamıştır.

Kübizm ile mekansal tasarım-yüzey ilişkisi açısından ortaya çıkan en önemli olgu, resimde derinlik yanılsamasının terk edilip yüzeyin vurgulanması olmuştur. Buna ek olarak Kübistler bir mekan içerisinde yer alan nesnenin farklı yönlerindeki yüzeylerini, mekan ilişkisinden koparark iki boyutlu tek bir mekansallıkta bir yüzeyde gösterdiler. Yani nesneyi görsel algının karşılığı değil; zihnin kavrayabileceği bir olgu olarak gördüler. Kübizm, daha sonra Merleau-Ponty'nin tanımladığı "*düşüncenin nesnesi olan mekan*"[7] içerisine algının referanslarını öne çıkararak çoklu görme pratiklerine uygun perspektifler yerleştirmiştir. Kübizm gibi Matisse'in de yaptığı bize çoklu görme pratikleri kazandırmaktır. Bunlar nesnenin yarattığı mekansallaştırma ya da mekanın yarattığı nesnelleştirme olarak özetlenebilir.

Fovistlerde ve Dışavurumcularda renk kullanımı öznelleşerek biçim, duygu ve ifade paralelinde değişime uğramıştır. Kübizm de ise biçim parçalanmış, resim dış gerçekliğin görünüşünden çok kavramsal yönlerine yönelmeye başlamıştır. Tüm bu

---

[6] Maurice Merleau Ponty, **Algılanan Dünya,** Çev: Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 23 s.
[7] Maurice Merleau Ponty, **Algının Önceliği**, Çev: Ahmet Soysal, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006, 27 s.

yaklaşımlar, biçim ve rengin yalnızca kendi varlık nedenleri ile kullanılacağı Soyut Resim düşüncesinin alt yapısını hazırlamıştır.

Sanatın teorik yönünde, Wilhelm Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" adlı çalışması 1908'de yayınlanırken, diğer yandan da Fenomenoloji düşüncesinin temelleri Edmund Husserl tarafından atılmaktaydı. "Soyutlama ve Özdeşleyim"de Worringer, bu konuya sanatsal yaratıcılığın dayandığı nedensellikler üzerinden yaklaşmıştı. Theodor Lipps'ten aldığı bir kavram olan "özdeşleyim" kendi dışımızdaki bir nesnenin varlığında kendimizi yaşamamız anlamına geliyordu ve bu kişiye ait bir "içtepi" idi. "*Estetik haz, bir(duyulur) objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır*"[8] Buna karşılık Worringer'in ortaya attığı düşünce sanatsal yaratıcılıkta Lipps'in kuramında eksik bulduğu yön olarak, doğa ile ilgisi olmayacak bir estetik yaratının tanımlanmasıydı. Bu soyut sanat estetiğinin kaynaklandığı, "soyutlama" düşüncesiydi. Soyutlama kavramının temelinde ise nesneye ait özelliklerin görünümleri ile ilgili bağlamlarından kurtulmaları ya da yalıtılmaları düşüncesi yatmaktaydı.

Soyut sanatta farklı bir eğilim Mondrian ile kendini belli etmişti. Teozofiye ilgi duyan Mondrian'a göre soyutlama kavramı, yüzeysel görünüşlerden çıkıp yalnızca içsel olana yönelmekti. Bu anlamda Husserl'in Fenomenolojisinde yer alan "öz", "salt varlık" kavramlarıyla paralellik göstermiştir.

Görsel sanatların yönünün değişmesinde ve mimari, tasarım, dekorasyon gibi sanat dallarının resim sanatı ile kolektif bir anlayış içerisinde değerlendirilmesinde, dolaylı bir şekilde minimal sanat, soyut dışavurum gibi sanat biçimlerinin doğmasında katkısı olan sanatçılar Mondrian ve Maleviç'tir. Bu sanatçılar benzer şekilde resme izlenimci etki altında başlamış, sonra kübizmin dünyayı çok parçalı görme ve gösterme ilkesinden etkilenerek kübizme yakın denemelere girişmişlerdir. İki figür de sanatsal üretimlerinde, kendi adları ile özdeşleşen özgün geometrik soyut resim biçemine ulaşmışlardır.

---

[8] Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev:İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 13 s.

20.yy'da sanat anlayışının değişmesine yaptıkları katkı, bu iki sanatçının hem kuramsal hem pratikte sanat anlayışlarını ve bu anlayışlarının biçimlenmesinde ne gibi etmenlerin rol oynadığını keşfetme gereksinimi önem taşır. Bununla birlikte Mondrian ve Maleviç'in birbirinden ayrıştıkları noktalar da vardır. İki sanatçının "görünürde" benzer geometrik soyut dillerinin belirgin farklılıkları, bu farklılıkları doğuran nedenler ve onların ortaya çıkardıkları sonuçlar çalışma içerisinde detaylı olarak ele alınmaktadır. Ancak bu sanatçılar, arasında geometrik soyut dil kadar, sanatsal üretimlerinin güçlü düşünsel-kavramsal temellere oturmasının, bu temeller üzerinde çeşitli felsefe disiplinlerinin, metafizik öğretilerin ve bilimsel-teknik gelişmelerin bağlayıcı unsurlar olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Amerika'nın 1940'larda, dünya çapında gerçekleştirdiği sanatsal çıkışı, soyut resim üslubu olarak ortaya çıkarılmış olsa da ülkeye savaşı sırasında Avrupa'lı sanatçı göçünün büyük etkisi vardır. Bu bağlamda Avrupa modern resim sanatı, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının kökenlerini oluşturmuştur. Bu akımın içeriğinde, Avrupa sanatının etkilerini görebiliriz. Soyut Dışavurumculuk içerisinde resimde iki farklı eğilimle karşılaşırız. İlki hem Kübizm hem de Sürrealizmin etkisinde "Hareketli Soyut Resim"dir. Diğeri ise, kökeni Maleviç'in saf yüzey anlayışına ve Matisse'e dayanan "Renk Alanı Resmi"dir. Renk Alanı sanatçıları Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt düşünce ve duygularının ifadesini, tuval yüzeyinin tamamını kaplayan geniş renk alanları ve sade geometri kurgusuyla gerçekleştirmişlerdir. Kompozisyon bütünlüğünde renkli alanların yassılığı vurgulanarak, resmin yüzeysel etkideki mekan algısına dikkat çekmişlerdir. Geniş renk alanlarının kullanımıyla, izleyiciyi saran bir atmosfer yaratırken, aynı zamanda insanı kaplayan büyük bir boşluk ve uzay etkisi yaratmışlardır.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun uzantısı olan Ressam Sonrası Soyutlama, eleştirmen Clement Greenberg tarafından ortaya atılmıştır. Greenberg, bu hareketin sadece soyut ve yüzey ağırlıklı formel bir sanat olarak evrensel kodlar taşıyabileceğini savunmaktaydı. Greenberg'e göre saf sanat; konudan, kişisel fırça vuruşlarından ve jestlerden, yanılsamadan arındırılmalı, tuvalin yassılığı/iki boyutluluğu öne çıkarılmalıydı. Renk Alanı sanatçılarının resimleri, düşünce ve duyguların ifadesi olarak

gelişirken, Ressam Sonrası Soyutlama, tuvalin üzerindekilerden başka hiçbir anlam kaygısı olmaksızın gerçekleştirilmiştir. Aslında bu iki eğilimde birbiriyle benzerlik gösterdiğinden sanatçıların isimleri her ikisi içerisinde geçmektedir. Bu akımların temel yaklaşımı resmin saf görsel bir nesne olmasını amaçlamalarıdır. Bu bağlamda, renklerin etkileşimi ile elde edilen bir geometrik tasarım ve mekan arayışını getirmişlerdir. Ressam Sonrası Soyutlama içinde Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Al Held ve Frank Stella'ya değinilmiştir.

Noland'ın resimleri, boya alanının mekansallaşmasına dair, renk-alan derinliğini, biçim-çerçeve ikilemini irdeleyerek, görsel algıyı zorlarken, vizyonunu sürekli geliştiren Held, sert kenarlı büyük harf formlarını soyutlayarak resmeder. Bu harf formları, tıpkı Andy Warhol gibi bir estetik içinden filtrelenerek geçen, grafik-reklam-tasarım ile ilişkili, günlük kültüre yapılan göndermelere benzerlik göstererek, yüzeyi vurgulayan üretimlerdir. İzleyiciyi nesne-anlam ikileminde düşünmeye sevk etmektedir. Stella, diğer sanatçılardan farklı yöntem ve bakış açısı geliştirmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki geometrik yaklaşımın özelliği, resim düzleminin dış formuyla resimlenen yüzey arasında kurulan belirgin ilişkide yatmaktadır. Bu nitelik; tuvalin dış formuna müdahale edilerek, yani zorunlu bir biçimden çıkarılıp karar verilmiş, biçimlendirilmiş bir forma dönüştürerek oluşturulan formun resim düzleminde tekrar edilerek yüzeyin doldurulması veya tamamlanması şeklinde kendini ortaya koymaktadır. Sonuç; ardıl bir tekrar, simetrik, titiz bir geometrik düzen ve tuvalin taşıyıcı unsur olma özelliği ile resmedilen form arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıdır. Stella bu yöntemi ilk olarak dörtgen olan tuvalinin köşe kenarlarına müdahale ederek ortaya koymuştu. Sonra bunu geliştirerek; neredeyse tuvalin dörtgensel niteliğini tamamen yok eden bir aşamaya vardırmıştı. Bu aşamadan sonra artık resim düzlemi zorunlu bir tuval değil, mekana dahil olan bir form olarak özerk bir yapıya ulaşır. Daha öncede dış biçimi farklı geometrik yapıda resimler yapılmıştı(Ilya Bolotowsky'nin yuvarlak tuvali gibi), ancak asla Stella'daki gibi bir kompozisyon bütünlüğüne, özerk bir niteliğe kavuşturulmamıştı. Bu anlamda Stella'nın bu yöntemi, resmin genişleyen alanı "Biçimlendirilmiş Tuval" olarak adlandırılmıştır. Bu sistem daha sonra Kelly ve Noland tarafından da değişik biçimlerde kullanılmıştır.

Sonuç olarak 20.yy sanatı, geçen yüzyıllara kıyasla köklü yenilikler getiren bir süreçte, hem kendi nedenselliklerine hem de dış dünyaya farklı pencerelerden bakılabileceğini ortaya koymuştur.

> "*Yeni teknolojiler, ilk ortaya çıktıkları toplulukların imgelemi üstünde güçlü bir etkiye sahiptir." Günümüz bilişim teknolojileri "maddeyi, mekanı ve bilgiyi algılayışımızı değiştiriyor, bu da mimariyi, yerleşimleri, yapılı çevreyi kavrayışımızı dolaylı ya da dolaysız bir şekilde etkileyecektir. Bu değişiklikler, bugün siberuzay ve sanal gerçeklik olarak adlandırılan, bilgi ve temsilin simülasyon, depolama ve dolaşıma yönelik karmaşık sistemlerinde kolaylıkla görülebilir*."[9]

Bu alıntıda da belirtildiği gibi günümüzde yeni algısal özellikler ve kavramlar ortaya çıkmaya devam etmektedir. Ve bu dönemde elde edilen tüm sonuçlar sanatın gramatikal yapısını genişletmiştir. Bununla beraber günümüzde soyutlama eğilimli sanat üretimi de çok farklı yönde ilerlemektedir.

21. yy'ın sanat dünyasında teknoloji ve bilgisayar, hayatın ve sanatın bütün alanlarına girerek, sanat üretiminin yalnızca bir aracı değil aynı zamanda ortamı ve medyası durumuna gelmiştir. Dijital teknolojilerin merkezinde bulunan bilgisayar, günümüzde sanat ve sanat yapıtını üretme biçimlerinde değişikliklere neden olmuş, yeni form, yeni anlatım biçimleri yaratırken, sanatsal çalışma alanlarının sınırlarını genişletmiş, mekan algılayışını ve düşünce yapısını değiştirmiştir. Doğayı yansıtmaktan uzaklaşan sanatçının, yapıtını yaratma sürecinde teknolojinin varlığı ön plana çıkmıştır. Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını yaratma sürecinde, bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır. Bilgisayar teknolojisinin sunduğu yeni ifade biçimlerinin devreye girmesiyle, zor elde edilen ifade biçimleri, daha kolay, daha farklı bir şekilde elde edilebilmiştir.

Bilgisayar ile internet teknolojilerinin gelişmesinin resim sanatına iki yönden yansıdığı görülür. Sanatçılar, photoshop gibi grafik yazılım programlarından üretimlerinin gerçekleştirilme sürecinde yararlanırken, diğer yandan bu dijital araçlarla değişen dünyanın algısını resimlerine yansıtırlar. Bu anlamda Torben Giehler ve Shannon Finley'in resimlerinde gördüğümüz, program estetiği olarak da

[9] Bu alıntı Alexis Şanal'ın 26 Eylül-11 Kasım 2006 tarihleri arasında Garanti Galeride açmış olduğu **Konum Bilinci (Loc Aware)** adlı sergi için yayımlanan katalogdan alıntılanmıştır. Çev: Cem Akaş

adlandırabileceğimiz bu resimler insan elinin ve farklı malzemelerin kullanımına bağlı olarak yeni biçimlendirme dilinde, sanal zahiri mekanları ortaya koymaktadır.

Resimde yaratılan sanal mekanlar, genellikle izleyicinin imgeleminde tamamladığı mekanlardır. Başka deyişle, izleyici düşünce bazında sanal mekan içine yerleştirilmektedir. Ancak dijital teknolojiler aracılığıyla yaratılan sanal mekanlar, artık sanal-gerçek mekanlar yaratmakta; mekandan mekan kurgulamaya yönelen sanat, dijital sanatla birlikte sanal-gerçek mekanlar kurgulamaktadır.

Geleneksel yapıtlarda izleyicinin imgeleminde tamamladığı sanal mekanlar dijital sanatla birlikte görünür kılınmış, izleyicinin bu mekanlar içinde dolaşımı sağlanmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte sanal-gerçek mekanlar, izleyicinin içine çekildiği mekanlar haline dönüşmüştür. Böylece izleyici artık yeni bir deneyimle karşı karşıya gelmiştir.

Bilgisayar en gelişmiş teknolojik araç olarak; yaratıcılık sürecini destekleyen, tasarımın deneysel yanını zenginleştiren bir araçtır. Bilgisayarda gerçekleştirilen tasarımlarda, sanal ortamdan gerçek malzemeye taşındıkça tasarımların daha da bir anlam kazandığı söylenebilir. Bilgisayar ortamında geliştirilen tasarımların geleneksel araçlarla ve malzemelerle gerçekleştirilmesi sürecinde; tasarımcı/sanatçı yaratıcılık sürecinin bizzat öznesi olur. Bu noktada sanatçı yapıtın üretim aşamalarını ve sonucunu belirlemede özgürdür. Tercih tamamen sanatçının özgür seçimine bağlıdır. Çünkü yapıt, sanatçının kendi yaratıcılığını, düşüncelerini ortaya koyan, yansıtan bir olgudur. Bu olguyu ortaya çıkartmada kullanılan teknikler, yöntemler sadece bir araçtır. Bu anlamda Torben Giehler ve Shannon Finley program estetiğinde geometrik sanal mekanlar oluştururken, geleneksel malzemeleri kullanan Tomma Abts, küçük eskiz boyutlu, tekrar eden basit kurgularla mekan algısı yaratmaktadır.

Mekanların zihnimizde kuruluşunun gerçek ya da hayali kurgulanışlarının karmaşıklığının en somut örneklerini sanatta görürüz. Sanatçıların kurguladıkları yerler bir yandan bizi yeni ufuklara taşırken diğer yandan mekanları algılamamıza da yeni boyutlar katar.

1. BÖLÜM

20.YÜZYIL RESİM SANATINDA SOYUTLAMAYA DAİR İLK ÖRNEKLER

1.1. Soyut Sanatın Tanımı ve Sanatta Soyutlama Kavramı

Soyutlama, bir kavramın bilgi içeriğini azaltma veya indirgeme sürecidir. Soyutlamanın sözlük anlamına baktığımızda ise, bir grup nesnenin ortak öğesini yalıtmayı ya da birden fazla nesnenin ortak bağlantısını açıklamayı içeren zihinsel süreç olarak açıklanmaktadır.

Sanat tarihçisi J.N.Erzen soyut ve soyutlama kavramları hakkındaki fikirlerini şöyle açıklar:

> "*Soyut sanat, "Abstre sanat" olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf[*] imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. "Non-objektif"(nesnel olmayan) ve "non-figüratif"(içeriksiz) sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimini kullanmak daha yerinde olur*."[10]

Soyut üretimler yapan sanatçıların birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi ve mekân gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmuş ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacı gütmüşlerdir. Buna karşın soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığı da söylenemez.

---

[*] Amorf: Kendine özgü bir biçimi olmayan. (şekilsiz)

[10] J.N. Erzen, "Soyut Sanat", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, YEM. Yayınları, İstanbul, 2008, 1432 s.

Çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion'a göre; salt soyut sanat, doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesen, sanat dışı her şeyden uzak duran, salt bir biçimler dünyasından meydana gelen sanattır. Dolayısıyla doğal nesnelerle bağını koparmayan, onlardan yola çıkarak şematize biçimlere giden sanatçıların yapıtlarını 'soyut' değil, 'soyutlama' olarak tanımlar. Bunun yanında da İsmail Tunalı ise Brion'un bu düşüncesine katılmış fakat böyle keskin bir ayrıma gerek olmadığını savunmuştur. Tunalı'ya göre, 'soyut'da 'soyutlayıcı' sanat da soyut kavramının içeriğinde birleşerek soyut sanatın bütünselliğini oluşturmaktadır.

Sanatçının nesneleri kavraması soyut bir kavrayış olduğu gibi varlığı bilmesi de "soyut"tur. Soyutluk, sanatçının yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, bununla birlikte sanatçının yaratma dünyasını da belirler. Bu bakımdan soyut bir dünyada soyut değerler düzeni içinde yaşar. Ancak, tüm bu soyut evren, soyut değer düzenleri ile sanatçıyı aşan, sanatçının dışında ve bu anlamda aşkın(transcendent), nesnel bir varlık dünyasını oluşturur.

Ancak, bunun gibi bir varlık kavrayışının temelinde, bilen bir özne olarak sanatçının nesnelerle kurduğu, bilgi ilgisi bulunur. Yani, sanatçının nesneleri kavrayışı, nesne yorumu vardır. Çünkü bu nesne yorumu, onun tüm bilme, düşünme ve yaratma etkinliğinin temelini oluşturur. Soyut sanatı anlamak, bu anlamda, onun temelinde bulunan ve nesne-varlık kavrayışını, nesne yorumunu bilmek demektir.[11]

Bununla beraber salt biçime ulaşmanın farklı yolu olabilmektedir. Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek kurgusal yoldan da ona ulaşılabilir. Her iki durumda da "soyutluk" söz konusudur.

[11] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, 131 s.

1.1.1. Wilhelm Worringer Kuramı Bağlamında Soyutlama

Soyut sanatı, 20. yüzyılın başında kuram temelinde ele alan Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirmiştir. Worringer'in "*geleneksel tarih kavrayışımıza ve sanat değerlendirmemize özgü Avrupalı-klasik önyargı*"[12] adını verdiği şey karşısında etkili olmuş ve dönemin sanatçıları tarafından büyük ilgi görmüştür. Worringer, 1907 yılında sunduğu Soyutlama ve Özdeşleyim adlı doktora tezinde, tüm sanat yaratmaları için iki içtepi gündeme getirir. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleyim içtepisi, diğeri ise tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı soyutlama içtepisidir. Özdeşleyim içtepisi, doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister. Bu içtepide insan, kendi varlığının dışında bulunan nesnelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Worringer bunu yalın bir şekilde şöyle dile getirir; "*Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğan bir ürün olur. Çünkü estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar*."[13]

Worringer, bir piramidin organik(canlı) olmayan biçimini ya da Bizans mozaiklerinde kendini gösteren hayatın ortadan kaldırılışını anımsatarak; bunların özdeşleyim içtepisiyle açıklanamayacağını ifade eder. Bu tür yapıtların soyutlama içtepisiyle açıklanması gerektiğini belirtir. Worringer, özdeşleyim içtepisinin karşıtı olarak soyutlama içtepisinin psişik koşullarından şu şekilde bahsetmiştir:

> "*Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle aşkın bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz. Eski Yunan düşünürü Albius Tibull'un, "Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı." dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz. Maddi meydan korkusu[*] denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görünen korku ile bu tinsel uzay korkusunu –akla*

[12] Charles Harrison, Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yay., İstanbul, 2011, 88 s.
[13] Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 13 s.
[*] Maddi meydan korkusu: Tinsel uzay korkusu. Psikiyatri'deki adıyla; Agora fobi.

> *geldiği gibi- karşılaştırırsak, tinsel uzay korkusu deyince, ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz. Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından artakalan bir artık olarak açıklanabilir; bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyumlarının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz-insanı olunca, onda hafif bir güvensizlik duygusu arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir. ... Karmaşık dünya olayları karşısında duyulan tinsel uzay korkusunda da durum aynıdır. İnsanlığın akılca gelişmesi, insanın evren bütünü içinde yitirdiği yeri ile şartlı olan bu içtepisel korkuyu geriye doğru iter.*"[14]

Worringer'e göre insan, bu uçsuz bucaksız evrende yapayalnız ve çaresizdir. Gerek ilkel toplumlarda, gerekse uygar toplumlarda, sanatçıların soyut sanata yönelmelerinin kökeninde bu korkuyu giderme içgüdüsü yatar; bu da ancak zihinsel düzlemde doğadan uzaklaşmakla, onu yok saymakla, imgeleminde başka bir dünya kurmakla olasıdır. Böyle bir doğa tasarımının sanattaki yansıması da, ancak soyut bir üslupla ortaya çıkar. Worringer'in sözünü ettiği ilkel toplumlar, dünya hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden ötürü soyut sanata yönelmiştir. Çünkü ilkel toplumlar, dünyadaki karışıklık karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek huzur noktası ararlar. Bu huzur noktasını da değişmez, mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar. Ancak ilkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler ile uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirinden farklıdır. Şöyle ki, ilkel toplumlar dünya hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar başka nedenden soyut sanata giderler. Çünkü onlar, bilim ve uygarlığın gelişmesi ile dünya hakkında yeterince bilgi sahibidirler. Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni felsefi bir kavram olan "*kendiliğinden şey*"[15] kavramında bulur.

> "*Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist(akılcılık) bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alınyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Fakat, daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, 'içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını' maja'nın[*] bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi"*

[14] Wilhelm Worringer, a.g.e., 23 s.
[15] Wilhelm Worringer, a.g.e., 26 s.
[*] Maja: Budist felsefesine göre, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyası.

(Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.[16]

Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi, bu çaresizlikten kurtulmak için mutlak, değişmez olana, "kendi başına varlık"a ulaşmak ister. Bunun olanağını da, ilkel insan gibi, soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde, insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşur.

Sonuç olarak Worringer, soyut sanatı, içtepi ve psikolojik etken ile açıklamıştır. Soyutlama içtepisi ilkellerde bilinçsiz bir mekanizm ile soyut sanata ulaşırken, uygar insanda bu içtepi, bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik* bir nitelik kazanır. Çünkü kendiliğinden şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Böyle bir geometrik yasal dünya, temel özelliğiyle nesneler dünyasında "kendiliğinden şey"i ortaya çıkaran, "eidos, essentia"(öz) adı verilen metafizik şeydir. Buna dayanarak soyut sanat da, özü gereği metafizik bir sanat olarak önem taşımaktadır.

1.1.2. Husserl Fenomenolojisi ve Soyutlama İlişkisi

20.yüzyıl anlayışı içinde sanat, doğadan ve nesnelerden uzaklaşarak, kendine özgü soyut biçimler dünyası kurarken, felsefe de aynı eğilimi gösterir. Burada söz konusu felsefe, fenomenoloji felsefesidir. Bu felsefesinin amacı, soyut sanat anlayışının amacı ile yakınlık gösterir. Felsefede esas amaç, bireysel olanı, rastlantı** olanı ve bu anlamda gerçek olanı yok ederek, "öz"ü kavramaktır. Yani rastlantı olanı değil, zorunlu olanı, öz'ü araştırır. Bu öz, bu mutlak olan şey, soyut sanatın da kavramak istediği temel varlıktır, salt gerçekliktir.

---

[16] Wilhelm Worringer, a.g.e., 26 s.

* Metafizik: Doğa ötesi.

** Rastlantı: Tesadüf. Husserl'e göre nesneler dünyası ancak rastlantı kategorisi ile kavranır.

Bu bilgi üzerinden hareketle fenomen, "görünüş" anlamına gelmektedir. Felsefede, duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen deneyimde kendini gösteren nesne, nitelik, ilişki, konum, olay türünden düşünülebilecek her şeyi anlatan felsefe terimidir.

Felsefede tarihinde kullanılan "görüngü" terimi, us yoluyla kavranan değişmez gerçekler karşısında duyularla algılanan değişken görünüşler anlamında kullanılmıştır. Bu bağlamda, duyuların aldatıcı olma özelliklerinden yola çıkarak, "öz" ile "görünüş" arasındaki metafizik ayrımı kesin sınırlarla çizmek için kendisine sıkça başvurulmuş terimdir.[17]

Fenomenoloji(görüngübilim) ise, "görünüş" ile "bilim" kelimelerinden türetilmiş felsefe terimidir. Özel bir çözümleme yöntemi yoluyla bilince ve bilinç yaşantılarına ilişkin özlerin bilgisini edinmeyi amaçlayan betimlemeci deneyim felsefesi; görüngülerin kendilerini betimleyerek tanıtmaya, onların bilinç yaşantısına açılmalarının koşullarını araştırmaya dayanmaktadır. Edmund Husserl tarafından temeli atılmış felsefe anlayışıdır.

Felsefe tarihinde görüngübilim terimi ilk kez Alman düşünür J.H. Lambert tarafından "Neues Organon"[18](Yeni Organon, 1764) adlı yapıtta kullanılmıştır. Terim, ilk kullanıldığı bağlamda "görünüşler kuramı" anlamına gelir. Lambert, kitabının 4.bölümünde görüngübilimi ele alır. Son bölümde görüngübilimi, duyu yaşantılarını araştırma olarak tanımlayarak, şeylerin insan zihnine nasıl göründükleri üzerine taslak düzeyde bir kuram geliştirir.[19] Burada Lambert, bir dış dünyanın varlığını kabul ederek o dünyanın zihnimize nasıl göründüğüyle ilgilenir.

---

[17] A.Baki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., İstanbul, 2002, 610, 611 s.
[18] J.H.Lambert, **Neues Organon**, Leipzig, Johann Wendler, 2 Cilt, 1764
[19] A.Baki Güçlü, **Felsefe Sözlüğü**, a.g.e., 610, 611 s.

Hegel'in "Tinin Görüngübilimi"[20] adlı yapıtında görüngübilimden anlaşılan, bilincin diyalektik* gelişimi içinde geçtiği evrelerin metafizik bakımdan açıklığa kavuşturulmasıdır. Daha açıklayıcı bir deyişle Hegel, görüngübilimi tinin bireysel duyumdan salt bilgiye aşama aşama nasıl yükseldiğini resmetme etkinliği olarak görmüştür. Adı geçen yapıtta, fenomen kelimesini öz anlamında ele alarak, bunun daha önce gizli ve örtülü olan bir şeyin açık bir şekilde ortaya konulmasını ifade ettiğini belirtir. Böylece bilginin oluşumunu, kendisinde ve kendi için bilinçlenen benlik bilincine, oradan akıla, akıldan kültür ve ahlaklılık şeklinde ortaya çıkan ruha, sonunda mutlak bilgiye ulaşmasını açıklar.[21]

20. yüzyılda fenomenoloji denilince, Husserl'le anılan ve deneysel bilimlerin karşısına konularak temellendirilen "özbilim" anlaşılır. Bu bağlamda Husserl'in anlayışının amacı, fenomenlerin özlerini kavramaktır. Husserl, "Descartesçi Derin Düşünmeler"(1931) adlı yapıtında da dile getirdiği gibi, Descartes'a benzer radikal bir tutum alarak felsefe yapmaya başlamanın doğruluğunu savunur.

Bu anlamda Husserl fenomenolojisinin temel amacı, somut yaşantıya dönmek ve felsefeye yeni bir boyut getirmektir. Nitekim Husserl'in ifadesiyle felsefe yapmak, sürekli başlama durumunda olmak anlamındayken, burada söz edilen somut yaşantıya dönüş, fenomenlerin altında yatan kökensel (öz) sezgiye yönelişle anlamdaştır.

"*Felsefe, felsefelerden değil, şeylerden, fenomenlerden hareket etmeli; şeylere, fenomenlere dönmelidir*"[22] sözüyle ünlenen Husserl'in bu yöntemi, öze ilişkin bilginin olanağını kabul etmeyen 19.yy felsefesine tepki olarak doğar. Diğer yandan da "Varoluşçu Felsefe"nin ve "Yeni Ontoloji"nin ortaya çıkmasına neden olur. Kısaca, bütünüyle dünya fenomenini konu edinip, tasvirsel bir biçimde araştırmaya girişen

[20] George W.F.Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yay., 2011
* Diyalektik: Akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi.
[21] A.Baki Güçlü, **Felsefe Sözlüğü**, a.g.e., 610, 611 s.
[22] Edmund Husserl, **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**, Çev: Tomris Mengüşoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1995, 10 s.

Husserl, bir yandan Platon, Descartes, Kant, Hegel gibi filozoflardan etkilenmiş; diğer taraftan da Heidegger, Hartmann, Scheler, Sartre gibi filozofları da etkilemiştir.

Bu noktada ayrımı belirginleştirmek gerekirse; fenomenoloji, özlerin bilimi değil, özü görüleyen bilincin bilimidir. Fenomenolojinin konusu, algının ya da bilincin özünün betimlenmesi sorunudur.

Benzer bir şekilde, fenomenolojinin ele aldığı konu, algısal ve deneysel nesneler dünyası değil, aksine nesnelerin özüdür. Bunu örnek üzerinden açıklarsak, masayı duyularımızla kavrayabiliriz. Bu deneysel bir kavramadır. Fakat masayı bütün duyu verilerinden soyutlarsak, geriye yalnız masa ideası kalır ki, bu masayı masa yapan düşünsel özdür. Başka deyişle, masayı bize bildiren duyusal niteliklerden, renginden, sertliğinden, mekanda yer kaplamasından soyutlarsak, geriye fenomen denilen öz kalır. İşte fenomenoloji bu özleri araştırır.

Fenomenoloji, "özü görüleme yöntemi" olmakla birlikte, aynı zamanda "fenomen"in ne olduğunu, nasıl kavranabileceğini de sorgular. Bununla birlikte fenomenoloji, özün kendisi üzerine kurulan bir bilim olmayıp öz görüsü üzerine, özü görüleyen bilinç üzerine kurulan bilimdir. Özü görüleyen bilincin en temel özelliği, belli bir şeyin bilinci olmasıdır. Açık bir ifadeyle, *her bilinç belli bir şeyin bilincidir*.[23]

Husserl, bu temel özelliği "bilincin yönelmişliği" olarak adlandırır. Buna göre "gerçekliğin kendiliği" diye bir şey yoktur. Çünkü gerçeklik, her zaman kendine yönelmiş bir bilinç tarafından bilinen bir gerçekliktir. Basitçe açıklanırsa, kendisine yönelen bilinç tarafından görülen, algılanan ve bilincine varılan bir şeydir. Bu bağlamda en somut algılardan en soyut matematik formüllerine kadar dünya deneyimlerinin tamamı, bilinç tarafından kurulur. Bu nedenle fenomenoloji, bilincin sistematik incelemesini hedefler. Hareket noktası olarak belli bir epistemolojiye(bilgi kuramına) dayanma düşüncesinden uzak durur.[24] Dolayısıyla görüngübilim, her şeyi açıklama

[23] Bkz: http://www.felsefe.gen.tr/edmund_husserl_kimdir.asp
[24] Bkz: https://tr.wikipedia.org/wiki/Fenomenoloji

savında olan bir felsefe dizgesi olmaktan çok, şeyleri betimleyerek anlamaya karşılık gelen özgül bir felsefe yöntemidir.

Husserl'e göre, gerçeklik ve bilinç arasında büyük fark vardır.

> "*Gerçeklik, görünüş alanına çıkan, görülebilen ve asla mutlak olarak verilmeyen, olasılığa bağlı olan bir varlık tarzıdır. Bilinç ise, varlığı bakımından görünüş alanına çıkamayan, bize görünüş olarak verilemeyen, gereklilik taşıyan mutlak bir varlıktır. Böyle olunca, doğa, kendi başına mutlak bir varlık değildir; onun mutlak bir varlığı yoktur. O, bir "şey" varlığıdır. Şey de yapısı gereği, yönelime bağlı olan, yani sadece bilinç tarafından görülebilen bir varlıktır. O halde, Husserl'e göre, bilinç, doğanın bir parçası değildir. Doğa, sadece bir bilinçle içkin bağları olan, yönelime bağlı bir "birlik" olarak olasıdır. Bundan dolayı, salt ben ya da salt bilinç hakkındaki araştırmalar, doğa araştırmaları değildir. Salt bilinç, doğa ile hiçbir bağ kurulmadan da düşünülebilir. Oysa herhangi doğal bir şey için bu, imkansızdır. Örneğin bir renk, mekan olmadan düşünülemez. Mekansız bir rengin var olmasına imkan yoktur. Salt bilinç, mekana bağlı olmadığı içindir ki, mutlak bir varlık alanıdır. O, doğanın soyutlanmasıyla elde edilemez; çünkü soyutlama ile yine doğal bir şey kazanılır; salt bilinç asla kazanılamaz. Böylece, "dış dünyanın, doğanın ve evrenin var olmadığı tasavvur edilebilir ama mutlak varlık olan, dolayısıyla düşünme konusunu teşkil eden bilincin var olmadığı tasavvur edilemez" ifadesi, artık bir varsayım değil, uygulanan fenomenolojik indirgeme sonunda elde edilen bir ürün olarak ortaya çıkar. O halde, fenomenolojik indirgemeden arta kalan salt ve mutlak özü ile bilinç olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilinç, Husserl fenomenolojisinin konusunu teşkil edecek olan bilinçtir. Husserl bunu "fenomenolojik kalıntı" olarak nitelendirir. Ona göre varlık, ancak bir bilinçle var olabilirken; bilinç, varlığa bağlı değildir. Sonuç olarak, varlığın yok olduğu farzedilse bile, bilincin özüne ilişilmiş olunmaz.*"[25]

Fenomenolojik yöntemin başlıca amacı, deneyimlerimizi olduğu biçimleriyle doğrudan betimleyerek, öz görüsüne doğru, salt bilinç alanında özü görüleyene kadar indirgemektir. Böylece, Husserl görüngübilimsel düşüncenin işleyişini dıştan içe doğru gelerek, yani varoluştan öze doğru gelerek kurar.

Görüldüğü gibi, soyut sanat anlayışı, düşünsel-soyut bir varlığı nesne olarak ele alırken, aynı dönemin felsefesi de, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde benzer çabayı gösterir. Sanat, duyu üstü, zaman-mekan dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında bulur. Evrende değişmez, mutlak olanı arayan fenomenoloji felsefesi de salt düşünsel dünyada, "öz" dünyasında, mutlak olanı bulur.

---

[25] Edmund Husserl, **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**, Çev: Tomris Mengüşoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1995, 21,26 s.

Sanat ile felsefe arasındaki bu benzerlikten şöyle bir sonuca varılabilir: Düşünsel düzeyde salt geometrik bir yapı olarak temellendirilen sanat yapıtı, içinde yaratıldığı dönemin felsefesinde temellenen bir bilgi objesi üzerinde yükselir.

Soyut sanatçı evrene, nesneler dünyasına baktığında, nesneleri "özsel" yapıları içinde görür. Yani nesneleri soyut geometrik bir bilgi objesi olarak kavradığı için, tuval üzerinde onları soyut-geometrik biçimler olarak resmeder. Örnek olarak, Picasso'nun kübist dönemindeki çalışmaları. Bunlar empirik gerçeklikten, realitede gördüğümüz biçimlerinden arındırılarak, geometrik biçimler içine alınan nesneleri ifade etmektedir. Bunun nedeni ise, sanatçının nesnelere baktığında nesneleri geometrik biçimler içinde, ya da soyut düşünsel bir bilgi objesi olarak kavradığından dolayıdır. Buna göre, Picasso bilgi objesini resmetmiştir.

Soyut sanatta amaç, duyusal gerçeklikten kaçarak soyuta, varlığın özüne yönelmekle somutluk kazanmak, duyusallıktan kaçıp 'mutlak olana' ulaşmaktır. Bu mutlak, varlığın özünde, varlığın derinliğinde somutlaşır. Görünebilir olan gerçekliğin karşıtı olan bir dünya ve ancak sanatçı yapıtlarında yaratılabilen bir dünya, sanatçının ifade(anlatım) dünyasıdır. Bu ifade dünyası, duyulur gerçekliği aşan, ona varlıkça karşı olan bir dünyadır.

Sanatın asıl varlık alanı, ifade dünyasıdır. Buna ancak biçim yoluyla ulaşılabilir. Soyut biçim vermede resim, görünebilir olan, doğal etkiye götüren maddesellik ile değil, aksine yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim, üç boyutlu maddeselliği yüzeyselliğe indirgeyerek, salt bir biçimsel ilgiyi ifade eder. Nesnenin üç boyutluluğunun reddedilmesi, nesnenin yüzey biçimi haline getirilmesi, modern soyut sanatı belirleyen niteliktir.

İzlenimcilik(Empresyonizm) için nesnelerin maddeselliği söz konusu değildi, fakat tüm varlık ve nesneler konturdan, çizgiden, biçimden yoksun renk yüzeyleri olarak kavranmaktaydı. Bu renk yüzeyleri, nesnelerin, varlığın görünebilir olan yüzeyleridir. Bunu Paul Klee şöyle açıklar: "*Daha önceleri, dünyada görülen, görülmek*

istenen ya da görülmesi gereken nesneler tasvir edilirdi. Şimdi ise, görülebilir şeylerin, göreliliği açıklanır ve burada görülebilir olan şeylerin dünya bütünlüğü ile ilgisinde yalnız soyut bir örnek olduğu inancı anlatılır. Nesneler, genişletilmiş bir anlamda dünün akılcı(rasyonel) deneyi ile çoğu görünebilir bir çelişki içinde bulunurlar."[26]

Soyut resim sanatının aradığı nesne, "düşünsel" olan nesnelerdir. Ama nesnelerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, ilk olarak "görünebilir" olan nesnelerin ortadan kaldırılması gerekir. İzlenimci sanatçı resim sanatının, "görme" sanatı olduğunu savunur. Halbuki soyut sanatla birlikte, görme sanatı olan resim sanatı "düşünme sanatı"na dönüşür. 19.yüzyılın sonlarında sanatta egemen olan "doğayı görme"ye dayalı mantık, yerini doğayı "düşünme" mantığına bırakır. Bu yeni mantık evrene, yeni bir biçim verme kuralını ve yöntemini içerir. Mondrian'a göre: "*Biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız "içsel olanı" ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik bulur.*"[27] Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan ana renkler, nötr renkler ve dik açılı kompozisyonlarıyla kurar.

Cezanne'a göre, "*Doğa yüzeyselde değildir, tersine derinliktedir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir. Renkler, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar."*[28] Sanatın aradığı, bu derindeki varlığı Mondrian'a göre ilk kavrayan sanatçı Cezanne olmuştur. Mondrian buradan hareketle şöyle ekler; *"Cezanne'a göre, resim gitgide doğanın dış görünümünden kurtulur… Fütürizm, Kübizm ve Pürizm başka bir biçim vermeye ulaşırlar. Ne türden olursa olsun, nesne biçimini kullanana, biçim verme, salt ilgileri ifade edemeyecektir. Bu nedenden, yeni biçim verme, her bir nesne formundan kendini kurtarmıştır.*"[29] Nesne biçimlerinin egemenliğinden bu şekilde kendini kurtaran sanatçı, evrenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp, varlıkta derinliğe ulaşmak ister. Bu 20.yüzyılın, modernizmin özünde bulunan bir istemdir.

---

[26] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, 145 s.
[27] İsmail Tunalı, a.g.e., 146 s.
[28] İsmail Tunalı, a.g.e., 146 s.
[29] İsmail Tunalı, a.g.e., 146 s.

Modernlerin resmetmek istediği şey, sanatta "tinsel olan"dır. Nesnelerin "içyüzü"dür. Nesnelerin içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir. Bu anlamda mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Fakat bu öz, varlığın yüzeyinde değil, varlığın derinliğinde bulunur ve varlığın içyüzünü oluşturur.

Bu öz'ün, bu asıl varlığın, soyut sanat teorisinde karşılığı daha öncede bahsettiğimiz gibi "temel varlık"tır. Geleneksel ya da İzlenimci sanattaki yapıtlara baktığımızda, doğadan bir nitelik bulabiliriz. Örneğin İzlenimcilik, doğayı ışık ve renk duyumlarına geri götürürken, doğanın tek yönlü bir yorumunu yapar. Böyle özgürce bir yorum, tüm öznelliğine karşın, yine doğanın bir yorumudur. Oysa soyut sanatta doğa ve nesneler, yok edilmekte ve doğanın gerçekliğinin dışında, kendine özgü, mutlak bir varlık düşünülmektedir. Bu yapıtlar, mutlak olanı karşımıza çıkarır. Bu mutlak olan, hiçbir sanatta karşılaşılmayan yeni bir durumu gündeme taşır. Bu yapıtlar, bize bir biçim gösterir. Bu biçim içinde karşılaşılan şey, varlığın ne olduğudur, varlığın özüdür. Soyut sanatın kurucusu Theo van Doesburg, sanatın amacını şu şekilde açıklar: "*Sanat araçlarıyla (başka bir şeyle değil), gerçek öz temeline biçim vermedir.*"[30] Doesburg'a göre sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir.

Soyut sanatta soyutlama "öz" arama çabasına dayanır. Bu noktada Mondrian şöyle söz eder: "*Soyut, salt ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü soyut, daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır*."[31] Mondrian'a göre, soyut sanatta yalın bir salt değil, iç-dış, ruh-doğa, içkin-aşkın arasında meydana gelen hesaplaşma söz konusudur. Burada iç, ruh ve içkin ile kastedilen şey, derinliktir, tümel-evrensel olandır, varlığın özüdür. Sanatçı soyut sanatta, bu derinliğe, öze, tümel-evrensele ulaşmak için soyuta gider.

[30] İsmail Tunalı, a.g.e., 147 s.
[31] İsmail Tunalı, a.g.e., 148 s.

Soyut sanatın amacı, temel varlığa ve derinliğe ulaşmaktır. Bu derinliğe de yalnızca temel varlığa biçim vererek ulaşılır. Biçim verme konusunu, geleneksel sanat ve soyut sanat üzerinden karşılaştırabiliriz.

Geleneksel sanat, nesneden hareket ediyordu ve nesneleri doğal biçimleri içinde ele alarak, bu doğal biçimleri yorumlama amacını güdüyordu. İzlenimciliğin de çıkış noktası, doğadır. Fakat buradaki doğa, nesnel nitelikleriyle değil, öznel nitelikleriyle ele alınır ve yorumlanır. Başka deyişle, "olduğu gibi olan" bir doğa değil, "gördüğümüz gibi olan" bir doğadır. Buna karşılık, soyut sanatta, ne böyle bir doğa vardır, ne de bir doğaya biçim vermek. Soyut sanatın aradığı şey, duyusal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Bu temel varlık ne deneysel, duyusal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır.

Geleneksel biçim anlayışı, nesnelerin biçimlerine dayanırken soyut sanat, nesne dünyasının biçiminden az ya da çok vazgeçer. Nesne artık önemli değil, hatta soyut sanat için yoktur. Önemli olan, evrenin, varlığın sahip olduğu, duyusal olarak kavranamayan biçim ilkesini, varlığın dayanağı tümel yasayı, zorunluluğu kavramaktır. Bu zorunluluk ve bu temel yasa, varlığın en temel hakikatıdır. Bu temel hakikat, varlığı ve sanatı belirleyen temel ilkedir. Böyle bir ilkeyle kavranan evren, geleneksel bir evren olmaktan çıkar.

Sanatçı soyutlama aracıyla, nesneleri tüm rastlantısal özelliklerinden ayırarak, genel evrensel ilgileri ve değerleri (denge, durum, ölçü vs. bireysel bir durumun özelliği ile gizlenen değerleri) ortaya koyar. Bu değerler, doğada olmadığından, zorunlu olarak sanatın doğa ile ilgisi de değişir. Bu noktada artık taklit biter, estetik biçimi başka bir gerçekliğe, derin olan bir evrensel gerçekliğe aktarım başlar. Soyut sanatın aradığı bu evrensel gerçekliğin varoluş biçimi, duyusal gerçekliği oluşturan nesnelerin varoluş biçiminden farklıdır. Evrensel gerçeklik, duyusal gerçeklik için bir temel varlıkken, soyut sanatın evrensel gerçekliğinde varlığın biçimleri, geometridir, geometrik biçimlerdir.

Soyut sanatta geometrik biçimler tercih edilir. Bu biçimler, bireyselliğe dayalı tümel-evrensel olanı dile getirir. Bu bakımdan tümel-evrensel olan ancak bireysel olanda somut olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtını çevreleyen bu birlik, doğa ve doğal biçimlerle hiçbir benzerliği içermez. Aynı zamanda, soyut sanatın geometrik biçimler kullanması, bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü soyutluk bir yöntem değil, aksine mutlağı, temel varlığı, derinliği düşünme ve biçimlendirmedir. Bu anlamda soyutlukta yeni bir varlık, yeni bir gerçeklik söz konusudur.

Bu bağlamda "gerçeklik", duyularımızın bize bildirdiği deneysel gerçekliktir. Soyutlamada bu deneysel gerçekliği, bir düşünce nesnesi haline getirmektir. Bu anlamda "soyut olan şey" bir düşünsel varlık anlamındadır. Bu noktada Mondrian şöyle söyler: "*Değişen doğal biçimlerin arkasında değişmez salt gerçeklik bulunur. O halde, doğal biçimler salt değişmez ilgilere geri götürülmelidir.*"[32] Böyle salt bir gerçeklik, deneysel gerçekliği aşan, onun dışında bulunan, aşkın bir gerçekliktir. Nasıl bir deneysel gerçeklik varsa, aşkın bir metafizik gerçeklikte vardır. İşte burada, soyut sanatın ulaşmayı amaçladığı gerçeklik, deneysel gerçekliğe paralel, deneysel gerçekliğin dışında olan bu öz'lerdir.

Soyut sanatta soyut gerçeklik, sanat yapıtının varlığıyla, onun gerçekliğiyle özdeşleşir. Bu, resimde renk ve renksizliğin meydana getirdiği bir kompozisyon bütünlüğüdür. Kompozisyon "gerçeklik" olur. Sanat yapıtının "bütün"ü, doğa olarak yalnız dışsal görünüşü oluşturan doğanın tamamlanmasıdır. Burada yeni, soyut gerçeklik ile sanat yapıtı özdeşleştirilir. Bu gerçeklik, deneyimsel gerçekliğin dışında düşünülemeyeceği gibi onunla ancak belli bir ilgi içinde düşünülebilir. Yeni biçim verme, nesneleri hem bütünlüğü, hem de birliği içinde ifade eden bir gerçeklik talep eder. Bu, elle tutulabilir gerçekliğin görünüşünü dışarıda bırakır. Fakat doğayı tamamlayan sanat yapıtı, doğa yönünden soyuttur, doğayı bu anlamda aşar, doğanın dışına çıkar, ama bu soyutluk sanat yapıtının varlığı olarak somuttur. Somut bir varlık ise, gerçeklikten yoksunluğu değil, aksine doğrudan gerçekliği ifade eder. Soyut sanatta

[32] İsmail Tunalı, a.g.e., 153 s.

gerçekliğin meydana getirilmesi, kendi içinde salt bir renk-biçim bütünü olarak uyumlu niteliklerin gerçekliği, sanatçının iç dünyasında biçim kazanan gerçeklik söz konusudur. Bu nedenden ötürü, soyut ve somut'un birbiriyle özdeşleştiği bir gerçeklik olarak, "yeni gerçeklik" söz konusudur.

1.2. 20.Yüzyılda Soyutlamaya İlişkin Sanat Akımları

Soyut sanat, kendine özgü, geniş kapsamlı bir dünya, bir felsefe ve bir bilim görüşüne dayanır. Düşün alanında varlığı öze indirgemek isteyen soyut anlayış, bilimde çağdaş pozitif doğa bilimlerinin evreni matematik olarak çözümlemek isteyen soyut-matematik evren tablosunda gün ışığına çıkar. Tüm bu nitelikleriyle soyut sanat, geniş kapsamlı bir evren görünüşünü ortaya koyar. Evrene bakışında ve yaklaşımında ortak özelliklere sahip birbirinden farklı akımlardan oluşur. Kübizm, Stijl, Neo-Plastisizm ve Suprematizm akımları gibi. Soyut sanat bu akımlarda kendini gerçekleştirir. Hatta soyut sanat deyimi, tüm bu sanat anlayışlarını kuşatan genel bir kavramdır.[33]

20.yüzyıl başında doğa bilimlerinde kuramsal alanda meydana gelen köklü değişimler sanata da yansıyarak sanatın biçim ve kurgu dünyasını etkiler. Çağın genel karakterini belirleyen bilimdeki soyutlama sanattaki soyutlamayı da meydana getirir. Bunun sonucunda her ikisi de ortak bir evren kavrayışına yönelir. Çağın bilimsel evren tablosu ile sanatsal yaklaşımlar birbiriyle uygunluk gösterir. Bu uygunluk, belirtildiği gibi her ikisinin de soyuta ve soyutlamaya yönelmesinde birleşir. Bu bakımdan modern fizik, geleneksel fiziğin katılığı içeren madde kavramını yok etmiştir. Modern fizikte madde ve zaman kavramında meydana gelen değişimler, yeni bir dünya kavrayışını vurgular.

20. yüzyıl yeni dünya kavrayışı ve tasarımı, eski dünya tasarımından farklıdır. Eski dünya tasarımının somutluğuna karşılık, modern fiziğin ortaya koyduğu dünya tasarımı soyut nitelikte kendini gösterir. Artık dünya deyince, belli ilgiler içinde

[33] İsmail Tunalı, a.g.e., 163 s.

bulunan somut varlık anlaşılmaz. Bu anlamda bir varlık ve dünya mevcut değildir. Bunun yerine birbiriyle ilgi içinde bulunan ve böylece geometrinin kurduğu ilgiler bütünü içinde varolan bir yapılanma sağlanır. Bu yapılanma, sürekli değişim içinde kuvvet noktalarının meydana getirdiği soyut geometrik evren tablosudur.

Bu açıklamaya göre Cezanne nesneleri önce salt geometrik formlara indirgemekte sonra bunları yeniden kendi mükemmeline ulaşıncaya kadar biçimlendirmektedir. Burada söz konusu olan bir "sanatsal dönüştürüm"dür ve bu fikir soyut sanatın gelişiminde önemli bir başlangıç noktasıdır.

> "*Cezanne, İzlenimci bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, ışıktan çok önündeki nesneleri kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlar. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak da başlıca kaygılarından biridir. Görme eylemine verdiği önem –İzlenimcilerde olduğu gibi, retinanın nesneleri inceden inceye ayrıştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci- onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu*."[34]

Cezanne'ın resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürülmesi yatar. Bu resim organizması, renkli biçimlerden oluşan, dış dünyanın resimsel karşılığı olan bir yapıdır. Başka deyişle, dış dünyanın renkli biçimlerle yeniden yaratılmasıdır. Cezanne, dış dünyanın nasıl kavranılması gerektiğine ilişkin düşüncesini ve resimlerinin kuruluş mantığını açık bir şekilde dile getirir. Doğanın geometrik formlar içinde ele alınarak ve bütününün doğru bir perspektif içine koyularak, bir nesnenin, bir düzlemin her yanının bir merkez noktasına götürülmesi gerektiğini belirtir. Cezanne için amaç, doğayı ve nesneleri duyusal görünüşlerinin ötesinde kavrayarak onlara sağlam biçimsel varlık kazandırmaktır. Cezanne'ın resmi, düşünsel yapısal nesnelerin resim mekanı içinde düzenlemesi olarak özetlenebilir.

Ayrıca Cezanne nesnellik ve derinlik duygusunu bilimsel perspektife ait görünüşle uygulamaz. Bilimsel perspektifin tek bakış noktasını kırarak çok yönlü bakış

---

[34] Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1991, 23 s.

açısından görünen bir hacimselliğe varır. Bu hacimsellik mekan içinde bir nesnenin çeşitli bakış açılarından ortaya çıkan görüntüsünün üst üste getirilmesiyle oluşur.

Cezanne, batı sanatı tarihi içinde önemli bir noktada durmaktadır. Bir yanıyla geleneğe bağlıdır, onu sürekli sorgular, diğer yandan bu sorgulama yenilikçi ve devrimci bir nitelik taşır. Amacı doğayı taklit etmek değil, ona paralel bir görüntü yaratmaktır.

Cezanne'ın, Marsilya yakınlarında çok sayıda yaptığı manzara, natürmort veya figürlü resimlerinde, geleneksel kompozisyonun nesne (form) ve mekan (derinlik) gibi elemanların, sanatçı tarafından farklı renk tonlarının uyumu (modülasyonu), fırça hareketlerinin yönü, çizgi yoluyla çözümlendiği ve öncelikle kübik bir kompozisyon bütünlüğü oluşturma amacı ile kullanıldığı görülür. Sanatçının amacı nesneyi resmetmek olsa da resimsel elemanlar; nesneyi gösterme, oluşturma işlevini yerine getirmekle beraber bağımsızlaşır. Yani Cezanne'ın resimlerinde "nesne" amaç olmaktan çıkıp kompozisyon için araç konumuna gelir. Resmin çizgi, yüzey, form, açı, hareket, renk, tonal değerler, derinlik gibi kompozisyon bütünlüğünü oluşturan elemanları ön plana çıkararak nesneyi temsil etme görevinden çok üstünlüğü ele geçirir. Böylece geleneksel resmin iç yasalarını ve matematiğini oluşturan öğelerle önce "kübizm", sonra da "soyut resim" akımında belirginleşecek olan saf, nesneden kopmuş yeni bir resim tarzı yaratılır. Böylelikle Cezanne, bu sürecin ilk adımını atar. Cezanne'ın ardından birçok sanatçı onun yöntemini sürdürür. Bireysel üslupların başladığı bu süreç, geleneksel resmin kalıplarının kırılmasına neden olur ve günümüz resim sanatına kadar kurgusal yapıdaki etkisini gösterir.

Bu dönemde Cezanne'dan etkilenen önemli sanatçılardan biri de Henri Matisse'tir. Fovist olarak nitelendirilen Matisse, renkçi bir ressam olarak önem taşır. Saf, parlak ve zıt renkler kullanarak dünyayı yorumlayan sanatçı yaşamı iyimser bir gözle algılamış ve eserlerine yansıtmıştır. Geleneksel form, mekan ve ışık kullanımını bırakarak kendi özgün üslubunu yaratmıştır.

20.yüzyılın ilk büyük avangard tarzı olarak anılan Fovizm, galeri sahibi Herwarth Walden'in gözlemlediği gibi, "dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumu"na yönelir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında yaygın olarak görünen gelişmeler bütünü, genel olarak "Dışavurumculuk" başlığı altında toplanır. Aslında Dışavurumculuk, modernlere özgü bir tavır değildir. Norbert Lynton'ın altını çizdiği gibi, "*İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur*." Yazın dünyasında özellikle 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler de görsel sanatları etkilemiştir. Dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, "*Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir*." düşüncesiyle, özellikle Alman Dışavurumcuları (Die Brücke (Köprü), Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)) üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

Paris Sonbahar Salonu'nda(1905) akademik sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla bir grup sanatçının çalışmaları sergilenmiştir. Bu sanatçıları Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles "Fovlar" olarak adlandırmıştır. Bu durum 20.yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçer. Fovist sanatçıların başlıca özelliği, keskin ve saf renklerle resimlerini oluşturmalarıdır. Değerini kaybeden ışık ve gölge kullanımına dayalı form teşkil etme anlayışı, yerini tamamen renklere sığınan bir biçimlendirmeye bırakır. Bu noktada özellikle formun ana hatlarını belirleyen çizgileri de tam anlamıyla renklerin denetimine verirler. Derinlik etkisi ve kütle biçimi kazanması için de değişik renklerin kullanımını önemsemektedirler. Saf renklerle kurulan resimler rengin güçlü etkisiyle dikkat çeker. Konular olağan gündelik yaşam sahnelerinden alınır. Aynı zamanda, renklerin geniş yüzeyleri teşkil etmesiyle sağlanan resimlerin bütünlüğünü esas alan bir anlayışla detaydan arındırılmaktadır. Aslında Fov'ların en radikal başarısı, doğal olmayan çarpıcı renkler değil, geleneksel üç boyutlu mekan kavrayışını yıkmalarıydı.

Bu bakımdan renk ve dokunun ön planda olduğu resimlerinde, genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin hiç önemi yoktur. Önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Örneğin, Matisse "Mavi Çıplak" adlı resminde tümüyle biçim bozmacı bir tavır içinde akademik

çıplak geleneğini yerle bir eden bir biçim ve renk deneyselliği sergiler. "Madam Matisse'in Portresi" adlı resminde ise, bir kişinin portresinden çok kendi renk duygusunu ve Dışavurumunu ortaya koyar.

Brian O'Doherty, Matisse'in yüzey anlayışını şöyle tarif eder;

> "*Resim düzleminin ikilemini ve adeta biyolojik bir organizma gibi kendi dışına yönelimini en iyi anlayan sanatçı Matisse'tir. Resimleri, sanki topolojik*[*] *bir ikilem içindeymiş de derinlik yüzeysel bir analoğa çevriliyormuş gibi giderek büyümüştür. Resimsel mekan yukarı-aşağı, sağ-sol yönlerinde renklerle, konturları belli belirsiz çizimlerle ve resim düzleminin her bir yanına neşeli bir şekilde aynı yoğunlukta sürülmüş boyayla oluşturulmuştur. Matisse'in büyük resimlerinde çerçeveyi neredeyse fark etmeyiz bile. Matisse, yataya doğru genişleme ve yüzeyin içerilmesi sorununu büyük bir ustalıkla çözmüştür. Kenarlar uğruna resmin merkezine ya da merkez uğruna resmin kenarlarına vurgu yapmamıştır. Resimleri mutlaka çıplak duvarlara gereksinim duyan bir küstahlık içinde değildir. Nereye asarsanız asın iyi görünen resimlerdir. O ödün vermeyen serbestlik kararında bir süslemeyle birleşince, kendi kendine yeten birer yüzey ortaya çıkmıştır*."[35]

Matisse'in sanatına zaman ve mekan kavramı bağlamında bakıldığında Doğu sanatının etkisi görülür. Bu etki onun tüm yaşamına yayılsa da özellikle 1906-1914 yılları arasında "oryantalist" olarak nitelendirilen dönemde yoğunluk kazanır.

Matisse, İslam ve Doğu sanatı sergilerinde Doğu sanatıyla tanışır. Cezayir, Fas ve Rusya'ya gerçekleştirdiği yolculukları ona ilham verir. Özellikle mekan yaratma tekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanır. Kırmızı, mavi ve yeşil renkleriyle çalıştığı tuval üzerinde sanal bir mekan yaratarak üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekanın iki boyutlu algılanmasını sağlar. Aynı mekan tasarımıyla ele aldığı "müzik", "dans", "oyun" gibi temaları, insanlığın ortak ve zamana bağlı olmayan içgüdüleri olarak işler.

Bu noktada Matisse'in "Kırmızı Stüdyo" (1911) adlı çalışması, tek rengin, kırmızının yüzey olarak kullanılması ve derinlikte mekansallık boyutuna dönüşmesi,

---

[*] Topoloji: Matematiğin bir dalıdır. Topoloji, köşeli olmayan şekillerin geometrisidir. Uzaydaki şekillerle ilgilendiğinden, geometriye yakındır. http://www.turkcebilgi.com/topoloji

[35] Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, Sel Yay., İstanbul, 2010, 40 s.

sanatçının mekan yaratma amacına iyi bir örnektir. Sanatçı arka plan rengi olarak kırmızıyı kullanır ve bu rengi tuval yüzeyine yayarak mekanı oluşturur. Böylece resmedilen mekanda derinlik yanılsaması yaratılarak üç boyutlu olan mekan iki boyutlu gösterilir. Ayrıca resimde nesnelerin kırmızı bir yüzey üzerinde farklı açılarda durması, geri plan olarak mekansallığı ortadan kaldırsa bile, nesneler kendi ilişkileri içinde yeni bir mekan yaratır. Resim yüzeyindeki nesnelerin bu ilişkisi, çağrışımı izleyiciler tarafından kurulur. Dolayısıyla Matisse'in bu resmindeki mekan, nesnelerin yüzeyindeki renkle elde edilen yanılsamalı bir mekandır. Sanatçı, bu yanılsamalı mekan anlayışının referansını Doğu sanatından almaktadır.[36]



Resim 1: Henri Matisse, "*Kırmızı Stüdyo*", 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 181 x 219.1 cm.

Matisse, Doğu sanatı ve estetiğinden özellikle halı, minyatür ve seramiklerinden aldığı ilhamla mekan yaratma tekniğini geliştirir. Başka bir deyişle resimlerinde kullandığı yerel objeler, süsleme amacının yanı sıra kompozisyonlarındaki mekan tasarımını da destekler.[37] Diğer yandan da, iki boyutlu yüzey içine yerleştirilen figürler renk alanında yassılaşarak, boşlukta asılıymış gibi görünen Doğu minyatürlerindeki figürlere benzemektedir. Böylece renk, hem iki boyutluluğu yaratmada hem de süsleme unsuru olarak araç olarak kullanılır.

[36] http://www.hermitagemuseum.org/
[37] Pierre Schneider, "The Moroccan Hinge", Matisse in Morocco, Washington: National Gallery of Art, 1990, 24 s.

Buradan hareketle Matisse, doygunluğu yüksek renklerle oluşturulmuş düz ve birbiriyle kesişen alanlara vurgu yapmasıyla, Avrupa resmindeki modern renk yaklaşımından sorumludur. Paris ekolünün son dönemlerinde öne çıkan çoğu sanatçının yanı sıra, 60'lı yıllarda popüler olan Patrick Caulfield, David Hockney, Howard Hodgkin gibi sanatçılarla birlikte savaş sonrası dönemin çok sayıda ünlü İngiliz ressamı da Matisse'ten etkilenmiştir. Ancak Matisse, Amerikan soyut sanatının ve özellikle renk alanı resminin evrimi açısından da önemli bir figürdür. Matisse her ne kadar figürlü çalışmalar yapmış olsa da Mark Rothko ve Barnett Newman'la olan dostluğu sayesinde sanat dünyasında önemli bir konuma sahiptir. Matisse'in dediği gibi, "Fov resmi her şey değildi, ama her şeyin temeliydi."

1.2.1. Kübizm ve Soyutlama

Cezanne'dan sonra Paris'te Kübizm'in temellerinin atılmasında etkili olan sanatçılar Picasso ve Braque'dir. Bu iki sanatçının yapıtlarını, küplerden oluşan bireşimler (kübik acayiplikler) olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles akıma "Kübizm" adını verir. Picasso ve Braque Kübizm'den önce, birbirlerinden bağımsız olarak, benzer anlatım yöntemleri üzerinde çalışmış, sonra da Cezanne'ın görüşünü benimsemişlerdir.

Kübistler, çözümleme sonucu elde edilen geometrik biçimlerle, resmi geleneksel biçimlerden kurtarıp kendi öz anlatımına kavuşturacaklarına inanmış, biçimi ön planda tutarak, rengi ikinci plana itmişlerdir. Çoğunlukla koyu tonlar, donuk griler, ender olarak da yeşil kullanmışlardır. Cezanne'dan etkilenerek, mekansal derinliği ve hacmi, biçim düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlardır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanarak yeni bir görsel dil yaratır.

Bu noktada Ahu Antmen**,** Kübizm'den şu şekilde bahseder**:**

> **"***Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20.yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19.yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.*"[38]

Kübizm'in temel referanslarından diğeri de Afrika sanatıdır. Afrika sanatı, hem temsili hem de doğal olmayan sanattır. Picasso, Afrika sanatçıları tarafından kullanılan genellikle geometrik bozulmaya uğramış insan başı ve vücudunun biçimlendirilişini, yeni konularında değerlendirmek adına geliştirir.

Picasso'nun öncüsü olduğu Kübizm akımının resme getirdiği yenilik, geleneksel sanat anlayışından, işlediği konu olarak ayrılmaz. Aradaki temel fark, görme biçiminde ve bunun biçimsel bir yansıması olan resimsel mekanın dönüşümünde ortaya çıkar. Resimsel, plastik imkanlar, Kübizm'e gelinceye kadar sanatsal ifade bakımından, Fovizm, Post-Empresyonizm gibi akımlar tarafından yeterince zorlanmıştı. Yine de resmin asıl sahnesi, Rönesans'tan beri değişmeyen merkezi perspektif anlayışına bağlı ve doğanın temsili olma özelliğini korumuştur. Farklı şekillerde ve tarzlarda kurgulanarak yeniden tanımlanmasına rağmen temel olarak değişmez bir "sahne kurgusu" kalıbı olma özelliğine sahip böyle bir dünya tasviri, gözle görüneni, hem göz hem de gözün gördüğü perspektif kanunlarla belirlenmiş sistematik içinde bir ön kabul olarak içselleştirmişti. Bu haliyle, Panofsky'den bir ifadeyle sosyo-kültürel bir "zihinsel alışkanlık" haline gelmiş ve hiç sorgulanmamış, sanatsal esasta kökensel bir paradigmaydı. Kübizm'e kadar resimsel mekan, tuval yüzeyinden içeri doğru verilen belli bir derinlik etkisi ile resme sanki bir pencereden dışarıyı seyreder gibi tamamen bir gözlemci olarak bakmayı sağlayacak şekilde oluşturulmuştu. Zaten perspektif, "bir

[38] Ahu Antmen, a.g.e., 45-46 s.

şeyin içinden bakma" ve seyredilen "manzara" anlamındadır. İşte Kübizm, resimde her şeyden önce bu mekan anlayışını yıkmış ve dünyayı, dışarıdan bir pencereden bakar gibi izlenilen bir manzara olarak değil, algıda algılayanı algıladığının dışına değil içine yerleştiren iç içe ve bütünleşik bir bilinç içinde resmetmiştir.[39]

Bu, aynı zamanda Kübist resim anlayışının dünyanın görünmeyen yanlarının görünenlerle birlikte resmedildiği mümkün birliğinde görmeye ve göstermeye çalışmasıyla da kökten ilgilidir. Bu özellik Picasso'nun sanatının da anahtarını oluşturmaktadır. Çünkü Picasso, gerçekliği, onu hep belli bir bakış noktasına bağlı sabit bir perspektif sahne içinden "algılayarak" değil, bakış noktalarının bir araya getirildiği yapısal dinamizmi içinde "kavrayarak" resmetmek istiyordu. Bu nedenle kübist mekanın Picasso'nun deyimiyle "yıkımların toplamı" olan "kırılmış" görüntüsünün altında, aslında görünenin gözün göremediği içine nüfuz etme ve perspektif algıda özne/nesne olarak ayrışmış birliğini yakalama arzusu yatmaktadır. "*Picasso'nun yaratısında sanat yapıtı, ilk olarak bir isyan belgesi haline gelir. Resimde görünen biçimler aynı zamanda bir biçim dünyasının yıkımı anlamına da gelir: yaratma ve yıkma özdeşleşmiştir. Picasso'nun sanatı yaşamının sonuna kadar bu iki önemli özelliğini korur*."[40]

Kübist resimde perspektif, yanılsamacı bir üç boyutluluğa yönelik değildir. Tablonun derinliği, uzamı(espası) resimde yer alan imgelerin üst üste bindirilmesi, kaydırılarak çakıştırılması, farklı bakış noktasından ele alınıp belli bir koordinatta iç içe geçirilmesi ve yarı saydam renklerin üst üste değişik biçimler yaratacak şekilde sürülmesi ile öne çıkar.

Kübizmin temel özellikleri; çizgi egemenliği, tek renkle boyama, yüzeyin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalanmasıdır. Bir anlamda Kübizm öze dönüştür. İnsanın bakış, duyuş ve hissedişindeki en masum yansımasıdır. Kübizmin sanata kazandırmış olduğu yenilikler, geçmişe sağlam bakıldığını göstermekle birlikte;

[39] Oğuz Haşlakoğlu, "Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu", Mavi Atlas, Sayı:4, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, 2015, 111 s.
[40] Wilfried Wiegand, **Picasso**, Çev: Canan Dövenler, Alan Yay.,İstanbul, 1985, 65 s.

geleceğin önünü açmıştır. Konu seçiminde günlük yaşamın nesnelerini ele alarak yalınlığı yansıtmıştır. Kullandığı malzemelerde sınır tanımamış ve kendini ifade edecek bütün malzemeleri seçmiştir. Bunu yaparken meslek etiketi göz önüne alınmamış, önemli olan ifadenin yerine ulaşıp ulaşmadığı konusundaki şüpheleri gidermek olmuştur. Kübist sanatçılar bunları yaparken görme biçimiyle Cezanne'ın eşzamanlı görüş açıları görüşü üzerinden hareket ederek, durağan bir doğa görüşü imkanını, sanattan bir daha geri gelmemek kaydıyla çıkarıp atılmasıyla[41] mümkün kılmıştır.

Kübizmin ilk ve en önemli çıkış noktalarından biri, mimari mekan ile merkezi perspektif anlayışının tuvalden dışlanmasıdır. Resim, mekanın temsil edilmesini aşıp, mekan duygusunun yeniden düzenlenmesine yönelmiştir. Daha doğrusu, Kübizm için önemli olan, mekanın kendisinden çok, içeriğinin temsil edilmesidir. "*Matematiksel perspektifin ya da diğer bazı aldatmacaların kullanılmamasıyla perspektifi olmayan gerçek nesnelerin tabakalarını karıştırarak veya üst üste yerleştirerek oluşturulan bir mekan, Masaccio'dan beri ilk kez yeni ve özlü bir mekan kavramıyla sunulmuştur*."[42] Farklı görüş açılarının ortaya çıkmasıyla nesnenin etrafında dolaşma imkanı oluşmuş, hakim olunan nesne her yönüyle yüzeye aktarılmıştır. Bunun sonucunda izleyici nesneyi bilinen her yönüyle kavrar hale gelmiştir.

Kübist sanatın manifestosunu yazan G. Apollinaire geometri hakkındaki fikirlerini, Kübist resimleri fazla geometrik bulan izleyiciye "*yazar için dilbilgisi neyse, ressam için de geometri odur"* [43] diyerek, geometrinin espasla[*] ilgili bir bilim olarak resmin en temel kuralı olduğunu öne sürer. Ona göre modern sanatçılar, geleneksel sanatçıların yapıtlarının aksine izleyiciyi hoşnut etme duygusundan uzaklaşır. Resim artık bir tasarım sanatı olur.

---

[41] John Berger, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yay., İstanbul, 2003, 66 s.

[42] Grigory Petrov, **Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları**, Çev: Hasip A. Aytuna, İnkılap ve Aka Yay., İstanbul, 1979, 389 s.

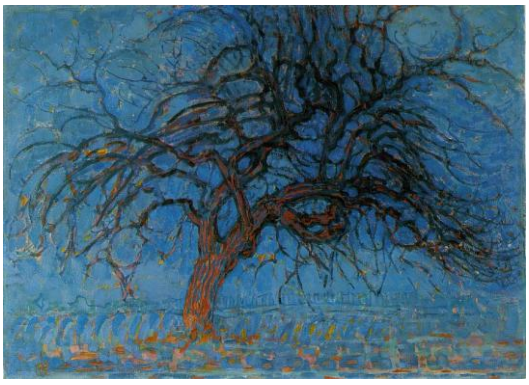
[43] Ahu Antmen, "Yeni Bir Dil: Kübizm", **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 48 s.

[*] Espas: Boşluk

1.2.2. Neo-Plastisizm ve Soyutlama

1910-1914 yılları arasında doğadan soyutlamalar yapan Hollandalı sanatçı Piet Mondrian'ın çalışmaları soyuta doğru indirgeme ve salt formun ortaya çıkarılmasında 20. yüzyıl sanatının biçimsel dönüşümünü tanımlayan ikinci bir yol oluşturur.

Temsilden non-figüratif sanata Mondrian'ın resmindeki değişimin mantığı doğadan yaptığı ağaç çalışmalarında belirginleşir. Bu çalışmalar ifadeci bir gerçekçilikten dereceli bir parçalanma yoluyla soyut, biçimsel bir anlatıma ulaşır. "Kırmızı Ağaç" çalışmasında beliren bireysel özellikler, Mondrian'ı Kübistlerin çalışmalarından ayırır. Bu resim, ağaç motifinin kökleri ile toprağa, dünyaya, maddeye bağlı olan varlığının gökyüzüne, tinsele ulaşma çabası içinde anıtsallaşmasını betimler. Ağaç, çevre uzamda ritmik genişlemesinde belirginleşir. Erken çalışmalarıyla bir süreklilik oluşturan bu sentez, Mondrian'ın çalışmalarında dış dünyanın gelişen ve birbirine karışan dinamizminin etkisini ortaya koyar. Bu ise yalnızca bir fikri şematik olarak ifade etme sorunu değildir, resimlerinin ritmi görsel bir gerilim de sağlar.



Resim 2: Piet Mondrian, "*Kırmızı Ağaç*", 1908-1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 99 cm.

"Kırmızı Ağaç" sadece kırmızı ve mavinin kontrastı üzerine kurulmuş bir resimdir. İzlenimci bir gelenekle ve noktacı tekniğiyle yapılan lekeler, eserin iki boyutta kavranılması konusunda ilk referansını verir. Resimde dalların karmaşıklığına karşın

sağ-sol ekseninde, geometrik merkezden her iki yöne doğru gelişen yatay yayılma duygusu ve ağacın kökü ile yukarı doğru uzanan dalların dikey ekseni algımızı iki boyutla sınırlar. Ağacın dalları yanlara ve yukarı doğru yayılmaktadır. Bu yatay-dikey uzanımla belirlenen denge, resmi kendi düzlemi içinde bir bütün haline getirir.

Mondrian 1908'de eleştirmen Israel Querido'ya bu resimdeki teknik uygulamanın açıklamasını şöyle yapmıştır:

> "*…günümüzde, farklı tekniklerin benimsenmesi yoluyla da olsa, her şeyin gayet farklı bir biçimde ifade edilmesi gerektiği konusunda benimle hemfikir olacaksınız. Yaşadığımız dönemde boyanın mümkün olduğu kadar saf renkler halinde uygulanması ve noktacı ya da dağınık üslupta birbirlerinin yanına yerleştirilmelerinin gerekli olduğuna inanıyorum… Bana öyle geliyor ki düşüncenin açıklığına tekniğin açıklığı eşlik etmeli… Çağlar boyunca aynı kalan büyük asli değerler veya gerçekler var, ancak biçim ve ifade değişiyor…*
>
> *Bugün için en azından çalışmamı şeylerin sıradan dünyası ile kısıtlayabilirim, çünkü bu, içinde halen yaşadığımız dünya. Sanat, yine de, benim, belki de yanlış biçimde tinsel alan dediğim, daha hoş alanlara bir geçiş sağlayabilir; çünkü formu olan her şey henüz tinsel değil. Bunun yanında bu yükselişin yolu: maddeden uzaktadır*."[44]

"Kırmızı Ağaç" gibi çalışmalarda iki boyutluluk ve rengin arılaştırılması, ayrıntı yerine ifadenin öne çıkması nedeniyle alt yapısı hazırlanan mutlak basitliğe giden yolda, Mondrian'ın kübizmle ilişkisini tam anlamıyla etkilenme ya da üslup değişimi olarak nitelendirmek yanlış olur. Onun amacı görünen dünyanın kararsızlığından ve yanıltıcılığından kurtarılmış bir resimsel gerçeklik meydana getirmektir. Daha doğrusu resme kendi gerçekliğini geri kazandırmak olduğu için esasları, onun sanat kuramında olduğu kadar eserlerinde de bilinçli olmaktan çok sezgisel olarak belirlenmiş olan bir hedefe "yeni plastiğe" ulaşmak için başvurulmuş bir araçtır. Mondrian bu nedenle, kübist ilkeleri tam olarak uygulamamış, nesneyi parçalama olanaklarından yararlanmıştır. Nitekim kısa zaman sonra Mondrian'ın sanatındaki bu sentez kübizmin sınırlarını aşarak soyutlamaya yönelmiştir.

---

[44] Piet Mondrian, **The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian**, Thames and Hudson, Londra, 1987, 13-14

Mondrian'ın soyutlama sürecindeki 1912-1913 yıllarına tarihlenen "Ağaçların Kompozisyonu II" adlı çalışması önemli örneklerdendir. Rengin siyah, beyaz ve gri tonlarına indirgendiği bu çalışmada ağacın görünen dünyadaki gerçekliği ile hiçbir bağlantısı kalmamıştır. Burada yayılmanın, canlanmanın dinamiği ağaç idesinde kendini gösterir. Renksizliğin donuk ve durağan etkisi yerine, siyah dikey konturlarla oluşturulan ağaç imgesinin yapısı, bu imgeyi tuvalin köşelerine doğru yayılan bir dinamizm ile taşımıştır. Bu resmin başka bir özelliği ise, kavislerin kaybolarak yerini çapraz ya da düz çizginin almasıdır.

Mondrian, Paris'te düzenlenen "Bağımsızlar Salonu"nda(1912) sanatçı Robert Delaunay'ın bu sergide yer alan "Pencere" adlı çalışmasından etkilenmiş, yeni çalışmalarında daha akıcı ve güçlü bir dinamizm yaratma çabasına girmiştir. Mondrian'ın Paris'te atölyesinin penceresinden gördüğü yıkık evler, özellikle üzerinde bir kısmı parçalanmış reklam panolarının kaldığı yıkık duvarların oluşturduğu soyut etki, sanatçının duvarları ve özellikle bina cephelerini soyutlayarak kübist etkiler taşıyan kompozisyonlar üretmesini sağlamıştır.



Resim 3: Piet Mondrian, "*Ağaçların Kompozisyonu II*", 1912-1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98 x 65 cm.



Resim 4: Piet Mondrian, "*Kompozisyon 14*", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94 x 65 cm.

Bu yönde, sanatçının 1913 tarihli "Kompozisyon 14" adlı çalışması bina cephesini gösteren soyutlamalara örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda eserin yarattığı iç dinamizm, Delaunay'ın dinamik şehir görünümlü soyut üretimine de benzerlik teşkil eder. Mondrian'ın dikey formları nedeniyle cephe soyutlamaları, kıvrımlı ağaç soyutlamalarından denge unsuruna daha yakın durur. Nitekim Mondrian 1917 tarihli "Resimde Yeni Plastik" adlı makalesinde mimarinin ve insanın ürettiği doğa olan kentin ya da metropolün, güzelliğin burada doğaya göre daha matematiksel ifade edildiği için biçim verilmiş bir soyut yaşam örneği olarak denge kavramına doğadan daha uygun olduğu düşüncesini dile getirmiştir. Bu nedenle Mondrian'a göre, metropoller yeni yaşamın ve yeni sanatın gelişimi için en uygun yerlerdir.[45]

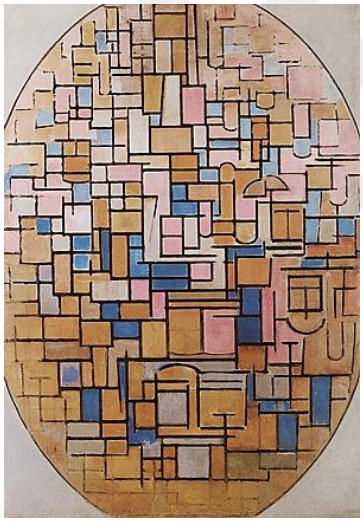
Mondrian 1914'te H.P. Bremmer'e bu cephelerin ortaya çıkışını ve nasıl algılanması gerektiğini şöyle anlatmıştır:

> "*Eskilerin mimarisi bana en büyük sanat gibi görünüyor… Yatay ve dikey çizgilerin kullanımı ile bilinçli olarak, ancak hesaplama olmaksızın, yüksek bir sezginin rehberliğinde inşa edilmiş ve bu güzellik unsurları ile uyum ve ritime kavuşturulmuştur –eklemeler gerekli olduğu yerlerde başka yönlere giden çizgilerle ya da kavisli çizgilerle yapılmıştır- …*
>
> *Burada derinlemesine görebilen hiç kimse için muğlak bir şey yoktur; bu, sadece kişi doğayı yüzeysel olarak gördüğünde muğlaktır. Tesadüften de en az hesaplamadan kaçınıldığı kadar kaçınılmalıdır. Bir yatay veya dikey çizginin sürekli olarak kesilmesi gerektiğini de düşünüyorum. Karşıt olmadıkları için, bu yönler "özel", bu nedenle de insani olan bir şeyi ifade edeceklerdir*."[46]

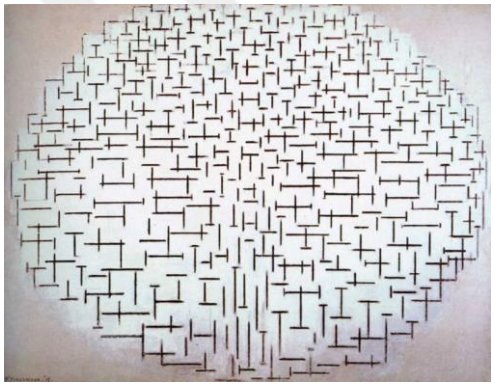
Sonraki yıllarda, bu cephe resimlerinin önemli bir özelliği haline gelen siyah çizgi, sınırlayıcı ve belirleyici kontur olarak Mondrian'ın üretimlerinde yerini alır. Sanatçı bu çalışmalarını oluştururken oval yapıyı da kompozisyonlarına dahil eder. "Oval Kompozisyon"(1914), karakalemle yaptığı bina eskizlerinin giderek tuval üzerine yağlıboya üretimlerine dönüşmesinin bir sonucudur. Bununla beraber savaş sürecini Hollanda'da geçiren sanatçı, bölgenin engebesiz kıyılarından esinlenerek "İskele ve Okyanus" serilerini(1915) yaratmıştır. Bu çalışmalarında denizi, kıyıları, ufku ve iskeleleri birbirini kesen kesik çizgilerle soyutlamıştır. Bu serinin diğer adı olan "Artı ve

[45] Piet Mondrian, a.g.e., 59 s.
[46] Piet Mondrian, a.g.e., 14,15 s.

Eksi" (+ ve -) sanatçının kompozisyon bütünlüğünde kullandığı biçimsel öğeleri tanımlamaktadır. Hareketli deniz dalgalarından yola çıkarak, yatay-dikey siyah çizgilere indirgenen bu oval çalışma, karşılıklı olarak merkezden uzaklaşma ve merkeze yaklaşma hareketini vurgular. Çalışmanın sonsuzluk ve çoğalma ritmi, beyaz zemin ve siyah çizgilerin yatay-dikey kesişmeleriyle sağlanmıştır. Kompozisyonun üst kısmında siyah çizgilerin yoğunlaştığı, alt kısmında ise seyrekleşen yatay-dikeyin kesişmediği ve alt bölümde iskele imgesinin belirişi görülebilir. Kompozisyona iskelenin bu şekilde yerleştirilmesi, resmin dikey hareketini devreye sokarken, yükseliş ve sonsuzluk duygusunu da beslemektedir. Buna karşın dışa doğru yayılan hareketle de dengeleyici bir yapı kurmaktadır.



Resim 5: Piet Mondrian, "*Oval Kompozisyon*", 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 101 cm.



Resim 6: Piet Mondrian, "*İskele ve Okyanus*", 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 x 108 cm.

Mondrian 1916 yılında Hollandalı modern sanatçıların ve teozofistlerin yeri olan Laren kentine gitmiştir. Burada "Plastik Matematik" olarak adlandırılan Yeni-Platoncu*

* Yeni-Platonculuk: Plotinos tarafından kurulmuş (MS 205-270) Helenistik-Roma döneminde ortaya çıkan sonuncu felsefe akımıdır. Yeni-Platonculuk, yalnızca tarihsel açıdan değil Hıristiyan Ortaçağ felsefesiyle İslam felsefesine yaptığı etkiler bakımından da önem taşır. Çünkü dini inancı felsefe yoluyla açıklamayı düşünen Ortaçağ filozofları, özellikle Batı dünyasında, Aristoteles'e kadar, Plotinos'un felsefesine başvurmuşlardır. Platon'dan gelen "öte dünyacı" eğilim, Plotinos felsefesinin amacı olarak,

sistemi savunan teozofist matematikçi M.H.J. Schoenmaekers ile tanışır. Bu bir anlamda kökeni teozofist düşünceye dayalı üslubun geometrik biçimde ilerlemesine yol açmıştır. Bu tanışma aynı zamanda Mondrian'ın resminde sezgisel biçimin bilince taşınmasına da neden olmuştur.

Daha öncesinde Mondrian 1899 yılında ilk kez teozofi kavramı ile tanışmış ve bu yıldan itibaren bu konuda yoğun okumalar yapmıştır.[47] Mondrian'ın teozofi ile olan ilişkisi, 1909'da Hollanda Teozofi Cemiyetine üye olmasına kadar okumalarla ve cemiyetin toplantılarına katılmakla gelişmiştir. Mondrian'ın bu süreçte teozofi kurucularından H.P. Blavatsky'nın "Gizli Öğreti", Alman Teozofi Cemiyeti Başkanları Annie Besant ve C.W. Leadbeater'in "Düşünce Şekilleri" ve "Görünen ve Görünmeyen İnsan" adlı kitaplarını okuduğu, ayrıca tasarımcı ve mimar Rudolf Steiner'in Hollanda'daki konferansını izlediği bilinmektedir. Steiner, gerçekliğin bilgisini edinebilecek özel kişilerin teozofistler, filozoflar ve sanatçılar olduğunu savunmuştur. Sezgi yoluyla edinilen bilgiyi daima sanatçının üstün bir niteliği sayarak Mondrian'ın kimlik arayışında ve sanatının erken döneminde teozifiye olan inancının güçlenmesinde etkili olmuştur. Steiner'e göre, ancak fenomenleri görmemeyi başardığımızda gizli anlamları görebiliriz. Böylece insanlar giderek fenomenler dünyasından ayrılırlar, salt düşünceye ulaşırlar.[48] Ona göre, bu aşamaya gelen özel insanlar, toplumun gözlerini tinsel gerçekliğe açmalıdır. Böylelikle insanlar tinsel varlıklara, dolayısıyla mutlak bilgiye ulaşacaktır.

Steiner'ın düşünmenin duyudan bağımsız olacağı ya da nesnel içerikli salt kavramların zihinsel algıya dönüşeceği savı, Mondrian'ı etkilemiştir. Özellikle yeni-plastiğin temelinde yatan tümel gerçek kavramı ve onun saf araçlar, renkler, çizgi ile ifade edilme düşüncesi sanatçı üzerinde etkilidir. Çünkü bu araçlar nesneldir. Nesnel oldukları için duyudan, değişken doğadan, fenomenden ve bireyden bağımsızdır.

Tanrıya yükseliş ya da Bir olanla birleşme sürecinde en sistematik ifadesini bulur. Bu nedenle, felsefe yalnızca mantık, kozmoloji (evren bilimi), psikoloji, metafizik ve ahlakı değil, din teorisi ve mistisizmi de içermektedir.

[47] Michel Seuphor, **Piet Mondrian: Life and Work**, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1956, 56 s.

[48] Rudolf Steiner, **Teozofi: Tanrısal Bilgelik**, Omega yay., İstanbul, 2002, 114 s.

Mondrian buradan, genellikle her metininde başvurduğu temel kavramlara ulaşır; erkek-dişi, dikey-yatay, öznel-nesnel, tekil-tümel gibi karşıtlıkları resminin ve kuramının temel taşı haline getirmiştir. Böylece hem düşünsel hem sanatsal olarak öznellikten kurtulup tümel olana ulaşmayı amaçlar. Bu tavır aynı zamanda Mondrian için öz olanı görme anlamındadır.[49]

Mondrian'ın amacı sanatını fenomenlerin değişken görünümünden ve bilgisinden kurtarmak, resmini doğacı betimden bağımsız kılarak tutarlı ve tümel gerçekliğin betimi haline dönüştürmektir.

> "*Sanatçıda tümel olan, onun etrafını kuşatan tekilliğin içinden geçerek, her şeyden kurtarılmış düzeni görmesine neden olur. Bununla birlikte bu düzen gizlidir. Şeylerin doğal görünüşü az çok kararsız bir biçimde evrilmiştir. Buna karşın gerçeklik kendi kuruluşunda ve çokluğunda belirli bir düzen sergiler. Bu düzen genellikle açık bir şekilde görünmez ancak biçimlerin ve renklerin kümelenmesi yoluyla gizlenir. Bu doğal düzen, gören kişide en derin uyum duygusunu doğuran yine de bu dengeli düzendir. Duygunun derinliği içsel uyumun derecesine bağlıysa, o halde bu dereceye kadar bir dengeli düzen bilinci vardır; gören kişi evrene ait uyumun bilincine bir ölçüde varmışsa, sanatsal karakter uyumun saf ifadesini, dengeli düzenin saf bir ifadesini gerektirecektir. Eğer o bir sanatçıysa, artık doğanın üslubundaki düzeni izlemeyecek, ancak onu sanatı üslubunda betimleyecektir. Böylece o, görsel olarak algıladığımız biçimde, düzeni en son tutarlılıkla dönüştürür*."[50]

Blavatsky'e göre teozofinin başlıca amacı dinsel dogmacılık ve bilimde maddecilikle mücadele etmek, evrenin yasalarını bilimsel olarak araştırmak, insanın gizil güçlerini geliştirmektir. Teozofi Hristiyan kilisesinin aksine Doğu dinlerinin öğretilerine, özellikle Budizm'e ağırlık verir ve İsa'yı Hristiyan kilisesinden bağımsız olarak bir sembol olarak kullanır. Blavatsky'nın gizli öğretisi bilim, din ve felsefenin bir sentezidir. Bu anlayış özellikle Mondrian'ın yel değirmeni ve kilise kulesi çalışmalarında görselleşir. Geometrik bir anıtsallıkla yükselen değirmenler ve kuleler, ilahi varlığı yansıtırken, teozofist renk ve sembollerle, teozofist aydınlanma sürecinin temel unsuru olan yükseliş duygusu vurgulanır.

---

[49] Piet Mondrian, a.g.e., 54 s.
[50] Piet Mondrian, a.g.e., 32,33 s.

Laren'de Mondrian'ı ziyaret eden van Doesburg, Schoenmaekers'la tanışmıştır. Doesburg buradaki buluşma hakkında, Mondrian'ı Schoenmaekers'ın etkilediğini bir mektubunda aktarmıştır. Schoenmaekers'ın "Plastik Matematik" kuramından bahseden Doesburg, buna göre sanat eserinin matematiksel bir temel üzerine oturması gerektiğinden ve Mondrian'ın da bunu salt iki araçla, yatay-dikey iki çizgiyi bir araya getirerek yaptığını belirtmiştir.

Schoenmaekers "Plastik Matematik" kuramını 1915 tarihli "Dünyanın Yeni Görünümü" ve 1916 tarihli "Plastik Matematiğin İlkeleri" adlı kitaplarında geliştirmiştir. Plastik matematik, karşıtlıkların yani dişi-erkek, uzam-zaman, karanlık-aydınlık gibi temel örneklerin yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenmesiyle özetlenebilir. Bunlar evrene ait güçlerle ilişkilidir. Dikeyler güneş ışınlarına, yataylar dünyanın dönüş hareketine bağlıdır.[51] Schoenmaekers'e göre doğa kararsız görünse de özünde mutlak bir düzen vardır.

Bu Mondrian'ın ifadesi ile trajik olandan kurtulmuş tümel dengedir. Ona göre, doğa kendi içinde kararsız da olabilir, ancak temelde daima mutlak düzen, yani plastik düzenle işler. Mondrian'ın sanatının temelinde de bu ikili karşıtlıklara bakışı benzerdir. Mondrian, Hegelci bir tavırla her şeyin ancak karşıtı yoluyla bilinebileceğini savunmuştur.

Hegel diyalektiğini akla getiren yatay-dikey karşıtlığı Mondrian'ın 1914-15'te "artı-eksi" kompozisyonlarında belirginlik kazanır. Bu dönemde Mondrian'ın ikili karşıtlığı kullanması, daha çok biçimsel ifade arayışının göstergesidir.

Hegel felsefesinin Mondrian'ın kuramı üzerindeki etkisi, sanatçının kullandığı terimlerin neredeyse hepsinin Hegel'in terimleri olmasına dayanılarak söylenebilir. Nitekim Hegel felsefesinin anahtar kelimeleri olan öznellik, nesnellik, tinsellik, mutlaklık, tikellik, tümellik gibi terimler Mondrian'ın hemen hemen her metninde kullanılmıştır.

---

[51] Alan Bowness**, Modern European Art**, Thames and Hudson, Londra, 1997, 139

Sanatçının metinlerinde sıklıkla belirttiği dikey ve yatay elemanlarla sağlanan biçimsel etkileşimin ötesinde, sav, karşı sav ve bunların bireşimleriyle kurulan evren tasarımı, tümelin, yani gerçeğin temsilini, yaşamın karşıtlıklar yoluyla anlaşılması gerektiğine vurgu yapmak için kullanılmıştır. Mondrian, Hegel kökenli bu anlayışını, "Resimde Yeni Plastik" adlı metninde şöyle belirtmiştir:

> "*Yeni, yaşamda ve sanatta belirlilik ortaya çıkmadan önce, felsefenin mantığı eski bir gerçeği açıkça ortaya koydu: Varlık sadece karşıtı yoluyla ortaya konabilir ya da bilinebilir. Bu görünür olanın, doğal somutun, görünür doğa aracılığıyla değil, ancak karşıtı yoluyla bilinebileceğini işaret eder. Modern bilinç için bu, görünen gerçekliğin sadece soyut-gerçek plastik yoluyla ifade edilebileceği anlamına gelir… Hepimiz biliyoruz ki, dünyada hiçbir şey kendi içinde ya da kendisi yoluyla tasarlanamaz; ancak her şey karşıtı ile karşılaştırılarak değerlendirilir…*"[52]

Mondrian'ın bu tavrına benzer şekilde, Hegel "Estetik" adlı yapıtında sanatın amacını, duyusal sanatsal biçimlenme içinde gerçeği görünüşe çıkarmak, uyumlu karşıtlığı ortaya koymak, böylece sonunu ve amacını kendi içinde, tam da bu ortaya koyma ve görünüşe çıkarmada bulmak şeklinde belirlemiştir.[53]

Hegel, Estetik adlı metninin girişinde sanattaki güzelin doğadaki güzelden üstün olduğunu, çünkü sanatsal güzelin tinden doğmuş olduğunu belirtmiştir. Bunun nedeni doğa güzelliğinden farklı olarak sanatsal güzelliğin zihinden kaynaklanması, zihinsel düşüncenin tinden ve özgürlükten besleniyor olmasıdır… Düşünme tinin içsel doğasını oluşturan şey olduğundan, sanat ve sanat eserleri tinden doğmuş ve tin tarafından yaratılmıştır. Böylelikle sanat eseri, tine doğadan daha yakındır. Tinin kendine dönme sürecinde aracı, kendine yabancılaştırılmış olanı düşüncelere dönüştürmektir. Böylece o kendini ve karşıtını kavrar. Kavram kendini tikelleşmede sürdüren tümel olduğundan, düşüncenin, kavramın kendini ifade ettiği sanat eseri, bu kavramsal düşünme alanına aittir. Asıl konusu tinsel olanı araştırmak ve amacı tinin kendi mutlaklığına dönmesini sağlamak olan felsefenin konusu olmasının da sebebidir. Sanat eseri, bir sanat eserinin anlamı kabul edilen bir içsel hayatı, duyguyu, ruhu, bir içeriği ve tini açığa çıkarmalıdır. Hegel sanata, insan tininde yeri olan her şeyi duyumuza, duygumuza ve esinlenmemize

---

[52] Piet Mondrian, a.g.e., 44 s.
[53] G.W. Friedrich Hegel, **Aesthetics**, Lectures on Fine Art, Clarendon Press, Oxford, 1998, 55 s.

getirme görevini atfetmiştir. Resmin konusu, tinsel içsel yaşamdır. Betimlediği konudaki tinsel niteliği, tinin kavrayışı için, tinin alanındaki saf bir görünüşe dönüştürerek, tinin bir yansımasına dönüştürerek gerçekleştirir.[54]

Hegel felsefesinde, dışsal doğa ve onda görünür olanlar, tinselin, dolayısıyla hakikatin ifade aracı olamazlar. Doğadaki bu gizli tinselliği, Mondrian şöyle ifade etmiştir:

> "*Doğanın ötesini görmemeliyiz; daha çok, "doğanın içinden" görmeliyiz. Daha derin, soyut biçimde, her şeyden önce tümel olarak görmeliyiz. Ancak o zaman doğayı saf ilişki olarak algılayabiliriz. O zaman dışsal olanı, gerçekten ne olduğunu görmek için görebiliriz: gerçeğin yansımasını. Bunun için kendimizi dışsal olan bağımızdan kurtarmalıyız, ancak o zaman trajik olanın üzerinde yükselebiliriz*."[55]

Hegel'e göre, doğanın içinden görmek, onda gizli tinselliği, içkin olarak tümel olan tinselliği algılamak anlamındadır. Bu durumda ortaya çıkan saf ilişki, tinin mutlaklığına doğru, kendi karşıtını, dışsallığını yaratarak ilerleyen, karşıtı ile olan ilişkidir.

Mondrian hakikatin, tinselin bir anını değil, özünü ifade etme kaygısı ile resimden yanıltıcı doğanın bütün unsurlarını çıkarmış, tinsel-tümel yapıyı karşıtlıkların bireşimsel ve dinamik ilişkisini ifade eden, karşıt düz çizgiler ve renk düzlemleri yoluyla betimlemiştir.

> "*… tümelin bakış açısından, doğacı temsil daima tekildir. Hiçbir sanat doğanın gücünü ve yüceliğini taklitle ifade edememiştir: Bütün hakiki sanatlar tümeli, doğada göründüğünden daha baskın kılmıştır… Yani sanatta, araçların doğacı olandan kurtarıldığı yerde, bu araçlar ilk defa saf ışıkla görülebilir oldular. Biçimin sınırlamaları ve doğal renk açık bir hal aldı. Bunu biçimin parçalanması ve rengin belirlenimi takip etti. Böylece tümel plastik araçlar keşfedildi… Bu tümel araçlarla, doğanın karmaşık yapısı saf plastik, kesin ve belirli ilişkilere dönüşmüştür*."[56]

[54] G.W. Friedrich Hegel, a.g.e., 1, 12, 20, 46 s.
[55] Piet Mondrian, a.g.e., 88 s.
[56] Piet Mondrian, a.g.e., 33 s.

Sonuç olarak, Mondrian'ın yeni-plastik dilinin temelini oluşturan karşıtlıklar ilkesini, Hegel'in diyalektiğinden türettiğini söyleyebiliriz. Bu iki figür de sanat yapıtına tinsel olanın, tümel hakikatin temsili olma görevini vermiştir. Ancak Mondrian, sanatı Hegel'den daha yüksek bir seviyeye taşımıştır. Felsefe artık sanatın içinde yer almıştır. Ayrıca Mondrian'ın yaptığı, Hegel'in felsefesini kendi anlayışına bire bir uydurmak değil, soyut-gerçek sanat dilinin oluşumunda etkili olan tinsel-tümel tasarımı ve bu tasarımı oluşturan ana kaynakları gündemine alarak kullanmak olmuştur.

Mondrian, Hegel'in mutlak tin kavramını kullanmış, ancak bu kavramı gerek modern çağın keşiflerinin farkındalığıyla gerekse teozofinin etkisiyle soyutlamıştır. Teozofinin etkisine tekrar dönersek; Mondrian, Neo-Plastisizmi daha önce de sözünü ettiğimiz teozofist Schoenmaekers'in doğanın bütünlüğüne ve bu bütünlüğün çizgilerin geometrik kesişmeleriyle ifade edilmesine ilişkin mistik ve aşkın düşüncelerinden de etkilenerek geliştirmiştir. Sanatçı, Schoenmaekers'in 'yeni-plastik/biçim' deyimini 'yeni-plastisizm' olarak kullanmış ve "Yeni-Plastisizm"(Neo-Plastisizm,1921) adlı kitabında yeni-plastik sanatın, biçim ve renk'in dikdörtgen düzlemde bir bütün olarak tanımlanmasıyla başladığını öne sürmüştür.

Sanatçı, geometrik biçimlerle oluşturulan kompozisyonlarında renk alanlarıyla yüzeyi böler. Yataylar ve dikeylerle oluşturulan kompozisyon bütünlüğünde yüzeyi bölen renkler ve çizgilerle yüzey resmini vurgular. Mondrian, yeni-plastik sanatın renk uygulamasını şöyle dile getirmiştir; "*Rengi belirlemek ilk olarak doğal renklerin ana renklere indirgenmesini, ikinci olarak rengin yüzeye indirgenmesini, üçüncü olarak dörtgen yüzeylerin bir arada görünmesi için rengin sınırlandırılmasını gerektirir*."[57]

Mondrian, "Neo Plastisizm" adını verdiği bu yeni yaklaşımla, düz çizgiler ve temel renkler aracılığıyla son derece yalın bir tavrı sergileyerek evrenin kurallarını yansıttığını düşünmüştür. Sarı, kırmızı ve mavinin yanı sıra siyah, beyaz ve gri dışında renk kullanmayan Mondrian, bu renkleri asimetrik bir biçimde tuval üzerinde düzenleyerek biçimsel ızgaralar oluşturmuştur. Mondrian'a göre; "*Bu yeni biçim verme,*

[57] Piet Mondrian, a.g.e., 36 s.

yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak sadece "içsel olanı" ifade etmekle resimde yeni bir gerçeklik bulur. Bu yeni gerçekliği de, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayanın dik açılı, yüzeyli kompozisyonları ile kurar."[58]

Metafizik bir anlayışla Mondrian tuval yüzeyini bölerek hacmi yıkmak ister. Hacmi yıkarken çizgilerin kesişmesiyle oluşan alanlara rengi dahil ederek renk alanı espası yaratmaktadır.

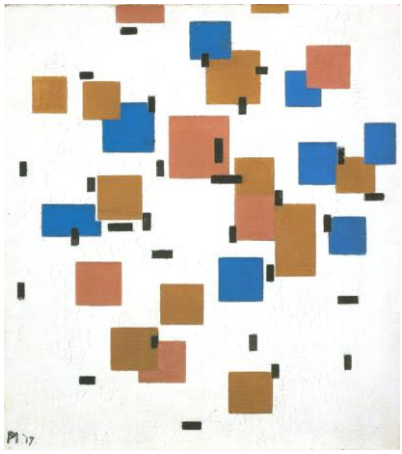
Sanatçı, derinlik etkisi olmayan yüzeyde, simetrik biçimsellikten kaçınarak metafizik bir alan yaratmaktadır. Mondrian'ın renk kompozisyonlarındaki yüzey uzaysal bir mekan olarak algılanmıştır. Nobert Lynton ise bu konudaki fikirlerini şu şekilde açıklar:

> ""*Renk Kompozisyonu A*"*(1917) ve* "*Gri Çizgili Elmas*"*(1918) adlı tablolar bunların en iyi örnekleridir. İlk resimde renkli dörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması, derinliksiz bir uzay izlenimi yaratır; bu öğelerin üst üste gelmesi ve ayrı ayrı olması belli bir hafiflik ve devinim duygusu verir. İkinci resim gri çizgilerden oluşan düzenli bir kafes görünümündedir ve bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Resmin elmas biçimi daha büyük bir kafesin yalnız bir parçasını görüyormuşuz izlenimi verir. Resmin asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzenliliği ve dengesi, resmin temel özelliğini ve görsel etkisini sağlar. Önem ve kendini duyurma sırası bakımından, resmin ikinci özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur. Bu düzensizlik ilk bakışta varmış gibi görünen bir dengeyi bozarak, resme belli bir dinamizm kazandırır. Burada uzay derinlik olarak değil, resmin düzleminin bir uzantısı gibi, yanlamasına algılanır.*"[59]

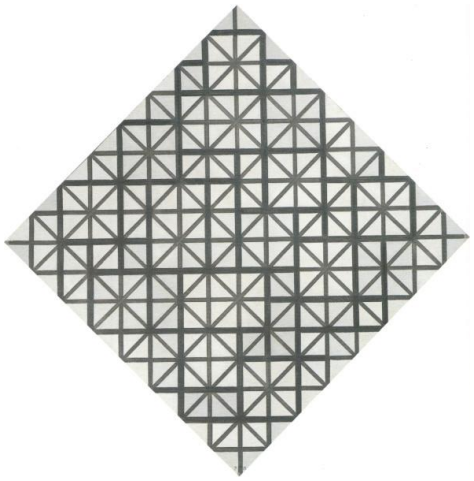
Dörtgenden daha dinamik bir form olan eşkenar dörtgenin kendi formundan kaynaklanan açılma, yayılma duygusu bu dinamizmi ve tümel yayılma duygusunu da pekiştirir. Eşkenar dörtgenin bu yayılma duygusu, Mondrian'ın 1900'lü yılların başındaki soyut ağaç üretimlerinin ritmini de içinde barındırmaktadır.

---

[58] İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, 208 s.
[59] Nobert Lynton, a.g.e., 76 s.



Resim 7: Piet Mondrian, "*Renk Kompozisyonu A*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 45 cm.

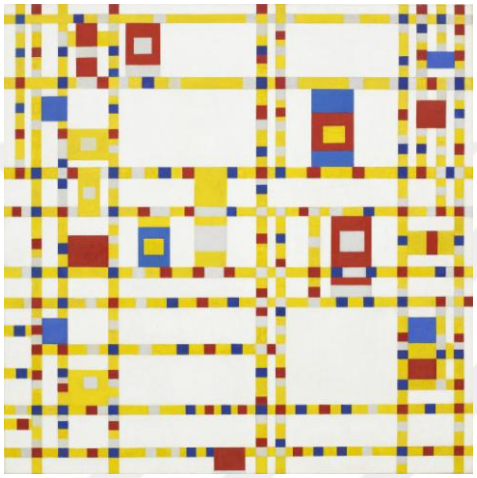


Resim 8: Piet Mondrian, "*Gri Çizgili Elmas*", 1918,Tuval Üzerine Yağlıboya, Diagonal Çapı 121cm.

Mondrian'ın 1925 yılından sonraki çalışmaları, eşkenar dörtgen formatına döner. Bu kompozisyonlar beyaz zemin üzerinde, tuvali yatay ve dikey olarak bölen, az sayıda çizginin bir noktada kesişmesiyle oluşturulmuştur. Kesişme noktalarının tuval merkezinin dışında olması, dinamik bir dengenin meydana gelmesini sağlar. Resim böylece, mimarinin yatay ve dikey iki unsurunu kullanarak mimari bir sağlamlığı sergiler. Buradan hareketle Mondrian ilk kez 1930'lu yılların başında iki çizgiyi birbirine paralel olarak kullanmaya başlar. Bu çift çizginin kalınlıklarını değiştirerek aralarındaki mesafeyi ayarlamak, bazı çizgiler tuval kenarına ulaşırken bazılarını daha önce sonlandırmak, çalışmalarında denge ve geometrik çeşitlilik yaratmıştır.

1940 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu tehdidin Londra'ya ulaşması, Mondrian'ın bu kentten ayrılmasına ve New York'a taşınmasına sebep olur. Metropol yaşamında kendini özgür hisseden sanatçı, bu dönemde mega şehir New York'u tuvaline taşır. Bu bağlamda, sarı renkli çizgilerin hakim olduğu "New York Şehri" (1941) adlı çalışma örnek gösterilebilir. Siyah çizgileri ve renk alanlarını tamamen ortadan kaldırarak, üç ana renkten oluşan şeritleri birbirinin altından ve üzerinden geçirerek tuvali böler. Beyaz zemin üzerinde renkli şeritlerin birbiriyle olan teması derinlik duygusunu vurgularken, resmin bütününe bakıldığında iki-boyutluluk duygusu algılanır. Burada tuvale aktarılan oluşumlar da, metropolün tüm enerjisi ve canlılığının

yapılanmasıdır. Bu durum, metropolün doğal akışı haline gelen sürekli hareketliliğini bize sunar. Bunu Mondrian şu şekilde açıklamıştır; "*Metropolde güzellik daha matematiksel olarak ifade edilir; geleceğin matematiksel, sanatsal mizacının gelişeceği yer burasıdır, yeni üslup burada ortaya çıkacaktır*."[60]



Resim 9: Piet Mondrian, "*Broadway Boogie-Woogie*", 1942-1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 127 cm.



Resim: 10: Piet Mondrian, "*Victory Boogie-Woogie*", 1942-1944,Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kağıt, 178.4cm.

Mondrian'ın son dönem çalışması "Broadway Boogie-Woogie"(1942-1943) New York'un en ünlü caddesi olan Broadway'in hareketli gece kulüpleri ve tiyatro salonlarıyla sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Sarı rengin hakim olduğu dikey ve yatay şeritlerde, ana renkler ve küçük gri düzlemler mega şehirin yanıp sönen neon ışıklarının yerini alan izlenim yaratır. Sanki kuşbakışı plan niteliğindedir. Hatta mega şehirin hissettirdiği duyguların yanı sıra caz müziği ve modern dansın izlenimini de betimler. Sanatçıya göre bu durum, insanın evrensel-tinsel gelişimi açısından bir takım olguların bir araya getirilmesidir. "Broadway Boogie-Woogie"de mega şehire ilişkin yapılan betimlemeye benzer şekilde, Mondrian'ın ölümüyle yarım kalan "Victory Boogie-Woogie"de (1942-1944) olağanüstü çeşitlilik ve enerjiyle zenginleştirilmiştir. Sanatçının eşkenar dörtgen formunu kullanması, bu enerjinin yayılmasını sağlamıştır.

[60] Piet Mondrian, a.g.e., 59 s.

Aynı zamanda bu eser, İkinci Dünya Savaşı'nda kazanılacak zafere yönelik duyulan heyecanın da ifadesidir.

Mondrian'ın plastik sanat kavramını geleneksel biçimleme tarzı ile karşılaştırdığımızda, anlatım tarzının en saf ve en basit olana indirgendiğini görmekteyiz. Bu yeni bir sanatsal ifade biçimiyle, görünüşlerin ötesindeki öze varmak ve bu özü ifade edecek biçimsel dili geliştirme çabasıdır. Sanatçının çalışmaları tümüyle zihinsel, rasyonel ve geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür. Özellikle Mondrian'ın etkisi 1930'lu yıllardan sonra mimarlık, endüstriyel nesneler ve iç dekorasyon gibi doğrudan yaşam alanlarıyla ilişkili tasarımlar üzerinde yoğun bir biçimde hissedilmiştir.

1.2.3. De-Stijl

Mondrian, 1917'de Neo-Plastisizm olarak adlandırdığı görüş çerçevesinde Theo van Doesburg ve Van der Leck beraber "De Stijl" grubunu kurar. De Stijl çatısı altında toplanan diğer ressamlar Vontongerloo, Vilmos Huszar, mimarlardan Robert Van't Hoff, Jan Wils ve Gerrit Rietveld gibi isimler bulunmaktadır. Grubun başlıca kuramcıları olan Mondrian ve Doesburg, 1917-1922 yılları arasında De Stijl dergisinde yazdıkları makaleler ile sanatsal görüşlerini açıklamışlardır. Bu sanatçıların ortak kaygıları sanat ve sanatın bulunduğu çevre ile ilgili yeni ilişkiler kurmak ve bu yönde yeni bir plastik dil oluşturmaktı. Doesburg, sanat ve yaşam ile ilgili olguların birleşmesi gerektiğini, sanat eserlerinin müzelerde yer alan seyirlik nesneler olmaktan çıkartılarak, insanın yaşam çevresini şekillendirme işlevi kazanması gerektiğini belirtir.

De Stijl, "stil, tarz" anlamının yanı sıra "dikme, söve, destek" anlamına da gelir. Bu kavram Doesburg ile gruptaki diğer sanatçı ve mimarların dekorasyon yüzeyinde gördüğü şey değil, toplumun ahlaki değerlerinin simgesel ifadesini taşıyan bir düzen anlayışı olarak algılar. Tek öğe ile bütün olarak algılanan karmaşık öğeler, kişi ve toplum arasındaki ilişkileri simgelemektedir. Bu öğelerin yeni ve alışılmamış bir

biçimde ayrılması ya da birleştirilmesi De Stijl anlayışının dönüm noktasıdır. Söz konusu öğeler mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve heykel alanlarında ideal bir model yaratılması için kullanılmış, ayrıca resim ve grafik gibi iki boyutlu düzlemlerde de yer almıştır.

1918 yılında De Stijl grubunun yayımladığı manifestoda, tekilliği ve öznelliği ortadan kaldırmak amacıyla savunduğu ilkeler şöyledir:

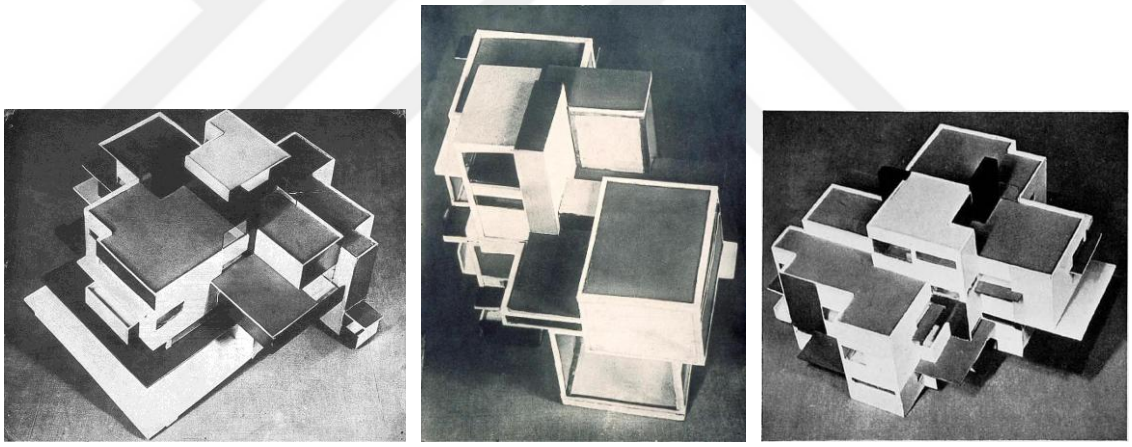
> 1- *Mimarlığın, resmin, mobilyanın ya da heykelin geleneksel biçimlerinin arındırılarak basit "temel" geometrik bileşenlere dönüştürülmesi,*
> 2- *Kompozisyonda, kişisel ve bağımsız unsurlardan oluşmalarına karşın, bu dağınık öğelerin bir bütün olarak algılanacak biçimsel birleşmelerinin sağlanması,*
> 3- *Tasarım ve kompozisyonda bazen aşırı derecede asimetrinin vurgulanması,*
> 4- *Birbirine dik çizgilerin yanı sıra sarı, kırmızı, mavi ve nötr renklerin çok kullanılması.*[61]

Aslında De Stijl grubu bu ilkelere tam olarak bağlı kalmamıştır. Kimi zaman ilkeler değiştirilerek diyagonal çizgilerin, ara renklerin ve simetrik biçimlerin de kullanıldığı görülür.

Doesburg'un çalışmaları Mondrian'a göre daha yoğun hareket duygusunu içermektedir. Sanatçının kompozisyon yüzeyleri tuvalin kenarlarını kesen diyagonal çizgilerden oluşmuş, tüm yüzeyi kaplayarak kompozisyonlarında dinamik bir etki yakalamaya çalışmıştır. Mondrian'ın yatay-dikey çizgilerinin aksine, Doesburg diyagonal çizgileri ile tuval yüzeyinden dışarı çıkıyormuş gibi bir izlenim alanı yaratır. 1920'lerin ortalarında Doesburg'un "karşıt kompozisyonlar" olarak adlandırdığı çalışmalarında diyagonal öğeleri kullanması, bununla beraber Doesburg'un dördüncü boyut(zaman) kavramına olan ilgisi Mondrian'la karşıt yönde ilerlemesini sağlar. Mondrian'ın sanatta zaman kavramını gereksiz bularak Doesburg'u eleştirmesi, Doesburg'un bu dönemde resmi bırakıp mimariye yönelmesine neden olur.

[61] E. Balkan, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, YEM Yay., İstanbul, 2008, 387 s.

Mimari ile ilişkili sert materyalden oluşan, uzamı bölen kompozisyonlar oluşturan Doesburg, De Stijl manifestosunda Mondrian tarafından devam edilen resmin sınırlarının ötesinde sanatın ve üç boyutlu kompozisyonların mimari uygulamalarda bütünleşeceğini belirtir. Bu bağlamda Doesburg, mimar Cornelis van Eesteren ile birlikte 1923 yılında Paris'te Leonce Rosenberg Modern Efford Galerisinde "De Stijl Mimarları Grubu" sergisi için "üç maket ev" tasarlar. Bu üç evden ortak tasarlanan "Müstakil Ev" zemin planında birbirinin içine geçen mimari alanları yansıtır. Doesburg 45°lik açıyla uzamsal noktaları birleştirir(duvar ve bölümlerin başlangıç ve bitiş kısımları), böylece farklı noktalar arasında bir etkileşim sağlar. Bu üç boyutlu tasarımda renk, pencere ve kapı çerçeveleriyle sınırlandırılmamış mimari tasarımın bütününe yayılır.



Resim 11: Van Doesburg, Van Eesteren, "*Üç Maket Ev*", 1923

Doesburg'un mimari alanda ürettiği diğer önemli çalışma, Jean Arp ve Sophie Taueber Arp'ın işbirliğiyle Strasbourg'daki "Aubette Kompleksi"dir. Aubette binasının iç mekan tasarımıyla neo-plastisizm, tuvalden ve atölyeden çıkarak gündelik yaşamda yerini alır. Bu yapıda, sinema ve dans salonu olan salonla küçük dans salonunun tasarımı Doesburg tarafından yapılmıştır. Sanatçı, büyük salonda çapraz unsurları ve parlak renkleri kullanırken, küçük salonda dik yönelimli ve toprak renklerinin kullanıldığı daha mat tonların hakim olduğu bir uygulama gerçekleştirir. Buna ilaveten

büyük salonda güçlü bir hareketlilik yaratmak için büyük boyutlu renkli düzlemleri çapraz olarak yerleştirerek, ana ve ara renkleri birlikte kullanarak bu hareketliliği güçlendirir. Bu düzlemlerin aralarına yerleştirdiği nötr gri şeritler, oldukça alçakta oldukları için, düzlemlere yüksek kabartma izlenimi verir. Bu da hareketin çapraz ve renk ilişkisiyle sınırlandırılmasını engelleyerek, alçaklık-yükseklik ilişkisini devreye sokar. Yani derinlik duyumundan kaynaklanan, farklı yönelimli hareketi tasarıma dahil eder.[62] Doesburg, Aubette tasarımı hakkındaki fikirlerinin altını şöyle çizer: "*20. yüzyılın uzamsal-zamansal resmi, plastik yapılaşma imkanlarıyla, sanatçının insanı resmin karşısına değil bizzat resmin içine yerleştirme düşünü gerçekleştirmesini sağlar*."[63]



Resim 12: Van Doesburg, "*Aubette, Sinema-Dans Salonu*", 1926-1928, Strasbourg, Fransa

De Stijl'in biçimsel ilkelerinin en belirgin uygulaması, Gerrit Rietveld'in "Schröder Evi"dir (1924). Utrecht'te yapılan ev, De Stijl'in mimari sembolüdür. Bu yapının önemli özelliği, dikey yüzeylerle, boşlukta duran yatay yüzeylerin bir kompozisyon bütünlüğü oluşturmasıdır. Bu bakımdan evin üç tarafında, iki kat yüksekliğinde uzanan düzlemler görülür. Bu yüzey elemanları, iki katı birleştirmiş aynı zamanda gökyüzüyle de ilişkilendirilmiştir. Böylelikle bu elemanlar dengeyi kurmayı

[62] Paul Overy, **De Stijl**, Thames and Hudson, Londra, 1991, 186 s.
[63] Alain Bonfand, **Soyut Sanat**, a.g.e., 63 s.

hedefler. Bütün yapı, dikeyde yükselen ve yatayda genişleyen güçler ilişkisinin bir göstergesi olarak temsil edilir. Dikey ve yatay düzlemler(saçaklar ve balkonlar gibi) iç ve dış ilişkiyi tanımladığı gibi, bağımsız dikmeler ve kirişlerin kullanılması da dinamik bir kompozisyonu yaratır. Bu çizgisel elemanlar, sınırsız uzantılar gibi algılanır. Dış yüzeylerde gri ve beyaz renk kullanılırken, çizgisel elemanlarda sarı, kırmızı, mavi kullanılmıştır. Yüzeyler ve çizgiler arasında boşluk yaratmak amacıyla da pencere kasaları ve giriş kapısı siyah renktedir. Aslında, Schröder evinin içi de dış yapısında amaçlanan düşünce ile tasarlanmıştır. Renklerin kullanımı açısından bakıldığında, dışarıda kullanılan renklerin destekleyici olmasına karşın, iç mekan oluşumunda büyük renkli yüzeyler öncelikli elemanlar olarak görülmektedir. Duvar eklemeleri, zemin ve mobilyalarda sarı, kırmızı ve mavi kullanılmıştır. Pencerelerdeki renkli çizgiler varlığını içerde ve dışarıda koruyarak, içeriyi ve dışarıyı ilişkilendirir.



Resim 13: Gerrit Rietveld, "*Schröder Evi*", 1924, Utrecht, Hollanda

Schröder Evi, De Stijl'in savunduğu ilkeyi vurgulayan en başarılı mimari yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde, mimari mekan ve resimsel mekan arasında bir özdeşleşme gerçekleşir. Resimsel mekanla mimari mekanın bileşimi, geometrik bir anlayışı yansıtmaktadır. De Stijl'in özellikle tanımlamaları ve uygulamaları "mimari mekan"ı resimsel değerleri içeren yeni bir anlayış ve kavrayışın somutluluğu haline getirir. Bu yönde, mekanın içi ve dışı, boyutlarıyla, yüzeyleriyle, kenarlarıyla tamamen resimselliğe dönüştürülür.

Bunu tıpkı Tunalı'nın dile getirdiği gibi ilişkilendirebiliriz; "*Bir Doesburg'un, bir Maleviç'in resmi, üç boyutluluğa dayalı bir resim, bir mimari resim olduğu gibi, aynı dönemin mimarisi de, Bauhaus mimarisinde olduğu gibi, gerek cephede, gerekse iç mekânların düzenlenmesinde bir Mondrian'ın yatay ve dikey geometrik düzlemlerini yansıtır.*"[64] Nitekim resim sanatının, mekan tasarımında ve bugünkü mimari düşünce tarzının oluşumunda getirdiği yenilikler yadsınamaz. Bununla beraber günümüzde sanat, mimarlık ve tasarım alanlarında da yeni malzemelerin kullanılmasında De Stijl'in yenilikçi tavrının etkisi oldukça önemlidir.

1.2.4. Süprematizm ve Soyutlama

20.yüzyılda, Mondrian'la birlikte geometrik soyutlamanın önde gelen sanatçılarından biri olan Rus ressam Kazimir Maleviç, Karo Valesi grubunun bir üyesi olarak Kübik-Fütürizm diye bilinen Rusya'daki Kübist hareketi yönetmiştir. Maleviç, daha önce de İzlenimciliği ve Fovizmi, ardından Cezanne'ın doğayı geometrik elemanlarına ayrıştırarak yorumlayan, bu amaçla zaman zaman doğrusal perspektifin çıkarıldığı resim dilini etüt etmiştir. Bu eserlerde, doğaya bağlı, görüneni taklit etmekten ziyade ikona ve köylü sanatından aşina olduğu tinsel bir duyumu işaret eden unsurları bulmuştur. Kuşkusuz bu tinsel unsur, sanatsal gerçekliği kurgulama yetisine sahip, resmi kendi olanakları ve kendi gerçekliği içinde var eden sanatçının öznel niteliğinin belirmeye başlamasıdır.

Maleviç'in kaleme aldığı otobiyografik notlarında, sanatçı kimliğinin gelişiminin yanı sıra dünya görüşü, dünyanın işleyişi, teknoloji ve toplumsal sistemlere karşı tavrı önemli referanslar oluşturur.

1912-1913 yılları, Maleviç için yeni etkilenimler, yeni bir sanat dilinin doğuşu ve Rus sanat çevresi için de yeni arayışlarla buluşma anlamındadır. İtalya kökenli sanat akımı Fütürizmin Rusya'da tanınması ile avangard sanatçıların büyük bir kısmı yeni

[64] İsmail Tunalı, a.g.e., 120 s.

çağın sanatı olarak gördükleri bu akımı benimsemekte gecikmemiştir. Rusça yayınlanan makaleler, Rus gökyüzünde süzülen uçak ve zeplinler, tramvay, tren ve otomobillerle hızlanan hayat, makineleşme süreci ve bu makineleşmeyi amaç haline getiren, 1917 devrimi öncesi Bolşevikler'in propagandaları, Charles Hinton'un Rusça'ya çevrilen "Dördüncü Boyut" ve "Yeni Bir Çağ Düşüncesi", P.D.Uspenskiy'in "Tertium Organum"(1911) adlı kitaplarının dördüncü boyut olarak zaman kavramını ve bu boyutu algılama yetisine sahip geleceğin figürünü konu edinmeleri bu süreçte etkili olmuştur.

Bir yandan nesneyi parçalayan ve eşzamanlı bir kuruluş içinde sunan kübist biçim anlayışının, resmin içkin gerçekliği açısından yarattığı olanaklara erişir. Diğer taraftan da maddenin hareketli doğasının geleneksel gerçeklik algısını tamamen sarsması konusu ile meşgul olan bilinci, sonraki adımda kübizmin nesne tasarımı ile fütürist hareket ve hız kavramlarını birleştirerek Kübik-Fütürizm doğrultusunda resimler üretir.

Maleviç'in sözünü ettiği gibi katı maddenin, serbest biçimlerin bir araya gelmesinden ibaret olduğu, katı maddenin doğada mevcut olmadığı, orada sadece enerjinin var olduğu düşüncesi ile bu dönemde bu salt enerji duyumunu yani kozmik-tümel hakikati ortaya koyabileceği bir ifade arayışındadır. Maleviç'e göre suprematizme giden yolda kübizm ve fütürizmin, kompozisyonla ya da resmin işlenmesiyle ilgili olarak suprematizmle hiçbir bağı olamamasına karşın "kendini atomlara ayırma misyonunda" gösteren bir bağlantıları vardır.[65]

1913 yılında Paris'te yayınlanan Gleizes ve Metzinger'ın "Kübizm" adlı kitabı, bir yıl sonra Rusça'ya çevrilir. Bu kitapta, kübizmin nesneleri kavraması için maddeyi yeniden tasarlayarak, görünenin ötesine geçtiğinden ve dördüncü boyut için uzaya aktarma gereksiniminde olduğundan söz edilir. Bunun yanında Apollinaire'ın Rus sanat dergilerinde yayınlanan "Kübist Resim" adlı eserinde, kübizmin nesneyi geleneksel perspektifin dışında eşzamanlı olarak pek çok açıdan görülebilir hale getirmesini ve

[65] Kazimir Malevich, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, California, 1990, 177,178 s.

dördüncü boyut teriminin yeni uzamsal ölçü olasılıkları ile ilişkilendirilmesinden bahsedilir.[66]

Maleviç, 1913'te saf enerjiye dayalı kozmik algıyı ifade etme arayışında en somut noktaya ulaşır. Mihail Matyuşin, Hlebnikov ve Aleksey Kruçenıyh ile birlikte sahneye koydukları, kostüm ve dekorlarını tasarladığı fütürist opera eseri "Güneşe Karşı Zafer", Hinton'un ve Uspenskiy'in dördüncü boyut kavramından beslenen zaman ve yön kavrayışı üzerine kuruludur. Maleviç sahne için tasarladığı bir perdede siyah bir kare unsuru kullanmış, daha sonra bu siyah kareyi suprematizmin manifestosu kabul etmiştir.

Kübik-Fütürizm döneminden sonra kolaj tekniği ile bir dizi çalışmalar yapan sanatçı, son Fütürist sergi olan "0.10"da "Sanatta Kübizmden ve Fütürizmden Suprematizme, Resimde Yeni Gerçekçiliğe" adlı Suprematizmin ilk manifestosu kabul edilen kitapçığı yayınlamıştır. Bu manifesto, onun neden kübizme ve fütürizme yakınlık duyduğunu ve neden kısa sürede bunlardan vazgeçtiğini açıklamaktadır. Aynı zamanda Kübizm ve Fütürizm, Maleviç'in doğadan kopmasına neden olur. Maleviç bu sergide**,** içinde "Siyah Kare"nin de bulunduğu otuz dokuz suprematist eserini sergiler. "Siyah Kare" adlı çalışma, sergide iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirilmiştir. (Aynı zamanda Rus evlerinde dini, tanrısallığı temsil eden en değerli ikonaların asıldığı yerdir.) "Siyah Kare" resmine ikonanın yerinin verilmesinin nedeni, bu resmin yeni bir sanat dilini, dünya görüşünü, evrensel bir görüşü ve bir varoluş biçimini temsil etmesidir. Maleviç'e göre, Tanrı'nın imgesi olabilecek bir simgedir.

Maleviç'in ifadesiyle "Siyah Kare"; biçimi sıfır noktasına dönüştürmek, sanatçıyı ve doğanın biçimlerini hapseden ufuk dairesinden, nesnelerin alanından kaçmak anlamındadır.. Ona göre, kare bilinçaltı formu değil, sezgisel aklın yaratısı, yeni sanatın yüzüdür.. Siyah Kare boş bir kare değil, nesnesizlik duyumudur.. Suprematizm, zamanla, şeylerin birikmesi ile örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir.. Beyaz üzerine

[66] T.H.Gibbons, Cubism and The Fourth Dimension In The Content Of The Late Nineteenth Century and Early Twentieth Century Revival of Occult Idealism, Journal of The Warburg and Courtauld Institutes, 1881, Cilt:44, 131,141 s.

siyah kare, nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdir. Kare: Duyum, Beyaz alan: Bu duyumun ötesindeki boşluktur. (Bu beyaz alan uzaydır, sonsuzluktur)[67]



Resim 14: Kazimir Maleviç, "*Siyah Kare*", 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 80 cm., Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova

Bu anlayışın özelliği, sanatçının resmi, bir mimari yapı gibi görmesinden kaynaklanır. Bu, bir anlamda konstruktiv bir resim tarzı ve Maleviç'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunun da göstergesidir. Fakat sanatçının ortaya koymuş olduğu bu resim anlayışı, ona göre, ne konstruktivizm ne de kübizmi ifade eder**.** Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında "pürizm" denilebilir. Bu bakımdan, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına atılır. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu "sıfır noktası"na götürür. Bu noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülerek, yüzey üzerinde bir "dik-dörtgen**"** olarak biçim kazanır. "Beyaz Üzerine Siyah Kare", 20. yüzyıl resimleri içinde en çok konuşulan, en çok yorum yapılan sanat yapıtlarından biri olmuştur.

Ahu Antmen, Maleviç'in Suprematist resimlerini şöyle açıklar:

"*…mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, 'saf' biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamlar içinde temel Suprematist öğe, sanatın yeni*

[67] Kazimir Malevich, **Suprematism**, Edited by Matthew Drutt, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, London, 2003, 68s.

alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan karedir. "Beyaz Üzerine Siyah Kare"de saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Maleviç'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın doğanın kaosuna karşı üstünlüğünü ifade eder."[68]

Bilindiği gibi, Mondrian'ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtlıkların(bireyle-evrenin) dengesiydi. Bu sanatçının aksine, Maleviç eşitliğin dengesini kurar. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinmiş ve suprematist sanatın varmak istediği "kozmik-bütün" eşitliğin dengesi olmuştur. Bu yüzden aynı biçim dilini kullandıkları halde, Mondrian'la Maleviç'in sanatları ayrı yönlerde gelişmiştir. Daha öncede sözünü ettiğimiz Mondrian'ın "evrensel–uyum"unda sanatçı, derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen dikey ve yatayların dengesini, Maleviç ise karenin, irili ufaklı dikdörtgenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketini aramıştır. Mondrian'ın sanatında renk bir denge öğesi olurken, Maleviç'in resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşılmıştır.

Mondrian ve Maleviç'in ortak noktaları, Nazan-Mazhar İpşiroğlu tarafından şu şekilde yorumlanır:

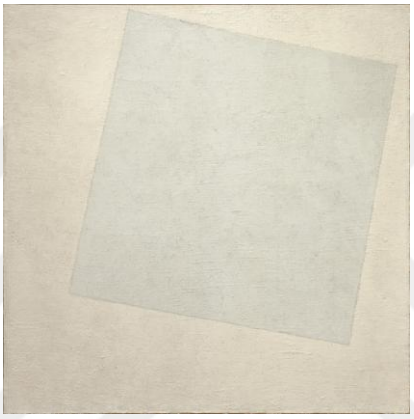
"*…evrenselliğe açılabilmek için, doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğine inanıyorlardı. Her ikisi için de bu dünya görüşlerinde madde, maddesel çıkar, bencillik, edilgenlik ağır basıyordu ve bu dar dünyalar yıkılmadıkça, insanlar yaratma özgürlüğüne kavuşamayacak, evrene açılamayacaklardı. Bu bakımdan her iki sanatçı da tasarladıkları dünyalara ulaşabilmek için, soyutlamayla işe başlarlar.*"[69]

1920 yılında yayınlanan Maleviç'in "Suprematizm:34 Çizim" aldı metninde Suprematizmin üç evresinden söz edilir. Bu evreler siyah, beyaz ve renkli evrelerdir. Siyah karenin; sanatta beşinci boyut olarak gösterdiği ekonomiyi tanımladığını, ekonominin artık bütün üretimlerinin referans noktası ve sınama aracı olduğunu, Beyaz karenin; rengin saf eylemi, Kırmızı karenin; rengin devrimi[70] olduğunu ifade etmiştir.

---

[68] Ahu Antmen, a.g.e., 82 s.
[69] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009, 59 s.
[70] Kazimir Malevich, **34 Drawings**, Artists Bookworks, 1990, 3 s.

Bu bakış açısıyla Maleviç Suprematizmini "saf duyum" adını verdiği bir evreye taşır. Bu evrede suprematist betimin ifade etmekle yükümlü olduğu tek olgu, maddenin tasarrufundan sorumlu olduğu içkin enerjisidir. Biçim ve renk elemanı bu evrede en aza indirgenmiştir. Suprematist tuval üç boyutlu algının, ardışık zaman algısına mecbur kaldığı için algılanamayacağından, ancak kendini açılı konumlandırma ve süzülme duyumu ile gösteren içkin hareket ve zaman düşüncesini ortaya koyar.



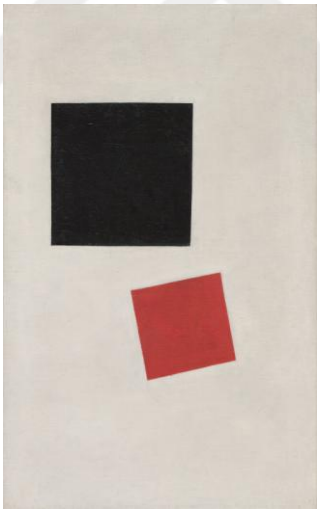
Resim 15: Kazimir Maleviç, "*Beyaz Üzerine Beyaz*", 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79.4 x 79.4 cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Maleviç'in 1918 tarihli "Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz" çalışması Suprematizmin saf duyum evresinin açık bir örneğidir. Bu resim, beyaz bir kare zemin üzerine eğik biçimde yerleştirilmiş, zemine göre farklı tonda boyanmış beyaz bir kareden oluşmaktadır. İçteki kare, beyaz tuval üzerinde üste ve sağ köşeye doğru dingin bir hareketlilik içindedir. Bu hareketlilik ve beyazın yarattığı duyum, ağırlıksız hissini güçlendirmektedir. Bununla beraber, aynı renkteki iki ayrı planı birbirinden ayıran tek hareket, kare biçimindeki çizgidir. Maleviç'in özellikle kare kullanmasının nedeni simetrik ve kusursuz bir form olmasından kaynaklanmaktadır. Bu kompozisyon ve içindeki beyaz kare, iç ve dış dünyanın sınırsızlığını ve sanatçının herhangi bir ideoloji, görüş veya doğadan seçilerek resmedilmesi gereken bir kadraja bağımlı olmadığını ifade etmektedir. Bu resimde mekan, karenin içinde özgürce varolduğu boşluktur. "Beyaz Üzerine Beyaz", resmin en saf formunun, Maleviç'in

uzaysal gerçeklikte var olma, uzaysal gerçeklikteki varlığı algılama ve uzayda uçma düşlerinin temsilidir. Maleviç, renk dilinde beyazı, gökyüzünün ve sonsuz uzayın rengi olarak kabul etmiştir. Maleviç bu süreçte "Nesnesiz Resim ve Suprematizm"(1919) metninde, sonsuzluğun hakiki sembolü sayılan mavinin, suprematist sistem tarafından aşıldığını belirtmiş, metnin sonunda şu ifadeyi kullanmıştır;

> "*Göğün mavisi Suprematist sistemle aşıldı, içinden geçildi ve beyaza girildi, yani sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaza ve böylece göğün arka planındaki renkten kurtulundu*."[71]

Bütün renklerin karışımı ve bütünleyicisi yani her şeyin bir olduğu, Maleviç'in sonsuzluğun ifadesi olarak kabul etmiş olduğu beyaz renk, Maleviç'in amaçladığı saf içeriksizlik duyumunu, hiçliği ve hiçliğin içindeki mutlaklığı, bu çalışmada kusursuz bir biçimde yansıtmaktadır.



Resim 16: Kazimir Maleviç, "*Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri*", 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71.1 x 44.5 cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Siyah kare ile kırmızı kareyi yani "tanrısal olanla", "güzel olanı" bir araya getiren Maleviç'in "Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği: Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri" (1915) adlı çalışması, suprematizmin farklı bir yönünü ortaya koyar. Dikey

[71] Charles Harrison, Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yay., İstanbul, 2011, 326 s.

bir dikdörtgen tuval üzerinde, tuvalin kenarlarına paralel yerleştirilmiş bir siyah kare ile ondan daha küçük boyutta, eğimli yerleştirilmiş bir kırmızı kareden oluşan eser, dördüncü boyut algısının temsilidir. Kare formu görünür dünyada olmayan bir biçimken, projektif[72](izdüşümsel) geometride uzaydaki her doğrusal ilişkinin meydana getirdiği bir biçimdir. Burada beyaz uzayın içinde, dördüncü boyutun gerçekliğinde algılanan bir durum söz konusudur, sırt çantalı çocuk öğesi.

> "*Bazı resimlere verdiğim isimler, onlarda bu biçimlerin aranması gerektiği anlamına gelmiyor. Ancak bu gerçek biçimler tarafımdan temelde biçimden yoksun çok sayıda resimsel oylum olarak, onun temelinde, doğa ile hiçbir ilgisi olmayan bir resimsel resmin yaratıldığı bir şey olarak düşünüldü*."[73]

Üç boyutlu gerçeklikte biçimi ne olursa olsun, ister sırt çantalı bir çocuk, ister bir köylü kadın, bütün varlıkların dört boyutlu gerçeklikte, ilişki temelli bir geometrik kuruluş ve bu kuruluşlardan oluşan dört boyutlu uzayın geometrik parçası olduğu fikrine işaret etmektedir. Bu işaret edilenler, her şeyden önce uzaydaki ağırlıksızlık duyumu ve uzaysal harekettir.

Patricia Railing, Maleviç'in dördüncü boyuttaki renk kütlelerini, iki boyuttaki renk kütlelerinden ayırt etmiş olduğuna değinir. Buna göre içinde birden fazla renk bulunan resimler dördüncü boyutta, tek renkli resimler iki boyuttadır. Bunlardan tek renkli olanlar durağanken, birkaç rengin olduğu resimler hareketli düzlemlerce taşınmaktadır. O halde dördüncü boyut, suprematizmde renk kütlelerince taşınan hareket ve enerji demektir.

---

[72] Projektif geometri: Eukleides-dışı geometri ya da projektif geometri, Eukleidesçi üç boyutlu geometrinin ötesinde uzaysal bir geometri tasarımıdır. Eukleides'in üçüncü, paralel doğruların asla kesişmeyeceği önermesine karşı gelişmiştir. Eukleides'in yer ölçüsüne (geo-metri) bağlı sistemi dünyanın düz olduğu kıyaslamasından temellenmektedir. Oysa dünya, her yönde belirsiz bir biçimde yayılan bir evrende, hareket halinde bir küredir. O halde bu genişleyen ve eğik evrende, paralel çizgilerin bir hatta birçok noktada kesişme olanakları vardır. Üstelik bu eğik evrende ve küresel biçimdeki dünyada bir üçgenin iç açıları toplamı, eğimden dolayı 180°nin üzerindedir. Lobaçevski ve Gauss'un bu buluşları, Eukleides'in 1905 tarihli görelilik kuramının maddenin bütünlüğünü yıkması ile birleşince, bilinen maddi gerçeklik algısını tamamen sarsmaktadır. Geometrici Wicher, projektif geometride temel yapının uyumlu bir dörtgen olduğuna işaret etmektedir. Eukleidesçi geometride bu türde bir dörtgen çizmek için dört sabit noktaya ve bunlar arasından geçirilecek doğrulara ihtiyaç vardır. Bu kurama göre, uzaydaki ışık ışınları sonsuz sayıda dörtgen yaratmaktadır. Bkz: Patricia Railing, a.g.e., 16 s.

[73] Gilles Neret, **Kazimir Malevich and Suprematism**, Taschen, Köln, 2003, 51 s.

Bu noktada Rainer Crone ve Davis Moss adlı yazarlar düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

> "*Dördüncü boyut, yükseklik, genişlik ve derinlik olarak sınırlanan üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırları olmayan bir alana çıkarmaktır. Böylece yönlerin eşzamanlı olarak her yöne doğru olduğu dördüncü boyuta girilebilecektir. Dördüncü boyut, mekan algısına değil, mekan sezgisine dayalıdır ve aklın en büyük gücüdür. Yeni çağ dört boyutlu bir çağa doğru geçmektedir. Geometrik olarak tanımlanan mekan ve içindeki nesneler ölçebildiğimiz birimlerle sınırlıdır. Metageometri, Öklid geometrisinden[*] farklı olarak mekan sezgisini göstermektedir ve zamanın hareketle ilişkisini dördüncü boyut olarak tanımlar. Zaman kavramının içinde iki düşünce vardır: Mekan düşüncesi ve mekanda hareket düşüncesi. Zaman olarak tanımladığımız şey bu zaman olgusudur. Suprematizm, dördüncü boyutla yaratılmıştır. Nesneleri üçüncü boyutta göründükleri gibi değil dördüncü boyutta nasıl görüneceklerini düşleyerek göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı, Maleviç'in temel kaygısı, perspektif değil nesnenin her anda ve her açıdan, zihnimizdeki gibi gösterilebilmesi olmuştur.*"[74]

Suprematizmin temelinde yerçekiminin üstesinden gelme ve uzaysal gerçekliğe ulaşma olduğuna göre, Maleviç'in amacı, bu duyumu, resmin en saf araçlarıyla başarmak olmuştur. Suprematizm, Latince 'suprema' (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilmiş, "hiçbir şeyin" ve "her şeyin" iç içe geçtiği sanattır. Yani temelde uzaysal gerçekliği yansıtan bir saf sanat, dördüncü boyutun içinde temsil edildiği bir sanattır. Bu bakımdan suprematizm ile stijl akımı arasında bir paralellik olduğu görülür. Ayrıca, bu iki akım, aynı yıllar içinde bütün Batı sanatının resim ve özellikle de mimarlık eksenini oluşturur. Suprematizm akımı, onunla aynı zamanda gelişmiş olan Hollanda'nın Stijl akımı ile beraber Avrupa sanatı için 1922 yılında büyük bir öneme sahip olmuştur. Maleviç'in, 1915 yılında Moskova'da "Nesnesiz Dünya" adlı kitabı yayınlamış, 1927 yılında da "Bauhaus Kitabı" olarak Almancaya çevrilmiştir. Modern düşüncenin bu birleştirici noktasından bakıldığında, bu yeni sanat, tüm modern mimarlığı beslemiştir.

Bauhaus'un yayınladığı "Nesnesiz Dünya"nın ilk bölümünde, Maleviç üç grup fotoğraf yayınlamıştır. İlk grupta insanların, hayvanların ve doğa bölümlerinin görünümü vardır ve Maleviç tarafından "akademik sanatçıları harekete geçiren çevre, "gerçeklik"" olarak etiketlenmiştir. İkinci grup fotoğraf tersanelerin, köprülerin,

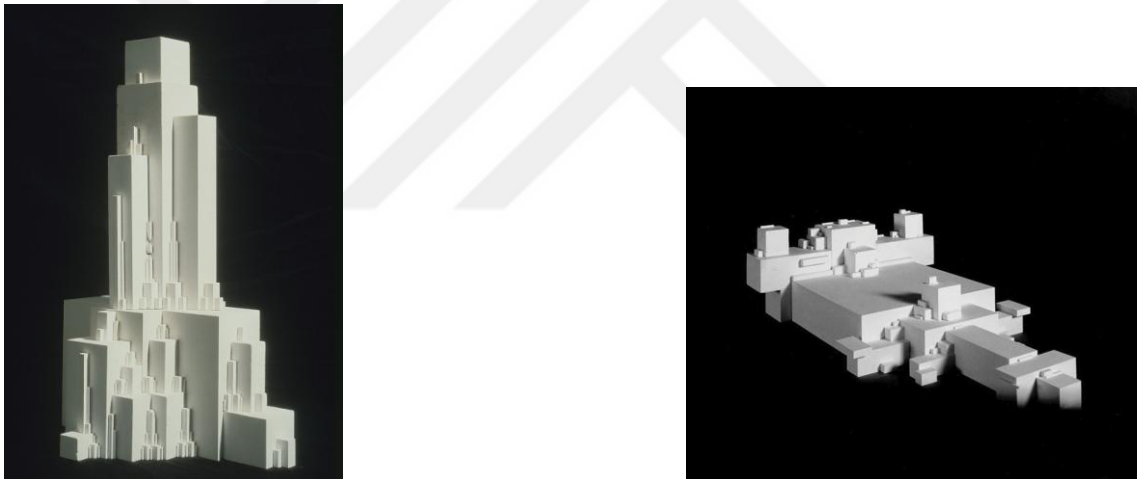
---

[*] Öklid Geometrisi: Çözülemeyen mantıki tümdengelim sistemlerini ve uzay ifadelerini sadece matematik ifadeler kullanarak çözmeye çalışmak. http://geometri.nedir.com/

[74] Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ütopya Yay., Ankara, 2003, 118 s.

lokomotiflerin vs. görünümlerinden oluşur ve "fütüristleri harekete geçiren çevre, "gerçeklik"" olarak etiketlenmiştir. Üçüncü grup fotoğraf ise bir hava taşıtından çekilmiş yolların, köprülerin vs. görüntüleri ile gökyüzünde uçan uçak filolarının görüntülerinden oluşur ve "suprematistleri harekete geçiren çevre, "gerçeklik"" olarak etiketlenmiştir.

Maleviç, söz konusu metinde suprematist teriminin, "havacılık" anlamına gelebileceğini belirtmiştir. Burada sanatçı, suprematist kültürün kendini iki ayrı gösterme biçimi olarak düzlemin dinamik suprematizmini yani suprematist resmi ve uzayın durağan suprematizmini, soyut mimariyi, yani arkitektonları işaret etmiştir.



Resim 17: Kazimir Maleviç, "Arkitekton Maketleri", 1920, Beyaz Alçı, Modern Sanat Müzesi, Paris

Maleviç'in arkitektonları suprematist uzaya ulaşma hayalinin bir ürünüdür. "Nesnesiz Dünya"da bahsedildiği gibi, suprematist biçimleri tuvalin yüzeyinden uzaya aktarma misyonunu taşıyan mimarinin modelleridir. Sanatçı 1920 yılından itibaren beyaz alçıdan arkitekton maketleri yapmıştır. Maleviç'in suprematist mimarisi işlevsel olma amacını taşımaz, salt plastik duyum değeridir, suprematist tuvalleri mimari bir varlığa kavuşturmayı amaçlar. Simetriden kaçınılarak, akışın sürekliliğine ve

dinamizmin güçlenmesine katkıda bulunulmuştur. Maleviç bütüncül plastik özelliği bozmamak için, arkitektonlarda kapı ve pencere gibi unsurlar kullanmamıştır.

Arkitektonlar, birbirine bağlantılı kütlelerin oluşturduğu yatay komplekslerdir; tıpkı suprematist tuvaller gibi bir durağanlık ya da hareket duyumunu ve ağırlığın yayılımını sergiler. Daha çok gökdelene benzeyen yükseliş duyumunu anımsatan örneklerdir. Gökyüzüne yükselme arzusunun bir göstergesidir.

Maleviç ile mekan anlayışı ayrı bir boyut kazanmıştır. Mekan konusunda kırılma noktası olarak gösterilebilecek Maleviç'in sanat tarihine kattığı bu anlayışla, nesnelerin yer aldığı mekan, biçimlerin özgürce hareket halinde olduğu bir boşluğa, kozmik bir mekana, başka bir deyişle soyut bir mekana dönüşmüştür.

Sonuç olarak Suprematizm biçimleme anlayışıyla, yeni bir öneri sunmuştur. Bu öneri, nesne betimlemesine, resmin kendi yapısal elemanlarına yönelik saf bir yaratım ve biçimleme yapısı olarak kendisini ortaya koymuştur.

Bu bilgiler ışığında**,** 20. yüzyıl başında resim sanatı daha önce bağlı olduğu dış nedenselliklerden uzaklaşarak kendi araçlarının doğası ve öz niteliklerini yansıtacak yeni bir görsel estetik dil oluşturdu. Buna bağlı olarak resimde mekan kavramı da dış dünyaya ait bir yanılsama olmaktan çıkarak resim elemanları arasındaki ilişkiden kaynaklanan bir biçim-form ilişkisi ve derinlik etkisine dönüştü. Resmin kullandığı biçimsel elemanlar yeni değildi fakat bir araya geliş mantığı değişmişti.

Bu bölüm kapsamında genel bir değerlendirme yapacak olursak; 19. yüzyılda birçok alanda özellikle teknoloji ve endüstri alanında yaşanan hızlı gelişmeler, sanatsal değişimlerin başlıca nedeni olur. 19. yüzyılın sonunda soyutlama eğilimi, izlenimci sanatçıları görünen dünyanın gerçekliğinden uzaklaştırarak, kendilerinde yarattığı izlenimi resmetmesine yol açar. Bu bağlamda, resimsel gerçekliğe yönelik tavrıyla, soyut resmin yolunu açan en önemli sanatçı Cezanne'dır. Cezanne'ı İzlenimcilerden ayıran özellikse, resimdeki değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir. Sanatçının doğadaki nesneleri geometrik biçimler halinde algılayarak yansıtması, Kübizmin temellerinin atılmasında etkili olur.

20. yüzyıl Batı resminde hissedilen en yaygın ifade biçimi soyut ve soyutlamadır. Kübist resimlemede, nesnenin biçimi bozularak geometrik olarak soyutlanmış fakat nesne, varlığını korumuştur. Başka bir deyişle, Kübist resimlemede salt soyuta varılamamıştır. Diğer taraftan, Kübizm'den etkilenen bazı sanatçı ve akımlar çalışmalarını soyut bir ifadeye ulaştırır. Bu yeni anlayış, modernizm ekseninde özellikle 1910-20 yılları arasında tarihlenen süreçte gelişir ve farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırır. Soyut sanatta renk, çizgi, form ve düzlem gibi temel olgular önem taşırken, günümüzde de geçerliliğini koruyan iki farklı eğilim gündeme gelir. Bunlardan birincisi, zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilimdir. Yani soyut sanatın bu kanadında Cezanne, Kübizm, Mondrian ve Maleviç bulunmaktadır. Diğeri ise, duygusal - içgüdüsel, biyomorfik - dekoratif bir eğilim olup Kandinsky, Matisse ve Gauguin'in geometrik olmayan üretimleridir.

20. yüzyılda soyut sanatın önemli figürlerinden olan Mondrian, doğadaki biçim ve renkleri basit geometrik formlara indirgeyerek salt soyut bir dile ulaşır. Sanatçı resimlerinde yalnızca iki yapısal eleman olan renk ve çizgiyi kullanarak, evrensel uyum içinde aradığı dengeyi gerçekleştirir. Soyut sanatın bir başka öncü sanatçısı da Maleviç'tir. Mondrian gibi Maleviç'te resimlerini geometrik formlar ile biçimlendirdiği halde, resimlerini en uç noktaya taşımıştır. Çalışmalarını, resim olmayan elemanlardan arındırarak, sıfır noktasına gitmiştir. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, geometrik bir imge olarak yalın yüzey üzerinde bir dik-dörtgen olarak biçimlenir. Maleviç'in kare

formu doğada bulunmadığı için, görünüş dünyasının reddi anlamını taşır. Sonuçta bu iki sanatçı, sanat eserlerinin tasarımında biçimsel araçları minimuma indirgeyerek, temel geometrik biçimleri sanatlarının egemen öğesi haline getirirler. Aynı zamanda, geometrik soyut sanatın ilkelerini sunan girişimlerde bulunarak, hem kuramsal hem de uygulama anlamında Avrupa ve Amerika'da etkilerini sürdürmüşlerdir.

2. BÖLÜM

AMERİKAN RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA ÖRNEKLERİ

2.1. Amerika'da İlk Soyut Eğilimler

> "*Amerikan sanatının Avrupa'dan ilk kopuşu 20. yüzyıla girerken, önceleri Sekizler diye bilinen ilk kez 1890'ların başında Philadelphia'da bir araya gelen Aschan Okulu'yla olmuştur. Henri öncülüğünde Sloan, Glackens, Lucks, ve Everett Shinn gibi sanatçılardan oluşan, aynı zamanda "New York Gerçekçileri" olarak da bilinen bu grup 1904'te bu kez de New York'ta bir araya gelmiştir. Amacı Avrupa etkisinden arınmış bir Amerikan sanatı oluşturmaktı. Toplumsal içerikli konuları gerçekçi bir yaklaşımla işleyen grup sanatçıları, yoksul halkın yaşamını ve kent dokusunu tuvale aktarmışlar; estetik açıdan büyük yenilikler getirmemiş, ancak Amerikan sanatına bir canlılık kazandırmışlardır*."[75]

Modernizm geçerliliğini hızla kaybederek yerini salt soyutlamanın gelişen köklü alanlarına bırakmıştır.

Amerika'da sanat, 20.yüzyılın ilk yarısında daha çok Avrupa'daki sanat hareketlerinin devamı şeklinde gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmelerden en önemli olan sanat olayı 1913'te New York'ta açılan Armory Sergisi olmuştur. "*Bu serginin amacı Amerikalı sanatçıları tanıtmak ve Avrupalı sanatçılarla aynı düzeyde olduklarını kanıtlamaktı. Ancak sergide tüm ilgiyi Avrupalı sanatçıların çekmesi, Amerikalı sanatçıların ileriki yıllarda yapıtlarına karşı daha eleştirel bir bakış açısı geliştirmelerine yardımcı olmuştur*."[76] Armory Sergisi ya da resmi adıyla "Uluslararası Modern Sanat Sergisi"nde büyük çoğunluğu Amerikalı sanatçıların yapıtlarının oluşturmasına karşın, sergide tüm ilgiyi Van Gogh, Cezanne, Gauguin ve Matisse gibi sanatçıların yapıtları toplamıştır. Bu serginin sonucunda yerli sanatçıların bir kısmı tavır

[75] Z. Rona, "ABD-Resim-20.yy", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, YEM. Yayınları, İstanbul, 2008, 27 s.
[76] Z. Rona, a.g.e., 27 s.

değiştirmekte ve soyutlamada yeni arayışların yolunu açmaktadır. Armory Sergisi, 20. yüzyıl Amerikan kültüründe olduğu kadar yüzyılımız sanatında da önemli yansımaları olan bir etkinlik olmuştur.

Amerika'da hızla gelişen bu olaylar sonrasında, 1931'de kurulan Paris kökenli Soyutlama-Yaratma Grubu, geometrinin değişik formlarını akılcı ve klasik bir biçimde kullanarak geliştirmekte, Amerikalı ve Avrupalı birçok sanatçı kitlesini bir arada toplamaktadır. Bu grup, soyutlama, yaratma, figüratif olmayan sanat hakkında yaptıkları yayınlarla, Avrupa'nın avant-garde tarzı ile Amerikan soyutlama sanatının ilk jenerasyonu arasında önemli diyaloglar oluşturmaktadır.

Amerikan hükümeti, 1933-43 yılları arasında '*Yeni Düzen*' diye adlandırılan program çerçevesinde, Başkan Franklin Delano Roosevelt tarafından Federal Sanat Projesi'ni oluşturmuştur. Görsel sanatlar projelerinin en önemlisi olan bu projenin amacı, ekonomik anlamda Amerikalı sanatçılara destek olmaktır. Bu proje adı altında Davis, Gorky, Pollock, Reinhardt ve Rothko gibi sanatçılar bir dizi sanat projesi uygulamış, ülkenin çeşitli yerlerinde banka, istasyon vb. yapıların duvarlarına resimler yapmışlardır. Yaygınlıkları ve uygulama yöntemleri açısından bu projeler, sanatı ve sanatçıyı toplumla daha yakın bir ilişki içine sokmaktadır. Ayrıca bu tür programlar, daha önce New York'ta hiç var olmayan gerçek bir sanatçılar topluluğu yaratmakta, bu topluluk da ABD'ye, Avrupalı göçmen sanatçılar tarafından taşınan düşüncelerin gelişmesine elverişli bir zemin hazırlamaktadır.

Federal Sanat Projesi, Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu'nun oluşumunda teşvik edici bir rol oynamaktadır. 1936'da kurulan bu grubun amacı, daha önce de sözü edilen Paris'te etkin olan "*Soyutlama-Yaratma Grubu'nun ilkelerini benimseyerek o dönem için "modası geçmiş" olarak nitelendirilen soyut sanatı geçerli kılmak ve New York'u uluslararası bir soyut sanat merkezi yapmaktı*."[77] Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu, soyutlamanın çeşitli formlarında yer almakta (biyomorfik, geometrik, kübistik) ve farklı grupları bir araya getirmektedir. Söz konusu olan Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu

[77] Z. Rona, a.g.e., 28 s.

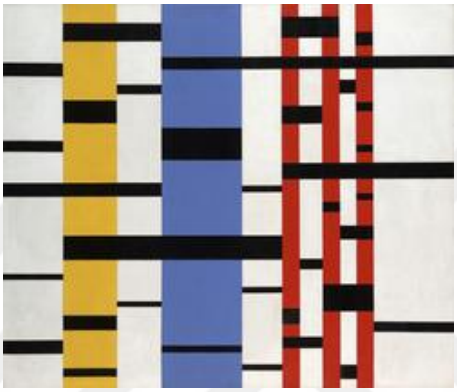
tarafından farklılıklar ve değerler ortaya koyularak en göze çarpan konular belirlenmektedir. Bu konular arasında, sanatın gerçek dünyanın gözlemlenmesiyle belli bir temele oturtulması ve sonrasında algılamaya göre soyutlamasının yapılması yer almıştır. Diğer bir konu ise, nesnel olmayan resim olarak ele alınmakta ve geometrik soyutlamanın çeşitli formlarını içermektedir. Bu bağlamda Charles Biederman, Byron Browne, Harry Holtzman, Stuart Davis, Carl Holty, David Smith, John Graham, George L.K. Morris, Lee Krasner, Charles Shaw, Ibram Lassaw, George McNeil, Burgoyne Diller, Ilya Bolotowsky ve Ad Reinhardt gibi sanatçılardan oluşan grupta, Kübizm, Pürizm, Neo-Plastisizm akımlarının temel öğeleri egemen olmaktadır. Bahsedilen bu sanatçılar, özellikle Maleviç ve Mondrian gibi Avrupalı sanatçıların öncülüğünde renklerin, formların ve biçimlerin canlı varlıklar olduğunu ya da nesnellikten uzak bir gerçekliği yansıttığını düşünmüşlerdir. Diğer bir gelişme ise, Fritz Glarner, Josef Albers ve Jean Helion'un bu yıllarda New York'a gelmeleri, etkinliklerin artmasında ve soyut sanat anlayışının benimsenmesinde önemli etken olmuştur.

Amerika'daki üretim gerçekleştiren Geometrik Soyutlama Grubu, gelişen gündemi büyük ölçüde etkilemektedir. Bu noktada sözü edilen sürecin iyi bir şekilde kavranabilmesi için geometrik soyut resim kapsamında referans olarak Burgoyne Diller, Ilya Bolotowsky ve Charmion Von Wiegand gibi sanatçılardan söz etmemiz gerekmektedir.

2.1.1. Burgoyne Diller (1906-1965, Amerika)

Burgoyne Diller**,** Federal Sanat Projesinde "Duvar Resmi Bölümü" (Mural Division) adı altında danışmanlık görevine getirilmiş ve geometrik soyut resmi destekleyen sanatçılardan birisi olmuştur. Hans Hofmann ile "Art Students League"da çalışmış saygın bir sanatçı olan Diller, Konstrüktivizm ve Neo-plastisizmin önemli bir figürüdür. Diller, Mondrian'ın çalışmalarından fazlasıyla etkilenmiş ve Neo-plastik tarzda onun ilkelerini tanıtan ilk Amerikalı sanatçılardan birisi olmuştur. 1934 yılının başlarında "Geometrik Kompozisyon" adlı bir grup çalışma üretmiş, Mondrian'ın

dikdörtgen kafeslerini ve üç boyutlu renkli düzlemlerini kullanmıştır. "Regionalist" (Bölgeselci) ve "Social Realist" (Toplumsal Gerçekçi) resimlerin arasında Diller'ın geometrik soyut resimleri, Amerika'da köklü yeni soyutlama tarzındaki ilk çalışmalar olarak değerlendirilmektedir.



Resim 18: Burgoyne Diller**, "***Composition 21*", 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.7 x 104.5 cm.

1945'ten sonra Diller, üç ana konu üzerine kurulu seri çalışmalarına devam etmek için New Jersey'de daha büyük bir atölyeye taşınmıştır. Diller'ın günlüklerinde de belirtmiş olduğu gibi "Bağımsız Elemanlar" (Free Elements), komposizyonlarındaki ilk konuyu oluşturmakta, buradaki geometrik formlar tek renkli zemin üzerinde soyutlanmaktadır. İkinci konuyu ise, "sürekli bir çizgi ile oluşturulmuş elemanlar" olarak tanımlamaktadır. İşaret ettiği bu elemanlarla yaptığı çalışmalarında, tuvalin yüzeyi boyunca renklerin üç boyutlu dikdörtgenlerle doğrusal kafeslerden oluşmasını sağlamaktadır. Sanatçının işlediği üçüncü konu ise, "Boogie Woogie" adlı resmiyle Mondrian'a gösterdiği bağlılığı ifade eden bir anlatım olmuştur. Diller bu resimden ilham alarak, çalışmasının yüzeyinde dengelenmiş bir şekilde bulunan ana renklerle oluşturulmuş birçok dikdörtgenin meydana getirdiği dinamik değişimleri temel almaktadır.



Resim 19: Burgoyne Diller, "*First Theme*", 1963-64, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182.88 x 182.88 cm.

Aslında, New York Federal Sanat Projesi'ne Diller'ın katkısı yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda "Duvar Resmi Bölümü" (Mural Division) başkanı olmasının da büyük rolü olmuştur. Diller'ın denetimindeki "Duvar Resmi Bölümü", Federal Sanat Projesi'nin en çok gelişme kaydeden öğesi olarak anılmıştır. Diller, Stuart Davis, Ilya Bolotowsky, Ad Reinhardt, David Smith, Byron Browne, Arshile Gorky, Balcomb Greene, Harry Holtzman, Irene Rice Pereira, Jan Mantulka, Willem de Kooning, Lee Krasner, Ibram Lassaw gibi birçok sanatçının yaratıcı çalışmalarını yapmasına olanak sağlamıştır. Burada bahsedilen sanatçılar, sadece geometri ya da soyutlama kavramından etkilenmemişlerdir. Her şeye rağmen birçok sanatçı Diller'ın vizyonunu geliştirerek, geometrik soyutlama ile ilgili kurnazlıkları ve olanakları kullanmıştır. Sanatçılar böylece Diller'ın programı altında geometrik resim ile tamamen kavramsal ve biçimsel vizyonlarını destekleyen bir fırsat bulmuştur.

Bu yaşanan sanatsal süreçten yola çıkarak sanatçı Ilya Bolotowsky düşüncesini şu şekilde açıklamıştır; "*Bu yeni bir şeyin başlangıcıydı. Ve insanların Diller'ın tarihsel sözlerini anladığını sanmıyorum… Mural proje başkanı olarak kendi çalışmalarına bile bir süre ara vermiş olmasına rağmen, bu ülkede soyut sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca 1934'ten beri Neo-plastik tarzda resimler yapmaktadır. Amerika'da soyut sanatın kabul edilmesinden önce kendini tamamen soyutlama tarzıyla*

resimler oluşturmaya adamıştır. Geleceğin sanat tarihi kitaplarında bu çalışmaları ile yer almayı hak etmiştir."[78]

2.1.2. Ilya Bolotowsky (1907-1981, Rusya)

Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu'nun diğer üyesi Ilya Bolotowsky, Neo-plastisizm tarzından yola çıkarak biçimlendirilmiş tuval çalışmalarında değişik varyasyonları kullanmaktadır. 1907 yılında Rusya St. Petersburg'da doğan Bolotowsky, 1923'te New York'a taşınır. 1924'ten 1930'a kadar olan süreçte Ulusal Tasarım Akademisi'nde eğitim görmüş ve daha sonra Diller tarafından Federal Sanat Projesi için programa alınmıştır. Sanatçı, bu proje kapsamında en tutkulu geometrik soyut resimlerini ortaya çıkarır.

Bolotowsky'nin 1930'ların ortalarında yapmış olduğu anlatımsal olmayan ilk resimleri, Maleviç'in sert düzlemsel geometrik komposizyonlarını anımsatmaktadır. Keskin köşegenlerden oluşan, ana hatlarıyla belirtilmiş düzlemler ile çalışmış ve böylece resimlerinde yüksek enerjiyi sağlayarak çok yönlü alanları kullanma imkanını bulmuştur. Sanatçının kullanmış olduğu bu sanat dili soyut formların hızlı bir şekilde gelişmesini sağlamakta, bunun sonucunda bazıları hareketli biyomorfik biçimler, bazıları da tek bir zeminde geometrik düzlemler ile biçimlenmektedir.

1940'lı yıllarda Bolotowsky, hem köşeli çizgileri hem de Sürrealist etkileri ile biyomorfik elemanları resimlerinden çıkarmıştır. 45 derecelik açıyla kullandığı köşeli çizgilerden vazgeçerek bunun yerine Mondrian'ın Neo-plastik unsurlarını kullanır. Aynı zamanda Mondrian'ın sert ögelerinde bazı değişiklikler yapar. Van Doesburg ve Mondrian biçimlendirilmiş tuvallerde çalışırken, Bolotowsky elmas[*], oval ve tondo[**]

[78] Louise Averill Svendsen, Mimi Poser, "Interwiev with Ilya Bolotowsky", in Ilya Bolotowsky (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1974), 17 s.

[*] Elmas: Baklava dilimi şekli.

[**] Tondo: Yuvarlak.

gibi biçimleri araştırmaya başlamıştır. 1947 yılında ilk kez elmas biçimini kullanarak bir resim yapmıştır. Daha sonra bu hareketinin biçimsel içeriğini şöyle açıklamıştır;

> "*Elmas biçimi açıkçası bir köşede duran karedir. Burada elmas alanı, aynı boyuttaki bir kare alanından çok daha büyüktür. Bunun nedeni, bir elmasın yatay ve dikey ölçümlerinin aynı boyuttaki bir karenin ölçümlerinden çok daha büyük olmasındandır. Neo-plastik bir resimde yatay dikey oluşumların tuvalde üçgen şekiller oluşturacağına bazıları itiraz edebilir. Bunun çok önemli olacağını sanmıyorum. Bu düz çizgili "tensions" (heyecan) üçgenlerden daha önemli olabilir mi? Sebebi ne olursa olsun, izleyicinin gözü elmas biçimini bozmadan resmin ötesindeki üçgenleri büyütecektir. Etkisi de dik açıyla ilişkili olacaktır*."[79]



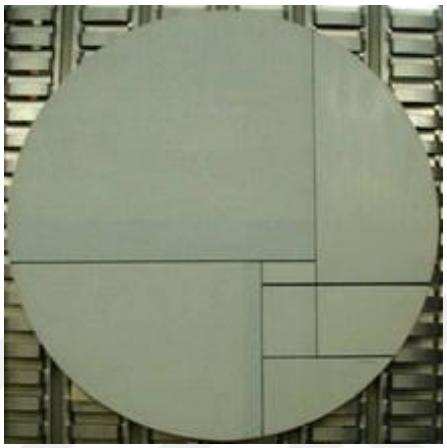
Resim 20: Ilya Bolotowsky, "*Doric Diamond*", 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 49.5 x 49.5 cm.

Bolotowsky, 1950'lerin başında Wyoming'de ders verirken, o civardaki bir çiftçi kendisine birçok vagon tekerleği hediye etmiştir. Sanatçı ilk tondo çalışması için, tekerleklerin fren düzeneklerini çıkararak tekerlekleri kasnak gibi kullanır. Bu yuvarlak şekiller, sanatçıya özgü görsel sorunlar ve özel imkanlar sunmaktadır:

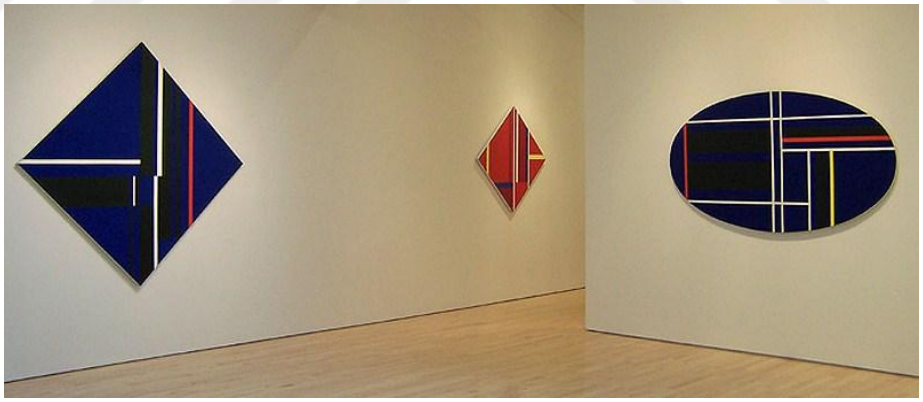
> "*Tondo boyunca devam eden düz çizginin veya bir renk düzlemi kenarının, tondonun kenarlarını yuvarlak göstermediği anlaşılmıştır. Tondoya daha dikkatli baktığımızda yine çizgi dümdüz görünür. Gözlerimizi tondo resminin etrafında gezdirirken, yine düz olan kenar tondodan uzaklaşıyor gibi görünür. Bu etki ya apaçık ortadadır ya da*

[79] Ilya Bolotowsky, "On Neo-Plasticism and My Own Work: A Memoir", Leonardo (London), vol. 2, 1969, 30-221 s.

gizlidir, bu kenarın pozisyonuna veya tondodaki çizgiye bağlıdır. Bu etkinin, bir çizgi ya da gergin bir kenar yaratırken aynı bir kiriş gibi, çok işe yarar olduğunu söyleyebilirim. Elipste oluşturduğu etki de, tondo da olduğu gibi aynıdır. Dik açı biçiminde yapılan Neo-plastik tarzı resimlerde, bu kiriş etkisi mevcut değildir."[80]



Resim 21: Ilya Bolotowsky, "*Small White Tondo*", 1960, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 61.0 cm.



Resim 22: Ilya Bolotowsky, "*Centenary Exhibition*", 2007, Washburn Galeri Sergi Görünümü, New York

Bolotowsky sonraki dönem çalışmalarında, Mondrian'ın ana renklere bağlılık konusundaki prensibinden sapmaktadır. Sanatçı, dışavurumcu etkiler için birçok renk kullanmış; gençliğinde Rus ikonlarından deneyim kazandığını, özellikle canlı renklerden etkilendiğini söylemiştir.

[80] Ilya Bolotowsky, a.g.e., 30-221 s.

2.1.3. Charmion Von Wiegand (1896-1983, Amerika)

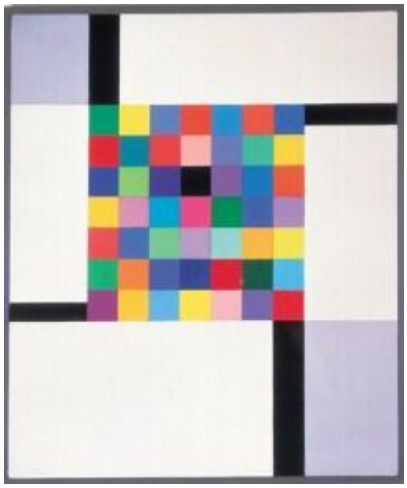
Amerikalı Soyut Sanatçılarından Charmion Von Wiegand, Mondrian'ın en sıkı hayranlarından birisidir. Von Wiegand'ın babası, uluslararası ilişkilerde muhabir olduğundan, çocukluğunu Avrupa'yı gezerek geçirir. Von Wiegand, San Francisco'da bir devlet okulunda ve Avrupa'da bazı özel okullarda eğitimini sürdürmüş, sonrasında Kolombiya Üniversitesi'nde Gazetecilik okumuştur.

Babası gibi o da kariyerine bir yazar olarak başlar. Mondrian'la ilk kez 1914 yılında, "Estetik ve Sanat Eleştirisi Dergisi" için Mondrian hakkında yazmış olduğu makalesi vasıtasıyla tanışmıştır. Bu yazı, Mondrian hakkında Amerika'da yayınlanan ilk makale olmaktadır. Von Wiegand bu görüşmeyle ilgili anılarını şöyle not etmiştir; "*sanatçının atölyesinde hiçbir eşya yoktu, sadece bir resim sehpası ve bir çizim masası…bir laboratuvar gibi tertemiz ve bembeyazdı*."[81]

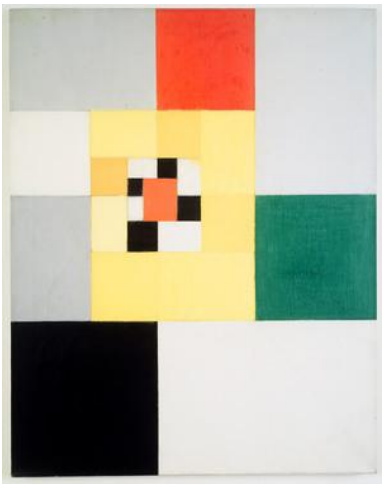
Von Wiegand 1944 yılına kadar Mondrian'la güzel bir dostluk kurarak onun sanatı ve teorileriyle yakından ilgilenmiştir. Mondrian'ın çalışmalarına olan ilgisi, onu düzlemsel soyutlamaya yönlendirir.

Von Wiegand'ın ilk soyut çalışmaları, ana renklerle dengelenmiş karelerin komposizyonlarını içermekte ve Mondrian'ın "Boogie Woogie" adlı son resiminin etkisini yansıtmaktadır. İlerleyen süreçte Mondrian'ın tarzından uzaklaşarak renkli alanlara yönelir. Mondrian ana renklere bağlı kalmışken, Von Wiegand farklı seçenekleri değerlendirerek, renkleri daha çeşitli ve sezgisel olarak kullanmıştır.

[81] Virginia Pitts Rembert, "Charmion Von Wiegand's Way Beyond Mondrian", Women's Art Journal (Knoxville, Tenn.), Fall 1983-Winter 1984, 31 s.



Resim 23: C. Von Wiegand,
"*The Weel of the Seasons*", 1957,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 99.06 x 82.55 cm.



Resim 24: C. Von Wiegand,
"*The Ancestral Altar from I Ching*", 1954,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 63.5 cm.

Mondrian gibi o da teosofiden etkilenmektedir. Özellikle Mondrian'ın da 1988 yılında okumuş olduğu daha önce de bahsettiğimiz H.P.Blavatsky'nın "Gizli Öğreti" (The Secret Doctrine) adlı yazısından. Blavatsky yazılarında, renklerin duygusal ve sembolik değerlerini ele almıştır. Sanatçı komposizyonlarına ilham aldığı Tibet resmini, Mandala imgelerini ve Asya tapınaklarının mimari zemin yapılarını da ekler. 1957 yılında, "The Wheel of the Seasons" gibi bir dizi çalışmasında renk ve geometriyi esas almaktadır. Ayrıca Çin yazılarından etkilenerek "I Ching" adlı bir biçim oluşturmuş ve bu biçimdeki renk hareketleri, izleyicinin gözüne dolambaçlı bir şekilde yansımıştır. Von Wiegand, sezgisel bir şekilde teori ve geometriyi her zaman kullanmıştır. Sanatçı bu noktada fikirlerini şöyle açıklamaktadır: "*Doğunun renk dizisi ile Batının geometrik yapısını karşı karşıya getiren bir oyun*."[82]

Bu bölüm kapsamında konunun daha açıklayıcı olabilmesi için ele alınan bu üç sanatçı, Mondrian'ın çalışmalarından ve Neo-Plastik tarzı resimlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu sanatçılar, gelecekteki Amerikan resim sanatında geometrik formların akılcı bir biçimde kavranmasını sağlamıştır. Bu çalışmada sözü edilen Amerikalı Soyut

[82] Susan Krane, "Charmion Von Wiegand: The Wheel of the Seasons", in Albright-Knox Art Gallery-The Painting and Sculpture Collection: Acquisitions Since 1972, 356 s.

Sanatçılar Grubu, soyut sanat alanında büyük yenilikler getirmemiştir. Ancak oluşturduğu bilinç ve bireşimle 1940'larda gelişmeye başlayan ve giderek uluslararası bir etkinlik sağlayan Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun (New York Okulu olarak da adlandırılmaktadır) temelini atmıştır. Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu'nun soyut sanatın yaygınlaşması için yaptığı yoğun çalışmalar sonucu oluşan bu akım, ülkede soyut sanatın benimsenmesinde ve New York'un dünyanın yeni bir sanat merkezine dönüşmesinde önemli rol oynamıştır. Buna ilaveten dönemin önemli bir olayı da, 1939'da koleksiyoncu Solomon Guggenheim'ın (1861-1949), bugünkü Guggenheim Müzesi'nin çekirdeğini oluşturan Nesnel-Olmayan Sanat Müzesi'ni açmasıdır. Bu müze, 1929'da kurulmuş olan Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) 1930'ların sonuna doğru soyut sanata karşı aldığı olumsuz tavra ve tutuculuğa, Amerikalı Soyut Sanatçılar'ın gösterdiği sert tepkinin de bir ürünüdür.

Amerika'lı sanatçıların 1940'larda, dünya çapında geliştirdiği bu sanatsal çıkış, soyut resim hareketiyle olur. Sanat alanından bakıldığında, bu her ne kadar soyut resim üslubu olarak lanse edilse de ülkeye I.Dünya Savaşı sırasında başlayan ve II.Dünya Savaşı'nda iyice artan Avrupa'lı sanatçı göçünün bunda etkisinin büyük olduğunun tekrar altını çizebiliriz. Avrupa'nın önemli sanatçıları arasında Bauhaus hocaları Josef Albers ve Moholy Nagy; Hans Hoffmann, Jean Helion, Fernand Leger, Sürrealist sanatçılar Max Ernst, Andre Masson, Salvador Dali'yi belirtebiliriz. Bu sanatçıların pek çoğu Black Mountain Collage, Mills Collage ya da Yale University gibi önemli kurumlarda hocalık yapmış, kısa sürede Mark Rothko, Barnett Newmann, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Robert Motherwell gibi, Amerika'nın genç kuşak sanatçılarıyla iletişime geçmişlerdir.

Amerika'nın büyüyen gücüyle ve kendine ait bir sanat hareketi yaratma isteğiyle birleşen bu sanatsal göç, değişimin daha hızlı yaşanmasına sebep olmuştur. Amerika'ya, sanatın yaşadığı bu göçle "*Avrupalı sanatçılar, Avrupa'da uzun zamandır yaşanan siyasi çalkalanmaların dışına çıkarak kendilerini, daha özgürce yaratabilecekleri bir ortamın içinde bulmuşlardı. Amerikalı sanatçılar ise Avrupa'nın önemli ustalarıyla karşılaşarak, bu sanatçılardan yararlanma olanağını buldular. Bu durum, New York'ta*

gelişmeye başlayan yeni sanat okuluna güçlü bir ivme kazandırdı. New York Okulu, çeşitli modernist biçimlerden alınan öğeleri kaynaştırarak yeni dünya sentezi içinde bir araya getirdi. Bu köklü değişimin ilk sonucu kuşkusuz Amerika'da soyut dışavurumculuğun doğması oldu."[83]

2.2. Amerikan Sanat Ortamında Soyutlama Bağlamında Resim Hareketleri

1944 yılında Mondrian'ın ölümüyle Amerikan resim sanatında yeni bir dönem başlamıştır. Soyut resim hareketinde dışavurum ve geometrik yaklaşım farklı bir anlam kazanmıştır. Bu noktada Amerikan resim sanatına ilişkin daha özgün soyutlamalardan söz edilir.

Bizim başlangıç olarak düşündüğümüz fakat tarihsel olarak bakıldığında Amerikalı soyut sanatçılarının katkıları ve Mondrian'ın başarıları soyut dışavurumculuğun ortaya çıkmasını sağlayan en önemli sanat faktörlerini oluşturmuştur. Amerikan soyutlama sanatının ilk öncüleri bir nevi estetik arınma yani Mondrian'ın teorik yönüyle ilgili farklı bakış açılarını düşünmelerini sağlayan tarzı benimsemiştir. Böylelikle Amerikan anlayışıyla geometrik resim giderek daha şekilci bir hale gelmiş, ruhsallıktan uzak fakat daha karmaşık ve zihinsel bir girişim oluşturmuştur. Amerikalı soyut sanatçılar resimde, bir tür teosofik sadeliğin sonuncuları olup, ruhsal ideallerinden uzaklaşan ilk temsilcileri olmuştur. Dünya savaşı sonrasında Amerika'da bu düşünce, geometrik sanatın en dikkat çekici noktası olmuştur.

Bu arada Amerikan sanatındaki Sürrealizm'in efsanevi olanaklarına ve bilinçaltına doğru yön değiştirdiği görülmektedir. Bu da Soyut Dışavurum'da hareketin başlamasına ve Amerikan sanat akımının ilk büyük yükselişine neden olmuştur. Tüm bu gelişmeler sonucunda ilk kuşak Amerikalı soyut sanatçılar, yerini daha yeni-öncü soyut sanatçılara bırakmış ve bir geçiş dönemini işaret etmişlerdir.

---

[83] Nilgün Yüksel, "II. Dünya Savaşı ve Paris", **rh+ Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:4, 2003, 36 s.

İlerleyen süreçle birlikte Amerikalı soyut sanatçılar etkilerini kaybetmektedir. Bunun yanı sıra birçok geometrik soyut üretim yapan sanatçıyı desteklemiş ve onlara toplumsal birliktelik sağlamış olan Federal Sanat Projesi de giderek önemini yitirmektedir. En çok dikkati çeken de uzun süredir devam eden mücadeleler sonucu, geometrik soyutlamanın sanatçıları arasında var olan güvenin hızlıca yok olmasıdır. Geometrik soyutlamanın sadelikten yana olan özellikleri güçlü bir nükleer patlamayla sona ermiş, akılcı olmayan bazı güçlerin çıkardığı dünya savaşıyla yeni bir tarih başlangıcına şahit olunmuştur. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Avrupa'nın dünya liderliği sona ermiş, aynı zamanda sanatın merkezi olan Paris gücünü yitirmiş ve New York sanatın yeni merkezi haline gelmiştir. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde, sanatsal yaratıcılığın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yerde egemen olması, birçok Avrupalı sanatçının Amerika'ya göç etmesine yol açmıştır. Bu sanatçılar arasında başta sürrealistler olmak üzere, Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı savaş süresince Amerika'da kalmışlardır. Bu sanat göçü, Amerika'da değişimin daha hızlı yaşanmasına neden olmuştur.

Daha önceleri Amerikalı sanatçıların ilham kaynağı olan Kübizm, Konstrüktivizm ve Neo-plastisizm gibi geometrik eğilimler, yerini daha kişisel, dışavurumcu estetik oluşumlara bırakmıştır. Bu bakımdan New York sanat camiası, 1939 yılında Wassily Kandinsky'nın hareketli-renkli resimlerinin görüldüğü Nesnel-Olmayan Sanat Müzesi hakkında çok konuşulduğunu fark etmiştir. Aynı zamanda Sürrealist olarak tanımlanan yeni nesil sanatçılar, biyomorfik ve figüratif resimleriyle uluslararası alanda dikkat çekmeye başlamıştır. New York'ta savaş sırasında birçok Sürrealist sanatçı, psikolojik bakımdan etkili olan resimleriyle yeni nesil Amerikalı sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

Sürrealizm, yeni nesil Amerikalı sanatçılarına kendini ifade ederken endişelerini dile getiren farklı bir dönemi temsil etmiştir. Sürrealizm'e biyomorfik ve geometri karşıtı olarak bakıldığında, sanatçıya açık bir şekilde kendisini ifade edebilme imkanlarını sunmuştur. Buna biçimsel olarak, Mondrian'ın ve onun Amerikalı hayranlarının son çalışmalarında görülen kübist sistem etkilerinin kaldırılması da dahil

edilmiştir. Tam da bu noktada, bu geçiş döneminde güçlü ve yeni olan Amerikan sanatı ortaya çıkmaktadır.

Bu yeni Amerikan sanatı başlangıçta sürrealizmin içsel yapısına ve esinlendiği hareket olanaklarına bakarken, Maleviç ve Mondrian'ın öncülüğünde geometrinin özelliklerini de ana hatlarıyla ortaya koymuş ve hatta belirgin bir biçim oluşturmuştur. 1945 ile 1955 yılları arasındaki on yıllık süreç, son derece deneyimsel ve eklektik* bir dönem olmuştur. Aynı zamanda Amerikan sanat tarihi için en önemli yıllar olarak kabul edilmiş ve Soyut Dışavurum olarak bilinen yeni bir doğuşu, olgunluk dönemini simgeleyen estetik bir gücün oluşumuna imkan vermiştir. Soyut Dışavurum sistemli bir çabayla tarz yaratmış, farklı alanları irdelemiş, farklı kişisel kimliklerin çalışma sürecini birleştirmiş ve daha önceki Avrupa modernizmi zihinsel tarihinin bir sonucu olmuştur. Belirgin çalışmalarıyla büyük başarılar sağlayan Amerikan Soyut Dışavurumu, biçimsel bir gelişimi yansıtmamıştır. Ayrıca estetik, felsefik ve psikolojik yönleriyle bir dönemin yok edilmesinin güçlü bir olgusu olmuştur.

Amerikan sanat ortamında 1940 ve 50'li yıllardaki bu yoğun gelişme sürecinde izlenen sanatsal gelişim, ABD sanat ortamında 1920 ve 30'larda üretilen sanattan biçimsel ve üslupsal temelde son derece farklıdır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan resim sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği soyut ve dışavurumcu olmuştur.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın deyimiyle, "*gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı*"[84] bir alanda ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşım olmuştur. Bu yaklaşımı şekillendirenler arasında Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Hans

---

* Eklektik: Seçmeci

[84] Ahu Antmen, a.g.e., 146 s.

Hofmann, Robert Motherwell gibi sanatçılar gösterilmiş ve her biri kendi soyut üsluplarını geliştirmiştir.

Ahu Antmen, bu soyut eğilimli üslubun gelişimini şöyle vurgulamaktadır:

> "*Birçok Amerikalı sanatçının eğitim gördüğü New York Art Students League'de hocalık yapan Alman sanatçı Hans Hofmann'ın Amerikalı Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde önemli etkisi olmuştur. Hofmann, özgür bir biçim anlayışıyla geometrik anlamda soyutlamanın renk, biçim ve mekan birliğine vurgu yapmıştır. Hofmann'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel 'bütünselliğin' yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir. Ayrıca tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayılmıştır.*"[85]

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu iki farklı yönde gelişme göstermiştir. Bunlardan birisi Hareketli Soyut Resim (Action Painting), diğeri Renk Alanı Resmi (Color Field)'dir. Bu iki eğilim arasında belli başlı ayrımların olduğundan söz edebiliriz. Buradan yola çıkarak Jackson Pollock "Hareketli Soyut Resmi"nin, Mark Rothko ise "Renk Alanı Resmi"nin başlıca temsilcileri olarak nitelendirilmiştir. Bir bakıma bu süreçte kendiliğinden oluşan hareket ve kişisel üslup kavramları, özgünlüğün ve farkındalığın temel özelliklerinden olmuştur.

Pollock ve Rothko gibi Soyut Dışavurumcuların danışmanı olan John Graham'ın "System and Dialectics"[86] adlı kitabında, spontane hareket tekniğini, 'sanatçının kendi karakterini doğrudan yansıtan bir yol' olarak tanımlamaktadır. Bu yöntemi kullanan ve radikal bir açıklama getiren en ünlü sanatçılardan biri de Jackson Pollock'tur. Pollock, doğaçlama tarzı hareketli soyut resimde sınırları zorlayan, duvar boyutunda "drip" (damlatma) yöntemiyle yaptığı resimleriyle tanınmıştır.

---

[85] Ahu Antmen, a.g.e., 147-148 s.
[86] John Graham, **System and Dialectics of Art**, New York, Delphic Studios, 1937, 88 s.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg bu tarzın köklü yapısını Hareketli Soyut Resim olarak ilk kez 1952'de tanımlamış ve daha çok figüre ya da manzaraya dayanan, resim sehpası boyutunda olan önceki Avrupa Dışavurumculuğundan ayrılacağının altını çizmiştir. Rosenberg bu yeni tarzdan bahsederken şöyle not etmiştir:

> "*Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek veya düşsel bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyebilecekleri ya da 'ifade' edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir*."[87]

Rosenberg'e göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı hareketli soyut sanatçıları, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle sürdürdükleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır.

İlerleyen süreçle birlikte Amerikalı sanatçıların özgüvenleri artmış ve Sürrealist akımın etkilerinden sıyrılmışlardır. Bu gelişmeler sonucunda Soyut Dışavurumculuk yeni bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Tuvalin sınırları aşılarak özellikle daha büyük panolar üstünde çalışılmıştır. Sonrasında ise savaşın sanatçılara getirdiği kaygı, bunalım ve gerilimler resme aktarılmış; bu gerilimlerin içinde korunması gereken insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır.

Daha öncede belirtildiği gibi Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun içerisindeki diğer soyut sanat hareketi Alan Resmi ya da Renk Alanı Resmi'dir. Bu resim hareketinde Mark Rothko, Barnett Newman ve Ad Reinhardt gibi öncü sanatçılar tek renkli resim üzerinde çalışmış ve geniş renk alanlarına ağırlık vermişlerdir.[88]

> **"***Soyut Dışavurumcular'ın tüm tuvale yayılan imge anlayışını, fırça darbeleriyle uygulanan farklı renklerin görünüşte birbirine akışkanlığını ve renkçiliğini tavır olarak*

[87] Ahu Antmen, a.g.e., 148 s.
[88] Bu yaklaşımda resim üreterek soyutlamada belirleyici olan bu üç sanatçıya çalışmada detaylıca değinilecektir.

sürdürmekle birlikte, gerilim ve hareket yerine, uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü belirmiştir."[89]

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun önde gelen eleştirmen ve kuramcısı Clement Greenberg ilk kez 1962'de 'Renk Alanı' terimini Barnett Newman, Kenneth Noland, Morris Louis gibi sanatçılar için kullanmıştır. Greenberg; "*bu sanatçıların çalışmalarında, rengin bir alan doldurma ya da düzlemi kapatma işlevinden sıyrılıp kendini savunduğu bağımsız bir yapıya kavuşturulduğunu*"[90] düşünerek terimi ortaya atmıştır. Sözü geçen sanatçılar, Matisse'in gelenekselleşmiş "*1m² mavi 1cm² maviden daha mavidir*"[91] önerisini benimsemiştir. Resimlerinde sınırlı sayıda -iki ya da üç- renk kullanan sanatçılar boyayı her türlü kişisel özellikten uzak ve tekdüze bir biçimde tuval üzerine yaymışlardır.

Renk Alanı sanatçıları, astarlanmamış tuvali yere sererek çalışmış, Soyut Dışavurumcuların çizgisel içeriğini ya da belirgin boya tuşlarını dışlayarak, renklerin atmosferik bir yumuşaklıkla değiştiği büyük ölçekli lirik uygulamalara yönelmiştir. Bu sanatçıların çoğu da boyalarını tuvale bezin emdiği büyük lekeler olarak uygulamışlardır. Uygulanan bu metod, resimdeki geleneksel çizim-boyama ikilemini ortadan kaldırmıştır. Alan Resmi içerisinde üretilen bu çalışmaların çoğu doğadan kaynaklanan bir soyutlama duygusu uyandırmaktadır. Özellikle Mark Rothko'nun resimlerini, yumuşak geçişler ve üst üste uygulanmış renklerden dolayı Renk Alanı Resmi'nde ifade edildiğini görüyoruz.

2.2.1. Mark Rothko (1903-1970, Rusya)

Renk Alanı yaklaşımı içerisinde ele alınabilecek Rothko'nun çalışmalarında resim yüzeyinin dış biçimiyle alakalı olarak bir tür geometrik biçimlemeden

---

[89] J.N.Erzen, "Renk Alanı Resmi", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, YEM. Yayınları, İstanbul, 2008, 1309 s.
[90] Semra Germaner, **1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, 37 s.
[91] Semra Germaner, a.g.e., 37 s.

bahsedilebilir. Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar adlı kitabında sanatçının söz konusu çalışmaları hakkında görüşünü şöyle belirtiyor; "*yumuşak köşeli, yoğun renkli blokların daha açık ya da daha koyu renkli bir zemin üzerinde yüzdüğü tamamen soyut tuvaller üretmeye başlamıştı. Bu renk blokları, tıpkı Pollock'un boya yığınları gibi belirsiz ama sınırlı bir uzamsal alanı kaplar; tuvalin yüzeyine yapışmazdı. Dönemin eleştirmenlerinin de fark ettiği üzere, uzamın böyle ele alınması Kübizm mirasının bir parçasıydı.*"[92]

Renk Alanı sanatçıları, rengi biçimden bağımsız bir unsur ve "uzamın kendisi" olarak ele almış, çağdaşlarından tamamen farklılaşmıştır. Her biri kendine özgü yeni bir uzam gündeme getirmiştir. Bu dönemde Rothko, Amerikan soyut dışavurumcu resimdeki yassı yüzey anlayışından daha geniş bir uzam anlayışı ile diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Rothko'nun uzamı eşzamanlı bir titreşim ile tuvalin içine doğru, yüzeyine ve ötesine aynı anda bakmayı gerektirir. Bu anlamda üç farklı espas anlayışını bünyesinde barındırmaktadır.



Resim 25: Mark Rothko, "*No.10*", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229.6 x 145.1 cm.

[92] Edward Lucie-Smith, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72, İstanbul, 2004, 222 s.

Resmin ana malzemesinin "boşluk" olduğunu dile getiren Rothko, onu ifade etmek için renk alanlarını ve titreşimi kullanır. Renkle tam anlamıyla dramatik bir uzam üretir. Biçimden çok atmosferik etkisi ile renk esasına dayanan resimlerinde, aktif bir karakter ve ses dalgaları gibi bir titreşim hissedilir. Onun resimlerinde renk, izleyiciye doğru hareket etkisi yaratmaktadır. Bu yönüyle yüzey espasının sınırlarını geleneksel espasa ve modern espasa doğru zorlar. Böylece bir yanılsama düzlemi olmaktan kurtardığı resim yüzeyine yeni bir işlev kazandırır ve onu geliştirir. Rothko'nun resimleri, asıldıkları duvar yüzeyi ile birleşerek, bulundukları mekanı kendi uzamsal deneyimlerinin bir parçası yapar.[93]

Rothko'nun çalışmaları, önce kahverengi tonların egemenliğinde geometrik biçimlerin karşılaştırılmasıyla başlamıştır. Sonraları giderek daha az biçimin kullanıldığı, çoğu kez farklı oranlarda, bulanık kenarlı dikdörtgen renk alanlarının gölgeli, derin bir zemin üstünde, aralarında zemin renginin şeridi bırakılarak üst üste yerleştirildiği resimlere yönelmiştir. Başka bir açıdan bakıldığında en radikal farklılık da sanatçının kompozisyona yaklaşımında görülmektedir. Kandinsky, Rothko'nun ilk soyut resimlerinde görevini, bir dikdörtgen içinde renklerle formların dinamik kompozisyonunu yaratmak olarak görmüştür. Aslında Rothko'nun simetrik çizimleri böyle bir amacı tümüyle terk etmiş görünmektedir.

Rothko'nun soyut çalışmalarını izleyen süreçte Alman sanat tarihçisi Werner Haftmann tarafından şu satırlar kaleme alınmıştır:

> "*Resim, yalnızca zeminden yükselen ve yine zemine gömülen birkaç renkli alanla ifade edilen, loş bir ışıkla aydınlanmış bir perde haline gelir. Bu ışık perdelerinin çerçeveli resimlerle ortak noktası yoktur; içinde numenin (nesnenin kendisinin) de yerinin olduğu, bizi çevreleyen büyük, sınırsız, evrensel uzamı sembolize ederler. Düşünceyi ve içeriği belirleyen yalnızca, rengin çağrışımlar yaratan, hiptonize eden gücüdür*."[94]

[93] Michael Auping, **Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein**, Modern Art Museum of Forth Worth Press, Texas, USA, 2007, 140,141 s.
[94] Edward Lucie-Smith, a.g.e., 223 s.



Resim 26: Mark Rothko, 2013, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Rothko'nun yapıtlarında ışık da renk kadar önemli bir unsurdur. Sanatçı, mekansal etkileri artırmak için sergi salonunda ışıkları azaltarak, renksel blokların havada uçuyor gibi görülmelerini sağlıyordu. Resimde ışığı azaltarak, puslu bir hava yaratmak istiyordu. Bu nedenle resimlerini, mekan ile ilişkiye geçecek olan atmosferik etkiyi kontrol edebileceği zaman zaman küçük ve izole mekanlarda sergilemeyi tercih etmiştir. Rengin önemli bir ifade aracı olarak kullanıldığı resimlerinde, soyut resimlerinin "soyut" olduğunu kabul etmeyerek, acı, haz, kader gibi duyguların somut bir ifadesi olduğunda ısrar etmiştir. Bu noktada Rothko kendi resimleriyle ilgili açıklamasında; "*Renk ya da formun ya da başka şeylerin ilişkisiyle ilgilenmiyorum. Ben yalnızca temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum; trajedi, coşku, ölüm, vs…. Resimlerimin karşısında ağlayan insanlar, onları yaparken benim hissettiğim dini deneyimi yaşıyorlar*."[95]

Rothko'nun sanatındaki yücelik ve insan bilincinin ölümsüzlüğünü vurgulayan uzam anlayışı, soyut ruhsallığı ve romantik geleneğin izlerini taşır. İşlerinin "Rothko Şapeli" olarak adlandırılmasına yol açar. Bunların ötesinde, 1950'lerde patlak veren varoluşçuluğun etkisi ve mekanın deneyimlenmesi esasına dayalı fenomenolojik bir mekan anlayışı Rothko'nun resimlerinde temel ilkedir.[96]

[95] Edward Lucie-Smith, a.g.e., 223 s.
[96] Michael Auping, a.g.e., 142 s.

New York'ta yapılan Modern Ressamlar Federasyonu sergisinde, eleştirmen Edward Alden Jewell, Adolph Gottlieb ile Rothko'nun resimleri karşısında şaşkınlığını dile getirmiş ve sanatçılara eserlerini açıklamak isterlerse köşesinde yer ayırabileceğini söylemiştir. Barnett Newman'ın da yardımıyla ortaya çıkan açıklama, bu üç sanatçının ortak olarak temsil ettiği Amerikan resim biçiminin gerçek bir manifestosu olmuştur. Bu manifesto ilk kez Jewell'ın köşesinde, New York Times'ta, 1943'te yayınlanmıştır.

Söz konusu bildiride sanatçılar, resimlerini savunma niyetleri olmadığını, onların kendilerini savunduklarını ve hiçbir olası yorumun bu resimlerini açıklayamayacağını belirtirler. Sanatçılara göre, mesele, resimlerin neyi anlattığı değil, bu resimlerin çerçevesi içinde saklı duyguların bir önemi olup olmadığıdır. Bu bakımdan sanatçılar, resimlerindeki estetik inançlarını şöyle tanımlamıştır;

> "*Karmaşık düşüncenin basit bir şekilde ifade edilmesini onaylıyoruz. Büyük şekli seçiyoruz çünkü o anlaşılır olanın etkisine sahip. Resim düzlemini yeniden öne sürmek istiyoruz. Düz (yassı) biçimleri seçiyoruz çünkü yanılsamayı yok edip gerçeği ortaya çıkarıyorlar… Konunun çok önemli olduğunu, yalnızca trajik ve belirli bir zamana ait olmayan konu ve malzemenin geçerli olduğunu iddia ediyoruz*."[97]

2.2.2. Barnett Newman (1905-1970, Amerika)

Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının başlıca temsilcileri arasında sayılan Barnett Newman, bu akımda Renk Alanı yaklaşımının önemli figürlerindendir. Sanatçının yeni soyutun ortaya çıkışındaki rolü her şeyden önce biçimseldir. Newman, 1940'lı yılların sonlarına doğru, farklı biçimler kullanmadan resimlerini düzenlemeye, kurmaya başlamıştır.

Newman'ın olgunlaşma dönemi resimlerine bakıldığında hareket ve geometri arasında gidip gelen karmaşık bir dengeyi kapsamaktadır. Sanatçı bulunduğu durumu

---

[97] Charles Harrison, Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yay., İstanbul, 2011, 608 s.

açıklamaya çalışırken, bu iki karşıt üslubun çoğu zaman gizemli bir şekilde uzlaşmaya çalıştığını ima etmiştir. Newman bu süreci şöyle açıklamıştır:

> "*Uzam kesme ya da uzam inşa etme değil, konstrüksiyon ya da fauvist yıkım değil; düz ve dar olan arı çizgi değil, çarpıtılmış ve aşağılanmış bozuk çizgi de değil; keskin göz, baştan aşağı parmak değil, dünün göz kırpan çılgın gözü de değil; ama yaşamın, insanların, doğanın, zorlu kara kaosun yani ölümün, ya da trajedi demek olan daha gri, daha yumuşak kaosun gizemiyle temas eden fikir-kompleksi. Çünkü sadece arı fikrin anlamı vardır*."[98]

Bu noktada Norbert Lynton o döneme ilişkin düşüncelerini kitabında şu şekilde dile getirmiştir: "*Barnett Newman, 1948'de 'güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı… İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteler*."[99]

Bunun yanı sıra Newman başka bir açıklamasında, çalışmalarını manevi anlamda dayanıklılığı temsil eden bir resim olarak tanımlamakta ve tamamen geometrik olmasa da, en azından hem yüzeyin hem de resmin berraklığının gösterildiğini belirtmektedir. Bir kıyaslama örneğinde Newman, 1955 yılında Clement Greenberg'ın şu sözüne karşı çıkmıştır; "*Rothko gibi Newman da tuvalini pigmentlerle kaplayarak bir boyacı etkisi yaratmıştır*."[100] Newman ise şöyle cevap vermiştir; "*Bu söylenenler Rothko'nun resimlerini tarif etmektedir… Oysa benim resimlerimi ise yanlış anlatmaktadır. Resimlerimin özelliği baskın, bütün ve direkt olmasıdır, lekelendirilmiş bir tarzda değildir. Resimlerimdeki yalın bir görüntünün verdiği duyguyu anlamak*

---

[98] Charles Harrison, Paul Wood, a.g.e., 614 s.
[99] Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1991, 243 s.
[100] Clement Greenberg, quoted in Harold Rosenberg, Barnett Newman (New York: Harry N. Abrams, 1977), 67 s.

isterseniz, tamamen 'boyanmış' bir tuvalle, 'boya' ile mühürlenmiş bir tuval arasındaki farkı ortaya koymanız gerekmektedir."[101]

Newman 1940'ların sonunda çağdaş resim sanatının bütün özelliklerini incelemiş, uygulamış ve benimsemiştir. Devam ettiği bu yolda, sadeliğin en şiddetli etki olduğu sonucuna varmıştır. Çalışma konusu düzlük ve sınır kavramlarını kapsamış, alan ile sınırın arasında kararsızlığa düştüğü anları olmuştur. Aynı zamanda en az ögeleri kullanarak yeni ve sert bütünlüğün oluşmasını sağlamıştır. Bunun bilinciyle Newman ilk unutulmaz atılımını 1948'de yapmıştır. Kariyerinin başlangıcı sayılan bu tarihte "Onement I" adlı resmi gerçekleştirmiştir. "Onement" başlığı altında ürettiği resimlerin ilki olan "Onement I" dikkatleri çekecek derecede fakat gösterişsiz bir resimdir. Newman'ın bu resmi kırmızı-tarçın rengindeki bir zemin üzerine, portakal rengi tek bir şeridin, 69.2 x 41.2 cm. ölçüsündeki tuvali yukarıdan aşağıya doğru ortadan bölmesi ile oluşmuştur. Newman'ın yalın ve belli bir özellikte olan çizgisini Rosenberg şöyle vurgulamıştır; "*kendi amblemi… olağanüstü bir bütünlükle birleşmiş durumda.*"[102]

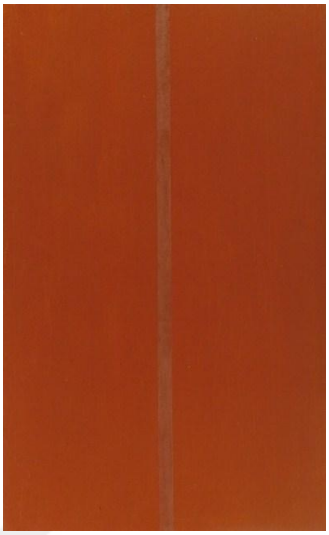
Newman'ın simetrik resim üzerine kurulan yeni tarzı hakkında Yves Alain Bois şöyle yazmıştır; "Simetri, "*Onement I"de Newman tarafından kullanılmış en önemli araç ve geleneksel komposizyonun izlerini önlemenin bir yolu olmuştur. Newman'ın bu girişimi en radikal bir şekilde Mondrian'dan ayrılmaktadır*."[103] "Onement I"de tek bir çizgi bile kabaca dokunulmuş bir sınır dokusu oluşturmuştur. Daha sonra 1948'deki yeni resmi olan "Onement II"de bazı şeyleri yok ederek değişmeyen bir çizgi ve düzgün sınırlı bir resim elde etmiştir. Newman'ın 'fermuar' diye tanımladığı resimlerindeki düzenleyici eleman, son derece akılcı bir rol oynamıştır. Aslında Newman bu geometrik düzenlemeyi basit bir çizgi ya da alanı bölen bir yapı olarak değil, görselliğin yer aldığı bir alan olarak görmüştür; "*öyle bir alan ki diğer alanlara hayat vermekte, diğer alanlar da çizgilere*."[104]

---

[101] Harold Rosenberg, "The American Action Painters", Art News (New York), Dec. 1952, Barnett Newman, 67 s.
[102] Rosenberg, Barnett Newman, a.g.e., 47 s.
[103] Yves Alain Bois, "Perceiving Newman",in Barnett Newman (New York: Pace Gallery, 1988), IV.s.
[104] David Sylvester, interview with Barnett Newman, Easter 1965, reprinted in Abstract Expressionism: The Critical Developments, 144 s.



Resim 27: Barnett Newman, "*Onement I*",
1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 41.2cm.

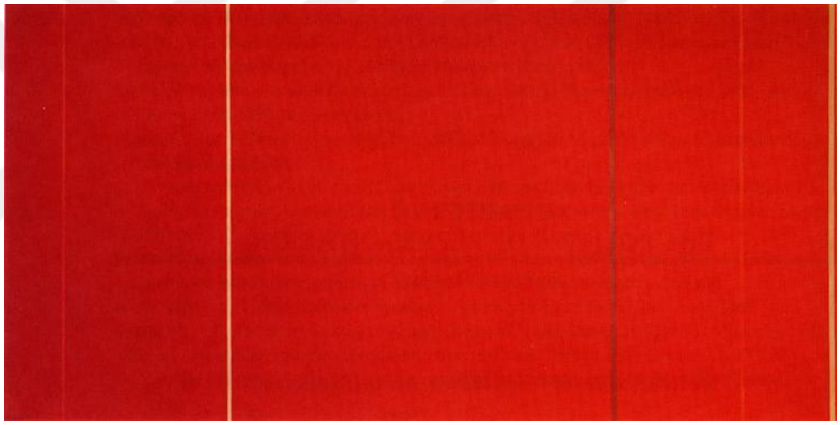


Resim 28: Barnett Newman, "*Onement II*",
1948,Tuval Üzerine Yağlıboya,152.4 x 91.4cm.

Newman'ın çalışmalarında tuval resminin işlevsel bir öğesi haline gelmiş olan zeminle, yüzey arasında bir strüktür ilişkisi alanına dönüşmüştür. Renkli yüzey bütünlüğünü kaybederek genellikle dikey bazen de yatay çizgilerle bölümlere ayrılmıştır. Resimlerinde çok büyük boyutların kullanımı doygun rengi ortaya koyarak ona mekansal bir nitelik kazandırmıştır. Sanatçının çalışmalarında belli bir resimsel eleman üzerinde yoğunlaşma söz konusu değildir. Resimlerinin her yerinde yalnızca rengin egemenliği vardır. Buna dayanarak Formalizm'in[*] niteliği, özellikle Greenberg formalizminde resmin yassılığının ya da iki boyutluluğunun vurgulanması Newman'ın çalışmalarına büyük ölçüde uymaktadır. Rengin açık olarak kullanımı ve buna bağlı olarak rengin renk olarak kendini göstermesi bilinen özelliklerindendir. Geometrik forma dayalı bir biçimlendirme öngörülmemesine karşın, rengin kullanımı ve kullanılan bölünmeler ile bunların tuvalin zorunlu geometrik yapısıyla bütünleşmesi anlamında bir tür geometrinin varlığından söz etmek mümkündür.

[*] Formalizm: Biçimcilik. Bir yapıtın çizgi, biçim, renk gibi "biçimsel" değerlerini birinci planda tutan yaklaşım. Biçimcilik, 20.yy.'da, sanatın bir betimleme, ifade ya da toplumsal gelişme aracı olmasına, gerçeklik ve bilgi aktarmanın bir yolu olarak kullanılmasına karşı doğmuştur.
Bkz. Ahu Antmen, "A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, İstanbul, 15 s.

Newman'ın resimleri, dönemin etkin sanat eleştirmeni Clement Greenberg'ın desteğini almış olmasına rağmen, 1950'ler boyunca New York sanat dünyasında tartışma yaratmaya devam etmiştir. Tartışmaların nedeni, sanatçının çalışmalarının radikal indirgeyici özelliğidir. Newman'ın 'Vir Heroicus Sublimis' (Yiğit ve Yüce Adam) adlı çalışması, daha öncede bahsedildiği gibi sanatçının 'fermuarlar' diye tanımladığı ince, dikey şeritlerle bölünmüş, çok büyük, tek renkli bir alandan oluşmaktadır. Sanatçının bu çalışmalarında, bir derinlik yanılsaması yaratmaya yönelik bütün hileler bir kenara bırakılmakta; şeritlerin kontrast oluşturan tonlarının hareketlendirdiği renkli bir yüzeyde resim oluşmaktadır.



Resim 29: Barnett Newman, "*Vir Heroicus Sublimis*", 1950-1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7cm.

Sonuç olarak Newman'ın yeteneği, samimi bir tavırla derinlemesine mücadele edebilme gücü olmuştur. Tutkusu ise değişmez bir şekilde yalın, yüksek nitelikli geometri kurgusu ve tasarımıyla birleşmiştir. Hem modernist hem de klasik geometrik sanatta onun resimleri birçok kaynaklara ilham vermiştir. Newman, 'geometrik' bir sanatçı olarak tanınmıştır. Sanatçı kendi yazılarında çoğunlukla yüzey tutkusu ve endişelerini, Soyut Dışavurumcu bir resmin başlangıçta değişmez özelliği ve görkemli formlarının geometri ile birleştiğini kaleme almıştır. Newman'ın mücadelesi, "Euclidean Abyss" (Öklid Derinliği)'nin önüne geçmiş ve kendi şartlarına uygun bir şekilde bu konuda düzenlemeler yapmıştır. Sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'in de

bu noktada belirttiği gibi Newman'ın sanatı "*geometri tutkusunun diline dönüşmüştür*."[105]

2.2.3. Ad Reinhardt (1913-1967, Amerika)

Amerikalı ressam ve sanat yazarı Ad Reinhardt, 1950'li yıllarda Josef Albers'in[*] etkisini taşıyan genellikle kırmızı ve mavi tonlarda geometrik soyutlama resimleriyle tanınmıştır. Zaman içinde yalnızca siyah renk kullanmaya başlayan ve tekrenkli resimler yapan Reinhardt, resmin "salt estetik özü"nü aramış ve yazılarında da sanatla yaşamın birbirinden olabildiğince uzak tutulması gerektiğini savunmuştur.

Reinhardt 1950'lerin başından beri üzerinde çalışmış olduğu "saf", içeriksiz soyut resim anlayışını kuramsal açıdan, 1962 yılında "Sanat Olarak Sanat" adlı makalesinde özetle şöyle açıklamıştır:

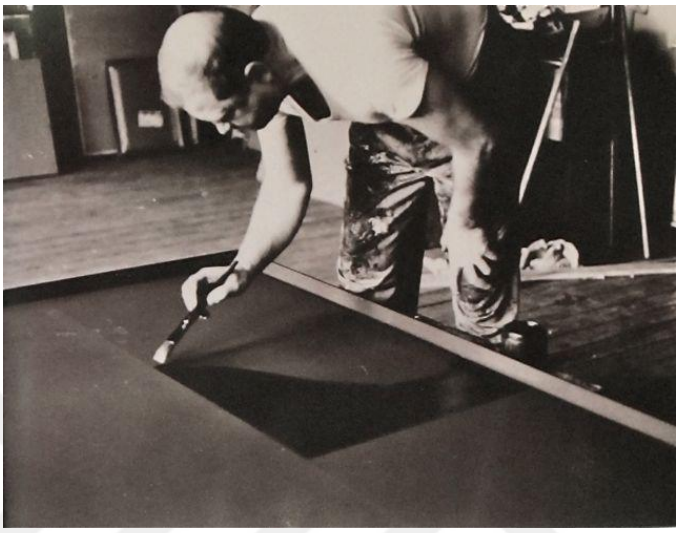
> "*20.yüzyıl sanatının tek krizi, tek ilkesi, tek sorunu, sanatın uzlaşma bilmez 'saflığında', sanatın sadece sanattan doğduğu (başka bir şeyden doğmadığı) bilinci üzerine odaklanır. Geçmişte ya da şimdi, sanat-olarak-sanat'taki tek anlam, sanat anlamıdır… Sanat ve yaşam hakkında söylenebilecek tek şey, sanatın sanat, yaşamın da yaşam olduğudur; sanat yaşam, yaşam da sanat değildir.*
>
> *Ancak yasaklanmış, klişeleşmiş ve düzene sokulmuş bir biçim imgesiz olabilir; ancak basmakalıp bir imge biçimsiz olabilir; ancak formüle bağlanmış bir sanat formülsüz olabilir… Bir sanatçının yapması gereken tek çalışma, hep aynı boyutlu resimdir. (aynı düzen, tek biçimsel araç, tek renk, her yönde aynı çizgisel bölünme, tek simetri, tek doku, tek serbest boyama, tek ritim, tek bölünemezlik ve tek çözünürlük doğrultusunda çalışma, her resmin bütün yönleriyle bir tek bütünlük ve düzenlilik içinde olması)*
>
> *… Ne çizgiler ya da imgelemler, ne biçimler ne kompozisyonlar ya da betimlemeler, ne görüşler ne duyuşlar ya da tahrikler, ne işaretler ne simgeler ya da kalın sürülmüş boyalar, ne süslemeler ne renklendirme ya da tasvir etmeler, ne zevkler ne kederler, ne tesadüfler, ne hazır yapım maddeleri, ne nesneler, ne düşünceler, ne ilişkiler, ne*

---

[105] Rosenberg, Barnett Newman, a.g.e., 42 s.

[*] Josef Albers: Alman kökenli, ABD'li ressam ve sanat kuramcısı. Eğitim gördüğü ve öğretmenliğini yaptığı Bauhaus'un ilkeleri doğrultusunda geometrik bir soyutlamaya varmış, giderek Op Sanat'la ilişkilendirilebilecek yapıtlar vermiştir.
Bkz. U. Tükel, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, YEM. Yay., İstanbul, 2008, 66 s.

sıfatlar, ne nitelikler bunların hiçbirisi öze ait değildir. Öze ait olanlar, kavranamazlık, çoğaltılamazlık ve indirgenemezlik ile bağlantılı olan her şeydir. …"[106]



Resim 30: Ad Reinhardt, 1961, New York

Reinhardt bu görüşüyle genel olarak amacını, sanata yaklaşımını ve kendi biçimleme anlayışını ortaya koymaktadır.

Reinhardt'ın geometrik formlara olan ilgisi hemen hemen Newman'a benzer özellikte olmasına rağmen, onun yapmak istedikleri ve ürettikleri tamamen farklıdır. Sanatçının yaklaşımı daha çok Mondrian'a benzemektedir. Reinhardt açıklamalarında deneyimlerini, sanatının gelişimini, Mondrian'ın başarılarını takdir ettiğini ve benimsediğini belirtmektedir.

1937 yılında Reinhardt ilk çalışmalarında, özellikle Stuart Davis, Carl Holty, Helion ve Mondrian gibi önemli sanatçıların etkilerini yansıtmış, Amerika ve Avrupa'nın sıradışı karışımını bir araya getirmiştir. Bu süreçte Newman gibi Reinhardt'ın ilk resimleri de etkileyici hareket tarzında yapılmıştır. Sanatçı, hem resmi projelendirirken hem de fırça darbelerini kullanırken, doğal bir sadelik ile renkli düz

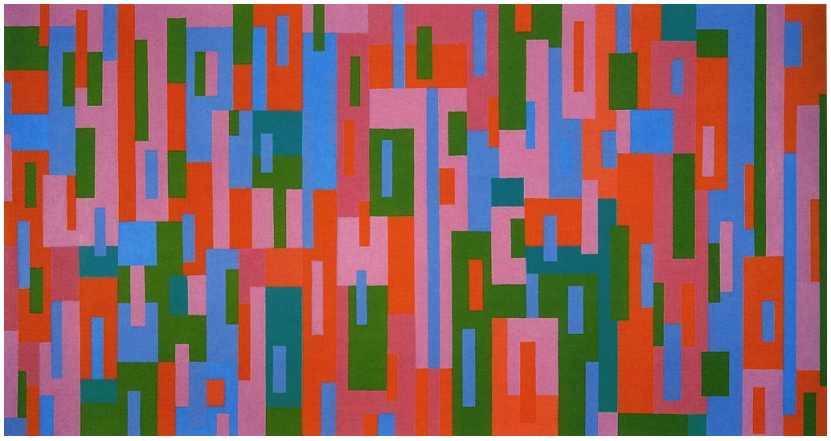
[106] Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yay., Ankara, 2005, 200 s.

alanlar üzerinde neler yapabileceğini araştırmıştır. Newman gibi Reinhardt'ta sert geometrik tarzı ile çalışmalarını güçlendirmiştir. Reinhardt'ın 1938-1940 yılları arasındaki ilk resimleri, zeminde zıt renklerin kullanılmasıyla hem yapısal hem de geometrik, düzleştirilmiş ve belirginleştirilmiş formları içermektedir.

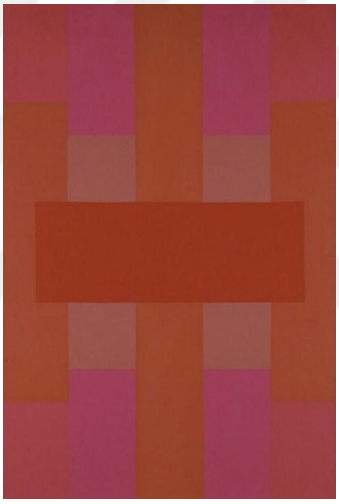


Resim 31: Ad Reinhardt, "*Untitled*", 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.6 x 50.8 cm.

1940'lı yıllarda bu biçimler maddesel olmaktan çıkarak zeminle birleşmiş, kaligrafi hareketi alanlarına dönüşmüştür. Reindardt resimlerinde silik ve boyalı fırça darbeleri ile yarı kafes biçimi oluşturarak ilerlemeler kaydederken, zekice bu dinamik hareketi dengelemiş ve statik bir yapıya ulaşmıştır. 1947-1949 yılları arasında ürettiği "İran Halıları Serisi"nde, küçük hareketlerle birleşmiş bir zeminde duvar halısı etkisi yaratmıştır. 1940'ların sonuna doğru Reinhardt'ın fırça darbeleriyle oluşturduğu kaligrafik tarzı giderek daha yalın, dikdörtgen biçimli, belli bir mimari anlayış içinde yerini muntazam geometrik düzenlemelere bırakmıştır. Sonunda renklerle bezenmiş yatay ve dikey kalıp benzeri tabaka kenarlarındaki eğri tamamen yok edilmiş, yerine renkli bir zeminde tek parça blok renkler ya da bu renklerin birbiriyle üst üste çakışması sağlanmıştır. Reinhardt en sonunda sadece ana rengin çeşitli tonlarına yoğunlaşarak sıkışık, bozulmamış ve simetrik kompozisyonel bölünmelere ulaşmıştır.



Resim 32: Ad Reinhardt, "*Abstract Painting*", 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193.7 x 366 cm.



Resim 33: Ad Reinhardt, "*Red Abstract*", 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4 x 101.3 cm.

Reinhardt bu noktada sanatında "dışavurumcu" unsurlar konusundaki ısrarcı tutumunu sürdürmüştür. Genellikle Newman'ın şeritleri ve kusursuz yüzey renkleri arasında çoğu kez etkilenmiş, kesintisiz çizgi ve bu küçük hareket arasında kararsız kalmıştır. Ayrıca Newman, fırça darbelerinin oluşturduğu dokuyla yüzeylere hareket katmış ya da aynı yüzey üzerinde karşıt iki farklı durumu birleştirmiştir. Oysa Reinhardt için fırça darbesi ve hareket içeren yüzey, kendi "el yazısı"nı çağrıştırmaktadır. Reinhardt'ın benimsemiş olduğu bu görüşü ise akılcı ve hareketsiz şekil olarak gözükmektedir. Bu amaca yönelik Reinhardt'ın boyaları inceltmesi ve katmanlar halinde rengi uygulaması sanki bir elin veya bir fırçanın izlerini yansıtmaktadır.

Sonuçta, bozulmamış ve abartısız renk alanı, onun için bir tür heyecanı ifade etmektedir. Bu Rothko'nun bir çalışmasında uyguladığı gibi yumuşak bir renk atmosferi olmamış, daha muğlak metal ya da plastik görünümlü yüzey haline gelmiştir. Bu konuda Reinhardt, 1966 yılında küratör Sam Hunter'e şöyle yazmıştır: "*Renklendirilmiş ışık değil, ışık veren renktir*[107]."

Reinhardt'ın renk kullanımındaki gelişimi yalın vizyonunu yansıtmaktadır. Sanatçı olgunluk döneminde, daha önce de bahsedildiği gibi kırmızı ve mavi hariç bütün renkleri resimlerinden çıkarmıştır. En sonunda bu iki rengi de ortadan kaldırmış, siyahı kullanmıştır. Reinhardt bu kararını savunmak için şunları belirtmiştir: "*Birisi bana renk hakkında bir soru sormuştu, ben de bu durumu kullanarak, sanatta rengin çıkarıldığı birçok dönemi ve o yerleri dile getirmiştim. –Çin'in monokrom resmi, analitik Kübizm, Picasso'nun Guernica'sı gibi. Renge hakim olmak imkansız bir şey, yanlış, güvenilmez ve kontrolü güç bir durum. Hakimiyet ve mantık erdemli olmanın başka bir unsurudur*."[108] Reinhardt renkleri ortadan kaldırdıktan sonra, boyut olarak "mükemmel" olan (152.4 cm.) kare tuval boyutunu yakalamıştır ki, bu ne "pencere" gibi başka bir yere açılan bir şey, ne de çok geniş bir "alan"ı ya da bir çeşit sınırsız boşluğu anlatan bir duvar resmi olmuştur. Reinhardt'ın asıl araştırdığı klasik şekil, hareketsiz ve planlı yapılardır.

Reinhardt'ın siyah resimleri başlangıçta izleyiciler tarafından sert olarak karşılanmıştır. Çoğunlukla bir haç görünümünde olan dengelenmiş geometrik bölünmeler, biçim olarak zekice tasarlanmış varyasyonlar, ilk bakışta fark edilen özelliklerdir. Siyah resimlerle Reinhardt asıl amacına ulaşmış, "*düşünülebilir, hissedilebilir ve görülebilir sınırların ötesinde resmi zorlamak*"[109] ifadesiyle son derece şaşırtıcı olan fiziksel ve psikolojik durumu tanımlamıştır.

---

[107] Margit Rowell, "Ad Reinhardt: Style as Recurrence", in Reinhardt and Color (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980), 21 s.
[108] Ad Reinhardt, quoted in Rowell, "Ad Reinhardt", a.g.e., 23 s.
[109] Barbara Rose, ed., Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt (New York:Viking Press, 1975), 104 s.



Resim 34: Ad Reinhardt, "*Abstract Painting*", 1960, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4 x 152.4 cm.

Reinhardt'ın bu görüşü çeşitli değerlendirmeleri de beraberinde getirmiştir. Sanat eleştirmeni Hilton Kramer açıkça şöyle söylemiştir; "*Reinhardt'ın resimleri, gördüğüm en dahice yapılmış nihilist çalışmalardır*."[110] Diğer taraftan sanat eleştirmeni, küratör Margit Rowell, Reinhardt'ın son resmi hakkında; "*Resmin özünü temsil eden isimsiz bir amblemdir*"[111] ifadesini kullanmıştır. Rowell daha sonra, Reinhadrt'ın Dışavurumcu hareket tarzından, sade geometrik betimlemelere geçerken gösterdiği ilerlemenin, Mondrian ile benzer olduğunu, karşılaştığı sorunlar ve çözümlerin birbiriyle hemen hemen aynı olduğunu açıklamıştır. Rowell bu konudaki izlenimlerini şöyle aktarmıştır:

> "*Reinhardt ve Mondrian sanatsal hayatlarında kıyaslanabilir konumlarda yer almışlardır. Mondrian sanat hayatında olgunluğa Sürrealizm döneminde, Reinhardt ise Soyut Dışavurumculuğun egemen olduğu dönemde ulaşmıştır. Ancak daha da önemlisi bu iki sanatçının benzer özellikte yer aldığından bahsetme cesaretini gösterebiliriz. Onların geçmişlerinde (Protestan) ruhsal ve fiziksel benzerliklerinden (ikisi de Doğu'nun ve Batı'nın düşüncesini benimsemiştir); giderek dogmatik hale gelen idealist düşüncelerinden; hatta resimsel gelişimleri açısından bakıldığında aynı yolda ilerlediklerini görebiliriz*."[112]

[110] Hilton Kramer, "Art", The Nation (New York), June 22, 1963, 534 s.
[111] Rowell, "Ad Reinhardt", 26 s.
[112] Rowell, "Ad Reinhardt", 11 s.

Mondrian gibi Reinhardt'ın vizyonu da çizgi ve yüzeyleri saflaştırarak, cesaretli bir girişimle kendini aşması olmuştur. Reinhardt akılcı soyutlamayı yeni bir alana taşıyarak, başarılı bir oluşumu ortaya çıkarmıştır.

Başka bir perspektiften bakıldığında Reinhardt ve Newman tüm olanaklarını kullanarak, geometrinin abartısız, şaşırtıcı özellikleriyle Amerikan resminde devrim yaratacak bir döneme girilmesini sağlamışlardır. Reinhardt ve Newman resmin boyutları hakkında ve resimden gereksiz şeylerin çıkarılması konusunda araştırmalar yapmıştır. Savaş sonrası Amerikan resminde onların farklı gelişimleri, yeni eklemelere ve düzeltmelere imkan sağlamıştır.

Reinhardt ve Newman için önemli olan, Mondrian'ın formlarını basit bir şekilde "modernize etmek" değil, sadece geometrik soyutlamanın amacını yeniden yaratmaktan ziyade, gelecekte daha geçerli olan geometrik resim için gerçek yapıyı kurma girişiminde bulunmaktır. Onların sanat ve çeşitli geometrik düşünce stratejilerine olan özgün yaklaşımları, 1960'ların ve 1970'lerin ilk yıllarındaki sanat hareketlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Aslında onlar, dönemlerinin saygıdeğer figürleri olmuştur.

2.3. Yeni Bir İfade Olarak Ressam Sonrası Soyutlama (Post Painterly Abstraction)

Bazı kavramlar ya da terimler bir dilden başka bir dile çevrilirken birbirinden farklı olarak çevrilir. Buna örnek olarak "Post Painterly Abstraction" kavramını verebiliriz. Çalışma sürecinde başvurulan kaynaklarda adı geçen bu kavramın farklı Türkçe anlamlarıyla karşılaşılmıştır. Bu noktada kaynakların bize sunduğunu gündemimize taşırsak; "Ard Ressamca Soyutlama", "Geç Resimsel Soyutlama", "Resim Sonrası Soyutlama", "Boyasal Resim Sonrası Soyutlama", "Ressam Sonrası Soyutlama" gibi anlamları teşkil ettiğinden söz edebiliriz.

1920 ve 1930'lu yıllarda Avrupa'nın Geometrik Soyutlama'sına yakın olan bu yeni resim anlayışı, yalınlığı, az sayıda öğe içermesi ve çarpıcı renkleriyle ondan ayrılmış, Amerikan duyarlılığına özgü bir kesinlik ve akılcılık içermiştir.

> "*1950'lerde Amerika'da yaygınlaşan; hareket, renk ve boya dokusuyla sanatçının iç dünyasını ve yaratma sürecini dolaysız olarak resme aktarmayı amaçlayan Soyut Dışavurumculuk giderek önemini yitirmiş ve daha ölçülü, uyumlu ve dengeli geometrik soyut çalışmalara yol açmıştır. 1960'ların sanat eleştirmeni Clement Greenberg, 1959 ve 1960'lı yıllarda "Yeni Soyutlama" adı altında New York'ta düzenlediği sergilerde bu yeni soyut resim anlayışın, sert kenarlı geometrik biçimler kullanan, duygusal ve rastlantısal olmaktan uzak örneklerini sunmuştur*."[113]

Greenberg'e göre, Kübizm'den Soyut Dışavurum'a ve Ressam Sonrası Soyutlama'ya kadar modern sanatın tarihi en saf indirgemenin tarihi olmuştur. Her sanat formu kendini yalnızca kendine özgü niteliklerle sınırlı tutmalıydı; bu yüzden bir görsel sanat olan resim de, görsel ya da optik deneyimlerle sınırlı kalmalıydı. Yine Greenberg'e göre, boyanın salt optik niteliklerinden yararlanıp tuvalin şeklini ve resim düzleminin düzlüğünü vurgulayarak kendi formuna dair özellikleri öne çıkaran Ressam Sonrası Soyutlama tarzındaki çalışmalar, 1960'lardan sonraki üstün sanat formunu temsil etmiştir.

Amerikan soyut resminde bu yeni eğilimin kaynağı, 1950'lerin sonlarıyla 1960'ların başlarındaki Soyut Dışavurum'dur. (ve ona tepki olarak doğmuştur.) Genelde yeni soyut sanatçılar, soyut dışavurumun açık duygusalcılığından kaçınmış ve aksiyon resminin dışavurumcu jestle resim yapma teknikleriyle dokunsal yüzeylerini tercih etmeyip, daha mesafeli, daha anonim üslupları benimsemişlerdir. Soyut Dışavurumcu sanatçılar olan Barnett Newman ve Mark Rothko'yla bazı görsel özellikler ve resim tekniklerinde buluşsalar bile, daha eski sanatçıların sanata dair aşkın inançlarına karşı çıkmışlardır. Tersine, resmi bir yanılsama olmaktan ziyade, nesne olarak görmüşlerdir. Nitekim, şekilli tuvalleri, resmedilen görüntü ile tuvalin formu ve büyüklüğü arasındaki birliği vurgulamaktadır.

---

[113] J. N. Erzen, "Ard-Ressamca Soyutlama", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, YEM. Yay., İstanbul, 2008, 122 s.

Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg bu yeni eğilimin estetik yönü üzerinde ısrarla durmuştur. Greenberg'in bu konu üzerinde övgü dolu yazıları ve dikkat çeken sözleri, Amerikan sanatının yönlendirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Heykeltıraş John Chamberlain, Greenberg'in yorumlarını basit bir gözlemci olarak yapmadığını, aynı zamanda yeni soyut tarzın yönünü tayin eden aktif bir temsilcisi olduğunu öne sürmüştür. Soyut dışavurum sonrası gelişen Amerikalı sanatçıların kuşağı Greenberg'in değerlendirmelerine bağlı kalmıştır. Sonuç olarak Greenberg'in öngörüsü, 1964 yılında, Ressam Sonrası Soyutlama (Post Painterly Abstraction) adlı tarzı gündeme taşımıştır. Bu tarz, ilk olarak Greenberg tarafından kendisinin Los Angeles Sanat Müzesi adına küratörlüğünü yaptığı sergi için kullanılmıştır. Özetle Greenberg'in bu üslubu, 1960'lı yılların ilk on yılında Amerikan sanatında oluşan değişimleri bir araya getirme girişimi olmuştur.

Greenberg'in açtığı bu sergide açıkça belirgin olan, sanatçıların birçoğunun resim yapısında temel geometrik formları kullanmış olmalarıdır ki bu da, Amerikan sanatı için yeni bir eğilimin işareti sayılmıştır. Greenberg'in sergisinin mantığı ve niteliği her ne kadar sorgulanmış olsa da, 20 sene boyunca birçok sanatçı bu eğilime destek vermiştir. Önde gelen sanatçılar arasında Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Al Held ve Frank Stella'yı sayabiliriz. Bu sanatçıların ortak yanı, daha öncede belirtildiği gibi kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden referans veren duruşlarıdır.

2.3.1. Ellsworth Kelly (1923-2015, Amerika)

Greenberg'in teorisi, sergideki birçok sanatçı gibi Ellsworth Kelly de geometri konusunda birleştirir. 1950'lerin başında Paris'te yaşayan Kelly, ne Reinhardt ve Newman ne de Greenberg hakkında doğrudan hiçbir bilgisi olmadığını anımsatır. Bununla beraber Kelly, geometrik sadeliği ve kompozisyonu vurgulayan resmin etkisini göz önüne alarak diğer sanatçılarla benzer sonuçlara varmıştır.

Kelly, 1945'te Boston Pratt Enstitüsü'nde başladığı sanat eğitimini, 1948'de gittiği Paris Ecole des Beaux-Arts da tamamlamıştır. Avrupalı soyut sanatçılarla önemli temaslara geçmiş, Sophie Taeuber-Arp, Brancusi, Vantongerloo ve Arp gibi sanatçıların atölyelerini ziyaret etmiştir. Kelly'nin Paris'teki ilk çalışmaları, mimariyle doğayı konu alan figüratif niteliklidir. Bu çalışmalar onun gelişiminde önemli olsa da, aslında sanat anlayışının kökleri, Picasso, Mondrian, Matisse ve Arp'ın sanat görüşünde yatmaktadır. Sanatçının bu üretimleri, belli bir olgunluğa erişerek soyutlama kavramını tanımlayan ve ortaya koyan bir özellikte olduğunu gösterir. Kelly'nin bu çalışmaları incelendiğinde, alışılmadık bir biçimde hakim olan gölgelendirmelerin, arka planın ya da şekil düzeninin öne çıktığı, tuvale özgü biçimlerle bölündüğü ve soyutlandığı görülmektedir. Kelly bu çalışmalarını, "*Bazı kısımların resimde ön plana çıktığını biliyorum, fakat düzlemsel biçimlerin neden daha çok ilgimi çektiği konusunda emin olamıyorum*"[114] diyerek ifade etmiştir.

1940'larda sade formlar Kelly'nin dikkatini çekmiş ve sanatçı figüratif resimden vazgeçerek "biçim ve nesne odaklı" işler üretmiştir. Bu noktada Kelly şöyle açıklamıştır; "*Görünen bir nesneyi canlandırmak veya bulunan içeriğin resmini yapmak yerine, yalnızca kendisini "sunan" bir şey bulmak daha çok ilgimi çeker*."[115] Paris, Modern Sanat Müzesi'nde "Window" adlı çalışmayı görmüş, sade ve soyut geometrik rölyef tarzından etkilenmiştir. Sanatçıya göre bu resim, nesnel olmayan ve oldukça muntazam sert bir biçimde varolmuştur.

1950'lerin başında Kelly, resimlerinde bütün renk alanlarını betimlediği şekilleri için, kendi tercihi ve güçlü bir yöntem olarak gördüğü kolajı kullanmıştır. Jean Arp ve Sophie Taeuber-Arp'ın kompozisyonlarından ilham alan Kelly, şekilleri rasgele keserek onları sezgisel bir şekilde sıralamıştır. Böylece birbiriyle ilgisi olmayan şekilleri bir araya getirme olanağını kolajla yakalamıştır. Bu görüntüler, sadelik içindeki gerçeği kusursuz parçalara ayırarak sanatçının özlü formlara ulaşmasını sağlamış ve onun bu eğilimini güçlendirmiştir. Kelly bu düşüncesini şöyle açıklamıştır:

[114] Ellsworth Kelly, in conversation with Michael Auping, Spencertown, New York, June 23, 1988
[115] Ellsworth Kelly, "Notes from 1969", in Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979 (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1980), 30 s.

> "*Ne zaman bir şey görsem sanki bana kolajmış gibi geliyor. Görüntüleri, şekillerin bir kolajı olarak görüyorum. Örneğin bir bank, bir kilise, bir merdiven boşluğu gibi onların nesnel ve toplumsal anlamı yerine, onları görsel gerçeklerin bulunduğu dikkat çekici bir sistem olarak görüyorum*."[116]

Kelly, resimlerinde genellikle dikkate alınmayan formları ortaya çıkarır. 1950 yılında "La Combe I" adlı çalışmasında olduğu gibi, merdiven gölgelerinin parçalanmış görüntülerini referans alarak, beyaz bir zeminde siyah formun görüntüsüyle geometrik soyutlamayı biçimlendirmektedir. Kelly, bu çalışmalarını "*kolaj yaparken doğada bulduklarım*"[117] gibi kelimelerle tanımlamasına karşın, aslında resimlerinin özgün kaynağını da bildirmektedir. Anlamlı formların gölgelendirilmesiyle oluşan bu yaklaşım, 1950'lerdeki çalışmalarında görülebileceği gibi, biçimlendirilmiş resim olarak adlandırılmıştır. Bunlar daha sonra, sanatçının 1960'ların ortasında ürettiği tuval çalışmalarının değişmez özelliği olmuştur.



Resim35: Ellsworth Kelly,"*Shadows on Stairs*" 1950,Gümüş jelatin baskı, 35.6 x 27.9cm.



Resim 36: Ellsworth Kelly, "*La Combe I*", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5 x 161.8cm.

[116] Ellsworth Kelly, Spencertown, a.g.e.
[117] Diane Waldman, Ellsworth Kelly: Drawings, Collages, Prints (New York: New York Graphic Society, 1971), 20 s.

Nobert Lynton, Kelly'nin 1954 yılında New York'a döndüğünde sanatçı kişiliğinin temel özelliğini şu şekilde vurgular:

> "*Çevresinde gördüğü nesnelerden kaynaklanan soyutlamalar ve rölyefler yapıyordu. Bunlar pencereler, çeşitli bitkiler, insan vücutları, gölgeler, yansımalar ve renkler gibi yaşadığı çevrede doğal olarak bulunan ya da insanların yarattığı nesnelerdi. Kelly, çevresinde gözlemlediklerinde bulduğu görsel zenginliği yoğunlaşmış biçimiyle sanatında verebilmeye çalışıyordu*."[118]

Sanatçının 1950'lerin ortasında ürettiği eğrisel resimleri, doğayı algılayan keskin nüanslara dayalı; örneğin bir dağ eteği, bir kiriş, bir ayağın tekrarı gibi yani zekice yapılan Arp'ın biyomorfik nitelikli çalışmalarına benzemektedir. Kelly, 1960'ların başında, büyük biyomorfik formlar ve mükemmel, duyumsal eğrilerle, mimariyle ilişkili daha düz yapıları içeren resimler yapmıştır.



Resim 37: Ellsworth Kelly, "*New York, N.Y.*", 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186.055 x 231.14 cm.

1960'lar boyunca, Kelly resimlerinde şaşırtıcı formları kullanarak zeminde çok büyük alanı kapsamıştır. Burada zemin, şekil ve tuval bir bütün haline gelmiştir. Aynı zamanda resimlerinin boyutunu büyüterek, Newman gibi Kelly de renk ve şekille daha büyük bir alanda daha etkili işler üretmiştir. Kelly, 1960'ların sonunda, şekil-zemin ilişkisini yok ederek ayrı renklerdeki panelleri birleştirmeye başlamış, kare ve dikdörtgenleri yan yana getirerek sade kombinasyonlar ortaya çıkarmıştır.

[118] Nobert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 258 s.

Renkler, Kelly'nin resimlerinde önde gelen elemandır. Onun ekonomi anlayışı her rengin değerini yoğunlaştırmaktır. Resimlerine bir şekil elemanı dahil etmek yerine, renklerin varlığının ve zenginliğinin izleyiciyi etkilemesini tercih eder. Birçok sanatçı geniş alanlarda renkle çalışırken akrilik boyaya yönelmiştir; Kelly ise yoğunluğu ve özgün parlaklığı nedeniyle yağlıboyayı kullanır. Akrilik boya, düz olarak kullanıldığında muntazam sonuçlar vermesine rağmen, sanatçı görüntünün rengini matlaştırdığı sonucuna varmıştır. Diğer taraftan yağlıboya ile parlak saten bir duvarmış gibi daha etkili sonuçlar elde edilebileceğine inanmıştır. Kelly, resimlerinde daha özenli olmak için fırça kullanmış, rengi düz yüzey üzerinde dengeli bir şekilde yayarak çalışmıştır. Kelly'nin özgün şekilleri, renk alanlarıyla birlikte uyumu gerçekleştirerek algılanabilir renk geçişlerine imkan verir. Nitelikli bir yöntemle özen gösterilerek oluşturulan keskin kenarlı resimler, sanki duvar yüzeyine gömülmüş gibi bir izlenim yaratır. Kelly renk ve kütle araştırmalarında, Matisse'in geç dönem keserek ürettiği biçimleri ve Newman'ın geniş alan konusundaki öğretilerini bir araya getirmiştir.

Barnett Newman'da olduğu gibi, Kelly'nin üretiminde de büyük boyutlu çalışmalar önemli bir rol oynamıştır. Kelly 1960 ve 1970'lerde, abartısız resim yönündeki duyarlılığını daha geniş, daha mimari bir alanda devam ettirmiştir. Kelly kısaca şunları anımsatmıştır: "*Ben yalnızca duvarın alanı ile resmin yerlerini değiştirdim. Bu noktada onların resimsel sert ifadelerini görmedim. Alanın boşluk ilişkisi ve mimarisine göre çok abartısızdılar*."[119] Kelly'nin daha sonraki çalışmaları daha geniş duvarlarda olmuş, çalışmalarını beyaz alanlara yerleştirmiştir. Birçok soyut dışavurumcudan farklı olarak, bilhassa Rothko ve Newman, büyük boyutlu resimlerinde oluşan yüzeye ait vizyonlarının daha iyi anlaşılması için izleyicilerin resimlerine daha yakından bakmalarını tavsiye etmiştir. Onların aksine, Kelly ise resimlerine uzaktan bakılmasını istemiştir: "*İnsanlar resimlerime en az 4-5m. uzaktan bakmalılar. Çünkü keskin kenarı algılamalarını ve onların duvarla olan bağlantısını hissetmelerini istiyorum*."[120]

[119] Ellsworth Kelly, in conversation with Michael Auping, Spencertown, New York, June 23, 1988.
[120] Ellsworth Kelly, Spencertown, a.g.e.



Resim 38: Ellsworth Kelly, "*Red,Blue,Green,Yellow*", 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya,222.2 x 137.1 x 222.2 cm.



Resim 39: Ellsworth Kelly, "*Ellsworth Kelly: A Resrospective*", 15 Ekim 1996-15 Ocak 1997, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Buradan hareketle "Sert Kenar" terimi ilk kez 1959'da California'lı eleştirmen Jules Langsner tarafından Claremont'ta açılacak bir sergi için önerilmiştir. Bu terim, yüzey düzgünlüğünü, renk canlılığını ve biçim yalınlığını taşıyan resim türleri için kullanılmıştır. Biçim ve renk alanlarının sınırıyla oluşan keskin çizgiyi vurgulamaktadır. Daha sonra bu terim Lawrence Allovay tarafından tek renkli ve belirgin, kesin çizgileri olan kompozisyonlar için kullanılır.

Sert Kenar ve Renk Alanı birbiriyle çok benzerlik gösterdiği için, bu sanat anlayışlarını benimsemiş sanatçıların isimlerinin her ikisi içerisinde de geçtiğini görebiliriz. Bu akımların her ikisinin de temel yaklaşımı resmin saf görsel bir nesne olmasını amaçlamalarıdır. Bu bağlamda, yanılsamaya dayanmayan, renklerin etkileşimi ile elde edilen bir tasarım ve mekan arayışını getirmişlerdir.

Bu noktada Kelly'nin çalışmaları belki de bir bakıma, hayatla tasarımsal sanat arasında bir sentez olan Bauhaus'la ilişkilendirilebilir. Bu anlamda Bauhaus'un sanat ve tasarım ürünlerinde; azaltılmış bir estetik, iki ve üç boyutlu temel geometrik biçimler, temel renkler ve biçim ilişkisi belirleyiciydi. Mobilya tasarımı ve kullanım eşyaları tasarımı bu anlamda öne çıkan üretimlerdendi. Buradaki mobilya tasarımı ve kullanım eşyalarının üretim şekli ile Kelly'nin üretimlerinin benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. Hatta günümüzde de tasarım etkileşiminde Bauhaus'un izleri hala görülmektedir.

Nobert Lynton Rothko, Newman ve Kelly'nin renk kompozisyonunu "*yankılar oluşturan renkler, dolaysızca, biçimsel bir ifade gücü taşıyan görsel sonuçlar doğururken, az ve öz olmaları da, yaşantının zenginliğini içerir*."[121] diye tanımlar. Yazar, Kelly'nin çalışmalarının ortak özelliklerini ekleyerek "*Kelly bir duvarı kaplayacak kadar ve tümü tek bir kompozisyon oluşturan bir dizi küçük tuvaller yapmıştı. (1956) Bazen bir duvarın aşağı kısımlarına dik olarak asılan bir tuval, ona dik açı oluşturarak yere yatay serilen bir başka tuvalle birleşiyordu. (1965) Birbirinin eşi çelik levhalar, biri dik, öteki yatay olarak asılınca, donuk beyaz bir heykel oluşturabiliyordu. (1966) Sarı bir tablosu, aynı düzleme dik olarak yerleştirilmiş iki*

[121] Nobert Lynton, a.g.e., 258 s.

tuvalden oluşur; ancak biri ötekinden daha kalın olduğundan, iki tuval arasındaki bitişme yeri belli edilmişti. (1955)"[122] gündemine taşır. Böyle bir tasarımsal soyut süreçte, sanatçı eli değmemişçesine, fırça izi veya kişiselliğin ifadesine rastlanmayan, salt renk alanları halinde boyanın kullanıldığı görülür. Bu üretimlerde, salt rengin vurgulanmasına rağmen üç boyutluluk hissi hakimdir ve heykel özelliği gösterirler. Ancak, resim, rölyef ve heykel olma özelliği taşımayan özel nesne olarak tanımlanabilirler.

Kelly'nin bu çalışmaları, 1960'ların Minimalist sanatçıları için önemli bir örnek olmasına rağmen, sanatçı bu sanat hareketini önemsememiştir.

2.3.2. Kenneth Noland (1924-2010, Amerika)

Greenberg**,** Ressam Sonrası Soyutlama'nın ilkeleriyle, sanatta salt görüş ve onun en radikal biçimci özelliğini geliştirmek için modern bir formu öne sürer. Greenberg'e göre modernizm ile görsel sanatlar birlikte gelişmekte, diğer sanatlardan ayrılarak özünde var olan fiziksel özelliklere odaklanmaktadır; bu resimde yüzey, renk ve biçim olarak tanımlanmaktadır. Doğaüstü özellikleri ve temel sembolik ya da alegorik temalarla ilişkili, önceki dönemlere ait dışavurumcu yaklaşımları çıkararak resmin özüne odaklanır. Greenberg'in Ressam Sonrası Soyutlama hakkındaki bu görüşü, 20. yüzyılın nesnel olmayan resim üslubunda önemli bir özellik taşırken, eşi görülmemiş yeni bir alanı teşkil eder. Nitelik olarak, "biçim" resimsel yaratıcılığın katıksız ve saf anlamda içeriği olmuştur. Greenberg'in teorisi, 1961 yılında "Modernist Resim"[123] adlı yayınıyla en sistemli formuna ulaşmıştır. 1960'ların sonunda Artforum'da yayınlanan Michael Fried'ın eleştirisi[124]**,** Greenberg'in önerisine ayrıntılı bir şekilde değinmektedir.

---

[122] Nobert Lynton, a.g.e., 258 s.
[123] Detaylı bilgi için bknz. Charles Harrison, Paul Wood, "Modernist Resim", **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yay., İstanbul, 2011, 817-822 s.
[124] Detaylı bilgi için bknz. Charles Harrison, Paul Wood, a.g.e., 830-836 s.

Greenberg'e göre kaliteyi, kişisel deneyim belirler. Bu belirleme, aklın kusursuz çerçevesi içinde formal elementlerle çalışarak mükemmele ulaşmak, çalışma tutkusunu malzemeye yöneltmekle olasıdır. Greenberg "Modernist Resim" adlı makalesinde fikirlerini şöyle açıklar:

> "*Her sanat kendi işleyişini ve çalışmasını, kendine özgü olan etkileri tespit etmek zorundaydı. Her sanatın kendine özgü rekabet alanı kendi medyumunun (sanatsal malzeme) doğasına has olan herşeyle uyum içersindeydi. Özeleştiri işi, sanatların kullandığı medyumların birbirinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar "saflaştırılacak" ve "saflık"ta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklardı. "Saflık" kendini-tanımlama olarak anlaşıldı, böylece sanatlardaki özeleştiri girişimi tutkulu bir kendini-tanımlama girişimi haline geldi… Buna göre, resmin medyumunu oluşturan sınırlamalar ise, düz yüzey, tuvalin biçimi ve boyanın özellikleriydi. Modernist resim bu sınırlamaları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü… Bu sanata özel olan şey düzlüktü. Bu yüzden modernist resim düzlük ve iki boyutluluğa yöneldi*."[125]

Greenberg, Formalizmi (Biçimcilik) savunarak sanatta saflaşma ve arınmayı öngörmüştür. Resmin değerlendirilmesinde yalnızca "görsel" faktörler önemliydi. Konu ve içerik tümüyle resmin dışındaydı. Bu noktada Michael Fried, saflığa giden yolu şöyle açıklamıştır;

> "*Bir ressam modernizmin koşullarını kabul eder etmez, son on yılın sanatının ortaya attığı problemin farkına varır. Onun davranışları artık nedensiz ve temelsizdir. Rolü zorla sırtına yüklenmiştir. Sanatçı önceden kestirilmiş, sonu bilinen bir yolda geleneklere uyarak yürümek zorundadır*."[126]

Fried, Greenberg'e yakın duran, onun Modernizm kuramsallaştırmasını kendi çalışmalarının çıkış noktası kabul eden Amerikalı eleştirmendir. Fried'in tezine göre, biçimsel bir eleştiri yönteminin uygulanmasını haklı çıkaran şey Modernist sanatın tarihsel karakteridir. "*Manet'den Sentetik Kübizm ve Matisse'e uzanan resim tarihi aşamalı olarak resmin gerçekliği temsil etme hedefinden çekilmesi –ya da gerçekliğin*

[125] Charles Harrison, Paul Wood, a.g.e., 818 s.
[126] Hakkı Engin Giderer, "**Resmin Sonu**", Ütopya Yay., Ankara, 2003, 44 s.

resmin onu temsil etme gücünden çekilmesi– ve resmin kendisine özgü sorunlarla daha fazla ilgilenmesinin tarihi olarak nitelenebilir."[127]

Greenberg'e göre, modernist resim kendini "medyum" olan her şeyden arındırmalıdır. Örneğin, edebiyat dünyasında "konu", heykelde "üç boyutluluk" gibi. Modernist sanatın gelişimsel ve özerk formlara doğru ilerlediğini öne sürer. Modern sanatın tarihindeki diğer ayırt edici aşama da "soyutlama"dır, "Renk Alanı" resmidir. Bu kapsamda modernist ressamlar Morris Louis, Kenneth Noland ve Jules Olitski'dir. Örnek olarak Noland, tuvali renge doyurarak tablonun sınırsız bir görsellik kazanmasını sağlamıştır. Renk Alanı ressamlarının hepsi, rengi yaşama bağlı tüm anlamlarından soyutlayarak kullanmaya çalışır. Toplumsal ve ruhsal içeriğinden koparırlar. Renk, yalnızca renktir. Gözle doğrudan ilişki kuran geniş bir renk alanı. Gözü tuval üzerinde dolaştırmadan, onu anlam aramak zorunda bırakmayan, onun eski ve köklü davranışlarını engelleyen bir renk alanı. Greenberg'in bu sanatçıları desteklemesinin başlıca nedeni, "sanat için sanat" anlayışıyla çalışmalarıdır.

Greenberg'in teorisini yücelten en tutarlı ve anlaşılır figürlerden biri, Noland'ın resimleridir. Noland çalışmalarında sade geometrisini, boya tekniğini geliştirerek yüzey ve rengi birleştirmiş, düzlük ve sadelik arasında kurulan dengeyi savunarak Greenberg'i benimsemiştir. Noland, Greenberg'in "*tablonun tüm yayılımının, resimsel alanın bütünlüğü içinde renkle doyurulması ve böylece yapıtına sınırsız bir vizyonun son derece geniş ve boyut-dışı soluğunu kazandırması*"[128] olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmiştir.

Noland'ın geometrik sadelik konusuna olan ilgisi, Ressam Sonrası Soyutlama eğiliminden önce başlamıştır. Noland, Black Mountain'da eğitim görürken Josef Albers ve Ilya Bolotowsky ile birlikte çalışmış, onlardan geometrik resim üzerine eğitim almıştır. Albers'in geometriyi sert bir şekilde kullanması, ön planda denge, düzlük ve

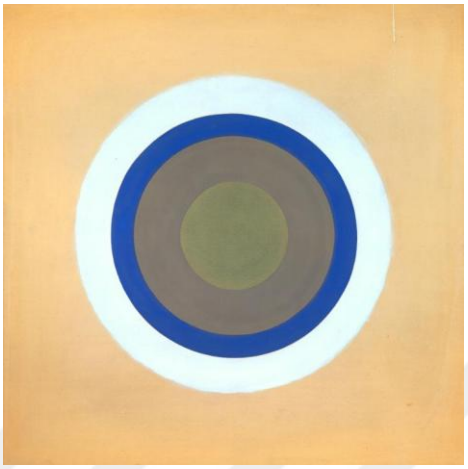
[127] Charles Harrison, Paul Wood, a.g.e., 831 s.
[128] Enis Batur, "Hard Edge", **Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler'" Seçkisi 1840-1990**, Çev: Sema Rifat, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2000, 352 s.

renk etkileşiminde ısrarcı oluşu, Noland'ın renk şeritlerini yan yana getirerek, eş merkezli simetrik tasarımlarını ortaya çıkarmasına neden olmuştur.

Ayrıca Bolotowsky de Noland'a Avrupa Geometrik Soyutlama sanatını ve özellikle Mondrian'ın çalışmalarını derinlemesine incelemesini önermiştir. Bolotowsky'nin resimleri, Mondrian ve Neoplastisizm yönünde gelişme gösterirken, Noland'ın resimleri, kendisiyle ilişkili çeşitli şekildeki tuvalleri ile ana renkler olmadan daha deneyimsel olarak sivrilmiştir. Noland, ilerleyen süreçte bu biçimleri yenileyerek çalışmalarında çok fazla kullanır.

Noland'ın sanatında önemli bir tavır olan sezgisel boyama yönteminin ilgi çekici olmasına rağmen, sanatçı daha kararlı resimler üretmek için araştırmalar yapmıştır. Noland'ın çalışmaları genellikle sade ve geometrik biçimlidir ancak ikonik şekiller olarak tanımlanmaktadır. Aslında Noland tek bir bütün olarak hemen kavranabilen kompozisyon türünü geliştirmiştir. Noland'ın resimleri 1950'lerin ortalarında dışavurumcu etkiler taşısa da giderek daha geometrik hal almış ve 1950'lerin sonlarında halka şeklini kullanmıştır. Noland'ın halka ögesi, hem direkt olarak göze çarpmakta hem de soyut resimde etkisini artırmaktadır. Aynı zamanda renkleri deneyimlemesi için mükemmel bir araç olmuştur. Albers resimlerinde kare formunu kullanırken, Noland halka şeklindeki yapıyı merkeze yerleştirerek renk şeritlerini sırayla dizmiştir. Nişan şeklindeki halkalar *paradoksaldır*.[129] Bunlar bir yandan sembolik, doğrudan ve düzdür; renkler, resim yüzeyinin ortasında eşit yoğunluğu belirlemek için derecelendirilmiş, tuval yüzeyinde dolaştırılmamıştır fakat onun bir parçası gibi var olmuştur. Bununla beraber, tuvaldeki kompozisyonun dönen özelliği zekice yapılmış, dinamik döndürme etkisi yaratmıştır.

[129] Paradoksal: Mantığa aykırı görünmek.



Resim 40: Kenneth Noland, "*Gift*", 1962, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 183 x 183 cm.

"*1963-4'de çubukların simetrik ya da simetrik olmayarak, V biçiminde tepeden kenarlara doğru uzayıp genişlediği geniş tuvaller üzerinde çalıştı. Bunlar "Açılmış Şekiller" ve "Çubuklar"ın kaynaşması gibiydi… Paralel ve bitişik renk şeritlerinin yan yana eklendiği elmas biçiminde tuvaller dizisinde, Noland'ın esas özelliklerini görebiliriz. Renklerden oluşan çizgiler… daha zarif ve daha yaratıcılardır. En son kullandığı dikdörtgen tuvallerde Noland, bütün yüzeyi dikey ya da yatay şeritler ve renk çizgileriyle kapladı. Son günlerde alışılmış boyutlardaki tuvallere dönmüştü. Ancak bu kez biçimlerinde geometrik sınıflandırmalar ve bu geometrik biçimlerin çağrıştırabileceği anlamlardan kaçınmaya çalışmıştır. Resimlerde özellikle fırçayla çizilmemiş ya da boyanmamış, tamamen renk alanlarının sınırlarında kendiliğinden beliren düz çizgiler, tuval yüzeyini zarif ancak önceden kestirilemeyen alanlara böler. Sürekli, geniş ve kıvrımlı renk tonlarıyla az çok raslantısal olan resmin olumlu bir önü vardır. Öte yandan Noland'ın resimlerindeki bölünmeler o kadar bağımsız bir niteliktedir ki, tuvalin dışında nasıl devam ettiklerini önceden kestiremeyiz. Bütünüyle açık seçik olmaktan kurtuluş, resim için iyi bir gelişme sayılabilir. Böylece sanatçı anlam ifade eden davranışlarda bulunmaya zorlanmaksızın, resimden beklenen karmaşıklık yaratılmış olur*."[130]

[130] Nobert Lynton, a.g.e., 255 s.



Resim 41: Kenneth Noland, 1963, Foto: Fred W. McDarrah



Resim 42: Kenneth Noland, "*Bridge*", 1964, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 226.2 x 248.8 cm.

Noland, 60'lı yılların sonunda, tuvallerinde çapraz şekillerle birlikte, baklava dilimi şekli ve zigzaglar arasında çeşitli ögeleri dener. Büyük dikdörtgen tuvallerinde kompozisyonlara göre değişik yöntemleri uygulamış, daha çok renkli yatay şeritleri kullanmıştır. Noland'a göre, bu yatay resimler onun en verimli atılımını temsil etmektedir. Sanatçı bahsedilen yatay çalışmalarında, renkler arasında daha düz ve kusursuz kenarlar elde edebilmek için maskeleme bandını kullanmıştır. Bu noktada Noland da, boyayı kolayca inceltmesine imkan verdiğinden dolayı plastik bazlı boya kullanımına başlamıştır. Sanatçı boyayı denedikten sonra; "*İncelt ki onu boya gibi kullan, inceltmek rengi ortaya çıkarır.*"[131] diyerek açıklar. Noland'ın yatay resimlerinden sıkça bahsedilmiş, soyut bir sanatçı olarak onun tutkuları kısaca özetlenmiştir.

[131] Diane Waldman, "Color, Format and Abstract Art: An Interview with Kenneth Noland", Art in Amerika (New York), May-June 1977, 100 s.



Resim 43-44: Kenneth Noland, "*Kenneth Noland: Selected Works 1958-1980*", 2015, Cardi Galeri



Resim 45: Kenneth Noland, "*Wild Indigo*", 1967, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 226.06 x 525.78 cm.

> "*Bu resimler… ürettiklerimin karşılığıdır… Grafik değil, sistem değil, modül değil. Biçimli tuvaller değil. En önemlisi, nesnellik yok, konu yok. Bir şeyi kavramak için, rengi en ince haliyle sulandırıp yüzey üzerinde uygulamalıyız ki, böylece sanki bir jilet gibi yüzeyde kayıp gidebilsin. Bunlar tamamen renk ve yüzeyle ilgilidir, hepsi bu*."[132]

60'lı yılların sonunda üslubu, kendi yalın dili çerçevesinde bazı biçimsel dönüşümlere uğramıştır. Bu süreçte homojen bir zemin üstünde birbiri içinde üçgen renk şeritleri uygulamıştır. 1970'lerden sonra ince renk farkları içeren keskin renk alanlarına bölünmüş, biçimlenmiş tuvaller gerçekleştirmiştir. Noland'ın resimleri, renk ve alan derinliği, biçim ve çerçeve ikilemlerini irdeleyen, görsel algıyı zorlayan yapıtlardır.

2.3.3. Al Held (1928-2005, Amerika)

Ressam Sonrası Soyutlama hareketinde Amerikalı sanatçı Al Held'in çalışmaları, biçimsel bir temel eleman olarak renge odaklanmış, ancak sanatçının geometrik betimlemelerinin daha sonraki gelişimi birçok karmaşık sonuçlar ortaya koymuştur. Aslında, Held'in bazı çözümlemeleri, modernizmin gelişimi üzerine düşünen Greenberg'in teorisine tam anlamıyla uymamıştır. Greenberg'in sergisinde yer almış olan Held, Pollock'un dışavurumcu anlayışı ile Mondrian'ın geometrik soyutlamalarını yapılandırarak birleştirmiştir.

Sanatçı 1950'lerin sonunda, ilk olgun dönem çalışmalarında (günümüzde "pigment resimler" diye adlandırılmaktadır) geometrik düzenleme ve boya uygulamasını özgün ve başarılı bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. Pollock'un çalışmalarında uyguladığı dolambaçlı tarzı değiştiren Held, boyama tarzıyla bir tür katman oluşumuna odaklanarak, birbirine geçmiş şekilleri abartılı ağ örgüsüyle birleştirmiştir. Böylece kalın renk yüzeyiyle veya boya hareketleriyle dinamik bir etki yaratmıştır.

---

[132] Diane Waldman, a.g.e.

Bu noktada sanatçının gelişimi,(Held aslında, 1959 yılında Poindexter Galerisi'nde ilk kişisel sergisinde pigment resimleriyle sanatçı kariyerine başlamıştır.) hareket eğiliminden çok teknik bakımından mimariye daha yakın hız kazanarak gelişmiştir. Pigment resimlerin ardından, sanatçı hareketsel yaklaşımın aşırı duygusal ve muğlak nitelikli olduğunu anlamış, rahatsız olmuştur.



Resim 46: Al Held, "*Untitled*", 1960, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 183.2 x 121.9 cm.

1960'ların başında, düzlemsel hareketleri radikal bir şekilde daha kusursuz geometrik şekillerle yeniden tanımlamış, resimlerinde puzzle benzeri muazzam yapılandırmaları oluşturmuştur. Burada tuvali içeren kesitlerin her bir kısmı, dışarıya doğru sıkışmış gibi bir görünüm sunmuştur. Sanat eleştirmeni Irving Sandler, Held'in bu çalışmalarını "concrete expressionism"[133] (somut dışavurumculuk) olarak ifade ederek, Mondrian'ın netliğini başarılı bir şekilde duvar boyutundaki renk alanlarına uyguladığını belirtmiştir. Held, adeta saplantı haline gelmiş bir durumda oluşturduğu resimleri sayesinde bu vizyonunu sürekli geliştirmiştir. "*O günlerde, sert kenarı yeniden düzenleyip, resmediyordum. Bir şekli bir forma dönüştürmek için, bir yapı ve bir form elde edinceye kadar çalışıyordum. Bu, bir şeye inanma arzusundan gelmektedir. Ben*

[133] See text by Irving Sandler, in Concrete Expressionism (New York: New York University, 1965)

düzlük gibi veya zemin veya yer veya çevrede başka ne olursa olsun yalnızca genel bir kavrama inanmadım."[134]

Held, geometrinin kesin ve kendine özgü karakteristiği ile özel bir konuya ulaşmanın sorunuyla mücadele etmiş; onun bu tutkusu yeni ve güçlü bir yöntemle geometriyi kişileştirmesine neden olmuştur. Sanatçı, Newman'ı örnek almak yerine, Still'ın düzensiz formlarının yanısıra, Rothko'nun ince bir şekilde oluşturduğu renk gruplarını tercih etmiştir. Sanatçıyı etkileyen önemli bir nokta da belirli bir biçim değildir, ona göre "*biçimin yapısı yalnızca yapının ifadesidir, bölümlerin ifadesi değildir*."[135] Held, geometriyi keşfedebilmek için kendisine özgü niteliklerden yararlanmış, kullandığı biçimler ise bu algıyı göstermiştir oysa sanatçı için olgusallık ve farkedilirliğin büyük ölçüde özel bir anlamı olmuştur. Held'in de söylediği gibi; "*Bu herhangi bir daire değildir, yalnızca özel bir dairedir. Ben gerçek bir şeyle ilişki kurmaya çalıştım*."[136]

Held'ın bu dönemde ürettiği resimler giderek ikonikleşerek, sonuçta harf formlarına dönüşmüştür. 1964 yılında "The Big N" (Büyük N) adlı çalışmasında, çok büyük beyaz bir alanda üstte ve altta küçük renkli üçgenleri belirterek resmetmiştir.

Bu süreçte**;**

> **"***Renk Alanı Resmi ile Sert Kenar'ı anımsatan kişisel bir üslup geliştiren Held, yoğun boya hamuru kullanmayı sürdürerek tüm yüzeye dağılan dokulu bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Sert kenarlı geometrik biçimleri ele aldığı bu tuvallerinde harflere büyük ölçüde yer vermiştir. Örneğin Büyük N ve Sarı X gibi. Resimlerinde fon ve imge, mekan ve nesne ayırımı olmayan sanatçı, kompozisyonu bir bütün olarak işler ve derinlik yanılsamasına izin vermez***."**[137]

---

[134] James Faure Walker, "Al Held, Interview", a.g.e., 6-8 s.
[135] James Faure Walker, "Al Held, Interview", a.g.e., 6-8 s.
[136] James Faure Walker, "Al Held, Interview", a.g.e., 6-8 s.
[137] J.N.Erzen, "Al Held", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, YEM. Yay., İstanbul, 2008, 675 s.



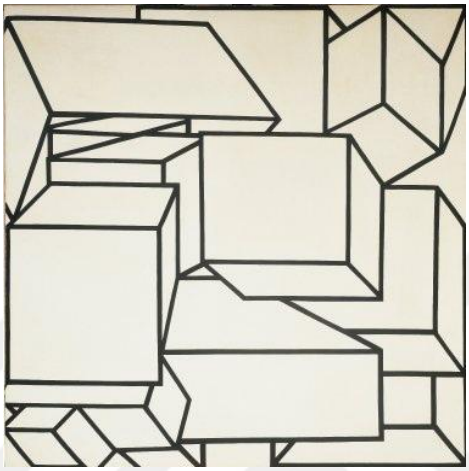
Resim 47: Al Held, "*The Big N*", 1964, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 275.2 x 274.3 cm.

Noland'ın canlı şeritlerinin samimiyeti gibi büyük boyutlu N şekli de müthiş bir soyutlamayla görsellik açısından değişime uğramıştır. Held'ın bu dönemde resimleri daha ironik bir şekilde soyut ifadelerle Pop Art ve Amerikan reklamcılığının canlı ve etkili renk skalasını çağrıştırır.

1967'de Held'ın ilgisi, basit ikonik şekillerden, daha karmaşık geometrik formların ağ örgüsüne doğru yön değiştirmiştir. Ayrıca mekansal ilişkilerde karmaşık yapının önemini belirtmek amacıyla paletini siyah ve beyaz ile sınırlamıştır. Burada farklı bir yöntemle, Gestalt psikolojisi* ile zihinsel süreçte daha baskın çizgiler elde ederek basit bir şekli zihninde algılamış ve resmin unsurlarına bağlı kalarak biçimselliğe odaklanmıştır. Held 1960'ların sonundan itibaren daire, küp ve üçgen gibi geometrik yapılandırmalardan oluşan devasa ağ örgüsünü resmetmiş, düzlemsel resmi yüzey karşısında çeşitli perspektifsel bakış açısıyla birleştirmiştir. Sonuçta, birçok odak noktasıyla yoğun ve enerjik bir resim oluşturarak izleyiciyi şaşırtmayı başarmıştır. Bu

* Gestalt Psikolojisi: Gestalt terimi, iki ya da daha fazla birbiriyle ilişkili parçadan meydana gelen bütünün dinamik bir organizasyonunu ifade eder. Almanca kelime olan Gestalt, "biçim", "tamamlama" ve "bütünleşme" gibi anlamlar ifade etmektedir. 20. yy.'ın ilk yarısında Almanya'da ortaya çıkmıştır. Algı alanında teknik bir terim olarak kullanıldığında algılanan nesnenin veya şeklin bir anlam kazanacak biçimde bütünleşmesi anlamına gelmektedir. Yani, zihnin çalışma ilkelerinin bütünsellik, paralellik ve kendi kendisini düzenleme olduğunu öne süren psikoloji teorisidir. Duyularımızın, özellikle görme duyumuzun şekillendirme eğilimine, parçaları bütünleştirerek algılamasına Gestalt etkisi denilmektedir. Bknz. http://www.turkcebilgi.com/gestalt_psikolojisi

yeni gelişmede yanılsama önemli bir rol oynayarak, Greenberg'ın teorisinde bahsettiği, 'soyut resimde esas doğruluğa ulaşmak için düzlük özelliğini taşıması gerektiği' açıklamasına da uymamıştır.



Resim 48: Al Held, "*B/WX*", 1968, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 289.56 x 289.56 cm.

Held, bu yeni çalışmalarını şöyle ifade etmiştir:

> "*Her şeyi en iyi şekilde yapmaya çalıştığım 60'lı yıllardaki resimlerimle çeliştiğinden, şu an yapılarla ilgili oluşumları kapsayan, onların nasıl birleşip ayrı göründüğü ile ilgileniyorum. Alışılmadık bir şekil ya da alışılmadık durumlardan sürekli kaçınmaya çalıştım. Belirli bir noktaya odaklanmanızı ve ne anlatmaya çalıştığını sorgulamanızı istemiyorum. Dengelerin ifadesi için gözün ve belleğin bağlantı kurmasını istiyorum. Bu resimlerde dairenin kareye, karenin üçgene matematiksel olarak bağlı olduğunu düşünmek istiyorum. Yani, soyutlama ölçüsünde her biri özgün biçimin benzersiz ya da sıradışı olmasının yerine matematiksel yapılandırmalarla ilgilenmeyi seçiyorum. Bu da bir çeşit gestalt tamamlamasına bağlıdır. Bu şeyler birçok parçalara ayrılmıştır ve ben onları tamamlayacağınıza inanıyorum*."[138]

Held, doğrusal geometrik alanları, dolambaçlı ve şaşırtıcı şekillerle resmederek etkileyici bir duyguya dönüştürmüştür. "*1967'den sonra, geometrik biçimleri birlikte ve*

[138] James Faure Walker, "Al Held, Interview", a.g.e., 9 s.

birbiri üstüne gelir biçimde kullanmaya başlamıştır. Genellikle büyük boyutlu yapılarında boya hamuru kabartma etkisi verecek nitelikte yoğundur."[139]



Resim 49: Al Held, "*S-E*", 1979, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 213.4 x 213.4 cm.

Sanatçı, Amerikan geometrik resim sanatına çok fazla katkı sağlamıştır. Bunların en önemlisi ise, geometrinin devamlılığını sağlaması için resmi dönüştüren ve dolduran belirsiz bir alan yaratarak özgün, benzersiz bir bütünleşme gerçekleştirmiştir. "*Bu resimleri bilinçli bir şekilde ürettiğimi düşünüyorum, ama sanki öyle değil. Bazen bir alanı şekillendirirken, resmediyor gibi yansıtıyorum*."[140] Held, bu resimlerinde ışığa güçlü bir duygu vermek için çalışmış aynı zamanda yanılsamalı kabartma etkisi içinde belirsiz yapıları kurarak sade, siyah ve beyaz kontrastlar için rengi dışlamıştır. "*1970'lerde tuvallerin boyutları anıtsallığa varır. Siyah zemin üstüne beyaz çizgilerin ya da beyaz zemin üstüne siyah çizgilerin egemen olduğu bu tuvallerde çizgiler 70'lerin ortalarında daha zarif ve eğrisel bir biçime dönüşmüştür.*"[141] Held'ın soyutlamaları, her ne kadar özenli bir şekilde resmedilmiş olsa da hafif bir ışık yayan yapıya sahiptir. Sanatçı yirmi yılın üzerinde ışık ve alanın çok yönlü niteliklerini araştırmıştır. Ayrıca

[139] J.N.Erzen, "Al Held", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, a.g.e., 675 s.
[140] Al Held, in conversation with Michael Auping, New York, Aug. 18, 1988
[141] J.N.Erzen, "Al Held", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, a.g.e., 675 s.

resmi daha karmaşık hale getirmek için kompozisyonlarına farklı elemanlar eklemiş, son ürettiği çalışmalarında rengi tekrar kullanmaya başlamıştır.

2.3.4. Frank Stella (1936-, Amerika)

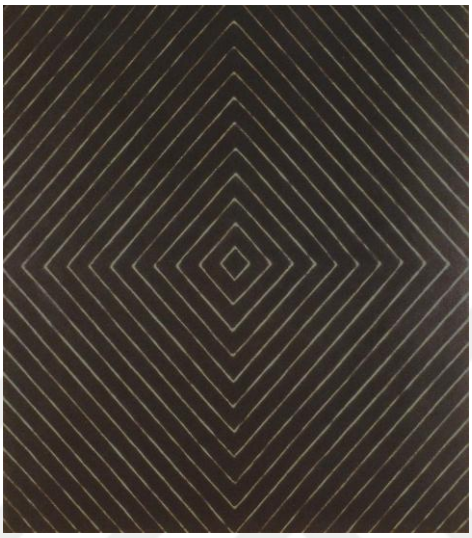
1950'li yıllardan sonra Amerikan resim sanatında görülen geometrik forma dayalı biçimleme anlayışında çalışmalar ortaya koyan birçok sanatçıya oranla geometrik biçimsellik Frank Stella'nın sanatında daha belirgindir. Sanatçıyı bu araştırma açısından önemli kılan diğer bir özellik, geometrik biçimlemeye getirdiği farklı bir yaklaşımdır.

Greenberg'ın Ressam Sonrası Soyutlama hareketinde yer alan sanatçılardan Frank Stella'nın 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında ürettiği çalışmalar en sarsıcı ve tartışmalı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurum resminde cesur görünen hareketli kısımlar, Stella'nın sanatında soyut resmi zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte getirdiği algı ve yanılsama sorunları ile bir tür bozulmuş ihtişam olarak belirir.

Stella, 1958 yılında genelleyici bir şekilde "Siyah Resimler" olarak bilinen bir serinin çalışmalarına başlar. 1960'ların başında, bu seriden yirmi üç resmi bitirir. 1959 yılında, küratör Dorothy Miller'ın MOMA'da düzenlediği "16 Amerikalı" adlı sergisinde sanatçının "Siyah Resimler"i de sergilenir. Frank Stella'nın saflık üzerine kurulu resim anlayışı ilk kez bu sergide Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns ve Robert Rauchenberg gibi sanatçılarla birlikte yer alarak dikkat çeker. Stella'nın sergilenen resmi, dört büyük tuvalden oluşmakta ve tuvallerin üzerinde mekanik bir biçimde yinelenen siyah şeritlerden meydana gelen örüntüleri içermektedir.

Sanatçının tuval üzerinde oluşturduğu şeritlerin işlevi, yüzeyi bölmekten çok, tuvalin, hem alışılmadık biçimini ortaya çıkarmak hem de perspektif kurallarına başvurmaksızın bir kırılma ve derinlik etkisi yaratmaktır. Amerikalı sanat eleştirmeni ve

sanat tarihçisi Irving Sandler bu resimlerden şöyle bahseder; "*New York sanat çevresini şaşırtarak, soyut dışavurumun sona erdiğinin belirtisi olarak görünmektedir*."[142]



Resim 50: Frank Stella, "*Jill*", 1959, Tuval Üzerine Emaye Boya, 229.6 x 200 cm.

1959 yılında Amerikalı heykeltıraş Carl Andre, New York'ta Frank Stella ile aynı atölyeyi paylaşır. Andre, sanatçının resimleri hakkında "16 Amerikalı" adlı sergi kataloğuna şu metni yazmıştır:

> "*Sanat gereksiz olanın dışlanmasıdır. Frank Stella, şerit resmetmeyi gerekli bulmuştur. Resimlerinde başka bir şey yoktur. Ne kendisinin ne de izleyicisinin duyarlığı ya da kişiliğiyle ilgileniyor. Resmin zorunluluklarıyla ilgileniyor. Semboller, insanların aralarından geçtikleri gişelerdir. Frank Stella'nın resmi sembolik değildir. Onun çizgileri tuval üzerinde fırçasının bıraktığı izlerdir. Bu izler yalnızca resme hizmet ederler*."[143]

[142] Irving Sandler, "1967: Out of Minimal Sculpture", in Janet Kadron, Ed: 1967: At the Crossroads (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1987), 40 s.
[143] Hakkı Engin Giderer, "**Resmin Sonu**", Ütopya Yay., Ankara, 2003, 136 s.



Resim 51: Frank Stella, 1959, New York

Sanatçı, bu büyük görünümlü resimleri ham tuval üzerine emaye boya kullanarak gerçekleştirir. Özellikle simetri ile ilgilenerek aynı zamanda resimden üç boyutlu alanları da çıkarır. Boyanmamış tuval üzerine, yaklaşık olarak 6,25 cm. genişliğinde merkezi belirtilmemiş sınırlarla ayrılmış siyah şeritler oluşturmuştur. Burada, hiçbir şerit diğerlerinden daha baskın değildir. Aynı bu şekilde tuvalin kenarlarına doğru çalışmayı tamamen çerçeveleyerek devam eder. Bu çalışmaların yapısı, koyu renkli birleştirilmiş kompozisyon esasına dayanmaktadır. Soyut dışavurum sonrasında bu çalışmaların şaşırtıcı bir şekilde mantıksal olduğunu söyleyebiliriz. "Siyah Resimler" iki tür kompozisyondan meydana gelir: İlki çalışmadaki dikdörtgen biçimiyle resmin bütünleşmesini sağlar. Burada tuval kenarına paralel tekrarlanan doğrusal şeritler kullanılarak düz çizgili şekil düzeni güçlendirilir. İkincisi ise baklava şeklini destekleyen çizgisel elemanlar tuval kenarlarının köşelerine doğru dik açıyla birleşir. Bu bağlamda sanatçı yine dikdörtgen resmini etkili hale getirmek için ayrıca

özen gösterirken, şekil ve iç kompozisyon arasında dinamik bir heyecan kurmaktadır. Stella'nın ilgisi yüce üzerine Rothko, Reinhardt ve Newman'daki gibi doğaüstü ideallere odaklanma değildir. Sanatçının yalnızca bir unsura göre bir kompozisyonu uyarlayarak pratik sonuçlara varması söz konusudur.

Bu resimler, soyutlamanın en sade ve dengeli yapısıyla ilgili olarak eleştirmen ve küratörlerin çeşitli yorumlarında tepkiye neden olur. 1960 yılında Stella'nın atölyesini ziyaret eden sanat tarihçisi Alan Solomon, "*resimleri görünce şaşkınlığın üzerinde bir karışıklık duygusu hissettim*."[144] ifadesini kullanır. Benzer olarak, müze yöneticisi Abram Lerner düşüncelerini şöyle kaleme alır; "*1950'lerin sonunda gündeme gelen bütün zor çalışmaları hatırlıyorum, Stella'nın bu çizgileri kabul edilmesi en zor olanıdır.*"[145] Sonra, sanat eleştirmeni ve küratör Lucy Lippard Stella'nın ürettiği bir biçim olan "Siyah Resimler"e atıfta bulunur; "*Varoluşçu sanat, eleştiri karşıtı bir sanat anlayışına dönüşerek kolay olmayan ilkeler üzerine kurulmuştur. Sadece Protestanlığa ait olmayan terimler tarafsız bir şekilde ifade edilmiştir*."[146] Küratör William Rubin duygularını birçok yazısında şöyle özetler; "*Stella'nın Siyah Resimler'i ilk ortaya çıktığında, neredeyse hiçbir şey anlatmıyordu. Üslup olarak geçmişten gelen hiçbir özelliği yoktu. Resim sanatında ne varsa hepsini reddeden bir görünüşteydi*."[147]

Şu da önemlidir ki, Stella, 1959 yılında New York, Pratt Enstitüsü Konferansı'nda sanat öğrencilerine erken dönem resimleriyle ilgili öne çıkan kaygılarını izah eder. Bu konferansta, Stella kendi sanat problemini ve üstesinden nasıl geldiğini anlatır. Stella'ya göre, resim sanatında iki temel sorun vardır. Bunlardan birincisi resmin ne olduğunu keşfetmek, ikincisi ise bir resmin nasıl yapılacağını keşfetmektir. İlki bir şey öğrenmekle, ikincisi bir şey yapmakla ilgilidir.

---

[144] Alan Solomon, New York: The Second Breakthrough 1959-64 (Irvine, Calif.: Art Gallery, University of California, 1969), 9-10 s.
[145] Brenda Richardson, "Preface and Acknowledgments", Frank Stella: The Black Paintings (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1976), XI. S.
[146] Lucy Lippard, "Cult of the Direct and the Difficult" in Changing: Essays in Art Criticism (New York: E.P. Dutton and Co., 1971), 115 s.
[147] William Rubin, *Frank Stella* (New York: The Museum of Modern Art, 1970), 149 s.

Ona göre resim hakkında bir şeyler öğrenmenin yolu, diğer ressamlara bakmakla ve onları taklit etmekle öğrenilir. Stella, kendisinin de böyle bir deneyimden geçtiğini belirtir. Kline, Guston, Helen Frankenthaler ve Hoffman gibi sanatçıların çalışmalarını gözlemleyerek, onların zihinsel ve duygusal süreçlerini taklit ettiğini daha sonra bundan sıkıldığını dile getirir. Kendi resimlerini yapmaya başladığını, fakat bundan da hoşlanmadığını fark eder. Bu noktada resimsel sorunlar giderek zorlaşmış ve çözümler de tatmin edici olmamıştır. Sonunda daha iyi bir yol keşfetmek gerektiğine inanır.

Sanatçıya göre, her şeyden önce yüzleşilmesi gereken iki sorun vardı. Birincisi mekansal, diğeri ise yöntemseldi. Birincisi ilişkisel resimle, yani çeşitli öğeleri birbiriyle dengelemek meselesiyle ilgili olan, simetriydi; resmin her yeri aynı olacaktı. Ancak bunu espasla nasıl yapılacağı sorunu devam ediyordu. Stella'ya göre, açık bir yüzeye uygulanan simetrik bir imge ya da konfigürasyon, mekan yanılsamasında dengeli durmayacaktı. Sonuçta ulaştığı çözüm; -renk yoğunluğu da ona göre tek çözümdü– belli bir biçim düzeninin kullanılmasıyla, mekan yanılsamasını resimden söküp atmaktı. Mesele, bu tasarımsal çözümü bütünleyen bir boya uygulama yöntemi bulmaktı. Bu sorun da geleneksel boyacının tekniklerini ve araçlarını kullanmakla çözüldü.[148]

Stella'nın ilk dönem çalışmalarında ele alınan konu abartısız bir nesne ve şekil arasında yanılsama olarak mantıklı yorumlanmış bir resim biçiminde özetlenebilir. Bu durum, Mondrian'ın son dönem soyutlamalarında meydana çıkmaya başlar. Sanatçı tuval kenarları etrafında düz renkli alanların kapatılmasıyla çalışılabilir derin bir alan yerine daha çok zorlayıcı ve ısrarcı belirgin bir şeyin algılanmasını ortaya koyar. Bu süreçte soyut dışavurumda bir türlü konumlandırılamayan mekan, dokunurluluk ve sonsuzluk arasında bir yerde daha çok bir belirsizliğe girer. Oysaki Stella'nın çalışmalarında şaşırtıcı doğruluk, yapı ve şekil ile rengi kaynaştırarak ayrılmaz bir fonksiyonu oluşturur. Sanatçının bu uygulaması, Neo-plastisizmin titiz geometrik düzlemsel yapısını anımsatır.

[148] Ahu Antmen, a.g.e., 186 s.

1960'ların başında Stella'nın ilgisini çeken, resmin kenar çerçevesi ile yüzeyin kompozisyonu arasındaki direkt ilişkisi, onun ilk biçimlendirilmiş tuvalleri olan "Alüminyum ve Bakır Serileri"nde önemli bir yer teşkil eder. Sanatçı bu resimler sayesinde, şekil kavramını resmin önde gelen bir elemanı olarak yeniden sorgulamaya başlar. "Alüminyum" adlı resimlerinde tuvalin şekli, kullandığı şeritlere göre belirlenir. Sanatçıya göre girintili kısımlar, kompozisyonun tamamlanması için zorunlu olmayan alanlardır. Tuval ve resim özel bir bütünlük oluşturarak yalnızca tuvaldeki bir resim olarak görünmez. Stella'nın "Siyah Resimler"inde olduğu gibi, "Alüminyum" adlı serisinde yaratmış olduğu kompozisyon, doğrudan algılanabilecek şekilde tasarlanmıştır. Bu çalışmalarda, izleyici gözünün labirent anlatımlı yüzey etrafında dolaşmasını sağlamaktan ziyade, daha çok izleyiciyi uzun bir bakışla bu çalışmalara bağlamaya yöneltir. Üstelik bu resimlerde kullanılan metalik alüminyum boya, gözü direkt olarak çalışmanın yüzeyine yönlendirmektedir. Bu tür bir yüzey ise, izleyiciyi hem kendine çekmekte hem de uzaklaştırarak mantığa aykırı bir şekilde içine hapsetmektedir.



Resim 52: Frank Stella, "*Alüminyum Resimler*", 1960, Leo Castelli Gallery, New York

Alüminyum Resimler'in doğrusal planları Siyah Resimler'den daha zor, daha keskin ve yüzeyleri daha düz özelliktedir. Bu bağlamda bahsedilen resimlerin yüzeyleriyle ilgili olarak Stella'nın yorumu şöyledir:

> "*Ben özellikle alüminyum boya olan metalik boya ile ilgileniyorum. Bu noktada yaratmak istediğim yüzeydeki etkiyi sağladığımı düşünüyorum. Bu anlamda en uygunu olduğundan eminim. Bu tarz şekil düzenli çalışmanın, bu tür bir yüzeyle birlikte oldukça iyi netice verdiğini görüyorum. İyi bir şekilde yüzeyi kavrayarak, yüzeye bir nevi hakim olarak güçlü bir gerçeğe dönüştürüyorum. Düzlük ve derinlikle ilgili düşünmeyi seviyorum. Bunlar anlaşılması, uygulanması çok zor olan resimlerdir. Tüm bu eylem, yüzey üzerinde olmalı ve etkisi, metalik yüzey de buna direnen olmalıdır. Sanırım, görsel de onu her iki anlamıyla da anlayamazsınız. O, biraz sert ve metalik, biraz da yansıtan olarak görünmektedir*."[149]



Resim 53: Frank Stella, "*Alüminyum Resimler*", 1964, Leo Castelli Gallery, New York

Stella'nın sorgulaması aynı zamanda yüzeyin şekliyle de oynamayı getirir. Klasik dörtgen olan tuval yüzeyinin dönüştürülmesi, Stella'yı biçimlendirilmiş tuval anlayışına götürür. Bu geometrik tuvallerin sergilenme şekli, sergi salonunun mekanıyla ilişki içersine girerek mantıksal bir benzerlik yaratmaktadır.

Sanatçının yüzey sorgulamasında ulaştığı nokta, yüzeyi şekillendirerek boyutlandırmasıdır. Artık tuvalin kendisi nesne olarak vurgulanmaktadır. Böylece

[149] Frank Stella, quoted in Emile de Antonio and Mitch Tuchman, Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970 (New York: Abbeville Pres, 1984), 140 s.

biçimlendirilmiş tuvaller sergilendiği mekanla bütünleştirilir. Stella'nın Castelli galerisinde açtığı sergide, duvarın tamamı kullanılarak asılan resimler mekanda hem birbirinden bağımsızdır, hem de mekanla bütünsellik oluşturmuştur. Tuval şeklindeki yeni geometrik biçim, galeri duvarıyla farklı bir bütünlük sağlayan sunum şekliyle devam etmiştir. Brian O'Doherty, Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi adlı kitabında Stella'nın biçimlendirilmiş tuvallerinden bahseder.

> "*Stella'nın erken dönem şekilli tuvalleri, onları oluşturan içsel mantığın gereklerine göre kenarları bükülen ya da kesilen yapıtlardır. Sonuç duvarı güçlü bir biçimde hareketlendirmiş; göz sürekli olarak duvar yüzeyinde gezerek, duvarın sınırlarını aramaya başlamıştır. Stella'nın 1960 yılında Castelli galerisinde açtığı sergideki U-, T- L- şekilli tuvalleri, yerden tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını "geliştirerek" kullanmıştır. Yüzeysellik, kenarlar, format ve duvar Castelli'nin küçük galerisinde görülmemiş bir biçimde diyaloğa girmiştir. Burada resimleri asma biçiminin resimlerin kendisi kadar devrimci nitelikte olduğu söylenebilir; çünkü asma biçimi de estetiğin bir parçası olarak resimlerle eşzamanlı bir gelişme göstermiştir. Dikdörtgenin biçimsel olarak parçalanması duvarın özerkliğini teslim ettiği gibi, galeri mekanı kavramını da değiştirmiştir*."[150]

Stella, "Bakır" resimlerinde bakır metalik boyayı kullanarak yansıtıcı yüzeylere olan ilgisini araştırmaya devam etmiş ve radikal bir biçimde daha büyük tuvalleri şekillendirmiştir. Bakır resimlerinin siluetleri, kompozisyon yüzeyi ile bütünsel görsel etki açısından aynı anlamı taşımaktadır.



Resim 54: Frank Stella, "*Bakır Resimler*", 1960-61, New York

[150] Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, Sel Yay., İstanbul, 2010, 48 s.

Belki de en önemlisi bu resimler, dışavurumcu sanata göre sanatçının tamamen fırça darbesi yaklaşımıyla tanınması yerine, sismografı (depremçizer) anımsatan üslubuyla var olur. Sanat eleştirmeni Irving Sandler şöyle yazar; "*Stella'nın sanatı gibi olumsuz bir sanat olamaz, sadece boş ve sıkıntıyı ifade etmektedir*."[151] De Kooning ve Pollock gibi Soyut Dışavurumcularla bağlantılı olarak Stella'nın sanatı duygusuz ve sıkıcı olarak görülmüştür. Oysa günümüzde, bu erken dönem çalışmalar sade fakat kavramsal görünerek, Reinhardt'ın titiz bir şekilde oluşturduğu hareketsiz soyutlamalarının ya da Mark Rothko'nun düşünceye dayalı simetrik dikdörtgenlerinin bir uzantısıdır. Aslında, Reinhardt ve Stella her ikisi de, ne Newman'ın etkili doğaüstü sanatını ne de Pollock ve de Kooning'ın dışavurumcu endişesini ya da onların ilham aldığı dış dünyayı resmeder. Stella, kendi resimlerinin içeriğine dair ifadesinde "*Neyi görüyorsan onu görürsün*"[152] diyerek, yalın sanatında Reinhardt'tan kalan mirasa dikkat çeker. Stella'nın erken dönem çalışması, aynı zamanda Jasper Johns'un ilk dönemde ürettiği "Bayrak" adlı çalışmasına karşılık özgün bir soyutlamadır. Stella'nın bu çalışmasında tekrar eden çizgisel resim söz konusudur; tuvalin dış kenarı kompozisyonun başlangıç çizgisi olur ve tuvalin şekliyle bağlantılı olarak güçlendirilmiş bir kompozisyon bütünlüğü kurulur.

> "*Stella, Kelly, Johns, Judd ve Andre'yle birlikte öğelerin en aza indirgendiği, renklerin homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturduğu, biçimlerin geometrik ve yalınlığını geliştirmiştir. Sanatçı resimlerinde ilgiyi yalnızca yüzeye çekmeye çalışırken azalttığı öğelerin mekan ve nesne yanılsamasını büsbütün yoğunlaştırdığının farkına vararak resimlerinin ortasında delikler açmaya, tuvalde çizdiği çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamış, giderek biçimlerin çevresinde kalan boşlukları keserek ilk biçimlenmiş tuval örneklerini gerçekleştirmiştir. Bu durumda mekan, tuvalin dışına aktarılarak, resimlerin sergilendiği galeri mekanı da kullanılmıştır. Bir başka deyişle, yanılsamalı mekan içinde algılanan resimle, gerçek mekan içinde algılanan heykel sanatı arasında yakın bir ilişki kurulmuş, görsel sanatların temel sorunları gündeme getirilmiştir*."[153]

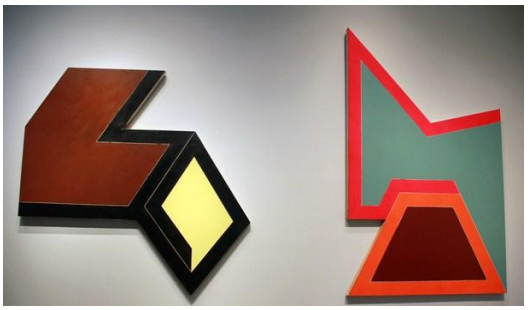
---

[151] Irving Sandler, quoted in Alloway, "Systemic Painting", in Topics in American Art Since 1945, 90 s.

[152] Frank Stella, quoted in Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd", in Battcock, Ed: Minimal Art: A Critical Anthology, 158 s.

[153] J.N.Erzen, "Frank Stella", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, a.g.e., 1439 s.

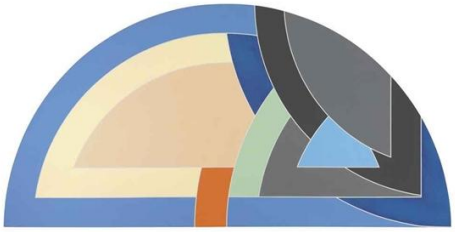
Stella, 1960 ve 1970 yılları süresince, biçimlendirilmiş tuvaller ve paralel renkli şeritlerin olasılıklarını araştırarak, dikkat çekici bir şekilde yenilikçi ve etkili varyasyonları yaratır. Birkaç tuvalin bir araya gelmesiyle oluşturduğu resimlerinde büyük bir renk duyarlığıyla nesne ve mekan ilişkisi yanılsamasının irdelendiği eserler üretir. Buradan hareketle sanatçının birbirini takip eden çalışmalarını şöyle belirtebiliriz; "Dartmouth Series" 1963, "Purple Series" 1963, "Running V Series" 1964-65, "Notched V Series" 1964-65, "Protractor Series" 1967-69. Stella'nın "Protractor Series" adlı resimleri, göz alıcı kompozisyonu ve düz şekil düzeni ile sanatçının doruk noktasında olduğu dönemini temsil etmektedir. Daha önceki resimlerine göre renk ve kompozisyon bütünlüğü bakımından belirgin bir şekilde daha dekoratif olan "Protractor" serisinde, onun zirve tutkusunu oluşturarak dekoratif formu iyice pekiştirdiğini ve samimi bir dil kullandığını görmekteyiz. "Protractor" resimlerinin boyutu, sanatçının o zamana kadar ürettiği en büyük tuvalleri olur. Bu anlamda, mimari bir anlayışa yönelen özelliğiyle çalışmalarını oluşturur.



Resim 55: Frank Stella, "*Dartmouth Series*", 1963



Resim 56: Frank Stella, "*Notched V Series*", 1964-65, Tuval Üzerine Polimer Emülsiyon Boya Metalik Toz, 195.6 x 548.6 cm.



Resim 57: Frank Stella, "*Protractor Series*", 1968



Resim 58: Frank Stella, "*Protractor Series*", 1967, Tuval Üzerine Polimer ve Floresan Polimer Boya, 305.4 x 458 x 7.5 cm.

"Protractor" resimleri, her biri üç farklı kompozisyonda düzenlenerek, doksan-üç resim grubu ve otuz-bir farklı tuval biçimi ile oluşturulmuştur. Bu resimlerin yarım daireli temel şekli bütün boyutlarda kullanılır. Akrilik boya ve floresan renkli geniş şeritlerden meydana gelmiş olan bu örgeler, son derece karmaşık şekil düzeniyle birbirinin içinden geçerek bir yapıyı oluşturur. Stella, tam daire biçimini, ya bir kompozisyon elemanı olarak ya da bir tuval şekli olarak kullanmaktadır. Sanatçı tarafından karıştırılarak elde edilmiş aşırı derece parlak olan renkler, düz ve eşit bir şekilde uygulanmıştır. Düz bir yüzeyin kombinasyonu ve üst üste gelen her bir şeritin olgusu, alan yanılsamasının geri planda kalmasını engellemektedir.

Stella'nın sonraki çalışmalarında belirlediği kavramlarda, Avrupa'ya özgü modernizmin özellikle Matisse'ın birçok özelliklerini iyice kavrayarak değerlendirdiği görülmektedir. Küratör William Rubin, "*Stella'yı yönlendiren kesinlikle Matisse'ın dekoratif sanat görüşü*"[154] olduğunu not eder. Sanatçı da bu açıklamayı şöyle doğrular; "*Beni asıl ilgilendiren, anlaşılır soyut terimlerle gerçekten geçerli olan dekoratif resim denilen popüler olanı üretmektir. Bu, Matisse'e uygulanabilecek anlamda dekoratiftir*."[155]

Sonuçta bu sanatçıların birçoğunun geometrik soyutlama ifadesine yeni anlamlar verdiği görülmektedir. Geçmişe bakıldığında, en etkili meydan okuyanlar "The Triumph of American Painting" (Amerikan Resminin Başarısı)'nda oldukça farklı bir yapıya ulaşır. Aynı zamanda sanat tarihçisi ve küratör Robert Rosenblum, "the Holy Trinity"[156] (Kutsal Üçlü) olarak adlandırdığı Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Frank Stella'ya önemli bir şekilde değinmiştir. Johns ve Rauschenberg bazı resimlerinde ustalıklarını kullanırken bazılarında da resmi bir anlamda duygusal uygulamalarla birleştirmiştir. Stella'nın resimleri ise muhalif ve kaba görünen duygusuz bir geometriyi sunmuştur. Kendilerini ifade ederken geometrik soyutlama tarzını kullanan Amerikalı sanatçılar sonunda yeni nesil için farklı bir örnek oluşturur. Aynı zamanda, 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında geometrik soyutlama en zor ve ilgi çekici sanat olarak vurgulanmaktadır.

[154] William Rubin, Frank Stella, a.g.e., 146-149 s.
[155] Frank Stella, quoted in Rubin, Frank Stella, 149 s.
[156] Robert Rosenblum, "Excavating the 1950s", in Paul Schimmel, Ed: Action/Precision: The New Direction in New York 1955-60 (Newport Beach: Newport Harbor Art Museum, 1984), 13 s.

Kısaca bu bölümü değerlendirecek olursak, Amerikan resim sanatında İkinci Dünya Savaşı sonrası geometrik soyutlamaya dayalı çalışmaların varoluşu ele alınmıştır. Aslında, Amerika'da 20.yüzyılın ilk yarısında, Avrupa resim sanatında olduğu gibi baskın bir geometrik biçimleme görülmemektedir. Yani, o dönemin geometrik soyut çalışmalarında Mondrian'ın Neo-Plastisizm'i ya da Maleviç'in Suprematizm'indeki gibi bir akımdan söz etmek mümkün değildir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamındaki değişimle, sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınır. Aynı zamanda birçok önemli Avrupalı sanatçının da Amerika'ya göç etmesi, Amerikalı genç sanatçılar üzerinde üslup farklılıklarının ortaya çıkmasına neden olur. Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelen Soyut Dışavurumculuk, her şeyden önce özerk bir nitelik gösterir. Bu bakımdan sanatçılar, gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve biçimle ifade eder. Sonrasında ise, uygulama açısından birbirinden farklı yaklaşımlara yönelirler. Buna en iyi örneklerden birisi, Renk Alanı Resmi olarak adlandırılan Rothko, Newman ve Reinhardt gibi sanatçıların düşünce ve duygularının ifadesi şeklinde indirgeyici bir soyutlama anlayışına sahip üretimleridir. Bunlar genellikle tek renkli (monokrom) ve tuval yüzeyinin tamamını kaplayan geniş renk alanı çalışmalarıdır. Diğeri ise, Hareketli Soyut Resim olarak Pollock ve Willem de Kooning gibi sanatçıların içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemi ile vücut hareketlerini tuval üzerinde ortaya koyan çalışmalarıdır. Bahsedilen sanatçılar, geleneksel tuval boyutlarını aşarak çok büyük tuvallerde çalışmış, aynı zamanda malzemenin olanaklarıyla yeni teknikleri araştırmışlardır.

Bu gelişim doğrultusunda, dönemin en etkili sanat eleştirmeni Clement Greenberg, "saf" bir resimsel dil olan Ressam Sonrası Soyutlama kavramının savunusunu yapar. Greenberg'e göre saf sanat, sanatçının kişiliği ile ilgili bağlantılardan, fırça izlerinden ya da konudan arındırılmış olmalıdır. Eleştirmen, yanılsamaya yer vermeyen ve tuvalin iki boyutluluğunu öne çıkaran çalışmaları gündemine alır. 1960'ların başında Kelly, Noland, Held ve Stella gibi ikinci kuşak sanatçıların geliştirdikleri düzgün renk alanlarından oluşan resimler, önceki dönemde

yaygın olan Soyut Dışavurumdan ayrılır. Ancak, Frank Stella'nın çalışmalarındaki geometrik yaklaşım özelliği, resim düzleminin dış formuyla resim yüzeyi arasında kurulan ilişki ile farklı yönelimi barındırır. Bunun yanı sıra, tuvalin dış formuna müdahale edip biçimlendirmesi, resim düzlemini tekrar eden elemanlarla tamamlaması yeni, yaratıcı ve dönüştürücü olması bakımından oldukça önemlidir. Stella, geleneksel tuval resminin dışına çıkarak, "Biçimlendirilmiş Tuval" anlayışının oluşmasında etkili ve başarılı olur. Bu yöntemi Noland ve Kelly gibi sanatçılar da kullanır. Buradan hareketle, Stella'nın çalışmalarında geometrik biçimin içerikle iç içe geçerek bir bütünlüğe ulaştığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, Amerika'da 20.yüzyılın ilk yarısında resim sanatında görülen soyut eğilimli çalışmalar, Soyut Dışavurumculuk başlığı altında Renk Alanı ve ardından Ressam Sonrası Soyutlama hareketiyle gelişen tarihsel süreçte geometrik biçimsel zeminden beslenir. Bu hareketteki sanatçıların geometrik biçimleme anlayışı, ilerleyen süreçte Minimal Sanat* adını alarak gündeme gelir.

* Minimal Sanat: Soyut Dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket etmiştir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ve nesnelliğe olan bu ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmıştır.

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA GEOMETRİK SOYUTLAMA

20. yüzyıl başında makineleşme olgusuyla yeni bir boyut kazanan sanat, 1950'lerden sonra gelişen elektronik aygıtlarla yeni kavrama ve anlamlandırma biçimleri üreterek, teknolojiyle ilişkili bir gelişim gösterir. Dijital sanatın temeli olarak kabul edilen teknoloji, günümüzde hayatın ve sanatın bütün alanlarına girerek, sanat üretiminin yalnızca bir aracı değil aynı zamanda ortamı ve medyası durumuna gelmiştir.

Dijital sanat, genel anlamda dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelerin estetik değerlerle kurgulandığı sanat biçimidir. Başka deyişle, matematiksel olarak 0 ve 1'lerin oluşturduğu yeni teknik dille ekranda geliştirilen görselin grafik programlarla veya özel yazılımlarla başlayan dünyasına ve bu altyapının yeni bir teknik araç olarak sanatsal anlatıma, üretimlere yansımasıdır.

1946 yılında silah ve nükleer hesaplamalar için elektronik veri işleme kapasitesine sahip ilk bilgisayar EINAC (Elektronic Numerical Integrator and Computer), Amerikalı bilim adamları tarafından geliştirilmiştir. EINAC ile başlayan ilk bilgisayar örneklerinde matematiksel hesaplar yapılmaya başlanmış, bu hesaplamalar sonucunda elde edilen veriler estetik amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Sanat biçimleri içinde matematiksel, geometrik, bilimsel, soyut ve teknolojik temeller, dijital sanatın başlangıcında önemli kaynakları oluşturmuştur.

Dijital sanatın ilk öncülerinden sayılan Amerikalı sanatçı ve matematikçi Ben Laposky, 1950 yılının başında dalga formlarından elektronik görüntüler yaratmıştır. Soyut Geometrik Resim, Kübizm, Senkronizm ve Fütürizm'den esinlenmiş ve çalışmalarını ilişkilendirdiği sanat formları arasında Op Art'ı işaret etmiştir. Öncülerden kabul edilen bir başka sanatçı ve matematikçi Herbert W. Franke, 1956'da yaptığı ilk

çalışmaları olan "Elektronik Soyutlamalar" Ben Laposky'nin çalışmaları ile benzerlik teşkil etmiştir.

Dijital sanatın tarihine bakarsak, fotoğraf ve görsellik alanında güçlü bir okul olan Alman Stuttgart Teknik Yüksek Okulu, ilk kez New York'ta Howard Wise Galeri'de bilgisayar sanatı sergileri açmaya başlar. Avrupa'da ise, ilk bilgisayar sanatı sergisi 1968'de Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü-ICA'da açılır. İlk bilgisayar grafik sanatı sergilerinin başlamasıyla, 1970'de bilgisayar sanatını da içeren ses ve görüntü sistemleri devreye girer. 1975 yılında Benoit B.Mandelbrot, IBM'de matematik aracılığıyla tanımlanacak doğal formlar elde edilmesini sağlayan fraktal geometrik* kavramını gündeme taşır. Bu sayede renkli ve grafik özellikleri olan bilgisayarlar üretilir. 1987'de dijital çalışan sanatçılar için, resim yaratma ve işleme programı Photoshop yazılımı Thomas Knoll tarafından geliştirilmiştir. 1990'da internetin ve görüntü işleme programlarının yaygınlaşmasıyla, dijital sanat daha yaratıcı hale gelmiş, dünyanın her yanından insanların iletişime geçerek, sanatçılar arasında küresel bağlamda görsel bir duyarlılığın yaratılması sağlanmıştır.

Dijital sanat, fraktal sanat gibi tamamen bilgisayar destekli olabileceği gibi, taranmış fotoğraflar ve başka kaynaklardan alınmış da olabilir. Dijital sanatın uygulayıcısı sanatçı, taranmış olan çeşitli tekniklerdeki resimleri bilgisayar programını kullanıp değiştirerek yeni ürünler ortaya çıkarmaktadır.

Dijital sanat denildiğinde karşımıza çok geniş bir çalışma alanı ve süreci kapsayan bir kavram çıkmaktadır. Bilgisayar teknolojilerinin kullanıldığı ilk grafik düzenlemelerden, geleneksel sanat formlarının (resim, fotoğraf, vb.) sınırlarının genişletilmesi, yeniden üretilmesi, kopyalanması, çoğaltılması ve arşivlenmesine kadar devam eder.

* Fraktal Geometri: Bilgisayarda matematiği kullanarak doğal formlar oluşturma.

Bilgisayar, fotoğraf, video, internet, yazıcı, tarayıcı, çizim, hesaplama ve ölçülendirme gibi çeşitli araçlar ve ortamlar dijital teknolojinin temelini oluşturur. Bunlara ek olarak fotoğraf işleme, resim yapma, animasyon ve üç boyutlu görüntü yaratma programları dijital eserlerin üretiminde kullanılır.

Günümüzde pek çok sanatçı geleneksel yöntemleri kullanarak eserlerini üretirken, bazı sanatçılarda sözü edilen dijital araçlara yönelmektedir. Bu bölüm kapsamında bahsedilecek sanatçılar, resimlerini bilgisayar ortamında üretmiş olmanın yanı sıra geleneksel görselliğe ait yeni deneyimler de sunmaktadır. Torben Giehler geometrik biçimli resimlerinde çarpıcı görsel efektleri gerçekleştirmek için bilgisayardan faydalanır. Dünyanın en ünlü zirvelerindeki kayalıkları ve keskin dağ uzantılarının yüzeylerini indirgeyerek, eğimli gökyüzü alanı ve panoramik görünüm arasında birleştirici bir bağ kurar. Sanatçı otoyolları, video oyunlarını ve uçuş simülatörlerini kendi araştırmalarının konusu yaparak, kesişme noktası bağlantılarını anımsatan manzara görünümünü iç içe geçmiş biçimsel soyutlama anlayışla dönüştürür. Dijital ve sanal teknolojilerle değişen mekan algısı, diyagonal, çapraz kesişen doğrular resim yüzeyini geometrik çizgi ve salt renklerle ayırırken, izleyicinin dikkatini yüzey üzerine çekmektedir.

Günümüzde yeniden üretmeyle ilişkili olarak, Mondrian ve Maleviç'e çok göndermeler ve atıflar yapılmaktadır. Bu bağlamda Giehler, dijital olanaklar ve mekan algısı ile modern soyut resmi yeniden yorumlayan sanatçıdır.

Shannon Finley de Giehler'e benzer biçimde görsel anlatısının öğelerini yaratırken dijital teknolojiyi kullanır. Bilgisayar, Finley'e video oyunları, çizgi roman gibi değişik ortamlardan görüntüler elde etmesi yönünde yardımcı olur. Her iki sanatçı da popüler kültüre dair materyalleri kullanırlar. Giehler, metal grubunun müzik parçalarını kendine özgü hareketli tasarım öğeleri, üç boyutlu doğrusal formlar ve yapısal düzenlemeleri tekrar ederek dönüştürürken, Finley video oyunlarını hayal gücünün oyunu haline getirerek, kendi estetik görüşüyle birleştirir. Yeni teknolojinin sanatsal ifade gücünden yararlanan Finley, hareketli görsel yanılsama anlayışıyla ışığı

kırıp yansıtarak, engelleyerek ve dağıtarak geometrik resimlerinde alan etkisi yaratır. Finley bu resimlerini, kolaj benzeri doygun renk katmanlarını tuval yüzeyinde üst üste getirerek oluşturur.

Tomma Abts, Giehler ve Finley'de görülen dijital süreç tekniklerini kullanmaz. El ile resmettiği tüm resimlerinde aynı boyutu (48x38cm.) ve geleneksel tekniği kullanır. Ayrıca resimlerini üretirken kaynak kullanmaktan ve önceden planlama yapmaktan özellikle kaçınmaktadır. Abts, doğaçlama yoluyla geometrik soyut kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlar. Diğer sanatçılarından onu benzersiz kılan şey de bu yaklaşımıdır. Abts'ın kendine getirdiği bu kısıtlamalar şansa ve değişime kucak açmasıyla birleşince, her resim kendine has bir özgünlüğe ve odak noktasına sahip olur. Yatay düzlemde, boyayı büyük bir titizlikle ve incelikle uygularken resmin son halini verene kadar aldığı kararlar sayesinde, sonuçta, yüzeyinde doğal, neredeyse jeolojik bir yapı varmış hissi veren resimler elde eder.

3.1. TORBEN GIEHLER (1973-, Almanya)

Giehler'in ilk kişisel sergisi 2000 yılında New York'ta gerçekleşir. Sanatçı resimlerinde geometrik soyut öğeleri ve renk alanı resmini fütüristik manzarada birleştirir. İlk çalışmalarında rasgele taslaklar oluşturan sanatçı, daha sonra dijital fotoğraf ve bilgisayar yardımıyla renk ve boyutta değişiklikler yapar. Bu aşama başka görsellerle birlikte tuvale aktarılıncaya kadar devam eder.

Bu resimler, sanatçının dijital hayal dünyasında giderek artan bir şekilde yaşadığı sanal manzaraların yanı sıra kentsel özelliklerin de etkileridir. Bunlar ayırt edilir bir şekilde eğimli perspektifler olarak düzenlenen formlardır. Resimlerindeki parıltılı şehir manzaralarını, gökyüzünü inceleyerek oluşturmaktadır. Yeni teknolojik gelişmelerin ortaya çıkmasıyla, günbatımında gökyüzünü anımsatan, doğaya aykırı çarpıcı renkleri yansıtır.

Giehler'e göre, bu manzara görselleri en sonunda çizgi, renk ve form halinde yapısal bir sisteme dönüşmektedir. Sanatçı bakış açısını şu sözleriyle ifade etmektedir; "*Salt soyutlamalar olarak görülebilen, aynı zamanda anlamlı ve fark edilebilen resimsel olgu vasıtasıyla bir durum oluşturmaya çalışıyorum*."[157]



Resim 59: Torben Giehler, "*Green Honey*", 2000, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 183 x 305 cm.



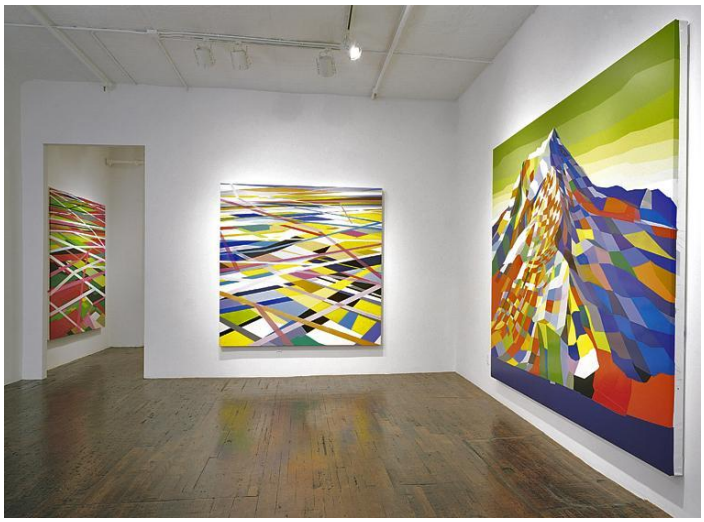
Resim 60: Torben Giehler, 2000, Leo Koenig Galeri Sergi Görünümü, New York

2002 yılında, sanatçı soyutlama ve tasarım ifadelerine devam eder. Giehler kompozisyonlarını oluştururken geometrik soyutlamaları ve şaşırtıcı sanal manzaraları yeniden yorumlar. Grid'i (karelere bölme sistemi) kullanarak parlak, sentetik renkler ile görünüşte matematiksel olarak kusursuzluğu sunmaktadır. Giehler perspektifte, daha eğik, daha zorlayıcı ve başarılı yaklaşımıyla izleyiciye belirgin bir hareket duygusu izlenimi vermektedir.

[157] Torben Giehler, Leo Koenig Inc., New York, September 15-October 21, 2000, http://www.torbengiehler.com/ESSAY/TEXT/pressreleaseleob.html

Sanatçı bu çalışmalarında, dünyanın en ünlü zirvelerindeki kayalıkları ve keskin dağ uzantılarının yüzeylerini planlayarak tasvir eder. Bu anlamda, tamamen eğimli gökyüzü alanı görünümü ve ikna edici panoramik görünüm arasında birleştirici bir bağ kurulmaktadır. Otoyollar, video oyunları ve uçuş simülatörleri ile kesişme noktası bağlantılarını anımsatan manzara görünümüne bağlı kalırken, biçimsel soyutlama ile de yakın benzerliklere sahip olduğunu düşünebiliriz. Diyagonal, çapraz kesişen doğrular resim yüzeyini çizgi ve salt renkle bölümlere ayırırken, aynı zamanda izleyicinin dikkatini yüzey üzerine çekmektedir.

Giehler dağları betimlerken, yüzeydeki tüm niteliklerin altını çizerek açıklar. Sanatçı jeologlar gibi planları detaylandırarak özenli bir şekilde çalışmaktadır. Giehler'e göre, dağların ihtişamı, onun kompozisyonundaki yüksek zirveleri değildir, ana kayanın gökyüzüne doğru uzanmasıdır. Sanatçı bu süreçte, hem kararlı tutumunu vurgulayarak hem de geleneksel resimlere meydan okuyarak, bir zirvede birleşen her bir yüzey sayesinde geometrik yapıyı sorgulamaktadır.



Resim 61: Torben Giehler, 2002, Leo Koenig Galeri Sergi Görünümü, New York

Giehler'ın iki etkileyici çalışması olan "Lhotse" ve "K2-North Spur" yalnızca sarp dağların zirvelerinde birleşen resimlerdendir. Sanatçı dama tahtasından ilham alarak bu çalışmalara kendi estetiğini getirir. Birçok çalışmasında olduğu gibi, video oyunlarını izleyerek yapı ve alanı çözümler. Ayrıca, biçimci soyutlamada maskeleme bantlarını kullanarak en sade, üst üste gelen görüntüleri bir araya taşır. Bu görüntüler bazen akordiyon tarzını, bazen de bütünüyle bir patchwork yüzeyini anımsatır. Sanatçı dijital fotoğraf ve haritalarla yanılsama tavrını yeniden sorgulamaktadır. Giehler teknoloji ve gerçeklik doğasında çağdaş bir araştırma yaparak saf geometrik düzenleme üslubuyla Al Held ile benzer özellikleri yansıtır.



Resim 62: Torben Giehler, "*Lhotse*", 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 211 x 363 cm.



Resim 63: Torben Giehler, "*K2*", 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 244 x 305 cm.

Sanatçının “Circling Overland” (2002) adlı çalışmasında, manzara üzerinde süzülen uçak görüntüsünde tuval yüzeyinde beyaz grid egemendir. Tuval üzerinde sıkışık bir şekilde kurgulanan kompozisyonda neredeyse ufuk çizgisi kaybolarak sol zemine doğru dönüş görülür. Bu resim, Batı Avrupa’da gece yarısı gözetleme uçuşunu yapan hava taşıtını anlatan, Belçikalı elektro müzik grubu “Front 242”nin bir şarkısından alınmıştır. Buna benzer bir kompozisyon da “Bed red and blue” (2002) ve “Night Train” (2002) adlı resimlerinde görülür. Bu resimlerde, kırmızı bir ufuk çizgisi üzerinde süzülen mavi ve mor gökyüzü katmanlarını tasvir etmektedir.

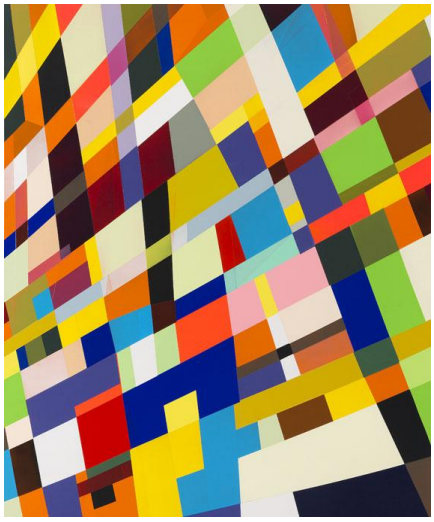


Resim 64: Torben Giehler, “*Circling Overland*”, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 244 x 305 cm.



Resim 65: Torben Giehler, “*Bed red and blue*”, 2002, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 178 x 254 cm.

Aslında bu uçuşların hepsi, gece gözetleme uçuşu değildir. Giehler'in belirgin özelliklerinden birisi, dijital olarak resmettiği dünyanın karanlık ve kasvetli yönünü parlak renkleri kullanarak etkisizleştirmesidir. Örneğin, "Ziplock" (2002) adlı çalışması beyaz, yeşil ve turuncu renkleriyle kalın ve üst üste gelen çizgilerin oluşturduğu karmakarışık kesişme noktalarını ortaya çıkarmaktadır. Sanki Barnett Newman'ın tanınmış "fermuar"larının bir grupta toplanması gibi, yüzeydeki grid görünümü gelişigüzel açılan ve üst üste gelen çizgilerdir. "Push" (2003) çalışması, tuvalin sol alt tarafına doğru çevrilen kompozisyonuyla karmaşık ve bozulmuş dikdörtgenlerdir. Giehler'in mekansal bozulmaları gökyüzü görünümlerine benzese de, bu resminde ufuk çizgisi yoktur ve parlak sarılar, canlı turuncular, pembeler, açık maviler ve yeşiller söz konusudur. "Circling Overland" adlı resimde, beyaz grid'in temelini oluşturan renklerin patchwork'ü andıran şekil düzeninde büyük bir parçanın bir kısmının görünümüymüş gibi izlenim uyandırır. "Ziplock" çok yoğun bir kavşak yeri olarak algılanabilir. Fakat aynı zamanda, büyük bir yapının tamamlayıcı parçalarını meydana çıkarmak için bir mikroskop altında büyütülmüş karaktere de benzemektedir. "Circling" bir gözetleme uçuşunun gökyüzündeki genel görüntüsünü anlatıyorsa, "Ziplock" ve "Push" zoom objektifle çekilen fotoğrafları bir araya getiren bilgilerdir.

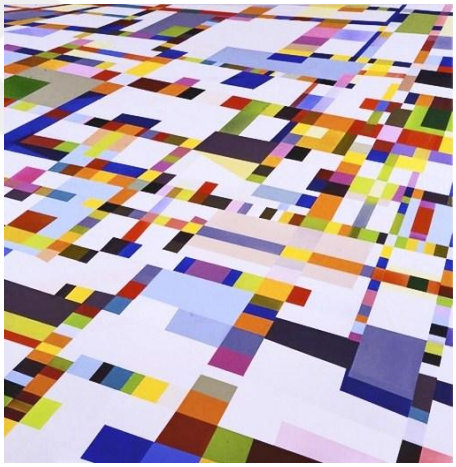


Resim 66: Torben Giehler, "*Push*", 2003, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 182.5 x 151.5 cm.

Çizgi ve renk ilişkisi üzerinde duran Mondrian, internet dünyasını resmeden Giehler gibi sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Sanatçı, Mondrian'ın bitiremediği son çalışması olan "Victory Boogie Woogie"de (1944), New York'ta savaş zamanı gösterdiği enerjisinden etkilenerek, onun yerleştirme anlamındaki düşüncesini gridlerinde sürdürür. Giehler, "Boogie Woogie" (1999) ve benzer bir çalışması olan "Yeah, Yeah, Yeah" (2002) adlı resimlerinde Mondrian'ı işaret etmektedir. Bunlar, grid şekilli tuval yüzeyinde birbirine yakın, resim içinde resim olan çalışmalardır. Mondrian gibi, Giehler'in çizgileri renk kareleri ile kırılmış, bir devre panosuna benzemekte ve kompozisyonu oluştururken bir mikroişlemcinin hızı ve bir dans adımının enerjisini yansıtmaktadır.[158]



Resim 67: Torben Giehler, "*Boogie Woogie*", 1999, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 203 x 203cm.



Resim 68: Torben Giehler, "*Yeah, Yeah, Yeah*", 2002,Tuval Üzerine Akrilik Boya,213 x 213cm.

Devre panoları, mikroişlemciler ve internet günümüzün yenilikleri olabilir fakat onlar aynı zamanda yarının modern teknolojisi için platformdur. Giehler her resminde, hem günümüzü hem de geleceği referans almaktadır. Bir ayağı gerçeklikte bir ayağı da kurguda olan sanatçı, gerçeklik ve sanal gerçeklik arasındaki ayrımı bakış açısıyla bize anımsatmaktadır. "Lhotse" (2002) ve "K2-North Spur" (2002) gibi spesifik yerleri

[158] Merrily Kerr, "Escape from Planet Earth: Paintings by Torben Giehler", for Centro de Arte de Salamanca, Spain, Spring/Summer, 2003, http://newyorkarttours.com/bio21_giehler.htm

resmeden sanatçı, onun diğer manzaralarındaki anonimliğe karşılık verir. İsimi olsun veya olmasın, dağ resimleri gerçek yerleri temsil etmektedir. Onlar, "Untitled" (Brown) (2002)'deki gibi günbatımı ya da "Untitled" (2002)'deki gibi ışık ve gölgeli bir patchwork üzerine yerleştirilmiştir. Sanatçının duvara yan yana asılan dağları ve çok geniş alanları gerçeklik–sanal gerçeklik ile şimdiki zaman–gelecek arasında izleyiciyi sürüklemektedir. Bu spesifik dağ resimlerinde özellikle Himalayalarda, doğaya karşı akıl ve dayanma gücünü ortaya koyan maceraperestlerin son sınırı gibi onlarla benzerlik gösterir. Sanatçıya göre onlar, gezegenin insanoğlu üstünlüğüne meydan okuması ve gerçek hayatta son kalanların simgesidir.[159]

Sanatçı, 2004 yılında "Sputnik Sweetheart" adlı sergisinde şehir görüntüsü ve şehre ait alanları düzensiz, birbirine geçen, parlak geometrik resimlerini tasarlar. Giehler, dijital bir şekilde yeniden yorumladığı karmaşık resim düzenlemelerini bilgisayarına yükler. Sonra yeniden ürettiği bu kompozisyonları, bazen 4 boyutlu hiperküplerin* parçalı görünümlerine benzeterek tuval üzerine aktarır. Bu yöntem Giehler'e üst üste gelen açılı şekiller ile güçlü dik çizgileri yaratarak, renkli ritmik gridleri üretmesine olanak tanımıştır.

Sanatçının sergilenen gözde resimlerinden birisi, yazar Haruki Murakami'nin önceki yıl yayınlanmış olan "Sputnik Sweetheart" adlı romanından ismini almaktadır. Murakami bu romanda birbirine benzer olduğunu düşündüğü gerçek ile düş dünyası arasında dolaşmaktadır. Onun karakterleri, bu dünyalar arasında yalnız gezinen yolculardır ve birbirine değmeden birbiri etrafında dönen uydular gibidir. Murakami, karakterleri arasında önemli yerleri vurgularken, Giehler, bir uçuş simülatörünü bilgisayar ekranında izleyerek ya da yoğun kentsel alanların uydu fotoğraflarında oynama yaparak farklı bir izlenim yaratır. Ayrıca izleyiciyi, soyut mimari manzaraların baş döndürücü yüksekliklerine sevk eder. Aynı zamanda, pikselleri anımsatan ızgaralı

[159] Merrily Kerr, "Escape from Planet Earth: Paintings by Torben Giehler", for Centro de Arte de Salamanca, Spain, Spring/Summer, 2003, http://newyorkarttours.com/bio21_giehler.htm

* Hiperküp: Her kenarı küp olan, 4 boyutlu kübe hiperküp denir. Hiperküp, iç içe geçmiş iki küp gibi görünmektedir. 16 köşe, 36 çizgi, 24 yüzey ve 8 adet küpten oluşur. Normal kübün, her yüzeyinin bir küp oluşturması gibi. Bknz. http://en.wikipedia.org/wiki/File:8-cell.gif

yapılar oluşturur. Giehler'in dinamik kompozisyonları, hem ulaşım ağlarının ve kentsel yapıların hem de otoyolların bilgileri, sanal iletişim ağları ve multi-medya sistemlerinin kristalize edilmiş hali gibi görünmektedir. Karakterlerini efsanevi ve ruhsal alanlar içinde benzer dünyalarda yaşatan Murakami'nin aksine Giehler yaşadığımız çevrenin görünüşünü giderek değiştirmekte ve aynı anda her yerde bulunan dijital dünyaların içinde dolaşmaktadır.[160]

Giehler'in resimleri, izleyiciyi tutarlı bir mekanın içine çekse de, dijital 3 boyutlu ya da 4 boyutlu alanların ifadelerinden ziyade, onun sergileme varyasyonlarını ve yorumlamalarını göstermektedir. Boyanın çok katmanlı uygulanması ve kusursuzluğundan dolayı, sanatçı herhangi bir perspektif yanılsamasını önleyerek bir kolaj gibi etkiye ulaşmaktadır. Giehler dijitalleşmenin ilkelerini sağlayarak, dijital bir şekilde oluşturduğu gerçeklikleri kendi resim dili için onları birer modül (birim) gibi kullanmaktadır.



Resim 69: Torben Giehler, "*Bird Song*", 2004, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 81 x 66 cm.

[160] Torben Giehler, "Sputnik Sweetheart" adlı kişisel serginin basın bülteni, Arndt+Partner, Berlin, 2004 http://www.torbengiehler.com/ESSAYS/TEXT/pressreleasearnd.html



Resim 70: Torben Giehler, "*Joyride*", 2004, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 66 x 81 cm.



Resim 71: Torben Giehler, "Eulogy", 2004, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 244 x 305 cm.

Sanatçı mekanın oluşumu ile spesifik bir bakış açısıyla ilgilenerek, imaj tekniklerinde ve uygulamalarında doğada olanı araştırır. Sanatçıya göre serbest kurgu, yapı, tasarım ve değişen sanal dünyalar mantıklı olasılıklardır. Gerçeklik, özellikle yüzey düşüncesi ile bağlantılı olarak sanaldır. Çünkü burada alan düşüncesi 2 boyutluluğu çıkarmayı temsil etmektedir ki bu da sanatçının ilgisini çeker. Giehler, panel resimlerinde bu tür bilgisayar gerçekçiliğinin kurgusal gücünü denemektedir. LCD'lerin ışıkları ile oluşan, etkileyici bir şekilde dinamik ve gerçeküstü bir şekilde biçimi bozulmuş görünen boyutlu doğruların, bu mekansal derinlikte hatta oldukça uzun

görüntülerin tuhaf bir şekilde düz olarak görünmesinin araştırmalarını yapar. Giehler ima ettiği gerçeklik görünümünü, simülasyon (benzetim) estetiğini tamamen malzemeye yönelik yarı şeffaf boyama tarzı ile birleştirerek, bir ortamın başka bir ortamla çatışarak oluştuğunu belirtmektedir. Sanatçıya göre bu şekilde üretmek boyalı yüzey, mekansal ve derinlik yanılsaması arasında var olan ilişkiyi güçlendirmektedir. Örneğin resimlerinin ilgi çekiciliği sanatçının üretme sürecinde geliştirdiği kendine özgü bir tekniğe borçlu olduğundan aşırı derecede sade, berrak ve düzdür.

Giehler'in resimsel mantığı ilk çalışmalarından farklı olarak, daha karmaşık bir şekilde alanları düzenleyerek geçiş alanlarında sade soyutlamalara dönüşür. Bundan dolayı, sanallık yoluyla yeni ve daha dinamik alan kavramına ulaşarak hareketli perspektiflerle kırılma noktaları vurgulanır. Örneğin, "Stareadactyl" (2007) ya da "Easter Romantic" (2007) gibi 2.5 x 3m. boyutlu çalışmalarında, birbirine zıt mekansal etkileri pratik bir şekilde ustaca aşmasına rağmen manzara çağrışımlarına son vermiştir. Bu resimler, canlı ve zıt renk seçenekleri sayesinde temel niteliklerle birleşerek ayrıca heyecan ve anlam kazanır.



Resim 72: Torben Giehler, "*Stareadactyl*", 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 305 x 244 cm.



Resim 73: Torben Giehler, "*Easter Romantic*", 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 244 x 305 cm.

Giehler için, yatay ve dikey oluşumlar her zaman özel tasarlanan bir indirgemede esas eleman olur. Onlar soyut zeminde dünya ve insanlar arasında temel bağlılığı temsil etmektedir. Sanatçının sonraki çalışmalarında kullandığı dikdörtgen biçiminde doğrusal formlar özel bir kaynaktan esinlenmektedir. Görsel olarak bu dikdörtgenin karşılıklı kenarlarının toplamı, doğada matematiksel bir değişmezlik oluşturan "Kutsal Oran"[*]'a (Divine Proportion) eşittir. Bu oran birçok sanatçı ve mimar tarafından kullanılmıştır. İlk olarak M.Ö. 300'de Öklid ile kayda geçmiştir. Estetik uyum olduğuna inanılarak Leonardo da Vinci, Dali, Mondrian ve Le Courbousier tarafından da kullanılmıştır. Aynı şekilde Giehler de bu orandan faydalanarak sanal görünümleri modernize eder. Ayrıca sanatçı gökdelenleriyle ünlü mega şehir New York'tan çok etkilenir. Onun için bu mega şehir ütopik bir şekillenmeyi yansıtmaktadır.

[*] Kutsal Oran: "Altın Oran" ya da "Altın Bölüm" de denir. Antik Çağ'dan itibaren, matematikçilere ve sanat kuramcılarına konu olan Altın Oran, bu adı 19.yy.'da almıştır. Eski Yunanlar'ın kısaca "bölüm" olarak adlandırdıkları bu orana, İtalyan matematikçi Luca Pacioli "divina proportione", Leonardo da Vinci ise "sectio aurea" adını vermiştir. Antik Çağ'da "y" simgesiyle gösterilen Altın Oran aritmetik, cebir ve geometri özelliklerini taşır. Matematik ve sanatta, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen, uyum açısından en yetkin boyutları verdiği sanılan geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır. Temel olarak iki parçanın rakamsal veya şekilsel açıdan toplamının bir sonraki parçayı oluşturması prensibine dayanır. Yani, parçalar arasındaki orantıda, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olması, a:b=b: (a+b) biçiminde ifade edilir. Parçalar arasındaki oranın değeri ise 1,618'dir. Ayrıntılı bilgi için: https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_oran

Manhattan sokaklarını derin kanyonların arasından görmek, bu bakış açısıyla arabalar ve yayalara göre dik açılı hareketli grid gibi görünmesi sanatçıyı cezbeder.

Sanatçının yeni çalışmaları için ilham kaynağı olan mega şehir yaşamındaki bu dinamizm, bütünüyle tasarlanmış yapı taslağında belirtilir. Soyut resim tarzı, enerjik bir şekilde karmaşık mekanın taklitçi olmayan bir tasviri gibi tamamen düzlemsel görünümleri içerir. Giehler bu resimlerini birçok yüzeyde yorumlayarak geliştirmeye devam eder.

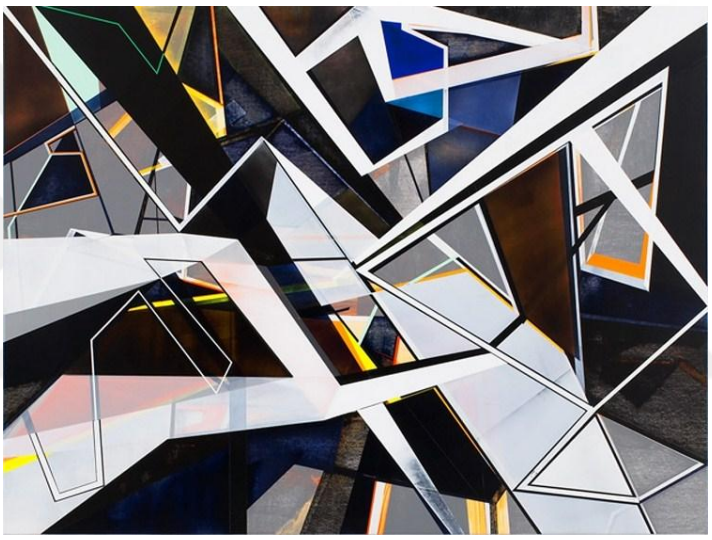
Giehler'in çalışmaları mükemmel bir sanallık yaratmasına rağmen, canlı renkler ile çekici yüzeylerle farklı bir anlam ortaya koymaktadır. Ancak bu dönemdeki resimsel yaratıcılık yöntemi asla bilgisayardan oluşturulmamış, doğrudan tuval üzerine yerleştirilerek elde edilmiştir. Sanatçı yeni çalışmalarına soyut form ya da grid tarzında düzensiz resim ile başlar. Çalışmalarını daha çok herhangi bir bölümün fotoğrafını çekerek üretir ve şöyle ifade eder; "*Yeni formlar eklerim ya da bir şey kesip çıkarırım. Ayrıca photoshop ile düzenlerim*."[161] Daha sonra etkili sonuçları almak için, tuval üzerine çalışmasını yansıtır. Giehler şöyle belirtir; "*Esasında bu gibi yöntemler resmi her gün dönüştürebilir*."[162] Sanatçı ne planlayarak ne de tahmin ederek çalışmalarını oluşturur. Resimlerinin doğrusal gelişimi için, teknik açıdan boyasal niteliği hissedilebilen ve sanal destekli olması nedeniyle teşvik edici alternatif sağlamaktadır. Giehler bu yöntemi çalışmalarının tam anlamıyla dik açılı ve doğru görünmesine kadar sürdürür.

[161] Jens Asthoff, "Submerging in colour space Abstraction by Torben Giehler", Falkenrot Preis 2008, Katalog metni, Bethanien Berlin, Germany, http://www.re-title.com/artists/Torben-Giehler2.asp

[162] Jens Asthoff, "Submerging in colour space Abstraction by Torben Giehler", Falkenrot Preis 2008, Katalog metni, Bethanien Berlin, Germany, http://www.re-title.com/artists/Torben-Giehler2.asp



Resim 74: Torben Giehler, "*For Elaine*", 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 152 x 280 cm.



Resim 75: Torben Giehler, "*Thunder Kiss*", 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 123 x 164 cm.



Resim 76: Torben Giehler, "*Strike Teutonia*", 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 152 x 244 cm.

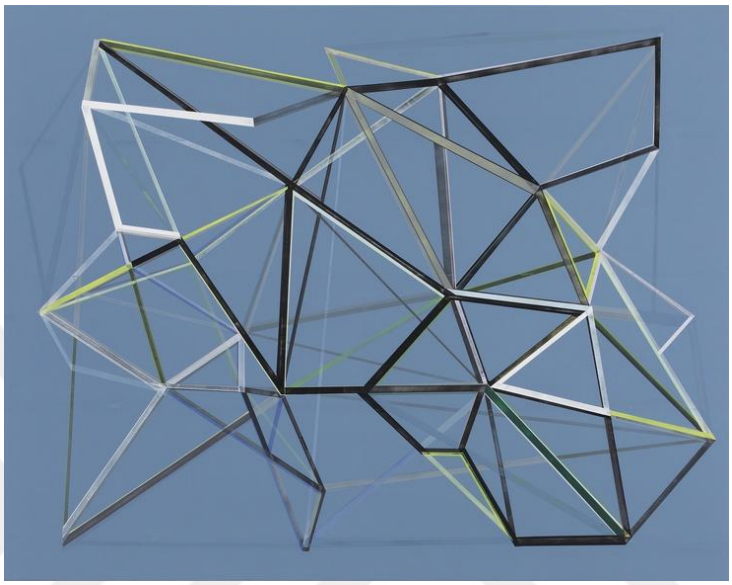
Sanal görüntü ile sert kenar tarzını birlikte yorumlayan sanatçı, bu alışılmadık etkiden dolayı özellikle malzemeyle ilgilenir. Çalışmalarında kullandığı parlak ve yoğun renkler yarı şeffaftır. Sanatçının ifadesiyle, bu renkleri çoğaltmak zorlu bir işlemdir. Giehler resimlerini yağlı boya yerine, akrilik boya ile üretir ve akrilik boyayı bolca kullandığı özel bir jel ile karıştırır. "*Bu karışımla boyanın 2-3 katmanı ya da renkli şeffaflık gibi birbiri ile karışan tonları görülür. Böylece yarı şeffaf resime ulaşılır*."[163] Bu özel renklendirmede mavi, yeşil, pembe ve turuncunun kendine özgü tonlarını floresan renklerle kullanır. Giehler, izleyiciyi resmin içine çekerek, bu öğeler ve etkileri ile bağlantılı olarak karmaşık, ritmik renk alanları yaratır. Bu resimler, belirgin bir şekilde pürüzsüz mükemmelliği ve şeffaflığıyla birlikte sade yüzeyleri simgelemektedir. Giehler'in formu etkileyici bir şekilde kavrayarak mekansal tasarımla birlikte dinamik ve özgürce soyutlaması, bütün bu kontrastlıkla birlikte değişken bir şekilde parçalı görünümü sağlar.

Giehler, 2011 yılındaki çalışmalarını "Tool" adlı metal grubunun 2001 yılında çıkarmış olduğu "Lateralus" adlı parçasından ilham alarak üretmiştir. Buradaki "Fibonacci" adlı müzik yapısı, belli bir süre içinde arka arkaya giden ritim tekrarına göre düzensiz zamanları işaret eder. Bu müzik parçaları kendilerini takip eden terimlere eklenerek sınırsız helezonik tarzla bütünleşir. Giehler yeni soyut geometrik resimlerine bu kavramları yansıtarak doğrusal formlar ve yapısal düzenlemeleri tekrar ederek kullanır. Sanatçı belli bir şekilde matematiksel sırayı takip etmek yerine kendine özgü biçimlendirme oluşturmayı seçmiştir. Sanatçı şöyle açıklama yapar; "*Bu sürecin bir parçasıdır. Bunların hepsi başlarken oluşturduğum gride dayalıdır. Giderek heykelsi görünüme ulaşarak alanı yaratırlar*."[164] Bu dönem resimlerini tamamen bantlayarak temiz, parlak ve üçgen şekillerle tamamlar. Örneğin, "Wings for Marie" adlı çalışmasında, düz olarak beyaz, gri ve açık yeşil çizgiler yüzeyin altında gölge çizgilerle birleşerek 3 boyutlu formlar oluşturur. Bu formlar teknik açıdan mimarlığı andıran uyumlu ve oldukça biçimli yapılardan meydana gelmektedir.

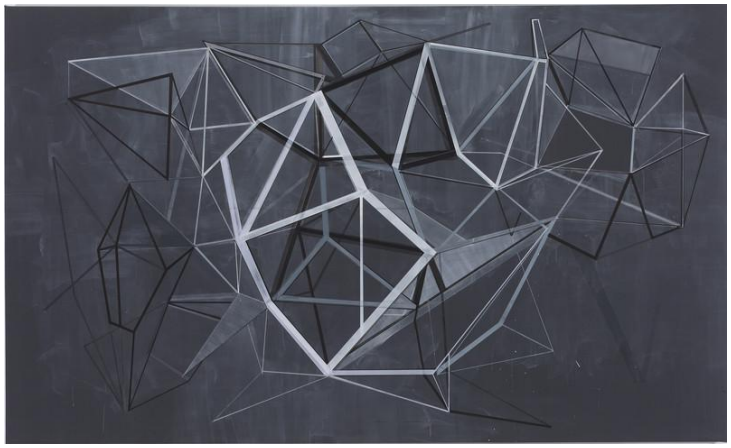
---

[163] Jens Asthoff, "Submerging in colour space Abstraction by Torben Giehler", Falkenrot Preis 2008, Katalog metni, Bethanien Berlin, Germany, http://www.re-title.com/artists/Torben-Giehler2.asp

[164] Kathleen Massara, "Torben Giehler Breaks the Sequence", 2011, http://www.thelmagazine.com/2011/05/torben-giehler-breaks-the-sequence/



Resim 77: Torben Giehler, "*Wings for Marie*", 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 190 x 240 cm.



Resim 78: Torben Giehler, "*Lateralus*", 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 190 x 310 cm.



Resim 79: Torben Giehler, "*Unitive Knowledge*", 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200 x 160 cm.



Resim 80: Torben Giehler, "*Planet Caravan*", 2014, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 180 x 130 cm.

3.2. SHANNON FINLEY (1974-, Kanada)

1974 yılında Kanada Ontario'da doğup, Berlin'de çalışmalarını sürdüren Finley, geometrik soyutlamada adı geçen genç sanatçılardandır. Sanatçı video oyunları ve floresan renkli pop kültürünün kuşağından gelmiş ve bu biraradalığı kendi estetik görüşüyle birleştirerek çalışmalarına yansıtmıştır. Katmanlar, ışık oyunu, parlaklık, koyu tonlar ve gölgelerle, geometrik formun sadeliği ile çalışmanın karmaşık derinliği arasında güçlü bir düzenleme oluşturmaktadır.

Finley'ın parlak ve renkli düzenlemelerini etkileyici hale getiren uyguladığı tekniktir. Kat kat uygulanan akrilik boya, Giehler'de olduğu gibi yarı şeffaf kolaj benzeri düzenlemelerle tuval yüzeyinde üst üste getirilerek oluşturulur.



Resim 81: Shannon Finley, "*Niteline*", 2011, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30 x 36 cm.

Çok renkli geometrik şekiller, görünüşte holografik* ve bir prizmadan kırılan ışık yansımasını anımsatmaktadır. Çoklu katmanlar, bazen gözle görünen bazen de opaktır. Nitekim sanatçının çalışmaları zaman zaman üç boyutlu detaylar gibi görünse de görsel yanılsama özelliğini yansıtmaktadır. Finley'ın şaşırtıcı renklerinin kaynağı

* Holografik: Üç boyutlu resim.

tuvalin ön tarafından değil, kullanılan boyanın farklı katman izleri sadece tuval kenarlarından açığa vurulmaktadır. Sanatçı bütün çalışmalarında aynı tekniği kullanmasına rağmen, resimleri birbirini tekrarlayan çalışmalar değildir.

Görsel yanılsama bağlamında, Finley'in sanatı 1960'larda gelişen "Op Art"(Optik Sanat) ve Victor Vasarely (1906-1997) ile ilişkilendirilebilir. Op Art, insan gözünün bilinçdışı algılama özelliği yardımıyla, çizgi, renk ya da belirli biçimlerin tekrarlanması sonucunda çeşitli yanılsamalar yaratarak, bu şekilde üretilen çalışmalarda iki boyutlu yüzey üzerinde, üçüncü boyut ve hareketi yakalamıştır. Op Art'ın diğer ifade biçimi olan "Algısal Soyutlama", duyularla algılanan nesnel izlenimlerin, düşüncenin soyutlama işleminden geçirilerek öznel bilince aktarıldığı, renk ilişkilerini ve şaşırtıcı görüntüleri ifade etmektedir. Öznenin kendi dışında olan duyusal bilgiyi alması, yorumlaması, seçmesi ve düzenlemesi olan algılama, bir kavramın bilgi içeriğinin azaltılması veya indirgenmesi süreci olan soyutlamayla sanatsal ifade tarzını bulmaktadır.

Hareketsel figürsüz sanata tepki olarak doğan Op Art, devingenlik niteliğine sahip Kinetik Sanat içerisinde, optik yanılsamaya dayalı anlatım biçimi olarak gelişir. Op Art sanatında her ne kadar renk, görsel yanılsama önemli olsa da, temel olarak İzlenimcilik, Neo-Plastisizm, Konstrüktvizm, Fütürizm ve Suprematizm gibi sanat akımlarının izlerini bulmak mümkündür. Op Art, tekniğin sanatın içine katıldığı, bilimsel yaklaşımların önemli bir şekilde kullanıldığı ve izleyicinin üretimlerle bütünleşip üretimleri keşfettiği bir sanat akımıdır.

Formun tekrarı ve boşluğun manipülasyonu olan Op Art yaklaşımında izleyici üretimin bir parçasıdır, her yeni izleyici diğer izleyicilerden farklı olarak yeni bir üretim algılar. Yapıt ve izleyici arasında karşılıklı alış-veriş olanağı tanıyan Op Art çalışmalar, sosyal olarak farklı bir misyon üstlenir. Görsel gerçeklik ve algılanan gerçeklik kavramları arasında farklı tasarımların oluşturulabileceği ortaya konmuştur.

Op Art, kısa sürede başarılı olmuş, günlük yaşamla uyum sağlamış ve popüler kültür tarafından hemen özümsenmiştir. Reklamcılık ve moda sektörü, akımın optik cazibesinin ve gücünün farkına vararak, ticari gündemi için kendine mal etmiştir. Özellikle moda endüstrisi tarafından desenleri kullanılmış, 1960'ların iç dekorasyon ve tasarım dünyasında oldukça etkili olmuştur. Dergi, gazete, televizyon ve albüm kapaklarında, reklamcılar tarafından billboardlarda, moda tasarımcıları tarafından tişört, mayo, elbise tasarımlarında Op desenleri kullanılmıştır. Kısa sürede halkın sanatı olan akım, hem elit kesime hem de popülerliğe neredeyse aynı zamanda ulaşmıştır.

Op Art'ın öncülerinden kabul edilen Victor Vasarely tarafından bu sanat akımı, bilim, teknoloji ve sanat alanlarının ortak kullanımı ile oluşturulan bir hareket olarak tanımlanır. 1954 yılında Op Art ile ilgili olarak yazdığı manifestosunda geçmiş dönem sanatçılarından bazılarının bu hareketi oluşturmada etken olduklarını açıklar. Bu sanatçıları; resmi öyküleyen Manet, dış dünyayı geometrik formlarla gören Cezanne, saf renkleri kullanan Matisse, figürü bozan Picasso, içsel görmeyi ortaya atan Kandinsky, resmi mimari yapı olarak ortaya koyan Mondrian, yeni bir plastik dil kullanan Gris, Hans Arp, Le Corbusier ve boşluk yapısını geliştiren Alexander Calder olarak belirtmiştir. İki boyutlu yüzey üzerinde derinlik ve hareketin yaratılabileceğini savunmuştur. 1950 öncesi sanatını "hisset ve yap" şeklinde, 1950'lerdeki sanat anlayışını ise "tasarla, ifade et ve ortaya çıkar" olarak tanımlayan Vasarely yeniden yaratma, çeşitleme ve genişleme olasılıklarının farkında olunduğunu açıklamıştır. Yeni anlayışın bir getirisi olarak tek ve özgün sanat yapıtının ortadan kalkacağını, sanatın makineler yolu ile varlığını sürdüreceğini öne sürmüştür. Teknik imkanların getirdiği yeni olasılıklardan korkulmaması gerektiğini, zamanın ortaya koyduğu imkanların yaşamın içine katılması gerekliliğini savunmuştur. Bu yolla sanatın tüm topluma ulaşmasının mümkün olabileceğini dile getirmiştir.

20.yüzyılda, perspektifin ortadan kalktığı ve buna bağlı olarak mekan anlayışının değiştiği dönemde sanatçılar, mekan içinde göstermek istedikleri konuyu veya formu boşluktan ayırarak iki boyut içinde sunmayı tercih etmiştir. Oysa Op Art anlayışı, sanatçıların boşluk kavramını ve boşluğun kullanılma biçimlerini daha yakından

incelemelerine yol açar. Oluşan mekan duygusu sonucunda izleyici, ön plan-arka plan ilişkilendirmeleri ile bütünü algılamaya başlar. Perspektifte referans olarak alınan bakış açısı veya kaçış noktasına göre iki boyutlu yüzey üzerinde yapılan düzenlemelerde formlar, yakın, uzak ve daha uzak oluşlarına göre yerleştirilir. Formun bakış açısı veya kaçış noktasına göre yüzey üzerindeki iz düşümü, mekan algısını ortaya çıkarır. Benzer şekilde renksel değişim, yapıda mekan algısını (üçüncü boyut algısı) güçlendirir.

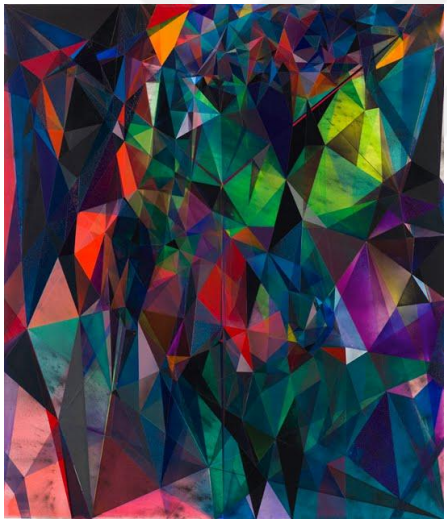
Op Art'da üç boyutlu mekan algısı ile en fazla ilgilenen sanatçı Vasarely olmuştur. Sanatçı bu tasarımlarında geometrik soyutlamaları, kinetik efektleri ve renklerle kurgulanan yanılsamaları bilgisayarı kullanarak üretir. Bu dönemde, bilgisayar teknolojisi sanatsal anlamda bir araç olarak kullanılmaya başlanmış, Op Art'ın temelini oluşturan yanılsama incelemelerini geliştirmiştir. Daha önce üretilen optik yanılsamaların tekrarının dışına çıkılarak, renk seçenekleri, gri skala ve ton zenginliği arttırılmış, biçimsel yapılar zenginleştirilmiştir.

1965'lerden itibaren gündeme gelen ve sanatçıların yeni bir alan olarak ele aldıkları bilgisayar ortamları Vasarely'nin de öngördüğü gibi sanat ve tasarım alanlarına girmiştir. Daha önce sözünü ettiğimiz "Dijital Art" ya da "Sayısal Art" olarak adlandırılan sanat anlayışının temeli her ne kadar matematik ve bilgisayar teknolojisine dayanıyor olsa da, ortaya çıkan kompozisyonlar onları oluşturan sanatçıların ve tasarımcıların görüşlerine göre biçimlendirilmektedir.

Günümüz resim sanatında, teknolojik gelişmelerin sanat dünyasına yansımasıyla bilgisayarın kullanılması, yeni çalışmalar üretilmesine neden olur. Kendini bu alanda öne çıkaran Finley, üretimlerinde geleneksel sanatı ve dijital sanatı birlikte kullanarak, kendi soyut anlatım dilini yapılandırır.

Finley, 2010 yılında Berlin'deki kişisel sergisinde, hareketli resimsel sezgisinin yanı sıra geometri ve belirgin bir optik anlayışla göz alıcı resimlerini sunar. Bu sergide sanatçının en güçlü özelliği, ışığı kırıp yansıtarak, engelleyerek ve dağıtarak resimlerini koyu renkle kurgulayarak alan etkisi yaratmaktır.

İlk bakışta çalışmalar soyut görünebilir ancak bu resimler, kübist resim gibi tasarım ile hareket edilerek oluşur. Finley büyük boyutlu tuval çalışmalarında, sert kenarlı geometrik şekillerin dışında, genelde üçgenlerden oluşan birbirinin içine geçen, kesişen ve üst üste gelen alanları ve insan figürlerini de resmeder. Gizemli görünen bu kompozisyonlarda, hiçbir şekilde tamamen birbirini tutmayan bir yoğunluğa sahiptir.



Resim 82: Shannon Finley, "*Arcadia*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150 x 130 cm.



Resim 83: Shannon Finley, "*Moon Pulse*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 45 x 40 cm.

Finley'ın en karmaşık resimlerinden biri olan "Arcadia"da resim yüzeyi, lazer ışınlarını anımsatan sınırlı çizgiler ile daha küçük şekillerde kesilmiş pek çok keskin üçgenlere bölünür. Sanatçı bu çalışmada koyu siyahlar ve mavilerle yoğun, sıkışık ve dinamik bir yapıyı oluşturarak kompozisyon aralarında kırmızı, turuncu ve yeşil rengini vurgular. Finley, "Arcadia"yı ütopik bir mekan olarak tanımlayarak zıtlıklar arasında sonsuz etkileşimin dünyasını yaratır. Burada renkler parlaktan koyuya, opaktan yarı

şeffaflığa değişir ve yapılar düzlükten sertliğe, parlaklıktan matlığa dönüşür. "Moon Pulse" adlı çalışmasında, rasgele kaynaklardan kırılan ışık yansıması gösterişli bir prizma grubunu çağrıştırarak, bir elmasın tepe noktasının tasarımı gibi resmin merkezinde görünür. Sanatçı hem tehditkar hem de davetkar üstünlük yapısıyla birlikte bu resimdeki mor, kırmızı ve mavi renklerini göz kamaştırıcı bir şekilde kullanır.[165]



Resim 84: Shannon Finley, "*Laser Beast*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30 x 24 cm.



Resim 85: Shannon Finley, "*Decoder*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 36 x 30 cm.

Finley'ın parlak metal, plastik, renkli cam ve "kutsal" ışık gibi görünen resimlerinde ilk bakışta boyama yöntemi anlaşılamaz. Sanatçı bu nedenle çalışmalarında dinsel olan ve dinsel olmayan ortamları aynı anda birleştirmektedir. Üstelik "Laser Beast", "Soft Abuse", "Decoder" ve "Collider" adlı çalışmalarında özellikle çizgi roman ve video oyunlarından, açıkça pop kültüründen referans aldığını kanıtlamaktadır. Sanatçı daha figüratif resimlerinde, kötü gücü belirtmek için keskin geometrik şekillerden etkili ve belli olmayan bir şekilde kötü adamları oluşturur. Örneğin, "Ghost Rider" adlı resminde belirgin bir şekilde açık kobalt mavisini kullanarak açısal planlar

[165] Sabine Russ, "Shannon Finley", **Art in America**, Jun. 04, 2010 http://www.artinamericamagazine.com/reviews/shannon-finley/

oluşturur. Bu akıcı örtücülük kurtarıcı değildir, burada sanatçı yalnızca harika illüzyonu ile sanal gerçekliğin gücünü, kötü ruhları kumanda etmekte kullandığını anımsatmaktadır.[166]



Resim 86: Shannon Finley, "*Temple Tantrum*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 80 cm.



Resim 87: Shannon Finley, "*Ganon*", 2010, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 250 x 200 cm.

Finley video oyunlarının akla gelmeyen boyutlarını dinsel yapı ve dinsel semboller ile ustaca bir araya getirmektedir. Burada sanatçıya göre her şey olabilir; "Temple Tantrum" adlı çalışmasında olduğu gibi yapı kütleleri bir video ekranında güçlü bir şekilde patlayarak görünebilir ya da Tanrı bir hologram gibi görünebilir. Sanatçının en büyük çalışmalarından biri olan "Ganon"da, sanatçı kendi portresini tasvir eder. Bu resim oldukça büyük, belli belirsiz görünen ve koyuluğun içinde floresanlı renklerle parçalara ayrılmaktadır.[167]

Yüz yıl önce Kübistlerin ortaya çıkardığı, Picasso'nun deyimiyle "yıkımın mimarisi" nesne ya da figür parçaları içinde bir olayı anlatarak resmedilirdi. Oysa 21.

[166] Sabine Russ, "Shannon Finley", **Art in America**, Jun. 04, 2010 http://www.artinamericamagazine.com/reviews/shannon-finley/

[167] Shannon Finley'ın Berlin'de gerçekleşen "Specters into Signals" adlı kişisel sergisi için bkz: http://www.artnews.org/christianehrentraut/?exi=16733&Christian_Ehrentraut&Shannon_Finley

yüzyılda Finley'ın yeteneği ile birlikte hayal gücünün oyunu haline gelerek dijital bağımlılık ve zor alanlar siber-geometriye dahil olur.



Resim 88: Shannon Finley, "*Rhombus(Geiger)*", 2014, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 170 x 140 cm.

Shannon Finley, yönteminden ve teknoloji ile bütünleşen çalışmalarından 2014 yılında Emerson Rosenthal ile gerçekleştirdiği söyleşisinde şöyle söz eder:

> "*Resim tarihine ve el ile resmetmeye karşı güçlü bir yakınlık hissediyorum. Bir bakıma çalışmalarımı inşa ediyorum ki bu da dijital araçlar tarafından kolaylaşıyor ya da dijital ortamdan gelen duyarlılıkla birlikte üretiyorum. Resimlerimi dijital taslakların yanı sıra doğaçlama olarak el ile de geliştiriyorum.. Resimlerim üzerinde çalışırken baskı resim tekniğini kullanarak çiziyorum, ayrıca web sistemini ve animasyon tasarım programlarını kullanıyorum. Genellikle elle çizilmiş temel taslaklar ile başlıyorum. Daha sonra ürettiklerimin her aşamasını belgeliyorum. Dijital bir şekilde asıl çalışmanın imajlarını düzenliyorum ve atölye çalışmasında olduğu gibi resmin üzerini renklerle kaplıyorum. Bu sezgisel bir yöntemdir.. Resimlerimin öncesi ve sonrası yok. Bilgisayar çizimleri resimlerle birlikte katman katman dönüşüyor. Dijital, el yapımı ile tamamen birbirine geçerek başka biçimde bilgi veriyor ve her ikisini de destekliyor.. Eserin dijital görünümü, çalışmalar ile aracılık ederek perspektif oluşumuna yardımcı oluyor. Çok katmanlı mercekler, bunlar tamamen işleri hızlandırıyor ve diğer taraftan pratiğimi yansıtmamı sağlıyor. Tam anlamıyla sade bir şekilde görünüm için çok zaman harcıyorum. Resimlerimi ilerletmek için yeni yöntemleri ve çeşitli olasılıkları kullanarak değerlendiriyorum*."[168]

[168] Emerson Rosenthal, "Shannon Finley's Mixed Media Paintings Are Geometric Beauties", Mar 17, 2014
http://thecreatorsproject.vice.com/blog/shannon-finleys-mixed-media-paintings-are-geometric-beauties



Resim 89: Shannon Finley, "*Rhombus(Origami)*", 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 210 x 170 cm.



Resim 90: Shannon Finley, "*Over-Clocked*", 2012, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 221 x 180 cm.

Sonuç olarak, Finley'ın geometrik soyut resimleri fütürizm, Gerhard Richter ve Sarah Morris'e kadar soyutlamanın geçmişi ile diyalog halindedir. Sanatçının kompozisyonlarındaki mükemmellik ve yüzeylerindeki plastik veya renkli cam görünümü gibi şaşırtıcı özellikleriyle oluşturduğu yeni bir dil geleceğe işaret etmektedir.

3.3. TOMMA ABTS (1967-, Almanya)

Almanya'da doğup, İngiltere'de yaşamakta olan sanatçı birbirini tekrar eden geometrik elemanlar ile çalışmalarını oluşturmaktadır. Tomma Abts'ın resimlerinin hiçbiri anlatımsal değildir. Herhangi bir temaya, dünyaya ya da doğaya referans vermemektedir. Çalışmalarındaki soyutlama genelde geçmiş duygusunu ve detay yoksunluğunu destekler. Sanatçının resimleri soyut sanatın geleneksel kurallarına uymamaktadır. Abts'ın çalışmalarında hakim olan derinlik duygusu, gölgeler ve ışıklar farklı yollarla oluşturularak katmanlar halinde karmaşık şekillere yol açmaktadır.

Sarah Thornton, "*Sanat Dünyasında Yedi Gün*"[169] adlı kitabında Tomma Abts'ın çalışmaları üzerine gerçekleştirdiği görüşmesinde bu durumu şöyle aktarmaktadır:

> "*Abts çalışmaya yarı saydam bir akrilik tabakayla başlıyor, sonra yağlıboyaya geçiyor, kesin katmanlarla geometrik soyutlamalar yaratıp figürasyonun ipuçlarını vererek izleyeni merak ettiriyor. "Benim işlerim illüzyon ile obje arasında gidip gelir ve birçok şey hatırlatır" diye açıklıyor. "Örneğin, gün ışığı efekti ya da hareket hissi yaratıyorum. Bazı şekillerin gölgeleri bile var." Abts'ın resimlerinde patlayan parlak çizgiler genelde orijinal boya tabakasından kalan parçalar, geride kalan kasvetli arka plansa tuvale vurulan son fırça darbelerinden bazıları. "Her zaman içerden dışarıya doğru çalışıyorum." diye devam ediyor. "İşin bittiğini benden tamamen bağımsız kaldığında anlıyorum*.""[170]

Birçok soyut sanatçı gibi Abts da çalışmalarında düzlük, renk ve çizgi gibi temel elemanları kullanmaktadır. Çalışmaları oldukça yoğun ve nötr bir renk uyumuna sahiptir. Renkler, sanatsal çalışmanın içinde birbirinin tonlarıyla uyum sağlamaktadır. Titiz bir şekilde oluşturduğu katmanlar ile 3 boyutlu etki meydana getirir. Çalışmalar, deneme ya da yanlışlık yapılmış gibi kalın bir şekilde boyanmıştır. Bu noktada Abts her tuvale önyargısız yaklaşarak bir form belirginleşene kadar boya katmanlarını uygulamaya devam ettiğini gündeme getirir.

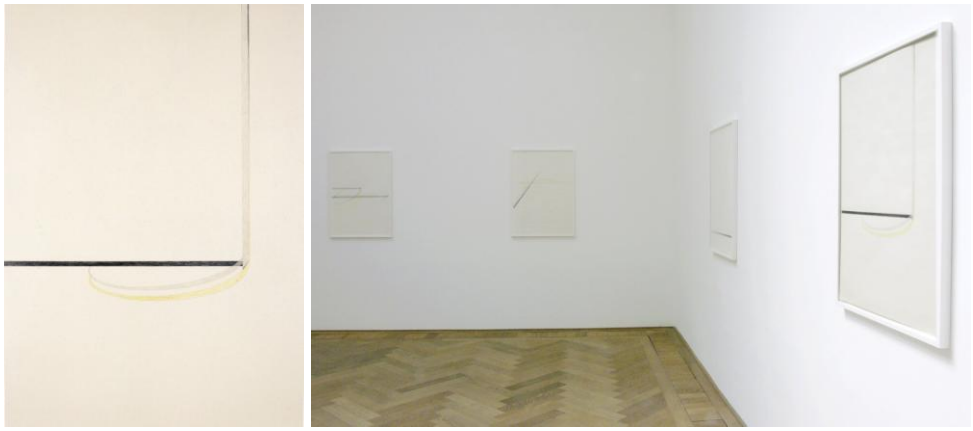
---

[169] Sarah Thornton, **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Çev: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2011, 130 s.

[170] Sarah Thornton, **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Çev: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2011, 130 s.

Abts'ın ürettiği çalışmaların hepside aynı boyuttadır (48 x 38cm.) Sanatçı, uzun bir çalışma sürecini kapsayan resimleri hakkında şu sözleri ifade eder; "*Daha hızlı olmak isterdim. Bazıları beş yıl, bazıları iki yıl alıyor. Geçenlerde bitirdiğim bir resme on yıl önce başlamıştım. Hepsinde farklı zamanlarda çalışıyorum, birçok kez ara veriyorum.*"[171]

Resimlerin etkisi, Abts'ın çalışmalarına verdiği Almanca isimler sözlüğünden seçtiği adlarla daha da güçlenir. Örneğin bunlar Eerke, Obbe, Diddo, Thiale, Noeme gibi belirli bir coğrafi bölgeye ya da özel bir aileye ait isimleri içerir. Bu isimlerle, sanatçı çalışmalarına bir portreymiş gibi samimi bir özellik vermektedir. Bir bakıma Abts'ın isim tercihi, resim ve ismi arasında fonetik bir bağ kurar. Bu bakış açısıyla sanatçı Kunsthalle Basel'de "Oberlichtsaal" adlı sergisinde yoğun akrilik ve yağlıboyadan farklı olarak, beyaz zemin üzerine renkli boya ve kalemle çizgiler çekerek resimlerinde yeni yorumlama biçimini gündemine alır. Aynı zamanda ortaya çıkan şekiller, çizimlerin düzlüğünü vurgulayarak resimsel bir mekansallık izlenimi yaratır.[172]



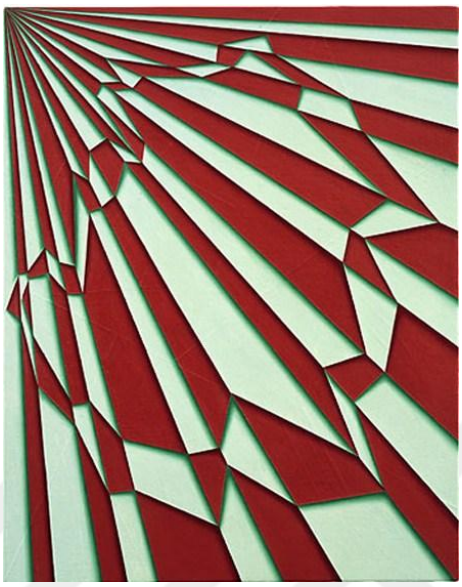
Resim 91: Tomma Abts, "*Oberlichtsaal*", 2005, Kunsthalle Basel Sergi Görünümü

[171] Sarah Ttornton, a.g.e., 130 s.
[172] Adam Szymczyk, Tomma Abts Sergi Kataloğu, 12 Haziran - 28 Ağustos 2005 tarihleri arasında Kunsthalle Basel, İsviçre'de gerçekleşen sergi.
Bkz: http://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/tomma-abts-2/

Abts'ın çalışmalarının en belirgin özelliği daireler, üçgenler, bileşik baklava biçimleri ve kıvrımlı formlardır. Bunun yanında sanatçının resimlerinde kusursuz bir estetik görünüm ve saflık hakimdir. Abts resimlerini, duvara asılı olarak ya da resim sehpası üzerinde değil, atölyesindeki çalışma masasına düz bir şekilde yerleştirerek üretir. Bu yaklaşımla çalışırken resimlerine yukardan bakar ve bu da sanatçı için psikolojik bakımdan önemlidir. Bu perspektiften bakıldığında, bir oryantasyon meselesinden çok, çalışmalarının ölçüsü açısından nesneyle bir tür yakınlık kurduğu anlamına gelir. Bu anlamda geçmişe baktığımızda Mondrian ve Pollock'un da tuvallerini yatırarak çalışmış olması, Abts ile belirgin bir benzerlik göstermektedir. Abts'ın resimlerine baktığımızda, sürekli bir şekilde dönen, yön değiştiren yüzeysel düzlemleri fark ederiz. Bu düzlemler, aynı yüzeyin düzlüğü üzerinde yükselerek ya da birbirinin altında ve üstünde eğimlenerek, sürekli değişerek birbirini kesmektedir.

Sanatçı 2006 yılında Turner Ödülü'nü kazanmış, ardından 2008 yılında New York New Museum'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Bu sergide, Abts on dört adet resmini yere yakın şekilde asarak mekanı kaplamış, duygusal ve zihinsel birliktelikle izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Aynı zamanda bu çalışmalarla karşılaşanlar, her bir kompozisyonun üç boyutlu, holografik ortam yarattığını, hatta hareketli etkilerin oluşumunu yüzeydeki boya ve tuval kenarlarından kontrol ederek görebilmiştir. Örneğin, bu sergide yer alan "Meko" (2006) adlı çalışmada izleyicinin bakışı, sol üst köşede ışınların başlangıç noktasına gidip gelirken, geometrik sadelik içinde sunulan resmin merkezinde ise elips şeklindeki çentikli bir döngüyü takip eder. Abts'ın çalışma yönteminin açık ifadesi, sade yorumlamalarıyla kendine özgü boya uygulamasıdır. Birbirini çaprazlama ve baştan sona kesen diyagonal ışınlar, çizgiler gibi yeni bir oluşum olan döngünün biçimini devam ettirerek, beklenmeyen bağlantı ve şekillerin gölgesiyle yüzeyi tamamlamaktadır.[173]

[173] Alexander Scrimgeour, "Tomma Abts", **Artforum**, September 2008, 458-459 s.



Resim 92: Tomma Abts, "*Meko*", 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik Boya, 48 x 38 cm.

New Museum'ın küratörü Laura Hoptman, Tomma Abts'ın çalışmaları hakkında fikirlerini şöyle açıklar:

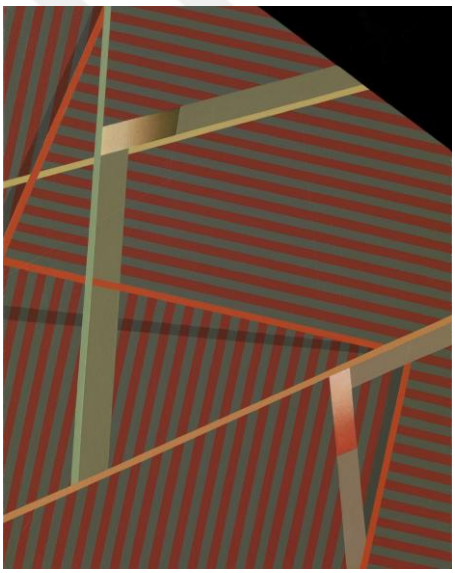
> "*Soyut sanattan bu şekilde bahsetmek garip kaçabilir ama ben Abts'ın çalışmalarını bir tür aktivist sanat gibi görüyorum. Şu anda berbat bir dönemde yaşıyoruz ve bu ufak nesnelerde derin anlayış görüyorum. Bu sert geometriler sadece biçimsel egzersizler değil. Bunlarda çok emek var ama sadece emek hakkında da değiller. Tomma, Barnett Newman, Piet Mondrian, ve Wassily Kandinsky gibi mistik ressamlar geleneğinin bir parçası. Ebediyetten beri sanatçıların uğraştığı bir şeyi başardı: Tam olmamış olan şeyin nasıl resmedileceğini gösterdi. Resimlerinde hep bu 'şey', bu duygu var; evrenin sonsuzluğu nosyonu ve içsel… ruh*."[174]

[174] Sarah Thornton, **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Çev: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2011, 131-132 s.

Sanatçının 2009 yılında üretmeye başladığı yeni çalışmaları, biçimsel dili açısından şaşkınlık yaratır. Bu dönemin soyut resimlerinde de Abts'a özgü parçalar ve bilinen karakteristik özellikler kullanılmıştır. Abts'a göre bir çalışmanın modern olması, yanılsama duygusunun giderek azaltılması, basit geometrik yapıyı zayıflatarak sert biçimli yapıların kurulması ve tekrarlayan resimsel mantığın kusursuz düzenlemesi ile ölçülür. Bu sürecin çalışmalarından olan, sarı ve yeşil rengin hakim olduğu "Leeko" adlı resimde daireler, çift çizgiler ve üçlü gruptan oluşan parabolik* yaylar, artan büyüklük sırasına göre birbirinin üzerine bindirilmiştir. Bu şekiller kesiştikleri noktalarda, yüzeysel bir izlenimde yanıltıcı derinlik yaratır. Aynı zamanda Abts, özel renklerle yalın, yumuşak tonları kullanarak üç boyutluluğa dayalı algısıyla bu alanları soyut bir şekilde resmeder. Ancak, sanatçının yalnızca bir çalışması bu türden karakteristik özelliklerden ayrılır. Sanatçı, "Menk" adlı bu çalışmasında resmin sağ üst köşesini kesip çıkararak oluşturduğu tuval şekline göre kompozisyonu geliştirmiştir.[175]



Resim 93: Tomma Abts, "*Leeko*", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik Boya, 48 x 38 cm.

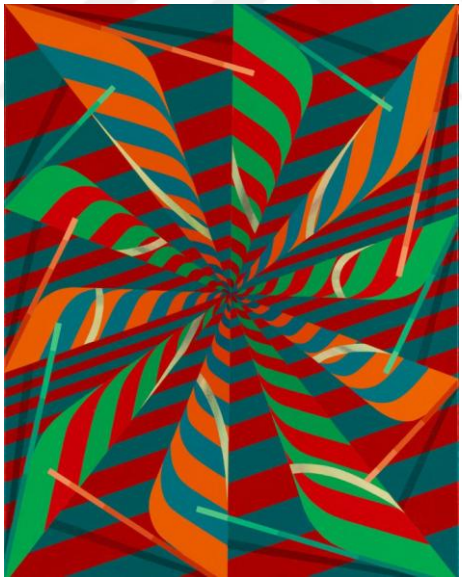


Resim 94: Tomma Abts, "*Menk*", 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik Boya, 48 x 38 cm.

* Parabol: Bir düzlemin odak denen sabit bir noktadan ve doğrultman denen sabit bir doğrudan eşit uzaklıktaki noktanın geometrik yeri, yarı kübik. Bkz: http://tr.wikipedia.org/wiki/Parabol

[175] Jens Asthoff, "Tomma Abts", **Artforum**, February 2010, 213-214 s.

Abts'ın belirli çalışmalarında görülen diğer kompozisyon özelliği ise ana çizginin içe doğru olmasıdır. Resimde bu çizgi hareketi oldukça önemlidir. Tuvalin etrafında kıvrılarak döner ve başlangıç noktasına ulaşarak sona erer. Örneğin, sanatçının "Tys" (2003-2010) adlı çalışmasında canlı renklerle oluşturulan dönme hareketi, tonlardaki kıvrılmalar ve tuval üzerinde fırça dokusunun hissedilmesi izleyicide şaşırtıcı etki yaratır. Belki de çalışmanın ilgi çekici olması, eğri simetrisinden kaynaklanmaktadır. Bu resimde, belli bir açı ve mesafedeki konik şekillerden meydana gelen bir çarkıfeleğin gerisinde kalan yatay çizgiler, tuval merkezinde azalan perspektifin çevresine yayılır. Başka bir deyişle, yatay çizgiler - konik şekiller, geri planda olma - dolaşımda olma gibi sanatçının bu çalışmasında yakaladığı tezatlıklar bir devinimi sergiler.



Resim 95: Tomma Abts, "*Tys*", 2003-2010, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik Boya, 48 x 38 cm.

Zengin bir renk paleti kullanan Abts, karmaşık ancak gayet net bir şekilde düzenlenmiş resimlerinde bir bakıma optik resmin görsel hilelerinden ve M.C.Escher[*]'in "varolmayan form" tanımından esinlendiği şekiller oluşturur. Göz kamaştırıcı, baş döndürücü girdaba benzeyen desen, hareket ve durağanlık, iki boyut ile üç boyut arasında asılı kalmış gibi görünür. Fakat Abts'ın diğer resimleri gibi "Tys"ın da reprodüksiyonuna bakınca tam anlamıyla algılanması pek mümkün olmaz. Tuval yüzeyinin ön planındaymış gibi görünen alanlar, aslında fiziksel olarak bize en yakın olanlar değildir. Abts'ın boya katmanlarıyla oluşturduğu imge, somut gerçeklik ile salt yanılsama arasında bir gerilim yaratır; dokunabileceğimiz, duygulanabileceğimiz şeyleri temsil etme olasılığıyla adeta mücadele eder.

İndirgeyici bir yaklaşıma sahip olan sanatçı, derinlik duygusunu ve boyut kavramını yaratırken aynı zamanda bunun aksini de ispatlar. Abts resimlerinde yüzey ve yanılsama arasındaki ikilemin üstesinden gelerek, birbirine uyum sağlayıp güçlenmesine, tezatlık yaratarak izin verir. Bu çok farklı bir tavrın göstergesidir ki, zihinsel olarak alışılmadık bir üretme şeklidir.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi Abts, genellikle, belirli bir zaman aralığında birden fazla resim yapar ve sergileme sırasında bunların hem konumuna hem de sıralanışına ciddiyetle dikkat eder. Ama yapıtlarının "resim serisi" olduğunu düşünmek doğru olmaz. Biçim ve üslup bakımından bütünlük içinde olmalarına rağmen özgün varlığıyla ve atmosferiyle her tuval kendine has bir dünyaya sahip olup bunu açıkça ortaya koyar. "Tys"da bir istisna değildir; Abts'ın resmin "zanaat" yönünü araştırma – ve bir ölçüde bunu altüst etme– uğraşısıyla tutarlı bir tavrı olan yapıtın daha kapsamlı bir insani deneyimi anlatan, çok anlamlı, özgün bir karakteri de vardır. "*Bir resmin ne zaman tamamlandığını biliyorum.*" der sanatçı, "*çünkü resim yaşamaya başlıyor, can*

[*] Birden fazla anlama gelen resimlerle optik yanılsamalar yaratan M.C.Escher'in (1898-1972) çalışmaları, soyut olmamakla birlikte farklı formların kullanımı, yarattığı küçük hileli görüntüler ve paradokslarıyla dikkat çekmektedir. Escher, Gestalt algı psikolojisinin prensiplerinden yararlanarak, figür-zemin ikiliğini kendine göre yorumlar. Escher, 1920'lerde gelişen, bir şekil ya da objenin tamamen bir başka objeye dönüşmesini anlatan metamorfoz düşüncesini geliştirerek, mekan çizimlerinde perspektif yanılsamasını kullanmıştır.

buluyor. Aniden kendi havasına bürünüyor ve size bir şeyler hissettiriyor"[176] Bu bakımdan "Tys", izleyicinin düşünceleriyle katlanarak çoğalan ve gelişen hayali bir konunun psikolojik tasviri olarak değerlendirilebilir.



Resim96: Tomma Abts,"*Ert*",2003
T.Ü. Yağlıboya ve Akrilik Boya,
48 x 38 cm.



Resim97: Tomma Abts,"*Mennt*",2002
T.Ü. Yağlıboya ve Akrilik Boya,
48 x 38cm.



Resim98: Tomma Abts,"*Taade*",2003
T.Ü. Yağlıboya ve Akrilik Boya,
48 x 38cm.

Tomma Abts'ın resimlerinin açıklaması olarak, uyumlu düzenlemelerinin, katmanlarının ve yön değişimlerinin amacı, parça parça unsurların yerine çalışmanın tüm tamamlayıcı parçalarını aynı derecede sunup dinamik bir bütünlüğe sahip kompozisyon üretmektir. Barnett Newman ve Frank Stella'nın çalışmalarının esas amacı da Abts ile benzer şekilde, kompozisyon bütünlüğü olmuştur.

[176] Jan Verwoert'in Tomma Abts ile yaptığı söyleşiden alınmıştır, 2006
Bkz: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/turner-prize-artists-talk-tomma-abts

Bu bölümde; Torben Giehler, Shannon Finley ve Tomma Abts gibi indirgeyici tavra sahip günümüz sanatçılarının farklı ve yaratıcı geometrik üretimleri ele alınır. Bu sanatçılar kendi sistemlerini kurarak oluşturduğu çalışmalarında, modern zamanlara göre daha kurgusal bir yaklaşımı öne çıkarmaktadır.

Burada söz konusu kurgusal yapının oluşumu, sanatçının hem günümüzün teknolojisini hem de fiziken ürettiği düzenlemeleri bir arada kullanarak sunmasıdır. Giehler ve Finley'in çalışmaları bu kurgusal yapıyla ilişkilendirilir. Giehler'in genellikle referans aldığı kaynaklar; yaşadığı çevrenin görüntüsü, kentsel alanlar, ulaşım ağlarıyken Finley'in video oyunları, animasyon ve çizgi romandır. Buradan hareketle sanatçılar, internet ve dijital sanal dünya boyutu ile birlikte kendi estetik tarzlarını üretirler. Sanatçıların birçok çalışmasında genele hakim olan, formun sadeliği üzerinden karmaşık bir görünüme dönüşen, üst üste gelen indirgenmiş alanlar ve transparanlık geometrik yapı içerisinde temellenen yeni olanakları yansıtır.

Teknoloji ve resmin iç içe geçtiği sistemde yer almayan, sanatçı Tomma Abts, yavaş ürettiği geometrik biçimsel kurguları el ile oluşturur. Sanatçı biçimsel kararlılığıyla, birbirini tekrar eden geometrik yapıda kendini yansıtır. Giehler ve Finley'de olduğu gibi, çalışmalarının kaynağını doğadan ya da dünyadan referans almaz. Özellikle Abts'ın sanatında düzlük, renk ve çizgi kavramları önemli yer teşkil etmektedir. Bu noktada derinlik duygusu, ışık-gölge, yoğun katmanlar halinde ortaya çıkmaktadır. Diğer sanatçılar ile Abts'ın en temel farkı ise, Abts tarafından titizlikle üretilen resimlerin hepsinin aynı boyutta olması (48x38cm.) ve bütün çalışmalarına Almanca isimler sözlüğünden seçtiği adları vermesidir. Bu üretimlerin izleyici ile buluşması, duygusal ve zihinsel bir çaba ile geniş bir referans oluşturur.

Günümüzde Franz Ackermann, Sarah Morris ve Tobias Rehberger gibi sanatçılar da bu mevzu ile ilişkilenmektedir ama bu, bahsedilen sanatçılar üzerinde ileride yapılabilecek çalışmalarda araştırmaları mümkün olabilir.

SONUÇ

Sanatın kendi gelişim seyri içinde yapılan geometrik biçimlemeler kendi dönemlerinin kavrayış biçimleriyle doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içindedir. Başka bir deyişle her dönem sanatı kendi çağının kavrayış biçimini yansıtmaktadır. Ortaya çıkan biçimlendirmeler sanatçının kendi evren kavrayışını da iletme özelliğine sahiptir. Bu anlamda sanat eseri, bir estetik nesne olmakla beraber birçok konuda işlevsel bir nitelik taşır. Sanat eserinin bu işlevsel özelliği her dönemin kendi yapısına göre farklılıklar gösterir. Ancak en belirgin farklılaşma ve işlev değişikliğinin başlaması, hem yaratıcı tavır hem de form biçimlemesi düzeyinde, 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlarında yaşanmıştır.

Birçok sanat tarihçisi Modernizm'i İzlenimcilik'le başlatmaktadır. İzlenimci resimde dönemin egemen düşünce akımı olan Pozitivizm'in de etkisiyle "akıl", sanat anlayışı içinde güçlü biçimde etkin olur. Buna bağlı olarak da yeni bir algı ortaya çıkar. Mekan hem duygu hem de akılla biçimlenmeye başlar. Kübizm yalnızca resim sanatında yeni açılımlar ve resim-mekan ilişkisini farklı bir boyuta taşımakla kalmaz, insanın görme pratiğinde de radikal dönüşümler yaratır. Bu dönem resminin de etkisiyle "çoklu görme" gündeme gelir.

Soyut resim sanatının öncülerinden Mondrian ve Maleviç sanatsal üretim süreçlerinde kendi özgün biçimlerini yaratmadan önce aynı sanat akımlarından etkilenmiş olsalar da, Maleviç'in başlangıçta fütürizmden esinlenerek zaman-dördüncü boyut kavramını resim sanatında gerekli bir unsur olarak gözetmesi, zamanın, hareketin kendisini değişmez tek geçerlik kabul etmesi ve bu ilkeyi soyut geometrik en temel dayanağı kabul etmesi, buna karşın Mondrian'ın, değişmez olanın zamandan bağımsız olduğu düşüncesi ile yeni-plastik resimde dördüncü boyutun ifadesini ve onun göstergesi olan çapraz unsurunu reddetmesi, iki sanatçının geometrik soyut anlayışında en temel ayırımı oluşturmaktadır. Nitekim Mondrian her ne kadar müzikal tuvallerinde bir zaman duyumunu ifade etmiş olsa da, bu geri dönüşler, tekrarlar ve ardıllıklar içerisinde algılanan bir zaman olduğu için, Maleviç'in uzaysal zaman tasarımı

karşısında dünyevi niteliğini koruyan bir tasarımdır. Mondrian soyut geometrik sanatını resmin kendi özerkliği içerisinde iki boyutlu bir nitelik içerisinde somutlaştırırken, Maleviç uzaysal ve dört boyutlu gerçeklik tasarımının izleğini korumuştur.

Bu bağlamda Mondrian ve Maleviç'in kuramsal ve sanat üretimlerindeki farklılık, Mondrian'ın görünür dünyayı, pratik yaşamda doğa ile her türlü temastan kaçınacak şekilde reddetmesine karşın, dünyevi gerçeklik düşüncesinden bağını mutlak olarak koparamamış bir soyut geometrik dile ulaşmış olması, Maleviç'in ise doğayla iç içe bir köylü yaşamını yüceltmesine karşın, üç boyutlu dünyevi algıların tamamen dışında bir soyutlama geliştirmiş olmasıdır.

Bu iki sanatçı, sanat eserinin tasarımında biçimsel araçların asgari kullanımı, temel geometrik biçimleri sanatlarının egemen öğesi haline getirmeleriyle, bunun yanında Maleviç tek renkli tuvalleriyle, Mondrian sanat eserinde kesin bir nesnellik sağlama amacıyla ızgara tuvallerinde bant ve cetvel kullanarak sanatçı elinin etkisini asgariye indirme girişimiyle soyut dışavurumcu sanatın prensiplerini önceleyen girişimlerde bulunmuştur. Böylelikle bu iki figür hem kuramsal hem de pratik bağlamda soyut dışavurumcu sanattan günümüz sanatına kadar etkisini sürdürmüştür.

Bu anlamda Renk Alanı sanatçıları, Mark Rothko, Barnett Newman ve Ad Reinhardt'ın düşünce ve duygularının ifadesi, resim mekanında boşluk ve uzay etkisi yaratırken, Ressam Sonrası Soyutlama sanatçıları, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Al Held ve Frank Stella'nın üretimleri resimden çok birer nesne olarak tanımlanır. Ancak Stella'nın genişleyen resimleri, izleyiciyi anlamsızlıklarıyla kışkırtır. Stella'nın doğrudan algılanmak üzere tasarlanan resimleri, mekanın içinde birer işaret gibi durur. Resmedilenle resim özdeştir. O nedenle parlak boyalarla boyanmış tuvalleri, birer nesne olarak mekanda fiziksel bir hacim oluşturdukları için, sanatçının gözünde bütün resimlerden daha gerçektir. Stella, tuvalin formatıyla oynayarak yalnız resim ve heykel arasındaki ayrımı sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda biçim de bir araç olmaktan çıkarak resmin içeriğinin parçası haline gelir.

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle dijital sistemlerle görüntü oluşturma ve sınırsız çeşitlemelerin elde edilmesi sanatçıyı etkilemiştir. Günümüz resim sanatında bilgisayarın araç olarak kullanılması yeni form ve yeni anlatım biçimleri yaratırken, melez anlatım biçiminin oluşmasına neden olur. Bu anlamda Torben Giehler otoyollar, video oyunları, uçuş simülatörleri ve şehir manzaralarını, Shannon Finley ise, video oyunları, çizgi roman gibi değişik ortamlardan elde ettiği görüntüleri referans alarak bilgisayar ortamında değiştirerek melezleştirir. Dijital dünyanın estetiğinde dinamik görüntüler tasarlayan bu sanatçılar, biçimsel soyutlama alanı üzerinde salt renge indirgenen, yanılsamalı geometrik katmanlarla mekansal algıyı yaratır. Giehler ve Finley biçimsel anlamda resimlerini dijital olanaklarla oluştururken, Tomma Abts resimlerini geleneksel yöntemlerle biçimlendirmeyi tercih etmiştir. Almanca isimler sözlüğünden seçtiği adları, küçük eskiz boyutlu resimlerine veren Abts, çalışmalarına yukarıdan bakarak, yani nesneyle bir tür yakınlık kurarak, yatay düzlemde alanı, mekanı tuval olarak tasarlar. Abts'ı diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği ise, yavaşlık, rutin, tekrar ve basit kurgularla mekansal algıyı oluşturmasıdır.

Resim serüveni bir bakıma izleyicinin bakma, görme, algılama ve imge yaratma serüvenine katkı sağlar. Bu çerçevede gerek resmin yer aldığı mekan, gerekse resimdeki mekan, yani resim-mekan ilişkisi özel bir işlev ve rol oynar. Sürekli değişim içindeki resim-mekan ilişkisinin ve buna bağlı olarak izleyicide oluşan algı, yeni açılımlara neden olur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

ARTUN, Ali, Esra Aliçavuşoğlu, **Bauhaus:Modernleşmenin Tasarımı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

AUPING, Michael, **Abstraction, Geometry, Painting**, Buffalo, New York, 1989

AUPING, Michael, **Declaring Space:Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein**, Modern Art Museum of Forth Worth Press, Texas, USA, 2007

AYDIN, Mukadder Çakır, **Sanatta Eleştirellik**, Beta Yayınları, İstanbul, 2002

BATUR, Enis, **Estetik Ütopya**, Bilim-Felsefe-Sanat Yayınları, 1987

BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000

BEKTAŞ, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1991

BERGER, John, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2003

BERTRAND, Russell, **Batı Felsefesi Tarihi**, Çev: Muammer Sencer, Kitaş Yayınları, İstanbul, 1970

BONFAND, Alain, **Soyut Sanat**, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara, 2015

DEMPSEY, Amy, **Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler**, Çev: Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2007

EVERDELL, William R., **İlk Modernler**, Çev: Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2007

FLORENSKİ, Pavel, **Tersten Perspektif**, Sunuş: Zeynep Sayın, Çev: Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2013

GERMANER, Semra, **1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003

GOMBRICH, E.H., **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

GRAHAM, John, **System and Dialectics of Art**, Delphic Studios, New York, 1937

GÜÇLÜ, A.Baki, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2002

HARRISON, Charles, Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011

HEGEL, George W.F., **Tinin Görüngübilimi**, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2011

HUSSERL, Edmund, **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**, Çev: Tomris Mengüşoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995

İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Hayalbaz Kitabevi, İstanbul, 2009

KRAUSSE, Anna Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi**, Çev: Dilek Zaptçıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2005

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

LAMBERT, J.H., **Neues Organon**, Leipzig, Johann Wendler, 2 Cilt, 1764

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

MALEVIÇ, Kazimir, **İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik**, Çev: Ender Keskin, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015

MALEVICH, Kazimir, **Suprematism**, Edited by Matthew Drutt, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, London, 2003

MONDRIAN, Piet, **The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian**, Thames and Hudson, Londra, 1987

MULLER, Emile-Joseph, **Modern Sanat**, Çev: Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

NERET, Gilles, **Kazimir Malevich and Suprematism**, Taschen, Köln, 2003

O'DOHERTY, Brian, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

OVERY, Paul, **De Stijl**, Thames and Hudson, Londra, 1991

PONTY, Maurice Merleau, **Algılanan Dünya,** Çev: Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

PONTY, Maurice Merleau, **Algının Önceliği**, Çev: Ahmet Soysal, Kabalcı Yay., İstanbul, 2006

RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitabevi, İstanbul, 2009

SEUPHOR, Michel, **Piet Mondrian: Life and Work**, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1956

SCHNEIDER, Pierre, "The Moroccan Hinge", **Matisse in Morocco**, Washington: National Gallery of Art, 1990

SCHULZ, C.Norberg, **Intentions in Architecture**, USA: MIT Press, 1968

SMITH, Edward Lucie, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004

THORNTON, Sarah, **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Çev: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008

WIEGAND, Wilfried, **Picasso**, Çev: Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985

WORRINGER, Wilhelm **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

YILMAZ, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001

ANSİKLOPEDİ:

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 1, 2, 3, YEM Yayınları, İstanbul, 2008

MAKALELER:

ANTMEN, Ahu, **A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı**, P Sanat Dergisi, Sayı:16, İstanbul, Kış 2000

ASTHOFF, Jens, **Tomma Abts**, Artforum, February 2010, syf: 213-214

BOIS, Yves Alain, **Perceiving Newman**, in Barnett Newman, Pace Gallery, New York, 1988

BOLOTOWSKY, Ilya, **On Neo-Plasticism and My Own Work:A Memoir**, Leonardo, Vol. 2, London, 1969

HAŞLAKOĞLU, Oğuz, "Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu", **Mavi Atlas**, Sayı:4, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, 2015

İNAY, Özlem, **Tuvalden Üçüncü Boyuta Frank Stella**, Genç Sanat Dergisi, No:131, İstanbul, Eylül 2005

KELLY, Ellsworth, **Notes from 1969**, in Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980

KRAMER, Hilton, **Art**, The Nation, June 22, New York, 1963

KRANE, Susan, **Charmion von Wiegand: The Wheel of the Seasons**, in Albright-Knox Art Gallery-The Painting and Sculpture Collection: Acquisitions Since 1972, syf:356

LIPPARD, Lucy, **Cult of the Direct and the Difficult**, in Changing: Essays in Art Criticism, E.P. Dutton and Co., New York, 1971

NAKOV, Andrei, **Siyah Kare:Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması**, Çev: Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, Sayı:76, Yapı Kredi Yay., İstanbul, Yaz 2000

REMBERT, Virginia Pitts, **Charmion von Wiegand's Way Beyond Mondrian**, Women's Art Journal, Fall 1983-Winter 1984, syf:31

RICHARDSON, Brenda, **Preface and Acknowledgments**, Frank Stella: The Black Paintings, The Baltimore Museum of Art, 1976

ROSE, Barbara, **Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt**, Viking Press, New York, 1975

ROSENBERG, Harold, **The American Action Painters**, Art News, New York, Dec. 1952

ROSENBLUM, Robert, **Excavating the 1950s**, in Paul Schimmel, Ed: Action/Precision: The New Direction in New York 1955-60, Newport Harbor Art Museum, 1984

ROWELL, Margit, **Ad Reinhardt: Style as Recurrence**, in Reinhardt and Color, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1980

RUBIN, William, **Frank Stella**, The Museum of Modern Art, New York, 1970

SANAT DÜNYAMIZ, **Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları**, Sayı:59, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Bahar 1995

SANDLER, Irving, **1967: Out of Minimal Sculpture**, in Janet Kardon, Ed: 1967 At the Crossroads, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1987

SCRIMGEOUR, Alexander, **Tomma Abts**, Artforum, September 2008, syf: 458-459

SOLOMON, Alan, **New York: The Second Breakthrough 1959-64**, Art Gallery, University of California, 1969

SVENDSEN, Louise Averill, Mimi Poser, **Interwiev with Ilya Bolotowsky**, in Ilya Bolotowsky, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1974, syf:17

WALDMAN, Diane, **Color, Format and Abstract Art: An Interview with Kenneth Noland**, Art in America, New York, May-June 1977

WALDMAN, Diane, **Ellsworth Kelly:Drawings, Collages, Prints**, New York Graphic Society, New York, 1971

WALKER, James Faure, **Al Held, Interview**, Artscribe, London, July 1977

YÜKSEL, Nilgün, "II. Dünya Savaşı ve Paris", **rh+ Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:4, 2003

İNTERNET ADRESLERİ:

ASTHOFF, Jens, "Submerging in colour space Abstraction by Torben Giehler", Falkenrot Preis 2008, Katalog Metni, Bethanien Berlin, Germany, http://www.re-title.com/artists/Torben-Giehler2.asp (2015)

FINLEY, Shannon, "Specters into Signals" adlı sergi, http://www.artnews.org/christianehrentraut/?exi=16733&Christian_Ehrentraut&Shannon_Finley (2015)

GIEHLER, Torben, Leo Koenig Inc., New York, September15-October21, 2000, http://www.torbengiehler.com/ESSAY/TEXT/pressreleaseleob.html (2015)

GIEHLER, Torben, "Sputnik Sweetheart" adlı serginin basın bülteni, Arndt+Partner, Berlin, 2004, http://www.torbengiehler.com/ESSAYS/TEXT/pressreleasearnd.html (2015)

KERR, Merrily, "Escape from Planet Earth: Paintings by Torben Giehler", for Centro de Arte de Salamanca, Spain, Spring/Summer, 2003, http://newyorkarttours.com/bio21_giehler.htm (2015)

MASSARA, Kathleen, "Torben Giehler Breaks the Sequence", 2011, http://www.thelmagazine.com/2011/05/torben-giehler-breaks-the-sequence/ (2015)

ROSENTHAL, Emerson, "Shannon Finley's Mixed Media Paintings are Geometric Beauties", Mar 17, 2014, http://thecreatorsproject.vice.com/blog/shannon-finleys-mixed-media-paintings-are-geometric-beauties (2015)

RUSS, Sabine, "Shannon Finley", Art in America, Jun.04, 2010, http://www.artinamericamagazine.com/reviews/shannon-finley/ (2015)

SZYMCZYK, Adam, "Tomma Abts" sergi kataloğu, Kunsthalle Basel, 2005, http://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/tomma-abts-2/ (2015)

İNTERNET ADRESLERİ:

http://www.albrightknox.org/, (2015)
http://artgallery.yale.edu/, (2015)
https://www.artsy.net/, (2015)
http://www.moma.org, (2015)
http://www.tate.org.uk/, (2015)
http://whitney.org/, (2015)
http://www.wikiart.org/, (2015)
https://tr.wikipedia.org, (2015)
http://www.washburngallery.com/, (2015)

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Yeşim Uluçay
Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1977
Yabancı dil: İngilizce

Eğitim
Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Kişisel Sergi

2010, Bilinç, Boşluk ve Mekan, Mac Art Galeri, İstanbul

Karma Sergiler

2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sergisi, Koridor Galeri, İzmir
2009, İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Sanat Merkezi, İzmir
2009/04, Hassas Histeri, Soyer Kültür Sanat Fabrikası, İzmir
2006/12, İzmirli Akademisyen Sanatçılar–Karma Karışık**,** Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, AKM Sanat Galerisi, İzmir
2006/06, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sergisi, Koridor Galeri, İzmir
2006/25., Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışmalı Sergisi, Ticaret Odası Birincilik Ödülü, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İzmir
2006/5., Bahattin Tatış, Resim Yarışması Sergisi, Birincilik Ödülü, Özel Türk Koleji Sergi Salonu, İzmir
2005/24., Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışmalı Sergisi, Resim Dalı İkincilik Ödülü, İzmir Sanat Galerisi, İzmir
2005/4., Bahattin Tatış, Resim Yarışması Sergisi, Özel Türk Koleji Sergi Salonu,İzmir