

**MODERN RESİM SÜRECİNDE, “SOYUT” VE “SOYUTLAYICI”
YAKLAŞIMLARDA BİÇİMSEL - ELEŞTİREL YAPILANMA / “FORMAL - CRITICAL”
COMPOSITION IN ABSTRACT AND ABSTRACTIVE APPROACHES IN THE
PROCESS OF MODERN PAINTING**

Süleyman ÖZDERİN*

Özet

İlkel çağlardan bu yana insanoğlunun zihinsel varlığı üzerine inşa edilmeye çalışılan sanat, yüzyıllar boyunca yapıtlar aracılığıyla sanatçıların biçim dillerine göre kimlik kazanmıştır. Hemen hemen her kültürde yaratıcı sanatın var-oluş amacı olan biçim verme edimi, eserlerin yansıtılma aracı olarak kullanılırken elde edilen sonuçlarda daima biçimsel ifadedeki farklar üzerinde durulmuştur. Yaratıcı araştırmalarda “neyin biçim olarak vurgulanmaya çalışıldığı konusunda” önceki anlayışlara göre, sanatsal kaygıların daha yoğun olarak irdelenmeye ve eleştirilmeye başlandığı dönem “modernizmin” gelişim sürecine karşılık gelir. “Modernizmi” yapılandıran bütünsel unsurlar biçimin sanatsal ifadedeki anlamını “mekân” ve “figür” taklitlerinden uzaklaştırarak, soyut ve soyutlayıcı anlamda daha zihinsel bir kavrayışla ele alır. Biçimin modernizmle kazandığı deneysel gelişmeler; özellikle kübizmin soyutlayıcı tavrı içinden daha fazla sorgulanmış gibi görünse de, başta pürizm, De-stijl, konstrüktivizm, fütürizm, dada gibi, aslında kübizmle kronolojik uyumsuzluk süreci içinde gelişen “kökten biçimci” akımlar, soyut ve soyutlayıcı unsurların kaynaklık noktalarını birbirine paralel bağımsızlıklarda geliştirmiştir. Biçimsel yapılanma konusunda Avrupa kökenli girişimlere dayanan bu gelişmelerden sonra; 2. Dünya savaşının akışı içerisinde “soyut”laşma eğilimi Amerikan sanatında ağırlık kazanmıştır. 1940-1955 yılları arasında Amerika’da yoğunlaşan sanatsal gelişmeler söz konusu bu salt soyut eğilimleri giderek sentetikleştirilmiş, “soyut dışavurum” çatısı altında, “renk alanı” (color field) “eylem resmi” (action painting) gibi iki ana alana ayrılmasına neden olmuştur. Bu anlamda makalenin içeriği ve yöntemi; “soyut” ve “soyutlayıcı” yaklaşımlar arasındaki biçimsel yapılanma ilişkilerinin, “yöntem olarak uygulanış” (soyut ve soyutlamacı biçimlerin içeriksel derecelere göre belirlenmesi) süreci içinde incelenerek eleştirilmesine dayanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Soyut, Soyutlama, Biçimsel, Modern sanat, Figür, Non-figür, Yapılanma

Abstract

Since the primitive periods, art has been tried to be established on the mental presence of human being. For centuries, art has acquired identity through artistic production according to the formal language of the artists. Almost in every culture, the tendency of form-giving, which is the existential aim of artistic creativity, was used as a tool for reflecting creation and additionally, the differences in formal expression between the obtained results have always been emphasized. Differently from the previous approaches, the period when creative researches are concentrated on the analysis and criticism of ‘what is tried to be emphasized as a form’ corresponds to the developmental process of ‘modernism’. The integral elements that structure “Modernism” alienates the meaning of the form in artistic expression from the ‘place’ and ‘figure’ imitations and conceives it through a more intellectual level in terms of the abstract and the abstractive. The experimental developments that the form obtained with modernism seem to be much more questioned especially through the abstractive manner of Cubism. However, ‘radical formalist’ movements such as Purism, De-stijl, Constructivism, Futurism, and Dada, which were actually developed within a chronologically disharmonious process with Cubism, have developed the source points of the abstract and abstractive elements under parallel liberties between each other. After these developments which were based on European-originated approaches about formal composition, the tendency to become ‘abstract’ became important in American art during the course of the World War II. Between 1940 and 1955, the artistic developments concentrated in America gradually rendered these above-mentioned solely abstract tendencies more synthetic and divided these tendencies into the following parts: ‘colour field’ and ‘action painting’ under the general framework of ‘abstract expression’. In this sense, the content and method of this paper are based on the study and criticism of the formal structural relations between the ‘abstract’ and ‘abstractive’ approaches within the process of ‘application as a method.’ (the determination of the abstract and abstractive forms according to the levels of content).

Key words: Abstract, Abstraction, Formal, Modern art, Figure, Non-figure, Composition

*. Öğr. Gör. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, 07058 / ANTALYA, selekant2004@yahoo.com

I-GİRİŞ

Soyutlama Sürecini Hazırlayan Etkenler

Endüstriyel devrimin gerçekleştiği 18. ve 19. yüzyıl, dünya tarihinde modern yaşam biçiminin doğmasını sağlayan en önemli zaman dilimlerinden biridir. Endüstrileşmenin sosyo-kültürel boyutlarının hızla ilerlediği bu uzun süreç içerisinde, Avrupa ve Amerika'da toplumların yaşam ve üretim biçimleri önemli ölçüde değişmiştir. Amerikan Devrimi daha önce örgütlense de, California Üniversitesi, Davis kampüsünde bir iktisat tarihçisi olan Gregory Clark, Endüstri Devriminin İngiltere'de doğmasının temel nedeninin şu olduğunu belirtiyor: "1800'lü yıllarda ilk defa İngiltere'de meydana gelen büyük atılımın, yani Sanayi Devrimi'nin, insan nüfusunun doğasındaki değişim sayesinde gerçekleşti. Bu değişim sırasında insanlar, aşama aşama, modern bir ekonominin işlemesi için gereken yeni değişik davranış kalıpları geliştirdi. Clark'a göre, şiddet karşıtlığı, okur-yazarlık, uzun çalışma saatleri ve birikim yapma isteği gibi orta sınıf değerleri insanlık tarihinin henüz son dönemlerinde ortaya çıktı"¹. Endüstrileşmenin toplumsal dinamikleri Avrupa'da yapılanmasına rağmen, "aşağı yukarı aynı dönemlerde, Amerika'daki işçi sınıfı da yine eşi görülmemiş bir devrim olan Endüstri Devrimi'nin acımasız şartlarına boyun eğmek zorunda kalıyordu. 1791'de Endüstri Devrimi'nin yüksek hızlı makineleri, verimliliği ve karı en yüksek değerlerine ulaştırmıştı"². Modernizmin teknik serüveni sosyal yapılanmanın gerekçesi olmakla birlikte sanatın da bu entegrasyona çekilmesini sağlamıştır. "Batı'da doğan ve dünyanın her bir yanını sarmaya başlayan endüstri dünyasının kuruluşunda, işveren, işçi, iktisatçı, işletmeci mimar, mühendis, teknisyen, sanatçı, bilim adamı, düşünür çeşitli uzmanlık dallarında gelen sayısız insan çalışıyor. Yeni bir düşünce bunları bir araya topluyor, tarihte görülmedik bir iş birliği ve iş gücünün oluşmasını sağlıyor. İnsanla doğa arasında bir ara dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı oluyor"³.

Endüstrileşmeye başlayan bir Avrupa toplumu içerisinde, sanatın merkezinin Paris olması, artan ilgi ve sanatçılar arasındaki rekabet, modern sanatın biçimsel üretkenliğinin nedenleri arasındadır. Modernizmin yarattığı genel imaj ülkelerin sosyo-kültürel yaşamını etkilediği gibi sanatın geçmişten gelen geleneksel "gerçekçi" yapısını da, özellikle empresyonizmi izleyen kübizmle birlikte yoğun bir değişim sürecine doğru sürüklemiştir. Bu "özet" yaklaşım içerisinde modernizmin parametreleri toplumsal dönüşüm etkilerini elbette birden bire ortaya çıkarmamış, süreç içerisinde daha dolaylı bir etkileşimde bulunmuştur.

Plastik sanatlarda empresyonizmle gelen doğa izlenimciliğindeki yoğunlaşma, ışık ve renk gözlemleri konusunda resim sanatının algılanma biçimini oldukça derinden etkilemiştir. 1870'li yıllarda, izlenimci gerçekçiliğin natüralist gerçekçiliğe rakip olması sanat dünyasında tepkiyle karşılanırsa da 1900'lü yıllardan sonra kübizmin öncülüğünde, "konstruktivizm fütürizm, De-Stijl", gibi akımlarda o döneme göre yeniliğe yönelik biçimci özelliği ön planda olan, yaratıcı yaklaşımlar görülmüştür. Bu çerçevede "doğayla bağlarını koparan sanat yaratma özgürlüğüne (yaratıcı "biçimci" özgürlük) kavuşuyor ve evrene açılıyor, verilmiş biçimlerden hareket etmiyor yeni biçimler oluşturuyor. Yeni gerçek'in yaratıcısı oluyor, Paul Klee'nin sözüyle bu sanat görüneni vermiyor"⁴.

1. T. Onuk-F. Akpınarlı, "Güneydoğu Karakeçili Türkmen Kilimleri", *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri*, 27-31 Mayıs 1996 Kayseri, Ankara, 1998, s.243.
2. Erişim, www.ekopolitik.org/public/news.aspx?id=1035&pid=38, 16 Şubat 2009 s. 22:00
3. Erişim, www.bibliotheca-pergaminus.blogspot.com/2007/03/1791-endstri-devrimi-ve-faraday.html, 16 Şubat 2009, s.22:00
4. Nazan Mazhar İbşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, üçüncü bs. İstanbul 1993. s. 14.

Yapısal ilgilerin resmin ana yapısına sokulması kübizmin “kavram ressamlığı” üzerinde durmasıyla başlar. İzlenimci bir anlayış da olsa bu süreçten sonra “duyumlara da güvenilmeyeceğini düşünen kübistler natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görüyorlar, ayrıca nesnelerin dış görünümünü değil özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yanı duyumlarla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Descartes’tan beri kökleşmiş olan akılcılık felsefe tarihinde olduğu gibi bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu: Natüralizm doğrultusunda gelişen beş yüz yıllık bir gelenek, kübizmle yıkılıyor ve Apollineire’in “düşün ressamlığı” ya da “kavram ressamlığı” dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor”⁵. Bu yeni çağda sanat ve gerçeklik anlayışları sanatçının ortaya koyduğu bireysel farka göre de çeşitleniyordu. “Pablo Picasso bu konuda şöyle diyor: Resmin görevi benim için devrimin resmini yapmak, “gerçeği” devindirmek değil”⁶. Yani Picasso’ya göre gerçekliğin algılanmasındaki esas sorun, devrimi yaratan yorumlamanın ileri safhalarında yatmaktadır. Kübizmin doğuşu empresyonizme tepki anlayışına dayandırılrsa da kübizmin biçim anlayışı konusunda ilk düşünceleri Paul Cezanne ortaya koymuştur. Cezanne doğayı küp küre koni olarak algılama ilkesine oturarak bir nevi soyutlama yöntemini biçim niteliği bilinen geometrik elemanlarla yansıtmış, başlangıç safhalarında kübizmin biçimsel deneyimini doğadaki geometrinin kullanılması temeline dayandırmıştır. Bu anlamda İsmail Tunalı’ya göre: “Cezanne, ileride kendini gösterecek olan çağdaş soyut resmin babası olarak nitelendirilebilir”⁷.

I-1- Soyutlama

“Soyutlama konusunda felsefi bir yaklaşım tarzının yarattığı çok boyutlu bir kavrayışla yüz yüze gelinmesi, soyutlamanın öncelikle ne olmadığı ya da ne olmaması gerektiğinin belirlenmesi soyut ve soyutlama arasındaki farkların daha net anlaşılmasını sağlar. Alman yazar ve algı psikoloğu Rudolf Arnheim’a göre “soyutlamanın pozitif yönlerinin anlaşılıp kabul edilmesi konusunda ümit yokmuş gibi görünür. Oxford sözlüğü, sözcüğün 17. yüzyıldaki kullanımını şöyle açıklıyor: Bedenden ne kadar uzaklaşırsak, yani soyutlaşırsak ilahi ışığı görmeye o denli uygun hale geliriz. Psikoloji kuramında soyutlama terimi çoğunlukla duyusal verilere dayanan ama bu duyusal verileri geride bırakıp tümüyle terk eden bir sürece gönderme yapar. 18. yüzyıl düşünürlerinden John Locke, soyutlamak için belli nesnelere edinilmiş belli fikirleri alıp , onları zaman yer ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluşlardan ayırdığımızı söylemişti. Bir kavrayışın tümüyle soyut olabilmesi için katışıklık olarak görünebilecek her hangi bir algısal destekten arınmış olması gerektiği inancıyla bu gün bile karşılaşırız. Örneğin algı psikoloğu Rene Pellet somut olanın algılanmasından soyut olanın algılanmasına doğru gelişimi anlatmak üzere tasarlanmış bir kitapta şöyle diyor: Zihin somut temsillerin dışında düşünemediği, yani algısal olarak verili olan ya da hatırlanan şeye dayalı bir destek olmaksızın yaratabildiği zaman, soyutlama sözcüğünü en yüksek anlamıyla anlamış oluruz. Soyutlamanın somut olanın ötesine geçen ondan kurtaran zihinsel bir örgütlenme olduğunu söylüyor. Soyut düşünmenin duyusal deneyime dayanmadığını sözcüklerle gerçekleştiği varsayılmıştır. Zihnin deneyimlediği her hangi bir fenomen, daha karmaşık bir şeyin damıtılmış usaresi olarak görülüyorsa soyutluk kazanabilir. Bu tür bir fenomen yoğunluğu son derece seyreltilmiş bir kuvvetin örüntüsü olabileceği gibi, bir olay ya da nesne türünün ilgili özelliklerinin çarpıcı bir şekilde cisimleştiği bir olay ya da nesne de olabilir. Örneğin

5. Nazan Mazhar İbşiroğlu, *a.g.e.*, s. 16

6. Nazan Mazhar İbşiroğlu *a.g.e.*, s. 26.

7. Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, Alkım kitabevi, Ankara, 1993 s. 67.

bir fenomen bir resim olarak hizmet ettiğinde bir soyutlama olduğu söylenebilir”⁸. Resimde soyutun algılanışı “her hangi bir var olan nesneye doğrudan gönderme yapabilen ama; onu yansılamayan bir yeni anlatımdır. bu yanıyla yalnız yeni bir resimsel dil oluşturmakla kalmaz , dil kavramına da yeni bir boyut getirir”⁹.

Soyutlama eğiliminin kendisine nesne edindiği doğa, dolayısıyla doğal biçim sanat felsefesi açısından modern eğilimlere kadar çeşitli biçimlerde açıklanmaya çalışılmıştır. Modern bağlamda soyutlayıcı eğilimlerin, sanatın keşfetmek istediği yeni açılımlar bakımından belirlendiği anlam; “birbirinden son derece farklı nesnelere “a r a ç” edinme gerçekliğini, (istisnalar dışında) hemen hemen dönemde sürdürmüştür. Soyutlama konusunda biçimsel ifade açısından çoğunlukla, sanatın ve bilimin kullandığı “araçlar” somut olan nesnelere bakımından her ne kadar birbirine benzer nitelikler taşısa da, “amacın”, sonucu değiştirmesi konusunda, nesnenin asıl araç olarak kullanılması gerçeği hiç bir zaman değişmemiştir. Dolayısıyla ifade edilecek nesnenin seçimi, bir “içerik ve biçim” sorunu olarak, betimlenecek nesnenin asal kimliğini belirlemesi açısından son derece önemlidir”¹⁰.

I-2- Soyutlama Konusunda Farklı Sanatçılar, Farklı Örnekler (Gelişme)

Kübik algılama denemeleriyle yapılan soyutlayıcı yaklaşımlarda biçimin yapılanışında kavranılan sonuçlar sanatçılara göre farklı farklı şeylerdi. “Cezanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu, foto-1’de inceleneceği gibi resimlerinde her ne kadar küre, koni, silindirik gibi geometrik yapılar açıkça görülmüyorsa da Emile Bernard’a yazdığı mektuptaki sözler onun doğada geometrik biçimleri aradığını gösteriyor.

Kübizmin kurucuları Braque ve Picasso’nun 1910’da önceki erken kübizm diye adlandırılan yapıtlarından Cezanne’in etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir. Picasso’nun en çok bilinen resimlerinden biri olan Avinyon’lu kızları yaptığı dönemdeki kompozisyon anlayışı kübik ilerlemeden çok hala dışavurumcu yapıdadır”¹¹. “Picasso her yapıtında ele aldığı nesnelere yeni bir yöntemle kuruyordu, resmin kuruluş biçimi konu ya da nesneden daha önemliydi. Ambroise Vollard’ın, Wilhelm Uhde’nin ve Daniel Henry Kahnweiler’in portrelerinden sonra Picasso kendine özgü geometrik bir soyutlama yöntemine ulaştı. Kullandığı biçimleri buruşturuyor, resimlerinde harflere yer veriyordu. Amacı izleyicinin dikkatini boyadan yüzeye çekmekti”¹².

“1910’larda ressamlar kübist resimlerde, Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı ama; bu sanatçılar için hacim nesnelere özüydü, duysal niteliklerden sonra kalan yanıydı. Resimlerde vermek istedikleri duylardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını kübistler soyut bir düşünce sistemine aktarmışlardı. Cezanne, yapıtlarında göstermek istediği hacme geleneksel sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu. Kübistlerin kavram ressamlığı yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor”¹³.

8. İsmail Tunali, *Felsefe Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 3. basım, İstanbul 1989. s. 123.

9. Rudolf Arnheim (Çev. Rahmi Ögdül), *Görsel Düşünme*, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2007 s.176,179.

10. Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı Yayınları: 76, 3. Basım, İstanbul, 2005. s. 98.

11. Süleyman Özderin, *Soyut Resimde İçerik ve Biçim*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yülsek Lisans Tezi, Ankara, 2003. s. 40

12. Nazan Mazhar İbşiroğlu, *a.g.e.*, s. 28.

13. Erişim, www.paintart.blogcu.com/“Kübizm”,11045411/, 1 haziran 2008, s. 8:00

Yukarıdaki belirlemeyi desteklemesi açısından kübik yaklaşımı hacimsel görüntü bağlamında çeşitlendiren sanatçılardan biri olan Juan Girs’ün yukarıdaki yapıtında hacmin çeşitli yanlardan gösteriliş biçimi konusunda soyutlamacı unsurlar geometrik bir düzenle ifade edilmiştir. Kübizmin doğduğu ve biçimsel yapılanma hareketlerinin çoğullaştığı yıllarda Avrupa sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar İtalya’da fütürizm, Fransa’da orfizm Almanya’da Der Blaue Reiter (mavi biniciler) adları altında gruplar oluşturmuşlardır. Bu gruplarda yer alan sanatçıların çoğu fütürist manifestoda yayınlanan, natüralist sanatın olanaklarıyla elde edilemeyecek olan yeni biçim ilkelerini sanatın makineleşme çağının getirdiği değişime kulak tıkayamayacağını savunuyorlardı¹⁴. Böylece fütürist sanat aracılığıyla hız ve devingenlik eğilimi soyutlamanın biraz daha ileri derecelere taşınmasına yardımcı olmuştur. Örneğin fütüristlerden Carlo Carrà’nın soyutlayıcı biçimleri aşağıda görülebilir. Yukarıda değinilen diğer sanatçıların soyutlayıcı resimleri dahil olmak üzere Carrà’nın resminde de soyutlamacı oluşum, soyutlama eğilimini oluşturan kriterlerin dışına çıkılmadan gerçekleştirilmiştir. Yani soyutlamayı betimleyen kriterler, soyutlamanın tanımına uygun bir biçimde, “soyutlamanın yapıldığı referansın” çağrışımını korumak ve biçimsel sonuçlarda görünür kılmak zorundadır fakat; aşağıda değinilecek bir hususta Mondrian’ın iddia ettiği resim sürecinde, soyutlama konusundaki bu tanımlama, soyutlamanın “işleyiş biçimine” pek de uyum sağladığı söylenemez.

Bir başka soyutlamacı eğilim de, Der Blaue Reiter grubu kurucularından Wassily Kandinsky ve Franz Marc resimlerinde görülmektedir. Bu sanatçılar binici ve atları sevdikleri için bu ilgi alanları konusunda soyutlayıcı resimler yapmışlardır. “1912’de Blaue Reiter Yıllığı’nın editörlüğünü yapan Kandinsky ve Marc, düzenledikleri sergilerle ve sanat adına gerçekleştirdikleri faaliyetlerle öncü sanat grubu Der Blaue Reiter’in çekirdeğini oluştururlar”¹⁵.

1910 sonrası dönemde soyut ve soyutlayıcı eğilimler karışık bir biçimde uygulanırken 1917’li yıllarda De-Stijl üyelerinden Piet Mondrian ağaç çalışmalarıyla ilgili “soyutlamaya” dayalı resim grupları yapmıştır. 1917 neo-plastisizm kavramıyla soyut eğilimleri doğa dışı bir noktaya taşıyan De-Stijl grubu Theo Vandoesburg’un, yönettiği bir dergi çıkarır. Bu dergide yayınlanan yazılar aracılığıyla De-Stijl taraftarları tinsel harmoninin ve düzenin yeni bir ütopyik idealinin uğraşındadırlar. Saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucuları olarak form ve renkleri basite indirgemişlerdir, eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerden oluşmaktadır. “Hollandalı sanatçı teorisyen, De Stijl ve Elemanterizm hareketinin kurucusu Theo Van Doesburg, **Art Concret**’in Nisan 1930 tarihli yazısında çıkan “Somut Sanat’ın Temeli” manifestosunda Somut Sanat’ı şöyle tanımlıyordu:

İlan ediyoruz ki: 1) Sanat evrenseldir. 2) Sanat eseri, uygulanmadan önce zihin tarafından tamamen üstüne düşünülerek kavranmış olmalı ve öyle oluşturulmalıdır. Doğanın formel özelliklerinden, bedensel zevklerden ya da duygusallıktan başka hiç bir şeyi içermemelidir. Bir lirizmi, dramatizmi, sembolizmi, vb. dışlamaktan yanayız. 3) Resim bütünüyle saf plastik öğelerden, yani düzlemler ve renklerden kurulmalıdır. Resimsel bir öğenin “kendisi”nden başka bir önemi yoktur ve bu yüzden resmin “kendisi”nden başka anlamı olmamalıdır. 4) Resmin- ve öğelerinin- kuruluşu basit ve görsel açıdan denetlenebilir olmalıdır. 5) Teknik mekanik, yani kesin, anti izlenimci olmalıdır 6) Mutlak berraklık için çaba harcanmalıdır” (erişim, www.felsefeekibi.Com /sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_SomutSanat.html - 13k, 29 Şubat 2009, S. 12:00).

14. Nazan Mazhar İbşiroğlu, *a.g.e.*, s. 28.

15. Nazan Mazhar İbşiroğlu, *a.g.e.*, s. 36

De-Stijl grubu “Yatay” ve “dikey” unsurların, soyutun evrensel temsili ile ilgili bağıntısı konusunda; Teo Van Doesburg ve Mondrian’la yakın ilişkide olan filozof M. H. J. Schonmaekers’den “ilke” olarak etkilenmiştir. “Schonmaekers doğadan algılananların gerçeği tam yansıtmayacağını söylemektedir. Bu yanılgının giderilebilmesi ancak; doğadaki gerçeklerin göreceliliğini salt gerçeğe indirgemekle olasıdır. Mondrian ve Van Doesburg’un ilham kaynağı olan bu Hollandalı filozofun “Dünyanın yeni görüntüsü” 1915 adlı kitabında evrensel uyum fikrini bazı temel formlarla ilişkilendirdiği görülmektedir. Yazar bu düşüncesini şöyle açıklamaktadır: Dünyada bulunan ve dünyanın oluşumunu gerçekleştiren iki temel zıtlık vardır. Dünyanın güneşin etrafında çizdiği rota yatay güçleri temsil ederken, güneşin merkezinden çıkan dikey ışınlar da engin mekansal hareketler oluşturmaktadır. Başlıca renklerin sarı kırmızı ve mavi olması gerekmektedir. Bunlar yegane var olan renklerdir. Sarı ışığın dikey hareketini oluşturur kırmızı ise sarı ile maviyi sakinleştirir (Norberg Schulz, 1988) ¹⁶. Dolayısıyla burada Schonmaekers ‘in evrensel ilke olarak belirlediği “yatay” ve dikey” unsurlar analitik çıkarımlardan elde edilen bir sonuç değil de; düşünsel unsurların görece evrensel bir simge haline çevrilmesini temsil ve işaret eden bir algılama yaratmaktadır.

Biçimsel yapılanma konusunda makalenin esas “teması” olan soyut ve soyutlayıcı eğilimleri ayıran noktalar tekrar göz önüne alınırsa; burada Mondrian’ın soyutlama konusundaki yaklaşımı daha farklı bir zeminde eleştirilmesini gerektirecek ayrı bir özellik sergiler. Modern resim sürecinde, genel anlamda; soyutlamacı ve soyut eğilimlerde, “ifade edilen bütünsel biçimlerin” uygulama yöntemleri konusunda elde edilen sonucun bununla ilgili eleştirilere karşı çelişki yaratmaması gerekir. Bu eleştiri kriterleri açısından 3. fotoğraftaki örnekte Carlo Carra, resminin temelini, soyutlamanın “kavramsal tanımına göre uygun bir derecede belirlemiş biçimsel sonucu soyutlama kriterlerine göre bozmamıştır. Oysa Mondrian örneğinde; soyutlama eğilimi aynı aşamada, sonuçlanmış bir tanımlama olarak bırakılmıyor, adeta kategoriyel bir geçiş zorlayışıyla soyutlama sonucu hala “soyut”laştırılmaya çalışılıyor. Bu anlamda elbette soyutlanmış bir aşama, ikinci bir aşamada hala soyutlanmaya ya da “soyut”laştırılmaya devam edilebilir fakat; burada söz konusu aşama “soyut”laştırılırken de “soyut”laştırmanın tanımına uymayan bir yöntem izlenmeye çalışılmaktadır; ki; her şeyden önce “soyut”laştırılmanın tanımında basit ve önceden bilinen sonuçların “bilinmeyen alandan elde edilmiş” gibi gösterilmesi son derece yanlış bir yaklaşım biçimi göstermektedir.

Mondrian’ın resimsel soyutlama aşamalarının, soyutlamanın sonuç aşamalarının da “soyutlanmasıyla” elde edildiğini, hatta sonucun soyutlama değil “soyutun bizzat kendisi” olduğunu işaret eden kaynaklar; Mondrian resminin temsilini yüklenen De-Stijl manifesto-sundaki felsefi etkilenişin “dikey ve yatay ilkelere”, soyutlamanın soyutlayıcılıktan elde ettiği kriterleri yüklediği” oldukça açıktır. Evet burada, makalenin ana amaçlarından birini yansıtmaması bakımından iddialı bir eleştirel belirleme ortaya koyulmaya çalışılmakla birlikte, De-Stijl yapısalcılığının filozofik yönünde ontolojik bir simgecilik görsel bir dile çevrilerek soyutlaştırılmaktan öte, simgeleştirilmiş, dolayısıyla simgelenmiştir. Yani kendisi daha önceden bilinen faktörler olan “yatay” ve “dikey” ilkeler, soyutlamanın yabancılaşma işlemlerinden ötürü, ve bu işlemler aracılığıyla çıkarması gereken yeni donanımlı sonuçlara “içerik” olarak uymamaktadır. Ayrıca “soyut” a ulaşma yöntemi konusunda da, Mondrian soyutlamayı zorunlu bir süreç olarak görme eğilimindedir; ki, bu düşünce içerisinde bile hareket edilse; soyutlama zinciri ileri derecelere taşındıktan sonra soyutun sonucu, bilinen ve basit bir nitelik taşıyamaz. Soyut resmin tarihini yazan bir çok sanatçı bu görüşün tersini savunmaktadır. (Kasimir Malevich’in siyah karesinin, bu eleştiriyle ilgisi yoktur çünkü; siyah kare, sanatın biçimbilimsel silsilesini kökten sarsan bir varoluşçu felsefenin manifesto simgesidir.) Dolayısıyla

16. Erişim, www. Salvadordali - surreal. blogspot.com /2007/08/kandinsky-1866- 1944, 4 Haziran 2008 s. 24.

sorun buradadır, kaldı ki yazar ve algı psikoloğu Rudolf Arnheim'dan alınan yukarıdaki alıntıdaki tanımlamasına göre de; soyutlama zaten yabancılaşma ve uzaklaştırılmanın kavramsal içeriğinden çıkarılan “yeni donanımı”, “kendisi daha önceden bilinmeyen yeni sonucu” temsil etmektedir. Yukarıdaki belirlemeler, makalenin önemi açısından son derece özgün ve tartışma alanı yaratacak bir eleştirel bakış açısını sunmaktadır. Soyutlama ve soyut arasındaki uygulama kriterleriyle ilgili bu eleştirilere değindikten sonra o halde soyutlama dışındaki soyutun kendisi nedir ?

I-3- Soyut, “Soyut”laştırma (Bulgular)

Soyutlamanın tanımında, nesnel gerçekliğin aşılmasıyla elde edilen biçimsel zihinsellik, öznenin kavramsal dünyaya geçiş aşamasında yararlanacağı “öz” ü belirler. Kavramsal üretim bilgilerinin zihinsel yöntemlerle kullanılışı, soyutun anlamını belirlemekle birlikte “kaynağını” da belirler. Zihinsel üretim nedeninin kaynağı belli olduktan sonra soyutun nesnel içeriği, kavramların belirlediği anlamların görsel tanımlamalara dönüşmesini sağlar. Zihinsel yetilerin kavramsal ürünlere dönüşme yöntemi olan “soyut”, yine Arnheim'e göre duyuusal deneyime bağlı olmadığı için zihinsel yoğunlaşmaya dayanan “sözcüklerle gerçekleştiği var sayılır”¹⁷. Soyutun bu anlamda var olması, belirlediği biçimlerin ya da kavramların artık somut alana da geçmesini sağlar. Burada “soyut”laştırılmış “şey” aynı zamanda somutlaştırılmış “şey”i de ifade eder.

Soyutun bu tür tanımsal özellikleri, soyutu tipik anlamıyla, elle tutulmayan “şey”, ya da “arkadaşlık kavramı” soyuttur gibi soyut konusundaki “asıl- içeriği” yansıtmayan “demode tariflerden” uzaklaştırır. “Somut ve soyut terimleri hiç bir şekilde karşıt anlamlı sözcükler olmadıkları gibi birbirlerini dışlayan topluluklara da gönderme yapmazlar. Somutluk fiziksel ya da zihinsel tüm şeylerin bir özelliğidir ve bu şeylerin bir çoğu soyutlamalar olarak da kullanılabilir”¹⁸. Soyutun anlamı ve soyuta ulaşma konusunda kullanılan zihinsel ya da biçimsel yöntemler “soyut”laştırma eylemine dönüşür. (soyut-laştırma ve soyutlama kavramları birbirlerinden farklıdır.) Soyutun etkileşim ve izlenim hareketleri biçimsel belirleniş safhasına geçerek biçimi saptadığı aşamalarda aynı zamanda soyutlaşma eylemini de saptamaktadır. “Soyut”laşma eğilimi ve soyutun “gözleme dayalı zihinsel kaynaklık” nesnelere, sanatın modern süreçte etkisi altında kaldığı “biçimsel keşif ilkelerini” harekete geçirmiştir. Yukarıda değinildiği gibi kübizmle başlayan bu keşif hareketleri, soyutlamanın önsel gelişimleriyle soyutun bağımsız gelişimlerini paralel noktalarda yürütmüş ve dünya savaşlarının dahil olduğu “siyasi-sosyal” olayların etkisiyle 1940'lı yıllardan sonra Amerika merkezli “sanat” dönemi başlamıştır.

II- Soyut Eğilimler

Avrupa'da biçimsel yeniliğe ulaşma ve farklı denemeler yapma sürecinde, belirgin anlamda kübizmle birlikte başlayan soyutlama eğilimlerinin paralelinde Wassily Kandinsky, Paul Klee, Joan Miro, Rus konstrüktivistlerinden El Litzisky, Moholy Nagy, gibi kökten biçimci sanatçılar 1910 -1920 yılları arasında soyut denemelerle ilgili ilk resimleri yaptılar. Özellikle Kandinsky, 1910-1912 yılları arasındaki dönemde doğal konulardan ayrılma sürecinde son adımını attı, 1913-1914'de formsuz ve renk merkezli olan baş yapıtlarını meydana

17. Turgut Kaçar, “Mekan Yaratan bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat”, *Anadolu Sanat*, Sayı:17, 2006 Eskişehir, s. 82.

18. Rudolf Arnheim, *a.g.e.*, s. 177.

getirdi. Bu, sanatçının içsel ihtiyaçlarına dayanan yeni bir kavramın keşfedilmesi idi”¹⁹. Kandinsky “devrimci biçim üreticiliğinin” tek yolunun sanatın ruhsal yönüyle “zihinsel” olarak ilgilenmek gerektiğini keşfeden en özel sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatta ruhsallık adlı eserini yazdığı dönemde, içsel gerekliliklerden çıkardığı bazı ilkeler sanatçının ifade ettiği şu cümleleri temel alır. “Sanatçı kabul edilmiş “form gelenekleri arasındaki ayrımlara kör”, çağının “fani öğretisi ve isteklerine” sağır olmalıdır. Sadece içsel ihtiyaçlarını izlemeli ve onun sözlerini duymalıdır. O zaman çağdaşları tarafından onaylanan ve yasaklanan araçların tümünü güvenle kullanacaktır”²⁰.

Kandinsky’nin çalışmaları paralelinde, Avrupa sanatının oluşturduğu potansiyel, savaş politikalarının etkileriyle beraber özellikle Almanya’da Nazi İktidarından kaçan sanatçıların Amerika’ya yönelmesine neden olmuştur. 1940’lı yıllardan itibaren Amerika’da soyut dışavurumcu resimler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Aksiyon resmi denilen bu yaklaşımın temelinde Avrupa disiplininin geliştirdiği soyut resim bulunmasına rağmen bunun dışında daha farklı bir deneysel uygulamaya dayanır. Amerikan toplumunda soyut sanatın gelişim nedenleri sosyo-kültürel ve sosyo-politik bir çok nedenin bir araya gelmesine bağlıdır.

“Abstract Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk) terimi; Hofmann’ın 1946 yılında New York, Mortimer Brandt Galerisi’ndeki kişisel sergisi hakkında yazılmış bir yazıda kullanılmıştır. Daha sonra soyut dışavurumcu sanat, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan 1940 ve 1950 yılları arasındaki on yılda olgunlaşmıştı. Bu akımın iki temel kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg’ dir. Her iki kuramcı da; Alman Dışavurumu ile doğabilecek olası bir karışıklığı önlemek için, farklı isimlendirmelere yönelmişlerdir. Soyut dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa, hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olmuştur”²¹. “Mondrian, Leger, Ernst, Dali Chagall ve Nagy gibi Avrupa’nın bir çok önemli sanatçısı savaş yılları boyunca Amerika’da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, onlardan önce yapılmış olanlara katkıda bulundular. Sonraları soyut ekspresyonizm olarak adlandırılacak akımın öncülüğünü yapan tek bir Amerikalı sanatçı yoktur, dolayısıyla soyut dışavurumun Amerika’daki oluşumunda yukarıda adı geçen göçmen sanatçıların izleri vardır”²². Genel çerçevesiyle soyut dışavurum akımı; iki grupta incelenir. “1- Jackson Pollock, Willem De Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edilebileceği, fiziksel hareketin vurguladığı “aksiyon resmi”, 2- 1960’larda Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamların temsil ettiği “renk alanı resmi”²³.

Soyut dışavurumcu sanat Amerika dışında ise; Fransa’da “**informel art**”, “taşizm”, ve “**Cobra grubu**” olarak faaliyet göstermiştir. “**Informel art**” dalgası, o zaman kadar benimsenmiş olan geometrik soyut anlayışına tepki olarak savunulmuş, 1950’lerden sonra Fransa’da yayılmıştır”²⁴. Hoffman, Tapie, Hartung ve Wols’un (Wolfgang Schulze) biçim, geometri ve leke anlayışları Amerika’daki uygulamalardan biri olan “action painting” (eylem resmi) türüne yakın bir dil yaratmıştır. 1960’lara doğru ise soyut resmin gelişimi yerini, bir tür karşı eylem nitelikleriyle ortaya çıkan minimalizme bırakır.

19. Rudolf Arnheim, *a.g.e.*, s. 1779

20. Wassily Kandinsky, *a.g.e.*, s. 14

21. Wassily Kandinsky, *a.g.e.*, s. 97

22. 19 erişim, www.ozkaneroglu.com “soyut dışavurumculuk”, 26 Nisan 2008, s. 14

23. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Çapan Cevat, Özis Sadi 1991 Remzi Kitabevi İstanbul s. 233,234.

24. Erişim, www.tate.org.uk, www.encyclopedia.com, 1 Haziran 2008 s. 14

III- SONUÇ

Modernizm sürecinde soyut ve soyutlama eğilimleriyle ilgili biçimsel yapılanmanın incelenmeye çalışıldığı bu makalede; soyutlama kriterlerinin, soyutlama kavramının çerçevesi içerisinde uygulanışıyla ilgili eleştirilere değinilerek, özellikle kübizmin gelişimiyle, bu konuda verilen örneklerin, konstrüktivizm, De-Stijl ve fütürist hareketler içerisinde değişim süreçleri sergilenmeye çalışılmıştır. Soyutlama aşamaları konusunda özellikle, De-Stijl hareketi içerisinde Mondrian'ın soyutlama olarak nitelenen geometrik resim anlayışının, sanatın biçim dilinin soyutlama sürecine göre değil ama; felsefi görüşlerden hareket eden kavramsallaştırma eğiliminin bir yansıması, bir simgesi olarak görülebileceği konusunda bir ayırım yapılmaya çalışılmıştır. Mondrian örneğinin dışında, kübizme gelen biçimsel üretkenliğe bağlı noktalarda soyut ve soyutlayıcı unsurların kesin bir dille ayrılması gerektiği de ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda makalede bahsedilen örneklerle ilgili olarak eleştirinin gerektirdiği içeriklerde kavramla ilgili teorik belirlemelere değinilmenin yanı sıra, biçimsel değişim süreci doğrultusunda soyut ve soyutlama kavramlarının ürünü olan resim örnekleri, değişimin daha anlaşılır biçimde görülebilmesi adına temsilen verilmiştir.

Soyut eğilimlerin kendi içinde çeşitlenerek ön plana çıktığı Amerikan döneminde Franz Kline, Willem De Kooning, Mark Rothko, Hans Hartung gibi sanatçıların yapıtlarında soyuta verilen anlam, biçim dilinin daha zihinsel temellere oturtularak görselleştirilmesine dayandırılmakta ve felsefi bir bakış açısından hareket edilmektedir. Amerikan soyut dışavurum döneminin ilk sanatçıları olan söz konusu göçmenler Avrupa kaynaklı soyut eğilimlerin felsefi temellerini daha vurgulu bir biçimde kullanmışlardır. Özellikle New-York kentinde gruplaşan bu sanatçılar soyutun vurgulanması konusundan benzer düşünce biçimlerinden hareket etmişlerdir.

Öneriler

Modern resim sürecinde soyut ve soyutlayıcı yaklaşımların tarihi oluşumu bir yana, sanatın özünde var olan yeni yaratımların sürekliliği yeni düşüncelerin de sürekliliğini sağlayarak gelişmiştir. İster modern süreçte olsun ister postmodern süreçte, sanatın biçim yönünü anlamak için harcanan çabalar aynı paralellikte sanatın bilgi yönünü anlamak için de kullanılmalıdır. Örneğin bu konuda Avrupa sanatının biçimci buluşlar konusundaki tutkusu, ve sosyo-politik olayların çalkantısı, kimi zaman sanatın kendisine temel edindiği düşünce tutkularının, dolayısıyla salt bilgiden yana olan bir takım tavırların ön plana çıkmasını ertelemiştir. Bu tip eğilimler postmodernizme geçiş evresinde ortaya çıkabilmiştir.

Dolayısıyla yaratıcılığın kaynağında bulunan değerler bilgi ve biçim kapsamına girebilen ve her yönde eşlenik olan ilişkileri yaratan asıl unsurları oluşturur. Dolayısıyla bu makalede sergilenmeye çalışılan tarihi sürecin anlaşılması, bu sürecin eleştirilmeye başladığı noktalarda eleştirinin kaynağını yaratan bilgiyi de ortaya koymuştur. Burada, Bilgi ve yaratıcılığın eleştirinin içeriğini yükselten bir düzeyde olması gerekir ki; sanatın yeniyi keşfetme ve etkileme becerisi kitleleri ikna ederek arkasından sürükleyebilme becerisini gösterebilsin. Böylece sürekliliğin getirdiği üretkenlik, değerler açısından elendiği zaman sanat yoluyla yaratılan özgün nitelikler yaratıcı bilginin etkenleriyle birleşerek kendi dönüşümlerini toplumsal dokuya kabul ettirebilirler.

IV- KAYNAKÇA

Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, 3. basım metis yayınları, İstanbul, 2007

Nazan Mahzar İbşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, üçüncü bs. İstanbul 1993.

Turgut Kaçar, "Mekan Yaratan Bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat", *Anadolu Sanat*, Sayı, 17, Eskişehir, 2006, s. 82.

Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, Agorakitaplığı Yayınları, 76, 3. Basım, İstanbul, 2005.

Wassily Kandinsky (Çev. Gülin Ekici), *Sanatta Ruhhsalık Üzerine*, 1911, Altıkırkbeş Yayınları, 1. bs. İstanbul, 2001.

Norbert Lynton (Çev: Cevat Çapan - Sadi Öziş), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

Emile Joseph Müller (Çev. Mehmet Toprak), *Modern Sanat*, Remzi Kitabevi, Kültür Serisi: 52, İstanbul, 1993.

Süleyman Özderin, *Soyut Resimde İçerik ve Biçim*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.

İsmail Tunalı, *Felsefe Işığında modern Resim*, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1989.

Şahin Yenişehirlioğlu, *İmgelerin Sisi*, Alkım kitabevi, Ankara, 1993

(erişim, www.ozkaneroglu.com "soyut dışavurumculuk", 26 Nisan 2008, s. 14).

(erişim, www.paintart.blogcu.com/11045411/, 1 haziran 2008, s. 8:00).

(erişim, www.Salvadordali-surreal.blogspot.com/2007/08/kandinsky-1866-1944, 4 Haziran 2008 s. 24).

(erişim, tr.wikipedia.org/wiki/De_Stijl, 23 Nisan 2008. s. 12)

(erişim, www.tate.org.uk, www.encyclopedia.com, 1 haziran 2008 s. 14).

(erişim, www.ekopolitik.org/public/news.aspx?id=1035&pid=38, 16 Şubat 2009 s. 22:00).

(erişim, www.bibliotheca-pergaminus.blogspot.com/2007/03/1791-endstri-devrimi-ve-faraday.html, 16 Şubat 2009, s.22:00)

(erişim, www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_SomutSanat.html - 13k, 29 Şubat 2009, S. 12:00).



Foto. 1- Paul Cezanne, Sainte-Victoire Dağı,1904(tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Cezanne)

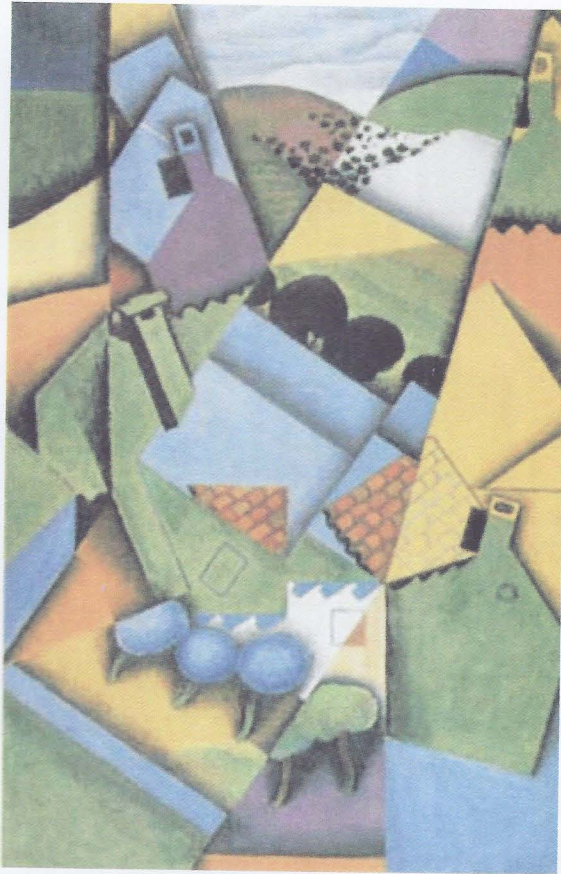


Foto. 2- Juan Girs, Evler Perspektivi,1913(www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gris/)



Foto. 3- Carlo Carrà, 1912 (Figür Temelli Soyutlama) (www.artinvest2000.com/carra_english.htm)

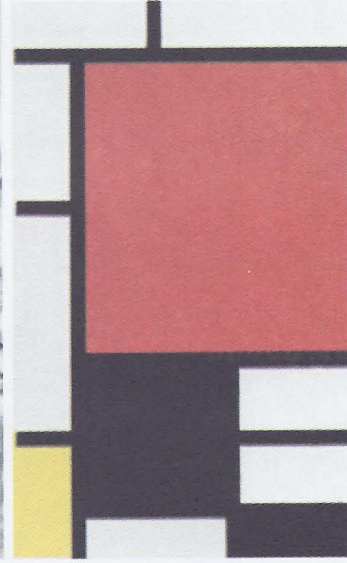


Foto. 4- Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, (paintings.name/piet-mondrian-biography.php) Sarı, Kırmızı ve Siyah Kompozisyon, 1921

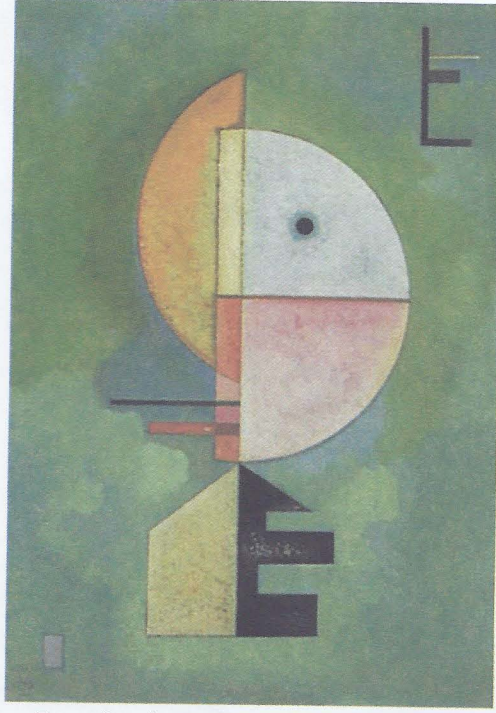


Foto.5- Wassily Kandinsky, Yukarıya Doğru, 1929
(www.allposters.com/-st/Wassily-Kandinsky-Posters_c25627_.htm)

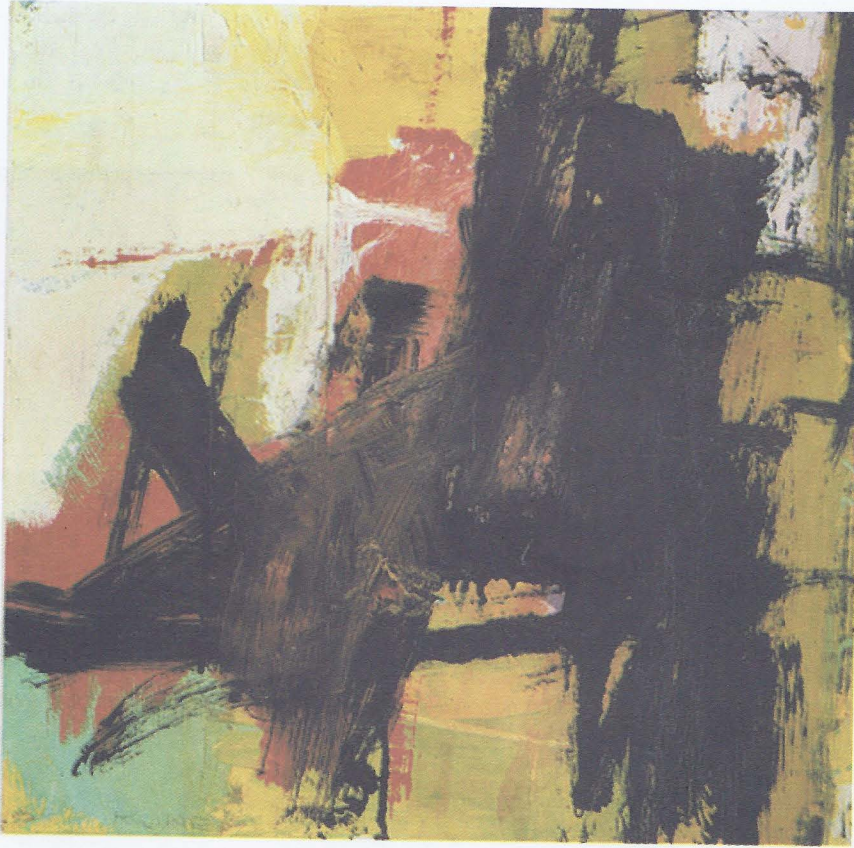


Foto. 6- Franz Kline, Siyah Yansıma 1959 Aksiyon Resimi, (Action Painting)
(www.metmuseum.org/toah/hd/abex/ho_64.146.htm , www.art.com/gallery/id-a4/mark-rothko-posters.htm)

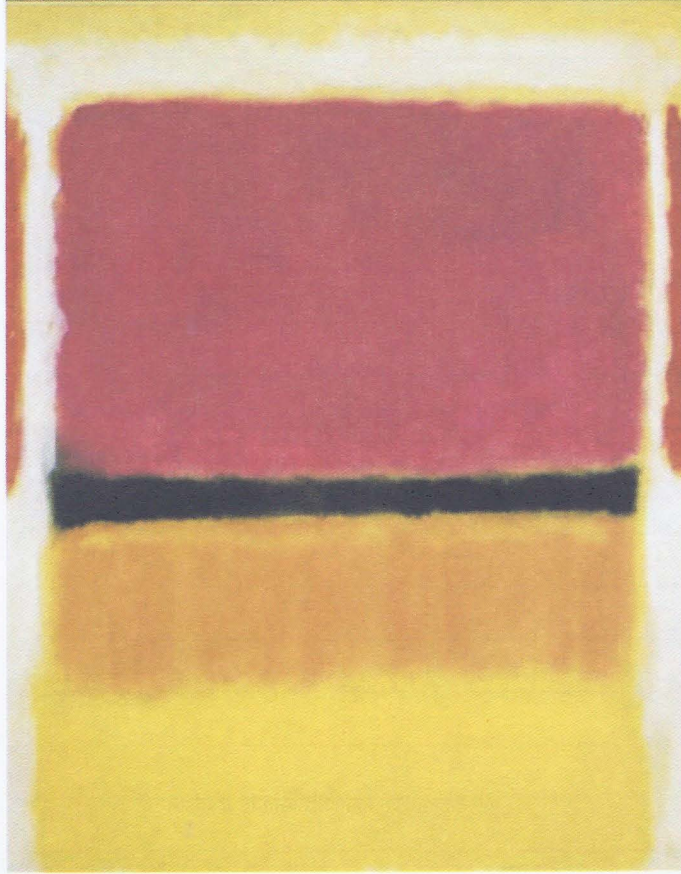


Foto.7- Mark Rothko, Kırmızı Üzerine Mor Siyah Sarı, 1949
(www.metmuseum.org/toah/hd/abex/ho_64.146.htm , www.art.com/gallery/id--a4/mark-rothko-posters.htm)

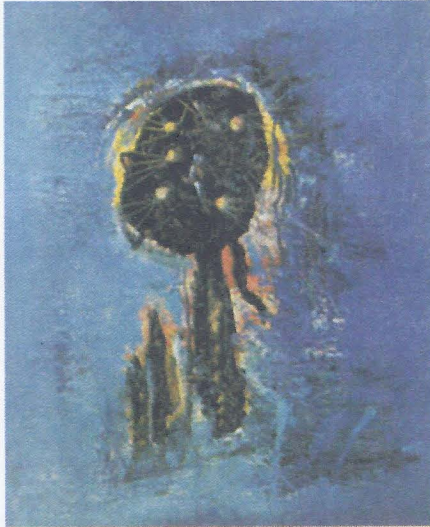


Foto. 8- Wols, (Wolfgang Schulze) 1951
www.facebook.com/pages/Alfred-Otto-Wolfgang-Schulze

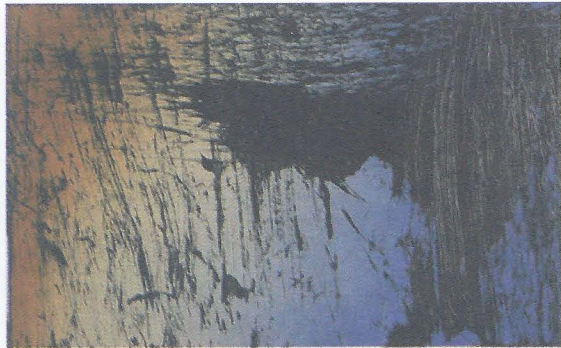


Foto-9, Hans Hartung, 1980
www.artnet.com/artist/7897/hans-hartung.html
