

SOYUT RESİM SANATI İÇERİSİNDE PIET MONDRIAN'IN YERİ**Osman ALTINTAŞ*****ÖZET**

Belli bir kültür düzeyine ulaşmış olan insan, ne maddesel ne de salt duygusal olabilir. Madde ruh ve tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış olarak yaşama yeni bir açıdan bakar. Bu bakış insanı kendi doğası ve dünyası dışındaki nesnelere kavrama ve ifade etme biçiminde kendisine yeni imkânlar ve anlatım biçimleri sunar. Bu çok yönlülük gerçek yaşamda hiçbiri kendi başına egemen olmayan madde, ruh ve tinsel olguları kullanma ve ifade etme yönündeki yaratıcılığını ortaya koyar ve bütün bütünlüğü bu anlayışla sağlar. Sanatta olduğu gibi gerçek yaşamda da bu böyledir.

Anahtar Kelimeler: Mondrian, Soyut Sanat, Yeni Plastizim, De Stijl

THE PLACE OF DE PIET MONDRIAN IN ABSTRACT ART**ABSTRACT**

The human who has achieved to an adequate culture level can't be solely material or solely sensational. The material looks at the life from a different angle as being achieved its own being's consciousness in the unity of soul and spirit. This view offers human new opportunities and expression forms to understand and express the objects which are outside its own nature and world. The versatility expresses the creativeness of using and expressing the object, soul and spiritual facts which are not lordship with their owns and it obtains the totality in its all works. It is same as in the real life as it is in the art.

Keywords: Mondrian, Abstract Art, Neo Plastism, De Stijl

Hakikat gözlemlerimizle gördüğümüz ve nesnelere dolu bir dünyanın ötesinde ancak akılla kavranabilen tanrısal bir şeydir.

Mondrian

MONDRIAN VE DOĞASAL VARLIK ALANI

Ayrı coğrafyada, ayrı iklimlerde yaşayan insanlar yaşam biçimleri farklı ayrı dilleri konuşuyor olsalar bile; "bir şekilde sanatla ilintilidir. Bu ilişkiler bazen doğrudan (sanat yapan kişi), bazen de dolaylı (sanat tüketicisi) olarak sürdürülür. Kimi, sanatı salt hoşça vakit geçirme aracı olarak kabul eder, kimi kendini geliştirme, beğenilerini daha rafine etme aracı olarak" (Erinç, 2009:9), kimi ise yaşadığı toplumdaki sorunları dışı vurma veya kendini ifade etme aracı olarak kullanmayı tercih eder. Buradan anlaşılacağı üzere sanat, insanların ve yaşadıkları toplumun beklentilerinden oldukça etkilenmektedir. Bu etki sanatın yaratıcısı olan sanatçının yaşadığı toplumun yaşam biçimi, kültürel, sosyal ve siyasi gelenek formlarıyla da ilgilidir. Bu ilgi sanatçı ve sanatın gelişmişlik düzeyini belirleyen temel kriterlerden biri olarak da görülmelidir. Bu anlamda sanat toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıkar, gelişir ve değişir. Bu değişim sanatın genel ve en önemli karakter özelliklerinden biridir. "Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal

* Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.(altintas@gazi.edu.tr.)

yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de toplumun üst yapısını oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir” (Armağan, 1992:9). Doğal olarak Mondrian da diğer sanatçılar gibi toplumsal yapıdan ve sanatın genel özelliklerinden kendi alanı içinde olabildiğince etkilenmiştir. Bu etki temsil ettiği üslup içinde doğal olarak kendi biçim ve plastik formlarla, değişken bir yapıda kendini ortaya koymuştur. Bu sunuş sanatçının kendisi dışındaki soyut sanat üsluplarını da etkilemiştir. Bu etki toplum dinamiklerinden olduğu kadar sanatsal formların yaratıcı gücüyle de kendini gösteren bir süreç olarak gelişmiştir. Soyut sanat olarak da adlandırılan ve Mondrian’ı da kapsayan bu alanın böyle bir etkileşimden ve süreçten ortaya çıktığını varsaymak doğru olacaktır. Bu durumu Worringer’in “ilkel insanların sanatsal iradesinin, sonra sanatın bütün ilkel çağlardaki sanatsal iradesinin ve son olarak da kültürel bakımdan gelişmiş bazı doğu halklarının sanatsal iradesinin, bu soyut eğilimi gösterdiğini görürüz. Demek ki soyutlama dürtüsü, her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek bir kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olarak kalmıştır.” (Worringer, 2003:278).

İlkel toplumlardan gelişmiş toplumlara dek uzanan bu süreçte, soyut sanatın; varlığı insan doğasından olduğu gibi, sanatsal yaratım özgürlüğüyle de ilgili bir süreçtir. İnsanın doğuştan ölümüne kadarki süreçte ilk gördüğü, onunla yaşadığı, doğa formlarından kurtulup değişik soyut formlara yönelme içtepisi, sanatın gelişim süreci içinde öyle çok da kolay olmamıştır. Zaman almıştır. Bu süreçte modern sanatın doğması, gelişmesi kuşkusuz bu anlamda Mondrian’a çok şey borçludur. Sınırsız evrenin, geometrik küçük kare, dikdörtgen gibi alan kutucukları içine indirgenmiş olması hayal darlığıyla veya bazı insanların ifade ettiği gibi beceriksizlikle ifade edilemez.

Mondrian, doğasal formların görüntü ve görsel biçimlerinden ziyade onların yapısal ve varlık gerçeğiyle ilgilenmiş ve bu anlamda sonsuz evreni daracak, geometrik alanlar içindeki soyut mekânlara sığdırmasını bilmiştir. Bu öngörü kuşkusuz, temsil ettiği sanat alanı içinde bir devrimdir.

Sanatçının, doğasal formların etkisinden ve görünümünden kurtulup soyut formlara yönelme nedenleri tek başına sanatçı yaratıcılığı ve ön sezgisiyle ilgili olamaz. Kuşkusuz başka alan ve ruhsal ön koşulların varlığıyla da ilgilidir. “Bu ön koşullar, halkların dünyaya ilişkin duygularında, evren karşısındaki ruhsal tutumlarında aramızda da gerekir. Soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin karma karışık iç ilişkileri ve akışı karşısında rahatsızlık duyan bu halklara derin bir dinginlik ihtiyacı egemen olur. Onların sanattan elde etmeyi umdukları mutluluk, kendilerini dış dünyanın nesnelere yansıtma, onlarda kendi kendinden haz duyma olanağı değil, dış dünyanın tek tek nesnelere keyfilikten ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, onları soyut biçimlere yaklaştırarak ebedileştirme ve böylece görünüşlerden uzak bir dinginlik noktası, bir sığınak bulma olanağı da sağlar. (Worringer, 2003:278, 279). Worringer’in öngörülerinde yanında Mondrian’ın soyuta yönelmesindeki bir başka neden de içinde bulunduğu çağ-zaman ve toplumdaki derin bunalımlarla da ilgilidir. Bu dönem topyekûn insanların birbirini boğazlamak için fırsat aradığı savaş döneminin sarsıntılarıyla çalkalandığı, insan yaşamının ve tüm değerlerin zayıfladığı bir ortamdı. Ayrıca savaşın tetiklediği endüstri ve makine çağının hızla geliştiği bir ortam. Bu ortamın psikolojisi doğal olarak her şeyi etkilemiştir. Yeni üretim modelleri ve gelişen endüstri, sanat alanını da etkiledi. Bu dönem üslupların hızla ortaya çıktığı bir zamana rastlar. Bu tesadüflerden ibaret değildir. Kuşkusuz, üretim modellerinin değişimi, sanayinin gelişmesi, insan düşüncesi ve psikolojisi üzerinde de derin etkiler bırakmıştır. Diğer sanatçılar gibi Mondrian da bu gelişmeden etkilenmiştir. Ayrıca

uzun zamandan beri sanatın salt seyredilmesinden kaynaklı bir haz verme aracı olmaktan çıkması da bu dönemle başlamıştır.

Sanatçının ilk dönem resimlerinde de kendini gösteren doğa formları daha sonraki soyut doğa formlarına bir gönderme niteliğindedir. Bu resimlerde nesnenin doğal uzantılarıyla sınırlanan yapı giderek daha soyut, geometrik formlara dönüşmüştür. Resimlerde yer alan ‘ağaç dalları’ adeta kalın konturlarla çizilmiş geometrik bölümlerden oluşmuş soyutlamacı resimlerdir. Bu çizgisel dallarla elde edilen silindirik-elips ve dairesel şekiller ilerleyen süreçte yatay ve dikey geometrik formlara dönüşecektir.



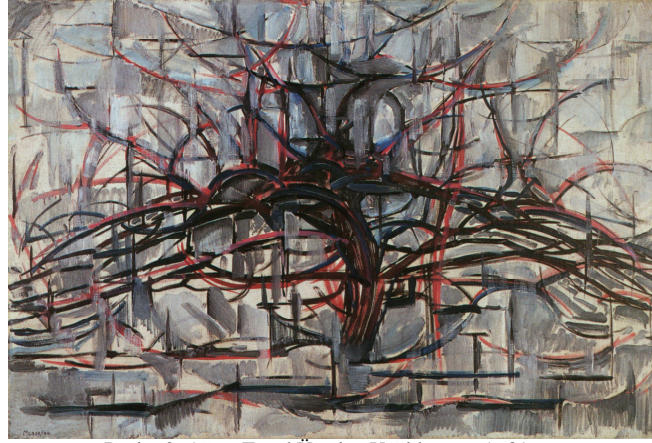
Resim 1: Gri Ağaç, Tuval Üzerine Yağlıboya 78,5x107,5 cm.

MONDRIAN'IN SANATINDAKİ SOYUT BAŞLANGIÇLAR

Sanatçının resimlerindeki soyut eğilim 1900'li yılların başlangıcına denk düşer. Bu yıllarda ele aldığı konular daha çok doğa görünümleridir. Doğa görünümelerini konu alan peyzajlarda ağaç betimlemeleri ağırlıklıdır. 1906 ve 1912 yılları arasındaki çalışmalarında sanatçı soyut resmin ipuçlarını vermiştir. Çizgisel yapının öne çıktığı bu resimlerde boyasal doku, pentürel zenginlik ve doygunluk ön plandadır. Gri pastel tonların hakim olduğu bu eserlerde büyük bir dikkatle “doğa” rasyonalize edilmiştir. Doğa formlarından sıyrılıp “üsluba varma” anlayışı Mondrian'ın gelişmesinde bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ünlü sanatçı adeta adım adım, büyük bir dikkat ve titizlikle “tabiatı rasyonalize ederek yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dik açılı bölünme sistemiyle asal renklere dayanan üslubuna erişmiştir.” (Özer, 1993:140).

Sanatçının sanatsal çalışma aşamalarında sürekli bir yeniliğin içinde olmayı yeğlemesi mizacı bir yaklaşımdan çok, sanatsal bir zorunluluğu göstermektedir. Bu zorunluluğun kaynağı hiç kuşkusuz toplumsal yapı-teknolojinin olduğu kadar kültürel bir tabanın yönlendirmesiyle de oluştuğu kesindir. Bu kültür tabanının belirli bir kesim ve coğrafi sınırlardan çok, geneli kapsadığını düşünebiliriz. “Her türlü yeniliğe açık olan sanatçı daha 1908'den başlayarak, giderek daha stilize hale gelen ve hep aynı konuyu işleyen bir dizi transkripsiyon yapmıştır.” (Eroğlu, 2007:382). Sanatçının bu çalışmaları aslında kübizme çıkış noktasında önemli katkılar sağlamıştır. Bu katkı o zamanlar pek dillendirilmese de, bugün apaçık görünen ve kabul edilen bir olgudur. Sanatçının bu katkısı kendisinden çok

sonra gelen C.Stell ve M.Rothko adına söylenilen bir değer haline gelmiştir. Oysa C.Stell ve M.Rothko'nun eserlerinin esin kaynağı Mondrian'dır. M.Rothko'daki renk alanlarının geometrik konturlarla sınırlandırılmamış olması ve kendi içindeki saydam renk geçişleri duygusal bir lirizmden; psikolojik kırılğanlıklarla kendini Mondrian'dan ayırt etse bile, esin kaynağı sanatçıdır. Mondrian'daki geometrik yapı çeşitli ölçütlerdeki renk alanlarının üst üste, yan yana dizgisiyle çizgisel konturlarla sınırlandırılmışken, C.Stell ve M.Rothko'daki renk alanları daha uzaysal bir uzamı temsil ediyor. Mondrian kübizmi uç düzeye ulaştırmak amacıyla yapmaya başladığı çalışmalarda "formları en ileri derecede çözmek (decamposer), objeyi mutlak (absolu) niteliğe ulaştırarak maddelikten sıyırmak suretiyle arı soyutlamaya varmıştır. Sanatçı objelerin, formların çözülerek, nasıl temel öğeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermiştir." (Kınay, 1993:270). Bu doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi demektir. Bu deneyim uzun süre, bugün bile geçerliliğini sürdüren soyut bir alanın varlığına tanıklık etmektedir.



Resim 2: Ağaç, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x 81 cm.

Bu yöndeki; bu resimler Paris'te sergilendiğinde Apollinaire; Mondrian için, "Picasso'dan etkilenmiş olmasına karşın çok özgün bir kişiliği olduğunu, resimlerinin bir entelektüel duyarlılık gösterdiklerini, bu tür bir kübizmi Picasso ve Braque'nin değişik malzemelerle yaptıkları ilginç deneylerden farklı bir yönü olduğunu söyler." (İspiroğlu, 1994: 79) O dönemde değişik hazır nesnelere ve kolajla desteklendiği Picasso ve Braque'nin resimlerinin aksine, Mondrian'ın resimleri çıkış noktası itibariyle daha doğasal ve soyut imgelere dayanmıştır. Resimlerde kolaj ve hazır nesne kullanılmamıştır. Picasso ve arkadaşlarının aksine sanatçı, herhangi bir nesneyi görsel olarak ifade etme ve o nesneyi çağrıştırmaya noktasından çok daha ilerisine taşımıştır.

MONDRIAN VE DE STIJL GURUBU

Mondrian De Stijl gurubunun en önemli isimlerinden biri, aynı zamanda önemli bir teorisyenidir. Endüstri ve makinenin giderek önem kazandığı dönemde, gelişmelere paralel olarak, gelişen ve değişen kültürel ortam ve birey; yeni şehirleşme sürecinde giderek doğaya alternatif, yeni yaşam alanlarını kurmak arzusunda olmuştur. Bu gelişme içinde sanatçı, bu yeni ortamlarda yeni biçimleri kurgulamak, hatta sanatsal bir yaratım içinde olmak arzusundadır. Bu istek Mondrian'a göre, soyut bir sanatı zorunlu kılmaktadır. Bu

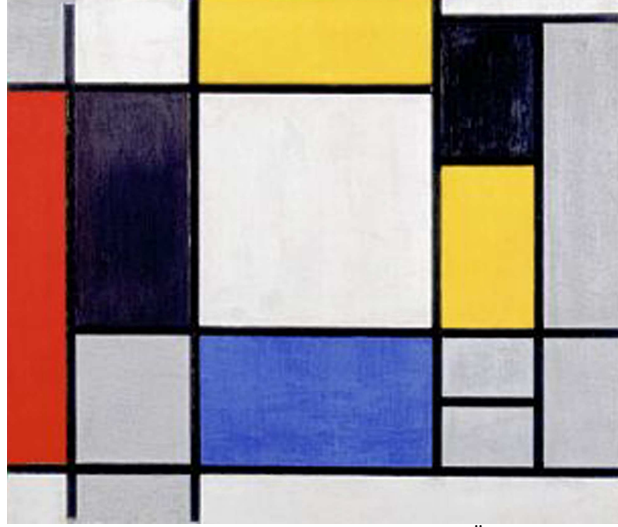
sanatta doğal olarak bireysel değil, evrensel olacaktır. “Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, ondan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratacağı.” (İspiroğlu, 2011:51). Yeni insan yeni teknoloji – gelişmiş ekonomi ve yeni sanat, özlemi duyulan sanat ortamını şekillendirecek; kültürel ve sosyal taban, bu ayaklardan oluşacaktır. Doğa aynı şekil ve renkte kendini mevsimler aracılığıyla yenilese bile, bu bir tekrardır. Bu tekrar güneş ve mevsime göre renk değerlerine ayrılrsa ve enerjiye göre değişse bile, temel değişmez bir birime dayanmıştır. Sanatçı bu doğasal değişimi daha ileriye götürmek ve nesnenin ilk halinden, kendini tanımlayan duyulan görüntüsünden kurtulmak istiyordu. Bu isteğin temel dayanağı “değişim”dir. Gurubun görüşü; üyelerin eserlerinde tümüyle kendini göstermese de, teorik olarak sanat ortamında önemli bir yeri olmuştur.

Gurubun sanat anlayışını en yalın şekliyle Hess açıklamıştır. Hess’e göre De Stijl anlayışı; rengin belirgin olabilmesi için, renk düz olmalıdır. Salt asal olmalı yani sarı, kırmızı veya mavi gibi üç ana renkten biri olmalı, yayılımında gerçekten bağımlı ama hiçbir şekilde sınırlandırılmamış olmalıdır. Diğer yandan üç temel renk de henüz rengin dışsallığına sahiptir. O bakımdan bunlar renk olmayan üç renge beyaz, siyah ve griye karşıt olarak yerleştirilmelidir. Çünkü renklerin doğal uyum ilişkilerine girmemeleri gerekir. Salt biçim verme doğal olanı bir yana bırakmayı amaçladığından bu üç rengi boyut, güç ve tanrısal kapasite bakımından başka bağlantılar içine sokar. Bağlantılara ilişkin olarak uyum kelimesi yerine dengeli biçim verme tabiri daha uygundur.

Gurubun özellikle renk üzerine belirginleştiği görüş, yeni bir anlayışı simgelese de sanatın temel özgürlük alanına karşı, doğasında olmayan bir reçeteleşme mantığını da dayatmıştır. Ancak ne Mondrian’ın ne de diğer gurup üyelerinin sanat eserlerinde tümüyle bu kriterlerle hareket etmediği görülür. Renkte uyum yerine dengeliliği öne çıkaran bir anlayış aslında doğasal bir öngörmeye de yakın görünüyor. Bu da biçimsel bir soyut anlayışa karşı bir tavidir. Bu çelişkilere rağmen De Stijl hareketi önemli sonuçları olan bir harekettir. “Özellikle 1916 ve 1931 yılları arasında geniş bir alanda etken olmuş ve sanat ortamında günümüze değin tartışmalarla güncelliğini korumuştur. Üç safhalı bir gelişme gösteren hareket 1916-1921 arasındaki “formalist safha” Hollanda’da, 1921-25 arasındaki “olgun safha” uluslararası görülürken, 1925-1931 arası “dönüşüm safhası” olarak geniş bir alanda kendisini göstermiştir.” (Beksaç, 2000:132).

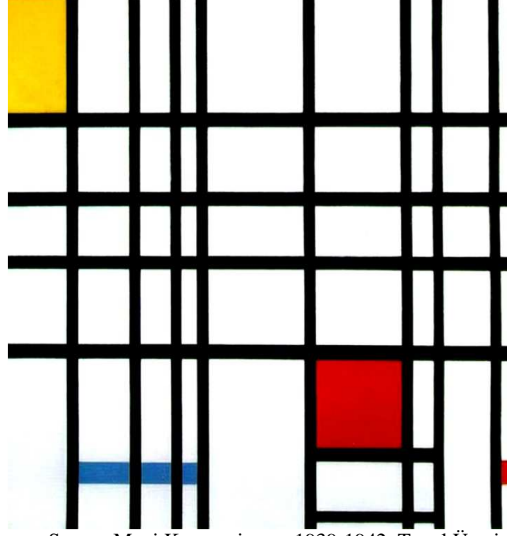
KÜBİZMDEN FARKLILAŞMA, NEO PLASTİK ANLAYIŞ VE SON RESİMLERİ

Doğasal formlardan uzaklaşma ve değişim, birçok sanatçı için temel çıkış noktası olmuştur. Kübizmin nesneye bakış açısı ve değişim talepleri Mondrian için de heyecan vericiydi. Sanatçı ilk doğa resimlerinde bile bu yönde önemli ipuçları ve örnekler vermiştir. Sanatçı kübizmin ana felsefesine karşı olmamakla birlikte Picasso ve arkadaşlarından daha farklı anlayışta eserler vermek istemiştir. Bu anlamda Mondrian plastik sanatlarda yeni bir doktrin şekli olan neo-plastizmi kübizm akımından yararlanarak ortaya çıkarmıştır. “Bu görüş te dikey ve yatay çizgilerin, dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat anlayışıdır. Bu görüş tarzı Mondrian tarafından beş yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştır.” (Turanî, 1995:603). Kübizmin nesnelere anatomik bir yapı içinde bölerek, yeni değişken bir yapı inşa etme istemleri karşısında Mondrian tümüyle nesnelere ve doğal görüntüsünden kurtarılmış bir resim oluşturma peşindedir.



Resim 3: Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Gri Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x 60 cm

Resimde dikey ve yatay çizgilerle oluşturulmuş net ve kesin, düz, geometrik alanlar kübizmin ön gördüğü anlayıştan oldukça uzaktı. Kübistlerin nesneyi bölerek ulaştıkları sonuç ile kendilerinin ulaştıkları bu soyut alan birbirinden çok farklıdır. Kübizm temelde doğa çıkışlı olup doğa nesnelerini çağrıştıran bir plastik anlayışı benimsemiştir. Bu kesin ayrışmaya karşın Mondrian ve “soyut sanatçılar kendileriyle kurulan yakınlıktan rahatsız olmaları ve bu kurulan yakınlığın anlamsız olduğunu göstermek adına resimlerinde nesneyi kullanmamaya karar vermesiyle” (Ragon, 1987:21) yeni bir alanın ortaya çıkmasına vesile olmuşlardır. Aslında nesnenin dönüşümüyle ortaya konan kendisine benzemeyen yeni nesne ile “nesnesiz” resimlerdeki var olan nesneye de değinmek gerekir. Soyut nesne, yani görüntüsünden kurtarılmış bir anlamda sanatçının kendi sezgi, görüş ve beğenisiyle ortaya konmuş (yaratılmış) yeni oluşum yeni nesne. Bu yeni nesne nedir? Bu yeni nesne alışılmışın dışında, sanatçı tarafından ilk kez ortaya – “gözün önüne” konan ve salt adından başka nesneyi çağrıştırmayan bir biçim. Aslında; nesnelere kurtarılmış soyutçuların, ortaya koyduğu bu tür bir nesne arayışı sürecidir.



Resim 4: Kırması, Sarı ve Mavi Kompozisyon, 1939-1942, Tuval Üzerine Yağılıboya, 72 x 69

Aşağıdaki resimde görüldüğü gibi sanatçının Uyku adlı resmine bakalım. Bu resimdeki nesne nedir? Çizgisel yapıyla oluşturulmuş bir gölge – bir kitle. Salt tablo adı bizi buradaki varlığın “uyku” olabileceğini kabule zorluyor. Bu gerçekten soyut bir resim midir? Yoksa aklın kabullendiği “uyku” gerçek bir nesne midir?



Resim 5: Osman Altıntaş, Uyku, 2003 Lavi 28x20 cm.

Mondrian'ın dikey ve yatay çizgilerle dengelediği resimleri kübizmin öngördüğü resimlerden oldukça farklıdır. Ancak farklılıklar soyut ve kübizmle ilgili Picasso'nun görüşleri de oldukça enteresan ve çelişkilidir. Picasso dostu Sweeney'e mektupta: “Biliyorsunuz ki kübizmin niyeti başlangıçta kesin olarak oylumları ifade etmekte. Üç boyutlu oylumu doğal olanı değiştirmekti. Kübizm gerçekte doğasal kalıyor soyutlamaya gidiyordu, fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışına zıttı. Benim soyut anlayışına göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satıh'a hizmet ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmekte. Ben bunu,

yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım. Fakat yüzeylere pek o kadar dokunulmuş olmadı. Nihayet yalnız çizgiler çizdim ve bunları renklendirdim. Şimdi bir tek problem bu çizgileri aynı şekilde karşılıklı kontrastlarla yok etmekti.” (Turanî, 1995:606).



Resim 6: Meyve ve Şarap Kadehi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x72,5 cm.

Picasso'nun kübizm anlayışında oylumları yok etme ve böylece yüzey-satıh resmini yaratma yönünde gösterdiği çabalar aslında Mondrian'ın başardığı bir sonuçtur. Picasso'nun değişik ve aynı dönemlerdeki birçok eseri incelendiğinde oylumun büyük bir oranda nesne ifadesinde etkinliğini koruduğunu görüyoruz. Ayrıca yüzeyi oluşturmada kullandığı dik ve yatay çizgisel unsurların yarattığı yüzey, tümüyle oylumdan kurtulamamış ancak Mondrian'ın dik ve yatay unsurlarla oluşturduğu soyut alanla ortadan kaldırılmıştır. Bu yeni durum her iki sanatçı için öngördüğü plastizm anlayışının bir sonucudur. Mondrian'ın resimsel dünyasındaki nesnelerin biçimsel varlıkları salt, sanatçının öngörüsü ile sınırlıdır. Picasso'da ise nesnenin doğal halinden belirli bir oranda kurtarılması – değiştirilmesi- ile sınırlı kalmıştır. Picasso, bu anlamda tüketici-alıcı kesimin beğenisini ve anlaşılır olma noktasındaki sınırını Mondrian'ın ulaştığı mesafeden daha kısa noktada sonlandırmış; bırakmıştır. Daha birçok noktada yenileşen ve nesneden uzaklaşan Mondrian'ın resmi simetri ve kompozisyon konularında da Picasso'dan oldukça farklıdır. Gözün ve aklın kurduğu bir simetri anlayışı, Mondrian'da dengesizlik olarak algılanmıştır. “Mondrian'a göre simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilgenliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden sanatçı resimlerinde dengeyi ararken, yüzeyi eşit parçalara bölmez.” (İspiroğlu, 2011:53) Aslında doğa iyi gözlemlendiğinde bu kaygıların tümünün doğada var olduğu ve değişken yapı içinde kendini gizlediğini görürüz.

Kübizm ve neo-plastizm anlayışı benzer ve yakın amaçlarla doğayı sanatçının kendi bakış açısı ve sezgi gücüne; gözlemine bağlı olarak değiştirme ve dönüştürme noktasında büyük çaba harcamıştır.

Neo-plastizm ve felsefesiyle ilgili olarak Mondrian da belli ölçüde görüşlerini ortaya koymuştur. Bu görüşler sanat ve insanın doğaya bakma ve ifade etme algısıyla ilgilidir.

“Belli bir kültür düzeyine ulaşmış olan çağdaş insan, ne salt maddesel ne de salt duyuşsal olabilir; madde ruh ve tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış olarak yaşama yeni bir açıdan bakar. Çünkü gerçek yaşamda bunların hiçbirini kendi başına egemen değildir. Bütünlük ise ancak bunların dengesiyle sağlanabilir. Sanatta da bu böyledir. (İspiroğlu, 1994:88)

Sanatçı resimlerinde hiçbir plastik elemanı tümüyle baskın-egemen kılmamıştır. Ne rengi biçime, ne de biçimi çizgiye egemen kılmıştır. Yüzeyde bu elemanlardan hiçbirisi tek başına, resme bir anlam ve yoğunluk kazandırmamıştır. Dik ve yatay çizgilerle oluşturulmuş çeşitli boyutlardaki dikdörtgen ve kare alanlar, yüzeyde sayısal olarak çok görünse de; biçimlerin yer aldığı yüzey ve alan itibarı ile, bu alanlardaki mavi, sarı gibi net ve yoğun renklerle dengelenmiştir. Kalın koyu siyah konturlarla birbirine bağlı bu alan örgüsü tek bir ana yüzey üstünde duran, yaşam kolonileri-alanları gibidir. İzleyici bu dar alanlar arkasından, gerçek büyük yaşam alanının farkına varmaktadır. Yaşamın çeşitliliği ve çokluğu, ana yüzey kaplamı toplamından ve var olduğu alan yüzeyinden oldukça azdır. Mondrian'ın resmi bu büyük ve sonsuz alan yüzeyindeki küçük, soyut yaşam alanlarıyla sınırlandırılmıştır. Lynton'a göre Mondrian'ın yaptığı Boogie-Woogie resmi için “uzun süredir yaptığı resimlere göre, yeni bir plastik anlayışı yansıtan küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla çok kalabalık bir resimdir. Yanlamasına genişlemek istiyormuş gibi bir duygu vardır. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır. Resim Amerika'yı çağırıştır” (Lynton, 1991:217) demektedir. Resimde bazen canlılığın yaşam alanının çokluğu ve canlılığı, gördüğümüz alanın o anki görülebilir alan ölçüsüyle ilgilidir. İnsan vücudundaki bir organın alanı-ölçüsü-taşıdığı hücre sayısına göre çok küçük ve dar bir alandır. Bu dar alanın diğer bağlı olduğu organ ve yaşam alanlarıyla beraber düşünülmesi gerekir. Burada ise resim yüzeyindeki yaşam alanlarının (geometrik biçimlerin) diğer sonsuz ve yüzeyde devam eden alanla düşünülmesi gerekir. Sanatçı bu biçimlerin ana yüzeyde devam eden ve bizde sağa sola hareket eden alanlarla büyük bir his ve duygu uzamı oluşturmaktadır. Dolayısı ile Mondrian'ın yüzey resmi ifade ettiği (127x127 cm) ölçülebilir alanlarla sınırlandırılabilir bir ölçü alanı değildir.

Biçimlendirilmiş kare ve dikdörtgen gibi geometrik renk ve yaşam alanı önceden Cezanne'nin doğayla ilgili “silindir” sözüyle ifade edilmiş geometrik alana göre daha soyuttur. Gerçekten doğasal varlıkların görülen şekilleri çokluk itibarı ile Mondrian'ın kare-dikdörtgen gibi şekillerinden çok daha fazladır.

Evrenin görülebilir şeklinin ne olduğu konusu henüz bilinmemektedir. Doğasal biçimlerin bilinen ve görülen şekilleri evrenin genişleyen, sürekli değişen ve bilinmeyen şekliyle ifade edilemez.

Resmin görülen ve sanatçısı tarafından oluşturularak sonuçlandırılmış şekilleri itibarı ile, Mondrian'ın son resimlerindeki bilinen biçimleri, emsal çağdaşlarına göre son derece soyut ve kendine aittir.

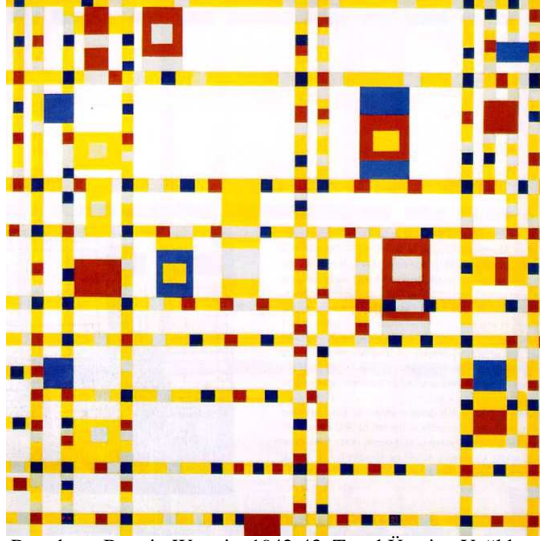
Picasso ve arkadaşlarının resimlerindeki nesnel biçimler bu anlamda doğasal nesnelere kısmen değiştirilmiş (soyutlama) biçimleridir. Mondrian'ın resimleri belli bir plan ve önceden belirlenmiş esaslara göre (rastlantısal olmayan) olduğu için, doğanın öngördüğü ve onun insan üzerindeki duyuşsal ifadelerine göre değişen bir yapıya kapalı kalmıştır. “Bu anlamda 1940'larda yaptığı resimler bir ölçüde Avrupa'da yaptıklarına göre daha esnek ve

renkli olsalar bile, genelde onun dilinin, köklü bir değişime kapalı olduğunu kanıtlar gibidirler.” (Yılmaz, 2005: 68).

Mondrian’ın resimlerinde doğrudan bir duygu aktarımı yoktur. Bu anlayışta, duygu aktarma aracı olarak belirli somut bir nesnenin olmayışının payı büyüktür. O izleyicinin kendi belirleyeceği ve kendinin içinde olduğu duyguyla resmine, aracısız bakmasını sağlamıştır. O’nun resminde bir ağaca, ağacın yaprakları, çiçek ve meyvelerinin izleyicide oluşturduğu heyecan ve algıyla bakması yerine, salt resme bakmasını öngörmüştür. “Estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılaştırarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kişiye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resim bu iletişimi, o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kişinin duygularına geçerek gerçekleştirir. (Lynton, 1991: 76). Bu “belli bir durum” izleyicinin resimden önceki kendi durumu doğrudan, somut nesnelere yoluyla resme kattığı bir yönlendirmeden çok, salt resim yoluyla, onda o an oluşacak yeni bir duruma “neden” olmuştur. Sanatçının resimlerindeki büyük arka boyut (arka yapı) herkesin nesnelere yoluyla kolaylıkla anlayabileceği bir varlık gibi görünse de bu öyle değildir. Arka yapı itibarı ile yüzeyde şekillenen ön yapı da, anlam itibarı ile herkese açık değildir. Sanatçının bilinen “kuramı” bu yapıların tüm açıklığıyla ortaya konduğu somut anlatım dilinden uzaktır. Bu uzaklık ve “gizlilik” izleyiciye “anlama” ve ne “anladığı” konusunda bir özgürlük ve “değişkenlik” alanı sunmuştur. Sanatçının kuramı doğrultusunda oluşan eserleri bu yöntemle değerlendirilmelidir. Bu yöntem izleyicinin ne anladığı, ne hissettiği ve ne kadar “neyi” bildiğiyle sınırlıdır. Bu sınırlılıkların sanatçının resmi için bir “zarar”dan çok bir “fayda” alanı oluşturduğu kesin. “Kuram sanatsal yaratıma yol gösterdiği müddetçe, elbette zararlı değildir. Ancak kuram bir yöntemden ziyade inanç halini aldıysa o zaman sanatının ve yaratım sürecinin önünü tıkayabilir.” (Yılmaz, 2005: 67-68)

Kuramın sanatsal yaratımın önünü tıkama inancı haline dönüştüğü savı sanatçı için geçerli değildir. Mondrian’ın kuramı kendi beğenisi ve resimsel dünyasıyla sınırlı bir alan olarak kalmıştır. Mondrian’ın kuramı büyük ölçüde kendisi için de zamana bağlı kalan, gelip geçici bir yapıt olarak kalmaktan kendisini kurtarmıştır. Onun resimlerinde ideal sifer ve ön yapı “bir örgü gibi birbirlerine bağlıdır.” (Çil, 2011: 61). Bu bağlılık kendine özgü bir soyut dil ve algıya hizmet etmiştir.

Her sanat eseri insana (yaratıcısına) dayalı bir uzam süreci olduğuna göre, insansal ve dünyevi olguların yanı sıra sanatçıda olduğu gibi bu boyutun dışına taşan soyut; bilinen nesne dışı anlatım diliyle başka evren ve varlıklara da dayanır. İzleyici ancak Mondrianda olduğu gibi, bu varlık ve evrene dışarıdan, sanatçının öngördüğü pencerelerden seyredebilir. Rengi çevreleyen bu geometrik odacıkların dışında sınırlanmış hiçbir alan yoktur. Bu odacık kare alanlar bile özellikle yüzey dışına devam eden bir gelişme gösterir. Bu da evrenin ve varlığın sonsuzluğuna uzanan bir yolda ancak sanatçının öngördüğü zihinle; sezgiyle kavranabilen bir dünyadır.



Resim 7: Broadway Boogie-Woogie. 1942-43, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 127 cm.

“Resimlerinin özellikleri bu resimlerin boylarına, biçimlerine ve içerdikleri öğelerin düzenlenişine ve niceliğine göre değişir. Düşey ve yatay çubuklar, ana renkler, bazen bir köşesinden asılan dikdörtgen biçimler, tuvaler, trajik ve güler yüzlü olmadan dikkatleri asıldıkları duvara çeken bakışsız kompozisyonlar... (Lynton, 1991: 217).

Sonuç itibari ile sanatçı eserleriyle kendine özgü soyut bir sanat anlayışını benimsemiştir. Çoğu sanatçıda olduğu gibi eserlerinin başlangıç aşaması ile ulaştığı düzey arasında dikkat çekici fark, onun yaratıcı yönünün bir göstergesidir.

Özellikle ağaç serisiyle başlamış ve daha sonra bilinen soyut eserleriyle neo-plastizm akımının öncüsü ve kurucusu olmuştur. Bu eserlerinde oldukça az renk kullanarak yalın renk ve biçim alanlarıyla da minimalizme esin kaynağı olmuştur.

Sanatçının eser ve kuramıyla yarattığı etki alanı günümüzde çeşitli alanlarla etkisini sürdürmektedir.

Eserleri ilk bakışta dekoratif bir izlenim uyandırır da bu alanın çok daha ilerisine taşan biçimsel, anlamsal ve kurgusal bir gizem ve derinliğe işaret etmektedir. Bu derinlik düşünsel boyutta olduğu kadar sanatsal ve plastik soyut bir alan derinliğine de sahiptir.

Yaratıcılığın kapılarını görsel ve nesne bağımlı bir zorunluluktan kurtarıp, düşünsel bir boyut kazandıran Mondrian çok uzun bir süre daha güncelliğini koruyacaktır.

Bireyin başka hiçbir gereksinim duymadan kendi başına yaratacağı bir performans, Mondrian ile başlamıştır.

Mondrian'ın resimlerindeki dikdörtgen kare gibi pencereler evimizden dışarıya açılan pencerelerden çok farklıdır.

Sanatçı kendisi için “ustalık” düzeyinden geç “yaratıcılık” düzeyini yeğlemiş ve bu anlayışa sonuna kadar bağlı kalmıştır. Zira Picasso'nun dediği gibi “Eğer bir sanat eseri her zaman bugünde yaşamıyorsa, üzerinde durmaya demez.”(Podoksit, 1989: 31).

KAYNAKÇA

- Armağan, A.İ.(1992). *Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş*, İleri Kitapevi.
- Beksaç, E.(2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Çil, N.(2011). *Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç*, Yem Yayın.
- Erinç, M, S.(2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö.(2007). *Öznel-Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı.
- İpşiroğlu, N.(1994). *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ,İpşiroğlu,M.(2011). *Sanatta Devrim*, Hayal Perest Yayınevi.
- Kınay, C.(1993). *Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara.
- Lynton, N.(1991). *Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan ve Sedat Özış*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Özer, B.(1993). *Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık*, Yem Yayınları.
- Podoksik, A.(1989). *Picasso Ewiges Suchen Werke des Künstlers aus sowjetischen Museen*, Aurora-Kunstverlag, Leningrad, Printed and bound in Austria.
- Ragon, M.(1987). *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, Cem Yayınevi.
- Turani, A.(1995). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yılmaz, M.(2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Worringer, W.(2003). *Soyutlama ve Empati, Modernizmin Serüveni*, Hazırlayan: Enis BATUR, Y.K.Y. yayınları, İstanbul.