

**MODERN RESİM SANATINDA
BİÇİM VE PARÇA-BÜTÜN İLİŞKİSİ**

ŞAFAK SIRCAN
(Yüksek Lisans Tezi)

ESKİŞEHİR 2006

MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM VE PARÇA-BÜTÜN İLİŞKİSİ

Şafak SIRCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç Y. Hakan GÜRSOYTRAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat 2006

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM VE PARÇA BÜTÜN İLİŞKİSİ

Şafak SIRCAN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2006

Danışman: Doç. Y. Hakan Gürsoytrak

Resim sanatında imge-biçim-kurgu diyalektiği, sanat tarihi boyunca işlenen bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçim; sanatın algıladığımız ve yorumlayabildiğimiz kısmı, özgünlüğün ve yaratıcılığın somuta, gerçeğe dönüştürülmüş halidir. Sözlük anlamıyla biçim sözcüğü 'şekil, parçaların düzeni, dış görünüş' olarak tanımlanır. Biçim, parçalarının düzeni ve *dış görüntüsünden* başka bir şey değildir. Sanatçının gerçekliği algılayışı, yargılayışı, yorumlayışı, ve yansıtışını kapsayan dört zihinsel sürecin sonucudur.

Modern sanattaki genel biçim anlayışını kavrayabilmek için, önce Modern Sanatın rasyonalizm düşüncesiyle şekillenmiş olan sanat akımlarını ve Modernizm eleştirisi sonucunda ortaya çıkmış olan güncel sanat akımlarını ayrıntılarıyla incelememiz gerekir.

Biçimden söz açılacaksa, parçaların anlamlı düzenlenişi olan kurgulamadan da bahsetmek gerekir. Modern sanat akımları, farklı üsluplara, amaçlara, felsefelere ve anlayışlara sahip olsalar da, plastik değerler açısından

buluştukları bazı ortak noktalarının da bulunduğunu söyleyebiliriz. Akımlardaki düşünce ayrımların getirdiği farklı biçem anlayışlarının yanı sıra, kurgusal değerler açısından birbirlerine yakınlık gösterirler. Modernitenin getirdiği rasyonalizm ve deneysel sanat düşünceyiyle birlikte, kuramlarını, bilimsel verilerle birlikte sağlam temellere oturtmaya çalışan modern sanat akımlarında, biçimlerin kurgulanmasında mükemmeliyetçi, bilimsel ve sistematik bir kurgu şekli gözlemlenirken; duygusal titreşimlerin ve ruhsal otomatizmin şekillendirdiği Modern Sanat Akımlarında ise parça-bütün ilişkisi açısından bu tür ortak bir kuramdan bahsedemeyiz. Bunun nedeni de, reel tabakayı oluşturan malzemelerin ve oluşturulan biçimlerin seçiminde olduğu gibi, kurgu şeklinde de sanatçıları duygusal etkileşimleri yönlendirir. Bu nedenle ortak bir kurgu kuramı dışavurumsal akımlar için geçerli değildir. Modern Sanattaki biçim ve parça-bütün ilişkisini anlayabilmemiz için, bu karşılıklı etkileşimli gelişim sürecini bir bütün olarak irdelemek doğru olacaktır.

ABSTRACT

Image-form-construction dialectic in painting has been matter analyzed in-depth in the history of art. Parallel to the concept of “form” as we use in daily terminology, the definition of form within the perspective of art is as follows: form is the reality part of the work perceived by our senses as a consequence of the judgmental process of our mind, in other words, it is the sensory form that is at stake. The part of art that we perceive and interpret is the form where the authenticity and creativity is turned into concrete and reality. In its literal meaning, form is defined as the order of the parts and shapes, or outer appearance. Form is comprised of the order of parts and outer appearance thereof. The artist’s way of perceiving, judging, interpreting and reflecting reality is the output of four cognitive processes.

It is important to take a deep analysis into trends of art that have been shaped by the rational philosophy of modern art and expressionist trends of art which have emerged as a consequence of criticism of Modernism in order to be able to grasp the general understanding of form in modern art.

As for the form, it is also important to note that construction through meaningful composition of parts is also in question. Although modern trends of art possess different styles, purposes, philosophies and understandings, they also share commonalities in terms of plastic values. Besides different understanding of form brought by differences in art trend thoughts, they also share a common ground with regard to constructive values. Together with the rationalist and experimental art thought put forth by modernism, modern trends of art have started to base their theories on sound foundations along with the scientific data. In such trends, a perfectionist, scientific and systematic way of construction is observed. On the other hand, in the Modern Art Trends, shaped by emotional vibrations and spiritual automatism, it is not possible to mention such common theory in terms of part-whole relation. The reason for this fact is that artists are shaped by their

emotional interactions in the shape of construction just as the choice of forms and materials that make up the real layer. For this reason, a common theory of construction is not valid for the expressionist trends. A thorough analysis of the mutual interaction of part and whole relation would be a right way to adopt in order to understand the form and part-whole relation in Modern Art.

JÜRI VE ENSTİSÜ ONAYI

Şafak SIRCAN'ın "Resim Sanatında Biçim Parçalaması" başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

| | <u>Adı Soyadı</u> | <u>İmza</u> |
|---------------------|-----------------------------|-------------|
| Üye (Tez Danışmanı) | : Doç. Y.Hakan GÜRSOYTRAK | |
| Üye | : Doç. Leyla Varlık ŞENTÜRK | |
| Üye | : Yard. Doç. Kemal ULUDAĞ | |

Prof. Dr. Nurhan Aydın

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasındaki amaç; Modern Sanatta *biçimin* ne anlam ifade ettiğini ve parça-bütün ilişkisi açısından nasıl bir kurgusal anlayışın benimsendiğini incelemektir.

“Modern Resim Sanatında Biçim ve Parça-Bütün İlişkisi” isimli tezimin hazırlanmasında önemli katkıları bulunan tez danışmanım Doç. Y. Hakan GÜRSOYTRAK’a ve yardımları olan tüm öğretmenlerime teşekkür ederim.

Şafak SIRCAN

RESİMLERİN LİSTESİ

| | | |
|------------------|--|----|
| Resim 1. | Gustav Klimt, Müzik, 1894, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 37x45 cm. | 10 |
| Resim 2. | Meran Esson , 3 İşlenmiş Şişe (Totem Serisinden), 1982, Seramik..... | 14 |
| Resim 3. | Farklı Ağaç Biçimleri Fotoğrafları | 16 |
| Resim 4. | Resim 4. Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa" Resminde Altın Oran ... | 17 |
| Resim 5. | Salvador Dali, Gala, Abraham Lincoln'un Portresine 20 Metre Kala Akdeniz'i Seyrediyor, 1974, Kağıt Üzeri Yağlı Boya, 445 x 350 cm | 21 |
| Resim 6. | Paul Signac, Saint-Tropez Limanı, 1901, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 131x161.5 cm | 29 |
| Resim 7. | Peter Paul Rubens, Phaeton'un Düşüşü, 1604-1605, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 131x98 cm | 30 |
| Resim 8. | Carolyn Brady, Su/N.W. 17. Cadde, 1999, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 25x35 cm. | 31 |
| Resim 9. | Theo van Doesburg, Zıt Kompozisyon 13, 1925, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 49.9x50 cm. | 32 |
| Resim 10. | Paul Klee, Gündoğumu, 1920, Tuval Üzeri Yağlı Boya 125x 205 cm. ... | 33 |
| Resim 11. | Claude Monet, Güneşin Doğuşundan İzlenim, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 48x 63 cm. | 36 |
| Resim 12. | Edward Henry Potthast, Deniz Kıyısında, 1905, Pano Üzeri Yağlı Boya, 31.11x40.64 cm. | 38 |
| Resim 13. | Jean Beraud, Pont des Arts'da Rüzgarlı Bir Gün, 1881, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 39.7x56.5 cm. | 39 |
| Resim 14. | Alfred Sisley, Louveciennes'te İlk Kar , 1870-71, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 54.9x73.7 cm. | 39 |
| Resim 15. | Edouard Manet, Tuileries Bahçelerinde Müzik, 1862, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 76.2x118.1 cm | 40 |
| Resim 16. | Georges Seurat, Honfleur, Akşam, 1886, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 65x81 cm. | 41 |
| Resim 17. | Juan Gris, Gitarla Hala Yaşam, 1925, Tuval Üzeri | |

| | |
|---|----|
| Yağlı Boya, 73x94.6 cm | 42 |
| Resim 18. Pablo Picasso, Palyaço, 1915, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 183.5x cm. | 43 |
| Resim 19. Paul Cezanne, Sainte-Victoire Dağı ve Noir Şatosu | |
| 1904-1906, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 51x61 cm. | 44 |
| Resim 20. Georges Braque, Kemanlı Adam, 1912, Tuval Üzeri Yağlı | |
| Boya, 100x73cm. | 45 |
| Resim 21. Pablo Picasso, Kadın Portresi, 1910, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 100.6x81.3 cm. | 46 |
| Resim 22. Theo van Doesburg, Simultane Zıt Kompozisyon, 1929, | |
| Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50.17x50.17 cm | 49 |
| Resim 23. Piet Mondrian, Mavi, Sarı, Siyah ve Kırmızı Kompozisyon, 1922, | |
| Tuval Üzeri Yağlı Boya, 53 x 54 cm. | 51 |
| Resim 24. Şekillerle Altın Oran | 52 |
| Resim 25. Piet Mondrian Resminde Altın Oran | 52 |
| Resim 26. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 1923-29, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 106.2 x 106.5 cm. | 54 |
| Resim 27. Kasimir Malevich, Suprematizm, 1916-17, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 80 x 80 cm. | 54 |
| Resim 28. Resim 28. Umberto Bocini, Süvarilerin Hücumu, 1915, | |
| Tempera ve Kolaj, 32x50cm | 55 |
| Resim 29. Umberto Bocini, Ruh Hali: Onlar Kim Gitmek, 1911, | |
| Tuval Üzeri Yağlı Boya 70.8 x 95.9 cm | 56 |
| Resim 30. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 89.9 x 109 cm. | 56 |
| Resim 31. Johannes İtten, Kompozisyon 1, 1944, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya 65.8x50.9cm | 59 |
| Resim 32. László Moholy-Nagy, A IX, 1923, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya 128 x 98.9 cm | 60 |
| Resim 33. Wassily Kandinsky, Doğaçlama, 1917 Tuval Üzeri | |
| Yağlı boya, 63x67 cm. | 61 |
| Resim 34. Wassily Kandinsky ,Sarı , Kırmızı , Mavi, 1925 Tuval Üzeri | |
| Yağlı boya, 127x200 cm. | 62 |
| Resim 35. Paul Klee, Küçük Parçalar, 1937, Tuval Üzeri | |

| | |
|--|----|
| Yağlı Boya, 55.5x71.5 cm. | 64 |
| Resim 36. Victor Vasereley, Vega-nor , 1969, Tuval | |
| Üzeri Yağlı Boya, 80x80 cm. | 65 |
| Resim 37. Bridged Riley , İsimsiz , 1964, Kağıt Üzeri | |
| Çini Mürekkebi, 43.3x62.1 cm | 66 |
| Resim 38. Ernst Ludwing Kirchner, Panama Kızları, 1910, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 50.5x50.5 cm. | 69 |
| Resim 39. Franz MarcGebirge, Dağlar, 1912, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 130.81x100.97 cm. | 70 |
| Resim 40. Kurt Schwitters, GMA 4081, 1921, Kolaj, 18x14.5 cm | 72 |
| Resim 41. Jean Hans Arp, Doğumumdan Önce, 1914, kolaj, 100x75 cm. | 73 |
| Resim 42. Max Ernst, Öpücük, 1927, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 129x161 cm ... | 76 |
| Resim 43. Max Ernst, Sessizliğin Gözü, 1943, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 108x141 cm. | 77 |
| Resim 44. Yves Tanguy, Hayatım Siyah ve Beyaz, 1944, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 92x76cm | 77 |
| Resim 45. Rene Magritte, Suikast, 1926, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 152x195cm | 78 |
| Resim 46. Salvador Dali, Bal Kandan Tatlıdır, 1941, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 49.5x60cm | 79 |
| Resim 47. Salvador Dali, Kumsalda Meyva Tabağı ve Yüz Sureti, 1938, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 114.8x143.8cm | 80 |
| Resim 48. Jackson Pollock, Güz Ritmi (Numara 30), 1950, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 266x525 cm. | 82 |
| Resim 49. Andre Masson , Metafizik Duvar, 1940, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 150x122 cm. | 83 |
| Resim 50. Karel Appel , Güneşi Yakalamaya Çalışan Ağlayan Timsah, 1940, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150x122 cm. | 84 |
| Resim 51. William Baziotes, Saltanat Asası, 1961, Tuval Üzeri | |
| Yağlı Boya, 167.7x198.4 cm. | 85 |
| Resim 52. Williem de Kooning , İki Kadın, 1952, Kağıt Üzeri | |
| Pastel, Füzen ve Grafiti, 45.1x56.1 cm. | 86 |
| Resim 53. Franz Kline , 2 Numaralı Resim, 1954, Tuval Üzeri | |

| | |
|--|-----|
| Yağlı Boya, 204.3x271.6 cm. | 87 |
| Resim 54. Francesco Francia, İki Melek ile Birlikte Madonna ve Çocuk, 1495, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 88.3x56.5 cm. | 90 |
| Resim 55. Peter Paul Rubens, David'in Abigail'le Buluşması, 1620, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220.3x290.8 cm | 92 |
| Resim 56. Freud'un Portresi, En Çok Bilinen Gestalt Resmi | 96 |
| Resim 57. Maximilian Luce, Notre Dame, 1899, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81.3x54.6 cm | 97 |
| Resim 58. Salvador Dali, Yaşlılık, Gençlik, Çocukluk (Üç Çağ), 1640, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x65 cm | 98 |
| Resim 59. Salvador Dali, Köle Pazarı, 1640, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 46.5x65.5 cm | 98 |
| Resim 60. Theo van Rysselberghe, Sete Limanı, 1892, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 54.5x66 cm. | 102 |
| Resim 61. Georges Seurat, Asnieres'de Güneşlenenler, 1884, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 201x300 cm. | 103 |
| Resim 62. Georges Seurat, Le Bec du Hoc, Grandcamp Çalışması, 1885, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 16.6x25.2 cm. | 104 |
| Resim 63. Albert Gleizes, Hayvanlar ve Kadın, 1914, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 196.4x114.1 cm. | 105 |
| Resim 64. Fernand Leger, Şehirdeki Adamlar, 1919, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 145.7x113.5 cm. | 106 |
| Resim 65. Umberto Boccioni, Yükselen Şehir, 1910, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 199.3x301 cm. | 107 |
| Resim 66. Giacomo Balla, Hareket, Dinamik ve Sekans, 1913, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 96.8x120 cm. | 108 |
| Resim 67. Vilmos Huszar, Kadın Figürlü Kompozisyon, 1918, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 80x60.4 cm. | 109 |
| Resim 68. Kasimir Malevich, Siyah Kare ve Kırmızı Kare, 1915, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 71.4x44.4 cm. | 110 |

| | |
|---|-----|
| Resim 69. El Lissitzky, Proun G7, 1923, Karışık Teknik, 77x62 cm. | 111 |
| Resim 70. Salvador Dali, Aziz Anthony’i Ayartma, 1946, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 75x108 cm. | 112 |
| Resim 71. Salvador Dali, Destino’nun İkili Görüntüsü, 1946, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 75x108 cm. | 113 |
| Resim 72. Victor Vasarely, Arcay Atölyesi, 1978, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 82x41 cm. | 114 |
| Resim 73. James Ensor, Aziz Anthony’nin Sıkıntıları , 1914, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 117.8x167.6 cm. | 115 |
| Resim 74. Lyonel Feininger, Arcuil’de Bir Sokak, 1915, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 28.5x24 cm. | 116 |
| Resim 75. Hans Hofmann, İsimsiz, 1944, Karışık Teknik, 76x60.96 cm. | 117 |
| Resim 76. Jackson Pollock, İsimsiz, 1951, Kağıt Üzeri Renkli Mürekkep 117.8x167.6 cm. | 117 |
| Resim 77. Robert Rauschemberg, Malazya Çiçeği Mağarası, 1990, Galvanize Edilmiş Metal Üzeri Akrilik, 306x367 cm. | 118 |
| Resim 78. Robert Rauschemberg, Phoenix AZ, 1990, Galvanize Edilmiş Metal Üzeri Akrilik, 314x370 cm. | 119 |

İÇİNDEKİLER

| | |
|-------------------------|------|
| ÖZ..... | ii |
| ABSTRACT..... | iv |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ..... | vi |
| ÖNSÖZ..... | vii |
| ÖZGEÇMİŞ..... | viii |
| RESİMLERİN LİSTESİ..... | x |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA BİÇİM VE ALGI İLİŞKİSİ

| | |
|---|----|
| 1. VARLIK..... | 3 |
| 2. ALGI..... | 7 |
| 2.1. İnsan Bilinci, Algı ve İmge..... | 8 |
| 2.2. Algının Subjektif Yapısı ve Gerçeklik Kavramı..... | 10 |
| 3. RESİM SANATINDA BİÇİM OLGUSU..... | 13 |
| 3.1. Biçim-Kurgu Diyalektiği..... | 15 |
| 3.1.2. Biçim..... | 15 |
| 3.1.3. Kurgu..... | 17 |
| 3.2. Algıda Körlük ve Yaratıcı Görme..... | 19 |
| 3.3. Resim Sanatında Yaratıcılık-Özgünlük İlişkisi..... | 20 |

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM OLGUSU

| | |
|--|----|
| 1. MODERNİTE VE MODERN RESİM | 23 |
| 1.1. Modernite Olgusu | 24 |
| 1.2. Modern Sanatın Genel Yapısı..... | 26 |
| 2. MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM | 35 |
| 2.1. Rasyonalizm ve Deneysel Sanat Düşüncesi | 36 |
| 2.1.1. Kurgulamada Mutlak Kontrolün Esas Alındığı Modern Sanat Akımları..... | 36 |
| 2.2.2. Kurgulamada Duygusal Etkileşimlerin ve Tinsel Otomotizmin Kullanıldığı Modern Sanat Akımları | 66 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN RESİM SANATINDA PARÇA-BÜTÜN İLİŞKİSİ

| | |
|---|-----|
| 1. BÜTÜNLÜK İLKESİ VE PARÇANIN BÜTÜNÜ..... | 88 |
| 1.1. Çoklukta Birlik İlkesi ve Parçanın İlişkisi | 88 |
| 1.2. Felsefi Anlamda Bütün-Parça İlişkisi..... | 92 |
| 1.3. Gestalt Resmi ve Bütün Parça İlişkisi | 94 |
| 2. MODERN RESİM SANATINDA PARÇA-BÜTÜN İLİŞKİSİ | 99 |
| 2.1. Divizyonizm İlkesi ve Parça-Bütün İlişkisi | 99 |
| 2.2. Kurgulamada Divizyonizm İlkesi ve Modern Sanat Akımları | 101 |
| SONUÇ | 120 |
| KAYNAKÇA..... | 122 |

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca “biçim”in sanat içindeki yeri tartışılmış, geliştirilen yeni bakış açıları sanat akımlarının oluşumunda önemli rol oynamıştır. Resmin reel tabakası, onun görünen, izleyiciye ilk etapta yansıyan kısmıdır. İzleyen önce resmin biçimselliğini kavrar, daha sonra resimdeki biçimleri ilişkilendirip anlamlaştırır. Panofsky, bir sanat eserinin algılanabilmesi ve kavranabilmesi için üç evreden bahseder. Bu evreler; Doğal Anlam (Olgusal anlam ve İfade sel anlam), Anlaşmalı Anlam ve Asıl Anlam veya İçeriktir.

Sanatın tanımı, özellikle modernizm düşüncesi ile değişen anlayışla beraber incelenmeye çalışılmış, toplumların, kültürlerin, ülkelerin, herhangi bir akıma ait bir sanat çevresinin, bütün olarak bir sanat düşüncesi, anlayışı olduğu gibi, tekil olarak bu topluluklarda bir birey niteliğini oluşturan, toplumun parçası olan sanatçının, kendine özgü bir anlayışı da olmalıdır. Sanat; tüme varan bir olgudur.

Neş'e Erdok'un; “sanatta ilerleme yoktur. Sanatta yenilik vardır” (Neş'e ERDOK, “Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi” , İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları , İstanbul) sözü, sanat kavramının özünü açıklamada yardımcı olabilecek niteliktedir. Yaşamı bir silindire benzetirsek, sanatçıların yaptığı şey, bu silindire yeni ve farklı bir bakış noktası bulmak ve yaşamaya, hayatta kalmaya çalışmaktan, bakmaya ve baktığı gerçekliklerden haz duymaya fırsat bulamayan insanlara bu farklı noktaları göstermektir. Her ne kadar sanatçı, sanat yaparken, öznel olarak kendini ve doğayı, yaşamı, en önemlisi de “gerçek” kavramını çözmeyi amaçlasa ve sanatsal etkinliklerini önce kendisi için gerçekleştirirse de, “sanat” toplumsal bir olgudur. Sanatçının hayatı, kimliği, kişiliği, yaşadığı olayları, algı yetisi kısacası özel tüm edinimlerinin şekillendirdiği “özgün” sanat anlayışı, içinde yaşadığı

topluma ve hatta gelecekteki “insan”a gerçeği algılaması yolunda farklı ipuçları verecektir. Sanatçının süzgecinden geçirmiş olduğu imgeleri, duyguları, keskin algıları ve ileri görüşlü düşünceleri ile harmanlayıp kendini ifade etmesi, toplum tarafından algılanır. Bir anlamda sanatçının bu dışavurumu; hayata dair söyleyecek bir sözünün olması ve bunu bağıra bağıra, telkinlere, kalıplaşmış algılara kapılmadan, toplumsal ve bürokratik baskıların altında kalmadan yapılan etkinliğidir.

Sanat kavramlarının oluşturulmasında çalışmaları olan bazı düşünürlerin estetik açıdan biçim-içerik-öz hakkında yapmış oldukları tanımları gözden geçirilirse: Biçim; Aristoteles’te, bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı ;varoluşçu felsefecilerden Kant’ta ,zihnin bir fenomende önsel olarak kavradığı şey; Hegel’de , bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut , yani dış görünüştür.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi, resim sanatının kurgulamasındaki önemli sorunlardan biri de biçim ve parça-bütün ilişkisi olmuştur. Resim sanatında biçim olgusu ve parça-bütün diyalektiğinin ne olduğunu tanımlayabilmemiz için daha eskilere, hatta varoluş felsefelerine kadar uzanmak gerekir. Bu sayede biçimin parçalanmasından önce, biçimin ne olduğunu, nasıl algılandığını ve daha sonra da sanat içerisindeki yerini kavrayabiliriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA BİÇİM VE ALGI İLİŞKİSİ

1. VARLIK

Çevremizde bir şeyler olup bittiğini fark ediyoruz ve bizim bu olup biteni algılamamız bizi yaşamış kılıyor. Varlıkların zihnimizin içinde dolaşıp birer nesneye, yani gerçeğe-somuta dönüşmesi, zihnimizin; algılama sınırları içerisindeki sonsuz kombinasyonlarının bir oluşumu, eylemdir. Descartes'in de dediği gibi "Düşünüyoruz, öyleyse varız". Düşüncelerimizin, zihinsel eylemlerimizin bizi bir gerçeklik arayışı için sürüklediğini insanlık tarihi boyunca filozofların günümüze kadar ulaşmış düşüncelerinden anlayabilmekteyiz.

Tarihten günümüze birçok filozof, yaşamsal gerçekliğimizi sorgulamış, varoluş felsefeleri ile ilgili bir çok teori sunmuşlardır. Kozmos, yani düzenler birliğinde, insanoğlu ve onun varlığının kanıtı olan bilincinin yerini belirleyemsek de, bu konu hakkında bazı fikirler üretmek mümkündür. Bilimsel verilere dayanarak söyleyebiliriz ki, doğadaki her varlık, kendi düzeyindeki özdeş varlıklarla beraber, kendinden daha karmaşık diğer bir varlığı meydana getirmektedir. Bizim algı sınırlarımız içindeki en basit ve yalın öğeden, en karmaşık olana kadar ki sistematik oluşumlar, bizim "doğa" adını verdiğimiz biçimler evrenini, yani gerçekliğimizi oluşturur.

Ontoloji biliminin konusu varlıktır. Yaşamsal gerçekliğimizin ne olduğunu araştırır, varolanı arar. "Varoluşun ne olduğunu soralım. Her türlü *mevcudiyeti* mümkün kılan ve mevcudiyetlerinin sebebi olan şeyin ne olduğunu soralım. Bu durumda kastedilen varoluş, mevcut 'nesnelere' türündeki bir varoluş olamaz. Var olan her şey vardır. Ancak varoluşun bizzat kendisi, yani varolan her şeyin var olduğu ifadesi, aynı şekilde var değildir. Asıl ve dolaysız varoluştur bu.

Varolan bir varlık değildir.”¹ Varlık bilimciler tarafından varolan iki şekilde incelenir; gerçekte varolanlar ve ideada varolanlar. Gerçekte varolanlar; duyu organlarıyla algılanabilen ve varlığı bilinen, gerçekliğini nesnelere, olaylardan, kişilerden, biçimlerden alan, zaman ve mekanla ilişkilendirilenlerdir. İdeada var olanların ise; diğerinin aksine gerçekliği duyu organlarıyla kavranamazlar. Varlığın gerçekliği zihinde oluşan imgeler sayesinde kavranabilir.

Ontolojinin ulaşmaya çalıştığı nokta, varlığın gerçekte varolup olmadığı, ana maddesi, eğer gerçekten de varsa nasıl oluştuğu, oluş amacı, başlangıç (yaratılış) ve bitiş (ölüm) gerçeğidir. Tarih boyunca ontoloji hakkında araştırma, fikir ve yargılarda bulunan filozofların, birbirlerinden kısmen veya tamamen farklı düşüncelere sahip olduklarını söylemek mümkündür. Varlığın ana maddesi (arkhe) ile ilgilenen ilk filozof, çoğu meslektaşı ve entelektüel kişiler tarafından da felsefenin başlangıç noktası olarak kabul edilen Thales'dir. Varlığın arkhesinin su olduğunu söyleyerek, ontolojiye geniş bir kapı açmıştır.

Thales ve diğer büyük yunanlı düşünürleri bu kadar benzersiz yapan şey, yaşamış oldukları dönemlerde bilim ve büyüü birbirlerinden ayırmış, Tanrı kavramını düşünmek zorunda olmadan dünyayı düşünmeye, araştırmaya, yargılamaya cesaret etmeleri olmuştur.

M.Ö. 540 dolaylarında yaşamış olan Anaksimender, dünyanın uzayda serbestçe asılı durduğunu savunmuştur. Ona göre; varlığın ana maddesi Thales'in iddia ettiği gibi sudur ve tüm varlıklar da sudan gelmektedir. Doğal bir yasanın, tüm farklı ve zıt öğeler arasında denge bulunduğunu öne sürdü. Pisagor ise tüm varoluşsal gerçekleri matematikle açıklamaktaydı. Evrensel bir uyumdan söz etmekteydi. Bu uyum nesnelere arasındaki ilişki olarak anlaşılan sayılara dayanmaktaydı. Arkhe konusunda diğerlerinden farklı düşünen Heraklitos, varlığın ana maddesini ateş olarak açıklamıştır. Her şeyin akış

¹ Wilhelm Keller, **İnsan Doğası** (İlva, 2001), s.38

halinde olduğunu söyleyen düşünür, bu akışkanlığın düzenini sağlayanın da evrensel bir adalet olduğunu öne sürmüştür.

M.Ö. 420'li yıllarda, her şeyin parçacıklardan (atomlardan) oluştuğunu savunan düşünürler Leukippos ve Demokritos ontolojiye farklı bir bakış açısı getirmişlerdir. Parmenides'ten temel elementer parçacıklar fikrini, Heraklitos'tan sonsuz hareket fikrini aldılar. Onlara göre maddenin- örneğin bir elmanın- ortadan bölünebilmesinin sebebi, atomlar, yani parçacıklar arasında bulunan boşluklardır.

İdealar kuramının kurucusu olan Platon; gerçeğin mükemmel, değişmeyen, bağımsız varlığına inanmıştır. Sanat üzerine de bu gerçeklik anlayışından çıkışla yargılarda bulunan düşünür, duyular dünyasının taklit (mimesis) olduğunu öne sürer. Platon'a göre sürekli değişken duyular dünyasından bağımsız, ancak düşünce ile kavranabilen İdealar dünyası vardır. Sürekli değişken duyular dünyasında gerçek bilginin söz konusu olamayacağı için, bilginin özünün, değişmeyen, mutlak idealar dünyasında olduğuna inanmıştır. Gerçeğini kabul ettiğimiz nesnelere, aslında öz ideanın bir yansımasıdır. Ona göre "at" formu sadece idealar dünyasında, tek ve özdür. Nesnel gerçeğimizdeki atlar, sadece o at ideasının birer yansımalarıdır.

"Kendisi bir taklit, (yansıtma) (mimesis) olan bu duyular dünyasının bir kısmı (unsurlar, hayvanlar, bitkiler, insanlar v.b.) Tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, aletler, eşyalar v.b.) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Ama gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden de aşağı olan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesnelere yoktur, bir de bunların yansısı vardır: Parlak yüzeylerde (örneğin suda) nesnelere yansımaları gibi. Bunlara Platon *Eidola* (görüntü, *image*) diyor. *Eidola*'ların gerçeklik derecesi büsbütün azdır. Duyular dünyasının kendisi ideaların kopyası olduğu için gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır zaten, *eidola*'lar ise duyular dünyasındaki nesnelere kopyaları olduğu için ideaların kopyasının kopyasıdır."²

² Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** (Cem, 2004) s.21

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles, Platon'un varlık anlayışı ve gerçeklik tanımından kısmen farklı görüşlere sahiptir. Ona göre; Platon'un bahsettiği idealar dünyası, duyular dünyasının ta kendisidir. Madde ve form (idea) birbirinden ayrı değil, aksine bizim gerçekliğimiz olan nesnel dünyamızı oluşturan da bu ikisinin birleşimidir. Biçimin harekete ve değişime neden olmadıklarını, bunun da ötesinde, gerçek ve bilinir olanın anlaşılmasını sağladıklarına da inanmıyordu. Ona göre töz; madde ve biçimin birleşimidir. Mermer madde, sanatçının şekillendirmesi biçim ise, bunların birleşimi tözü oluşturuyordu. Değişimi gerçeklik ve olabilirlik terimleriyle açıklıyordu. Töz "olabilir" nitelikler taşıyor ve bu nitelikler tözde gerçek haline geliyordu. Buna göre, petrolün yanıcı olduğunu söylemek, onun içinde yanma olabirliğinin var olduğunu söylemek demektir, ama bu olabirliği gerçeğe dönüştürmek için dışarıdan ateş uygulanması gerekir.

Ontolojiyi aslında bir felsefe disiplinine dönüşmesini sağlayan kişi Cristian Wolf'tur. Wolf ontolojiyi; tanrının, ruhun ve dünyanın varlığını kanıtlamak isteyen bir alan olarak tanımlar. Wolf'un ontoloji anlayışı deneysel bilimlere dayanan Ampirizm ve Materyalizm tarafından eleştirilmiştir. Kant'a göre metafizik; bilginin temellerini araştırmalı ve bilginin deneyden gelmeyen öğelerini saptamalıdır. Fichte Schelling, Hegel gibi düşünürler ise, Kant'ın gözden düşürdüğü metafiziği tinsel(ruhsal) varlık anlayışı ile yeniden güncelleştirmiştir. Günümüzde metafizik fenomenoloji, yeni ontoloji ve varoluşçuluk (existansiyalizm) felsefeleri ile varlığını sürdürmektedir. Fenomenoloji; Edmund Husserl ile varlıkların arka planlarında bulunan ve kendi kendilerine varolan özleri dile getirerek; Yeni Ontoloji; Nicolai Hartmann ile varlık kategorileri oluşturup ontolojiyi deneysel temellerle, bilimsel sonuçlarla bağdaştırmaya çalışarak Existansiyalizm; Heidegger ve Sartre ile varlığın temeline doğa bilimlerini koyanlara karşı çıkararak varlığı Ben'in yaptığını söyleyerek ontolojiyle ilgilenmiştir.

Nihilistlere göre varlık gerçekten yoktur. Nihilizm anlayışı kural tanımaz ve tüm toplum düzeni ve otoritelere karşı çıkar. Anarşizme temel oluşturmuş olan bir anlayış olarak dikkat çeker. Nihilizmin ilk temsilcilerinden biri olarak

karşımıza çıkan isim Gorgias'dır. İlkçağ sofistlerinden olan Gorgias, varlığın olmadığını, olsa bile bilinemez, bilinse bile bildirilemez olduğunu ileri sürmüştür. Nihilizmin önemli temsilcilerinden bir diğeri Nietzsche, 19. yy.da bu anlayışı benimseyen ve geliştiren filozoftur. Nietzsche; toplumsal değer ve normlarını tümüyle reddederek tanrının varlığını da kabul etmez.

Nihilizmin içerisinde gelişen diğeri bir anlayış da, ilk çağlarda Çin'de ortaya çıkan "Taoizm"dir. Lao-Tse'nin kurduğu Taoizm ,gerçeğin tüm çeşitliliğine rağmen her şeyin "bir" olduğunu, "bir"den geldiğini ve tekrar da ona döneceğini savunur. Varlığın arkhesinin olmadığı gibi, görüntüsünün ve biçiminin de olmayacağını iddia eder. Aldatıcı olan dünya varlıktan yoksundur.

Realizmde ise varlık gerçekten vardır. Varlık, insan bilinci dışında ve ondan bağımsız olarak vardır. Dış dünya bizden bağımsız olarak varlığını sürdürür. Gerçekliği, bu nesnelere gelen uyarıları duyu organlarımız ile duyumsayarak algılar ve kavrarız.

Varlığın ne olduğu sorusuna farklı yanıtlar aranmış, fakat bu problem günümüze daha farklı bir şekilde yansımıştır. Varlık sorununu insan algısı ile ilişkilendiren düşünürler, duyu-algı-gerçeklik bağlantısı üzerinde önemle durmuşlardır. Bu anlamda, gerçekliğin tanımında "algı"nın yeri oldukça büyüktür.

2. ALGI

İnsan, duyumlardan gelen uyarımları belli bir düzen içerisinde anlamlaştırarak kendi gerçekliğini oluşturur. Bu duyumlarla birlikte oluşan imgelerin tasarımı insan bilincini yaratır. Bilinci oluşturan da yine bu zihinsel tasarım eylemi, yani algı sürecidir. Varoluşçu düşünce dahilinde, *biçim* kavramının tanımını yapabilmemiz için öncelikle algı-imge-yansıma-gerçeklik diyalektiğini anlamamız gerekir.

2.1. İnsan Bilinci, Algı ve İmge

Duyumların gerçeğe, soyuttan somuta, biçime kavuşma olgusu, temelde insanın algı süreci ile ilgilidir. “Duyu organlarımız yoluyla bedensel alandan yada dış çevreden toplanan uyarının uyardığı tepkiye *duyum* (sensation), bir yada birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarının yorumlanmasına da *algı* deniyor.”³ Zihnin duyumlara karşı uyarılması, verilerin zihinde toplanıp “bilgi”ye, yani imgeye dönüştürülmesi, insanın algı sürecini oluşturur. Bu süreç sonunda duyumlar yaşamsal formlara kavuşur, bir anlamda vücut bulur. “Varlıkların nesne olabilmesi için varlığı algılayan kişinin, o varlık üzerinde belli bir düşünsel ya da somut işlevi gerçekleştirilmesi gerekmektedir.”⁴

Algı; kişinin duyularıyla, zihninde ve bilincinde oluşturduğu bilgilerin, dış dünya duyumları üzerinde verdiği yargıdır. Bu anlamda dış gerçekliğin uyarıcıları karşısında zihinsel faaliyetin forma dönüştürmesi olarak açıklamak mümkündür. Yani algı olgusu, akılla, bellekle ve bilinçle ilgilidir. Akıl; “insanın bilme, düşünme, tedbir alma gücüdür. Başlı başına bir kudret olmayıp, zihnin doğru işlemesinden ileri gelen bir niteliktir. Akıl, zihnimizin hiçbir güç harcamadan tümel ve zorunlu olan ilkelere uymasını sağlar. Nesnelere ve oluşumların bir ilişkiler sistemi içinde algılanıp, kavranılması, anlaşılabilir yorumlanması, düşünme ve yargılamanın bir bütünlük birimi içinde gerçekleşmesine ait insan yeteneğidir.”⁵ Bellek; “algılanan nesnelere ve durumların, yaşanılanların insanın zihninde iz bırakması, birikmesi ve gereğinde yeniden üretilmesi yeteneğidir.”⁶ Bilincin sözlük anlamı ise; “bir insanın herhangi bir anda bütün ruhsal ve vücut çalışmalarından, haberli olması, bilgi sahibi olmasıdır.”⁷

Duyularla duyumsanan gerçekliğin bilgiye dönüştürülmesi ve bu bilgilerin belleğe gönderilmesi ve daha sonra bu depolanan bilgilerin bilinci yapılandırması olayı, algıyı oluşturur. Kaydedilen bu bilgiler; yeni anlık algılarda, çağrışımlar ile bellekten bilince çıkarılması ile yeni imgeler

³ İnci San, **Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık** (T. İş Bankası Kültür yay. 1979) s.42

⁴ Hülya Yetişken, **Estetiğin ABCsi** (Simavi, 1991) s. 38

⁵ Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, 1. cilt, (Cem, 1978) s. 49

⁶ **Aynı**, s.273

⁷ **Aynı**, s.299

oluşturulur. Bu oluşan imgeler, kişiliğin yapılanmasında büyük rol oynar. Her insan birbirinden farklıdır ve olaylar veya biçimler hakkında farklı farklı düşünceleri vardır. Anlık algılar aynı olsa da, geçmişten gelen bilgiler farklı olduğu için, kişinin zihninde oluşan imge de farklı olacaktır. Çünkü algı; bilgi ile duyusal uyarılmanın birlikte oluşturduğu yargıdır. Zihnin bütünlemeci eğilimi, bu birlikte oluşu meydana getirir.

İmgeler yoluyla gerçekliğin üretilmesi, yansıtılması, sanatın tanımlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Algısal bir yapı ile, maddesel gerçekliğin ötesinde, zihnin oluşturduğu gerçek için kullanılan imge terimi düşünce yoluyla kavranabilen ve “yaratı” kavramının sanatsal anlamının özünü oluşturur.

İmgenin ne olduğunu açıklarken “Yansıtma Kuramı”ndan yola çıkmamız gerekmektedir. Buna göre; insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın özel bir tasarımıdır. Yansıtma kuramı açısından imge, gerçekliğin bir kopyasına, bir çeşit tinsel klişesine benzetilebilir. Filozof için ise imge; çevresindeki dünyanın ansal yansıması, izlenimidir. Sanatsal anlamda maddesel gerçekliğin özel tasarımıdır.

Duyular, uyarıcılar karşısında, zihin, alt bilinçten çağrılan bilgilerin yönetiminde, dış gerçeklikten kendine uygun olanı veya belirgin olarak farklı olanı seçer ve imgeler. Geriye kalan gerçeklikleri zihin önemsemez, farkına varmaz. Bu anlamda zihin uygun olanı algılar, diğerini bırakır. Bu da algıda seçiciliktir. “Bizi burada ilgilendiren daha çok görme duyusu olacaktır. Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişiyi düşünecek olursak, şöyle bir süreç oluşur: Nesne görülür; nesnenin dış çizgileri (contour), kütlesi ve rengi gözlerin merceklelerinden geçerek beyinde bir ‘imge’ olarak kaydolur.”⁸ İnsanın algılamaya başladığı ilk andan itibaren nesnelere kurduğu ilişkiler sonucunda zihnine bir takım bilgiler kaydeder. Bu bilgiler insanın dış dünyayla girdiği ilişkilerde deneme yanılmalarla kişiden kişiye değişen öznel bir yapı göstermesine neden olur. Bu özellik, kişide farklılığı yaratır. Uyarandan gelen

⁸ San, **Ön.ver.** s.43

titreşimlerin zihinde gerçekliğe dönüşmesi, somuttan soyuta doğru dönüşen bir düşünsel faaliyet olduğu söylenebilir. Bu nedendir ki, kişinin gerçeği, diğerlerinden farklıdır. Bu anlamda “gerçek” kişinin imgelediğidir. İmgenin, varoluşçu felsefedeki anlamına göre yapılan buradaki tanımı, halen kabul gören bir açıklamadır.

İmge ile tasarım kavramlarının sınırları iyi belirtilmelidir. İmge, sanatçının bilincinde saptanmış ve bunun sonucu olarak okur, dinleyici yada seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrıştırılması, nesnel dünyanın düşünsel (ideal) tablosudur. Tasarım ise, bu sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi, maddeleşmesidir; imgenin sanatsal gereç içinde gerçekleşmesi olarak belirir ve onun duyularla algılanmasını sağlar. (Resim 1)



Resim 1. Gustav Klimt, Müzik, 1894, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 37x45 cm.

2.2. Algının Sübjektif Yapısı ve Gerçeklik Kavramı

Algıyı; zihnin yargılamacı eğilimi ile oluşan bir yeti olarak tanımlamak mümkündür. Objektif olan dünya ve gerçeklik üstüne zihnin subjektif değerlendirmelerde bulunmasıdır. Psikoloji algıyı; “bütünün kavranması” diye tanımlar. Burada kullanılmış olan bütün kavramı, duyulardan gelen uyarıların zihinde anlamlı bir şekilde destek bulması, somuta dönüşmesi anlamındadır.

Yani, bizim gerçek olarak kabul ettiğimiz somut nesnelere, zihinsel yargı ile anlamlandırılmış imgelerdir. Algı, zihnimizin, duylardan gelen verilere dayanarak duyumsal bir gerçeklik oluşturup onları anlamlı bir şekilde bütün olarak kavramamıza yarayan etkinliğidir. Anlam ilk olarak algı ile varolur. “Soba dediğim nesneyi görüyorum, ondan çeşitli görme duyuları alıyorum, daha ondan önce almış olduğum duyularla bunları birleştiriyorum ve bu birleştirilmiş duyular soba dediğim duyular bütünü anlamlı bir bütün olarak oluşturuyor.”⁹

Çevremizde olup biten bir yaşam ve bizim gerçeklik olarak adlandırdığımız bir imgeler dünyası var. “Objeye, her şeyden önce bir bilinç korrelatıdır. Şu kalem, şu masa, şu kağıt bir objedir, çünkü bunlar benim algı atkımın yöneldiği ve kavradığı şeylerdir, yani onlar benim birer algı içeriğimidir.”¹⁰ Duyularımızdan uyarımlar alırız ve “bardak, ağaç, kitap, dolap” deriz. Bu nesnelere gerçek olarak kabul ederiz. Fakat bizim *gerçek* olarak adlandırdıklarımız aslında varolan değil, varolandan aldığımız duyulara verdiğimiz subjektif yargılarımızla oluşturduğumuz imgelerdir. Bu nedendir ki, bizim gerçekliğimiz varolanlar dünyası değil, bizim imgesel dünyamızdır. “Bizim *gerçek* adını verdiğimiz yaşamsal olgular ve farkındalıklar aslında kaosun tam karşısı yani kozmos, *ne* olana karşı *nasıl* olan, bizim algılarımızla somuta geçirdiğimiz biçimlerdir.”¹¹

Algılar objektif olamaz. Eğer objektif olan bir olgu üzerine yargı söz konusu ise bu yargı sübjektif ve değişken olmak zorundadır. Algıladığımız evren objektiftir. Bizim seçiciliğimiz dışındaki gerçeklik bizi içine alır.

En çocuksu veya algısı gelişmemiş insanda bile salt objektif algıya rastlamak mümkün değildir. Çünkü onlarda bile varolandan gelen uyarım duygusal etkinlikle karışmıştır. Bu nedenle söyleyebiliriz ki; algımız, varolanları gerçek olarak kavramasının yanında sempati ve antipati objesi olarak da kavrar. Böylece gerçeklik aynı zamanda bizim duygusal dünyamız da olur.

⁹ İsmail Tunalı, **Estetik** (Remzi, 2004),s.34

¹⁰ İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi** (Sosyal, 1984), s.15

¹¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü** (Remzi, 2000), s.28

“Akıl ve bilinç gerçek dünyanın dışında değil, tamamıyla onun içinde bulunuyor. Nesnelere ve canlıların sahip olduğu zamanlılık, varolma ve yok olma süreçlerinin aynısına akıl da sahiptir. Kısacası akıl da aynı gerçekliğe sahiptir.”¹²

İnsan algısı üzerine düşünür ve psikologlar birçok araştırmalarda bulunmuşlardır. Bu araştırmalar arasında bir isim öne çıkar ki, algıyı sınıflandırma yoluna gitmiştir. Hartmann, algıda iki çeşit kavrama olduğundan bahseder. Birincisi, varolanlardan gelen uyarıların duyumsanmasının karşılığı olan algı şekli, ikincisi ise daha çok subjektif olan, bizim için olan, bize yansıyandan çok, bizden yansıyan, seçiciliği gerektiren bir algı şeklidir. Realden çok irreal, gerçeğin daha derinine, tek ideaya yönelir.

Hartmann, birinci kavrama yöntemini gerçeğe yani duyulur olana, ikincisinin ise tinsel olana ulaştığını söyler. Bu iki kavrama yöntemi birbirinden ayrı değildir. Aksine, birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Duyumlar üzerinden yargıya varıp imgeleştiren, bu iki kavrama yönteminin beraberliği, bütünlüğüdür. Sanat için de çok önemli olan bu algılayış bütünü estetikçiler tarafından “estetik algı” olarak adlandırılır.

Çalışmanın “sanat eseri” olarak değerlendirilmesindeki önemli etkenlerden biri estetik objedir. Sanatçının da biçimlerini oluşturmak için kullandığı yine estetik objedir. Sanat eserini alımlayan suje de, sanatçının biçimlerine yine bu “estetik tavır” ile yaklaşır.

¹² Nicolai Hartmann, **Ontolojiye Yeni Yollar** (İlya, 2001), s.28

3. RESİM SANATINDA BİÇİM OLGUSU

İnsan, doğal olanı değiştirerek ona üstünlük sağlamaya çalışır. Fischer, insanı insan yapanın, onun araç yapması olduğunu söyler. Araçlar yaparken, kendi varoluşunu da ortaya koyar. Bir anlamda kendi insanlığını yaratır. İnsan, üzerlerinde üstünlük kurmak istediği nesnelere, kendi amaçları için, onların kimyasal, fiziksel ve mekanik özelliklerinden yararlanır. Bu nedenle, doğal nesnelere araçlar yaparak, onları kendi amaçlarına göre kullanır. Burada kullanılan *amaç* sözcüğünü işlev boyutunda anlamak gerekir. Çalışma sürecindeki sebep-sonuç ilişkisindeki *sonuç*un “amaç” olarak kabul edilmesi, yine insanın araçları kullanmasıyla gerçekleşir. “Emeği insan türüne özgü bir biçimde düşünmek zorundayız. Örümcek bir dokumacınıninkine benzeyen bir iş yapar. Arı ise hücresini yaparken gösterdiği ustalıklı bir çok mimarı utandıracak güçtedir. Ama daha başlangıçta en beceriksiz mimarı bile en usta arıdan ayıran şey, mimarın hücreyi balmumuna dökmeden onu kafasında kurmuş olmasıdır. Çalışma süreci, işe başlandığında emekçinin kafasında var olan, bir düşünce olarak var olan, bir şeyin yaratılmasıyla sona erer.”¹³

İster fonksiyonel isterse estetik kaygılarla yapılan bu şekillendirme eylemi, insanın edinmiş olduğu birikimler ve algı düzeyleri ile birlikte düzensiz olana düzen getirme isteğiyle ortaya çıkmıştır. “Sanat, en geniş tanımıyla bir çeşit form verme işidir. Yalnız plastik sanatlar değil; fonetik ve ritmik sanatlarda kendi boyutları içinde, duyulan, işitilen ve görünen formları kullanırlar. Bu anlamda form, maddenin belirli bir kümelenişi, konu ve içeriği aktaran bir ön yapıdır.”¹⁴ Unsurların belirli bir sistematiğe göre düzenlenmiş oluşu *biçimi* meydana getirir. İki önemli olgu vardır ki bu kurgu sistematiğini belirler. Bunlar fonksiyon (işlev) ve estetikdir.

Fonksiyon kavramını gündelik kullandığımız anlamıyla basit bir faydalılık durumundan farklı anlamak gerekir. Sanatta fonksiyon olgusu bundan daha

¹³ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, (E. yay., 1980), s.20

¹⁴ Selçuk Mülayim, **Sanat Giriş, Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine**, (Bilim ve Teknik, 1994), s.56

fazla anlam taşır. Her gün karşılaştığımız ve kullandığımız endüstriyel tasarımlarda bile biçimsel fonksiyonun şekillenmesinde “estetik” önemli rol oynar. Bu anlamda, eğer tüm bu biçimlendirmeler estetik değerlerden yoksunsa, kullanışsız da sayılırlar. Yararlılık değerleri oldukça düşüktür. Bu nedenle *işlev* olgusu, yararlılıktan öte bir anlamda anlaşılmalıdır. “Bir anıtın bir alan boşluğunu doldurması, bir resmin bir duvar yüzeyini değerlendirmesi başlı başına temelden bir fonksiyondur.”¹⁵



Resim 2. Meran Esson , 3 İşlenmiş Şişe (Totem Serisinden), 1982, Seramik

¹⁵ Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, (Remzi, 1993), s.53

Sanat tarihine bakacak olursak, biçimci eserlerde de işlev durumundan söz etmek mümkündür. “Biçim bütün doğanın yasa yapısı ise, sanatta da son söz elbette onun olacak, öz ise daha önemsiz bir öge sayılacaktır.”¹⁶ Örneğin; seramik sanatının, büyük ölçüde özden sıyrıldığı için en soyut sanat alanı olarak tanımlanabildiğini hatırlarsak, gündelik kullanım için üretilen kap kacak yararlılığından kurtulup salt biçimsel kaygıların esas alınarak gerçekleştirilmesi, onun işlevselliğini de yitirmiş olması anlamına gelmez. Seramiğin kullanılabilirliğini yitirmesi, işlevselliğini de yitirmesi demek değildir. Bu anlayış, diğer sanat dallarında olduğu gibi, resim sanatı için de geçerlidir. Eserin gerçekleştirmek istediği amaç ve onun sanatsal değeri, işlevin ta kendisidir. (Resim 2)

3.1. Biçim-Kurgu Diyalektiği

Biçim, yansıma ve imge kavramları birçok yerde birbirlerine yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Fakat resimde *biçim* olgusunu kavrayabilmek için bu terimler arasındaki diyalektiği incelemek doğru olacaktır.

İmgeyi biçimden ayıran önemli özellik, imgenin, biçimin aksine maddesel olana zıt oluşudur. İmge bir oluştur. Maddesel gerçeklikten gelen yansımaların zihinde bulduğu anlam ve bu anlamın görüntüsüdür. Varlığın özü, temel özelliklerini kazandıran yapıdır. İmge, maddenin görünen yapısından çok, o maddenin içeriğindeki anlamı düzenleyen ögedir. Varlığı kavranabilir kılan da imgenin düzenleyici yapısıdır. Başka bir deyişle varlığın maddi değil manevi şeklidir.

3.1.1. Biçim

Sanatçının yaratım sürecinin son aşamasının *form verme* olduğunu söyleyebiliriz. Yaratı süreci, önemli ölçüde görsel algılamayla ilgilidir. Varolanlardan gelen duyuların zihnimizde imgeye, imgeden realiteye ve “form”a dönüşme eylemi, algının aşamalarını sergiler. Sanatsal biçim; estetik bilinç ve birikimi, bu algı süreci ile birleştiren bir oluşum olarak karşımıza çıkar.

¹⁶ Fischer, **Ön.ver.**, s.128

Tüm varolanların kendi iç ve dış şartlarına göre sınırlılıkları olan kendine has yapıları vardır. Her biri birer bütünlüktür. Bu bütünlüğün tüm özelliklerini içinde barındıran genel görünüş biçimidir. Fakat bu koşullarda gerçekleşen değişiklikler, bütünlüğün durumunda da bazı değişikliklere neden olur. Bütünlüğün *durumunu* belirler. Farklı pozisyonlardaki farklı görünüşler imgenin anlık biçimi olmuş olur. Örnek olarak ağaç formunu düşünürsek, formun sonsuz sayıdaki görünüşü –ki bu görünüşü oluşturan öğeler olarak ışık-gölge, renk, bakış açısı, hareketi sayabiliriz- dolayısıyla sonsuz sayıda biçimi vardır.



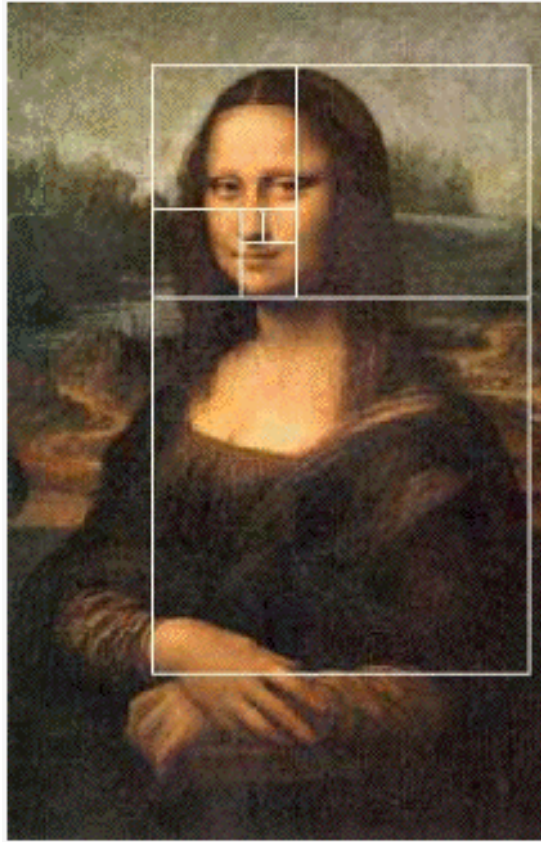
Resim 3. Farklı Ağaç Biçimleri Fotoğrafları

İnsanın *biçimlendirme* etkinliği, belirli bir bilinç, istek, amaç, işlev ve estetik değerlere göre gerçekleşir. Bir sanatçı, çalışmasında biçimlerini meydana getirirken kendi tasarladığı ve zihninde oluşturduğu fikirlerin yanı sıra, çevresel koşullar ve bu koşullardan edindiği yeni algılar etkili olur.

Biçim; parçaların belirli bir düzene göre oluşturduğu bütünlüktür. Bütünü meydana getiren her bir öğenin anlık duruma göre beliren yapı, biçimin kendisidir. Öğeler, kendi içlerinde de birer anlama ve biçime sahip olsalar da, bir araya gelip oluşturdukları genel yapı yine bir bütün yani biçimdir. Biçim değişkendir. Koşullar değiştikçe biçim de doğru orantıda değişir.

3.1.2. Kurgu

Temelde parça-bütün ilişkisine dayanan, plastik sanatlarda düzeni yaratan biçimsel oluşum olarak “kurgu” kavramını tanımlayabiliriz. Biçimlerin, yani bütünlerin birbirleriyle veya parçalarıyla beraber düzenlenmesi, bazı plastik ve estetik değerlere göre gerçekleşir. Estetik değeri arayıp sorgulayan sanat olgusu içerisinde, bu düzen sorununa, mükemmel uyumu, mutlak estetiği getiren, matematiksel bir oran-orantı formülü geliştirilmiştir. “Altın Oran” dediğimiz kuram, sanat tarihinde yüzyıllar boyunca kullanılmakla beraber, doğal nesnelere ve insan bedeni üzerinde de sınınmıştır. Basit bir anlatımla, bölünen bütünün küçük parçasının büyük olana, büyüğün de bütüne oranının eşitliğini ortaya koyan bir sistematiğe sahiptir. Her ne kadar bu formülle birlikte, biçimlerin düzenlenmesini mükemmeliyetçi bir şekilde ve mutlak estetiğe ulaşarak gerçekleştirmek amaçlansa da, kurgu olgusu tek bir formüle indirgenemeyecek kadar karmaşık bir yapıyı kendi içerisinde barındırdığını söyleyebiliriz. (Resim 4)



Resim 4. Leonardo Da Vinci'nin “Mona Lisa” Resminde Altın Oran

İnsanda kurgusal zekanın gelişimindeki en önemli öğelerden biri gözlem yetisidir. Gözlem eylemi, uyarıları kendi özelliklerine göre kavrayıp, biçimleri belirli bir bilinçle seçme olayıdır. Düşünsel bir ayrıştırma, yorumlamadır. Bununla birlikte algılama yetisinin üst düzeylerde olması, kurgusal zekayı geliştiren diğer bir unsurdur. İmgelere, düşüncelere yeni ilişkiler, anlamlar ve yeni düzenlemeler getirmek düşlem eyleminin sonucudur. “Düşlem, her türlü duygu ve duyunun verilerini büyük bir canlılık içinde kurgulayarak geliştirirken, salt usun bağlantı yetilerini derinleştirmekle kalmaz, duyu ve düşüncenin tutucu ilişki biçimlerini de yadsıyarak, usu, yaratıcı özgürlüğüne kavuşturur.”¹⁷

Görsel kurgunun oluşumundaki önemli etkenin yine algı düzeyi ve imgelem süreci olduğunu söyleyebiliriz. Soyutun somuta dönüştürülmesi genel anlamıyla bir öz-biçim dengesine dayanır. Ve bu dengeyi sağlayan unsur da kurgudur. İmgesel kurgunun gelişimi, imgesel yoğunlaşmayla doğru bir orantı içerisindedir. Dış uyarılara açıklığın getirdiği gelişmiş algı durumu olan *yaratıcı görme* olgusu, imge deposunu genişletir ve yoğunlaştırır. Sanatçı, bilinçli bir seçim yapmış, varolandan gelen duyumlara daha fazla açık olmaya, bu duyumları kavrayıp, anlamlandırıp imge deposuna istiflemeye koşullanmıştır. İmgesel kurgunun görevi de bu yoğunluğu anlamlı bir biçimde düzenlemek olacaktır.

Düşünsel boyutta oluşan kurguların dışavurumu “teknik kurgu”nun sorunsalı içerisinde değerlendirilir. İmgesel kurgunun vücut bulması, imge ve düşünce arasındaki öznel bağla beraber, gereçsel sorunları da beraberinde getirir. “Biçim diyalektiğinin teknik anlamda öz-biçim ilişkilerini yeterince karşılayabilmesinin birincil koşulu, kurgunun gereçle içsel bağlantısıdır.”¹⁸ Teknik kurgu, biçimsel ve gereçsel uyumu arar. Gereçsel ve tekniksel anlamdaki çeşitlilik ile sanatçının gelişmiş algı ve öznel imgeleminin kurgusal uyumu, sanatçıya özgünlüğünü ve biçimselliğini kazandıran yapıyı oluşturur.

¹⁷ Balkan Naci İslimyeli, **Görsel Anlatımda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu**, (T.S.E. G., 1978), s.171

¹⁸ **Aynı**, s.173

3.2. Algıda Körlük ve Yaratıcı Görme

Kalıplaşmış öğretilere körü körüne bağlı kalan kişi, farkındalık durumundan çok ayrı bir şekilde gerçekliği algılar ve yorumlar. Bu anlamda algıda körlük dediğimiz görme şekli, insanların yaratıcılıktan, özgünlükten ve farklılıktan uzak bir şekilde, grup psikolojisi içerisinde yaşamalarına neden olmaktadır.

Bunun aksine, sanatçının biçimleri tamamıyla yaratıcı görme diye adlandırdığımız bir algı şekli ile ilgilidir. Yaratıcı görme, kalıpsal algıların kırılması, algının daha gelişmiş bir seviyeye gelmesi sonucu ortaya çıkan zihinsel faaliyettir. Bu zihinsel yeteneklilik, eğitim ve öğretimle geliştirilebildiği gibi, deneyimsel bilgilerin yönlendirmesi ile de üst düzey bir duruma getirilmesi mümkün olabilmektedir.

Sanatsal algının ilk noktası olan bu görme şekli, aslında bilinçli bir seçim ve bilinçsiz bir zihin güdülenmesi ile gelişir. Her normal ve sağlıklı insan belirli ve birbirine oldukça yakın bir algı gelişim sürecine sahiptir. Bu gelişim süreci bölümlere ayrılmıştır. Bebeklik, çocukluk, ergenlik, yetişkinlik ve olgunluk dönemleri, genel olarak insan yaşamını bölümlenmek için belirlenmişse de aslında insan zihninin algı gelişim sürecini işaret etmektedir. Bu belirlenmiş gelişimden daha önde olan ve daha önce gelişebilmek için üstün bir düzeye ulaşan insan algıları vardır ki bu algı yetisine filozoflar ve sanatçılar sahip olabilmektedir. “Buber, tarihsel gelişim içinde önceleri yalnızca ‘ilahi’ bir etkinlik ve güç olarak görülen sanatsal yaratıcılığın, insanlara özgü bir yeti ve yetenek olduğu düşünüşünün oldukça geç kavrandığına işaret etmektedir. Sanatçı ve dahilerin yaratıcılığının yanında az da olsa, her insanda bir yaratıcı yetenek bulunduğu, her insanda bir şey yapma tepisi olduğu bugün kabul edilmiştir.”¹⁹ Normal seviyelerde devam eden algı gelişimi, bilerek ve isteyerek bir seçim yapmak suretiyle hızlanabilir, olgun bir insanın algısından bile daha üstün bir

¹⁹ San, **Ön.ver.** s.23

algıya genç yaşta sahip olunabilir. Bu durum “algı gelişir mi?” sorusuna da güzel bir yanıt niteliği taşıyor olabilir. Algı zaten her an, kazanılan bir deneyim ve bilgi ile değişmekte ve gelişmektedir. Burada söz konusu olan algı gelişimini

hızlandırabilmek yada hızlandıramamaktır. “Aslında yapıcı olma kaydıyla hayal gücü bireysel, toplumsal, soyut ve güncel her tür yaşam şekillerine girmiş ve her yerde de görülmüştür. Kanımca yaratıcı olmayan birey yoktur. Ancak bazı bireylerde yaratıcılık engellenmiş veya eğitime bağımlı kılınmış olabilir.”²⁰

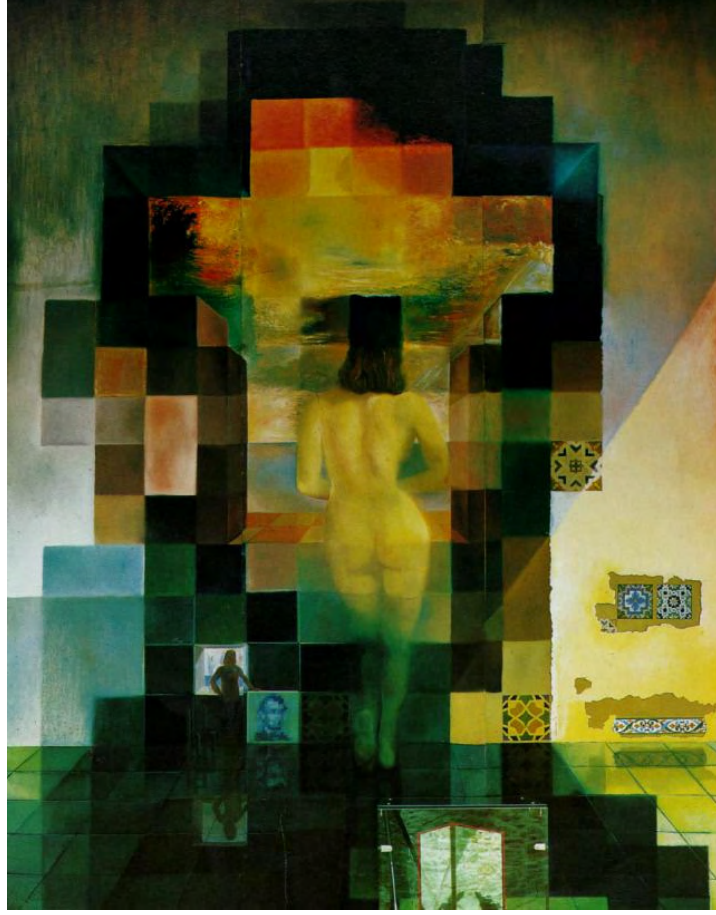
Yapılan seçim sonrası zihin şartlanır ve dış gerçekliğe daha derin ve daha bilgiye aç bir şekilde yönelir. Göz daha çok şey görür, daha fazla imgeler, yargılar, bilgiye dönüştürür. Daha fazla bilgiye sahip olan zihin yeni algıları daha zengin ve daha gelişmiş bir şekilde duyumsar. Böylece algı süreci hızlanır. Yargılanan biçimler olgunlaşır.

Bu hızlı gelişim, zihni kalıplaşmış güdülerden kurtarır. Ben merkezlikten kurtulup, empati kurarak başkalarının yerine kendini koyabilme, başkası gibi görebilme yeteneği ile zihin hiçbir zaman ulaşamayacağı bilgilere ulaşabilir. Bilgiler deneme-yanılma yoluyla ulaşılacağı gibi, kurgu ile zihinsel simülasyonlarla da ulaşılabilen gerçeğine algının gelişmesi ile mümkün olduğunu unutmamak gerekir. Yaratıcı görme, bu kurgusal gerçekliktir.

3.3. Resim Sanatında Yaratıcılık- Özgünlük İlişkisi

Biçim bir bütünlüktür. Sanat eserindeki biçim, yine zihnin bütünlemeci eylemi sonucu bir bütün olarak algılanır ve değerlendirilir. Fakat bu bütünü oluşturan, kontrollü veya spontane bir kurgunun yani düzenin içerisinde yer alan parçalardan söz etmek gerekir. Bütünü oluşturan her bir parça, aslında kendi içlerinde birer biçim, birer bütündür. (Resim 5)

²⁰ Murat Eriç, **Kültür ve Yaratıcılık, Düşünce, Bilim ve Sanatta Ortak Payda** (Kazancı, 1998), s.111



Resim 5. Salvador Dali, Gala, Abraham Lincoln'un Portresine 20 Metre Kala Akdeniz'i Seyrediyor, 1974, Kağıt Üzeri Yağlı Boya, 445 x 350 cm

Her ne kadar günümüz sanatında, Postmodern etkilerle beraber fazlasıyla karşılaşabileceğimiz "özgünlüğün gereksizliği" düşüncesi hızla yayılsa da, özgünlük kavramı daima, sanatı tanımlayan en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Fakat buna rağmen bazı geleneksel etkenler, bu özgünlük kavramı üzerinde etki sahibi olabilmişlerdir. Moderniteye kadar olan süreç içerisinde biçim, bir yansıması olarak karşımıza çıkmakta ve resmin başarısı ise gerçeğe yakınlığı ile ölçülmekteydi. Yani biçim görüneni yansıtılabilmeliydi. Bu dönemin anlayışı zanaat-sanat kavramlarının birbirine karıştırılmasına sahne olmuştur. Zanaat sanat kadar önemlidir çünkü biçim gerçeği yansıtılabildiği oranda usta işidir ve çok büyük orandaki alıcının beğenisine hizmet edebilir. Bu anlayış modernitenin sanat üzerindeki etkisiyle beraber yerini rasyonalize edilmiş bir biçim anlayışına bırakmasına kadar etkinliğini sürdürür.

Geçmişten günümüze biçim kavramının tanımı değişmese de anlayışların farklılaşması ve gerçek kavramının değişkenliği, biçim anlayışını da değiştirmiştir. "...gerçekten anlaşılın değiştikçe biçimden beklenen de değişecektir. Örneğin mısır sanatına bakacak olursak, gerçek bir insanın iki gözünün olmasıydı. Resim de, bir insanın yüzü ne durumda olursa olsun bu gerçeği, yani iki göz olması gerçeğini biçimlendirmek zorundaydı. Oysa daha sonra gerçek, iki gözün olması diye ele alınmamış, gerçek, insanın yüzünün duruş biçimi olarak ele alınmıştır. Bu durumda da örneğin profil bir yüzde tek göz bulunması bir gerçek olarak kabul edilmiştir."²¹ Gerçek ile biçim birbirine bağlanmıştır çünkü sanat literatürüne göre üç çeşit gerçek vardır. Bunlar, bilinen gerçek, görülen gerçek ve hissedilen gerçek. Biçim, bu üç unsurun yansımaları olarak karşımıza çıkar.

Ressam kendi düşüncelerini, tasarılarını, imlerini, anlık duygularını alıcısına birebir vermek zorunda değildir. Sanatçının üslubuna, anlayışına ve yaşamışlığına göre kullandığı bazı semboller veya imler vardır. Resme yansıyan bu imler, alıcıya ipuçları verir. Bu da sanat kavramını meydana getiren saç ayağının oluşmasını sağlar. İletilmek istenenin temel göstergelerle verilmesi, alıcıyı da resme dahil etmekte, yaratıcının yanında kendi yorumlarını resme katma olanağı da bulmaktadır. Kullanılan biçimlerin kendi başlarına da varlıklarını sürdürecektir olmalarını da göz önünde bulunduracak olursak, sanatçı sınırsız özgürlüğüne kavuşmuş olur.

Sanat yapıtına niteliği kazandıran olgu biçimdir. Yaratıcılığın sonucu, özgünlüğün kanıtıdır. Bu anlamda, kuşkusuz sanatçının algıladığı biçim ile sıradan insanın algıladığı biçim arasında uçurum kadar büyük farklılıklar olacaktır.

²¹ Sıtkı Erinc, **Resim Eleştirisi Üzerine** (1995), s.64

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM

1. MODERNİTE VE MODERN RESİM

Geleneksel anlayışla yürümekte olan tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarından, sistemleşmiş, sanayileşmiş, metropolitleşmiş, aydınlanmış, ulaşım ve iletişim birimleri fazlasıyla gelişmiş, hareketli ve dinamik bir kimliğe kavuşmuş toplumsal yapının genel adı olarak Modernite terimiyle karşılaşmaktayız. Toplumdaki bu köklü değişim, belirgin bir uzmanlaşma ve profesyonelleşmeyi getirmiş, genel anlamda bir yeniden yapılanmaya yol açmıştır. “Kişisel ilişkilerde karşılıklı güvensizlik, fatalizm, empati, dünya hakkında sınırlı bilgi ve görüş, kişisel özellikleri geliştirme eksikliği, yenilikçilik eksikliği, sınırlı istek, sınırlı şeyleri algılayabilmek, ailecilik, hükümete sıkı bağlılık ve düşmanlık geleneksel toplum değerlerinin, modern toplum değerleriyle uyuşmadığı noktaları işaret etmektedir.”²²

Değişimi getiren bu etkenler, farklı bir bakış açısı da getirmiş, bilimsel bilgiye, teknolojinin yaşamı kolaylaştıran etkinliğine, geleneklerin getirdiği aile ve dini otoriteye bağlılığın azalmasına neden olmuştur. Yaş ve tecrübeyle edinilmiş sınırlı bilgi, Modernite ile birlikte yerini teknolojinin etkinliği ve bilimsel bilgiye bırakmıştır. Rasyonalizm, toplum yapısındaki esas öge olmuştur.

Modern Sanat terimi, bu toplumsal değişimin başladığı dönemden günümüze kadar olan sanat anlayışını işaret eder. Modern sanattaki akımları keskin birer çizgiyle birbirlerinden ayırmak pek mümkün gözükmemektedir. Ancak, sahip oldukları biçimsel ve içeriksel farklar, onları değerlendirmemizde

²² Seyfettin Arslan ve Abdullah Yılmaz, **Modernite’den Postmodernite’ye Değişim**, Ed.: Coşkun Can Aktan (Çizgi, 2003), s.76

bize yardımcı olurlar. “Modern Sanatta tabiat ve insan anlayışının değişmesinde çağdaş bilim ve uygarlık büyük rol oynamıştır. Bundan dolayı, Modern Sanatın ayırt edici özellikleri doğrudan doğruya bilim ve uygarlık ortamına bağlıdır.”²³ Modern Sanatı incelemek için önce, Modernite olgusunun ne olduğunu kavramamız ve dönemi içerisinde değerlendirmemiz gerekir.

1.1. Modernite Olgusu

Modernizmin meydana gelmesinin sebebi olan aydınlanma (enlightment) fikriyle birlikte 17. ve 18. yüzyıllardaki totaliter, kastçı-feodal yapıya karşı, yeni oluşmakta olan burjuvazini yönettiği bir karşı görüş ve hareket ortaya çıkmıştır. Aydınlanma dönemi denen bu ideoloji, bireyin kendi iradesi ve zihinsel yetisi ile hayatı kavrama ve özgürlüğe kavuşma arzusunu ifade eder. Bu sayede dinsel unsurlar, toplum düzeni üzerindeki etkinliğini önemli ölçüde kaybetmeye başlamaktaydı. Zihnin, aydınlanma dönemi için anahtar kelime niteliğini taşıdığını söyleyebilmekteyiz. Kantçı felsefenin de ortaya koyduğu gibi; gerçek özgürlüğün aklın özgürlüğü olduğunu; tüm alanlarda kimsenin kılavuzluğuna ihtiyaç duymadan aklın kullanılmasının, özgürlüğün ta kendisi olduğunu ve aydınlanmaya ancak bu özgürlüğe ulaşmakla varılabileceğini benimseyenler modernizmin oluşmasına neden olmuşlardı.

Aydınlanma; insanları kalıplaşmış öğretilerden kurtarmayı, mitten, batıl inançlardan arındırmayı, doğaya hakim olmayı amaçlamıştır. Zihin yetisi ile doğanın insanlara hükmetmesi son bulacak, bundan böyle insanlar doğaya hükmedebileceklerdi. Bu düşünce sistematığının sonuçlarından birisi de, dini inançların sarsılması ve yeni bakış açıların getirilmesi olmuştur. Bu rasyonalizm ile aklın edindiği bilgiler doğrultusunda en doğru olan yaşam tarzını tüm insanlığa benimsetme ideali belirlemiştir. “Aydınlanma hareketiyle birlikte özgürleşim, akıl, birey, insan hakları, toplum sözleşmesi, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşün gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Bunlara ilaveten dinin, felsefenin, bilimin ve sanatın sınırları da Aydınlanma hareketiyle ayrılmıştır ki;

²³ Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, (Remzi, 1993) s.21

tüm bunlar aynı zamanda Habermas'ın değişiyle 'Modernlik Projesi'nin esasını oluşturmaktadır."²⁴

Temeli Aydınlanma hareketi olan Modernite ismi Latince olan "Modernus" ve onun da kökü olan "Moda"dan gelmektedir. "Hemen, şimdi" anlamına gelen bu kelime, ilk olarak Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişinden ayırmak için kullanılmış, halen de özellikle Hıristiyan toplumu olan Avrupa üzerinde yoğunlaşmış bir anlam taşımaktadır. Aydınlanma projesi ile birlikte, nesnel bilimi, tüm insanlığı kapsayan evrensel bir ahlak, toplumsal gerçek, sosyal yapıyla ilgili yaşam tarzı, hukuk ve sanatsal kaideleri oluşturmak amaçlanmış, ortak bir mentalite bulunmaya abalanmıştır. "Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı."²⁵ Modernizmin en büyük özelliği, evrensel bilgi, bilim ve ahlakla birlikte, tek bir süreç, tek bir istikamet ile kaçınılmaz birleşim ve bütünlük idealine sahip olmasıdır.

Toplumsal düzeni rasyonel biçimde planlamaya alışan Modernizm, mutlak doğru ile esas bilgiye ve daha yüksek üretime ulaşma; yaşam, toplum, sağlık standartlarını da yükseltme çabası içindeydi. Fakat bu köklü değişimin adı olarak karşımıza çıkan Modernizm, yaşamın her alanında olduğu gibi dinsel inanç ve Tanrı kavramını da derinden etkileyebilmiştir. Modern dünyada Tanrı kavramının yerini aklın gücü almıştır. Tanrı kavramı reddedilmemiş fakat öncelik durumları büyük ölçüde yer değişirmiştir.

İdeal bir toplum arayışları, sürekli ve doğru bir ilerleme anlayışını öngörmüş, bu doğrultuda tüm kalıplaşmış kaideler yıkılmak istenmiştir. Modernitenin savunucuları olan Durkheim, Simmel ve Parsons gibi sosyologlar Moderniteyi uzlaşmanın, karmaşıklığın, farklılaşmanın, bireyselleşmenin,

²⁴ Arslan, Yılmaz, **Ön.ver.**, s.78

²⁵ **Aynı**, s.78

sözleşmeye dayalı ilişkilerin, bilimsel bilginin ve teknolojinin hakim olduğu bir yaşam şekli olarak tanımlarlar.

1.2. Modern Sanatın Genel Yapısı

Biçimin, imgenin, görüntünün, yansımanın ve gerçekliğin tanımlamalarını varoluşçu felsefeye göre yaptığımızı göre, Modern Sanattaki biçimin ve parça-bütün ilişkisine dair incelemeleri de bu doğrultuda şekillendirmemiz gerekir.

Bireyin edinmiş olduğu deneyimlerinin özneliği, tekilliğinin ve gerçekliğin özünü oluşturduğunu savunan varoluşçulara göre irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olan insan, bu nesnelere edinmiş olduğu deneyimleri sayesinde anlamlı bir şekilde algılayabilir. Varoluşçu düşünürlerin ortaya koydukları düşüncelere göre, bireyin varoluşu tikel ve bireyseldir. Her bireyin gerçekliği, kendi varoluşu üzerinde değerlendirilir. Bu anlamda her bireyin gerçekliği bir diğer birey için geçerli değildir. Varoluşçu düşünce her türlü bilimsel, nesnel ve analitik yaklaşımı reddeder. Varlığın genel anlamı üzerine yoğunlaşarak, varoluşun zamansal yapısıyla ilişkin analizlerde bulunur.

Varoluşçuluğun savunduğu diğer bir nokta, klasik felsefenin ortaya koymuş olduğu gibi özün varoluştan önce geldiği değil, varoluşun özden önce geldiğidir. Buna göre insan önce varolur, daha sonra da kendini tanımlayıp kendi özünü oluşturur. Bu anlamda, insanın kendi özünün kendisini oluşturacağını öne sürer. Bu kendi özünü oluşturma durumu için bir kavram öne çıkar ki bu kavram özgür iradedir. Bireyin kendi varoluşunu da yine kendi özgür iradesi belirler. Nesnelere yola çıkarak nesnel doğrulara ulaşmaya çalışan anlayışın aksine öznen yola çıkmayı ve öznel hakikatin önemini vurgular.

Varoluşçu düşünceye göre evrenin rasyonel bir tarafı yoktur. Evrenin, akılla anlaşılabilir bir anlamının olmadığı; bireyin evrene kendi anlamını

kendisinin yüklediğinin altı çizilir. Nötr bir değer taşıyan nesnel gerçekliğin ortak rasyonel kuramlarla açıklanması da bu anlamda saçmadır.

Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. yüzyılın ilk yıllarında etkisini fazlasıyla hissettiren varoluşçuluk felsefesi, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel ve Maurice Merleau-Ponty gibi önemli düşünürlerin ortaya koydukları fikirleriyle birlikte günümüze kadar ulaşmıştır. Genel yapısıyla, varoluşçu anlayışa göre değerlendirilen Modern Sanatın, varoluşçu felsefenin savunduğu, evrenin rasyonel etkinliklerle kavranamayacağı düşüncesiyle ters düştüğü görülür. İlk bakışta zihinde soru işareti bırakan bu çelişkinin çözümlenmesi için, Descartes'in matematik yöntemlerine dayanan felsefesine kadar uzanan ve varoluşçu felsefeye temel hazırlayan felsefeleri incelemek gerekir.

Daima kesin bilgiye ulaşmayı amaçlayan Descartes, matematiksel yöntemlerle felsefesini oluşturur. Düşünürün o yıllarda savunduğu akılcı felsefesi, felsefe tarihinde en önemli devrimlerden biri olarak geçmektedir. Descartes'in felsefesi daha sonrası bir çok farklı düşünürün felsefelerine temel teşkil etmiştir. Bu düşünürlerden en önemlileri de Auguste Comte, Immanuel Kant ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. "Bu yönde birkaç büyük felsefe anlayışı geliştirdi. Bunlardan biri, metafiziğe karşı olumlu düşüncüyü koyan Auguste Comte'un olumculuğu(olguculuk-pozitivizm), öbürü Kant'ın eleştirci akılcılığı, bir başkası sonsuz ruh'un hiç bir akıldışı öge barındırmadığını bildiren ve "Gerçek olan her şey akılsaldır" diyen Hegel'in ülkücülüğü, biri de bilgi anlayışında Hegelcilik'ten yola çıkan ve ancak bilimle ortaya konabilecek olan doğa gerekliliğiyle açıklayan Marx felsefesiydi."²⁶ Modernizmdeki rasyonalizm düşüncesinin ortaya çıkmasındaki en önemli isimlerden olan Kant ve Hegel'in felsefeleri, genel anlamda Modern Sanatı, varoluşçu bir anlayışla değerlendirmemizdeki neden olur.

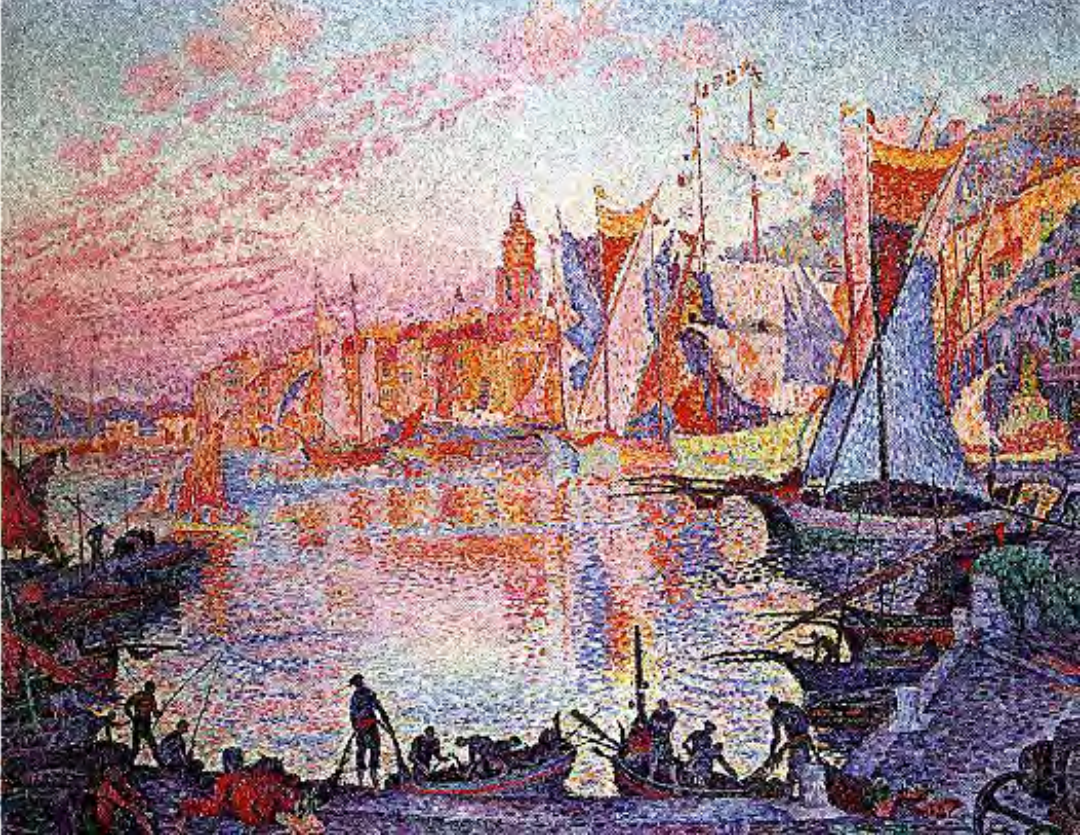
²⁶ Afşar Timuçin, **Varoluşçuluk**, (Ekim 1976 Tarihli Milliyet Sanat Dergisinden Alıntı), <http://www.felsefekibi.com/site/default.asp?PG=452>

Gerçek adını verdiğimiz görüntüler, insanın sadece kendisi için mutlak bir değer taşır. Kişinin gerçeği, diğerinin gerçeğinden çok farklıdır. Bu anlamda sanatçının gerçeği resme biçimleri ile yansıdığından, gerçek sanatçının gerçeği, biçim sanatçının biçimi yani biçimidir. “İfade doğrudan doğruya duygu tepkilerini anlatan bir kelimedir, fakat sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginleme de kendi başına bir ifade tarzıdır. Ölçü, denge, ritim, harmoni gibi terimlere ayrılabilen biçim aslında sezgiye dayanır, sanatçı çalışırken biçimi bir zihni gayretle meydana getirmez, onu heyecanlarını yönelterek ve sınırlayarak bulur demek daha doğrudur ve sanatı ‘biçim verme isteği’ diye tanımladığımızda sadece zihni bir çalışmayı değil tamamen içgüdülere bağlı bir çalışmayı kastediyoruz.”²⁷ Sanat eseri sanatçının sürecinden çıktığı andan itibaren eserin suje ile olan ilişkisi başlar. Bu noktadan sonra gerçek sujenin gerçeği, biçim sujenin biçimidir.

“Sadece biçimdir (gerçek olsun-olmasın) nesnenin canlandırılışı olarak, yada bir mekanın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca varolabilen.”²⁸ Dar anlamıyla, farklı oluşumların sınırlandırılarak birbirlerinden ayrılması anlamında kullanılsa da, aslında biçim dediğimiz kavram öz anlamıyla birlikte komplike olmakla beraber, kendinden bağımsız diğer “tek” biçimlerle bir üst kademe olan bütünsel biçime hizmet etmesi amacıyla birlikte kullanılması ile daha komplike bir hal alır. Bu sınırlandırma durumu, şekilsel anlamdaki görüntülerde olduğu gibi renk için de geçerlidir. Resme yansımış olan rengin de bir biçimi vardır. Yüzey üzerinde, diğer renklerden veya tonlardan farklı bir rengin olması, kaçınılmaz olarak ona bir sınırlılık, bir ayrılmışlık, bir biçim verir. (Resim 6)

²⁷ Wassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (Y.K. yay. 1993), s.22

²⁸ **Aym**, s.54



Resim 6. Paul Signac, Saint-Tropez Limanı, 1901, Tuval Üzeri

Yağlı Boya, 131x161.5 cm

Alımlayıcının resmin “bütün”üne ulaşmasını sağlayan yapı, biçimlerin bir amaçlandırılmış düzen, bir kurallar bütünü (plastik öğeler, psikolojik, sosyolojik, felsefi içerik, sanatçının sanatsal ruhu) içerisinde kurgulanması anlamındaki kompozisyonudur. Burada bahsedilen alımlayıcı, resmin ulaştığı sujedir. Biçimlerin yerleşimi-kurulumu, resmin içeriğine hizmet eder. Biçimlerinin tek olarak öz anlamlarının olmasının yanında, diğer biçimlerle birlikte bağımsız anlamlara kavuşur. Bu anlam bütünlüğü sanatçının içeriğidir. “Biçimlerin dizilişi ve uyumu insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kuruludur.”²⁹ Bu uyum, resmin içeriğinin sujeye ulaşması anlamına gelir. “Böylece birçok nesne (gerçek, yada belki soyut nesnelere) *tek* bir büyük biçimin resmine bağlanırlar ve bu biçime uyacak, bu biçimi oluşturacak şekilde işlenirler.”³⁰ Tek, salt biçim, bütüne yani bütünün biçimine hizmet etmek

²⁹ Kandinsky, **Ön.ver.**, s.56

³⁰ **Aynı**, s.58

zorundadır. Bütünün içinde bu tek biçimin duyumsal içeriği zayıf olabilir. Fakat bu biçimin bütüne en mükemmel bir şekilde hizmet etmesi, o biçimin başarısıdır. *Tek* biçim, tek başına anlam taşıması için değil bütüne, asıl olana hizmet etmesi için kullanılmıştır. (Resim 7)



Resim 7. Peter Paul Rubens, Phaeton'un düşüşü, 1604-1605, Tuval Üzeri

Yağlı Boya, 131x98 cm

Resimsel anlamda, hiçbir biçim gerçeklik kavramını tam anlamıyla yansıtmayı başaramaz. Resimde yansıtılmış hiçbir biçim maddi değildir. Ne kadar realistik, fotoğrafik çalışılırsa çalışılsın, görünene ne kadar benziyorsa benzesin, sanatçının algı süzgecinden geçerek yüzeye yansıdığı için, biçim sanatçının biçimi yani *biçemidir*. (Resim 8)



Resim 8. Carolyn Brady, Su/N.W. 17. Cadde, 1999, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 25x35 cm.

“Modern Sanat” terimi ilk olarak İzlenimcilik akımı ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Modernitenin toplum düzenine getirmiş olduğu rasyonalite fikri sanat dünyasında da fazlasıyla yer bulmuş, aklın gücü sanatın özü haline gelmiştir. Sanat, doğadan ve sosyal yaşamdan tamamen ayrı bir realitesi olan, bağımsız, gereksiz ayrıntılardan arınmış, öz, salt yaratı olan ve sadece zihnin etkin yetisi tarafından kavranıp özümsenebilen bir kimlik kazanmıştır.



Resim 9. Theo van Doesburg, Zıt Kompozisyon 13, 1925, Tuval

Üzeri Yağlı Boya, 49.9x50 cm.

Modern Resim için belirtilecek önemli noktalardan biri de, dönemin sanatçıların resimlerinde tuvalin kaçınılmaz yassılığını açıkça vurgulamış olmalarıdır. “Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı. Tuvalin dış biçimi, tiyatro sanatının da paylaştığı bir sınırlayıcı koşul yada araçtı. Yassılık, iki boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu.”³¹ Bu yassılığın renkle ilişkisi önemlidir. Bu anlayışa göre, boya, resmin önüne getirilmeye çalışılmıştır. Tuvale sürülen rengin ancak iki boyutlu bir biçimselliğe sahip olabilmesi, Modernist resimlerdeki yassılık düşüncesini getirdiğini söyleyebiliriz. (Resim 9)

³¹ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, **Modernizmin Serüveni**, Ed.: Enis Batur (Y.K. Yay., 2002), s.357

Fakat Modernist resimde bu anlayışa farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Modern resimde bu yassılık ve gerçeklik kavramları arasındaki çelişkiye bir çözüm getirmekten öte, çelişkinin terimlerinin yerlerini değiştirmek daha doğru bulunmuştur. Buna göre modern resimde yassılık, resimdeki plastik unsurlardan daha önce fark edilir. Daha eski resimlerde, resme bakan izleyiciler, resmin biçimselliğinden önce ifadesel anlamına yönelmekteydi. Fakat modern resim için bu durum farklıdır. İzleyici, resmi önce resim olarak, yüzey olarak görür. Resmin yüzeyi, resmin düzlemine paralel alınmıştır. Resmin gerçekliği, doğadakinden farklı olmalıdır ve resim sadece resim olarak algılanmalıdır. (Resim 9)



Resim 10. Paul Klee, Gündoğumu, 1920, Tuval Üzeri Yağlı Boya 125x 205 cm.

Modern resmin parçacı anlayışından söz edilecekse, biçimin parçalanmasından önce temel plastik öğeler olan renk ve sınırlayıcı unsur olan çizginin birbirinden ayrılmasından başlamak gerekir. Geleneksel resimde biçimin yansımaları, rengin, çizginin, ışık-gölge oyunlarının tümünün beraber kullanılmasıyla şekillenebildiğini söyleyebiliriz. Fakat modern süreç ile birlikte deneyselleşen sanatın, bu kalıplaşan yapı hakkında sorun oluşturması kaçınılmazdı. Bu nedenle Modernist sanatçılar biçimi oluşturan ana öğeler çizgi ve rengi birbirinden ayırma çabası içinde girmişlerdir. Desen çalışmalarında da görebildiğimiz gibi resimde biçimi oluşturmak için çizgi de yeterli olabilmektedir. Ancak modern döneme kadar hiçbir sanatçı rengin de bir biçiminin olabileceğini düşünmemişti. Modern resmin deneysel çalışan ressamı bu konuyu ana sorunlarından biri haline getirmişler, çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırmışlardır. Resimde çizgiler salt biçim olarak kullanılmış, bunun yanında rengin de biçimsel nitelikleri üzerinde deneysel araştırmalara gidilmiştir. (Resim 10)

Bu yeni rasyonalist düşünce akımı Avrupa başta olmak üzere tüm dünyayı etkilemişti fakat teknolojinin gelenekler tarafından en az engellendiği Amerika'da en tutarlı gelişimini göstermiştir. Daha önceleri mimaride yeni yeni rastlanmaya başlayan bu anlayış daha sonra tüm sanat dallarında benimsenmiştir. Modernist çalışmalarıyla ünlenmiş olan Frank Lloyd Wright, önemli olanın, dış cephenin güzelliği değil, odaların olduğunu söylemiştir. "Ona göre, eğer ev rahatsa, içi iyi planlanmışsa ve sahibinin gereksinimlerine karşılık verebiliyorsa, dıştan da kabul edilebilir bir görünümü olacağına kuşku yoktu."³² Sanat çevresinden bazı eleştirmenlere göre bu düşünce beğeni ve estetik kaidelerine yapılmış bir hakaretti. Süslemeler kaldırılmış, yapılar o kadar yalınlaştırılmıştı ki deyim yerindeyse "çıplak" bırakılmışlardı. Ancak dönemin anlayışıyla paralel olarak ilk planda olan zihinsellik, bunun da getirisi olan "işlevsellik" durumu estetik kaygıyı geri plana itmiştir. Geleneksel sanat anlayışının kentlerimize ve yaşamlarımıza getirdiği "kiç"lerden ve kötü beğenilerden arınmak amaçlanmıştır. İşin özü basitleştirme, yalınlaştırmadır. Tasarımcının veya sanatçının ortaya koyduğu eser amaca uygunsa ve

³² E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü** (Remzi, 1999), s.558

doğruysa, estetik de zaten kendiliğinden gelecektir. Deneysellik ön plandadır. “Ultra Modern’ isyancıların resimde geliştirdikleri biçimler ve renk düzenlemeleri, bugün grafik sanatlarının en sıradan ürünleri haline gelmiştir. Bunları reklam afişlerinde, dergilerde ve dokumalarda gördüğümüzde oldukça normal karşılıyoruz. Diyebiliriz ki, Modern Sanat, yeni biçim ve motif birleşimlerinin, günlük yaşama girmeden önce denendiği bir alan olmuştur.”³³

Modernist ressamların üzerinde durdukları en önemli sorunlardan bir tanesi de *yanılsama* kavramıdır. Modern süreç ile birlikte sanatçılar, görüneni resmetmenin ne kadar çelişkili olduğunu fark ettiler. İlkel sanatçıların, figürü resmetmek için görüneni olduğu gibi kopya etmek yerine basit biçimler, semboller kullandıklarını görmekteyiz. Rönesans’a kadar olan dönemde bu anlayış hakim durumdaydı. Mısır, Eski Yunan, Çin, Ortaçağ sanatlarının hiçbirinde sanatçı gördüğünü olduğu gibi kopya etmesine zorlanmıyordu. Rönesans ile birlikte bilimsel perspektif, sfumato, hareket, ifade tekniklerinin gelişmesiyle anlayış değişmiştir. Modernizme göre bu gelenekler terk edilmeli ve öze dönülmeliydi. Bu bağlamda 19. yüzyılın sanatçıları geleneksel alışkanlıkları birer birer terk etmeye başladılar. Sonunda İzlenimciler çıktı ve kendi yöntemleriyle görüntüyü bilimsel bir kesinlikle resmettiklerini iddia ettiler.

2. MODERN RESİM SANATINDA BİÇİM

Modernizmin, sosyal yaşamda olduğu gibi, sanat alanında da köklü değişikliklere neden olduğunu söyleyebilmekteyiz. Toplum yapısı değiştikçe aynı paralellikte sanat anlayışı da değişmekteydi. Modern Sanat olgusunu yaratan en önemli etken ise yine Modernizmin getirdikleri veya götürdüklerine karşı şiddetli eleştirileri olmuştur. Modernitenin getirisi olarak tabiat ve insan anlayışı farklılaştıkça, sosyal algı da aynı oranda farklılaşmaktaydı. Toplumsal değerler ve toplumsal gerçekler sorgulanmakta, biçim-içerik-öz diyalektiği de ona göre şekillenmekteydi. Modern Sanattaki biçimselliği kavrayabilmek için

³³ Gombrich, **Ön.ver.**, s.561

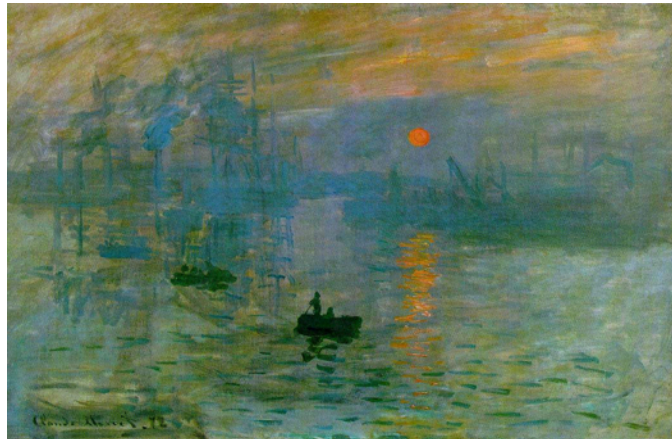
öncelikle akımları kendi dönemleri içerisinde ayrı ayrı incelemek ve kurgu anlayışlarındaki farklılıklara göre değerlendirmek gerekir.

2.1. Rasyonalizm ve Deneysel Sanat Düşüncesi

Modernizmin rasyonellik düşüncesi, tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi sanat üzerinde de fazlasıyla etkili olmuştur. Sosyolojinin bir bilim dalı olarak incelenmeye başlandığı modernizmin ilk dönemlerinde, felsefe dahi kendi yöntemlerini doğa bilimlerinde görmekteydi. Modernizmdeki bilimsellik deneysellik ve aklın gücü düşüncesi, sanatı da doğa gözlemine, araştırmaya, deneyselliğe yöneltmiştir. Modernizmin bu genel düşüncesini savunanlar biçimlerini sağlam bilimsel kuramlar üzerine kurarken, eleştirenlerin biçimselliğini daha çok duygusal etkileşimler yönlendirmiştir. Bu ayrımı, biçim bozanlar ve biçim kuranlar şeklinde de yapmak mümkündür. Modern Sanattaki tüm akım ve üslupların kurgu anlayışlarını incelediğimizde, hemen hepsini bu iki grupta toplayabildiğimizi görürüz.

2.1.1. Kurgulamada Mutlak Kontrolün Esas Alındığı Modern Sanat Akımları

19. yüzyılın sonlarına doğru, 1860'lı yıllarda ilk olarak ismi duyulmaya başlanan empresyonizm, doğduğu Fransa'dan tüm dünya sanatına yayılmıştır. Empresyonizm adının ilk olarak Monet'in "Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim" isimli tablosundan geldiği fikri sanat çevreleri tarafından benimsenmiştir.



Resim 11. Claude Monet, Güneşin Doğuşundan İzlenim, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 48x 63 cm

Döneme ait resimlerde karşımıza çıkan en belirgin özellik, resimlerde kullanılmış biçimlerin hiçbirisinin durağan, hareketsiz, sınırları keskin konturlarla belirlenmiş olmayışıdır. Renkler, lekeler halinde ve tuş vuruşlarıyla satıha serpilmişçesine yerleşmişler, biçimleri oluşturmuşlardır. Yakından bakıldığında anlamsız lekeler olarak algıladığımız bu tuş vuruşları, zihnimizin bütünlemeci eğilimi ile birleşerek bir biçime kavuşur ve “bütün”ü oluşturur. Daha önce bahsettiğimiz gibi zihnimizin bu bütünlemeci eğilimi, algıyla alakalı bir olgudur.

Zihnin gerçek dediği olgu, temelde nesnelere dünyasıdır. İnsan sujesi ile ilgili, objeler dünyası bizim gerçek dediğimiz yaşamı oluşturur. Bardak, sandalye, soba v.b. nesnelere gerçekliğini kabul ederiz fakat bu nesnelere ancak bir suje aracılığıyla obje olurlar ve imge olarak yorumlanırlar.. Bu olay da tartışmasız duyu organlarıyla meydana gelir. Nesnelere gelen uyarıları duyu organları zihne yollar. Zihin yorumlar, sentezler ve yargıya dönüştürür. Algının oluşum süreci kabataslak anlatılacak olursa bu şekildedir. Doğuştan görmeyen için nesnenin bir görüntüsünün olması söz konusu değildir. Duyumayan için ise ses diye bir şey yoktur. Duyumlardan gelen bilgiler doğrultusunda nesnelere yüklenen anlamlar ve oluşan sentezler de birbirinden farklı olur. “O halde şey, madde dediğimiz obje, sujenin duyularından meydana gelmiş bir sentezdir. Onlar belli bir düzen meydana getirecek bir şekilde birleşirler ve bu birleşmelerden çeşitli düzenler ortaya çıkar. Her duyular düzeni, bir duyular grubunu ifade eder ki, bu da tek tek nesnelere, yani objelere.”³⁴ Objeler duyular grubudur. Bellekte depolanmış bilgilerin birleşimi, sentezidir. İzlenimcilikteki bu gerçeklik anlayışı ise şu bilgiyi önümüze sunar ki bu da; keskin, mutlak, değişmeyen, hareket halinde olmayan hiçbir şey yoktur. Maddi gerçekliğimiz bu kaide üzerine kurulu olduğundan objeler ise bizim izlenimlerimizden ve onların oluşturduğu karmaşık bütünden başka bir şey olduğunu söylemek mümkün değildir. Empresyonist ressamın benimsemiş oldukları bu gerçeklik ve algı şekli, resimlerinde akışkanlık, hareketlilik, gözün fizyolojik yapısıyla ilgili zihin oyunları ile biçime ulaşma çabası ve parçacı

³⁴ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim** (Remzi, 1989), s.20

anlayışı olarak yansımıştır. Tuş vuruşlarıyla yakalamaya çalıştıkları “an”ın görüntüsü; aslında bu algı ve gerçeklik düşüncesiyle ilgilidir.

Empresyonizmi genel olarak değerlendirecek olursak, akıma dahil olan sanatçıların eserlerinin müthiş derecede birbirine benzediğini görürüz.

Empresyonizmdeki bazı sanatçılar biçimlerini tuş vuruşlarıyla yaptıkları renk lekeleriyle oluştururken, bazıları da bu biçimleri kesin kontur çizgileriyle sınırlamayı tercih etmişlerdir. Tekniksel anlamdaki bu farklılıkların yanı sıra, ortaya çıkan biçimlerdeki benzerlik dikkat çekicidir. Birçok Empresyonist çalışmadan hangisinin hangi sanatçıya ait olduğunu neredeyse sadece imzalara bakarak ayırt edebilmemizin ve kullanılmış olan biçimselliğin bu kadar birbirine benzemesinin sebebi de tüm empresyonist sanatçıların benimsedikleri anlayışın, tekniğin ve ulaşmaya çabaladıkları noktanın aynı olmasıdır.



Resim 12. Edward Henry Potthast, Deniz Kıyısında, 1905, Pano Üzeri
Yağlı Boya, 31.11x40.64 cm.



Resim 13. Jean Beraud, Pont des Arts'da Rüzgarlı Bir Gün, 1881, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 39.7x56.5 cm.



Resim 14. Alfred Sisley, Louveciennes'te İlk Kar , 1870-71, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 54.9x73.7 cm.

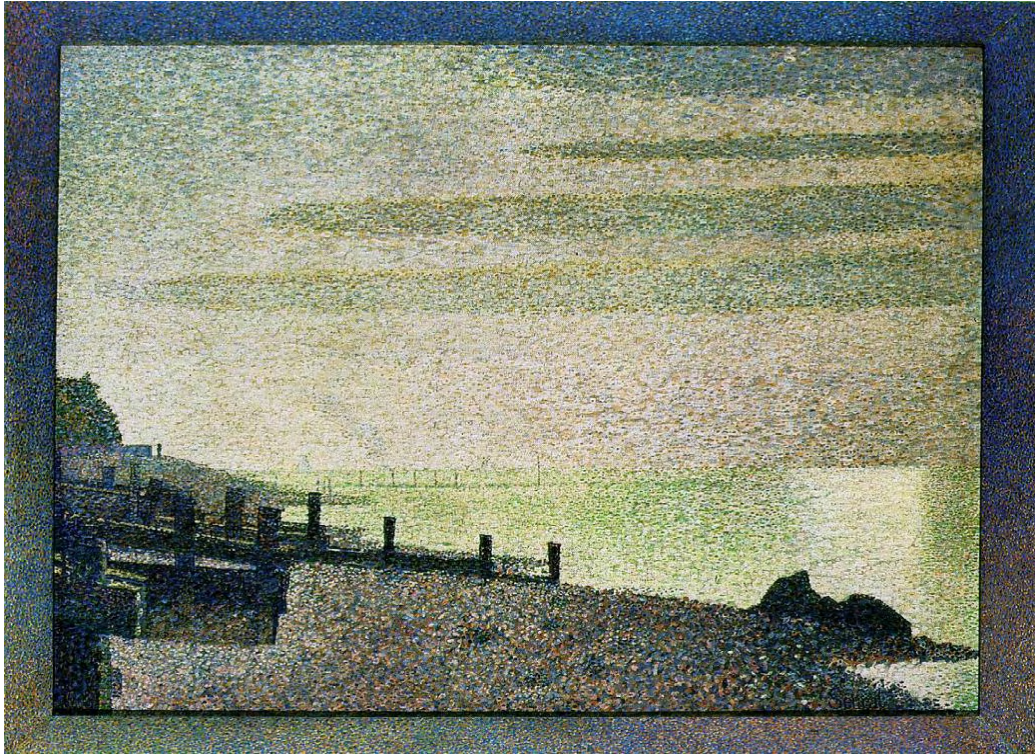


Copyright © 2003 The National Gallery, London. All rights reserved.

Resim 15. Edouard Manet, Tuileries Bahçelerinde Müzik, 1862, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 76.2x118.1 cm.

Edouard Manet'in 1862 yılında yaptığı resim Empresyonizm akımı için önemli örneklerdendir. Sanatçı empresyonist anlayışın genel tavrına uygun bir üslup içerisinde. Resmi bütün olarak değerlendirdiğimizde, Barok resmindeki *çoklukta birlik* ilkesine benzer bir anlayışa rastlarız. Açık form ilkesine göre kurgulanan biçimler anlık görüntünün hareketliliğini yansıtır. Resimde kalabalık bir topluluk resmedilmiştir. Sanatçıya yansıyan izlenim, bu kalabalığın oluşturduğu karmaşa ve hareketlilik. Resme baktığımızda bu hareketli kalabalığın bir anki yansımasından öte bir dinamizm görürüz. Sanatçı anı yakalamaya çalışmışsa da, sanki görüntü hiç donmamış, hareket etmeye devam ediyor gibidir. Manet vurgu noktasını resmin sol alt köşesine doğru yerleştirerek kompozisyonunu oluşturur. Önde oturan beyaz elbiseli iki kadın figürü, resme ilk baktığımızda dikkatimizi çeker. Resimdeki diğer biçimler, tıpkı Barok resminde olduğu gibi, vurgu noktasındaki biçimleri tamamlarcasına yerleştirilmiştir. Resimde, öndeki kadınların dışında kimse poz verir halde değildir. Bu iki kadının izleyiciye doğru bakması, gözün ilk olarak o noktada yoğunlaşması ve daha sonra resmin geri kalanında dolaşmasına neden olur. Biçimler genellikle fırça tuşlarıyla oluşturulmuştur. Bu spontan fırça

darbelerine daha çok ağaçların yaprakları ve gövdelerinde rastlarız. Figürleri ise daha çok klasik üsluba yakın bir anlayışla boyanmıştır. Kontur kullanılmadan, lekesele anlayışla biçimler oluşturulmuştur. Yatay çizgilerle dikeylerin kesiştiği nokta altın orana göre belirlenmiş, bu şekilde denge sağlanmıştır. Boşlukların doluluklara oranı ise biraz dengesiz olmakla birlikte, uzağa doğru giden figürlerin flulaşan görüntüsü, gözde giderek rahatlama etkisini yaratmaktadır. (Resim 15)



Resim 16. Georges Seurat, Honfleur, Akşam, 1886, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 65x81 cm.

İzlenimci düşüncenin gestalt resmiyle bu kadar benzerlik içinde olmasının en önemli nedeni de algı tanımlarındaki yakınlık ve paralellik olduğunu söyleyebilmekteyiz. Gestalt, 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve kavramı oluşturan parçaların tek tek ele alınmasının yerine bütünü kendisini ele alıp incelemeyi, anlamın parçada değil, bütünü kendisinde bulunduğunu savunan kuramdır. Zihnin bütünlemeci bir eğilimi olduğundan daha önce bahsedilmişti. Kurguda yerini almış olan öğeler, kendi anlamları ve değerleri olmasına karşın, önemli olanın bütünü oluşumuna ettikleri hizmettir. Anlam, bütünü anlamıdır. İzlenimci anlayışta da bu bütünlüğün sağlanması

tıpkı Gestalt resminde olduğu gibi gözün fizyolojik etkisi ile fazlasıyla ilişkilidir. Göz, biçimi algımlarken, detayları atlar ve tüme odaklanır. Empresyonizmde doğup gelişen, daha sonra da ayrı bir akım olarak değerlendirilen *Divizyonizm* terimi Pointilizmi yaratmıştır. . Empresyonizminin algı psikolojisiyle ilişkisinin en yüksek olduğu anlayış da yine divizyonizmdir. (Resim 16)

Modern çağın insanı, birbiriyle ilişkisi olmayan bir sürü durumu, olayı, yeni buluşları aynı zaman içerisinde yaşamak durumundadır. Modernitenin getirdiği bu keşmekeşlik ve kargaşanın, zaman kavramında da algılama farkları yarattığını görürüz. Saatin gösterdiği zaman bizim sosyal zamanımızı gösterirken, bizim algıladığımız asıl zaman kavramını şekillendirenin psikolojik zamanımız olduğunu söyleyebiliriz. Bu duruma örnek olarak kentin hızlı yaşamına oranla kırsal kesimde zamanın çok daha yavaş ilerlemesini gösterebiliriz.



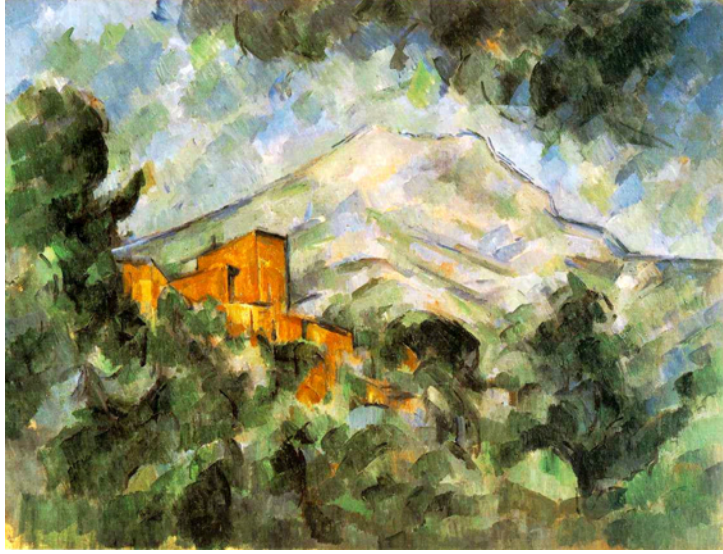
Resim 17. Juan Gris, Gitarla Hala Yaşam, 1925, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 73x94.6 cm.

Kübistlerin sorguladıkları ana sorun, mekan ve zaman kavramındaki göreceliğin biçimin öz anlamındaki etkileriydi. Nesnenin özüne ulaşmak için biçimi öylesine parçaladılar ki, biçimin tanınırlığı giderek azalmaya başlamıştı. Yansıyan görüntünün aslında gerçeği vermekten çok uzak olduğu, nesnenin öz anlamına ulaşmak için biçimin iç gerçeğine inmenin gerektiği, Kübistlerin savunduğu bir düşüncedydi.



Resim 18. Pablo Picasso, Palyaço, 1915, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 183.5x cm.

Kübizm, 1900'lü yılların başında doğup dünya sanatı tarihinde çok önemli bir yer edinmiştir. Sanatın "benzetme, taklit" olduğu anlamının aksine, bir "yaratı" olduğu fikri bu akıma ait olan sanatçılar tarafından ortaya konmuş, kavram olarak sanat terimine farklı bir boyut getirmişlerdir.



Resim 19. Paul Cezanne, Sainte-Victoire Dağı ve Noir Şatosu
1904-1906, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 51x61 cm.

Kübizmle beraber “sanatta yaratı” düşüncesi ortaya atılmış ve yaratı olgusu özerk bir anlam kazanmıştır. Aslında genel görüşü Empresyonizmin doğayı farklı görme anlayışından geldiğini söyleyebilmekteyiz. Fakat Cezanne’yi diğer izlenimci meslektaşlarından ayıran özelliği doğayı; zamanın verdiği “an” duygusunu, yanılsama yakalamak değil, duyumsal görünüşlerinden sıyrarak sağlam ve biçimsel bir varlık olarak yansıtmaktı.

Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece, Kübizmde “güzel görüntü” dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar. Kübizmdeki parçacı tavır temel olarak bu noktadan çıkmaktadır. “Nesneler duyusal görünüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır”³⁵ Bu nedenle biçimin özüne ulaşmanın yolu; izlenimcilerin yaptıkları an’ı yani şimdiki zamanı yakalama düşüncesinin aksine, görünüşte oynamalar yapmak, zamanın ötesine geçerek tek bir zamanı değil de *eşzamanı* yakalamak, nesnenin bu bütün zaman içindeki varlığına ulaşmaktı. Bu nedenle sanatsal objenin sadece bir değil başka açılardan görünüşü gerekmektedir. Kübist resimlerdeki parçacı tavrın nedeni bu görüntü ötesine geçerek öze ulaşma çabasıdır. Biçimin parçalanması aslında zamanın

³⁵ Tunalı, **Ön.ver**, s.165

parçalanması, objenin tüm öğelerini keşfederek bir birleştirme ve yeniden yapılandırma işlemidir. Temel ilke nesnelerin biçimsel analizidir. Bu yönüyle Cezanne'nin öncülüğünü yapıp daha sonra Picasso ve Braque'la gelişip olgunlaşan kübizm akımı, sanata deneysel bir nitelik kazandırmasıyla da dikkat çeker.



Resim 20. Georges Braque, Kemanlı Adam, 1912, Tuval Üzeri Yağlı
Boya, 100x73cm.



Resim 21. Pablo Picasso, Kadın Portresi, 1910, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 100.6x81.3 cm.

Picasso'nun "Kadın Portresi" resmi analitik Kübizm içerisinde değerlendirilir. Burada Picasso'nun yapmaya çalıştığı şey, yansımanın zaman içindeki kırılmalarını resmetmek değil, en yalın geometrik biçimlerden yola çıkarak subjektif bir doğaya ulaşmak istemesidir. Resimdeki kadın figürü parçalanmamıştır. Aksine, soyut geometrik biçimlerden kadın figürüne ulaşılmıştır. Yakın tonlarda seçilmiş renkler monogram etkisi vermektedir. Büyük- küçük ilişkisi son derece dengelidir. Resimdeki küçük parçalarla daha büyük parçaların dağılımı, dengeli bir kompozisyonu oluşturur. Merkeze konumlandırılmış kadın figürü, arka planla kaynaşır şekildedir. Göz, yüz ve vücut hatlarının biraz daha açık tonlarda boyanması sayesinde anca algılanabilir. Figür, mekanla eş değer tutularak, farklı mekan önerileri ortaya konur. (Resim 21)

İzlenimci düşünceye göre değişmez mutlak gerçek veya biçim yoktur. Duyularımız bize nesneyi gerçek kılmaktadır. Koşullar değiştikçe gerçeklik de değişmektedir. İzlenimcilerde egemen olan duyulara karşı Kübistlerin önemini şiddetle savundukları unsur aklın gücüdür. Artık etkisini tüm dünyada hissettiren Modernite düşüncesi ile doğup gelişen bu sanat, anlayış olarak bu açıdan paralellikler gösterir. Bir diğer anlamıyla kübizm; Modernitenin sanat ortamında şekil bulmuş halidir. Aklın kavradığı evren mutlak bir evrendir. Nesnelerin görünüşlerindeki ilizyonun ötesinde, varoluşlarında gizli olan mutlak değerler bulunmaktadır. Nesnelere gerçekten vardır ve izlenimcilikte olduğu gibi aldatıcı duyular bütünüyle gerçekliğini kazanmaz, aksine zihnin yetisi ile varoluşunu oluşturur. Buna göre de sanat bir taklit değil, özü ortaya çıkarma, analiz ve yeniden yapılandırma yani “yaratı”dır. Nesnelerin özünü kavrama, bu nesnelerin önceden bilinegelmiş olan düzenini bozma, parçalama ile vücut bulacak ve resme yansıtacaktır. Çünkü nesnelerin öz olarak yapılanarak yeniden biçimlendirilmesi için önce varolan yapılarının çözülmesine, öğelerinin ayrıştırılmasına ve bir anlamda parçalanmasına ihtiyaç vardır.

Bu parçalama ile ayrılmış olan öğelerin yeniden yapılandırılması, yine doğanın en öz, en yalın unsuru olan geometrik formlara göre olacaktır. Biçimlendirme doğanın özünde saklı olan geometri ve matematiksel sistematik yapıya göre olur. Kübizme ismini veren de bu öz forma dönüş ilkesi olmuştur. Kübizmin doğayla olan bu ilgisi, daha sonraları değişik görüş ve anlayışlar kazanarak analitik ve sentetik Kübizm dediğimiz iki farklı biçimselliği ortaya koyar.

İlk olarak kübizmin doğuşu “Analitik Kübizm” ile olmuştur. Analitik Kübizmin çıkış noktası doğal görüntüdür. “Bu anlamda, Kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan, bir varlık haline getirecektir.”³⁶ Ortaya çıkan biçim aslında doğadan çıkmış fakat doğadaki görünüşlere benzemeyen bütünsel bir yapıya sahiptir. Doğadan soyutlanmış

³⁶ Tunalı, **Ön.ver.**, s.169

elemanlarla oluşmuş olan bir form Analitik Kübizmin ana motifini meydana getirir. Temel ilke; biçimi sahip olduğu öğelere ayırıp parçalamak ve temel geometrik bir sistematikte yeniden şekillendirmektir.

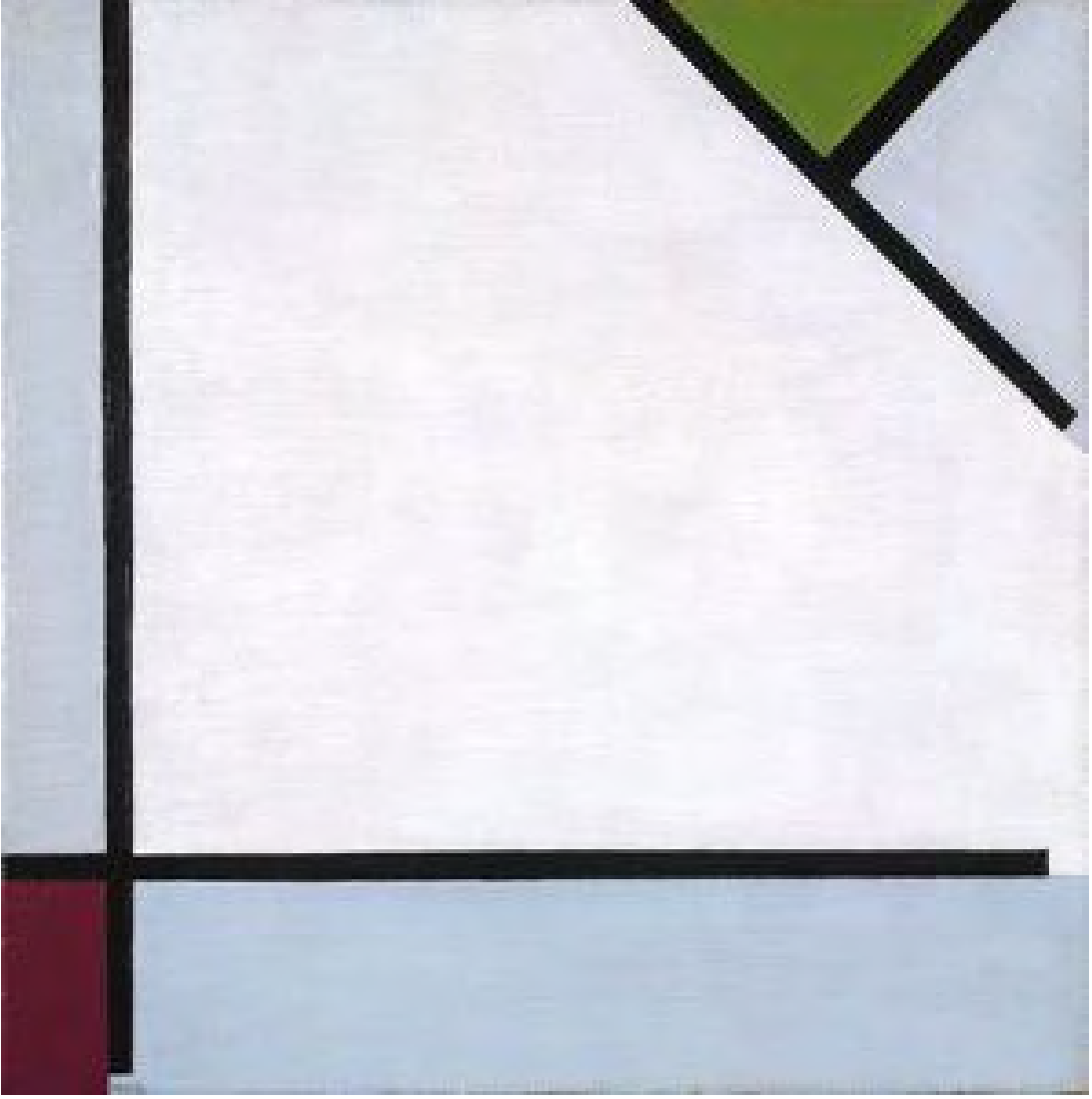
Fakat buna karşılık özellikle 1911 yılından sonra etkinliğini göstermiş olan sentetik kübizmin hareket noktası Kant felsefesinde de karşılaştığımız bir düşünce sistemidir. Kant'a göre biz nesnelere sahip olduğumuz zihin kategorilerine göre kavrarız. Eğer insan zihninin yapısı farklı olsaydı, biz de bu gerçekliği şimdi algıladığımızdan çok farklı algılardık. Bu fikirden hareketle doğa, sanat yapıtını değil, soyut zihinsel etkinlik doğa biçimlerini oluşturur. "Analitik Kübizmin bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir."³⁷ Analitik Kübizmdeki doğadan öze ulaşma düşüncesi değil, soyut düşünsel bir formdan, özden doğaya ulaşma çabası içindeki sentetik Kübizm, asıl varlığa ulaşmayı amaçlar.

Resmin temel öğelerini, nesnenin görüngü bağlarından koparan ilk anlayış olan Empresyonizmi, kübizmin analitik doğa çözümlenmeleri izler. Modern sanat olgusunun temellerini oluşturan bu anlayışlar, sanat kavramına da yeni bir boyut ve bakış açıları getirmesiyle sanat tarihinde önemli yere sahiptirler.

De Stijl dergisinin çevresinde oluşan ve gelişen neo-plastisizm akımının ana motifini "Konstrüktif Soyut" olarak belirlemek doğru olur. Kübizmden sonra gelmiş ve onun devamı niteliğini taşıyan bu anlayış, diğer özellikleriyle de eski soyut sanat anlayışından ayrılmaktaydı. "burada 'soyut' mutlak olarak anlaşılıyordu. Kandinsky'de biçim, henüz bireysel bir duygu işareti olma niteliğine sahip; burada kompozisyon, 'biçimlendirilen ifade' ve yapıt, biçimlendirilen obje idi... Soyut biçim, kendi başına var olan bir realite olarak kuruluyordu."³⁸

³⁷ Tunalı, **Ön.ver**, s.175

³⁸ **Aynı**, s.178'deki alıntı.



Resim 22. Theo van Doesburg, Simultane Zıt Kompozisyon,1929,
Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50.17x50.17 cm.

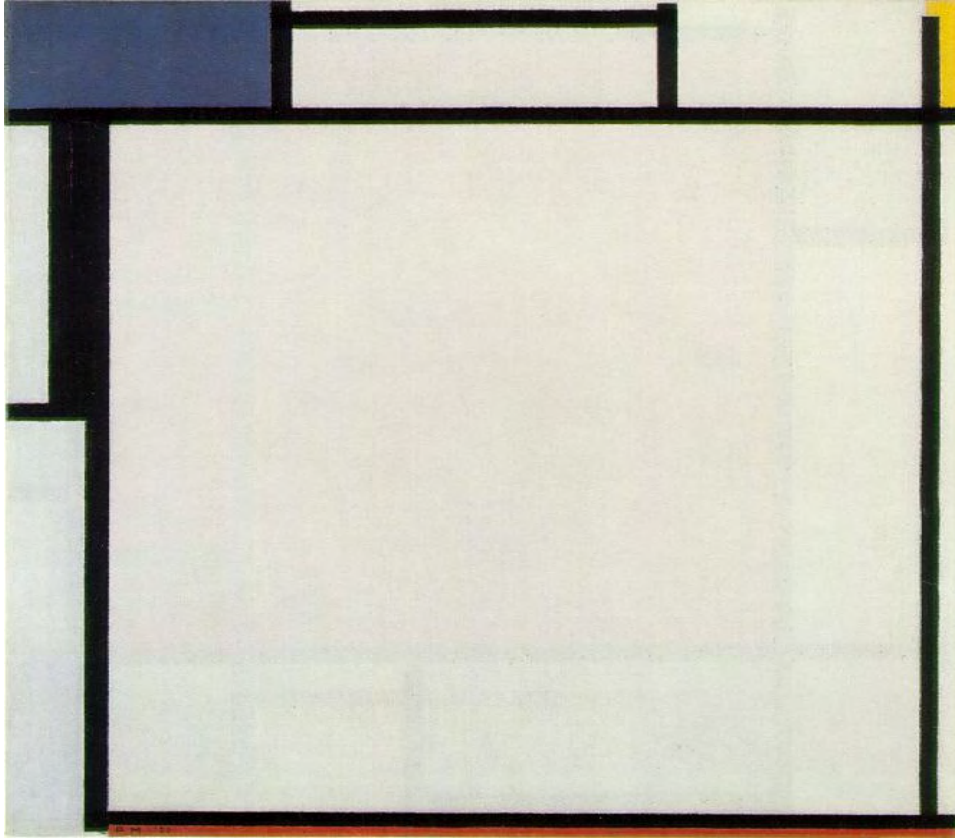
Neo-plastisizmi diğer soyut sanat akımlarından ayıran özelliği; duyguların dahil olduğu tüm unsurlara karşı ve kapalı oluşu ve oluşturduğu bağımsız realiteyi bu duygusal yaklaşımdan uzak olarak kurması, inşa etmesidir. Neo-plastisizm sanatçıları, bir mühendisin nesnelliğiyle birlikte, mükemmeliyetçi, matematiksel, sistematik, mantıksal, enerjik, saf, öz olan bu yapıya yine en yalın ve öz olan geometrik biçim ile ulaşmaktaydılar. Neo-plastisizmdeki parçacı anlayışın temeli bu noktadan gelmektedir. Yüzeyin bölümlenmesi, keskin ve bağımsız olan geometrik formlarla gerçekleştirilmiş, iki boyutlu satır, yine iki boyutlu biçimlerle bölümlere ayrımlanmıştır. (Resim 22)

Anlayış olarak mimari unsurlara fazlasıyla yakın özellikler taşıyan Neo-plastisizm, dikey-yatay cisim ve mekan gibi temel karşıtlıkların geometrik unsurlarla buluşması ilkesini taşır. Resim başta olmak üzere tüm sanat dallarında etkisini sürdürmüş olan, Doesburg ve Mondrian'ın görüşü yeni bir estetik anlayışını oluşmasında önemli rol oynar. Resim sanatı her iki sanatçı için de doğayla bağlantısının ötesinde doğanın ilgilerinin ilerisinde bir anlam taşır. Resmin gerçekliğiyle doğanın gerçekliği birbirinden ayrı ayrı şeylerdir. Tamamen birbirine zıt, kesişmeyen unsurlar olarak sanatçının zihninde farklı farklı noktalarda bu gerçekliğini sürdürür. Bu anlamda sanat, doğanın kalıplaşmış varlığını yıkarak yeni, bağımsız, öz, estetik bir oluşumu yeniden yapılandırmış olur. Bu tavır, Neo-plastisizmcilerin yapısalcılığını temsil eder. Doğadan bağımsız bir gerçekliği oluşturmak için, yine doğadan kopmuş, yıkılmış, indirgenmiş olan unsurların (parçaların) yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Birbirine girmiş kareler, dikdörtgenler, onları birbirlerinden ayıran, bölümleyen çizgiler, Doesburg, Mondrian ve diğer tüm Neo-plastisizm sanatçılarının resimlerindeki biçimlerdir.

“Mondrian, (Bir alanın-biçimi) öz ruhu dik-yatık çizgilerdir der. Ve bu estetik düzene(plastik biçimler) adını verir. Bu düşünceden yola çıkarak yapıtlarını meydana getirir, değerlendirir.

Kompozisyonu içine alan bu geometrik yüzeyi siyah, kalın konturlu dikey yatık doğrularla armonik bölümlere parçalamıştır. Birbirleriyle kesişen bu doğruların kesit noktalarından itibaren uzunlukları arasındaki orantılarda (altın oran) değerlerini araştırır. Bu altın oran aynı zamanda alanlar arasındaki çeşitli büyüklüklerin birbirlerine oranı da altın oran değerini taşır. Çerçeve kenarları da altın oran değerlerine göre bölüm noktalarına dönüştürülmüştür. Kompozisyon, sayısal değer endişesi içinde düzenlendiğinden yapıt statik bir görüntü taşır. Renkler armonik kurallara göre kare ve dikdörtgen alanlar içinde yerleştirilmişlerdir. „³⁹

³⁹ Sadettin Çağlarca, **Altın Oran** (İnkılap), s.102

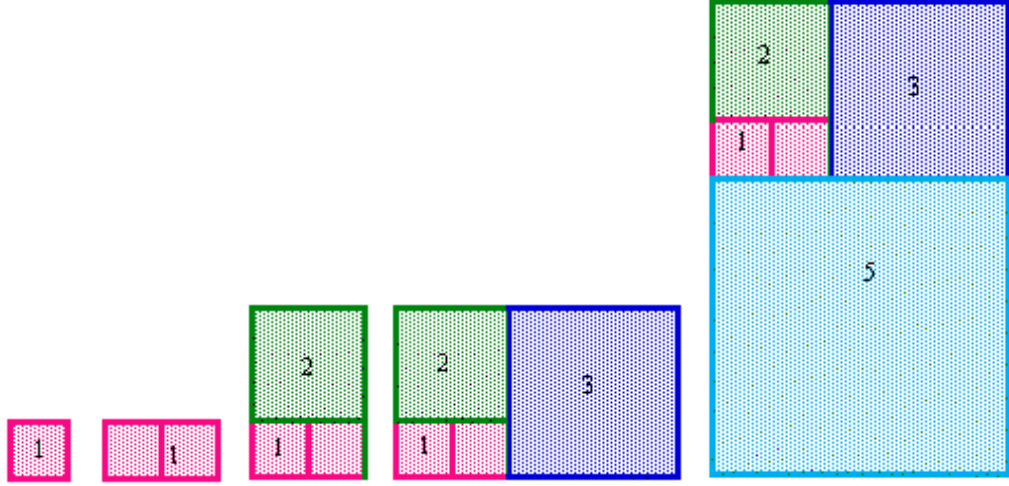


Resim 23. Piet Mondrian, Mavi, Sarı, Siyah ve Kırmızı Kompozisyon, 1922,
Tuval Üzeri Yağlı Boya, 53 x 54 cm.

Resimlerde oran ve orantı çok önemlidir. Duygulardan arınmış öz ve yalın biçimi yakalamak için, tıpkı mimaride olduğu gibi ince hesaplar yapmak gerekmektedir. Bu nedenle 'parçaların estetik düzeni' olarak da bildiğimiz "altın oran", bu sanat süreci için fazlasıyla önem taşımaktadır. "Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer. Çünkü her resim yapıtı, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, 'denkleşmiş' bir yapısıdır, bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir."⁴⁰ Bu harmoni, bölünmüş biçimlerin harmonisidir. Mondrian için altın oranın bu kadar önemli olmasının nedeni, sanatçının mükemmeliyete ulaşmak istemesidir. Bu nedenle kesin matematiksel denklemlerle çözümlenmiş olan Altın Oran kuramından yararlanmak, sanatçı için kaçınılmazdır. Altın Oran; basit anlatımıyla küçük parçanın büyüğe, onun da bütüne oranını temsil eder. Eski Yunandan beri

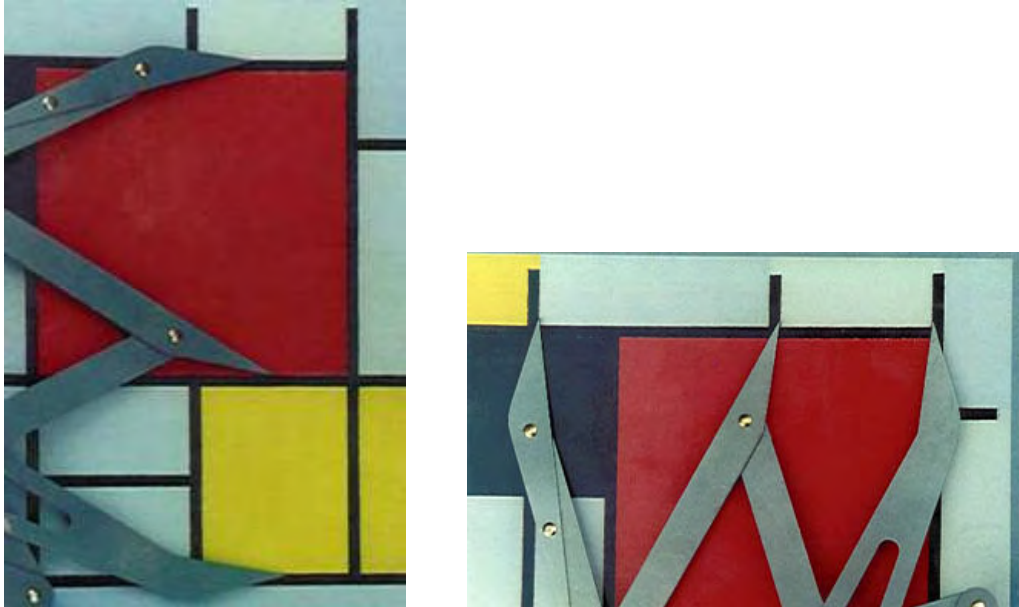
⁴⁰ Tunalı, **Ön.ver.**, s.181

sanatta kullanılan bu kuram, özellikle yapısalci sanat anlayışları için temel kurgu ilkelerinden biridir. Altın Oranı basitçe anlatırsak; bir birimle başladığını söyleyebiliriz. Sonra bu birim diğeriyle birleşir. İkiye bir oranı çıkar. Bu oranlar 2x1, 3x2, 5x3, 8x5, 13x 8, 21x13, 34x21.şeklinde eklenerek ilerler.



Resim 24. Şekillerle Altın Oran

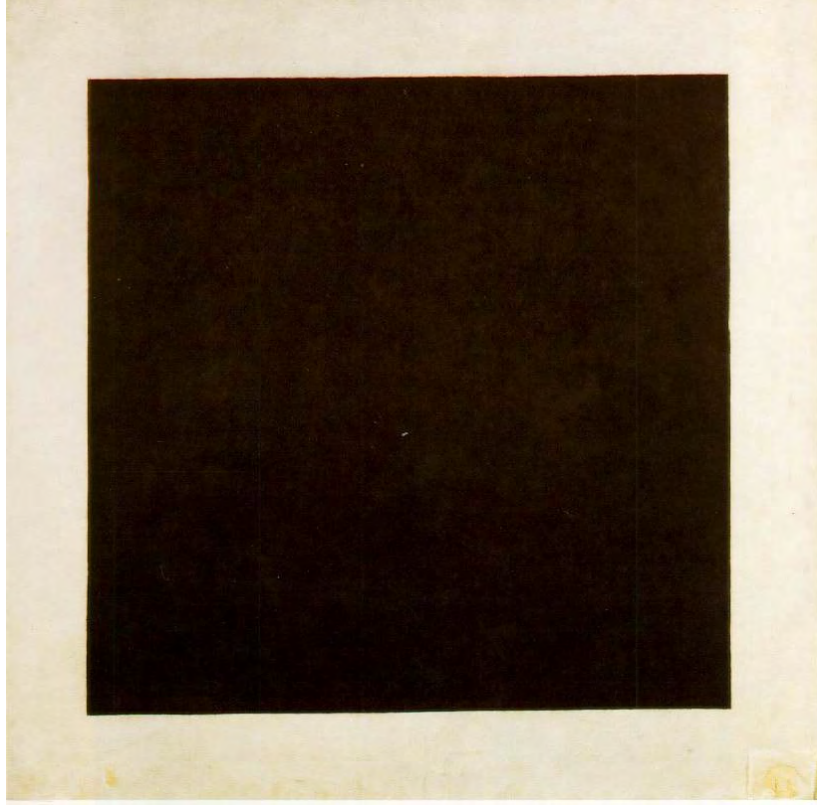
Mondrian'ın resimlerindeki kurgu mantığı da aynıdır. İnce hesaplanmış oranlara göre resim yüzeyi bölümlenir. Küçük parçaların büyüklerine ve tüme oranı, mutlak estetiği ve “doğruluğu” getirir.



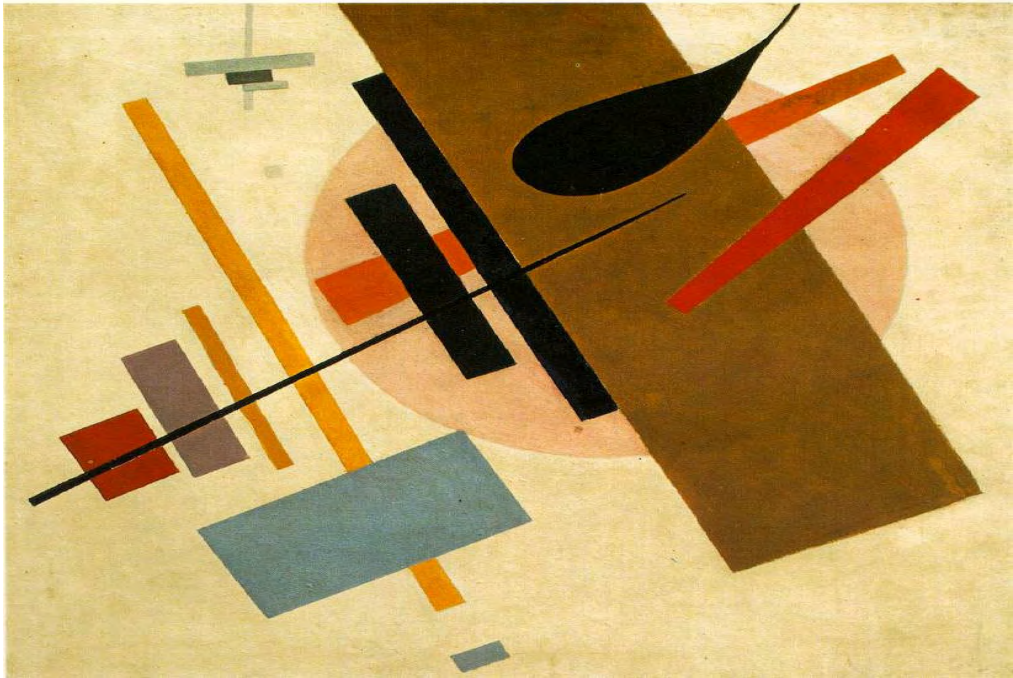
Resim 25. Piet Mondrian Resminde Altın Oran

Yine Konstrüktivist bir anlayış olan Süprematizm, zihnin yetisini en fazla savunan modern sanat akımlarındandır. En önemli temsilcisi olan Kasimir Malevich'in çevresinde doğup gelişen Suprematizm akımı, yine Neo-Plastisizmde olduğu gibi Konstrüktiv bir tavır sergiler. Suprematizmde de resimler mimari sistematik özelliklerle bezenmiştir. Malevich'e göre bu akımın çıkış noktası yine kübizmdir. "Malevich'e göre, (Suprematizm) ne Konstrüktivizm'dir ne de Kübizm'dir. resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki 'pürizm' denebilir. Buna göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir 'sıfır noktası'na götürmek ister."⁴¹ Başlarda Kübizm ve soyut resim geleneği dahil tüm alanlar tarafından resim olarak görülmeyen Suprematizm, 1922 yılından sonra yeni sanatçıların bu anlayışı benimsemesi ve bu üslupla yapıtlarını ortaya koymaya başladıktan sonra önem kazanmaya başlar. İlk bakıldığında Neo-plastisizmden de etkiler bulunan Suprematist resimleri Mondrian ve Doesburg'un anlayışından ayıran özelliği, gerçek anlamda kendi tabirleriyle sıfır noktasına ulaşma çabaları, içeriksiz biçimler yaratırken hiçlik kaygısı gütmüş olmalarıdır. Neo-plastisizm sanatçıları, duyguları resimden arındırmayı düşünmüşlerdir. Amaç, mantığı öne çıkartıp bir mimarın ve mühendisin mükemmeliyetçiliğiyle öze ulaşmaktır. Bu tavır, Modernitenin tüm sanat akımları üzerindeki etkisini temsil eder. Buna karşın Suprematistler sadece duyguları değil gereksiz olan her şeyi resimden atmayı düşünmüşlerdir. Geriye kalan en yalın en öz biçim, resmin kendisidir. Bu biçim çoğunlukla çerçevenin içinde oluşan bir dikdörtgendir. Satırın bu şekilde bölünmesi, içeriksizliği, kurtarılmış hiçliği, nesnesizliği getirir. İçeriğin olduğu nesnel gerçekliğimizin iç içe geçmişliğinden kurtulup içeriksizliği sadeleşmişliği ve ayrılmışlığı ile biçimin kendisi olarak resmi algılamaktayız. Suprematizmin parçacı tavrının özü bu "tek parça" düşüncesidir.

⁴¹ Tunali, **Ön.ver.**, s.182



Resim 26. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 1923-29, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 106.2 x 106.5 cm.



Resim 27. Kasimir Malevich, Suprematizm, 1916-17, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 80 x 80 cm.

Moderniteden bahsedildiğinde akla gelen akımlardan biri de Fütürizm, Modern yaşamı, onun sratliliğini, makinenin modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkartan bir düşünce yapısına sahiptir. Hızın güzelliğini ver. Fütürizm; belli amaçları, misyonları olan sanatsal ilkelere dayalı bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Paris'te yayınlanan "Figaro" gazetesinin 20 şubat 1909 tarihli sayısında ilk olarak İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti'nin manifestosuyla adını duyurmuş olan Fütürizm ile yeni bir modern toplum bilinci yaratma amaçlanmıştır. Fütürizm bu misyonuyla edebiyat, resim, heykel, müzik, fotoğraflık, sinema ve mimarlık alanlarında fazlasıyla etkinliğini srdrmştir.



Resim 28. Umberto Bocini, Süvarilerin Hücumu, 1915, Tempere ve Kolaj, 32x50cm

1910 yılından sonra, bazı sanatçılar birleşip Fütürist manifestolarını yayınlamaya başladılar. Buna göre; her türlü taklit formdan kaçınılmalı ve özgün formlar yakalamak ilk hedef olmalıydı. Bu anlamda sanatçının algı ve imgeleri önemli oranda öne çıkmakta, *sanatçının biçemi* resme hakim olmalıydı. Bu biçimler nesnel gerçeklikten mümkün olduğunca uzaklaşmalı, görünen gerçeklik taklit edilmemeliydi. Bu anlayış, büyük ölçüde doğadan kopuşu getirmiştir. Çıkış noktası, aynen analitik kübizmde olduğu gibi doğadır. Fakat ulaşılan nokta dinamizmdir. Fütürizmin biçimsel parçacılık anlayışının kaynağı dinamizm içindeki biçimin anlık görüngüsünün parçalanmış olmasıdır. Parçalanmış aslında biçim değil zamanın görüntüsüdür. (Resim 29)



Resim 29. Umberto Boccini, Ruh Hali: Onlar Kim Gitmek, 1911,
Tuval Üzeri Yağlı Boya 70.8 x 95.9 cm



Resim 30. Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 89.9 x 109 cm.

Örneğin Giacomo Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" isimli tablosunda Fütürizmin bütün özelliklerini görebilmek mümkündür. Resimde, köpeğini gezdiren bir kadın konusu çok farklı resimsel bir dille işlenmiştir. Hem kadın, hem de köpek figürü için müthiş bir hareketlilik ve dinamizm söz konusudur. Diyagonal paralel çizgilerle akarmış gibi görünen bir zemin üzerinde koyu tonlarda boyanan biçimler, aynı akıcılığı sergilerler. Balla'nın bu resmi için de parçalanmadan söz etmek mümkündür. Fakat bu parçalanma, ne Empresyonizmdeki gibi ışığın parçalanması, ne de Kübizmdeki gibi "geniş zaman"ın parçalanmasıdır. Buradaki parçalanma da aslında zamanın parçalanması gibi algılanabilir ancak bu zaman çok kısa bir süreyi kapsar. Bu kısacık süre içerisinde figürlerin yapmış oldu hareketler imajlar halinde ayrıştırılır, bu ayrıştırılan imajlar da aynı çerçeve içerisinde üst üste bindirilerek, algı psikolojisinden de yararlanılarak hareket etkisi yaratır. Aslında hareket eden herhangi bir şey yoktur. ancak gözümüz bu biçimleri hareket edermiş gibi algılar. Bu da fütüristlerin yapmayı amaçladıkları bir olaydır. Fütürist resimlerde kapalı form kullanmak asla mümkün olamamıştır çünkü biçimler çerçevenin

dışına taşmasalar da, resmin bütününün sahip olduğu dinamizm ve hareket duygusu, gözü çerçevenin dışına doğru ister istemez yönlendirir. (Resim 30)

Bu nedenle başka biri o resmin doğruluğunu yargılayamaz. Fütürizmde, Modernizmin genel yapısında olduğu gibi gelenekler hor görülür. İlerlemeci, hızlı ve yenilikçi bir tavır benimsenir. Fütürist resimde hareket, dinamizm ve ışık maddeyi eritir. Hareket ve ışık öyle yüksek seviyededir ki maddeyi yok edebilecek güçtedir. Güzellik kaygıları son derece düşük seviyede tutulmaktadır. Bu sayede Fütürist ressamlar hareketi yakalayabilecek özgürlüğe kavuşabilmektedirler. Ele alınan konular da hareketin olduğu savaş, şiddet, hız ve teknolojidir. Fütürist resim, teknik olarak kübist bir biçimsellik içerir. Ayrılmış olan bu parçalar üst üste getirilip tekrar tekrar kullanılır. Form tekrarları ile resme dinamizm kazandırılır. Parçalar arasında bırakılan boyut farkları ile yeni zaman ve mekan önerileri sunulmuş olur. Resimsel plastik öğeler olan çizgi ve renk birbirinden ayrılır, biçim özgür kalır. Fütürizmdeki bu biçimselliğin nedeni yeni getirilmiş zaman ve mekan önerisinin yanı sıra resimsel temel plastik öğelerin birbirinden ayrılmış olduğunu söyleyebilmekteyiz. Fütürizm, deneysel Modern Sanat akımlarından en fazla dikkat çekenlerden biri olarak karşımıza çıkmakta, resim sanatındaki “biçim” kavramına farklı bakış açıları getirmektedir.

Gestalt kuramı büyük ölçüde gözün fizyolojik yapısıyla ilgilidir. Örneğin Gestalt psikologları yaptıkları deneylerde ardı ardına yanan lambaların gözde hareket ediyormuş hissini yaratması tamamen bir Gestalt hadisesi olarak belirtilir. Gözün yanıp sönen lambaları hareket eden bir nesne gibi algılaması, fizyolojik yapısına bağlı olarak zihnin bütünleme eğilimine bağlıdır. Algı bütün olarak gelişir.

Sanat alanındaki bazı önemli eserlerin yaratılmasında Gestalt kuramının ilk olarak sanatla etkileşimi, yine psikolojide en etkin olduğu dönemlerle eşzamanlı olarak ortaya çıkmış olan Bauhaus ekolüyle olmuştur. Dönemin sanatçılarının kurguladığı kompozisyonlarda genel olarak Gestaltçıların belirledikleri biçimlere fazlasıyla rastlamak mümkündür. Gözün hareketi ve algının nasıl gerçekleştiği üzerine çalışmalar yapan dönemin sanatçıları (Paul

Klee, Kandinsky v.s.) gestalt teoreminden fazlasıyla etkilenmişler, hatta yine dönemdeki bir çok sanatçı gestalt psikologlarıyla ortak çalışmalar yapmışlardır.

Bauhaus bir mimarlık okulu olmasına rağmen, resim ve heykel sanatına da önemli katkıları bulunmuştur. Özellikle “biçim” kavramına yeni, bilimsel bakış açıları getirmeye çalışmıştır.

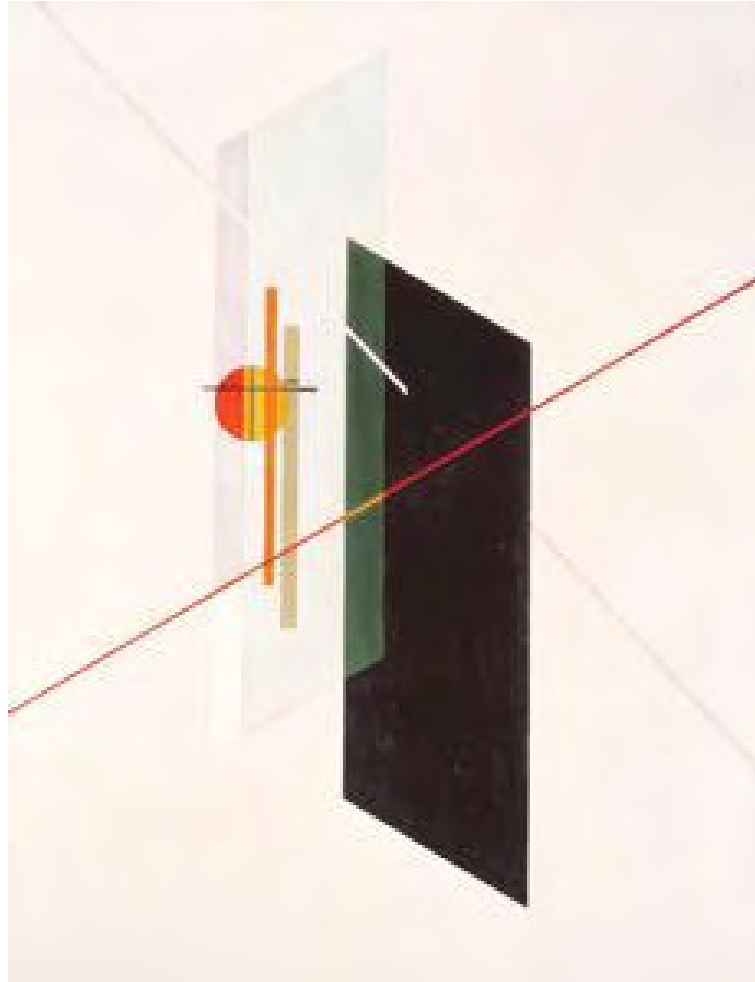
Bauhaus felsefesine göre zanaat öğrenilebilir fakat sanat öğrenilemez. Ancak bununla birlikte, tüm sanatçılar temelde birer zanaatkardır. Bauhaus sanatçıları, teknolojinin sunmuş olduğu bütün nimetlerden yararlanarak, sanat ve tekniği birleştirerek sahip olan potansiyeli tümüyle kullanmayı amaçlamışlardır. Bauhaus sanatçıları, formda geometrik sadeliği, teknik mükemmelliği ve işlevselliği ön plana almışlardır. Onlara göre önemli olan formun işlevselliğidir.



Resim 31. Johannes Itten, Kompozisyon 1, 1944, Tuval Üzeri Yağlı Boya 65.8 x 50.9 cm

Bauhaus, bütün sanatçı ve zanaatçıları birlik içinde kullanarak, çeşitlilikte bütünlük ilkesinden yararlanarak endüstriyle işbirliği yapmayı, böylece evrensel bir biçim dili yaratmayı amaçlamışlardır. Sınıf ayrımı ortadan kaldırılmak istenir. Bu sayede halk, sanata daha fazla yakınlaşabilir.

Bauhaus'u diğer tasarım okullarından ayıran özellik, endüstri olanaklarını yadsımamış olmasıdır. Her alandan sanatçılar Bauhaus'ta birleşirken, tüm sanatların mimarlık etrafında toplanmasının gerekliliğini savunmuşlardır. Bu dönemde Bauhaus atölyeleri, pratik yeni tasarımları ve kitle üretimi için yeni biçimler geliştiren birer araştırma merkezi olmuşlardır. Tasarımın, en az sanatçıların yaratıları kadar *sanat* sayıldığı bu yeni anlayış, sanatçı, zanaatçı farkını büyük ölçüde ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.



Resim 32. László Moholy-Nagy, A IX, 1923, Tuval Üzeri Yağlı Boya 128 x 98.9 cm

Bauhaus okulunda, uzun bir süre resim dersleri verilmemesine karşın, daha sonraları Kandinsky ve Klee gibi önemli ressamın da okula katılmalarıyla birlikte, resimsel biçim ve renk kuramları üzerine önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Özellikle renk kontrastları, sıcak-soğuk renk ilişkileri, komplementer değerleri ve eşzamanlı kontrastlar hakkında değerli verilere ulaşılmıştır. Mükemmel biçimin yanı sıra, yer açıdan mutlak denge aranmıştır.

Bauhaus'un biçimsellik anlayışında Birinci Dünya Savaşı'nın önemi büyüktür. Bauhaus sanatçılarında, savaş öncesi özgür ve ifadeci bir soyutlama görülürken, savaş sonrası bu anlayış yerini geometrik soyutlamaya bırakmıştır. Bu anlayış farkını Klee ve Kandinsky'de de açıkça görebilmekteyiz.



Resim 33. Wassily Kandinsky, Doğaçlama, 1917 Tuval Üzeri
Yağlı boya, 63x67 cm.

Kandinsky'nin özellikle kompozisyon üzerine olan araştırmalarından söz etmek gerekir. Sanatçı, biçimlerin kurgulanışıyla ve renk değerleriyle algının ilişkisini inceler. Kandinsky'e göre dikeyler sıcak, yataylar ise soğuktur. Diyagonaller de pozisyonuna göre birine yada diğerine eğilim gösterirler. Kandinsky'nin sanatının temel olarak Fovizmden çıktığını söyleyebiliriz. Kandinsky zelikle Bauhaus'taki çalışmaları ile resimsel anlamdaki *biçim* ve *kompozisyon* üzerine farklı bakış açıları getirmiştir. Resim sanatıyla müziği birbirine çok benzeten sanatçı, kompozisyonel değerler açısından aynı sistematiği kullandıklarını iddia etmiştir. İkisinde de temel amaç, biçimlerin belirli bir düzene göre yerleştirilmesi ile izleyicide/dinleyicide heyecan yaratmak olduğunu söylemiştir.



Resim 34. Wassily Kandinsky ,Sarı , Kırmızı , Mavi, 1925 Tuval Üzeri
Yağlı boya, 127x200 cm.

Kandinsky'nin savaş öncesi resimlerinde bir tür tinsel otomatizmden söz etmek mümkündür. Biçimler sanki öylesine bulunup boyanmış gibi algılanır. Bu anlamda, sanatçının bu resimleri biçimsel anlamda Soyut Ekspresyonizmle önemli benzerlikler gösterir. (Resim 33) Kandinsky'nin savaş sonrası resimlerinde ise, özgürce bulunduğu biçimlerin yerini, soyut geometrik biçimler alır. Sanatçı, bu geometrik biçimleri, mutlak kontrollü bir sistematığe göre kurgular. (Resim 34) "Kandinsky'nin sanatının kaynağı eskiden olduğu gibi bilinçli bir program ve seçim değil, gene bilinçaltıydı, oysa bunun böyle olduğu resimlerinden eskisi kadar kolay anlaşılıyordu. Belirginlik, yapıtına yön veren kişisel ilkenin, sanatının uyduğu 'iç gerekliliğin' önemini azaltmamakla birlikte, Kandinsky artık herkesin anlayabileceği daha kontrollü biçimsel bir dil kullanıyordu."⁴²

Kandinsky gibi Bauhaus'da ders vermiş olan Paul Klee, belirli form ve renklerin birbirlerini karşıladığını öne sürmüştür. Biçimlerin ve renklerin kompozisyonda kurgulanışı, birbirini karşılayacak şekilde ve tam dengeyi yakalayacak şekildedir. Coşkulu bir ifadeciliği benimserken, bununla beraber de entelektüel kontrolün kaybedilmemesi gerektiğini de düşünmüştür. Sanatçı, algılamının ilişki kurucu etkinliği üzerinde çalışmıştır.. Kompozisyonlarını daha çok renk ve form soyutlamaları üzerine kurmuştur. Klee'nin resimsel anlayışı, o dönemki Bauhaus'un genel felsefesini tam anlamıyla karşılar durumdadır.

Klee'nin resimlerine bakacak olursak, soyut figüratif bir tavırdan söz edebiliriz. Üst üste getirilmiş şematik dikdörtgenleri, yeni mekan önerileri için önemli örneklerdendir. Klee, Kandinsky gibi, renksel ve kurgusal değerlerin, müzikle ilişkisi üzerinde de durmuştur. Biçimlerin dizilişlerindeki kurgu mantığının, müzikteki notaların dizilişlerine çok benzediğine inanan sanatçı, melodik bir etki yaratmaya çalışarak kompozisyonlarını oluşturur. Spektrumun tüm renklerini üç ana rengin hakim olduğu bir merkezi eksen etrafında hareket ediyor olarak tasarladığı bir renk organizasyonu sistemi yaratan sanatçı, çeşitli bağımsız temaların eşzamanlılığını araştırmıştır. (Resim 35)

⁴² Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Remzi, 2004), s.85



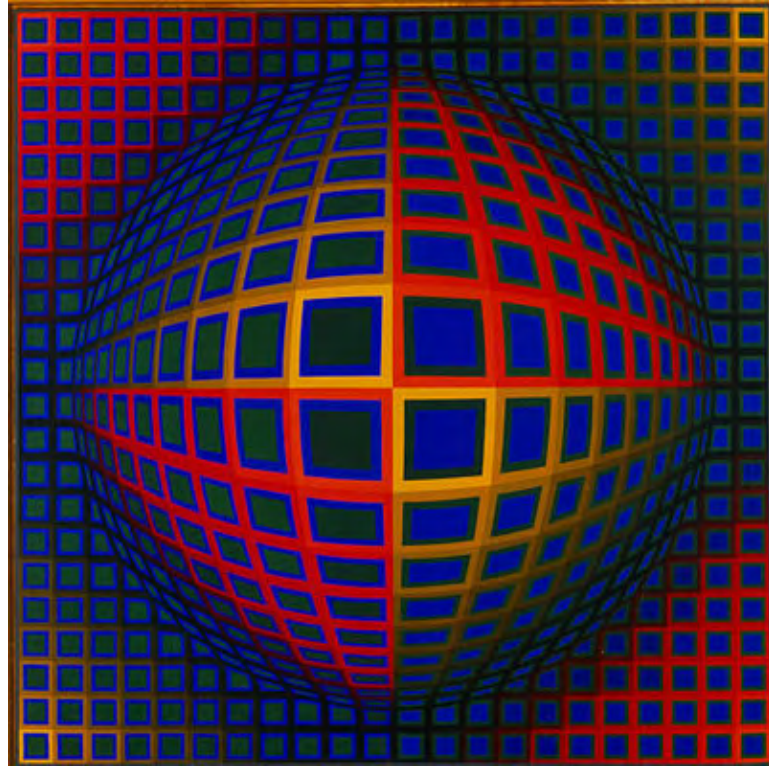
Resim 35. Paul Klee, Küçük Parçalar, 1937, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 55.5x71.5 cm.

Modern Sanat dahilindeki önemli akımlardan biri de Optik Sanat yani *Op-art* 'tır. Akımın ilk hareketi 1950'li yıllarda başlamış, özellikle de 1964'ten sonra adından söz ettiren bir duruma gelmiştir. Optik sanat için gözün fizyolojik yapısı ve algı şekli önemlidir. Hareket yansıması ve ışık, bu akım için çok farklı değerler olarak karşımıza çıkar. Biçimlerin görsel etkiler yaratması amacıyla sistematik bir kurgu şeklinin benimsendiği görülür. Bu Modern Sanat akımının en dikkat çekici yönü ise her bireyin göz mekanizması ve algısının kolaylıkla anlaşılabilir bir ortak sisteme göre kurgunun oluşturulması ve bu sayede sanat yapısının seyirci tarafından kavranması için belli bir kültürel birikime ihtiyaç duyulmamasıdır.

Optik Sanat öncelikle gözde oluşan etkiyle ilgilenmektedir. Gözün fizyolojik yapısından faydalanıp görsel mekanizmayı harekete geçirmek ve uyarmak amaçlanmaktadır. Soyut ekspresyonizmdeki Pollock'un çalışmalarının aksine önceden belirlenmiş ve tasarlanmış bir kompozisyona göre çalışılır.

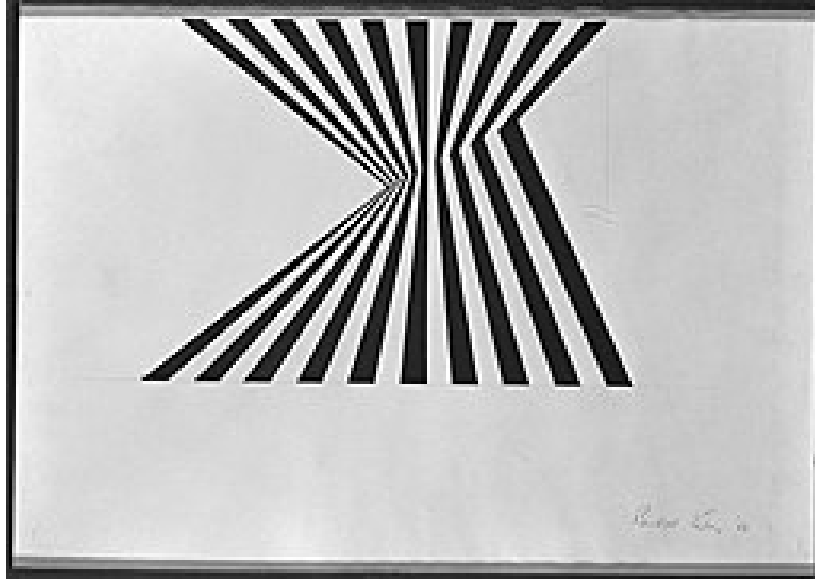
Gözdeki optik yanılsamayı yakalamak için sanatçılar önceden belirledikleri birim formları az kaydırmalarla hareket ettirerek aynı sanal hareketi gözde de gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu yönüyle Fütürizmden önemli etkiler taşırlar. Op-artın en önemli sanatçıları Victor Vasarely, Bridged Riley, Jesus Raphael Soto ve Yaacov Agam'dır.

Optik sanatta tüm kişisel değerler ve duygular arındırılmaya çalışılır. Bilimsel yöntemlerden yararlanan bu sanat anlayışında estetik düşüncelere ve duygulanmalara yol açacak olan bu tür izlerin görsel kavramaya engel olacağı düşünülür. Kişisel izlerden ve ifadeden uzak anonim görünümlü yapıtlar gerçekleştirebilmek için Op-Art sanatçısı farklı malzeme ve tekniklerden yararlanır. Sanatçıların eskize kesin bağlılığı, yapıtların sanatçı dışında başka birisi tarafından da gerçekleştirilebilmesine olanak tanır. Optik sanat yapıtının kesin ve açık karakteri, onun görsel kalitesinden hiçbir şey yitirmeksizin endüstriyel üretimine de izin verir. Sanat yapıtının bu biçimde çoğaltılabilmesi, bir başka deyişle birden çok özgün yapıt üretilebilmesi, onun tek örnek olma özelliğini de ortadan kaldırmaktadır. (Resim 36-37)



Resim 36. Victor Vasarely, Vega-nor , 1969, Tuval

Üzeri Yağlı Boya, 80x80 cm.



Resim 37. Bridged Riley , İsimless , 1964, Kağıt Üzeri

Çini Mürekkebi, 43.3x62.1 cm

2.1.2. Kurgulamada Duygusal Etkileşimlerin ve Tinsel Otomatizmin Kullanıldığı Modern Sanat Akımları

Modernitenin getirdiği rasyonalizmin sanata yansıması olarak, akıl kesin kontrolü dahilinde oluşturulmuş kompozisyonların yanı sıra, Modern Sanat içerisinde bazı spontan uygulamaların kurguda yer verildiği anlayışlar da bulunmaktadır. Bu iki farklı kurgu tekniğinin en önemli ortak noktaları, ikisinin de zihini belirleyici unsur olarak görmesi ve deneysel sanat fikrini benimsemiş olmasıdır. Modern sanattaki biçimselliği ve kurguyu kavrayabilmemiz için tüm modern sanat akımlarını bu iki kurgu tekniği kategorisinde incelemek gerekir.

Endüstrinin yaratmış olduğu modernizmin vaat ettiklerini yerine getiremeyişi, özellikle kent yaşamı içerisindeki insanı fazlasıyla kötü etkilemiştir. Modernitenin, toplumdaki bireye daha konforlu ve kendisini geliştirmesine imkan sağlayan bir yaşam standardı getirme çabası geri tepmiş, aksine modern toplumdaki bireyi içine kapanmaya zorlamıştır. Modernizmin kendi içindeki gelişmeleri nedeniyle baş gösteren bu toplumsal duruma “yabancılaşma” denmektedir.

Barlas Tolan, yabancılaşma olgusunu ele alış biçimlerinden şöyle bahseder; “ i) Felsefi- varoluşsal ele alınışa göre yabancılaşma, insanın psikolojik doğası ve yazgısına bağlı olarak sonsuza dek sürecek bir olay kabul edilir. ii) Sosyolojik ele alınışa göre, en azından toplumsal kurum ve rollerin yarattığı yabancılaşma olayları ebedi bir nitelik taşır; zira modern toplumsal örgütlenme biçimleri bunlardan kaçınmaya olanak vermemektedir. iii) Sosyolojik – tarihsel ele alışa göre yabancılaşma, insanlığın gelişmesinin bedeli olarak değerlendirilir. iv) Marksist metinlerin çoğunda rastlanan ve kapitalizmi yabancılaşmanın temel sorumlusu olarak ele alış biçimi.”⁴³

Toplumsal ilerleme aşamaları gerçekleştikçe ilkel toplum yapısında yaşamını idame ettirmek için her türlü materyale kendi olanakları çerçevesinde sahip olan insan, bu özelliğini yitirerek başkalarının oluşturduğu uzmanlaşmış topluluklara katılır ve adeta üretimin bir aracı olur. İşte bu durum yabancılaşmayı doğuran önemli bir etkidir. Marx'a göre, yabancılaşmanın ölçeği büyüdüğü oranda, insanın dış dünya ile kurduğu ilişki giderek daha yüksek bir düzeyde ondan yararlanma amacına yönelmektedir.

Çağdaş toplumlardaki yabancılaşma olgusuyla ilgilenen diğer bir araştırmacı olan Erich Fromm ise, yabancılaşmayı insanlar arasındaki ilişkinin 'şeyler' arasındaki ilişkiye dönüşmesi temelinde incelemektedir. Fromm'a göre çağdaş toplumsal yapı içinde bireyin merkeze aldığı tutum ve davranışlar 'toplumsal olma' koşuluyla sınırlanmaktadır:

Fromm'a göre toplumsal benliğin, bireysel benliğe olan üstünlüğü, çağdaş toplumsal düzenlemelerde insani ilişkilerin de giderek ölçüsü olmaktadır. Çünkü, gerek üretim-tüketim ilişkileri, gerekse çağdaş toplumsal düzenlemelerin bireye yüklediği roller sonucunda bireyler kendilerini, 'kendileri olarak' değil, toplumsal rollerine ve etkinlik alanlarına göre tanımlar olmuşlardır. Diğer yandan tüketici kimliği olarak konumlandırılan bir tür 'üst kimlik' sıfatıyla yaşamak zorunda olan insanlar, kendilerini "bir büyük çarkın küçük bir dişlisi olmak" duygusundan bir türlü kurtaramamaktadır.

⁴³ Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma** (İ.T.İ.A ve Toplum Bil. Enst. Ankara, 1980), s.202

Geçmişte ya da şimdi 'yabancılaşma' kavramına yüklenen anlamlar, mevcut toplumsal koşullardan bağımsız değildir. Bu koşullar zamanla bir değişim içinde olduğuna göre, yabancılaşma da bu değişimle birlikte doğal olarak yeni anlamlar kazanmıştır. Ancak günümüze baktığımızda 'yabancılaşma' sözcüğünden genel olarak "insanın toplumuyla, çevresiyle, dünyayla ilişkilerinin olumsuzluğu" anlaşılmaktadır. Bu ifadeyi yaşadığımız dünya içindeki mevcut dengeleri ve koşulları gözönünde bulundurarak açıklarsak, yabancılaşmanın günümüz insanı için ne anlama geldiğini daha kolay anlarız.

“Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post-empresyonizm yani Ön-Ekspresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı.”⁴⁴

Modernizmin ilk yıllarındaki bu idealizm ve insanların geçici heyecanı yerini toplumsal bozukluklara ve bireyde ruhsal bunalımlara bırakmaya başlayınca, dönemin sanat anlayışı da hızla değişmeye başladı. İçe kapanış durumu, sanatçıyı psikolojik bir patlamaya, deşarja sürüklemekteydi. Böylece Modernitenin getirdiği bu toplumsal bozukluğa karşı eleştiri, sanat dünyasından gecikmedi. “Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyan idi ve bu da, sanat yapıtına bir çılgılık, bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansiyordu. Bu, insanın kendi içine de, çevresine de adeta nefretle baktıran, ruhsal bir iç birikimin sonucu idi.”⁴⁵ Özellikle Munch, Kirchner ve Barlach'ın resimlerindeki gibi hırçın, asabi, asi, isyankar renk ve biçimlerin kullanıldığı resim anlayışına verilen isim Ekspresyonizmdir. Ekspresyonizmde, daha önce hiç kullanılmayan bir anlatım şekli, biçimlendirme görülmekteydi. Şiddeti, hırsı, isyanı çağrıştıran yırtıcı, yoğun ve çığ renkleri tuvalde biçimleri renklendirir olmuştur. Görünen doğa imajlarını kırıp parçalayan, özgür biçimler, ekspresif resmin ana motifini oluşturur.

⁴⁴ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (Remzi, 1998), s.67

⁴⁵ **Aynı**, s.69

Kirchner'in "Panama Kızları" isimli tablosu, ekspresyonizmin duygusal biçimlendirmeleri ve şekil bozmalarına güzel bir örnektir. Resimdeki kadın figürleri, klasik üslubun görünüşlerinden çok uzaktır. Deforme edilen figürler, fazla tonlamaya gidilmeden basitçe kullanılmış renkler, karmaşık olmayan bir seçicilikle kullanılmış biçimler ve etkili bir ifadecilik, resme ilk bakışta dikkati çeken unsurlardır. Resimde, duyularla algıladığımız gerçekliğin yansıması olan görüntüden çok, içsel bir dünyanın ani bir patlamayla dışarı yansıması vardır. Biçimlerin oluşturulması gibi, kurgulanması da aynı duygusal titreşimlerin rastgeleliğine göre gerçekleşir. Ekspresyonizmin genel yapısında olduğu gibi, bu resimde de hiçbir akılcı ve kuralcı bağlayıcılık yoktur. Bağlayıcı olan tek nokta, sanatçının ruhsal yapısındaki iniş çıkışlardır. Kompozisyonu bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, diyagonal bir dizilişle karşılaşırız. Figürler sol üst köşeden sağ alt köşeye uzanan bir çizgi doğrultusunda yer alırken, arka plandaki soyut biçimler de bu çizgiyle kesişircesine ters bir düzlem yaratır. Resmin arka planını ikiye bölen çizgi resmin tam ortasından geçer. Sanatçı bu simetriyi, figürlerin ve diğer biçimlerin diyagonal dizilişleri ile bozarak dengeyi yakalamaya çalışır. (Resim 38)



Resim 38. Ernst Ludwing Kirchner, Panama Kızları, 1910, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 50.5x50.5 cm.



Resim 39. Franz Marc Gebirge, Dağlar, 1912, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 130.81x100.97 cm.

Dönemin sanatçıları, resimlerinde Arkaik dönemlerdeki ilkel formları resimlerinde kullanarak anlatım getirmeye ve amaçladıkları vurucu etkiyi yakalamaya çalışmışlardır. Görünen doğayı birebir resmetmeyi ekspresyonist sanatçılar samimiyetsiz ve dolayısıyla anlamsız bulmuşlardır. Modern sanatçı için sadece görünen doğa yetersizdir. Sanatın amacı sadece fotoğraf makinesinin yaptığı gibi anlık görüntüyü yakalamak olmamalıdır. Yaşamın özü görünenin arkasındaki anlamda gizlidir. Bu bağlamda da sanatın amacı bu anlamı bulup, çekip çıkarmak olmalıdır. Modern sanatın takınmış olduğu bu tavır ekspresyonizmde de fazlasıyla hissedilir. (Resim 39) Ekspresyonistlerin biçimleri doğadan kopamaz. Bunun nedeni, sanatçıların abartılı doğa biçimleriyle ve iddialı renklerle kendi iç başkaldırıışlarını anlatmak istemeleridir. Yaşamda uğradıkları hayal kırıklığı, onları güzellik kaygısı ile resmedilmiş

figürlerden ve doğa biçimlerinden uzaklaştırıyordu fakat eleştirdikleri olgu yaşamın kendisi olunca, kurgulanan biçimler de ona ait olmak durumdaydı. “Ekspresyonist sanatçının biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarılmıyor. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır.”⁴⁶

Modern Sanatta, bu tarz bir kurgu anlayışına ilk olarak Dada'nın geleneksel sanat eleştirisinde rastlamaktayız. Dada, 1916'da Zürih, New York, Berlin, Köln, Paris ve Hannover kentlerinde ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Dada adı 1916'da Hugo Ball'ın Zürih'te açtığı Cabaret Voltaire adlı gece kulübünde yaptıkları toplantıda sırf anlamsız bir kelime olduğu için benimsenmiştir. Yaygınlıkla kabul edilen açıklamaya göre, bu ad bir Fransızca-Almanca sözlüğünün arasına sokulan bir mektup açacağına rast geldiği sayfada bulunan ve Fransızca'da “Oyuncak tahta at” anlamına gelmektedir. Dada sanatçıları Birinci Dünya Savaşının yarattığı umutsuzluklar ve burjuva değerleri karşısında duyduğu tiksintiden kaynaklanan protesto eylemlerini ve kalıplaşmış değerlere başkaldırışını bu şekilde ortaya koymayı düşünmüşlerdir.

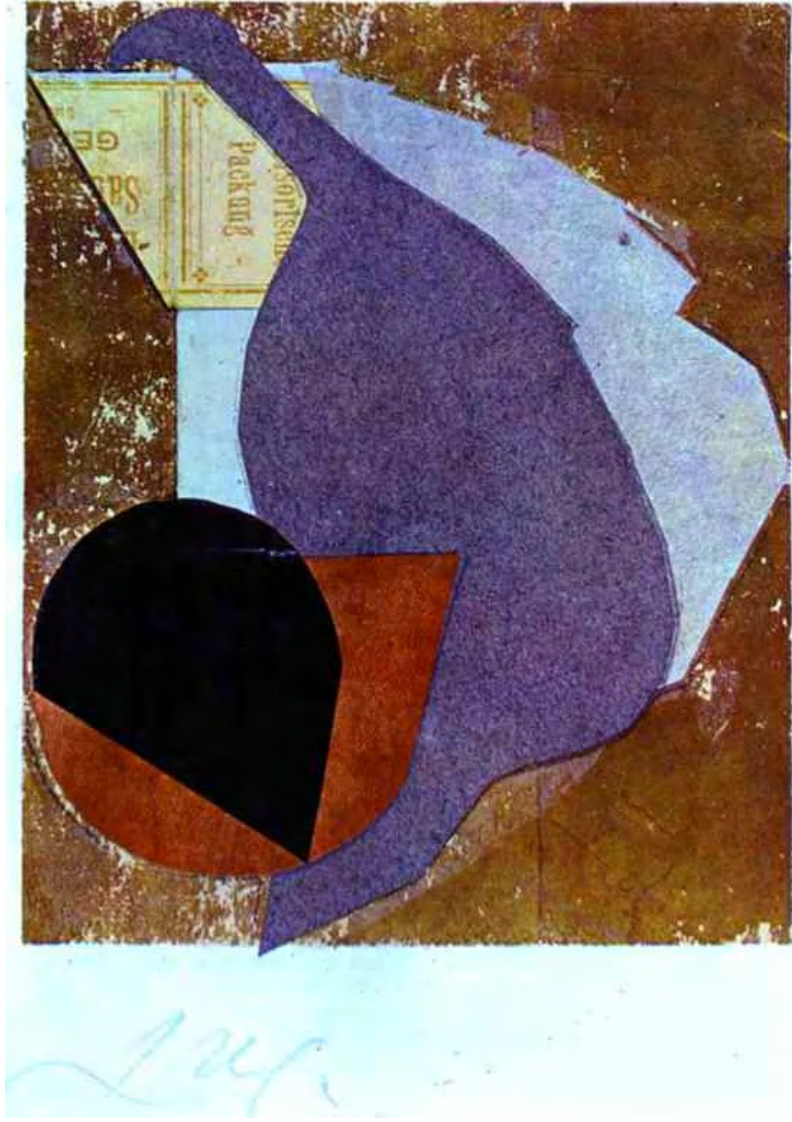
Ernst, Arp ve Duchamp, Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Almanya ve İsviçre'de doğan bu modern sanat akımına katılmış önemli isimlerdir. Şair Tristan Tzara'nın da içinde bulunduğu bu hareket bir sanat akımı olmaktan öte, toplumsal düzenin bayatlığını ortaya koyan entelektüel bir isyandır. Bu hareket içerisinde gelenekçi sanat da alabildiğine inkâr edilip alaya alınmıştı. Buradaki esas amaç, sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve onları bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil, ne toplumsal değerler ne de sanat kurtulabiliyordu. Her şey didik didik parçalara bölünmekte, edebiyatta bilindik kalıplardaki cümlelerdeki kelimeler, heceler, resimlerde ise biçimler yer değiştirilip tüm alışlagelmişle alay edilmekteydi. Bununla beraber, Dadanın ortaya çıkardığı bir başka gerçek, biçimlerin düzenlenişinin ötesinde, biçimlerin kendisinin de sanat objesi olarak kullanılabilirdir.

⁴⁶ Turani, **Ön.ver**, s.82

Dada sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Hiç değilse görünüşte, yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. Bu yüzden Dada sanatçıları yeni yöntemlerle üsluplar geliştirmek yerine, varolan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır. (Resim 40)



Resim 40. Kurt Schwitters, GMA 4081, 1921, Kolaj, 18x14.5 cm.



Resim 41. Jean Hans Arp, Doğumundan Önce, 1914, kolaj, 100x75 cm.

Her Dada sanatçısı modern sanat üsluplarını kendine göre uyarlamının bir yolunu bulmuştur. Alman kökenli Fransız Jean Hans Arp, ekspresyonizmin soyut biçimleriyle resim yapmayı seçmişti. “Doğumundan Önce” isimli tablosu da yine bu tarz resimlerinden biridir. Çalışmalarında kolaja çok fazla yer veren sanatçının farklı malzemelerden seçtiği biçimlerinin düzenlenişinde yine gözle görülür bir spontanlık durumuna rastlarız. Biçimler ayrı ayrı değerlendirilirse ne malzeme, ne de form açısından birbirleriyle ilişkileri kurulamaz. Ancak bu farklı formların rastgele düzenlenişi ve tuvale yapıştırılışı, anlatımcı sanata karşı, sanatçının bir protestosudur. Aynı soyut formalist üslubu heykellerinde de kullanır. (Resim 41)

Dadayı takip eden yıllarda sürrealizmin farklı boyutta bir dünya, gerçeklik yaratma çabası fazlasıyla dikkat çeker. Sürrealizmin biçimselliği diğer modern sanat akımlarındakilerden oldukça farklıdır.

Sürrealizmde *duygu* kelimesini geniş anlamıyla tanımlayacak olursak, rüyaları, hayalleri, bilinç altı dünyamızı, fantazyamızı, tüm zihinsel ve mantıksal çatışmalarımızı, seksüel komplekslerimizi, ruhun derinliklerinden gelen dışarıya verilememiş, gösterilememiş gizli kapaklı yönlerini anlatmak gerekir. Bu yönüyle sürrealizmin Ekspresyonist sanat anlayışın devamı olarak görmek de mümkündür. Özellikle Sigmund Freud'un "psikanaliz" araştırmaları, bu modern sanat akımına büyük ölçüde yön verdiği söylenebilir. Sürrealist sanatçılar, maddi dünyaya paralel olan gizli güçlerin, inançların, masal ve mitolojilerin, ilizyonun, efsanelerin, fantazyaların resim alanındaki temsilcileri konumunda olmuşlardır. Bununla beraber de biçimleri de ona göre şekillenmiştir.

1920'de şair ve yazar Andre Breton, sürrealizmin manifestosunu yayınladığında, en kuvvetli sürrealist imajın veya resmin, en ileri karşıtlık ve aykırılık derecesinde olduğuna dikkat çeker. Breton, sürrealist resmin bu aykırılık ve zıtlıkla, gerçekten koptuğunu söyler. Sürrealizm fantazyanın bir tercümesidir. Sürrealizmde bizim maddi gerçekliğimizdeki tüm kurallar hiçe sayılır. Bu bağlamda, sürrealist resimde her şey mümkündür. Soyut biçimler gerçek, gerçek biçimler de soyut olabilir. Resmin kendi gerçekliği ve buna bağlı kendi kuralları vardır. Sürrealizm farklı boyuttaki bir yaşamsal gerçekliktir. Resim ise bu gerçekliğe açılan penceredir.

Breton, sürrealizmi tanımlarken rüyalarımızı örnek verir. Rüyalar maddi gerçekliğimizin bir yansıması olarak biçimlenir. Biçimler gerçek dediğimiz unsurlardır. Fakat bu biçimlerin ilişkileri ve bağlamları öylesine mantıksız, anormal bir şekilde gerçekleşir ki, rüya bizi alıştığımız dünyanın ötesine, fantastik bir dünya içerisine sokar.

Sürrealizmin anlatımsal olarak ekspresyonizme, kurgusal olarak da Dadaya benzetmek mümkündür. Bahsedildiği gibi, sürrealist resimlerdeki

kurgulamada biçimlerin dizilişi, bunların ilişkileri mantıksız sayılabilecek şekillerde gerçekleşebilir. Biçimlerin birbirleriyle bağlamları ve öz anlamları farklı ve anormal olsa da, önemli olan bütünün anlamıdır. Kullanılan biçimsellik, Magritte'nin veya Dalı'nın resimlerinde olduğu gibi klasik üslupla açıklanır. Sürrealizmin modern sanattan bu özelliğiyle ayrılmasının nedeni, resmedilen biçimlerin tanınması gerektiğiydi. Eğer diğer modern sanat anlayışlarında olduğu gibi daha çok soyut bir biçimselliğe yer verilmiş olsaydı, fantazyadan fırlayıp çıkmış olan o garip formlar ve onların anormal bağdaşmaları sağlanamayacağı düşünölmüştü. Bu nedenle kullanılan teknik klasik üsluba çok yakındır. Dalı'nın ve diğer sürrealistlerin kendilerine has üslupları vardır ki, dağları, denizi, figürleri ve diğer formları çok önemli realistlerden bile daha büyük bir titizlikle ve görünüşe sadık kalarak resmetmişlerdir. Ancak resimlerden yansıyan gerçeklik bizim her gün karşılaştığımız gerçeklikten çok uzaktır. Kelimenin tam anlamıyla fotoğrafik bir teknikle resmedilmiş biçimlerin bizim görüngü dünyamızdaki biçimlere benzememesi gibi bir çelişkili durumun açıklaması ise aslında resimlerde kopya edilenin görüngü dünyamızdaki formların değil de fantazyamızdaki imgelerin olduğudur.

İradenin hiçbir etkisi altında kalmadan, tümüyle ruhsal bir otomatizm ile zihnin gerçek yansımasını resme aktarmak sürrealist sanatçıların ilkesi olmuştur. Bu tür bir otomatizme yine Modern Sanat akımlarından soyut ekspresyonizmde de rastlamaktayız. Bu nedenle, spontan bir seçicilikle seçilip biçimleştirilmiş formların kurgusu da yine bu tür bir anormallik içerisinde gerçekleşir. Seçilen unsurlar, birbirleriyle kesin bir ilişkililik durumu içerisinde olmaması nedeniyle, dikkat resimdeki unsurların değil bütünün anlam ve içeriğine çekilir. Başka bir değişle, sanatçılar bilinç ile bilinçaltını, gerçek ile rüyayı gerçeküstünü oluşturmak için kaynaştırmışlardır. İradenin sağladığı değil de, rüya ve hayal dünyasının imgeleriyle yaratıcılığa ulaşmak amaçlanır.

Metafizik resim anlayışında da çalışmaları bulunan Giorgio Chirico, resimlerinde sonsuzluğu ve yalnızlığı işler. Tüm bir otomatizm ürünü olmasa da, Chirico'nun eserleri Sürrealizm içerisinde değerlendirilir. Özellikle boş mekanlardaki mankenleri, gizemli çalışmalardandır.

Özellikle Dada türünde eserleri bulunan Max Ernst, Sürrealizmin en önemli temsilcilerinden biri sayılır. Sanatçı, felsefe öğrenimi sırasında Freud'un psikanaliz teorisiyle tanışmış, resimsel anlayışında da ondan fazlasıyla etkilenmiştir. Bu etkileşim ile ortaya koyduğu eserler dada akımına yön verirken, fantastik tasvirleri ise sürrealizm için anlamlı örnekler teşkil etmiştir.



Resim 42. Max Ernst, Öpücük, 1927, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 129x161 cm

Ernst'in "Öpücük" isimli tablosu, Dadada sergilemiş olduğu erotik dışavurumları sürrealist anlayışa taşıdığını görmekteyiz. Sanatçı mavi-turuncu ve toprak tonlarıyla zıtlık dengesini yakalamaya çalışmış, vurucu etkiyi ise resmin merkezine yerleştirmiş olduğu kadın figürü ile yakalamıştır. Kadının rüzgarda savrulan saçları ile lirik bir anlatımcılığın izleri görülürken, yine merkeze yerleştirilmiş erkek figürü ve bu figürün kadın figürüyle bir bütün halinde görünmesi müthiş bir erotizm etkisi yaratmaktadır. Soyut dışavurumcu etkilerin ağır bastığı resimde sürrealizmin biçimselliği belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Ufuk çizgisi resmi ortasına yakın bir yerden ikiye bölerken, diyagonal bir şekilde resmin merkezine yerleştirilmiş figürler, yatay-dikey dengesini sağlar. Ernst'in Dışavurumcu anlayışla çalıştığı dönemlere ait olan bu resim, sanatçının sürrealizme yönelmesinin ilk belirtilerinin görüldüğü eserlerden biridir. (Resim 42)



Resim 43. Max Ernst, Sessizliğin Gözü, 1943, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 108x141 cm.



Resim 44. Yves Tanguy, Hayatım Siyah ve Beyaz, 1944, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 92x76cm

Sürrealizmin bir diğ er temsilcisi de Yves Tanguy'dur. Fransız kökenli Amerikalı sanatçı, Chirico'nun resimlerinden etkilenip resme başlamış, kısa sürede önemli mesafeler katederek sürrealizme önemli eserler kazandırmıştır. Kendine has bir gerçek üstü üslubu vardır. Resimlerinde durgun görünüşlü garip biçimlere yer verir. Organik biçimleri makineye benzeyen garip biçimlerle dönüştürmeye çalışmış olan sanatçı, farklı bir etki yaratmayı amaçlamıştır. "Hayatım Siyah ve Beyaz" isimli tablosu bu anlayışa güzel bir örnektir. (Resim 44)

Sanat yaşamının başlarında daha çok kübist ve fütürist anlayışlarda resimler yapmış olan Rene Magritte'le tanışmasından sonra sürrealizme yönelmiştir. Resimlerinde fazlasıyla erotizme yer vermiştir. Bunun nedeni de kendi değ imi ile duygusal etki yapmayı amaçlamıştır. (Resim 45)



Resim 45. Rene Magritte, Suikast, 1926, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 152x195cm

Ernst ve Miro'nun semboller aracılığıyla içeriğe ulaşma anlayışından başka, fazla ayrıntıların olduğu ve mutlak fantazyayı yansıtan sürrealist türü de vardı. Bu anlayışın en önemli temsilcisi de İspanyol Salvador Dali'dir. Kübizm ve metafizik resmi dahil bir çok anlayışı deneyen Dali, özellikle sürrealist tarzdaki resimleriyle sanat eğitimi almış veya almamış herkesin ilgisini ve beğenisini toplamayı başarmıştır. Dali'nin amacı kendi değimiyle kargaşaya bir düzen getirmek, böylece gerçeklik dünyasının saygınlığını ortadan kaldırmaktır.

Dali, politikadan uzak durduğu ve beğenilen, dolayısıyla resimleri için fazla para ödenen biri olduğu için çok fazla eleştirdiği burjuva sınıfından olmakla suçlanmıştır. Resimlerindeki biçimselliğine yansıyan narsistliği, benmerkezciliği, kompleksleri, müstehcenlikle üstü örtülmüş cinsel yetersizlikleri ve kuşkusuz üstün dehası, onu diğer ressamlardan farklı kılan özellikleridir. Bu aykırı kişiliği, resimlerinde müthiş bir özgünlükle ortaya çıkar. Sanatçı, kendi ve yaşamla ilgili hesaplaşmalarını adeta resim yüzeyi üzerinde gerçekleştirir. (Resim 46)



Resim 46. Salvador Dali, Bal Kandan Tatlıdır, 1941, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 49.5x60cm



Resim 47. Salvador Dali, Kumsalda Meyva Tabağı ve Yüz Sureti, 1938, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 114.8x143.8cm

Kompozisyon için seçilmiş olan formlar birbiriyle anlamsal olarak ne kadar ilişkisizse, biçimsel anlamda o kadar ilişkilidirler. Öylesine bir kurgu oluşturulur ki, soyut mekanlara rasgele serpilmiş gibi duran biçimler, zihnin bütünlemeci eğilimini kullanarak sihirli biçimleri meydana getirirler. (Resim 47)

Daha sonraki dönemlerde önemini arttıran başka bir akım olan soyut ekspresyonizmde yine spontan bir kurgu anlayışı vardır. Özellikle Pollock'un damlatma ve sıçratmaya dayanan tekniği bu anlamdaki en önemli örneklerdendir. Otomatizm ön plandadır ve biçimler bu şekilde oluşturulup kurgulanır.

İkinci Dünya Savaşının son yıllarında resim sanatında görölen akım olan Soyut Ekspresyonizm, informal bir anlayışa sahip olmakla beraber kural tanımaz bir tavır üstlenir. Formlar, bilinegelmiş temel plastik değerlere uyma zorunluluğu duymaksızın içten geldiği gibi kurgulanmış, lirik veya dramatik bir ruh hali içerisinde tuvalde biçimlendirilmişlerdir. Resimdeki hemen hemen hiçbir

biçim önceden tasarlanarak, kurgulanarak oluşturulmaz. Resim yapılırken, o anda keşfedilir. Ruhsal bir hazırsızlık durumu, uygulamadaki önemli etkidir.

Bu resim anlayışı, kuralcı ve akılcı geometrik soyut anlayışına büyük ölçüde zıttır. Birleştikleri tek bir nokta vardır ki, o da modern sanatın genel yapısında olan deneysel sanat fikridir. Lirik soyutlama hareketlerinden bu yeni akımın uygulanışında sanatçının serbestçe hareketinden kaynaklanan jest, davranış ve serbest boyama üslubundan kaynaklanan leke görüntülerine rastlanmaktadır. Akımın ana motifinde şansa *kontrollü* bir şekilde izin verilerek biçimler oluşturulup kurgulama durumu vardır. Soyut Ekspresyonizm, Amerika'da doğmuş ve kısmen de Avrupa resim sanatını etkilemiştir.

Alman nasyonal sosyalist rejiminin kapattığı Bauhaus'un sanatçılarıyla modern avangard temsilcilerinin Amerika'ya göçü ile New York'ta bir modern sanat merkezi kurulmuştur Batın sanatıyla tanışan Amerika, özellikle San Francisco ve New York'u merkez alarak Soyut ve Soyut Ekspresyonist anlayışlarda sanat dünyasına önemli eserler vermişlerdir. San Francisco sanat merkezinin en önemli isimleri Marc Toby ve Marc Rothko olurken, diğer önemli soyut dışavurum temsilcileri New York'ta çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Zen felsefesini incelemiş bulunan Toby'nin "Beyaz Harfler" adlı büyük boyutlardaki tuvallerinde güzel kaligrafi örneklerini ve çok küçük çizgi parçalarını birleştirerek düşündürücü ve etkili bir sentez meydana getirmiştir. "Bir Şehrin Işınlanması" ve "Biçim Değiştiren Sirk" tablolarında, mistik bir düşünce hakimdir. Bir tür mikro kozmos söz konusu olabilir. Resimlerin biçimselliğinde; kaynaşan, kırırdar gibi görünen harf parçacıkları, çizgi kırıntıları dikkat çeker.

Marc Rothko, üstlerine karşıt renkleri şeritler şeklinde yerleştirdiği düzlemsel renk yüzeyleri kullanarak resim yapar. Rothko'da uzak doğu felsefeleriyle ilgilenmiştir. Sanatçı, çizgi ve form kalıplarından sıyrılarak eserlerinde espritüel bir anlam yakalamak istemiştir. Konturları belirsiz, geniş ve üst üste eklenmiş bir iki renk kuşağı tuvali doldurmaktadır. Seyirci tuvaldeki gizli anlamları çözümlemelidir. "Rothko'nun satıh üzerinde oluşturmak istediği şey

kesinlikle zıtlıklardır. ‘Renkçi’ olmadığını söyleyen sanatçının, belki de görüntülerindeki donuk pırıltının nedeni de budur.”⁴⁷ “Kurşuni üzerine kahverengi” ve Siyah, Kırmızı, Kestane Rengi” isimli tabloları bu anlayıştaki eserlerdir.



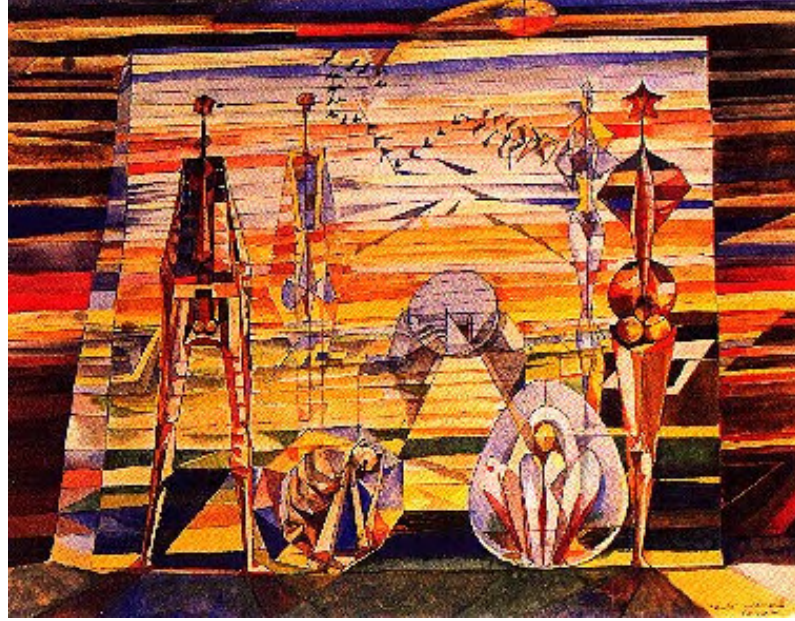
Resim 48. Jackson Pollock, Güz Ritmi (Numara 30), 1950, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 266x525 cm.

Jackson Pollock, Amerika yerlilerinin kum üzerine yaptıkları resimleri, Meksikalıların fresklerini inceledikten sonra, kendi üslubunu oluşturmaya çalışmıştır. Pollock, duvar ve yer gibi geniş yüzeylerde, her açıda hareket ederek resim yapma tekniği olan *Action Painting*'i uygulamıştır. Şövale, fırça ve paletin bu tür çalışmada yeri yoktur. sanatçı, geniş yer panolarına, dibi delinmiş kutulara doldurulmuş boya süzerek, damlatarak (Dripping) resim yapmayı tercih etmiştir. Resimde biçimler, spontan uygulamalar ile yaratılır. Action-Painting, bilinçaltı birikimlerin jest ve hareketlerle anında ifadesini amaçlayan bir tür sürrealist-ekspresyonist resim türüdür. Bu çalışma şekli, ruhsal gerilimin, düşünsel başkaldırının, savaşa ve yoksulluğa karşı tepkinin dramatik ifadesidir. Sanatçının “Güz Ritmi” isimli tablosu bu anlayıştaki resimlerinden biridir. (Resim 48) “Bence Pollock hakkında kesinlikle iddia edilebilecek en azından bir nokta vardır ki, bu da onun ince ince hesaplanarak kurgulanan tasarımları

⁴⁷ David Sylvester, *About Modern Art*, (Henry Holt Comp.), s.65

baltaladığıdır. Bütünlemeci ve vurgu noktası olmayan kompozisyonlarının nedeni de budur.”⁴⁸

Soyut ekspresyonizm akımının Avrupa’daki temsilcileri ise Alman kökenli olan Wols ve Hartung, Fransız Jean Fautier, Henry Michaux ve George Mathieux özellikle Fransa’da çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

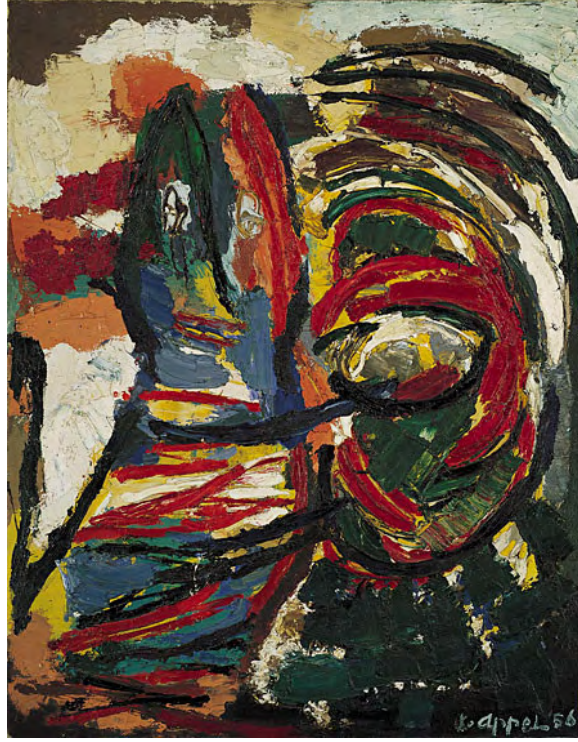


Resim 49. Andre Masson , Metafizik Duvar, 1940, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 150x122 cm.

Soyut Ekspresyonistler diye anılan grubun tutumu genellikle, bizim lirik soyutlamacılar adını verdiğimiz sanatçılarınkinden daha farklı ve karmaşıktır. Dışavurumculuğu benimsemekle birlikte, onlardan çok daha heyecanlı, daha gerilimli ve tedirgindirler. Soyut Ekspresyonizm iç özgürleşmenin, yaratıcı ve bilinçaltı güçlerin dışa taşması için bir araç konumuna gelir. Bu bağlam içerisinde Wols’un küçük ama yoğun çalışmalarının önemi, geleneksel Alman dışavurumculuğunun ötesine geçmesinden ve “gördüğümüz her şey acaba görsel bir aldatmacamıdır, eğer öyleyse her şeyden önce bakılması gereken içimiz değişimlidir?” sorusunu sormasından ileri gelir. Paul Klee de, evrenin her şeyde bulunan ama gözle görülmeyen yapısını çözmeye çalışmış, Paris’te

⁴⁸ Sylvester, **Ön.ver**, s.63.

sürrealist ve varoluşçu görüşlere yaklaşmıştır. Wols'un zarif ve içedönük sanatı, savaş sırasında tutsak kamplarında yaşadığı olaylardan gelir. Sanatçı bunlarla, evren güçlerinin ortaya koyduklarını çözümlenmeye çalışmıştır. Fakat Wols bu alandaki tek örnektir. Çoğunlukla soyut ekspresyonizm dışı yöneliktir ve daha çok kaba gücü ve saldırganlığı anlatır. Bu üslubun eserlerinde fırça izleri ya hareketli bir dağınıklık içerisinde, ya da yuvarlaklar çizer şekildedir. Savaştan sonraki sürrealistler arasında yer alan Fransız Andre Masson, özellikle boya üslubu açısından tipik bir soyut ekspresyonist gibi gözükmemektedir. Mason gizemli görünüşleri çevresine de yaydığı öfkeli bir karşı çıkışla birleşir. Amerika'da kaldığı başka sanatçıları güçlü bir biçimde etkilemiştir.



Resim 50. Karel Appel , Güneşi Yakalamaya Çalışan Ağlayan Timsah, 1940,
Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150x122 cm.

Soyut Dışavurumculuk aslında en verimli ortamını Kuzey Avrupa ülkelerinde bulur. Adını Danimarka, Belçika ve Hollanda başkentlerinden alan "Cobra" grubu, amaçlarını saldırgan ve yırtıcı bir şekilde ortaya koyar. Grubun önemli ressamı Belçikalı Pierre Alechinsky, Hollandalı Karel Appel ile Brande Velde ve Danimarkalı Asgar Jorn'dur. Sanatlarında figüratif biçimlendirmeden kaçınırlar.



Resim 51. William Baziotes, Saltanat Asası, 1961, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 167.7x198.4 cm.

Adolph Gottlieb, Clifford Still, Robert Motherwell ve William Baziotes gibi bazı Amerikalı sanatçılar da ilk gençlik dönemlerinde bu akıma katılmışlardır. Amerikadaki en önemli Soyut Ekspresyonizm temsilcilerinden biri de 1926'dan beri orada yaşayan Hollandalı Williem de Kooning'dir. Ya anlatım gücü yüksek yaban renkli soyut biçimler resmeder ya da "Kadınlar" adlı dizisinde olduğu gibi iğneleyici bir tutumla burjuva değerlerini alaya alır. Bu dönemdeki bir diğer önemli isim de Arshile Gorky'dir. O da heyecan verici bir anlatım biçimine sahiptir.



Resim 52. Willem de Kooning, İki Kadın, 1952, Kâğıt Üzeri
Pastel, Füzen ve Grafiti, 45.1x56.1 cm.

Fransız Jean Dubuffet'in çalışmaları ne Sürrealizm, ne Ekspresyonizm, ne Dada, ne de Soyut Sanat içerisinde değerlendirilir. Fakat her birinden birer parça içerir. Dubuffet sanki resmi yeniden bulmak ister gibidir. Bunun dışında hiçbir şeyi umursamaz. Böylece biçimi olmayan soyutlamalarla alaycı ve kaba bir anlatım, olgunlaşmamış çocuksu karalamalar arasında gider gelir.

Soyut Ekspresyonizmdeki diğer bir önemli nokta ise amblemleri andıran yaklaşımların bulunmasıdır. Bunun anlamını ve kökenini akılcı yöntemlerle açıklayabilmek zordur. Burada işaret ya da amblem o denli egemendir ki resmi ve biçimleri arka plana iter. Bu anlayışla soyut ekspresyonizm ve figürsüz resim arasında ilişki kurulabilir. O nedenle de şu ya da bu ressamı herhangi bir gruba dahil etmek o denli kolay değildir. Amblemcilik soyutlama Amerika'da başarı sağlamıştır. Bunun nedenlerinden bir tanesi, aralarında heykeltıraş Isamu Noguchi ve ressam Kenzo Okada'nın da bulunduğu Japon sanatçılarından oluşan "Gutai" adlı grubun çalışmalarıdır. Bir başka neden de, yazıyı sanatsal anlatımın ana biçimi kabul eden Zen Budizmi kurumlarının yeniden canlandırılmasıdır. Bu çevrenin ürünleri olarak siyah-beyaz monogramlar ve akımın en önemli Amerikalı sanatçılarından Franz Kline'in formalist çalışmaları dikkat çeker.



Resim 53. Franz Kline , 2 Numaralı Resim, 1954, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 204.3x271.6 cm.

Biçimci Modern Sanat akımlarının başında gelen Non-figüratif resimlerde ise düzensiz fırça vuruşları ve gelişigüzel lekelerle karşılaşırız. Soyut Ekspresyonizm içerisinde adı geçen bir çok sanatçının eserlerinin aslında bu anlayışa da girdiğini söyleyebiliriz. Örneğin Fransız Jean Fautrier, resimlerini küçük dört köşe kalıpcıklarla oluşturur. İki fırça darbesi ya da renk çizgisiyle de bunları birbirine birleştirir. Bu gruba dahil edilebilecek diğer ressamların arasında Kanadalı Jean Paul Riopelle ile Philip Guston sayılabilir. Biri düzensiz renk dalgalarıyla, öteki de çok canlı karşıtlıklar yaratan nokta ve lekelerle çalışır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN RESİM SANATINDA BÜTÜN PARÇA İLİŞKİSİ

1. BÜTÜNLÜK İLKESİ VE PARÇANIN BÜTÜNÜ

İnsanoğlunun varlığının kanıtı olan ve algının geliştirdiği bilincin oluşum şeklinde olduğu gibi, gerçekliğimizin oluşum sürecinde de, aynı düzeydeki parçaların bütünü oluşturduğunu fark edebilmekteyiz. Meydana gelen her bir bütün, aslında daha karmaşık yeni bir biçimi oluşturmakta, bu yeni biçimler de yine biraz daha karmaşık farklı bütünlere, yani biçimleri oluşturmaktadır. Algı sınırlarımıza kadar sürüp giden bu düzenler birliği kozmosu, evrenimizi yaratmıştır. Varoluşçu felsefenin özü budur.

“İnsan bir iptir ki hayvanla insanüstü arasına gerilmiştir. Uçurum üstünde bir ip”.⁴⁹ İnsan bilincinin bu varoluştaki konumu tam olarak belirlemek mümkün olmasa da, insanın; bir köprü, en karmaşığa olan bir basamak olduğunu söyleyebilmekteyiz.

1.1. Çoklukta Birlik İlkesi ve Parçanın Bütünü

Parça-bütün ilişkisi, bugün bizim anladığımız anlamdaki sanat kuramının oluşumunun ilk dönemlerinden beri kurgu ve anlatım açısından çok fazla önem taşımış olan bir sorunsal olmakla beraber, sanat tarihindeki bir çok akım ve anlayışları etkilemiş ve hatta ana sorunsal olarak bu akımların oluşmasında esas etken olmuştur.

⁴⁹ Frederich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt** (Kapadokya, 2004), s.11

Parça-bütün ilişkisini gerçek bir sanat sorunsalı olarak ilk kez Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayan süreçte karşılaştırmalı olarak görebilmekteyiz. Resmin kurgulanmasında, kompozisyonun oluşumu elbette ki bütünün anlamına hizmet eder şekilde gerçekleştiğini düşünürsek, eserin tümün algılanması hedef aldığı söyleyebiliriz. 16. yüzyıl resminde gözü resmin tümüne yönlendiren ve ilk olarak tümü algılamasını sağlayan bir kurgu tarzı benimsenmiştir. “15. yüzyıl kompozisyonunda dağınıklık hüküm sürer, 16. yüzyılınkinden bir birlik. Birincide kah tek başına kalmış bir nesnenin cılızlığı, kah haddinden fazla çokluğun içinden çıkılmazlığı; ikincide birbirine eklenmiş kısımlardan her birinin başlı başına kendini anlatabilmesi ve kavranabilmesi, ama aynı zamanda, tüm formun bir eklemi olarak, onunla bağlılığını belli etmesi yolunda bir genel görüşü vardır.”⁵⁰

Özellikle 17. yüzyıl sanatçıları, gelişen ve farklılaşan kurgulama anlayışına göre kompozisyonlarını eklemli bir tarzda oluşturmuşlardır. Sınırları belirlenmiş sathıta özellikle izleyiciyi yakalayan, içeriği özümsetmeyi hedefleyen bir merkez belirlenmiş, resimdeki diğer öğeler de kendi öz amaçlarının dışında eserdeki esas amaca hizmet edersine merkeze eklenmiştir. Resimdeki her öğeyi, tek başına ele aldığımızda ayrı bir motifi ortaya koysalar da, aslında tek bir amaca hizmet ederler. Bu amaç, eserin bütünüdür. Çok olanlar *teke* hizmet ederler. İzleyici resme baktığında gördüğü ilk şey; resimdeki herhangi bir öğe değil, *tümdür*. Parçacılık ilkesine bu eklemli anlayışıyla yaklaşan özellikle bu Barok anlayışı parçanın ve bütünün resim sanatındaki yerini fazlasıyla irdelenmiş bir akım olarak sanat tarihindeki yerini alır. Resimde; biçimin öğede mi yoksa tümün kendisinde mi aranması gerektiği hakkında çok önemli ve farklı bir bakış açısını ilk olarak getiren yine bu anlayıştır.

⁵⁰ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları** (Remzi, 1995), s.185



Resim 54. Francesco Francia, İki Melek ile Birlikte Madonna ve Çocuk, 1495,
Tuval Üzeri Yağlı Boya, 88.3x56.5 cm.

16. ve 17. yüzyıl resimleri arasında önemli bir özellik daha öne çıkar ki bu da kapalı form- açık form kuramıdır. “Az yada çok tektonik vasıtalarla resmi kendi içinde sınırlı bir görüntü haline koyan, her tarafı kendisini işaret eden ve belirten kapalı bir tasvirle, bunun tersi olan, her tarafı kendi dışını işaret eden, sınırsız olarak görünmek isteyen, ama buna rağmen gene de gizli bir sınırlamanın var olduğu ve ancak estetik anlamda kapalılık niteliğinin mümkün olabildiği açık form üslubudur.”⁵¹ 16. yüzyıl resimlerinde kompozisyon, önceden içeriğine göre belirlenmiş olan bir merkez etrafında ve o merkeze göre kurgulanıyordu. Resmin her yerinde tam bir denge sağlanmalıydı. Kullanılan

⁵¹ Wölfflin, **Ön.ver.**, s.148

biçimlerden herhangi birini resimden çıkarmaya kalkarsak resmin anlamında bozulmalar, eksilmeler olmazdı. Bunun nedeni de kullanılmış olan her biçimin ayrı bir görevi, işaret ettiği bir merkezi vardı. Kendi başlarına taşıdığı anlamlar resimde önem taşırlar. Bu biçimlerden herhangi biri eksiltirse, resmin anlamında eksilme olsa da kurgusal bütünlük açısından önemli kayıplara uğramaz. (Resim 54) Bununla birlikte 17. yüzyıl resmi için bu durum tamamıyla farklıdır. Düzenlemeler çok daha serbesttir. Önceki gibi resimler çerçeveye göre yapılmış hissinden öte, durumu resmetmek için doğal ve spontane bir kurgu anlayışının güdüldüğü 17. yüzyıl resimlerinde en önce fark edilmekteydi. Bu anlayış da barok resmine atektonik bir yapı kazandırır. Barok resminde kullanılan biçimlerden birini bile kaldıracak olsak kurgusal bütünlük ve anlamsal olarak önemli kayıplara uğradığını görürüz. Bunun nedeni de yine açık form ilkesine dayanır. (Resim 55) “17. yüzyılın resmindeki, geçici tek bir anın aranışı aynı zamanda ‘açık form’ün temel elemanlarından biridir.”⁵²

Barok sanatının en önemli sanatçısı olan Rubens, gençlik dönemlerinde yapmış olduğu tablolar, klasik dönemden farklı olarak ortaya konulmuş ilk eserlerden olarak sanat tarihine geçmiştir. Sanatçının yapıtlarında öyle bir alışkanlık vardır ki, resimdeki aslında ayrı ayrı öğeleri birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu öğelerden sadece birini çıkarsanız anlamın eksileceğini düşündüren tavrı, dönemdeki diğer meslektaşlarından farklı olarak ortaya koymuştur. Eserde sadece bir tek form vardır. Bu da bütünün formudur. Her ne kadar bütünü, yani formu meydana getiren öğeler kendi başlarına farklı anlamları taşıdıklarını, farklı özelliklere sahip olduklarını bilsek de, göz bunları bir bütün olarak görür ve algılar. Dolayısıyla anlam, bütünün anlamı olur. “Barok, ahenkli bir yolda birleşen özgün elemanlar çokluğunu esas olarak almaz, tersine, onun amacı tek tek elemanların özel haklarını yitirmiş oldukları salt bir birliktir.”⁵³ Barokta benimsenmiş olan bu anlayış, çok sonraları gelişecek olan gestalt psikologlarının ortaya koymuş oldukları düşünce ve bunun yansıması olarak oluşan sanat akımına fazlasıyla benzer yönler taşımakla beraber, atomcu düşünceyle de birçok paralellikler göstermektedir. (Resim 55)

⁵² Wölfflin, **Ön.ver.**, s.150

⁵³ **Aym**, s186



Resim 55. Peter Paul Rubens, David'in Abigail'le Buluşması, 1620, Tuval Üzerine

Yağlı Boya, 220.3x290.8 cm

Kapalı formun kullanıldığı klasik eserlerdeki kısımlardan bağımsız amaçlar ve görevler yüklenerek kompozisyonda yerini alması düşüncesi, öğelerin özgürlüklerini ve kendi öz anlamlarını tek bir anlam uğruna kaybetmesi anlayışının yaygınlaşması ile sona erer. Kısımlar; organizmanın bir parçası olarak, organizmanın tümüne hizmet eden öğeleri olarak ele alınır. Sanat literatürüne bu anlayış "çoklukta birlik ilkesi" olarak geçmiştir.

1.2. Felsefi Anlamda Bütün Parça İlişkisi

Biçim (form)- parça ilişkisi, parçanın bütünü düşüncesi, ontolojinin henüz yeni oluşmaya başladığı dönemlere, yani Eski Yunan'a kadar dayanan eski bir araştırma konusu olmuştur. Varlığın ne olduğu, hatta ondan önce varlığın gerçekten olup olmadığı sorusuna yanıt arayan filozoflar, formun yapısını da araştırma zorunluluğunda bulunmuşlardı.

Günümüze kadar ulaşan bu düşüncelerin en belirgin olanlarından bir tanesi dikkatimizi çeker ki bütün-parça ilişkisine büyük ölçüde ışık tutar. Eski Yunan'da Leukippos ve Demokritos'un ortaya koydukları düşünce sistemi, "atomculuk" adıyla literatüre geçmiştir. Felsefede bir yöntem olarak tanımlanan atomculuğun sözlükteki karşılığı "Genel olarak kompleks yada karmaşık fenomenleri, onları sabit ve değişmez parçacık yada birimlerin toplamları olarak görmek suretiyle açıklayan, fiziki dünyanın, maddi evrenin gözle görünmeyecek kadar küçük parçacıklardan meydana geldiğini savunan görüş."⁵⁴ olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramları parçalara ayırmak mantığıyla işleyen bu düşünce sistemi, genel olarak ele alırsak tümevarımın bir çeşidi olarak algılayabiliriz.

Demokritos ve Leukippos'un öncülüğünü yaptığı atomcu düşünce tarzına göre varlık sonsuz sayıdaki küçük parçacıktan oluşmaktaydı. Atom; bölünmez, sona ermez, yok olmaz, belli bir biçimi olan ve boşlukta yer kaplayan parça, gerçeklik ise bu parçaların birleşmesiyle, "bütün"leşmesiyle oluşan biçimlenme, görsel algı sınırlarımızdaki komplike ve karmaşık oluşumdur. Nesnelere, bir başka deyişle bizim duyuşsal gerçekliğimiz, bu atom parçacıklarının duruş ve dizilişlerindeki farklı kombinasyonlarına göre birbirlerin ayrılırlar. Sadece kuruluşlarındaki öğelerden birinin bile yer değiştirmesi, ayrılması veya eklenmesi, nesnenin görünüşü değiştirmektedir.

Atomculuk anlayışına göre atomlar yok olmaz ve yer kaplarlar. Bu anlamda evrende doluluk olduğu kadar boşluk da olmalıdır. Bu sayede parçacıklar varlıklarını, yine var olan boşluk içerisinde sürdürürler. Boşluklar sayesinde hareket ederler, dizilirler ve oluştururlar.

Atomların, sonsuzluk içerisinde farklı farklı şekilleri vardır. Fakat bu çeşitlilik, bir tür çeşitliliği değil, biçim çeşitliliğidir. Bu sonsuz sayıdaki çeşitlilikteki atomlar, dizilişlerine göre nesnelere görünüşlerini, "formlarını" oluşturur. Atomculara göre nesnelere oluş ve yokoluşun sebebi de yine bu

⁵⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü** (Ekin, 1997), s.70

atomların bir araya gelmeleri ve dağılmalarıdır. Nesnelerin çeşitliliği, atomların konumlarına bağlıdır. Zihnimizin bütünlemeci eğilimi ile birlikte, nesnelere bir bütün olarak algılarız. Fakat bizim “bütün” olarak bildiğimiz nesnelere, parçacıklardan oluşmaktadır. Bu anlamda bizim yaşam adını verdiğimiz gerçeklik, en yalından (atom) en karmaşık ve komplike olan evrene (kosmos) kadar olan parçalar dizilimidir.

Demokritos ve Leukippos’un ortaya attıkları bu atomculuk fikri, daha sonraki dönemlerde farklı filozoflar tarafından da benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Epiküros ve Lucretius aracılığıyla Gassendi ve Bacon’a geçmiş olan bu atomculuk düşüncesi, modern doğa ve varlık bilimine ışık tutmuştur.

Tarihte filozofların öne sürdüğü Atomculuk Teorisi aslında bir metafizikti ve bugünkü modern atom teorisiyle büyük ölçüde benzerlikler göstermekteydi. Modern Atom Teorisinin atomculuktan farkı, spekülasyon yerine dikkatli gözlem, kimyasal analiz ve deneylere dayanıyor olmasıdır.

Sanat tarihindeki akımlarda da çok sıklıkla rastlayabildiğimiz bu bölünme düşüncesiyle ilgili, bütün-parça ilişkisi ve form anlayışının, bu bilimsel ve felsefi anlamdaki atomcu anlayış ile çok yakın ve kesişen bir ilişki içerisinde olmasının en büyük nedeni de; temel olarak sanatın çıkış noktasının doğa olmasıdır.

1.3. Gestaltda Parça ve Bütün

19.yy’ın sonlarına doğru gelişen bu anlayış Davranışçı ve Yapısalcı düşünce sistematiğinin parçacı anlayışına karşı ortaya çıkmıştır. Gestalt psikologları, parçadan yani nesnelere alınan duyumsamaların ve koşullu reflekslerin gerçekliği oluşturduğu fikrini ortaya koyan aynı dönem meslektaşlarının aksine bütünü kavranması ilkesine dayanan görsel algı psikolojisi üzerinde durmayı tercih etmişlerdir. Bu görsel algı teorileri daha

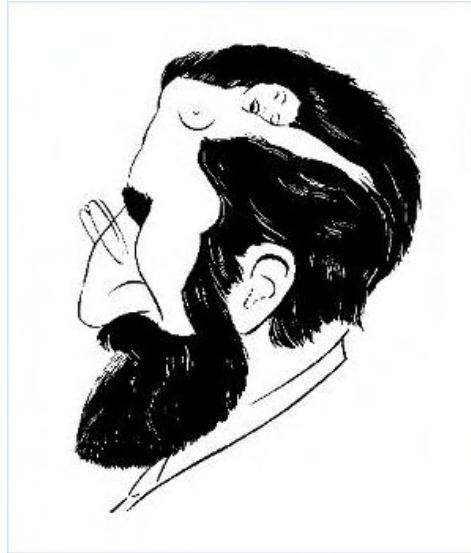
sonra sanat alanında fazlasıyla etkili olmuş, sanattaki parça-bütün ve kompozisyon anlayışına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Almancada “koymak, yerleştirmek, düzenlemek anlamına gelen “stellen” fiilinden türemiş olan Gestalt terimi sanat literatüründe kurgu ve konfigürasyon olarak karşılık bulmuştur. Parçanın bütünü ve dizilişteki uyumu temsil eder.

Gestalt psikologları, algıda bütünü, kavramı oluşturan parçaların tek tek ele alınmasının yerine bütünün kendisini ele alıp incelemeyi, kavramı anlamlandırabilmek için daha doğru olacağını iddia etmişlerdir. Anlamın parçada değil, bütünün kendisinde bulunduğunu öne sürmüşlerdir. Algıyı oluşturan öğeler aslında bir bütündür ve bu öğeler bütünün anlamını oluşturmak için amaçlı ve olması gerektiği şekilde kurgulanmış ve ya dizilmiştir. Bu nedendir ki parçaların ne olduğu ve nasıl dizildiğinden önce, bütünün bizzat kendisini incelemenin anlama ulaşabilme yönündeki en çabuk ve en doğru yöntem olduğunu savunmuşlardır. Bütünü oluşturan öğelerin tek tek işlevlerini bilmek onu açıklamak için yeterli olmayacaktır. Çünkü bütün tek tek parçalarından daha farklı bir anlam taşır. Gestalt psikologlarının söylediği gibi bütün, kendisini oluşturan parçalardan daha fazladır.

Çıkış noktası olarak her ne kadar psikolojinin geniş alanlarından biri olarak karşımıza çıksa da Gestalt kuramı; özellikle görsel sanatlarda etkinliğini fazlasıyla göstermiş, farklı çalışmalara yön vermiştir. Görsel algının nasıl gerçekleştiğini, bu oluşum sırasında ne gibi etkenlerin ortaya çıktığını ve bu etkenlerin algıyı hangi şekilde etkilediğini açıklamak için geliştirilmiş olan bu kuram, insanın varolanı nasıl gördüğünden öte, kendi için ne ifade ettiğini sorgulamaya çalışmıştır.

Bizim kavramlaştırdığımız her öge, geniş anlamıyla düşünürsek kendisini oluşturan sayısız farklı ögeyi (parçayı) içinde barındırır. Eski Yunan'dan günümüze kadar gelmiş olan "atomculuk" düşüncesiyle de benzer yönler taşımakla beraber, algı sınırlarımız içerisindeki en yalına, öz ögeye kadar uzanan bütünlük anlayışı, yani parçanın bütünü ile kozmosa ulaşma fikri, bizim gerçeklik dediğimiz olguyu meydana getirdiğini söyleyebilmekteyiz. Fakat her ne kadar biçimleri oluşturan bu parçacıklar o biçimin özelliğini belirlese de, bizim o biçimi algılayabilmemiz ve anlamamız için parçadan yola çıkmamız yeterli olmaz. Anlamın kendisi bütünde saklıdır. Önemli olan bütünün doğasıdır. Gestaltçı psikologların savundukları temel kuram, nesnelere gelen uyarımların, bunlarla edinilen bilgilerin şekillenmesinde, geçmiş algılarımızdan edindiğimiz bilgi ve deneyimlerin etken rol oynadığıdır. Görme ve algılama olayında zemin ve bütünün parçaları önemlidir. Fakat birbirleriyle ilişkili olan bu parçalardan tümüyle bağımsız, parçaların tümünün toplamından daha farklı, kendine ve öte niteliklere sahiptir. Gestalt kuramı, algının parçalar halinde değil bütün halinde gerçekleştiğini, dolayısıyla tümevarım değil tümdengelim metoduna göre işler. Başka deyişle, Gestalt kuramı bütünün parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık verir. Bütün ve parça ise doğru olarak ancak parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir.



Resim 56. Freud'un Portresi, En Çok Bilinen Gestalt Resmi



Resim 57. Maximilian Luce, Notre Dame, 1899, Tuval Üzerine

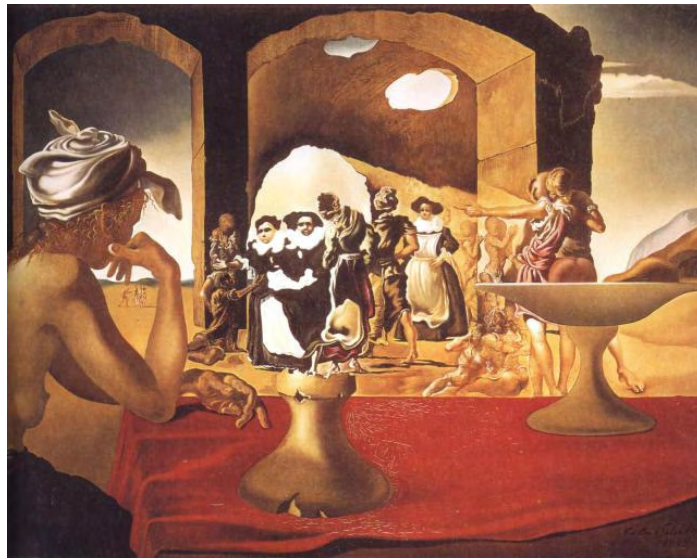
Yağlı Boya, 81.3x54.6 cm

Gestalt anlayışına aslında sanat tarihinde çok önceleri rastlanmaktaydı. Bütünün anlamını savunan Gestalt anlayışına benzer bir anlayışa ilk kez bir renk ilkesi olarak tanımlanan fakat temelde bir kurgu ilkesi olan *divizyonizm*de rastlamaktayız. Rengin de bir biçiminin olabileceğini bildiğimize göre fırça tuşlarıyla oluşturulan lekesele formlar da birer biçimdir. Tek tek herhangi bir anlam ifade etmeyen bu biçimler, özel bir açık koyu ve ton ilkesine göre kurgulandığında farklı bir anlam boyutuna ulaşabilmektedirler. (Resim 57)



Resim 58. Salvador Dali, Yaşlılık, Gençlik, Çocukluk (Üç Çağ), 1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x65 cm

Gestalt daha sonraki dönemlerde Modern Sanattaki diğer akımlarda, özellikle de dadacıların ve sürrealistlerin kullandığı bir anlayış olmuştur. İlk bakıldığında mantıksız bir şekilde bir araya getirildiğini düşündüğümüz biçimler, dikkatli bakıldığında sihirli bir şekilde farklı biçimlere dönüşür. Algının bütünlemeci yapısından yararlanılarak oluşturulan bu kompozisyonlar da Gestalt resmi için önemli örnekler teşkil ederler.



Resim 59. Salvador Dali, Köle Pazarı, 1944, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 46.5x65.5 cm

2. MODERN RESİM SANATINDA PARÇA-BÜTÜN İLİŞKİSİ

Modern Resim Sanatındaki akımlarının ortaya çıkış nedenleri ve benimsemiş oldukları felsefeler farklı farklı olsalar da, bir çok ortak noktada birleştiklerini söyleyebiliriz. Benimsemiş oldukları tekniksel anlayışlarından dolayı birbirlerinden çok ayrı biçimselliğe sahip olmalarının yanında, özellikle parça-bütün ilişkisine dayanan kurgulayış şekillerindeki benzerlikler dikkat çekicidir. Rasyonalizm ve bilimsel tabanlı deneysel sanat anlayışının etkili olduğu tüm akımlarda da bu tür benzerliklere rastlamamız mümkündür. 1800'lü yılların sonlarına doğru, bilim alanındaki gelişmeler paralelinde değişen sanatta biçimsel, renksel ve kurgusal değerler sorgulanır hale gelmiştir. Yine bu dönemde ortaya çıkan Empresyonizm akımıyla birlikte adı ilk kez duyulan ve bir renk kuramı olarak düşünülse de temelde bir kurgu kuramı olan Divizyonizm, daha sonra gelen rasyonel ve deneysel sanat anlayışını benimsemiş tüm Modern Sanat akımlarının da fazlasıyla etkili olmuştur.

2.1. Divizyonizm ve Parça-Bütün İlişkisi

1886 yılından sonra, Empresyonizmin tıkanığını düşünen bazı sanatçılar tarafından yeni bir anlayış ortaya atılmıştır. Amaç, Empresyonizmi kaldığı yerden devam ettirmektir. Neo-empresyonistler daha önceki izlenimci kuramları reddetmemişler, fakat bununla birlikte onların rastlantısal ve duygusal tavırlarını da tam anlamıyla kabul de etmemişlerdir. Neo-empresyonistlerin savundukları en önemli nokta, sanatın akla dayanan ve sağlam temeller üzerinde kurulmuş kuramlara göre uygulanması gerektiğidir.

Bilimdeki yeni gelişmeler, sanatı da fazlasıyla etkilemiştir. Neo-empresyonistler, görüntünün nasıl zihnimize kadar ulaştığını, imgeye dönüşerek form kazandığını merak etmişler, bu konuda araştırma yaparken bilimsel verilerden yararlanmışlardır. Dönemin sanatçılarının yaptıkları araştırmaların ulaştığı sonuçlar gözün fizyolojik yapısı ve algı ilişkisi olmuştur. Akım için önemli bir isim olan Paul Signac, yayınladığı makalesinde bu konuyla ilgili iki yeni kuramı ortaya koyar. Bunlar bölmecilik kuramı olan "Divizyonizm" ve noktacılık anlamına gelen "Pointilizm"dir. Signac'a göre neo-empresyonist resim, noktalarla resim yapmaktan öte, biçimleri oluşturan değerleri ışık- gölge ve renk

düzleminde bölerek gözde üç boyutlu etkiler yaratacak şekilde parçaları yeniden düzenlemektir. Gözün biçimleri görmesinin; nesnelere çarpıp yansıyan ışığın aldığı değerleri algılamasıyla olan ilgisini bilimsel verilerle destekleyen sanatçıları bu anlayışa yönlendiren de yine bu bilimsel gelişmeler olmuştur. “Işığın yarattığı bir izlenimin, gözün retina tabakasına bir an yansmasıyla sentez olayı gelir. Bunu resimde ifade etmek ise (güneş ışığı olsun, lamba olsun, herhangi bir ışık kaynağının kullanıldığı bir yerde) renk tonlarının optik olarak, gözde birbirine karışımını sağlamakla mümkündür. Başka bir deyişle, ışığın ve onun karşılığı olan gölgenin, optik olarak, gözde birbirine karışmasını resim aracılığıyla gerçekleştirmek gerekir. Bu karışım olayı, ışığın yayılma derecelenmelerine ait kontrast kurallarına göre oluşmalıdır.”⁵⁵ Pointilist resimlerde algının önemi çok büyüktür. Optik yansımaların algılanması ve resme yansıtılması, biçimleri oluşturan değerleri bölmeye ve kategorilere ayırması, daha sonra da bütün parçaların zihinde bir bütünlük yaratacak şekilde kurgulanması ile mümkün olmaktadır. Divizyonizm denen bu kuram, pointilistlerin ortaya koydukları bir anlayış olmuştur.

Pointilizm ve Divizyonizm kuramı için fazlasıyla önemli diğer bir isim de Georges Seurat'tır. “Seurat'ın noktaları, bir tür kolaj gibi görülebilirler. Çerçeve içerisinde boşluklar, büyük derinlikler yaratırlar; bizi, tuvale tutturulmuş sonsuz sayıdaki birim formlarının oluşturduğu güzel düzenlenmiş biçimleri görmeye zorlar.”⁵⁶ Empresyonizmin içinde bulunduğu sıkıntıyı fark ederek yeni anlayışlar getirmek için çalışmalar yapmıştır. “Seurat algılamının bilimsel yönüyle ilgilenir ve resim çalışmasını bu temele oturturur. Optik bilimdeki yeni gelişmeler ve özellikle ‘eşzamanlı renk kontrastları’ kuramı bilgisini derinleştirmek için fizikçi Chevreul ile görüşür. Georges Seurat'nın tuvalindeki görüntü, gözün tabloya doğru uzaklıktan bakarak kendiliğinden karıştırabileceği küçük saf renk noktalarıyla yaratır.”⁵⁷ Pointilistlerin biçimsellikleri, fırça vuruşlarıyla, önceden belirlenmiş bir sistematige göre yan yana konmuş renksel beneklerin optik olarak karışması tekniğiyle oluşur. “Neo-empresyonistler herhangi bir kırmızı ile herhangi bir yeşili bir arada kullanmadılar. Örneğin kullanılan kırmızı, portakal

⁵⁵ Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (Remzi, 1983), s. 178.

⁵⁶ Meyer Schapiro, **Modern Art**, (George Braziller. Inc., 1994), s.102.

⁵⁷ Ed. Fisun Demir, **Art Book, Empresyonistler**, (Dost, 2004), s. 126.

rengine çalıyorsa, onunla birlikte daha mavimsi bir yeşilden yararlandılar. Eğer kırmızı, mora çalıyorsa, bu kez kullandıkları yeşil renk daha fazla sarı içeriyordu.”⁵⁸ Resmi bir “zıtlıklar dengesi” olarak tanımlayan pointilistler, bu dengeyi sağlayan bilimsel kuramları araştırmışlardır. Altın Oran kuramının kurgusal yapıdaki kullanımlarını denemişler, en doğru biçimi ve kompozisyonu yakalamaya çalışmışlardır. Neo-empresyonistlerin ortaya koymuş oldukları rasyonel sanat kuramları, plastik ve kurgusal değerler açısından kendinden sonra gelen Modern Sanat akımlarına önemli bir temel oluşturmuştur.

2.2. Kurgulamada Divizyonizm İlkesi ve Modern Sanat Akımları

Rengi en küçük öğelerine indirgediğini düşünen pointilist sanatçılar aslında nesnenin görüntüsünü, yani biçimi öğelerine ayırıyorlardı. Burada biçimi oluşturan unsurlar, belirli bir sistematığe göre düzenlenmiş olan bu en küçük öğeler, yani renksel beneklerdir.

Divizyonizm ilkesinin bilimsel açılımını yapacak olursak ulaşacağımız nokta 1800'lü yılların sonunda gelişen atom bilimi ve buna bağlı olarak değişen gerçeklik ve doğa anlayışımızdır. Eski Yunan'a kadar uzanan bir felsefe olan atomculuk felsefesi, modernizmdeki *insanın doğaya hükmedebilmesi* düşüncesi ile bilimsel bir düzlemde derlendirilmiştir. Bu felsefeye göre doğadaki kavramlaştırılmış olan her bir form bir bütünlüktür ve o bütünlüğü oluşturan parçaları teker teker değerlendirecek olursak, onlarında ayrı ayrı bütünlükler olduklarını görürüz. En küçük unsurdan en karmaşık olana kadar uzanan bu değerler bütünü bizim algı sınırlarımızla sınırlıdır. Atomculuk felsefesinin özünü oluşturan bu düşünceyle Divizyonizmin bölmece tavrı arasındaki benzerlik fazlasıyla dikkat çekicidir.

Divizyonizmin ortaya çıktığı yıllarla yaklaşık olarak aynı zamana denk gelen atomla ilgili bilimsel gelişmeler, Demokritos ve Leukippos'un yüzyıllar önce ortaya koymuş oldukları felsefeyi tekrar insanlara hatırlatmıştır. Gerçeklik ve algı ile ilgili değerlerin sorgulanması da büyük ölçüde yine bu bilimsel gelişmelerden kaynaklanır.

⁵⁸ Serullaz, **Ön.ver.** s.23.



Resim 60.Theo van Rysselberghe, Sete Limanı, 1892, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 54.5x66 cm.

Divizyonizmin parçalanmaya dayalı ilkesinin Modern Sanatın başlangıç noktası sayılan Empresyonizmle birlikte ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Deneysel sanat düşüncesiyle modern sanatçılar görüntüyü parçalamak istediler. Amaç görüntüyü bilimsel temellerle oluşturmaktı. Empresyonistlere göre, eğer gördüğümüz doğal biçim ışığın yansıyor gözümüzden zihnimize ulaşarak forma dönüşmesinden ibaret ise, doğru biçimi araştıran sanatçının görevi de bu yansıyan ışığı en yalın parçalarına ayrıştırmak olacaktır. Formun oluşumu algı şeklinin bir sonucu olarak zihnin bütünlemeci eğilimiyle mümkün oluyorsa, tuvalde oluşan sanal gerçekliğin oluşumunda da bu bütünlemeci eğilimden yararlanmak gerekmektedir. Divizyonizmin özünü oluşturan bu düşüncenin sanatçılar tarafından benimsenmesinin en önemli sebeplerinden biri de aynı dönemlerde gerçekleşen bilimsel gelişmeler ve bununla birlikte yeniden hatırlanmış olan felsefelerdir. (Resim 60)



Copyright © 2000 The National Gallery, London. All rights reserved.

Resim 61. Georges Seurat, Asnières'de Güneşlenenler, 1884, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 201x300 cm.

Genelde Divizyonizmi tanımlarken, altı çok çizilmeyen fakat bunun aksine fazlasıyla önemli olan bir nokta da Divizyonizmin ışığın yani rengin parçalanmasından öte, bir kurgulama kuramı olmasıdır. Parçalanmış ışığın gözde bir biçim oluşturacak şekilde dizilmesi farklı bir sistematigi gerektirmektedir. Bu sistematikte algının önemi büyüktür. Birbirinden ilişkisiz parçalar öyle bir şekilde düzenlenir ki, gözde fizyolojik bir etki yaratarak zihne bu parçaları bütünlemesi ve tek bir biçim olarak algılaması için uyarımlar gönderir. Bu anlamda da aslolan bütünün anlamı ve bütünün biçimidir. Biçimi oluşturan küçük öğeler kendi değerlerini bütünün anlamı için yitirirler. Bu küçük öğeler biçimlere, biçimler de tüm resimdeki içeriğe yani bütüne hizmet ederler. (Resim 61)



Resim 62. Georges Seurat, Le Bec du Hoc, Grandcamp Çalışması , 1885, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 16.6x25.2 cm.

Empresyonizmle birlikte ortaya çıkmış olan Pointilizm ile birlikte adı anılan Divizyonizm ilkesi, daha sonraki Modern Sanat akımlarını da kurgusal anlamda fazlasıyla etkilemiştir. Başlama ve bitiş tarihleri kesin çizgilerle birbirinden ayıramayan Modern Sanat akımları için bu tür etkileşimlerin olması doğaldır. Empresyonizmden sonra gelen kübizmde Divizyonizmdeki gibi bir kurgulama sistematiğine rastlamak mümkündür. Nesnenin görüntüsünü fotoğrafik bir şekilde yansıtmının anlamsız olduğunu, anlamın görünenin arkasında, derinliklerinde gizli olduğunu savunan kübistler, duygusal görüşlere baskı yapan geçmişten gelen kalıplaşmış değerleri parçalayarak biçimin özüne ulaşmayı amaçlamışlardır. Resmin kendine has kuralları olan, farklı boyutta bir gerçekliği olmalıdır. Böyle bir gerçekliği kurmak için de biçimler parçalanmalıdır. Böylece zamanın ve mekanın sınırlayıcılığından kurtulup tüm zamanı yakalamak mümkün olacak ve nesnelerin duygusal görüntülerinin ötesine geçerek formun özüne ulaşılacaktır. Bu anlamda Kübizmde, parçaların bir bütünlük yaratacak şekilde kurgulanarak yeniden yapılandırılması durumu, resim sanatındaki biçim ve parça-bütün diyalektiği konusu için önemli bir örnek teşkil etmektedir.



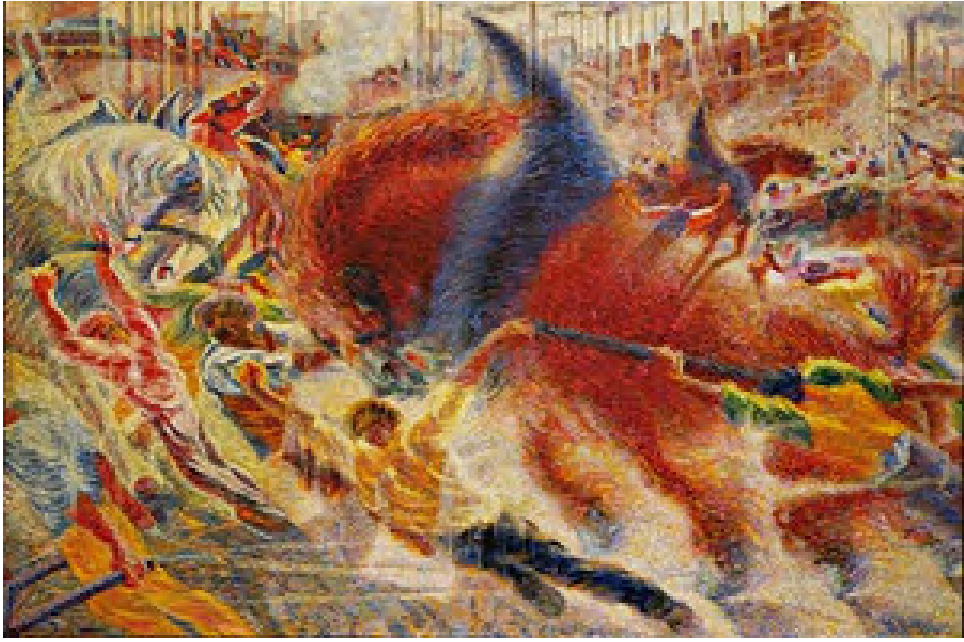
Resim 63. Albert Gleizes, Hayvanlar ve Kadın, 1914, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 196.4x114.1 cm.

Analitik kübizm için temel ilke biçimi oluşturan öğeleri birbirinden ayırıp temel geometrik bir sistematik içerisinde yeniden yapılandırmak ve formun özüne ulaşmaktır. Sentetik kübizm için ise ulaşılmak istenen nokta doğadır. Kant felsefesinin yol göstericiliğinde, soyut zihinsel etkinlikle ortaya konulan

soyut geometrik formlarla resimsel bir gerçeklik, farklı boyutta bir doğa yaratılır. Bu iki farklı anlayışın amaçları ve ulaşmak istediği noktaları ayrı olsa da, ikisinin de kurgusal anlamda aynı sistematigi kullandıklarını söyleyebiliriz. Parçalanmış olan formların her bir parçasını ayrı ayrı değerlendirecek olursak her hangi bir anlama ulaşamayız. Çünkü bu parçaların her biri, formun farklı bir zamanından, farklı durumlarından alınan parçalardır. Dolayısıyla, bu parçaları tek tek değerlendirdiğimizde her hangi bir ilişkilendirmeye varmanın söz konusu olmadığı gibi anlamsal bir bütünlüğe de ulaşamaz. Fakat bu parçaların, zihnin bütünlemeci etkinliğinden yararlanılarak yeniden yapılandırılmasıyla öz formları yaratılması ve bu formların da birlikte kurgulanarak bütünsel bir gerçekliğe, resimsel bir anlatıma ulaşılması durumu, Divizyonizmdeki kurgusal ilkeyle fazlasıyla benzeşir. (Resim 63-64)



Resim 64.Fernand Leger, Şehirdeki Adamlar, 1919, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 145.7x113.5 cm.



Resim 65.Umberto Boccioni, Yükselen Şehir, 1910, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 199.3x301 cm.

Divizyonizmle bağdaştırabileceğimiz diğer bir Modern Sanat akımı da Fütürizmdir. Fütürist sanatçılar, doğanın birebir yansıtılmasına karşıydılar. Resmedilen formların herhangi bir doğa nesnesinin görünüşüne göre değil, sanatçının özgün yaratı yetisine göre şekillenmesi gerektiğini savunurlar. Bu da büyük ölçüde doğadan kopuşu öngörür. Kübizmle benzerlik gösteren en önemli noktası tek bir zamanın ve mekanın bağlayıcılığına sıkışıp kalmama düşüncesidir. Bu sayede dinamizm ve hareket yakalamak mümkün olacaktır. Fütürizm için de parçalanma söz konusudur. Fakat onu diğer anlayışlardan ayıran özelliği bu parçalanmanın “anın görüntüsü”yle ilgili oluşudur. Burada parçalanan biçim değil, zamanın anlık görüntüleridir. (Resim 65)

Parçalanma söz konusu olduğunda, bu parçaların yeniden yapılandırılmasından da bahsetmek gerekir. Fütürizmde, parçalanan görüntülerin resimde kurgulanışı gestalt kuramına göre gerçekleşir. Gestalt, yani algı psikolojisinde izleyici bütünü anlamına yönlendirilir. Bütünü anlamı,

parçaların anlamından daha büyüktür ve resmin anlamına ulaşmak için yola çıkılması gereken anlam bütünün anlamıdır. Parçaların düzenlenişi de, kendi öz anlamlarının yanı sıra, bütüne hizmet eder şekildedir. Bu anlamda divizyonizmle Gestalt resmindeki kurgu ilkesinin birbirlerine bu kadar benzemesi de dikkat çekicidir.



Resim 66.Giacomo Balla, Hareket, Dinamik ve Sekans, 1913, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 96.8x120 cm.

Fütürizmin Divizyonizmle olan ilişkisi de yine biçimlerin düzenlenişiyle ilgilidir. Gestalt resminde genel olarak rastladığımız anlayış, biçimlerin düzlem üzerine iki boyutlu olarak resmedilmesi ve aynı düzlem üzerinde kurgulanmış bu biçimlerin algımızın yardımıyla gözümüzde sihirli oyunlar oynamasıdır. Fütürizmde de böyle bir algısal bütünlemeci anlayış benimsenmiştir. Fakat burada farklı olan bir nokta vardır ki, o da kurgulamada parçaların aynı düzlemde yan yana olarak değil, üst üste bindirilmiş imajlar şeklinde kullanılmasıdır. Kübizmdeki biçimsel parçalanmanın aksine, Fütürizmde ansal izlenimler imajlar halinde bütün olarak kullanılma durumu vardır. Ardı ardına zamanlardan alınmış görüntüler üst üste bindirilerek hareket ve dinamizm yakalanmaya çalışılır. Bu durum da yine bizim algı yapımızla ilgilidir.

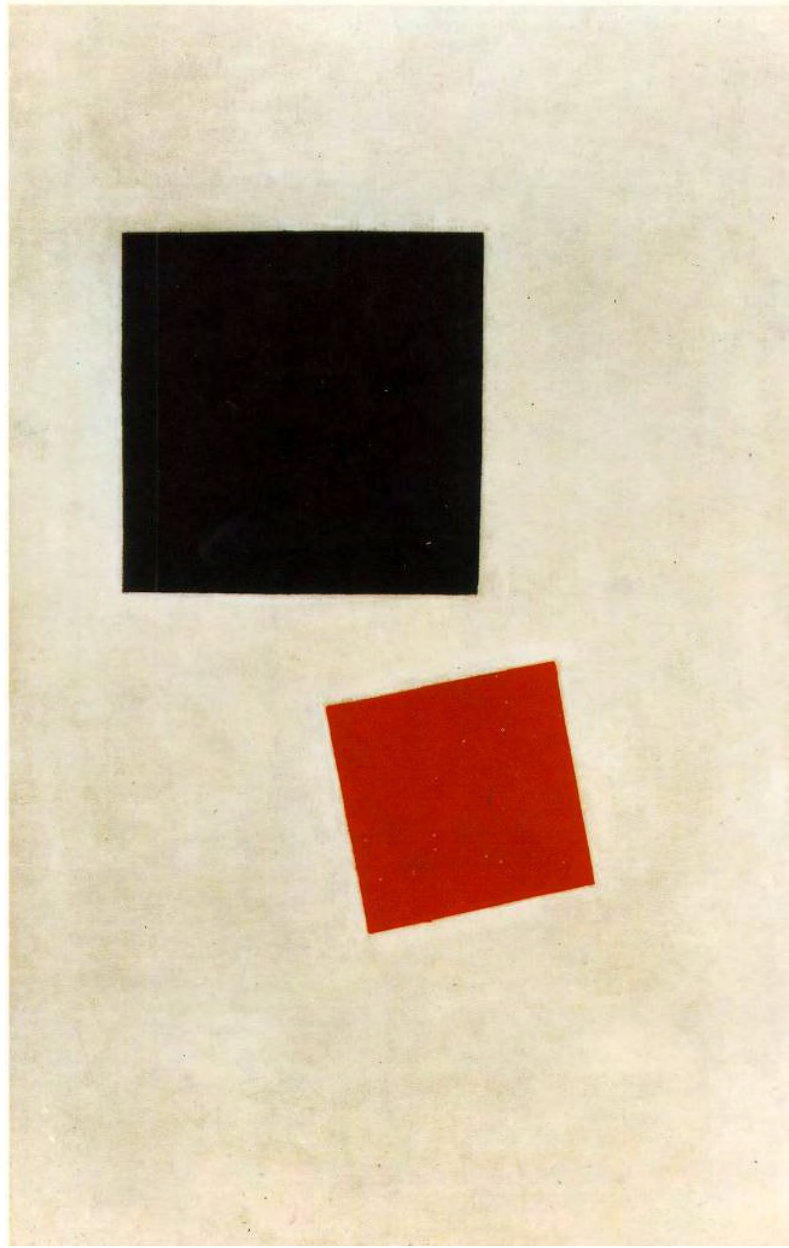
Fütürizmde ortaya çıkan biçim durağan değil, hareketli bir biçimdir. Tuval üzerine resmedilmiş olan bir biçimi bize hareketliymiş gibi gösteren de yine bizim algısal yapımızdır. Bu bağlamda, Fütürizmdeki bu anlayış ile Divizyonizmin kurgusal ilkesi ciddi bir şekilde yakınlık gösterir. (Resim 66)

İlk kez Tatlin'in 1914 yılında kübist-fütürist anlayışla geliştirdiği bir kabartma için kullanılan Yapısalcılık (Konstrüktivizm) terimi daha sonraları bir Modern Sanat akımı haline gelmiş ve diğer bir çok akımı etkilemiştir. Konstrüktivizmin genel yapısında nesnelere taklit etmekten daha çok malzemelerin kendilerini kullanmak vardır. O nedenle yapısalcı anlayışta teknik ustalık, malzeme düzenlenmesi ve malzeme seçimi önem kazanmaktaydı.

Yapısalcılık, *öğecilik* ve *pürizm* gibi temel kavramlarla örtüşür. Bunun nedeni de ulaşmak istediği noktanın kesin yalınlık, netlik oluşudur. Anlatımcılığı reddeden, geometrik formlarla salt soyut biçimlere yönelen bir yapıya sahiptir. Yapısalcılık anlayışı kendinden sonra gelişen Modern Sanat akımları için de fazlasıyla önemlidir. Özellikle Suprematizm ve Neo-plastisizm gibi akımlar yapısalcı anlayış içerisinde değerlendirilirler. (Resim 67)



Resim 67. Vilmos Huszar, Kadın Figürlü Kompozisyon, 1918, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 80x60.4 cm.

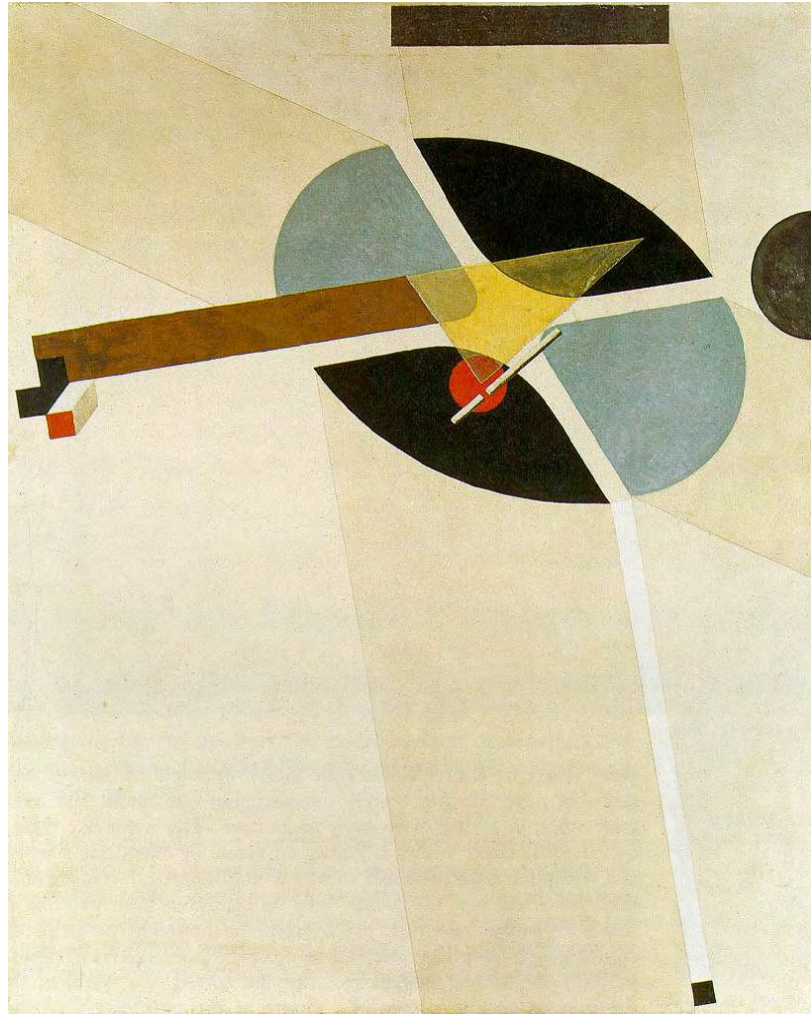


Resim 68. Kasimir Malevich, Siyah Kare ve Kırmızı Kare, 1915, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 71.4x44.4 cm.

Neo-plastisizmde duygular resmin dışına atılırken resimsel realite mümkün olan en yalın formlarla inşa edilmeye çalışılır. Matematiksel, sistematik ve mükemmeliyetçi bir tarzda biçimlerin kurgulanışı gerçekleşir. Hiçbir şey şansa bırakılmadan bir mühendis nesneliliğiyle tasarım yapılır ve uygulanır. Anlatımcılığın reddedilmesinin yanında estetiğin de kandırıcı değerlerinden de uzak durulur. Biçimsel olarak Neo-plastisizme çok benzeyen ve yine yapısalcı

bir akım olan Suprematizmde de yine yüzey bölümlenmeleri ve salt geometrik formların düzenlenişi karşımıza çıkar. Arınmayı ve arındırılmayı savunan suprematizm, gereksiz olan tüm biçimlerden kurtulmak gerektiğini iddia eder. (Resim 68)

Bu iki yapısalcı anlayışın benzer biçimselliğinde de parçacı bir tavır belirgin olarak görebilmekteyiz. Buradaki parçacı anlayışın, tuvalin yassılığının bilerek altını çizmeye çalışan ve resmi kendi nesnel gerçekliğimizden farklı bir gerçeklik olarak tanımlayan yapısalcı tavrın ortaya koyduğu bir biçimsellik olan yüzey bölümlenmesi olduğunu söyleyebiliriz. Yapısalcılığın böyle bir biçimselliği benimsemiş olmasının sebebi en yalın, en temel ve en saf olana ulaşma isteğidir. (Resim 69)



Resim 69. El Lissitzky, Proun G7, 1923, Karışık Teknik, 77x62 cm.

Önceden de belirtildiği gibi Divizyonizmde bir tür kategorizasyon durumu söz konusudur. Algı sınırlarımız içerisindeki en yalın, en temel unsur, benzer veya eşdeğer diğer unsurlarla daha karmaşık bir bütünlüğü oluşturur ve bu zincirleme oluş durumu yine algı sınırlarımızdaki en karmaşık unsura kadar uzanır. Bunun yanı sıra bu basamaksal yapıyı tek bir yönde düşünmek yanlıştır. Bu yapıyı en karmaşığa giden yol olarak algılayabileceğimiz gibi, en yalın, temel ve saf olana giden yol olarak da algılamak gerekir. Özellikle Suprematizm ve Neo-plastisizmin yapısalcı tavrını bu şekilde anlamak gerekir. Bu iki akımdaki parça-bütün ilişkisini, Pointilizmdeki Divizyonist parça-bütün anlayışından ayıran özellik, birinde ulaşılmak istenen noktanın komplike biçim, diğerinde ise yalın, saf ve temel biçim oluşudur. Temel mantık yine aynıdır.



Resim 70. Salvador Dali, Aziz Anthony'yi Ayartma, 1946, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 75x108 cm.

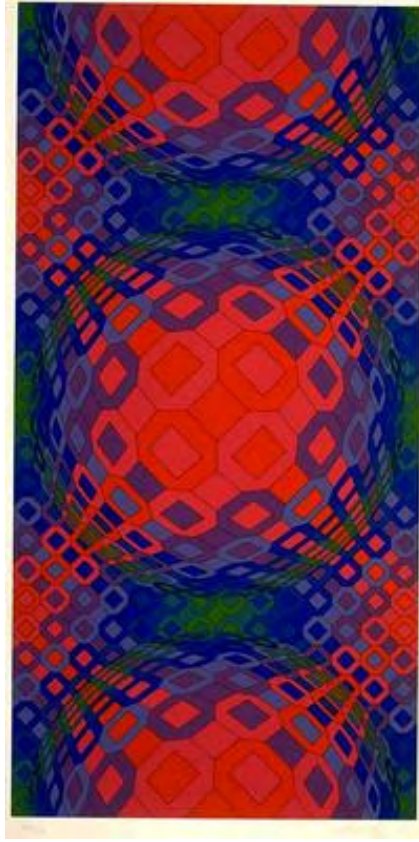
Özellikle Sürrealistlerin kullandığı bir biçimsellik tarzı olan Gestalt, ayrı ayrı değerlendirildiğinde mantıklı bir ilişkinin kurulamayan biçimleri anlamlı bir bütünlük yaratacak şekilde kurgulamayı amaçlar. Sürrealizm anlatımcı bir anlayış olduğundan, tercih edilen biçimsellik de klasik üsluba yakındır. Bunun

nedeni sanatçının fantazyasından veya rüyalarından çıkıp gelen garip biçimler tanınır olmalıdır. Böylece mantıksızlığın anlamı yakalanmaya çalışılır. (Resim 70) Gestalt anlayışının daha çok Sürrealizmde kullanılmasının esas sebebi ise sürrealist resimlerin kendine has bir gerçekliğinin, farklı boyutta bir doğasının, dolayısıyla da kendine has doğasının kendine has kuralları olmasıdır. Sürrealizmde gerçeklikle ilgili kuralların bu denli esnek olabilmesi, Gestalttaki mantıksız parçaların anlamlı bütünleşmesine fazlasıyla elverişli bir imkan tanımaktadır. Bu sayede erimiş saatlerin masadan akması veya yaşlı bir kadının başörtüsünün kıvrımları, aynı tablo içerisinde resmedilmiş başka bir figürün gözü gibi algılanabilmesi bize anlamsız gelmez. Sürrealizmin, insanın algısal yapıyla oyun oynayan üslubu ve Gestalt resmine yakınlığı, biçimsel anlamda olmasa da felsefi açıdan divizyonist kurgu anlayışıyla bağdaştığı noktadır. (Resim 71)



Resim 71. Salvador Dalí, Destino'nun İkili Görüntüsü, 1946, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 75x108 cm.

Modern Sanat akımlarının hepsinin ortaya çıkış nedenleri, amaçları ve sorunsalları birbirinden farklı olduklarından biçimsel anlamda birbirlerine benzemekten çok uzaktırlar. Fakat bununla beraber Modernizmin genel yapısından gelen değerler bu akımları bazı ortak noktalarda birleştirir. Bu ortak noktalardan en önemlilerinden biri de kurgusal anlayıştaki benzerliklerdir. Resmedilen biçimler farklı farklı olsa da, bu biçimlerin birlikte düzenlenişi ve bir bütünlüğe kavuşturulması, çoğu Modern Sanat akımlarında benzer kurgusal değerlere göre gerçekleştirilir.



Resim 72. Victor Vasarely, Arcay Atölyesi, 1978, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 82x41 cm.

Modern Sanatın doğuşuyla birlikte ortaya çıkan Divizyonizmin kurgusal kuramları daha sonra gelen çoğu akımları etkilemiş, yine bu akımlarda biçimsel olarak farklı eğilimlere yer verilmiş olsa da, biçimlerin kompozisyonda düzenlenişi açısından benzer nitelikler taşımasını sağlamıştır. Optik göz yanılsamaların kullanıldığı Op-Art, benzer veya eşdeğer birim formların belirli

bir sistematik içerisinde düzenlenerek gözde yapay, fizyolojik bir hareketlenme yaratması ve bununla beraber bütünlemeci algı yapımız sayesinde resim düzleminde beliren sihirli biçimler oluşturması ilkesine dayanır. Pointilizmdeki bölümleneci tavırla büyük ölçüde örtüşen bu anlayışı ayıran özellik; Pointilizmde ortaya konulan biçimlerin somut, Op-Arttakilerin ise soyut geometrik oluşudur. Bu özellik dışındaki tüm değerler neredeyse birbirinin aynıdır. (Resim 72)

Deneysel ve rasyonel sanat düşüncesinin hakim olduğu tüm akımlarda az veya çok divizyonizmin kurgusal ilkelerinden söz etmek mümkündür. Zihnin bütünlemeci eğilimi ve algı yapısının resim sanatındaki etkileri üzerine yapılan araştırma ve analizlere yer verilen tüm Modern Sanat akımlarında Divizyonizme benzer bir kurgu yapısına rastlayabiliriz. Bunun nedeni de Divizyonizm ilkesinin sağlam bilimsel temeller üzerine kurulmuş olması ve Modern Resim sanatçılarının, biçim araştırmaları sırasında bu tür bilimsel bir kuramdan yararlanmayı doğru bulmuş olmalarıdır.



Resim 73. James Ensor, Aziz Anthony'nin Sıkıntıları, 1914, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 117.8x167.6 cm.

Bununla birlikte, Modern Resim Sanatı içerisinde değerlendirilen fakat Modernizmin genel yapısında bulunan, zihinsel yetinin ve mutlak kontrolün esas alınması ilkesini benimsememiş olan sanat akımları da vardır. Daha çok duygusal anlatımcılığa ve tinsel otomatizme dayanan Dışavurumculuk ve Soyut Dışavurumculuk akımları bunların başında gelir. Önceden belirlenmiş ilkelere ve kurallara göre, mutlak zihinsel kontrolle tasarlanmış kompozisyonlar yerine, içten gelen tepkilerin dışa yansımaları olan resimler ortaya konur. Rasyonellik ortadan kalktığına, Divizyonizmden de söz etmek mümkün olmamaktadır. Bunun nedeni de dışavurumsal biçimlerin içsel tepkimelerle oluşturulmasının yanında, bu biçimlerin düzenlenişi de aynı duygusal dalgalanmaların yönlendirdiği şekilde gerçekleşir. Bu anlamda, kurgusal değerleri sanatçının kişisel anlayışından, duygu yoğunluğundan, üslubundan ve özgünlüğünden öte bir boyutta değerlendirmek yanlış olur. (Resim 73-74-75-76)



Resim 74. Lyonel Feininger, Arcuil'de Bir Sokak , 1915, Tuval Üzeri
Yağlı Boya, 28.5x24 cm.



Resim 75. Hans Hofmann, İsimsiz, 1944, Karışık Teknik, 76x60.96 cm.



Resim 76. Jackson Pollock, İsimsiz, 1951, Kağıt Üzeri Renkli Mürekkep
117.8x167.6 cm.



Resim 77. Robert Rauschenberg, Malazya Çiçeği Mağarası, 1990, Galvanize Edilmiş Metal Üzeri Akrilik, 306x367 cm.

Biçimlerin, Divizyonizmin kurgusal ilkelerine göre düzenlenmesine rastlayamadığımız bir diğer anlayış da Pop-Arttır. Daha çok Postmodern bir sanat akımı olarak tanımlanan Pop Artı, özellikle 1960'tan sonra değişen toplum yapısının sanata yansıması olarak nitelemek doğru olur. Değişkenliğin ve göreceliğin yaşam biçimi oluşu sanatta da aynı etkileri görmemize neden olmuştur. İmaj bombardımanı altına tutulan birey için estetik değerler medya tarafından belirlenir olmuş, tüm yaşamsal değerleri hakim toplum tarafından programlanmıştır. Bu nedenle Postmodern sanatçı için sanatta misyon yoktur. Bunun nedeni de misyonun daha önceden belirlenmiştir. Bunu değiştirmek için de sanatçının elinden bir şey gelmez. Pop Artın biçimselliğindeki parçacılığın ve eklektizminin nedeni de budur. Karmakarışık olan yaşamın her bir köşesinden gelen sayısız imaj resme yansıyarak aynı karmaşık düzlemde kurgulanır. Kaosun derinliklerinden kopup gelmiş bu imajlar ilgisiz, bilgiler göreceli ve değişken olduklarından, sanatçının biçimselliği de parçalı ve bütünlükten

yoksundur. Pop Art resimlerinde resim içinde resim mantığı çok fazla karşımıza çıkar. Sanatçının düzensiz şekilde seçtiği imajların kurgulandığı resimlerde bütünlükten yoksun bir anlayış benimsendiği için izleyicinin gözü ister istemez imajların kendisine takılır. Gestalt anlayışını aksine, anlam önce resmin parçalarından aranırken, algı daha sonra bütüne yönelir ve kavramaya çalışır. Bu anlamda Pop Art, Modern Sanat içerisinde sayılmasına rağmen, rasyonel ve deneysel sanat düşüncesine sahip olmamasından dolayı divizyonist kurgu anlayışını kullanmayan sanat akımlarından biridir. (Resim 77-78)



Resim 78. Robert Rauschenberg, Phoenix AZ, 1990, Galvanize Edilmiş Metal Üzeri Akriik, 314x370 cm.

SONUÇ

Empresyonizmle başlayıp günümüz "Güncel Sanatı"na kadar uzanan dönemde doğup gelişmiş Modern Sanat akımları, elbette ki birbirlerinden çok farklı biçimselliğe sahiptirler. Her birinin ayrı bir çıkış nedeni, amacı, felsefesi ve sorunsalı bulunmaktadır. Bu farklılık da biçimi, içeriği ve anlayışı üzerinde belirleyici etkeni oluşturur. Aynı dönem, toplum yapısı, düşünce, felsefe ve anlayışta çalışmalarını sürdüren sanatçıların resimlerindeki biçimselliğin birbirine benzemesi doğaldır. Sanat akımlarını oluşturan etken de, zaten bu aynı anlayışa sahip olan sanatçıların beraberliğidir.

Modernitenin toplum yapısı ve düzeninde olduğu kadar, sanatsal değerler üzerine de önemli etkileri olmuştur. Modernizmin, aydınlanma çağıyla birlikte, toplum düzenini rasyonel biçimde planlamaya, mutlak doğru, esas bilgi, yüksek üretime ulaşmaya, yaşam, toplum ve sağlık standartlarını yükseltmeye çalışan yapısı, sanat alanına da rasyonel ve deneysel sanat düşüncesi şeklinde yansımıştır. Sanatı sağlam temeller üzerine kurmayı amaçlayan sanatçı, bilimin verilerinden yararlanmış, biçim-içerik-kurgu-renk-öz diyalektiğinin algı yapısı ile olan ilişkisini araştırmaya koyulmuştur. Modern sanatçı için algı çok önemlidir çünkü resmin başarısı, onun nasıl algılandığıyla ilgili bir konudur.

Daha önce de bahsedildiği gibi, biçimsel anlamda tüm Modern Sanat akımları arasında ortak bir nokta belirlemek oldukça zordur. Bununla birlikte, parça-bütün ilişkisi, yani biçimlerin anlam yaratacak şekilde düzenlenmesi açısından Modern Sanat akımlarında bazı benzerliklere rastlamak da mümkündür.. Özellikle duygusal etkenlerin ve tinsel otomatizmin esas alındığı Ekspresyonizm veya Dada gibi akımlarda ortak bir kurgusal kuramdan söz edemesek de, rasyonel ve deneysel sanat fikrini benimsemiş, mutlak kontrolün esas alındığı Modern Sanat akımlarında böyle bir ortak noktaya ulaşmak mümkün olabilmektedir. Dışavurumsal anlayışlarda, biçimlerin, içeriğin ve özün seçiminde duyguların belirleyici unsur olmasının yanında kurgulamada da aynı belirleyicilik ağır basar. Bu nedenle ortak bir kurgusal kuram belirlemek bir yana, biçimlerin düzenlenmesi sanatçıların özgünlüğü, yaratıcı yetisi ve duygusal dalgalanmalarına göre gerçekleşir. Mutlak kontrol ve zihinsel yetinin esas

alındığı Modern Sanat akımlarında ise durum bunun tam aksidir. Plastik değerler bilimin ışığında değerlendirilirken, doğru biçim, renk, görüntü, içerik ve tüm bunların insan algısı ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Rasyonel Modern Sanatların algı psikolojisiyle olan ilgileri, onları kurgusal anlamda tek bir kurama yakınlaştırmaktadır.

Pointilizmle birlikte doğan ve genel olarak bir renk kuramı olarak değerlendirilen fakat bundan öte bir sistematığı içinde barındıran Divizyonizm, kurgusal yapısıyla kendinden sonra gelen birçok akıma öncü olmuştur. Resimde renksel lekenin de bir biçimi olmasından dolayı, Pointilistlerin kompozisyonlarını oluştururlarken kullandıkları renksel beneklerin her birini birer biçim olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu biçimlerin, algısal psikolojiyi kullanarak bir bütünlüğe ulaşması durumu, kurguyla ilgili bir olgudur. Bu nedenle Divizyonizmi sadece renksel açıdan değil, parça-bütün ilişkisi, yani kurgusal açıdan da anlamak gerekir.

Sonuç olarak, bilimsel ve rasyonel verilerle yaratılan, algı yapısı ve algı psikolojisi ile ilgilenen ve biçimsel bütünlüğe bu şekilde ulaşmayı amaçlayan tüm Modern Sanat akımlarında, tam anlamıyla Neo-empresyonizmdeki gibi olmasa da, bazı yönleriyle Divizyonizmdeki kurgusal kuramın etkilerinden söz etmek mümkündür. Tüm bu akımların parça-bütün ilişkisi açısından buldukları ortak nokta yine kurgusal Divizyonizm kuramıdır.

KAYNAKÇA

- Aktan, Coşkun Can. **Modernite'den Postmodernite'ye Değişim**. Birinci baskı. Konya: Çizgi Yayınevi, 2003.
- Arnason, H. H. **A History of Modern Art, Painting Sculpture, Arhitecture**. Third edition. Japan: Thames and Hudson, 1985.
- Batur, Enis. **İmgeleri Kim Dinler?**. Birinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Onuncu baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Bergil, Mehmet Suat. **Doğada/ Bilimde/ Sanatta Altın Oran**. İkinci baskı. Araştırma, İnceleme, Blegeleme Dizisi:3a İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1993
- Bigalı, Şeraf. **Resim Sanatı**. Birinci Baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Birkök, Cüneyt, M., **Modernizm'den Postmodernizm'e Yeni Problemler**. http://geocities.com/sakarya_sosyoloji/ , 1998
- Bitt, David. **Modern Art, Impressionism to Post-Modernism**. Third edition. Spain: Thames an Hudson, 1989.
- Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İkinci baskı. Ankara: Ekin Yayınları, 1997.
- Cömert, Bedrettin. **Mitoloji ve İkonografi**. Birinci Baskı. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999.
- Çağlarca, Sadettin. **Altın Oran**. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- [Çalışlar, Aziz]. **Bilim ve Sanat**. http://www.halksahnesi.org/yazilar/azizicalislar_kitlekulturu/azizicalislar_kitlekulturu.html/ , Kasım 1982.
- Clay, Jean. **Modern Art**. First edition. Italy: Octopus Books Ltd, 1979.
- Demir, Fisun. **Art Book, Empresyonistler**. Birinci baskı. Ankara: Dost Yayınevi, 2004.
- Eriç, Murat. **Kültür ve Yaratıcılık: Düşünce, Bilim ve Sanatta Ortak Payda**. İstanbul: Kazancı Yayınları, 1998.
- Eriç, Sıtkı. **Resim Eleştirisi Üzerine**. İstanbul: Hill Yayınları, 1995.

- Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. Birinci baskı. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1997.
- Gombrich, E. H.. **Sanatın Öyküsü**. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999.
- _____. **Sanat ve Yanımsama**. Birinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992.
- Greenberg, Clement. "Modernist Resim", **Modernizmin Serüveni**. Ed.: Enis Batur. Beşinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Haçerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. Onikinci baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hartmann, Nicolai. **Ontolojiye Yeni Yollar**. Birinci baskı. İlva Felsefe Dizisi. İzmir: İlva Yayınevi, 2001.
- İnsel, Ahmet. **Modernleşme ve Çokkültürlülük**. Birinci baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- İpşiroğlu, Nazan. **Alılmama Boyutları ve Çeşitlemeleri: Resim**. Birinci baskı. İstanbul: Papirüs Yayınları, 2000.
- Kandinsky, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Birinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1993.
- Keller, Wilhelm. **İnsan Doğası**. Birinci baskı. İlva Felsefe Dizisi. İzmir: İlva Yayınları, 2001.
- Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Kitapevi yayın Sanayi ve Tic. A.Ş., 2000.
- Koçak, Orhan. **İmgenin Halleri**. Birinci baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- Lenoir, Beatrice. **Sanat Yapıtı**. Üçüncü baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 2004.
- Lhote, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**. Birinci baskı. Ankara: İmge Kitapevi, 2000.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Üçüncü baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. Onikinci baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004.
- Muller, Joseph-Emile. **Modern Sanat**. Birinci Baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.
- Nietzsche, Frederich. **Böyle Buyurdu Zerdüş**. Birinci baskı. İstanbul: Kapadokya Kitaplığı, 2004.

- Pappenheim, Fritz. **Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum**. Birinci baskı. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2002.
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**. İkinci baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, sayı: 87, 1974.
- San, İnci, Dr.. **Sanatta Yaratma, Çocukta Yaratıcılık**. İkinci baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.
- Schapiro, Meyer. **Modern Art 19th & 20th Century**. Third edition. U.S.A.: George Braziller. Inc., 1994.
- Scheps, Marc, **20th Century Art, Museum Ludwig Cologne**. English Translation: John William Gabriel, Italy: Taschen, 1997.
- Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil. Birinci baskı. İstanbul: Resmiz Kitapevi, 1983.
- Smith Bernard. **Modernism's History**. First edition. England: Yale University Press, 1998.
- Sylvester, David. **About Modern Art**. First edition. U.S.A.: Henry Holt and Company. Inc., 1997.
- Şaylan, Gencay. **Postmodernizm**. İkinci baskı. İstanbul: İmge Kitapevi, 2002.
- Tansuğ, Sezer. **Sanatın Görsel Dili**. Üçüncü baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.
- Timuçin, Afşar. **Felsefe Sözlüğü**. Üçüncü baskı. İstanbul: Bulut Yayınları, 2000
- _____. **Varoluşçuluk**, (Ekim 1976 Tarihli Milliyet Sanat Dergisinden Alıntı), <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=452>
- Tolan, Barlas. **Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma**. Ankara: İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları no:132, Toplum Bilimleri Araştırma Enstitüsü Yayınlarıno:1, 1980.
- Tuğlacı, Pars. **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**. İkinci baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1998.
- Tunalı İsmail. **Estetik**. Sekizinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004.
- _____. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Üçüncü Baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1989.
- _____. **Sanat Ontolojisi**. Üçüncü baskı. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Dördüncü baskı.
İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995.

Wikipedi Özgür Ansiklopedi. http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa

Yetişken, Hülya. **Estetiğin ABCsi**. İstanbul: Simavi Yayınları, 1991.