

Picasso'dan Mondrian'a Yirminci Yüzyıl Batı Resminde Geometrik Eğilimler

Dilek TÜRKMEÑOĞLU

Yard.Doç.,

Erciyes Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Öğretim Üyesi

Modernizmin Başlangıcı

Modernizme ilişkin yeni fikirler 17. yüzyılda Francis Bacon ve Descartes zamanında etkili bir dünya görüşü olarak empirisizm ile gelişmeye başladı. 18. yüzyılda ise Pozitivizm ile, tüm nedensel ilişkiler, bilimsel yöntemler kullanılarak değerlendirildi. Dış dünyanın objelerini duyular yoluyla kaydeden zihin, bunlardan sonuçlar çıkarabiliyordu. İnsan doğası ve bilinci bütün olarak doğanın bir parçası kabul edildi. İnsan rasyonalizmi yalnızca bir farkındalık değil, yaşamı biçimlendiren bir güç oluyordu.

Bu anlayış modern sanatta farklı karşı çıkış biçimlerini ortaya çıkarmıştı. Günümüzde modernliğe karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkan modernizm ve dünyayı algılama biçimini, yaşamsal ve estetik sonuçlarıyla daha objektif bir şekilde değerlendirme şansına sahibiz. Aydınlanma'dan günümüze kadar uzanan rasyonel temelli bir anlayış, soyut sanata yol açan bir algılama şekli olarak dünyayla kurduğumuz ilişkinin yapısını belirlemiş, etkilerini yirminci yüzyıl başı De Stijl ve Konstrüktivizm hareketlerinde gördüğümüz gibi modernizmin başlangıcından beri aydınlanma ile birlikte gelişen maddi, sosyal ve düşünsel ilerlemeye duyduğumuz iyimser inancı yansıtmıştır.

Diğer yandan 20. yüzyıl sanatını etkileyen en önemli gelişmelerden biri sanatçının doğayla kurduğu etkileşimin değişmesi olmuştur. Bu dönemde iki boyutluluk ve illüzyondan bağımsız olmanın zorunlu kıldığı fiziksel bir malzeme olarak resmin gerçekleştirilmesi fikri Fovlardan Nabilere birçok eğilimin ortak paydasını oluşturmuştu. 20 yüzyıl modernizmine özgü etkili bir

söylem geliştiren Clement Greenberg için resim, Courbet ile birlikte yanılısamacı etkiden gittikçe uzaklaşırken, önceki dönemlerden çok daha fazla bir biçimde tabiatın tam ve eksiksiz kaydedilmesini amaçlayan bilinçli bir çaba ortaya çıkardı (Eyigör, 1993). Batı resminde bir kırılma noktasını belirten bu gelişmenin öncüsü Cezanne ve Kübistler olmuştu. Bir duyu objesi olarak kavranan dünya, ilk olarak düşünsel bir varlık biçimine dönüşüyordu. Bu çaba kübizme birlikte sanat eserinin kendisinin de bir obje olarak algılanmaya başlamasının ardındaki itici güç oldu. Resimde kökten bir değişim gerçekleşti: düz yüzeyin sınırlamaları, tuvalin şekli, pigmentlerin doğası ya da aracın kendisi, kendi kendisini resmin konusu haline getiren resmin sorunsalındaki değişimi belirtti.

Aynı yönde değerlendirebileceğimiz önemli bir çaba Kübistlerin nesnelerin geleneksel ele alınış yöntemlerini analitik süreçteki indirgemeye büyük ölçüde değiştirmiş olmalarıdır. Kübizm nesnelerin farklı bakış açılarından elde ettiği görünümelerini aynı yüzey üzerinde bir araya getirir. Bu anlamda Kübizm, "...modernist düzlüğü, optikliği ve sanatın malzemesiyle meşgul olmayı, asemblaj gibi diğer modernist ilke ve uygulamalar kadar, non-objektif sanata yol açan yeni bir geleneği başlatmıştır" (Fry, 1988).

Kübistler nesnelerin anlık görünümünün ötesinde, nesnelerin sağlamliğını, değişmeyen yapısını amaçlıyorlardı. Geçici görünümünün altında değişmez olan düzeni arıyorlardı ve bunu nesnelerin görünümünü kasten bozarak, nesnelerin uzamsal ilişkileri resim düzleminde tekrar sorgulayarak yaptılar. Onların yöntemleri resmin yapısına ilişkin yeni bir çözümleme ortaya çıkarıyordu. Greenberg amaçlarını şöyle anlatır: "...nihayetinde daha kararlı düzenlenmiş resim yaratma anlamına gelen bilimsel bir proje oluşturmayı değil, hacimler arasındaki ilişkileri tanımlamanın daha iyi bir yolunu araştırmayı ana amaçları haline getirdiler; onlara göre bu, doğanın daha doğru ve eksiksiz bir taklidini zorunlu kılıyordu" (Eyigör, 1993).

Picasso ve Braque'ın sanatı, özelliğini temsil ve soyutluk arasında sürdürmeye çalıştıkları çok dikkatli dengeden aldı (Stangos, 1988). 1912 Yılı Picasso ve Braque'ın teknik yeniliklerinin başlangıcını oluştururken, analitik Kübist evrede gerçekleştirdikleri üst noktadaki soyuttan yeni bir malzeme arayışıyla ayrılmışlardı. Bu süreçte resimlerine kalıpla kopya edilen harfler, kağıt şeritler ve diğer madde parçalarını dahil etmeye başladılar. Böylece gerçek materyalin kullanımı yoluyla kübist resimde, temel yapısal formlardan bir kompozisyon kurma süreci ve tanıdık objelerin temsili arasındaki gerilim rahatladı.

Soyut sanat duyuusal gerçekliğin dışında salt biçimsel bir dünya tasarımından oluşmaktaydı. Bu anlamda Mondrian'ın çalışmaları soyuta doğru indirgeme ve arı formun ortaya çıkarılmasında yirminci yüzyıl sanatının biçim-

sel dönüşümünü tanımlayan ikinci bir izlek oluşturdu.

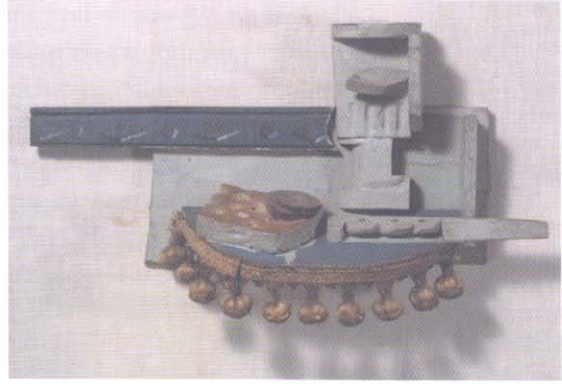
Temsilden Non-Figüratif sanata Mondrian'ın resmindeki değişiminin mantığı doğadan yaptığı ağaç çalışmalarında belirginleşir. Bu çalışmalar ifadeci bir gerçekçilikten dereceli bir parçalanma yoluyla soyut, biçimsel bir anlatıma ulaşıyordu. 'Kırmızı Ağaç' çalışmasında beliren bireysel özellikler, Mondrian'ı diğer Kübistlerin çalışmasından ayıran bir şekilde ağacın, çevre uzamda ritmik genişlemesinde belirginleşir. Erken çalışmalarıyla bir süreklilik oluşturan bu sentez, Mondrian'ın çalışmalarında dış dünyanın gelişen ve birbirine karışan dinamizminin etkisini ortaya koyar. Bu ise yalnızca bir fikri şematik olarak ifade etme sorunu değildir, resimlerinin ritmi görsel bir gerilim sağlar.

Kübizm ile yakından ilgilenmesi, detaylardan adım adım uzaklaşarak resmin sürecini daha özgür bir şekilde ifade etmesine izin verirken, bu genelleştirme ve yalınlaştırma süreci, dış görünümün altında yatan bir yapı olarak ritmi ifade etmenin bir yolu oldu. Paradoksal olarak gözlem, buna ulaşmak için önemli olmayı sürdürürken, doğal görünüşün tüm izleri çalışma konusundan arındırılmıştı.

Piet Mondrian bu dönemde kompozisyonun temel prensipleri için rasyonel ve iyi programlanmış bir araştırmaya başlar. Kübizm'den yola çıktığı soyutlamaları resmi, temel yapısal öğelerine indirgeyen kesin bir analitik yöntemin rehberlik ettiği tek bir yönde ilerler. Mondrian'ın çalışmaları düzlem ve çizgilerin düzenlenmiş, yatay ve dikey bir örüntü oluşturduğu gittikçe artan düz bir kompozisyon halini alır. Erken figüratif evresinden sonra doğal formlardan uzaklaşan ve dereceli soyutlamaya yönelen bu çalışmaları Picasso'nun 1914 yılında ürettiği ne resim ne de heykel olarak tanımlanabilen, ancak uzamı bağımsız alanlara bölen ahşap kompozisyonlar ile aynı doğrultudadır. Bununla birlikte Mondrian'ın çalışmaları Picasso'dan bir adım ileri giderek özgür renk alanlarını bölen, uzamsal ilişkilerin katı düzlemlerce belirlendiği açık bir form oluşturur.

Resimde Geometrik Yapılanma

Picasso ve Mondrian'da izlediğimiz gerçeklik ve soyutlama çizgisi temel olarak geometrik form ve ilgilere dayanmaktadır. Soyut sanatın öncüsü Kandinsky'e göre de: "sanatın en son soyut ifadesi sayıdır " (Hinrich, 1995). Diğer taraftan yanılısamaya dayanmamasına rağmen, temaca nasıl çeşitlenirse çeşitlensin Picasso'nun sanatı temsildir ve bu dönemde figüratif olmayı



Pablo Picasso, Natürmort, 1914.

sürdürür. Mondrian bu çalışmalarında kübizmin gerçek materyal kullanımı, temel yapı formlarıyla bir kompozisyon oluşturma süreci ve bir objeyi temsil etme arasında oluşturduğu çözümü farklı bir noktaya taşımıştır. 1942'de Kübizm ile karşılaşması ile ilgili sözleri bu süreci açıklar niteliktedir: "Kübizmin kendi keşiflerinin mantıksal sonuçlarını kabul etmediğinin farkına vardım; soyutlamayı arı gerçekliğin ifadesi, nihai amacına doğru geliştirmemiştir" (Crowter, 1997).



Piet Mondrian,
Kırmızı Ağaç,
1908, 70 x 99 cm,
Haags Gemeentemuseum,
The Hague

karşıt olarak, modern sanatın gelişimindeki sorumluluğu büyük ölçüde objektif bir ifadeye yükledi.

Mondrian'ın sanatı ile ilgili araştırmalar onun, görsel sanatlarda birbirine karşı çalışan iki farklı güç olduğuna inandığını açıklar. "Bunlar ilkin form ve rengin kullanımında objektif yaklaşım, ikinci gözlemcinin subjektif deneyimiyle ilgili, sanatçının öznel ifadesi. Mondrian bu güçlerin özellikle temsili resimde birbirine karşı olduğunu düşünür" (Crowter, 1997). Geometrik formları bireysel duygular veya fikirler uyandırmayacağını belirterek, tarafsız formlar olarak niteledi. Böylece en üst noktadaki objektifliğe ulaşmak için resmi temel çerçevesine indirgedi. Geleneksel figüratif sanattan ya da her zaman direkt bir şekilde temsili kalan Kübizm'den kendini ayırmak için yöntemlerini süreç bakımından sadece plastik olarak değil, fakat aynı zamanda arı olarak değerlendirdi. Mondrian resimlerinin, değişken veya 'bireysel gerçekliğin' değişmeyen, 'evrensel gerçeklikteki' bir uyumda temsil edildiği ile ilgili bir sembolik düalizm içerdiği düşüncesini taşıyordu. Mondrian'a göre:

"Soyut sanat bireysel değil, evrensel olacaktı. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratacaktı" (İpşiroğlu, 1978).

Bir Yapı Formu Olarak Geometri

Birinci Dünya Savaşı boyunca De Stijl grubunu kuran bu iki sanatçıdan Van Doesburg mimariye dayandırdığı hareketin ilkelerinin pratik uygulamasını yürüten bir eylemci olmuştur. Yaşam ve evrenin bir mutlak idealizmiyle ilgilenmeyen Van Doesburg, Neo-Plastisizmi resimde gelişen yeni bir kompozisyon ve konstrüksiyon kurallarına dayanan daha soyut bir sanat formu kurma aracı olarak gördü. Mondrian 'sanat ve yaşamın baskısından özgürleşmiş' bir geleceği tasarlamak ve ya spekülatif bir şekilde 'gerçekliğin doğru görünümüne bakmak' için resmin ötesine gitti ve geometrik, soyut resimde gelişen kompozisyonun ilkelerinin, konstrüksiyonun yeni bir döneminin başlamasına hizmet etmesi gerektiğini savundu. Mimari ile yakından ilişkili katı materyalden oluşmuş, uzamı bölen kompozisyonlar oluşturan Van Doesburg ise De Stijl manifestosunda, Picasso tarafından bırakılan ve Mondrian tarafından devam edilen resmin sınırlarının ötesinde sanatın, üç boyutlu kompozisyonların mimari uygulamasında bütünleşeceğini belirtiyordu (Denis, 1970).

De Stijl grubu dağıldıktan sonra Van Doesburg'un etkinlikleri, Neo-Plastisizm'in pratik olarak yaygınlaşmasında büyük önem taşır. Onun yeni konstrüktif sanat ile ilgili fikirleri 1921 yazında o dönemde zaten yalın sanat formlarını endüstriyel tasarıma uygulayan Bauhaus'un biçimci anlayışının geçerli olduğu Almanya'da da etkili olur. 1924'te bir De Stijl mimari tasarım sergisi açıldı ve 1926'da Van Doesburg'un makalesi, 'Yeni Oluşturucu Sanatın Temel İlkeleri' başlıklı bir Bauhaus Kitabı olarak basıldı. Van Doesburg'un varlığı pratik olarak Walter Gropius'un Bauhaus'una yakındı ve Bauhaus için bir destekleyici beslenmeyi temsil etti.

Yalınlaştırma, indirgeme ve geometri, birçok farklı uygulamalarını görselde, bu dönemde Modernizmi belirleyen temel eğilimler olmuştur. Resimde Analitik Kübizm'den Neo-Plastisizme kadar, kompozisyon probleminin dik-dörtgen alanların konum ve oranlarına indirgenmesiyle mutlak soyutlama alanına ulaşılması amaçlandı. Kompozisyonun yalınlaştırılması tutarlı bir şekilde devam ederse, bu mantıksal olarak sonuçta resmin elenmesiyle de sonuçlanabilirdi. Bu yazıyla birlikte sanatçıların bu noktada üzerinde durdukları üç seçenek irdelenmeye çalışılmıştır. Mondrian'ın denge arayışında olduğu gibi tekrarlanan kompozisyon problemleri, Picasso'nun yaptığı gibi, katı bir biçimde geometrik hale gelmeden önce temsili resme yapılan bir geri dönüş, ya da Van Doesburg'da ya da Bauhaus'ta olduğu gibi, resimsel soyutlamanın analitik sürecinde keşfedilen kompozisyonun ilkelerinin diğer sanat biçimlerine ve endüstri tasarımı gibi alanlara uygulanması.

Kaynakça

- Crowter, Paul, The Language of Twentieth-Century Art, Yale University Press, New Haven and London, 1997.
- Denis, James, Mondrian and the Object Art of Sixties, Art Journal, 1970: Spring.
- Eyigör, Fevziye, Clement GREENBERG'in "The Role of Nature in Modern Painting" adlı makalesinden çevirmiştir. (Partizan eleştirisi, Ocak 1949; A&C (değiştirilmiş); Clement Greenberg: Toplu Yazılar ve Eleştirisi, Cilt 2.
- Fry, Edward F., 'Picasso, Cubism, and Reflectivity' Art Journal 1988: Winter.
- Hinrichs, Bruce, 'Chaos and cosmos: The Search for Meaning in Modern Art', Humanist, Mart-Nisan 1995, sayı. 55
Editör John O'Brian, 1993).
- İpşiroğlu Nazan ve Mazhar, Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul, 1978.
- Savaşır, İskender, Modernleşme ve Modernizm, Defter Dergisi, Bahar, 1995, sayı:23
- Stangos, N.Ed., Concepts of Modern Art, London, Thames and Hudson Ltd., London, 1988