

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**PIET MONDRIAN'IN RENK VE
BİÇİM SORUNLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Melike BİRYAN

Enstitü Anabilim Dalı :Resim

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Süleyman KIRIMTAYİF

EYLÜL-2006

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PIET MONDRIAN'IN RENK VE
BİÇİM SORUNLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Melike BİRYAN

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Bu tez 22/09/2006 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı
Doç. Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA

Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr Süleyman KIRIMTAYİF

Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: 20. YÜZYIL SANATINA GENEL BAKIŞ.....	4
BÖLÜM 2: MONDRİAN'IN SANATI.....	10
2. 1. Natüralist Temalar.....	13
2. 2. Van Gogh'un Mondrian Üzerindeki Etkileri	18
2. 3. Mondrian'ın Figür Anlayışı.....	24
2.4. Kübizim'in Mondrian Üzerindeki Etkisi.....	27
2. 5. De Still Anlayışı ve Mondrian.....	45
2. 6. Renk ve Biçim Anlayışı	55
2. 7. Resim ve Müzik İlişkisi.....	59
2. 8. Modern Sanat Tarihinde Mondrian'ın Yeri.....	64
SONUÇ.....	68
KAYNAKÇA.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	73

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : Sevda Çiçeği.....	9
Resim 2 : Winderswink	12
Resim 3 : Kanallı Manzara	13
Resim 4 : İş	14
Resim 5 : Çiftçinin Karısı.....	15
Resim 6 : Kırmızı Değirmen.....	17
Resim 7 : Gece Manzarası	18
Resim 8 : Yaz Gecesi	19
Resim 9 : Oelo Kenarındaki Ağaçlar	21
Resim 10 : Güneş Işığında Değirmen	23
Resim 11 : Kumul IV	24
Resim 12 : Kumul Manzarası	25
Resim 13 : Evrim	26
Resim 14 : Domburg Yakınlarındaki Kilise	29
Resim 15 : Ayın Doğuşuyla Haberleşen Ağaçlar	30
Resim 16 : Figür Çalışması	31
Resim 17 : Ağaçlı Manzara	32
Resim 18 : Gri Ağaç.....	34
Resim 19 : Çiçekler İçerisindeki Elma Ağacı.....	35
Resim 20 : Bahar Çiçekli Ağaç.....	36
Resim 21 : Oval Kompozisyon	37
Resim 22 : Tableau III.....	38
Resim 23 : Düzlemlerdeki Kompozisyonlar.....	39
Resim 24 : Mavi Duvar	40
Resim 25 : Pier ve Okyanus.....	41
Resim 26 : Kompozisyon	42
Resim 27 : Renkli Düzlemlerdeki Kompozisyon	47
Resim 28 : Renklerdeki Kompozisyon.....	48
Resim 29 : Gri Çizgili Elmas.....	49

Resim 30 : Sarı izgilerin Kompozisyonu.....	52
Resim 31 : Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyonları I.....	53
Resim 32 : Mavi, Sarı ve Beyaz Kompozisyonu III.....	54
Resim 33 : Kırmızı Sarı ve Mavi Kompozisyonu II.....	56
Resim 34 : Broadway Boogie Woogie.....	63

Tezin Başlığı : Piet Mondrian'ın Renk ve Biçim Sorunları
Tezin Yazarı : Melike BİRYAN Danışman : Yrd. Doç. Dr. Süleyman KIRIMTAYIF
Kabul Tarihi : 22.09.2006 Sayfa Sayısı : VII(ön kısım)+73(tez)
Anabilim Dalı : Resim
<p>Sanat yaşamının teknolojik çağın baş döndürücü hıza ulaştığı 20. yüzyılda sanat önceki yüzyıllardan devraldığı geleneklerinden yavaş yavaş kopup o ana kadar hiç düşünmediği şeyleri yapmaya başlayarak çeşitli akımların doğmasına sebep olur. 20. yüzyıl sanatçılarından geliştirdiği yeni plastisizm kuramı ve soyut sanatın öncülerinden olan Mondrian, Modern sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sanat hayatının ilk yıllarında doğa manzaraları, portre ve Hollanda'nın durgun hayatını konu olarak alırken zamanla Picasso ve Braque'nin analitik kübizminden etkilendi. Uzun araştırmalar sonucunda tabiattan aldığı geometrik biçimleri yatay ve dikey çizgilerle ifade ederek tek temayı işlediği soyut serilerine başladı.</p> <p>Serilerine bir metaformoz gibi evrim geçirterek en ince ayrıntısına kadar çeşitli varyasyonlarını yansıttı. Kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha da ileriye götürerek plastik sanat üzerine yoğunlaştı. 1917 yıllarında Doesburg'la birlikte De Still grubunu kurarak figüratif çağrışımın tamamıyla terk edildiği yeni plastisizm akımını başlatarak üç ana renk olan mavi, kırmızı, sarı ve üç nötr renk olan siyah, beyaz, gri ile çalışmalarını renklendirdi. Çalışmalarında düzenli ızgara sistemini uygulayarak dikdörtgen 45 derece açıyla döndürerek ızgaranın irrasyonelliğini vurgulamaya çalıştı. Mondrian'ın siyah dikdörtgenleri devam ettirerek çerçevelenmemiş köşelere ulaştırdığı tabloları en iyi bilinenler arasındadır. Mondrian her zaman bir şekilde başlayıp renklerin parçalar halinde dağılmasına müsaade ederek renk dikdörtgenlerinin boyutlarını gittikçe küçültür. Simetriyi zorlamak yerine onu kırmak için alışılmamış yeni bir yöntemi bulmaya çalışmıştır.</p> <p>Mondrian resmi dengenin gerçekleştirilmesi yolunda bir kılavuz olarak gördü. İki büyük dürtü ret ve üretim üzerinde ısrar ederek sanatın köreltiri tarihinden kendi ayırdı. Yapıtları ve kurumsal çalışmaları endüstriyel ve dekoratif sanatları etkiledi.</p>
Anahtar Kelimeler : 20. Yüzyıl, Mondrian, soyut sanat, kübizm, destill

Sakarya University Institute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Title of the Thesis: Piet Mondrian's Color and Form Issues	
Author: Melike BİRYAN	Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Süleyman KIRIMTAYIF
Date: 22.06.2006	Nu. of pages: VII(pre text)+74(main body)
Department: Art	
<p>At the 20th century art, causes to born kinds of trends by making something that was not thinking at that time with snapping traditions which was taken over previous centuries slowly. Mondrian, who developed the plasticism theory from 20th century's artists and one of the pioneers of abstract art, has an important location at modern art history. At the first years of him art life he get the nature scene, portrait and Holland's calm life as a topic. He effected in the course of time from Picasso and Baraque's analytic cubism. At the end of the long researches he started her abstract series which processes unique theme by explaining geometrical shapes which were taken from nature using horizontal and vertical lines. He reflected different variations to most slim details by making evaluations to him series like a metamorphosis. He intensified over plastic art by carrying forward from the abstract expressions which the cubist artist had reached. At 1917 year, he started the new plasticism trend which abandoned the figurative summons by establiishing the De stijl group with Doesburl. He livened up her works with blue, red and yellow which are foundation colors and white and grey which are neutral colors. He tried to emphasize the irrationality of grate by rotating the rectangle with 45 degrees of angle with using tidy grate system. Mandrian's most known paintings are reached to not to framed corners by continuing set rectangles. Mondrian always decreases the dimensions of color rectangles by allowing separating colors as pieces with starting a shape. He tried to find inhabitational ways for breaking symmetry instead of forcing.</p> <p>Mondrian, found the painting as a guide at the way of making real the equilibrium. He distinguished himself from art's blunting history and modernity's insensibîe existence by insisting on production and refusing as two great impulses. His works and theoretical studies affected the industrial and decorative arts.</p>	
<hr/> Keywords: 20 th century , Mondrian, abstract art, cubist, destill	

GİRİŞ

Günümüzde ne kadar sanatçı varsa, bir o kadarda üslup vardır. Büyük kültür merkezlerinde ve sanat galerilerinde açılan sergiler, bizi hayrete düşürmekle birlikte aklımıza şu soruların takılmasına neden oluyor; ‘Sanatta denenmedik daha ne kaldı ve sanat nereye gidiyor?’.

Teknolojik çağın baş döndürücü hıza ulaştığı 20. yüzyılda, çağın ressamaları bu gelişmeye ayak uydurarak, göstermiş oldukları başarılar, sanatını ve izlemekte oldukları yolu etkilemekle kalmayarak, yaşantılarında da köklü değişimlere neden olmuştur.

Tunalı, 20. yüzyıldaki ressamların, bu gelişmeye ayak uydurarak, sanat alanında da kendini göstermeleri gerektiğini düşünür;

“Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve sanatında tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir gerçeklik, yeni bir varlık yorumu ortaya çıkıyordu. Tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi” (Tunalı, 1992:121).

20. yüzyılda kendini gösteren ekonomik savaşlar, sosyal değişiklikler, toplumlarda olduğu gibi sanatçıları da hürriyetini kısıtlayarak, iç huzursuzluklarına neden olmuştur. Bu bunalımlı süreç içerisinde sanatçılar, görünen gerçeği yansıtmak yerine, dış görünüşü parçalayarak materyalizme karşı olan içsel tepkilerini göstermişlerdir. Sanatçıların materyalizme karşı olan tepkileri sonucunda, ilk soyut resim çalışmaları görülmüştür.

20. yüzyılda, sanat anlayışını ve yapıtlarını soyutlamalarla gerçekleştiren bir çok sanatçı, eserlerini oluştururken gerçekte var olan objelerden yola çıkmışlardır. Fakat, konu olan objenin oluşum sürecinde, dış görünüşünden gittikçe uzaklaşarak değişik yorumlar sonucunda, sanatçının dünyasındaki değişmez yerini almıştır. Sanatçıların soyutlama çalışmalarında, düşsel olduğu kadar mantıksalda bir bağlam içerir. Bazı eserlerde düşsel veya mantıksal özelliklerin biri ağır basarken, bazı eserlerde her ikisi de görülebilir.

Ressamların soyutlayıcı yeteneklerinin gelişmesi tek bir kişiyi değil, bütün insanların karşılıklı ilişkileriyle gelişerek, çağdaşlaşmayı sağlayan farklı bir gerçeklik oluşturma çabasıyla oluşmuştur.

Worringer, sanatçıları soyutlamaya götüren anlayışın, bilinçli bir şekilde oluşmadığını şöyle ifade eder;

“Picasso, Braque’la birlikte kübizmi ortaya bir fikir olarak atmak için düşünmedikleri sadece, bu tarzın çalışırken ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Bu nedenle sanatın çeşitli çehrelerde oluşu, bilinçaltı yaşantımızdaki olayların boya kompozisyonlarına bürünerek adeta medyum haline gelen sanatçıyı, bir araç olarak kullanıp ortaya çıkışından başka bir şey değildir” (Worringer,1985:12).

Çalışmanın Amacı:

Bu çalışma 20. yüzyılda etkinlik gösteren ve yüzyılın diğer sanatçılarından farklı kılan özellikleriyle, soyut sanatın babası olarak tanımlanan Piet Mondrian üzerine yapılmıştır. Piet Mondrian’ın sanatını daha iyi tanımak ve tanımlayabilmek için, resimlerdeki renk ve biçim sorunları, araştırma konusu olarak seçilmiştir.

Çalışmanın Önemi:

Mondrian, modern sanat tarihinde, soyut sanata getirdiği yenilikler ve yeni plastizm kuramının öncüsü olarak önemli bir yere sahiptir. Mondrian’ın, teorik ve uygulamalı çalışmalarının modernizme ve soyut resme kazandırdığı temeller, bugün hala geçerliliğini korumaktadır. Mondrian’ın, modern sanatın problemlerine getirdiği çözümler, sanatçının yazılı eserlerinde ve resim çalışmalarında bulunmaktadır. Bu araştırma çalışmasında Mondrian’ın yapıtlarındaki oluş sürecini inceleyerek, renk ve biçim sorunlarını değerlendirmek, soyut sanatın ve plastizm kuramının anlaşılmasında yararı olacaktır.

Çalışmanın Metodolojisi:

Bu çalışmada izlenen yöntem, literatür tarama yöntemidir. Yararlanılan kaynaklar, türkçe yayımlı sanat tarihi ve çeşitli sanat kitapları, Mondrian hakkında yazılmış ve bir çoğu yabancı dilin çevirisinden oluşan dergiler, makaleler ve kitaplardan oluşmaktadır.

Mondrian'ın yaşadığı dönem incelenerek, bu dönemdeki sanat akımlarıyla olan ilişkisi ve etkilendiği sanatçılar araştırılarak, sanatçının esinlendiği kaynaklar tespit edilip, resimlerindeki renk ve biçim ilişkileri incelenmiştir.

Bu çalışma, 20. yüzyıla genel bakış, Mondrian'ın sanatı ve resimlerindeki renk ve biçim sorunları ile sınırlandırılmıştır. İlk bölümünde Mondrian'ın yaşadığı dönem olan 20. yüzyıl sanatının özellikleri ve sanatçıları soyutlamaya götüren nedenler yer almaktadır.

İkinci bölümde Mondrian'ın sanat hayatına başlangıcı, eğitimi, ilk resim çalışmaları, felsefi görüşü, etkilendiği sanatçı ve sanat akımlarıyla olan ilişkisi, müziğin resimlerine yansımaları ve ulaşmak istediği en son noktada modern sanata olan etkileri yer almaktadır.

Sonuç bölümünde Mondrian'ın resimlerindeki renk ve biçim analizlerinde ortaya çıkan tüm bulgular değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 1 : 20. YÜZYIL SANATINA GENEL BAKIŞ

Teknolojik çağın, baş döndürücü hıza ulaştığı 20. yüzyılın en önemli özelliği, hızlı bir değişim içerisinde olmasıdır. Bu değişimle birlikte sanat, önceki yüzyıllardan devraldığı geleneklerinden koparak, o ana kadar hiç düşünmediği şeyleri yapmaya başlar.

Avrupa rejimi, yaklaşık beş yüz yıldır objeden hareket ederek, tuval üzerindeki yerini belirlemişti. Bu gelişmenin doruk noktası ise Empresyonizm'di. Artık bu gelişme, doruk noktasına ulaşmıştı ve daha fazla ilerleyemezdi.

20. yüzyıl, sanat tarihi içerisinde en çok sanat akımının yer aldığı bir yüzyıldır. Yüzyılın ilk on yılından itibaren, bütün sanat akımlarının tek ortak noktası, çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik seviyeyle bağlantılı olarak, yeni ifade biçimleri arayışında yarış halinde olmasıdır.

Gombrich, 20. yüzyılda yaşayan insanların, teknolojik gelişmelerden dolayı gurur duymakla birlikte çeşitli arayışlar içerisine girdiklerini düşünür;

“Çağdaş yaşamda çağdaş insanın izlemekte olduğu yolda büyük değişimler, yalnız sanatı değil yaşamda da köklü değişimler getirir. İnsanlar modern sanattan söz ederken genellikle geçmişin gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler. Bazıları gelişmeden yanadır ve sanatında kendini yenilemesi gerektiğini ileri sürer. Bazıları da ‘eski güzel günler’ sloganını tercih eder ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünür” (Gombrich, 1984:557).

20. yüzyıl sanatı, asırlar boyunca edinilmiş olan sanat anlayışından farklı olarak, ifade edilmeyen ve görülmesi mümkün olmayan etkileşim öğelerini, bir yansıma aracı olarak kullanmasıdır. Görsellik unsuru artık görsellikten çıkarak, teknik ve mantık açısından önem taşıyan yeni bir etki ve tepki sistemi ortaya koymuştur.

Beksaç, 20.yüzyıldaki plastik sanat kollarının, birbirlerini tamamlayabileceği bir anlayışın sürdüğünü söyle ifade eder;

“Önceki yüzyıllarda görülen plastik sanat kollarındaki ayrımın ortadan kaldırılmasına yönelik bir eğilimle birlikte bütün bu plastik sanat kollarının birbirlerini tamamlayabileceği bir anlayış içerisindedir. 20. yüzyıl sanatı kendi gerçeğini kendi teorik ve metodik eğilimleriyle ifade etmek isteğindeki değişik akımların değişik tarzlarıyla sunduğu bir arayış ve araştırma ortamında gerçeğini bulmaktadır. 20. yüzyıl sanatı anlamlar üzerine kurulu olmadığı ve toplumsal anlam dizgilerini uygulamaktan kaçınma eğiliminde olduğu için daha önceki

devirlerin görsel gerçekliğinden farklı bir tanımlanamazlık ve anlaşılamazlık eğilimi gösteren, fakat kullanılabilirliği ve çarpıcı gücü yoğun olan mekanik veya mekanize eserler yaratma eğiliminde olmuştur” (Beksaç, 1995:105).

20. yüzyılın hızlı sanat yaşamında, ulusal eğilimler etkisini göstermeyerek, büyük sanat merkezlerinin bulunduğu, Paris, Berlin, Moskova gibi ülkeler arasında sınır yokmuşçasına, kültür alışverişleri yaşanır. Birinci Dünya Savaşının gerilimli politik ortamında, sanatçıların hangi ulustan olduklarının bir önemi yoktur. Yenilikçi Sanat, çeşitli ulusların taşıdıkları ortak bir olgudur ve yeniliğin temel ilkesinde birleşir. Gerçeğin dile getirilmesi geleneği yıkılarak, tek gerçeğin görünen doğa olmadığının bilincine varılmıştır. Sanatçı, hangi sanat dalında olursa olsun, yaratıcılıkta hiçbir bağımlılık tanımayarak, alışılmışın dışında gerçeği, değişik açılardan gösterme çabası içindedir.

Gombrich'e göre; 20. yüzyıl sanatçıları, dikkatleri üzerine çekmek ve yeni bir şeyler keşfetmek için, daha önce hiç denenmemiş bir şeyler yapmaları gerekiyordu;

“Gelenekten en ufak bir kopuş eleştirilenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturursa, geleceğe egemen olacak bir ‘izm’ olarak karşılanıyordu. Bu ‘izm’lerden bazıları çok uzun olmuyordu. Yine de 20. yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır. Çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabalarının içinde olmuştur” (Gombrich,1984:563).

Worringer 20. yüzyılda oluşan gerilimli ortamın, sanatçılarda soyutlama yeteneğinin ortaya çıkmasına neden olduğunu düşünür;

“İnsanoğlu paleolitik dönemde de gerçekçi, hünerli resimler çizebiliyor ama soyutlayıcı yetenekten henüz yoksun bulunuyordu. Ancak ekonomik yaşama biçimindeki değişimler, insandaki soyutlayıcı yeteneğin gelişmesine ön ayak olmuş ve onun iç dünyasındaki karmaşıklığı, soyut biçimlere aktarmasında bir ortam teşkil etmiştir” (Worringer,1985:11).

Turani'ye göre 20. yüzyılda, sanatçıları soyutlamaya götüren nedenleri anlayabilmemiz için, 19. yüzyılın sosyal, kültürel, felsefi, endüstriyel ve politik yönünü incelememiz gerekir;

“Yüzyılın sanat anlayışının, dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalmayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısındaki hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckman; ‘Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum.’ Frank Marc ise: ‘Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum’ diyorlardı” (Turani, 1960:11).

Soyut sanatın ortaya çıktığı 20. yüzyılın başlangıcında, sanat metropollerine dikkatimizi toplarsak, Münih, Paris, Moskova, Zürich ve Amsterdam'da sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar yaptıklarını görürüz.

Turani, bu çalışmalara şöyle örnek gösterir;

“Kandinsk Münih'te 1910'da ilk soyut sulu boyasını boyadığı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde, Moskova'da Lorionow ve Malevich 1913'te 'Süprematist', Delaunay 1912'de 'Orphist' resimlerini yapmışlar. Fütüristler manifestolarını 1909'da yayımlamış, ilk sergilerini 1912'de açmışlardı. Aynı şekilde Arp ve Magnelli, biri Zürich'te diğeri Floransa'da birbirlerinden habersiz soyut resim yapıyorlardı (Turani,1995: 555).

Bütün bu çalışmalar, toplumda ve dünyada olan değişimlerin sanatçıları soyutlamaya yönelttiğini göstermektedir. “Dünya hızla geliyordu. Bu gelişen dünyada sanatın görevi görünmeyeni görünür kılmak (P. Klee), yeni gerçeklerden haber vermek, onların ifadesini bulacağı yeni biçimler oluşturmaktı” (İpşiroğlu,1994: 35).

20. yüzyılın başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalanma eğilimi belirdi. Turani'nin araştırmasına göre Eric Fromm, bu parçalama iç güdüsünü şöyle açıklıyor; “parçalayarak yok etme iç güdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir’. Kandinsk ise; Anılarında (1913) ‘Atomun parçalanması, benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi’ diyordu ” (Turani, 1995: 555).

Ekonomik savaşlar, krizler, sosyal değişiklikler, toplumlarda olduğu gibi, sanatçıları hürriyetini kısıtlayarak, iç huzursuzluklarına sebep olmuştu. Devamlı endişe ve huzursuzluklara sebep olan materyalizme karşı sanatçılar, içsel tepkilerini soyut resim çalışmalarıyla ifade yolunu bulmuşlardı.

“İçsel bir tepki olarak Kübist ve Ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalin tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemişti” (Turani, 1995: 555).

Turani, sanatçıları soyutlamaya götüren nedenleri şöyle ifade eder;

“İngres'in biçim değiştirmeler deformasyonları 'Delacroix'nın yeni renk imkanlarını göstermesi; Degas'nın 'sanat hesaplı operasyonlarından ibarettir' sonucuna varması; ekspresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlamasıdır. Cézanne'nin resminde objeyi geometrik biçimler

üzerinde konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektif resimden uzaklaştırılması; Gauguin'in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığa geri götürmesi; Picasso ve Braque'ın doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçim hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delaunay'nin 'renk yalnız başına biçim ve objedir. Ve resim kendisini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır' kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky'nin 'doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanatta kendi biçimin kendi amaçları için yaratır' inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça kesin izah eder" (Turani, 1960:14).

Sanatçı, soyutlama çalışmalarında gerçek nesnelere yola çıkmış olsa bile, seçilen nesne soyutlama sırasında artık nesne olmaktan çıkarak, kendi özüne doğru yol almaya başlar. Yapıtın sonucunda form sanatçının gerçek dünyasındaki ölümsüz yerini alır. "Aslında resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir" (Tansuğ, 1995: 15).

Tunalı'ya göre; soyut sanat, bir anlamda tasarımdan oluşuyordu;

"Soyut sanat, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım, duygusal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında bir başka varlığa dayanmaz. O olduğu gibi olan şeydir ve böyle olduğu gibi olan şey olarak da salt biçimdir" (Tunalı, 1989:119).

Sanatta en somut görünüşler bile soyutlamalarla elde edilmiştir ve yakından bakarsak görüldüğü kadar somut değildir ama görüldüğü kadar soyut ta değildir. Michel Seuphor'a göre soyut sanat; "Bir ressam doğadan değil de kendi iç gerçeğinden hareket ediyorsa, o ressam soyut bir ressamdır. Bir resmin soyut olabilmesi için, doğa gerçekleriyle bütün ilişkilerini kesmiş olması şarttır" (Eti,1971:41).

Timuçin'e göre soyut resmin bir simgeler karmaşasıdır;

" 'Bu belkide ne bir güvercindir, ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir' der. Picasso resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır oradadır ama gene de bir soyutlamadır. O bir simgedir. Ya da simgeler karmaşasıdır" (Timuçin, 1993:76).

Resim sanatında yapılan soyutlama çalışmaları, ressamların "kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartları açıklamaktadır. Bu yüzden büyük bir ressamın eserlerinde tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansımasını buluruz" (May,198:72).

Theo van Doesburg'a göre soyut sanat bir ifade şeklidir;

“Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir. İfadeyi ancak biçim verme olarak algılayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deneyin doğallık görüntüsünü ortadan kaldırır” (Tunalı,1989:130).

Bümin'e göre soyut sanat; doğanın boyunduruğundan kurtularak oluşan ve kendi kendine yeten bir varlıktır;

“Natürizm doğrultusunda gelişen beş yüz yıllık bir gelenek, Kübizm'le yıkılıyor ve Apollinaire'in Düşün Ressamlığına Kavram ressamlığı dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor. Aklın eleme, çözümlenme ve bileşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, 20. yüzyılın başında doğanın dış görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyor” (Bümin,1990;107).

Resim 1 : Sevda Çiçeği 1908, Sulu boya, 72,5 x 47,5 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:21

BÖLÜM 2: MONDRIAN'IN SANATI

Piet Mondrian 1872'de, Hollanda'nın sakin bir Flemenk taşra kasabası olan Amersfoort'ta doğdu. 1870'lerden bu yana, yoksulluk hüküm süren ve her gün sertlikten kaçan insanları, genellikle dünyanın dini fanatikliğinin, fantezisine dönmeye zorlamaktadır. Mondrian'ın yerel bir ilkokulda müdür olan babası, bu dini fanatiklerden biriydi. Protestan Kilisesi Komitesi, hayatının kurallarını belirliyordu.

Diecher, Mondrian'ın ailesinin maddi olanaksızlığından dolayı, evin geçiminde babasına yardım ettiğini şöyle ifade eder;

“Mondrian'ın büyüdüğü ev fakir bir durumdaydı. Ailesine rahat bir yaşam tarzı sağlayamayan babaları, eve yardım etmek yerine, ekstra dersler alıyor ve kilisenin direktifleriyle sık sık seyahat ediyordu. Mondrian sekiz yaşındayken, babasının yoğun çalışmalarından dolayı, evin geçimini sağlamak zorundaydı” (Deicher, 1993:7).

Piet erken yaşlarda, yaşamın bütün zorluklarını tadınca, dünyaya ve insanlığa olan güvenini kaybetti. Asla sürekli ilişkiler kuramayarak, psikolojik kararlılığını irdeledi. Mondrian babası ölene kadar, kardeşleriyle yaşamak zorunda kaldı. “Bunu babası öldükten sonra, kardeşlerinin yazdığı bir mektupta, Mondrian'ı ‘koruyucu bariyer’ olarak nitelendiriyorlar” (Deicher, 1993:8). Kardeşlerinden farklı olarak büyüdüğü süreç içerisinde, duygusal olarak babasından uzaklaşmayı başarmak zorundaydı. Keşfettiği yeni bir yaşam olan düşünsel sanat dünyasıyla ilgilenmeye başladı.

Mondrian ile babası çekici figürlerin ve sembolik süslerin kombinasyonu olan, küçük adak resimleri oluşturmaya başladığında, yaptığı bu kompozisyonları gerçek yaşamla ilişkilendirmedi.

Diecher'e göre Mondrian ölümünden önceki son açıklamasında;

“Erken yaşlarda babasının kiliseye adak litografaları oluşturmak için nasıl çizim yapmayı öğrettiğini anlatır. 1892'de Amsterdam'daki Sanat Akademisine girdiğinde ise, babasını bir odada zengin ve sözü geçen Protestan arkadaşları ile beraber oğlunun eğitim masraflarını, kendi başına karşılayamadığını ve onları burs için ikna etmeye çalışırken bulduğundan söz eder” (Deicher, 1993).

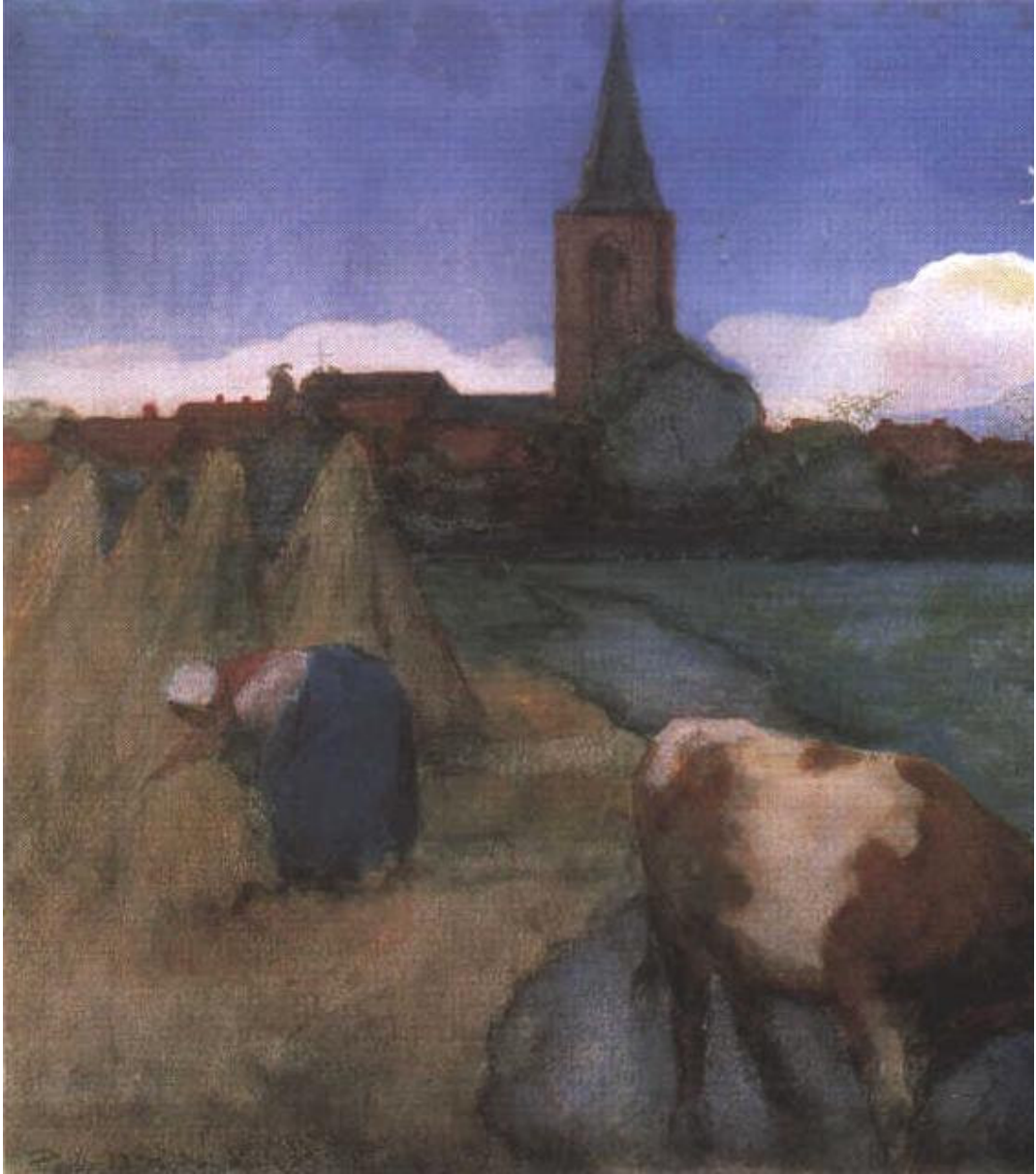
Amsterdam'a vardığında Piet, Geerformerde Kerk adındaki bugün dahi geçerliliğini sürdürmekte olan radikal Protestan topluluğuna katıldı. 1900'dan önce Anti Devrimci Parti adı verilen tutucu bir toplulukla işbirliğine girerek 17. yüzyıl örneklerini konu

alan, dini resimler yapmaya devam etti. Mondrian 20. yüzyılda, yenilikçi modern sanatın öncüsü haline gelecekti. Fakat bu süreç içerisinde, kendi kilisesinin modern sanata karşı olan kısıtlamalarını kabul ederek, kilise yönetiminin disiplinine kendini teslim etmişti.

Geerformerde Kerk Radikal Protestan Topluluğu, kendini Hollanda'daki diğer topluluklara göre bir kale olarak görüyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısında, düşünce farklılıklarından oluşan radikal ayaklanmalardan, üyelerini korumak için, bu topluluğun doğru etik yol olduğunu, üyelerine kabul ettirmek istiyordu. Topluluğun yeniçağa cevabı, büyük bir yangın ve bunu takiben, yeni bir yaşamdı. Bu dünyanın sonu olduğuna dair vahiysel bir vizyondu. Mondrian, yeni yaşam için düşüncelerinin yansımasını kilisede buldu.

Mondrian, hedefleri olan bir ressamdı ve çok daha fazla toplumun ortasında duramazdı. O, dünyayı anlamayı bekleliyordu. Bu yıllarda, küçük bir gerçek vardı ki taşradan bir Protestan genç adam, kesinlikle 20. yüzyıl sanatını değiştirecekti.

Resim 2 : Winterswink 1898-1999,Sulu boya,52x 63.5 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:9

2.1. Natüralist Temalar

Mondrian, Winterswijk adındaki küçük kasabayı konu alan resimler yaparak, resim hayatına yeni bir yön kazandırdı. Belki de hayatında ilk defa bu kadar verimli çalışmaya başlamıştı. Bu kasabada bulunan kilise kulesinin görünüşü, özellikle en iyisiydi (Resim 2, s:12). Çizimlerinde, köylerdeki taşra kültürünü yansıtmak amacıyla, köylüleri ve hayvanları konu alan suluboya çalışmaları üzerinde duruyordu. Bu resimlerden açıkça belli olacağı gibi Resim Akademisindeki çalışmaları Amsterdam sanatçılarını sömüren problemleri fark etmeye itmiştir.

Resim 3 : Kanallı Manzara 1897–1898, Sulu boya 46x66



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:8

'Kanallı Manzara'da (Resim 3, s:13) olduğu gibi, çiftçinin inanılmaz şekilde küçük oyukları sabanla açtığında (Resim 4, s:14) patika ve kanallar çok düz görünmektedir. Resimde gökyüzünün mavisi, parlak kırmızı olan evlerin çatısı üzerinden dışarı çıkacakmış gibi görünür.

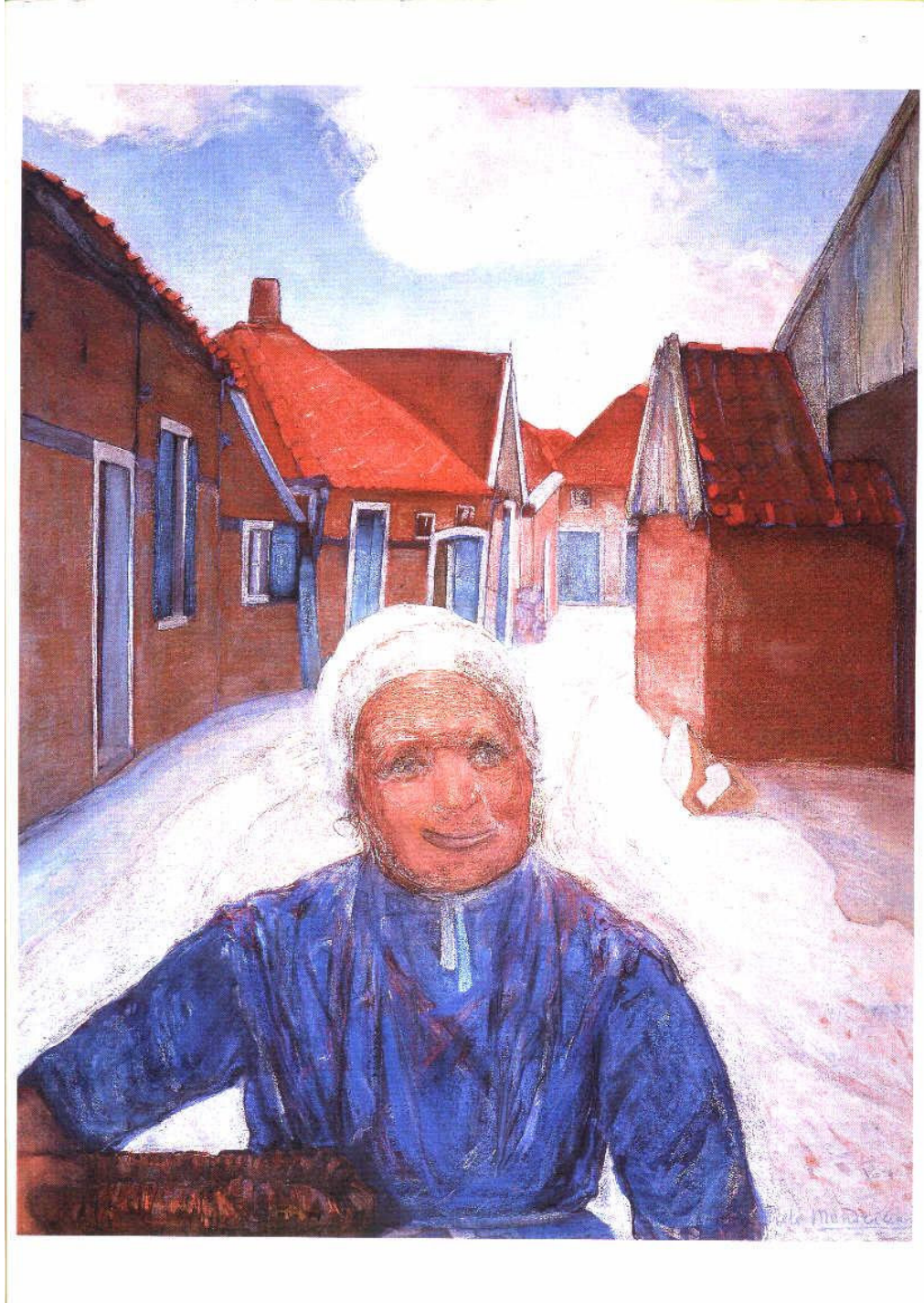
Resim 4 : İş -1898, Guaj boya, 54,4x78,7



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:21

'Çiftçinin Karısı' (Resim 5, s:15), kameranın lensindeymiş gibi açık bir şekilde gülümsemektedir. Bu periyotta Mondrian'ın, doğadaki duygusal sıcaklığın portrelendirilmesi kavramından, tamamen etkilenmiş olduğu görünüyor. Mondrian'ın 1898–1899 yıllarında Winterswijk'de ürettiği natüralist temalar bir mizaç içerisindedir.

Resim 5 : Haags Gemeente Müzesi, HagueÇiftçinin Karısı 1899Guaj boya. 108x86



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:3

Deicher'e göre, Mondrian'ın 1898 ve 1901 yıllarında Prix de Rome'a yarışmasına katılır. Bu yarışmanın sonucu Mondrian için çok ağır olur;

“Hollanda'daki en prestijli sanat ödülüydü ve talihsiz bir şekilde kaybetti. Ülkedeki başlıca uzmanlardan ve sanatçılardan oluşan jüri akademik resim konusunda toplandı ve her iki yarışmada da onu reddettiler. Raporlarında genç sanatçının çizimdeki yeteneğinin yetersiz olduğunu ve bu sebepten yaşayan bir aksiyonu resimde portrelendirilemeyeceğini belirttiler” (Deicher, 1993:14).

“1903 yılında Prix de Rome yarışmasında kaybeden sanatçıların resimlerinden bir katalog oluşturuldu. Bu katalogda Mondrian'ın resimleri geçici olarak kabul edildi. Bu olay Mondrian'ın hayattaki tüm zorluklara karşı, kendine güvenmesini sağladı” (Deicher, 1993:16).

1903'te Hollanda'da kanlı biten demiryolu işçilerinin grevleri vardı. Mondrian her zaman şiddetli toplumsal anlaşmazlıklardan korkardı. Bu sebeple politikadan geri adım atarak şehri terk etti. Mondrian ülke dışına yerleşerek, mekândan kendini soyutladı. Ve yağlı boya tablo çalışmalarıyla, kendini yeni bir yöne götürmeye başladı.

Geleneksel Felemenk stiliyle doğa resimleri yapmaya başladı. Resmini yapmaktan hoşlandığı yerlerin hiçbiri yaşadığı yerde yoktu. Çeşitli manzaralar, ormanlık alanlar, söğüt yaprakları ve sokak köşeleri büyük ölçüde repertuarından kayboldu. O günlerde Felemenk resmi olarak bilinen konular içerisindeki, Barabant Değirmenleri ve çayırda otlayan inekler vardı.

Takip eden birkaç sene gün batımları, değirmenler, ay ışığı olan akşamlar, deniz ve kumul manzaraları Mondrian'ın resimlerinde tekrarlanan konulardı. Aynı zamanda çiçek resimleri geliştirmeye başladı. Mondrian halkın ne istediğini biliyordu. “Eğer ödeyen halk doğal resimler talep etse, bir sanatçı bu tarz resimler yapmak için yeteneklerini kullanabilir; ama bunlar açık olarak sanatçının kendi sanatından ayırt edilebilir” (Deicher, 1993:17).

Bu süreç içerisinde Mondrian'ın sanatına ne olmuştu? Ödeyen halk, süreçten sorumlu olarak, bir sanatçının gelişmesini aniden durdurup, ürettiği resimlerin önceden yaptıklarına göre, daha az modern olmasına sebep oldu.

Resim 6 : Kırmızı Değirmen 1910–1911 Yağlı boya, 150x86



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:27

2.2. Van Gogh'un Mondrian Üzerinde Etkileri

Mondrian, büyük ressam Van Gogh'un ölümünden birkaç sene sonra, onun resimlerinden etkilenecek, çalışmalarına yeni bir yön kazandırdı. Böylece Van Gogh'un çalışmalarını kopyalayarak, geçmiş temaların üzerine yöneldi. Mondrian 1907-1908'de 'Gece Manzarası'nı resmetti (Resim 7, s:18). Gökyüzündeki şekiller, Van Gogh'un resimlerinin etkisidir. Bulut formasyonları, görünüşte gökyüzünde girdaplar yapıyormuş gibi görünür. Van Gogh'un 1889'da Arles'te yaptığı, 'Yıldızlı Gece'sindeki kara bulutların, helezon dalgaları, gece gökyüzünü ona çılgın bir okyanus gibi göstererek, tehdit edici bir şekilde yok olup gitmekteydi.

Resim 7 : Gece manzarası 1907–1908 Yağlıboya, 35x50.2cm

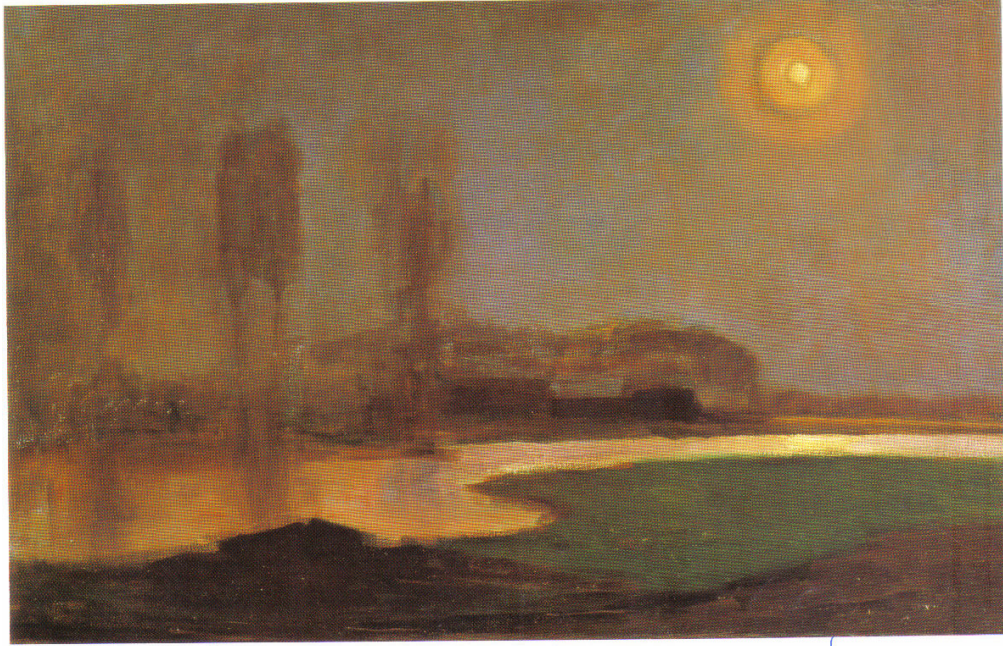


Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:16

Mondrian'ın, resimlerindeki bu formlar, Van Gogh gibi bir sanatçı olma arzusu içinde olabilir. "Gece Manzarasındaki yansımaların Mondrian'ın doğa konusundaki

tecrübeleriyle resmedilmesi çok zor değildi. Bunlar arzularının ifadelerinden başka bir şey değildi ve büyük bir sanatçı olacaktı” (Deicher, 1993:17). Bu açıklamalar, genel bir uyum içerisinde uzun süre boyunca, resimler yapmaya devam eden yetenekli bir ressam olduğunu anlatmak içindir. Mondrian, aslında ataları gibi hayatın gerçekçi ve güzel yönlerinin resimlerini yapan, bir sanatçı olmak istiyordu. Mondrian'ın “arzuları ve ‘ödeyen halk’ arasındaki tek gerçek fark vardı; O da, sanatçılar, aristokratlar, krallar ve vatandaşlar tarafından, tüm dünyanın resim formunda kaydedilmesi için görevlendirildiği süreci” (Deicher, 1993:18).

Resim 8 : Yaz Gecesi 1906–1907, Yağlıboya, 71x110.5cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:21

Mondrian, Hollanda'nın sanayileşme ile bozulmamış, manzaralarla dolu yerlerini, sık sık ziyaret eder ve bu ziyaretlerindeki etkileşimleri resimlerine yansıtır. 1905'e kadar Brabant'ta, 1906'nın bütün kışı ile 1907'i ormanların kenarında olan eski bir çiftlik evinde, 1908'de Oele yakınındaki geniş fundalıklarda yaşamını sürdürür. Mondrian

geceleeri ve özellikle de kırsal bölgeleri resimlerine konu olarak seçer. Resimlerinde, yaz gecelerinde gökyüzünün sakinliğini ve ay ışığı suya düşerken yaşadığı yalnızlığı göstermektedir.

Doğa resimlerinin sanatsal karakteri, Mondrian'ın 'Yaz Gecesi'nde (Resim 8, s:19) tamamen belirgindir. Koyu gökyüzünde, kırmızı rengi dairesel çalışmasıyla, şaşırtıcı görünmektedir. Hiçbir gece gökyüzü böyle görünmez. Gümüş-beyaz ay rengi suyun üzerine düşerken gökyüzüne takılı kalmış gibi görünür. Tuval üzerinde, hızla hareket ettirilen, geniş başlı fırçanın renkli izleri, berrak nehir tarafından açığa vurulur. Mondrian'ın 1906-1907'deki resimlerini, profesyonel bir tavırla yaptığı görülmektedir.

Mondrian profesyonelliğe doğru giderken, büyük bir yalnızlık içine girerek, tuval üzerindeki parlak renklerin mest edici heyecanına, kendini bıraktığı görülür. Bu periyodun başyapıtı 'Oele Kenarındaki Ağaçlar'dır (Resim 9, s:21). Resmin tamamında, uzun kıvrımlı renkli çizgiler görülmektedir. Parlak mavi, sarı, mor ve kırmızı renkler tuvalden süzülür. bazen de damlaların içinde renklendirilmeyen kısımlar, materyalin kendini göstermesine izin verir. Mondrian bu resimde, yağlı boya ile dikkatli bir şekilde çalışarak, ağaçların yerini belirlemiştir. Kendi, yeni renk tecrübeleriyle ormandaki ağaçların, güneş ışığındaki renklerinin karşı konulmaz muhteşemliğini, göstermeye çalışır.

Mondrian'nın tüm bu çalışmalarına rağmen yeniyle geleneği birleştirme çabaları başarısızdı. 'Oele Kenarındaki Ağaçlar' incelendiğinde iki bileşime ayrılabilir. Renkli çizgiler, ağaçları oluşturmak için asla bir araya gelmez. 'Oele Kenarındaki Ağaçlar'ın son versiyonu olan, küçük bir yağlı boya çalışmasında, ağaçların şeklini değiştirmiştir. Ağaçlar, disk şeklindeki güneşin, çevresinde dolaşan eğriler gibidir.

Deicher, Mondrian renk anlayışının oluşumunu şöyle ifade eder;

“Alman Romantikler, konularında ağaçların arasındaki Gotik Kilise yıkıntılarını kullanmışlardır. Tanrı'nın yarattığı, uyarıcı bir adam tarafından resmedilen güneşin ışığı, pencerelerden parlamaktadır. Bir resim sadece ışıktadır. Sanat ve doğanın her ikisi de bir bütündür. Doğanın ortasında yer alan orta çağ pencere formunun karmaşık sembolizmi içerisinde sanat ve doğa arasındaki problemler ilişkisini ve barışı bulmuş gibi görünmektedir. Mondrian bu eski formülü resimlerine uygulamak için çaba harcamamıştır. Fakat kendi sanatını haklı çıkarmak için kullanmıştır. Atalarından farklı bir beğeni görerek, bu amaç için

kendi resimlerindeki ışık kırılmalarında görünen birincil renkleri kullanmamıştır” (Deicher,1995:20).

Resim 9 : Oele Kenarındaki Ağaçlar 1908, Yağlı boya, 128x158cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:19

Van Gogh bu amaç için kendi kendine bir renk teorisi oluşturdu. Diğer yandan Mondrian, ‘Güneş Işığındaki Değirmen’de’ (Resim 10, s:23) olduğu gibi kırmızı, mavi ve sarıyı basitçe tüpten çıktığı gibi bir araya getirirdi.

Renklerin kaba kullanımı, agresif bir etki oluşturur ve sert damlalar, izleyiciye doğru sıçırıyormuş gibi görünür. Mondrian'ın önceden çalışmış olduğu, nazik atmosferik değirmen resminden farklı olarak, burada parlak güçlü bir kompozisyon görülmektedir.

Van Gogh'un Fransız izlenimcilerle karşılaşmasından sonra, resimlerindeki etkileyici renklerin radikal geçişleri, Mondrian'ın çalışmalarındaki yeni Fransız izlenimcileri ve Fauvizm'le ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Mondrian, fauvist anlayış ile çizgiyi, renklerden ayıran bir sınır olarak kullanmıştır. Işık gölgeyi resim yüzeyinde renklerle ifade etmiştir. Fouvizm Mondrian'ın kübizme ve soyut resme geçişinde küçük bir basamak olmuştur. "Bu tarz resimler 1909'da Hollanda'da Mondrian'a ani bir şöhret getirmiştir. Resimleri üst düzey moda yaratıcısı olmuş gibi, satılmaya başlamıştı" (Deicher,1995:30).

Miller'e göre, Mondrian'ın ani şöhreti düzenli bir hayat kurmasına sebep olmuştur;

"Kazandığı başarı klasik bir yaşam sürdürmeye ve aile kurmaya itmiştir. Birçok başarılı geçen yılın sonunda meydana gelen trajik olay Mondrian'ı kötü gidişata sürüklemiştir. 1909'da henüz çok genç olan annesi beklenmedik bir şekilde ölmüştü. Bu ölüm Mondrian'ın düşüşüne sebep oldu. Kısa bir zaman içerisinde uzun sürede bulunduğu halk desteğini kaybetti" (Miller,1992:23).

Resim 10 : Güneş Işığında Değirmen 1908, Yağlı Boya, 114x87



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:2

2.3. Mondrian'ın Figür Anlayışı

Mondrian, annesinin ölümünden sonra, kendini toparlamak için Kuzey Denzine Kıyısı olan Zeeland'ta zamanını geçirir. Kumul IV (Resim 11, s:24) aşağı yukarı bu yaz günlerinde yapılan bir başyapıttır.

Resim 11 : Kumul IV 1909–1910, Yağlı boya, 33x46

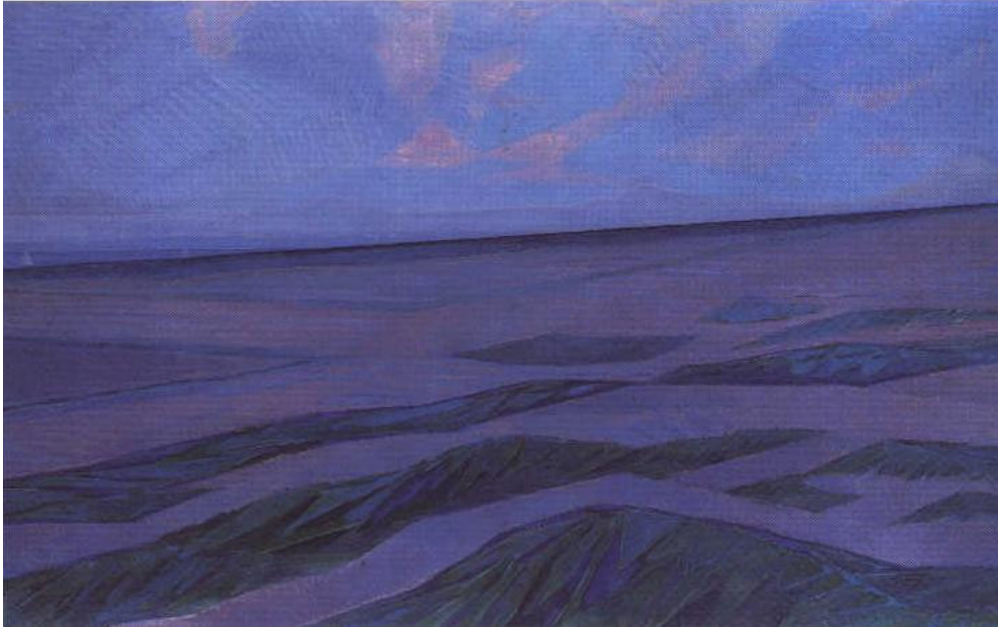


Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:25

Kırmızı, turuncu tonlarda oluşan kızılılık içerisindeki yansımaların bulunduğu resimde, aşikâr bir yaz sıcağı hissi vardır. Pembe renkler resmin sanat değerini vurgular aynı zamanda dişilik formu ve kumulların güzel eğrileri arasında bir bağ kurar.

Mondrian, erotik portrelerindeki kadın ruhunun, denizin ve kumulların yatay çizgilerinde bulunduğu söyler. 1909'da Mondrian uzun zamandır çabaladığı resimlerdeki deneyim birliğine çok yaklaşmıştır.

Resim 12 : Kumul Manzarası 1910, Yağlı Boya, 141x239



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:24

Mondrian 1910'da parlak renklerle büyük tuvallere resim yapmaya başlar. 'Kumul Manzarası' (Resim 12, s:25), açısız kırık formları, karanlıktaki hareketsiz kümeleri ve yeşilimsi lila tonları içerir.

1910-1911 yıllarında çalışmış olduğu 'Evrin' (Üç Kanatlı Resim) resminde, (Resim 13, s:26), ilk defa çıplak figürleri kullanmıştır.

Deicher'e göre, Mondrian'ın 'Üç Kanatlı Resmi' şehvani duygulardan feragatin bir sonucu olarak yeniliğin başlangıcıydı.

“Biyolojik evrim, ruhsal gelişme ile yer değiştirdi. Amsterdam'daki meraklı vatandaşlar, Mondrian'ın Protestan hayal gücü dünyasından ödünç almış olduğu figürleri tanıdılar. Üç Kanatlı Resimdeki dişi figür Kutsal Savaşlardaki Tanrının erkek şampiyonu ile alakalıydı. 1870'de Mondrian'ın babası litograflarından birinde, bunları resmetmişti” (Deicher, 1993).

Resim 13 : Evrim 1910-1911, Yağlı Boya, 178x85 cm, 183x87.5 cm, 178x85 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:29

Mondrian, annesinin ölümünden sonra kendine özgü sanatının renkleri ile kendi içinde yükselen dişlilik formlarını giydirecek, hayali figürleri resimlerine taşır. Evrim'in önemi ancak psikolojik terimlerle açıklanabilir. Mondrian'ın dini felsefeye dayanan görüşleri ise sembolik formlarla açıklanabilirdi.

2.4. Kübizm'in Mondrian Üzerindeki Etkileri

Kübizm 20. yüzyıl'da ortaya çıkan ve önemli ölçüde etkinlik gösteren bir akımdır. Cezanne'in, doğadaki her şeyi geometrik bir biçimde ifade edilebileceği fikrinden doğmuştur. Klasik form anlayışından farklı olarak kübistler, nesnelerin değişik bölümlerini, bir araya getirerek oluşturmuş bütünü, eserlerine aktarmayı amaçlamıştır.

Beksaç kübizmi şöyle ifade eder;

“Görünen cismin görüldüğü an ki biçimi dışlanarak, aynı cisim için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamadan uzaklaşarak, mantık yoluyla geometrik formlar halinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde yeniden kurulmasını sağlayan ressam, tek bir görüntü değil çeşitli görüntüleri bir araya getiren bir eser meydana getirmektedir. Görünen hayal değil bilinen şeyin önem taşıdığı bu anlayışla, yeni bir form teşekkülü ortaya konmuştur” (Beksaç,1995:117).

Kübizmin oluşumunda Kabile Sanatlarının özellikle de Afrika Zenci Sanatı'nın etkisi büyük olmuştur. Kübizm'in kuruluşunda önemli rol oynayan ressam Georges Braque (1882–1963) akımın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Fakat akımın en popüler sanatçısı Picasso olmuştur. 20. yüzyılın olduğu kadar, sanat tarihi içinde de önemli bir yeri olan Picasso, uzun yaşamı boyunca, değişik üslupları da deneyerek kübizm'in en tipik eserlerini vermiştir.

Picasso, nesnenin farklı yönlerini, gözün aynı anda göremediği fakat zihinsel olarak algıladığı yanlarını, bir düzlemde birleştirmeye çalışmıştır. Cezanne'nın doğa analizlerinden yola çıkarak, doğayı parçalayıp renk kırılmalarına neden olmuştur.

Beksaç'a göre, Picasso'nun resimleri insanlık trajedisini yansıtır;

“Akımın belki de en ilginç eserlerinden biri olan ‘Avignonlu Kızlar’ 1907 tarihinde yapılmıştır. Fauvizm'den Kübizm'e geçişte çok önemli bir aşama teşkil eden bu tablo 20. yüzyılın olduğu kadar. Kübizm tarihi için de çok önemli bir rolü üstlenmiş bulunmaktadır. Picasso'nun diğer önemli eseri olan ‘Guernica’ 1937 tarihinde yapılmıştır. İspanyol İç Savaşı'nın etkisiyle yapılan bu tablo şiddet ve korku dolu havasıyla bir insanlık trajedisini yansıtmaktadır”(Beksaç,1995:117).

Mondrian'ın sanatında soyutlama süreci ilk kez 1911'de Paris'te Kübist Sanatını tanıdıktan sonra başlar. Kübizmin temel düşüncesinde, kendi düşüncelerine uyan, bazı şeyler bulur. Özellikle kübist resimlerin düzeni ve sadeliği onu çok etkiler. Sanatında,

biçimlendirme öğelerini en aza indirgeme diye tanımlayabileceğimiz bir soyutlama süreci içerisine girer.

Diecher'e göre bu yıllar Mondrian'ın; sanat, yaşam, dünya ve evren üzerinde çok düşündüğü yıllardır;

“Mondrian'ın düşünceleri henüz yeterince belirginleşmemiştir. Kişiliğindeki mistisizm eğilimi onu, teosofiye itmişti. Düşünceleri daha çok bu yönde geliyordu. Mondrian'ın sanatında, yeni başlayan soyutlama sürecindeki çalışmaları, onun temel düşününün ürünleri değildir. Bunlar görünen gerçekten yapılan soyutlamalardır” (Diecher,1995).

1911'in sonunda Mondrian Amsterdam'dan ayrılmaya karar verdi. Çağın en büyük ressamı olan Pablo Picasso'dan bir şeyler öğrenme için Paris'e taşındı.

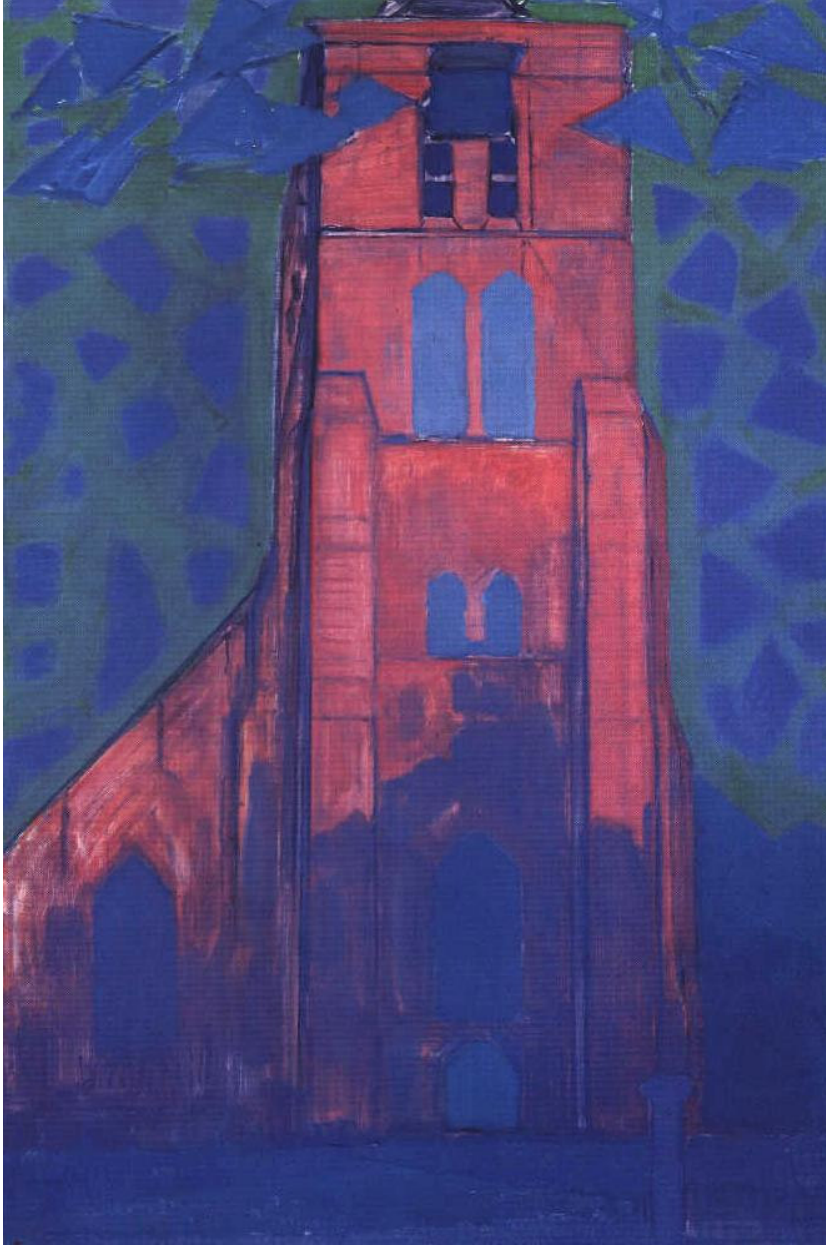
Mondrian Paris'e gittiğinde, henüz kırk yaşına basmıştı. Paris'e vardktan sonra ilk iş olarak, babasının ismi olan Peter Cornelis Mondrian ismini atarak kendine Piet Mondrian denilmesini istedi. Paris'e taşınmak Mondrian'a, evrensel izolasyon hissinden kaçması için yardım edebilirdi. Mondrian için Paris'te, Picasso ve Braque resimlerini görme fırsatı yakalamak yeterliydi. Modern sanat içerisinde, diğer benzeşen ruhlar tarafından başlatılan evrime, katkıda bulunmak için çalışmaya başladı.

Paris'te yapmış olduğu ilk resmindeki renk skalası, Picasso ve Braque ile ilişkili olarak gri, kahverengi ve siyah ile sınırlıydı. O zamanda bu iki kübist sanatçının renge ihtiyacı yoktu. “Picasso ve Braque klasik resmin temel elemanlarının analizini yapmaktaydılar. Resim tarihinde çizimin, renklerden daha önemli olduğunu iddia etmekteydiler. Daha önce doğal dünyanın renkleri ile tasvir edilen modern sanatın maksadı, sadece çizilen çizgilerin kullanılmasıydı” (Diecher,1995:35).

Diecher'a göre Mondrian ile Georges Braque'ın resimleri benzerlik gösteriyordu;

“Ekim 1911'de Amsterdam'da Georges Braque için çalışan bir sanatçı olarak gösterildi. Onların gözlemleri açığa vurulmak zorundaydı, 1908'den bu yana ve kendi verimi ile aynı periyotta bir çok detay benzeşmekteydi, o zamanda Braque yaşlı ağaç dallarının şekillendirdiği oval şekillere öncelik veriyordu. Mondrian'da iki yada üç eğrisel çizginin oluşturduğu oval şekillerle tanıştı. Bu periyottaki bütün manzara içerisinde değişik formlarda görülebilecek olan resimlerinde ana tema haline getirdi”(Diecher,1995:36).

Resim 14 : Domburg Yakınlarındaki Kilise 1910–1911Yağlı Boya. 114x75cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:26

Bu benzerlik "Oele Yakınındaki Ağaçlar"(Resim 9 , s:21) resminde görülebilir. Resmin içerisindeki ağaçlar tarafından oluşturulmuş, güneş motifi şeklindedir. Oele Yakınındaki Ağaçlar ile Ayın Doğuşu ile Haberleşen Ağaçlar'da da (Resim 15 , s:30) aynı görüntüye rastlanır. Mondrian için bu oval form, resimde kişisel yeteneğin işaretiydi. Birçok farklı manzarada bu formları tekrar tekrar kullandı. Bu bir cins görsel imzaydı. "Braque bu formla yaptığı eserini, aynı gözlerle gören ve sonuç olarak da kendisinininki gibi düşüncelere sahip başka bir adamın varlığından endişe duydu"(Miller,1992).

Resim 15: Ayın Doğusuyla Haberleşen Ağaçlar, Yağlı boya, 79x92.5



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:18

Resim 16 : Figür Çalışması 1911, Yağlıboya, 115x88 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:30

Resim 17 : Ağaçlı Manzara 1911 -1912 , Yağlıboya, 120 x 100 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:33

İpşiroğlu, Mondrian'ın Picassodan etkilenmiş olmasına karşın, resimlerinde farklı bir yönünün olduğunu düşünür;

“Giderek soyutlaşan ağaç resimlerini Paris'te sergilediğinde Apollinaire Mondrian için, Picasso'dan etkilenmiş olmasına karşın çok özgün bir kişiliği olduğunu, resimlerinin bir ‘entelektüel duyarlılık’ gösterdiklerini, bu tür bir Kübizmin Picasso ve Braque'ın değişik malzemelerle yaptıkları ilginç deneylerden farklı bir yönü olduğunu” söyler” (İpşiroğlu,1994:79).

Mondrian'ın Fransız sanatkârlardan farkı, nü ile portre arasındaki tutumuydu. Picasso, bir sanatçının doğaya ve kadınlara hâkim olması gerektiğini söylüyordu. Resimlerindeki bu yeteneğini, kadın portrelerini bir araya getirerek veya dağıtarak gösteriyordu. Mondrian'ın, Paris günlerindeki ilk ‘Figür Çalışması’nda (Resim 16 ,s:31), yüzeyin karanlığı içerisinde dişi bir figür belirir.

1911-1912 yıllarında Mondrian;

“Siyah tebeşir kullanarak yaptığı ağaç konulu resimlerine geri dönüş yapar. Bu çalışmalarındaki en büyük özellik, yalın ağacı üç boyutlu hale taşımasıdır. Mondrian'ın projesi gözünün önündeki objeleri ritmik işaretlere dönüştürmektir ve içeriğinde de kübizmin kompozisyon öğelerini ve resim kurallarını barındırmaktır”(Jaffé,1985:82).

Mondrian 1912'den sonra yapmış olduğu ‘Ağaçlı Manzara’ (Resim 17 ,s:32) resminde, siyah çizgileri resmin yüzeyinde duran ızgaralar gibi kullanmaya başladı. Ona göre çizgiler, resmin çatısı olmaya başlamıştı. Cisimleri, cam çatlaklar gibi bir araya getirerek; yüzeyi, siyah çizgilerin ağ yapısıyla sonlandırıyor. Yüzeye yazı yazıyormuş gibi cisimleri çizgilerin arasına yerleştiriyordu.

Mondrian bundan sonraki resimlerinde, oval uçları siyah çizgilerle belirledi. Ağacın karışık dallarını, resmin yüzeyinde siyah çizgilerle gösterdi. Siyah çizgiler, nesnelere görmenin tek yoluydu. Bu tarz doğa resimlerinde, lineer ağ birleştirmede başarı göstermeye başladı.

1912'deki ‘Gri Ağaç’(Resim 18 s:34) isimli resminde yaprak kümelerini ve elma bahçesindeki gri puslu havayı ifade etmeye çalıştı. Gri Ağacın temiz bir lineer yapısı vardır. Gerçek bir bahçe kokusu, ağ görüntüsüyle atmosferik olarak hayal edilebilir.

Resim 18 : Gri Ağaç, 1912, Yağlı boya, 78.5 x 107.5 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:35

‘Çiçekler İçerisindeki Elma Ağacı’ (Resim 19 s:35) ‘Gri Ağaç’ ile aynı sene resmedilmiştir. Renklerdeki katmanlar, daha transparandır. Ağacın yeri tesadüfi olmaya başlamıştır. Resmin yapısı, ağacın üzerindeki çiçekten meyve oluşması yoluyla, geliştirilmiş gibi görünmektedir. Kompozisyonda dört köşeden, merkeze ulaşılmaya çalışılmıştır. Beyaz yüzey üzerine yeşil, sarı, pembe ve gri’yi kullanarak renklerde sınırlılık getirmiştir.

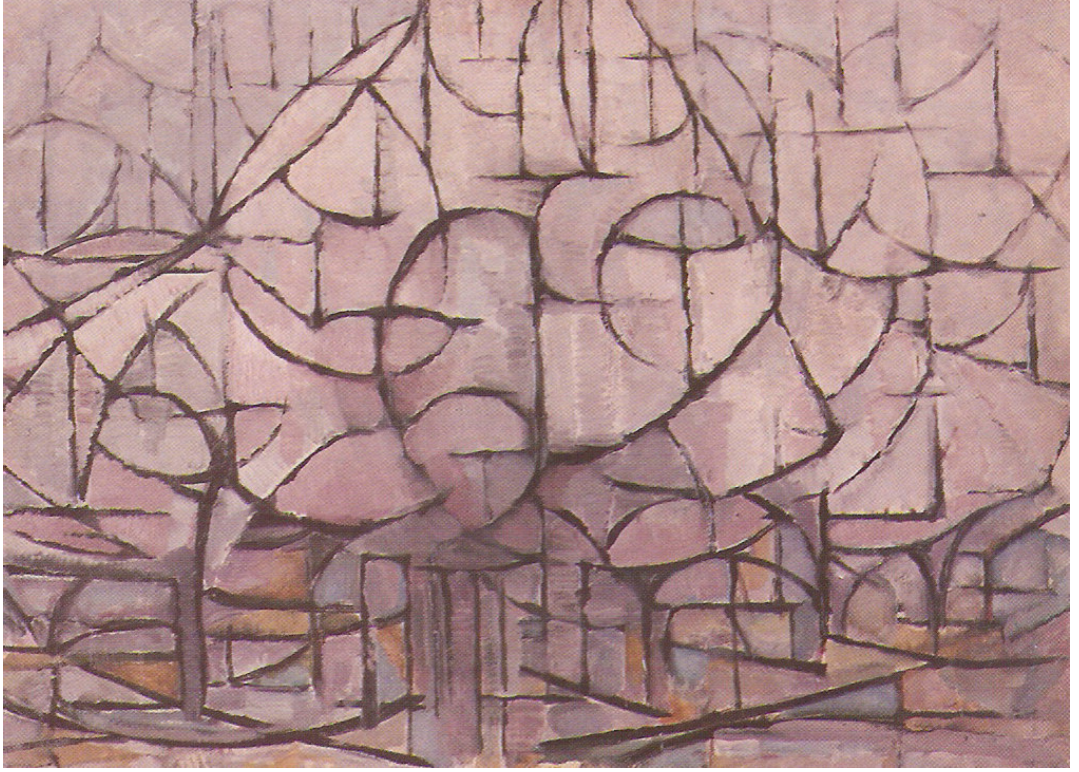
Resim 19 : Çiçekler İçerisindeki Elma Ağacı 1912, Yağlı boya, 78 x 106 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:34

'Bahar Çiçekli Ağaç' (Resim 20 s:36) diğer ağaç soyutlamalarına göre, daha soyut ve daha net tanımlanmıştır. Ağacın dalları, lineer ağlara benzemektedir. Çizgiler, ince ve kalın çizgiler yüzeyde derinlik etkisi yaratmaktadır. Bu resim, izleyiciye gerçeklerden kaçan bir şeyi koruyormuş hissini uyandırır. Çiçek açmış ağaçlarla dolu bahçede, beyazımsı pembe çiçekli dallar, bütün yönlere doğru ilerliyormuş gibi görünür. Resimde egemen olan çizgiler, birbirlerine bağlanarak yüzeyin köşelerine kadar uzatılmıştır. Ağaçlar, manzaranın üstünden, yok olur izlenimini yansıtır. Mondrian'ın ağaç resimlerinde, nesneyi arayan gözler, dağılmış parçalardan oluşan şekilleri görür.

Resim 20 : Bahar Çiçekli Ağaç 1912, Yağlı boya. 65 x 75 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher, 1993:35

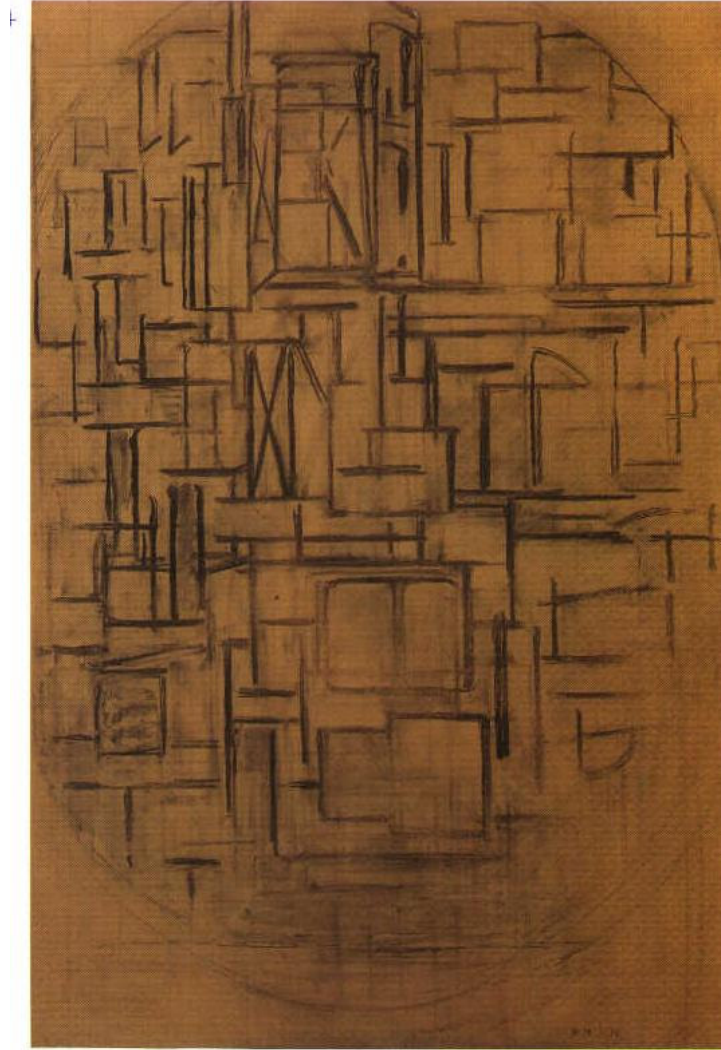
Mondrian'ın ağaç dallarındaki dikey ve yatay çizgiler, yaşamın ve doğanın zıtlığını ifade eder. Mondrian doğadaki karşıt güçlerin yapısını en karakteristik olarak ağaç formunda göstermektedir. O, resimlerini toplumun düzenini ve dengesini sağlayan bir araç olarak görür. Ağaç resimlerindeki karşıt güçler ile doğanın ve toplumun eşitsizliğini vurgular. Mondrian doğadaki dengesizliğin varolma olduğunu ve bu eşitsizlik üzerine varolacağını belirtir.

James'a göre Mondrian, sanatı, insanların gelişimini sağlayan bir araç olarak görür;

“Sanat din gibi ruhsallığa geçiş için bir araçsa insanoğlunun gelişmesini sağlar. Düşünce ve yaşantı olarak materyalizmin üstüne çıkmış insanların, soyut sanata da ihtiyacı yoktur. Onlar gerçek anlamda, ruhsal açıdan olgunlaşmış kişilerdir”(Holtzman and James, 1917:18).

Mondrian 'ın 1914 yılında yaptığı 'Oval Kompozisyon'u (Resim 21 s:37), karakalemle çalışmış olduğu, bina eskizleridir. Eskizlerini tuvale aktararak, yağlı boya çalışmasına döndürmesi sonucunda bu çalışmalar oluşmuştur. Bu çalışmalarında ilk renkli, çizgi düzenlemesi görülmektedir.

Resim 21 : Oval Kompozisyon 1913-1914, Yağlıboya, 15.2x100 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:38

1914 yılında çalışmış olduğu 'Tableau III' (Resim 22, s:38) adlı çalışmasında, lineer ağın içrisini, renklerle kaplanmıştır. Tuğla kırmızısı, gökyüzü mavisi ve gri, şehrin renklerini oluşturur. Evlerin, pencere ve kemerli kapıları yap boz gibi görünmektedir.

Resim 22 : Tableau III 1914, Yağlıboya, 140 x 101 cm

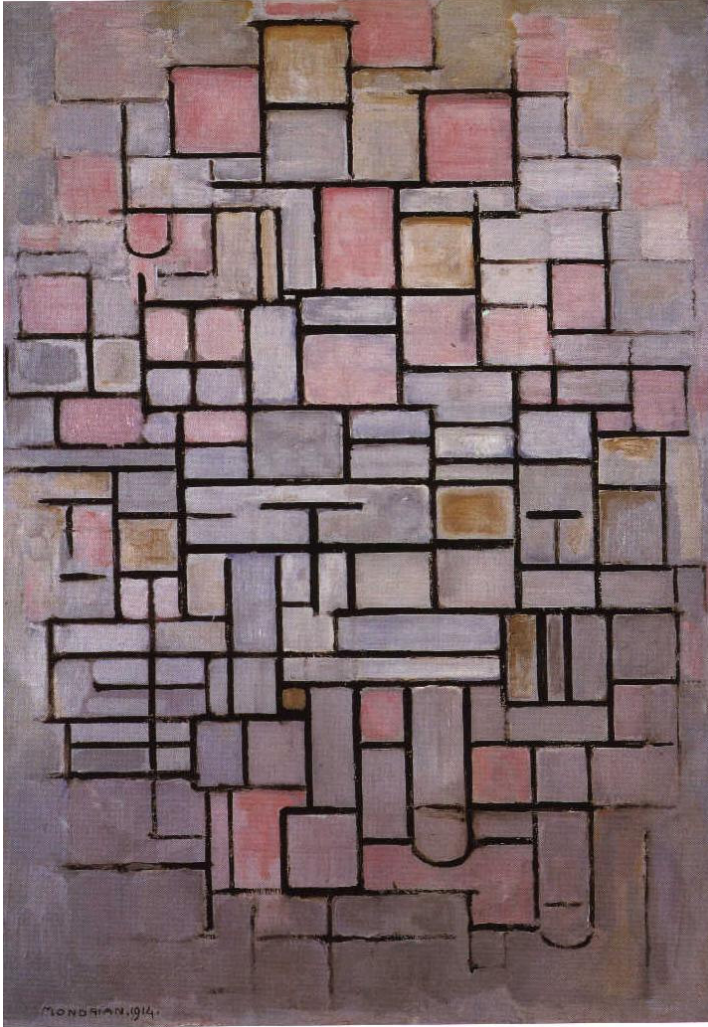


Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:39

Deicher'a göre Mondrian'ın resimleri, lineer sistemle oluşturulmuş ve doğayı taklit etmeyen kusursuz resimlerdi;

“Soyut ızgaraları beyaz yüzey boyunca yerleştirebilir veya lineer sistemlerden meydana gelen ev manzaralarıyla benzer manzaralar yapabilirdi. Yapmış olduğu resimler şimdi doğayı taklit etmeyecekti ve her birim, erişilmez ve anlaşılmazdı. Resimlerinin hepsi şehir dışı, deniz veya yıldızlı gece gibi hoş ve mükemmel olacaktı” (Diecher,1993:40).

Resim 23 : Düzlemlerdeki Kompozisyonlar 1914, Yağlı boya, 88 x 61 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:41

Mondrian 1913–1914 yıllarında stüdyosunun bir duvarına, 'Mavi Duvar'(Resim 24, s:40) adında bir resim yaptı. Resim, neşeli bir hava içerisinde modeli parçalayan siyah çizgilerle doludur. Mondrian bu çalışmasında duvar ve resmi bir bütün olarak göstermeye çalışmıştır.

Resim 24 : Mavi Duvar 1914, Yağlı boya, 95,2x67,6cm



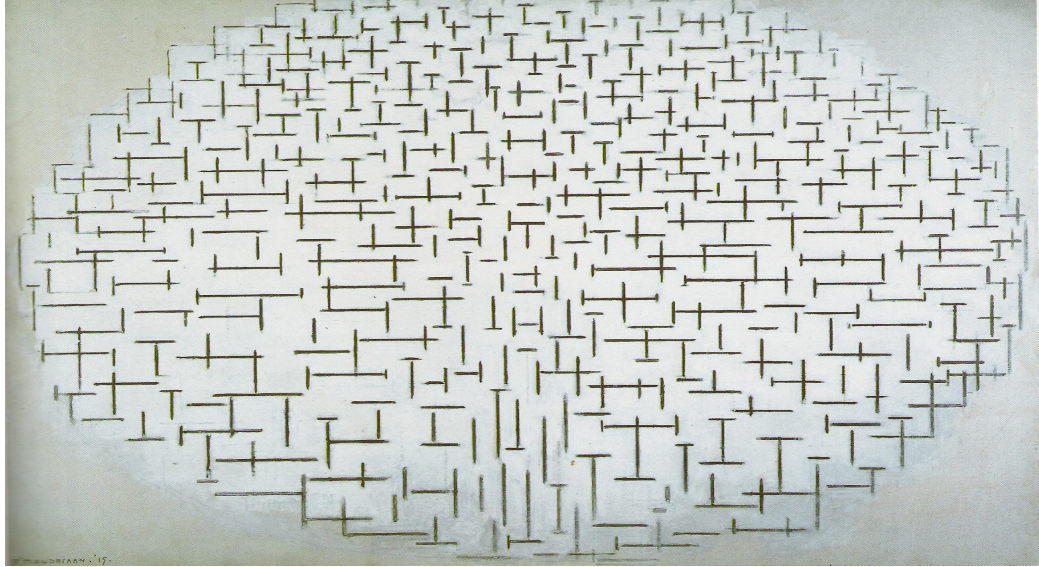
Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:42

1914’de Mondrian hedefini görererek, yazar ve eleştirmen olan Bremmer’e yazdığı bir mektupta şöyle der;

“İnsanlar genellikle sanatımın belirsiz olduğu ve müziği hatırlattığımı düşünürler. Buna bir itirazım yok, sanat dünyasının dışında kaldığı sürece...Ben evrensel güzelliği anlamak için çizgilerle ve renk düzlemleriyle bir düzen kuruyorum ve mümkün olabildiğince bilinçli olarak. Tabii ki doğa normal olarak benden de diğer sanatçılarda olduğu gibi yaratma duygusu uyandırıyor. Ama ben gerçeğe olabildiğince yaklaşmak istiyorum. Bunun için ben sınırlı bir öze indirgeyene kadar her şeyi soyutluyorum”(Holtzman and James, 1917:14).

Mondrian denizi, paralel dalgaların tepesinde oynayan, yatay ışık yansımaları ile resimledi. ‘Pier ve Okyanus’ (Resim 25, s:41) resminde konuyu basit kübist elemanları ile oval şekillerde düzenleyerek, ufuk çizgisini ortaya çıkardı.

Resim 25 : Pier ve Okyanus 1915, Yağlı boya, 85 x 108 cm

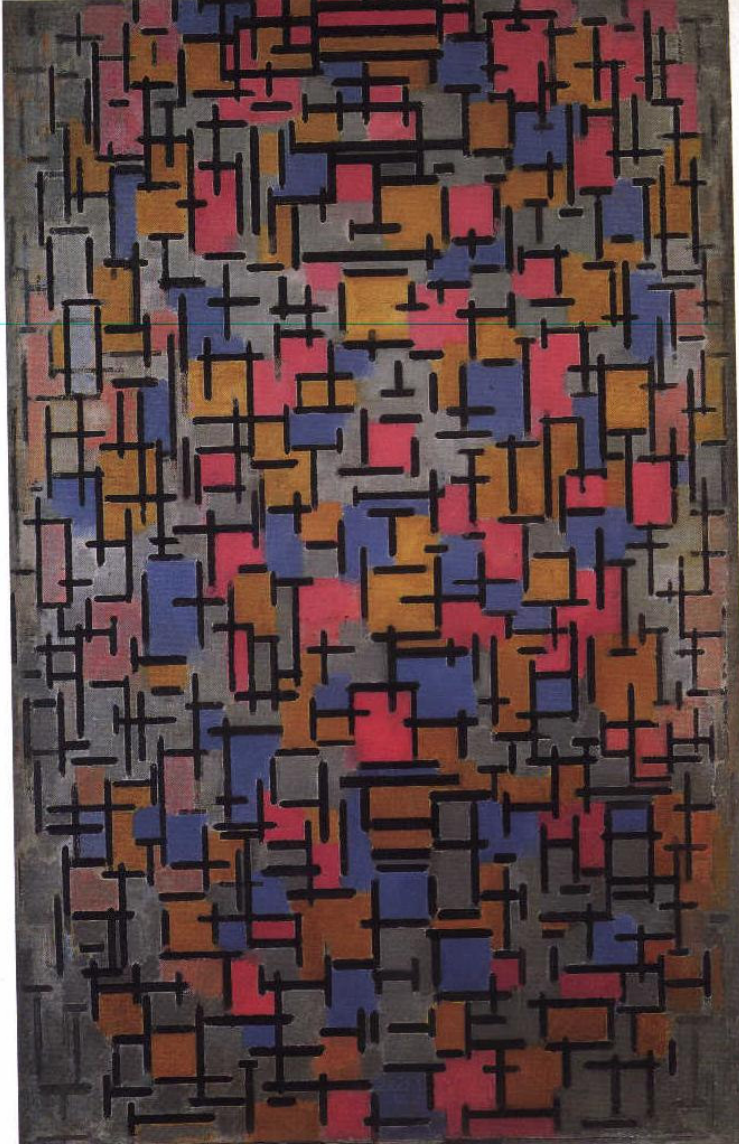


Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:43

Mondrian 1916 yılında sadece bir soyut resim yaptı. ‘Kompozisyon’ (Resim 26, s:42) çalışması, daha önce çalışmış olduğu ‘Domburg Yakınlarındaki Kilise’(Resim 14, s:29)

resmindeki taş kulenin duvarlarını, kırmızı, sarı, kahverengi ve mavi parçalara bölerek, lineer ağı biçiminde göstermiştir.

Resim 26 : Kompozisyon 1916, Yağlı boya, 119 x 75.1 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher, 1993:47

Lynton'a göre Mondrian, gördüğü ilk biçimden yola çıkarak, sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini oluşturmuştur;

“Estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılaştırarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kişiye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resim bu iletişimi o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kimsenin duyularına yönelterek gerçekleştirir” (Lynton1992:76).

Mondrian'a göre Kübizm bir soyutlamaydı. Ama doğadan kendini kurtaramamıştı. Hacme bağlı kaldığından figürler anlaşılır derecedeydi. Resimlerinde farklı şeyler arıyordu. “Mondrian, gürültülü müziği, doğadan kurtulamadığı için nasıl eleştiriyorsa Kübizmi'de öyle eleştiriyordu. Mondrian'ın dünya görüşü neydi? Sanatının ereği neydi? Neyin dengesini arıyordu sanatta?” (İpşiroğlu,1994:80).

Mondrian kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha öteye götürmeye saf plastik sanatın anlatımı üzerinde yoğunlaşmaya başladı. Onun görüşüne göre kübizm soyutlama yapıyordu fakat tam bir soyut değildi. Ona göre boyut yok edilmeliydi. Böylece kübizmden ayrıldı.

Onun Kübizmden neden ayrıldığı hususunda dostu Sweeney'e yazdığı mektup önemlidir;

“Biliyorsunuz ki, Kübizm'in niyeti başlangıçta kesin olarak oylumları ifade etmekte. Üç boyutlu oylum (doğal olanı) demek ki mevcuttu. Bu gene gösteriyordu ki, Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlanmaya gidiyordu, fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışıma zıttı. Benim soyut anlayışıma göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satih'a hizmet ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmekte. Ben bunu, yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım. Fakat yüzeylere pek o kadar dokunulmuş olmadı. Nihayet yalnız çizgiler çizdim ve bunları renklendirdim. Şimdi biricik problem bu çizgileri aynı şekilde karşılıklı kontrastlarla yok etmekte. Belki kendimi açık olarak anlatamadım, fakat bu size benim kendimde kübist etkiye nasıl son verdiğimi açıklar”(Turani,1995,665).

2. 5. De Still Anlayışı ve Mondrian

1917-1931 yılları arasında etkinlik gösteren De Still akımı, kübizimden yararlanılarak oluşturulan bir görüştür. Bu anlayış matematiksel bir çıkışla, sanata yeni bir yön vermeyi amaçlamıştır. Bu anlayışın temsilcileri olarak Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Van der Leek görülür. Doğa dışı soyutlamaya dayanan bu anlayışın getirdiği estetik görüş, 'Neo-Plastizm' adı altında savunulur.

“Doesburg 1916 yılına doğru, doğa biçimlerini, doğal örneğinin işaretini, sıkı sıkıya yan yana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle, geometri içine sokmaya başlar. Üç ressam bir çalışma topluluğunda birleşir ve J.J.P. Oud, Wils, vont Hoff gibi mimar ve Georges van Togerloo gibi heykeltıraşlarla birlikte 1917'de 'De Still' grubunu oluştururlar ve aynı yılın ekim ayında aynı adı taşıyan dergi yayınlarlar”(Tunalı, 1989:178).

Beksaç De Still anlayışını şöyle açıklar;

“Son derece yalın bir biçim olan sanat yapıtı sadece dikey ve yatay çizgilerden müteşekkil bir görünüm alırken renk dizgesi de üç ana renge yani sarı, mavi ve kırmızıya bağımlı kalınmıştır. Bu harekete bağlı sanatçılar için evrenin temeli tamamen yatay ve dikey çizgilere dayanmaktadır. En önemli sanatçıları akımın en önde gelen ismi ve en iyi De Still uygulayıcısı olan Piet Mondrian (1872-1944) 20. yüzyıl sanatının en önemli ressamlarından olduğu kadar, sanat kuramcıları arasında da önemli bir yeri vardır” (Beksaç;1995).

Mondrian Neo-Plastizm anlayışı ile;

“1-Sanatta gerçeğin, yalnız dinamik biçim ve renk hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği,

2-Saf araçların amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiğini” ifade (Turani,!995,605) eder.

Neo-Plastizm, resim sanatında kullanılan doğal renklerin bir anlamda soyutlanmasını sağlayan De Still anlayışı ile olabildiğince saf renklerin kullanılması görüşündedir.

Hess'e göre De Still anlayışı şöyledir;

“Rengin belirgin olabilmesi için, renk düz olmalıdır, salt, asal olmalı yani sarı, kırmızı veya mavi gibi üç ana renkten biri olmalı, yayılımında gerçekten bağımlı, ama hiçbir şekilde sınırlandırılmamış olmalıdır. Diğer yandan üç temel renk de henüz rengin dışsallığına sahiptir. O, bakımdan bunlar renk olmayan üç renge, beyaz, siyah ve gri'ye karşıt olarak yerleştirilmelidir. Çünkü renklerin doğal uyum ilişkilerine girmemeleri gerekir. Salt biçim verme doğal olanı bir yana bırakmayı amaçladığından, bu üç rengi boyut, güç ve tanısal kapasite bakımından başka bağlantılar içine sokar. Bağlantılara ilişkin olarak 'uyum' kelimesi yerine dengeli biçim verme tabiri daha uygundur” (Hess, 1998:95).

Mondrian yeni plastizm kuramını, mistik ve teosofik düşünceye dayanarak geliştirmişti. Amacı, yaşamın temelinde yatan, fakat doğada anlatımını bulamadığı, denge ve uyumun evrensel ilkelerini dile getirmektir. Doğal renkleri ise temel renklere indirgeyerek kişisel öğeleri, evrensel öğelere dönüştürebilecekti.

Mondrian geometrik anlayışını, düşünsel yaşam yetisiyle, Doesburg ise keskin akılcılığı ile belirlemiştir;

“Mondrian ve Doesburg’un resimleri, birbirlerine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirlerinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin, mutlak dik açısından dile gelir. Bu ise apaçık geometridir. Neo-Plastizm bu anlamda sanatın geometrileştirilmesidir”(Turani,1995:181).

De Still grubunun oluşumundan bir süre sonra, aynı adı taşıyan dergi yayımlanır. Derginin amacı; bu anlayışı, bütün sanatlara tanıtarak, doğa anlatım dillerine en uygun ifadeyi kazandırmaktır. Turani’ye göre Mondrian;“ Neo-Plastisizm görüşünün doğru anlaşılabilmesi için akımı açıklayıcı yazılarını çeşitli Avrupa dergilerinde ve De Still dergisinde yayımlıyordu” (Turani,1995:605).

Turani’nin kaynaklarına göre Mondrian’ın Neo-Plastizm’i tanıtmak amacıyla, yazdığı bildiride şöyle der;

“Neo-plastizm, kişisel bir görüş olarak anlaşılmalıdır. Neo-plastizm, eski ve yeni bütün sanatın mantıklı bir aşamasıdır. Onun yolu herkes için açık olup, bir prensip olarak kullanılması gerekir. Bizim halen, içinde bulunduğumuz yaşamın zıt kuvvetlerin keskin çizgilerle belirlediği makinalaşmış dünyamızda, gerçeği keyfi hislerle öğrenmeyi denemenin, bizi bir hal çaresine götürebileceğini düşünmek mantıksızdır. Sanatın halen, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak yaratmasına hiç gerek yoktur”(Turani,1995:605).

Dengeye ulaşabilmek için gerçeği görebilmek gerekir. Modern sanat bize bu konuda yardım eder;

“Hatta bu karışık anda, gerçeği gerçekten görmeyi gerçek yaptığımız takdirde dengeye yaklaşabiliriz. Modern yaşam ve modern kültür bize bu hususta yardım eder. Bilim ve teknik, çağın sebep olduğu baskıya galebe çalar. Fakat bu ilerleme yanlış bir biçimde kullanılırsa, gittikçe büyüyen karışıklığa neden olur. Bizim yolumuz bizi, yaşamın eşit olmayan zıtlıkların dengesini aramaya götürüyor. Neo-plastizm faydayı olanaklı yapan sınırlamalara egemen olduğundan, yalnız insanlığın ilerlemesine paralel olmaya değil aynı zamanda bu ilerlemenin başında gitmeye zorunludur. Sanatın amacı, gerçeğin açık bir algısını söylemektir”(Turani, 1995:606).

Neo-Plastisizm'in ilkeleri Mondrian'a göre sadece sanat alanında değil, yaşamda da gelip geçici ilkeleri olacaktır. Nasıl sanatta, evrensel olana doğal biçimlerle ulaşılamazsa,

yaşamda da evrensele, alışlageldiği gibi bireysel şeylere bağlanarak ulaşılamazdı. Önce kişi bunları kendi içinde yenmeliydi. Bunu oluşturmak için, resimdeki hayal gücü sahasından ayrılmak önemliydi.

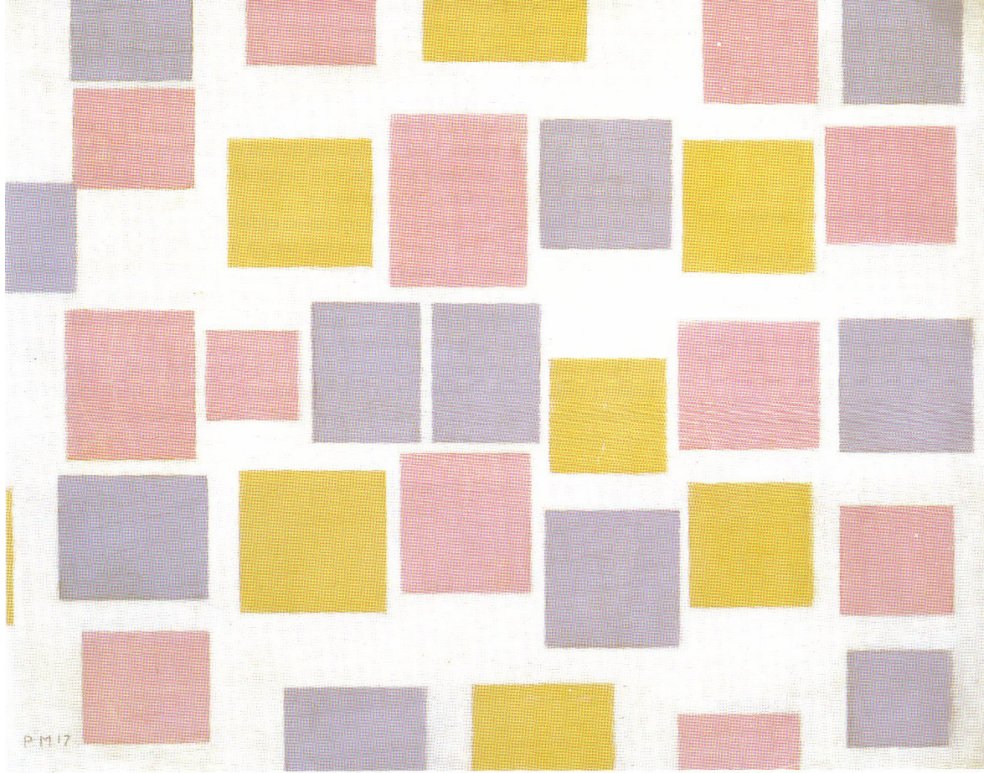
Mondrian'a göre Neo-Plastisizm;

“Belli bir kültür düzeyine ulaşmış olan çağdaş insan, ne salt maddesel ne de salt duygusal olabilir; madde ruh ve tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış olarak yaşama yeni bir açıdan bakar. Çünkü gerçek yaşamda bunların hiçbiri kendi başına egemen değildir. Bütünlük ise ancak bunların dengesiyle sağlanabilir. Sanatta da bu böyledir. Geleceğin sanatı Neo-Plastisizm olacaktır. Uyum ve birlik içeren yeni bir tinselliğin ifadesi olarak soyut gerçek dile getirir. Buradaki gerçek sözcüğü geleneksel sanattaki gerçekle karıştırılmamalıdır. Gerçek sanat yansıtmacı olduğu için salt gerçeği bütünlüğü içinde veremez. Dış görünüm'ü yada iç görünüm'ü dile getirir. Oysa yeni biçimlendirmede sanat, gerçeği dış ve iç-görünümünden soyutlayarak evrensel ilişkileri dile getirir, bunların dengesini arar. Neo-Plastisizm'in biçimlendirme öğeleri yüzey, yatay ve dikey çizgiler, dik açı, üç ana renk (kırmızı, sarı, mavi), üç'te nötr renktir (siyah, beyaz, gri). Bireysel olan bunların kullanımıdır” (İpşiroğlu,1994:88).

Değişik eğilimdeki sanatçılar arasında bile, düşün alışverişinin sürdüğü ve az çok etkileşim içerisinde bulunduğu bu yıllarda, Mondrian kendisinin çizdiği yolda, ödün vermeksizin yürüyordu. 1917'de görülen beyaz resim çalışmaları, serbestçe renklendirilmiş kareler ve siyah çizgilerden başka bir şey değildi.

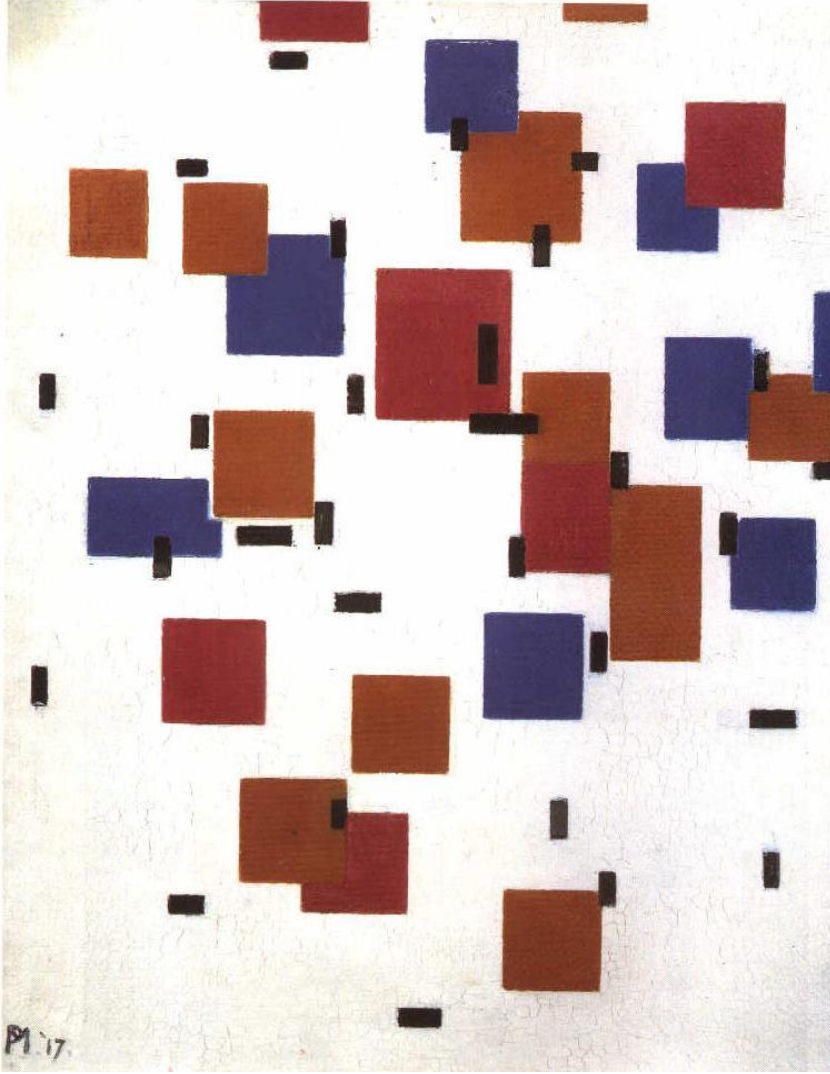
Beyaz renkli zemin üzerinde, siyah çizgilerin ve pastel renkli dörtgenlerin görüldüğü ‘Renkli Düzlemlerdeki Kompozisyon’ (Resim24, s:47), Mondrian'ın en güzel resimleri arasındadır. "Theo Van Doesburg bu resimlerin yapıldığı yer olan stüdyo ile ayrılmaz bir bağ olduğunu ve belirli bir günün ışığından etkilendiğini yazmıştır” (Diecher,1993:50).

Resim 27 : Renkli Düzlemlerdeki Kompozisyon 1917, Yağlı boya, 48 x 61 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher, 1993:49

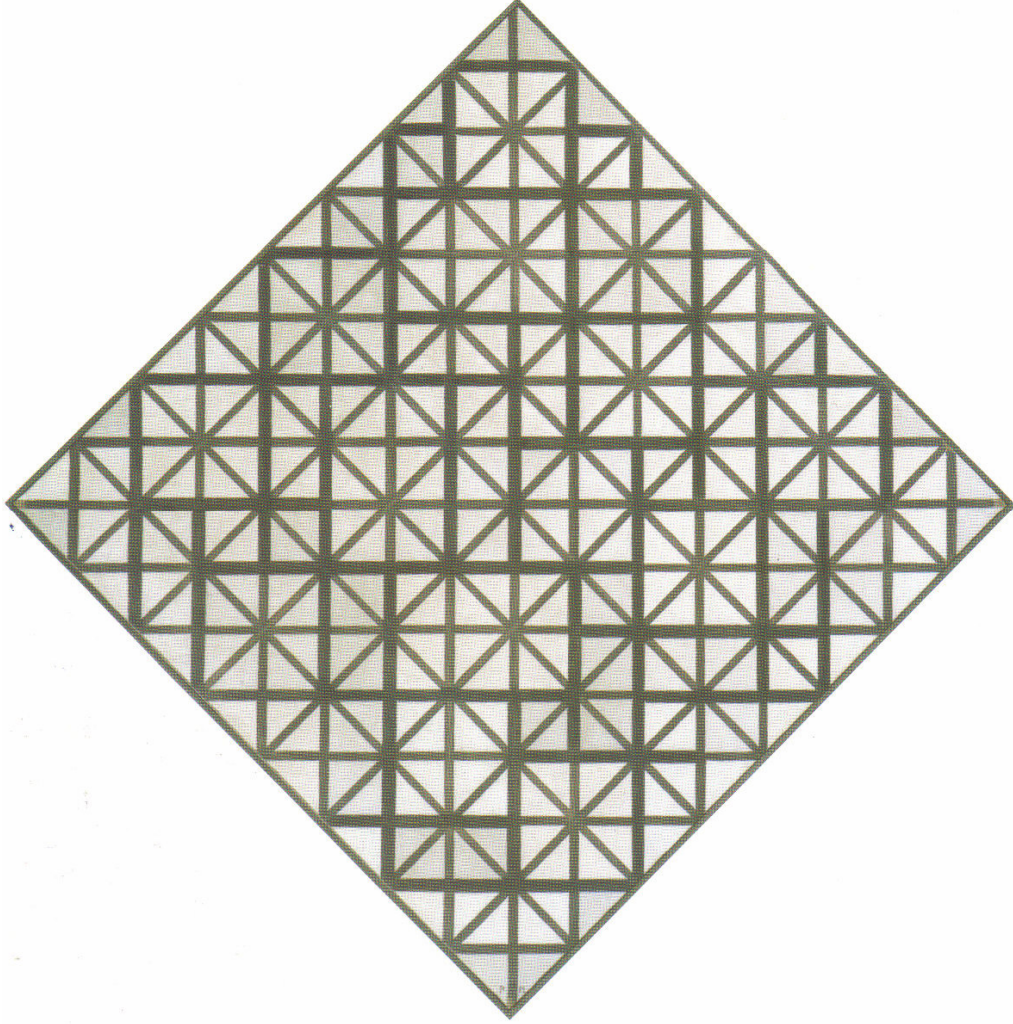
Resim 28 : Renklerdeki Kompozisyon 1917, Yağlı boya. 50 x 44 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:50

'Renklerdeki Kompozisyon' (Resim28, s:48) adlı çalışmada renkli dikdörtgenlerin arasında, siyah çizgilerin bulunması sonsuz uzay izlenimini verir. "izgi örgüsü figürün etrafında ince bir hava tabakası yaratır ve gözümüzün devinimini yavaşlattığından o mekana girmeyi de güçleştirir" (Lowry,1972:42).

Resim 29 : Gri Çizgili Elmas 1918, Yağlı boya. Diyagonal 120cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:52

1918'de çalışmış olduğu 'Gri izgili Elmas' (Resim29, s:49) resminde yüzeyin tamamının yatay ve dikey çizgilerle ağ tabakasının oluşturulduğu görülür. Resimde diyagonal biçimde oluşturulan ağ tabakası, dengenin ana koşuludur. Turani'ye göre; "izgi yüzey ve açık koyu kontrastlarla kompozisyon yüzeyinde görülür biçimde oluşturulmaktadır"(Turani, 1977:65).

Lynton'a göre 'Gri çizgili Elmas';

“Resmin elmas biçimi daha büyük bir kafesin yalnız bir parçasını görüyormuşuz izlenimini verir. Resmin asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzensizliği ve dengesi, resmin temel özelliğini ve görsel etkisini sağlar. Önem ve kendini duyurma bakımından, resmin ikinci özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur. Bu düzensizlik ilk bakışta varmış gibi görünen dengeyi bozarak, resme belirli bir dinamizm kazandırır. Burada uzay derinlik olarak değil, resim düzleminin bir uzantısı gibi, yanlamasına algılanır”(Lynton,1982:77).

Mondrian ve Van Doesburg, yenilikçi resim ile modern mimarinin, birbiriyle alakalı olduğu konusunda hemfikirdiler. Mondrian'a göre resim, Van Gogh'da olduğu gibi mutlak amaç değildir. Onun resmi estetik amaçların dışında manevi görevleri yerine getirmeye yöneliktir.

İpşiroğluna göre Mondrian'ın resimde aradığı düşünsel bir yetkinliği;

“Adım adım ereğine ulaşmaya çalışıyordu. Bauhaus çatısı altında toplanan sanatçılar arasında, birbirinden çok farklı olanlarda bile az çok bir yakınlaşma, bazen birinin ötekini etkilediği görülebilir. Mondrian Bauhaus'a sık sık konferans vermeye çağırıldığı, oradaki sanatçılarla dost olduğu, Bauhaus yayınları arasında kitapları çıktığı halde yolundan hiç şaşmamış, hiçbir yan yola sapmamıştır. Tersine, yoldan sapanlara küsmüştür. Kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan De Stijl dergisinin kurucusu Theo Van Doesburg, resimlerinde diagonal çizgi kullanmaya başlayınca Neo-Plastisizm'in temel ilkesine karşı geldi diye onunla bozuşmuş ve bir daha De Stijl yazı vermemiştir” (İpşiroğlu,1994:80).

Mondrian 1919'da Van Doesburg'a yazdığı bir mektupta “çalışmalarındaki doyumsuzluğu dile getirmişti. Izgaralı resimlerindeki radikal modernlik uzun süre ilgisini çekmedi. Düzen ve ölçüdeki eksiklikten denge ve uyumdan yakınıyordu” (Deicher,1993:45). Resim içerisinde ferdi bölgeler geliştirerek, ızgarayı renkle doldurmayarak, yaratıcı ana hatlarla oynayabilir bazen de onları doğanın içerisinde dağıtabilirdi. Bir resim yapmak çözüm bulunması gereken ve gittikçe zorlaşan bir durum haline gelmekteydi.

Mondrian'ın uygulamaya koyduğu, bütün resimsel fikirler 1921'den önce oluşmuştu. 1921'in sonunda resimlerinin yüzeyi beyaz, renkler ise katışıksızdı. Stilindeki bu değişiklik ve ana renklere dönüşü, babasının ölümü ve hayatındaki trajik olaylarla alakalıydı.

Müller'e göre Mondrian, doğanın değişmez gerçeğini çizgiler ve renklerle anlatıyordu;

“Doğanın değişmez gerçeğini, ancak çizgi ve renk ilişkilerinin anlatabileceğini düşünen Mondrian, sertliğe kadar giden seçkinliğe ve kesin, değişmez bir anlatım tarzına taraftardır. Bunun için, 1921’de, ancak dik açı ile birbirini kesen çizgileri siyah, gri ve beyaz gibi üç temel değeri kullanmaya başlar” (Müller,1993:32).

Mondrian “Olgunluk dönemi yapıtlarında, beyaz kareler üstüne siyah çizgiler kullanır. Ama güzel doyurucu etkiler yaratmak için, sürekli simetri dışı dengeyle kare alanlarda katıksız asal renkleri kullanmıştır”(Johnston.1984:63).

Mondrian “tiyatro dekorasyon elemanlarının tanıtımını, tamamıyla De Still sanat yaklaşımıyla yapılabileceğini düşünür. Profesyonel tiyatrodaki zaman, sahne ve kulis arasındaki ayrımı elimine etmeyle alakalıdır” (İpşiroğlu,1994:90). Bundan sonra tayin edilen mimari yapıların temeli, mimari ve resim arasındaki ilişkileri basit bir yolla geliştirdi. Aslında eşkenar dörtgen formatındaki beyaz kareler şehir salonunun beton yüzeyini süslemek için kullanılmaya uygundu.

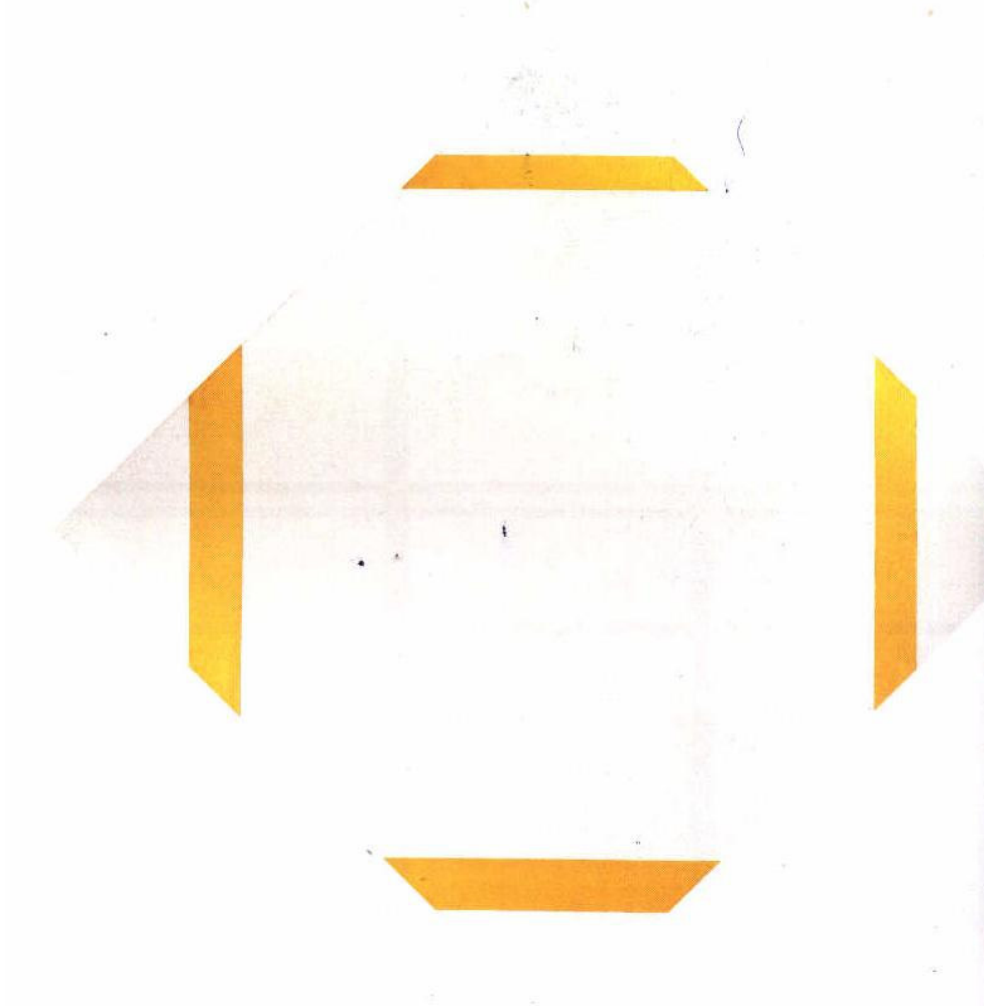
Deicher’a göre Mondrian, 1931 yılında tamamladığı Yeni Sanat - Yeni Yaşam adındaki el yazması kitapta, sanatının sonun geldiğini beyan eder.

“Bu son Eski Dünya'nın sonunu içermekteydi ve insanlık sürecindeki karanlık çağ boyunca üretilen sanat çalışmalarına alışık enerjiler çizimin ütopik çağına kazanç saptayacaktı. Yazı’da dini imalarda bulunuyordu. Mondrian kilise mensuplarını özlemine çektiği ‘büyük yangın’ olgusunu tekrarladı. Sanat mümkün olan sonda kalacak ve bu tarihi süreç gerçekleşecekti. Bu soyut sanatın tarihi durumu açısından bir gerçektir. Bu formlar günlük tecrübelerle alakalı olarak çok fazla gidemezdi. Bir sanatçı bu ihtimali göz önüne alarak, resim yapmaya devam edebilirdi” (Deicher,1994:78).

1932’de Mondrian atmışına geldiğinde halk onun kırmızı, sarı, ve mavi kompozisyonlardan oluşan değişmez stiline alışmaya başladı. Mondrian’ın o yıllardaki yeni çalışmaları, resmin sınırına ulaşıldığını göstermekteydi.

Mondrian 1933’te 'Sarı Çizgilerin Kompozisyonu'nu (Resim24, s:47) tamamladı. Resim alanında bağlayıcı figürler yer almıyordu. Beyaz yüzey üzerine, şaşırtıcı parlaklıktaki sarı renkli çizgileri kullandı. Işık ve gölgenin genel formundaki düzenlemeler, renk ve çizim için daha oluşmamıştı.

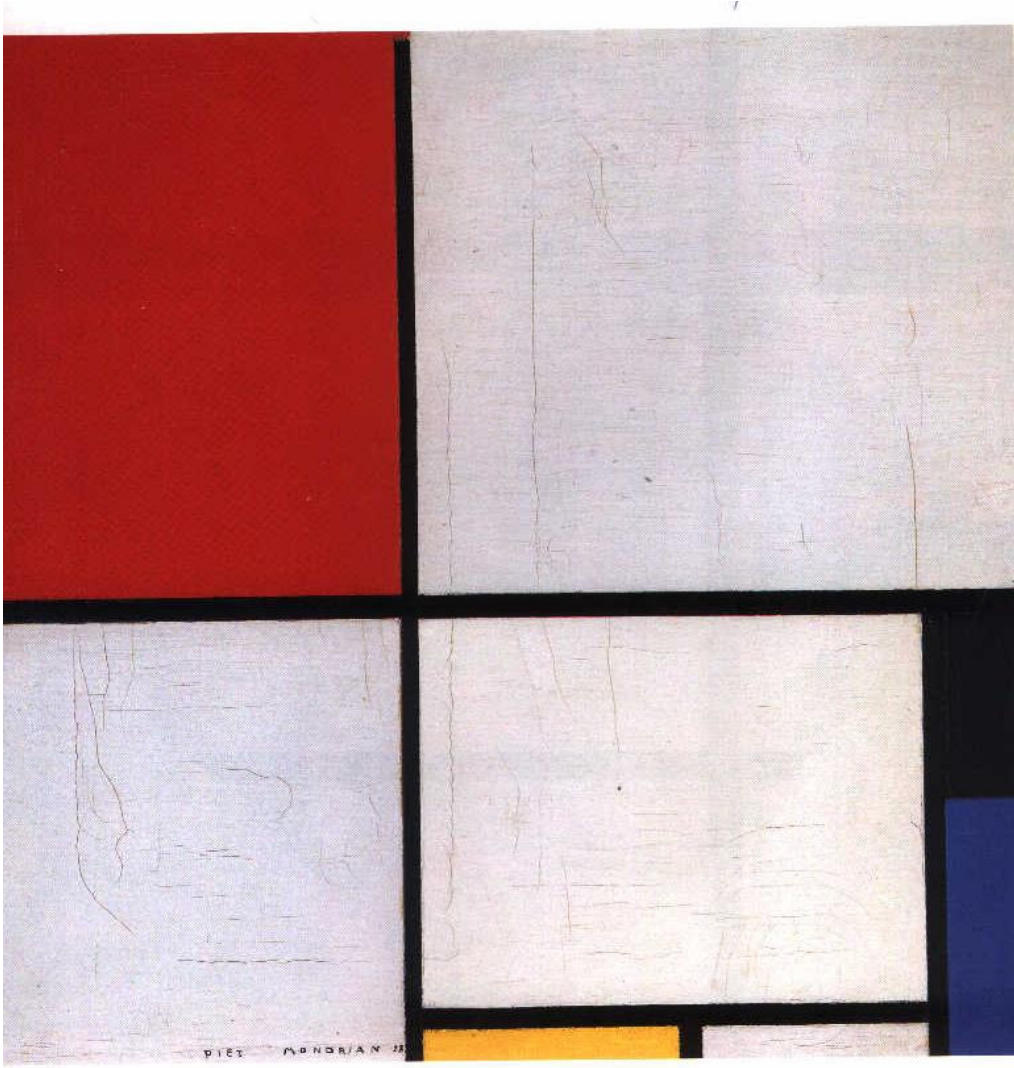
Resim 30 : Sarı Çizgilerin Kompozisyonu 1933, Yağlıboya, 133 x 133cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:73

Mondrian kendi stilinde yapılan bütün resimlerdeki çizgilerin siyah, dikdörtgenlerin de kırmızı, sarı ve mavi renklere olması gerektiğini düşünüyordu. 'Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon'u (Resim 31, s:53) resminde, bu kurallarla kendi sanatının tamamen anlaşılmayan basit dogmatik temellerini oluşturuyordu.

Resim 31 : Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon 1928, Yağlıboya, 42,2 x 45 cm

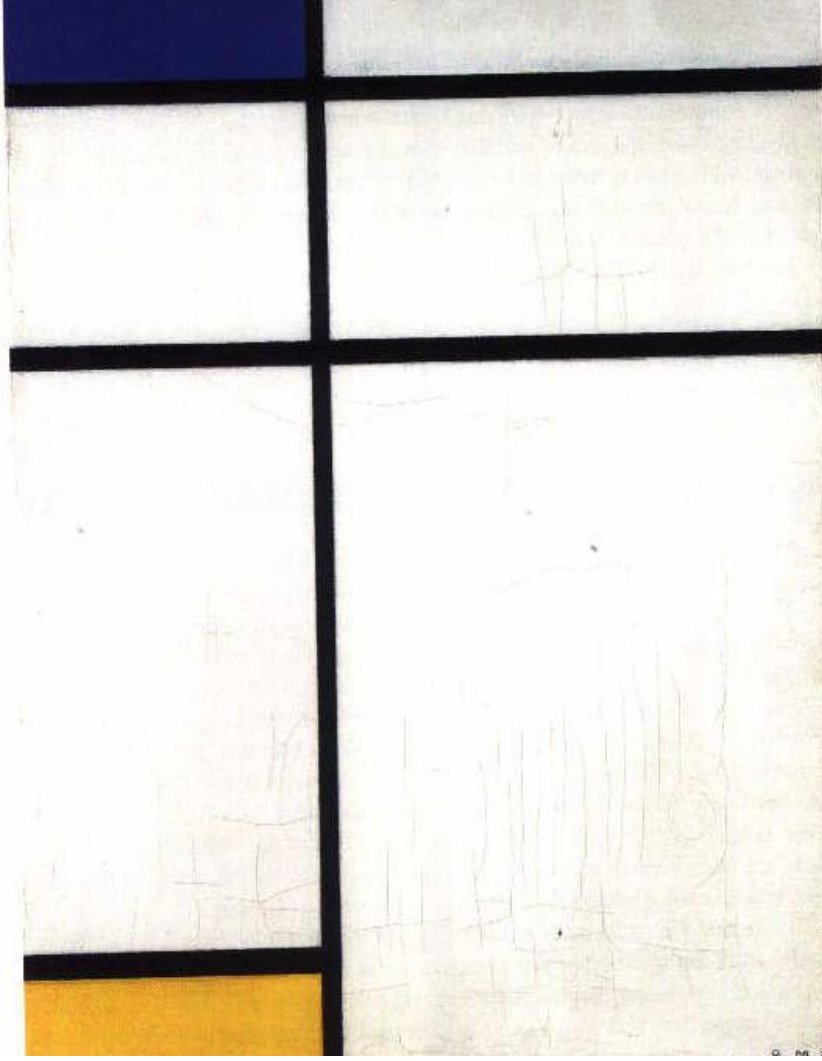


Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:69

Mondrian yeni resimlerinde, renklendirmenin estetik kalitesini kullanarak, ana renklerde resimler üretmeye çalışıyordu.

'Mavi, Sarı ve Beyaz Kompozisyonu III' (Resim 32, s:54) 1936'da resmedilmişti. İkiz yatay eksen ve iki renkli bölge birbirine ters yöndedir. Dikey eksenler boyunca, simetrik olarak resmin uçlarında kadar yer almaktadır.

Resim 32 : Mavi, Sarı ve Beyaz Kompozisyonu III 1936, Yağlıboya, 43,5 x 33,5 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:77

2. 6. Renk ve Biçim Anlayışı

Doğanın gizli yasaları vardır. Bu yasalar sanatçıların çalışmalarıyla, gittikçe belirip kesinleşerek, sanatın kendilerine özgü tarzları meydana gelir. Doğanın gizli yasaları, doğanın yüzeysel görünüşünde saklıdır. Soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıttır, fakat doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın saf ve ilkel doğasına zıttır ama aynı zamanda insanın yapısını yansıtmaya çalışır. Nesnelerin yapısını değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken, kullanılan saf renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasıdır. Soyut sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesi, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir.

Mondrian'a göre soyut sanat;

“Gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, iki gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir. Resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine, doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım, içgüdüsel olarak, duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi”(Turani,1995:607).

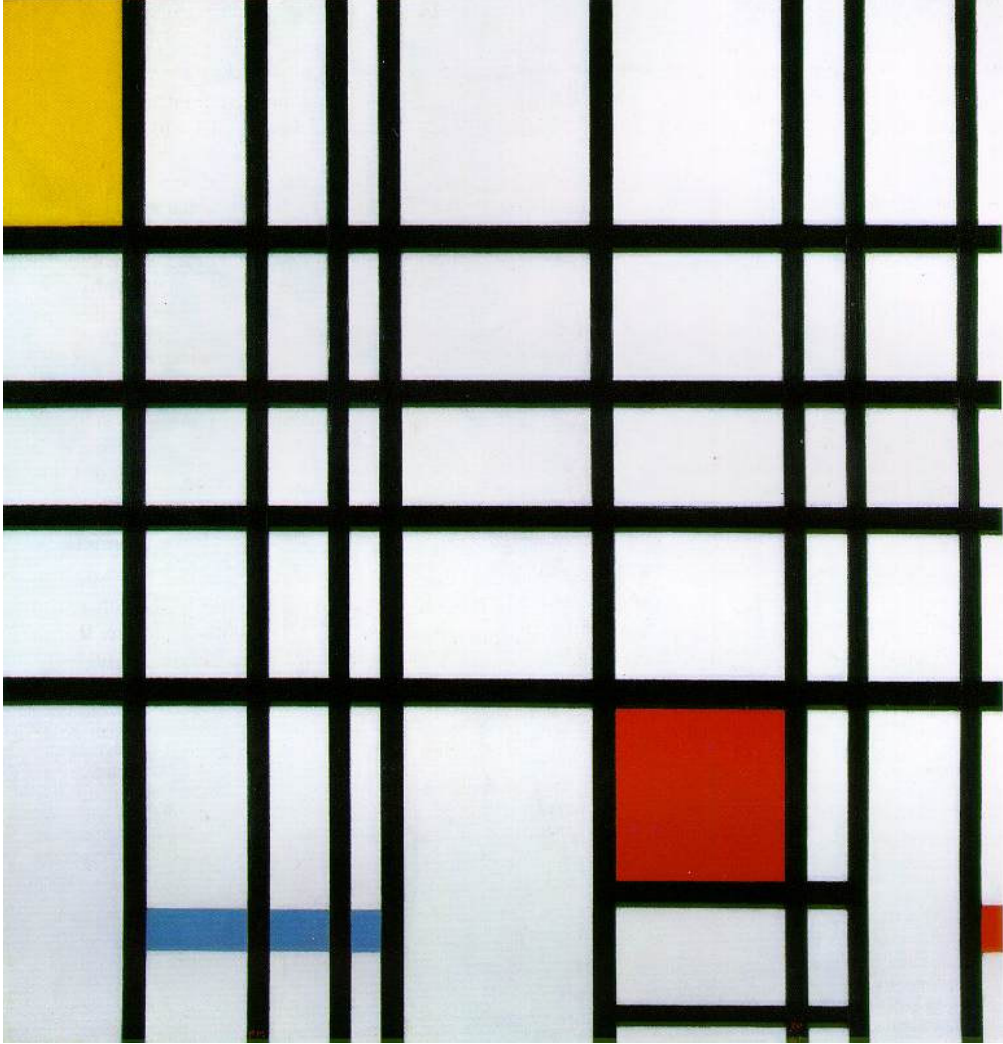
Mondrian gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği ve amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği konusunda karara vardı. Mondrian, Augusta Meester Obreen'e yazdığı mektupta şöyle ifade eder;

“Ruh, kompozisyonun temel yapısını oluşturur. Duygu, ruh halini ifade eder. Ruh, yapıyı çok saf temiz bir şekilde ana renklerle oluşturur. Rengin temel renklerle vurgulanmasındaysa, içsel ve saf bir oluşum sağlar. Fakat, rengi ihmal etmemeye çalışıyorum. Çizgiyi ihmal etmiyorum; ama çizginin daha güçlü bir ifade kazanmasını istiyorum”(Holtzman and James, 1917:15).

Mondrian kompozisyonlarının biçimlendirme aşamasını şöyle açıklar;

“Kompozisyonlarımda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim” (Turani,1995:608).

Resim 33 : Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyonu 1939-1942, Yağlı boya, 72 x 69 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:82

Doğanın inanılmaz büyüklüğünden etkilenen Mondrian, doğanın bütünlüğünü ve sessizliğini anlatabilmek istiyordu. Doğanın görülebilen yaygınlığının, yine onun sınırlanmasıydı. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Her yerde vardır ve her şeye egemendirler. Bu zıt kuvvetin çok yönlü

etkileri hayatı yok edebilirdi. Doğanın görünüş dengesi, yatay ve dikeylere dayanır ve trajedi dengesizlikten doğar.

James'a göre bu zıtlıklar somut-soyut, aktif-pasif, erkek-dişi gibidir;

“Bu madde ve güç karşıtlığı her şeyde kendini gösterir. Bu ikisi arasındaki denge mutluluk demektir. Bunu başarmak oldukça güçtür. Bu güçlüğün önemli bir kısmı birisinin soyut değerinin somut olmasındandır. Dengede karşıtlıklar şarttır. Bu ikilemin dengesi hayatta mutluluğun yolunu, sanatında bütünlüğünü sağlar. Kadın ve erkek ilkeleri bütünü oluşturur. Eğer birey tek başına ruhu kabul ederse yaşam veya sanat oluşamaz. Yalnız madde ile de hiçbir şey oluşamaz. Bu iki ilkenin bütünlüğü yaratmayı sağlar”(Holtzman and James, 1917:16).

Doğada her şey oylumdur ve biçimler oylumlardan meydana gelir. Bir birlik meydana getirmek için, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın kendi gerçeğini izlemesi gerekir. Doğa birliğinde; biçim, sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranır. Sanat oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini göstermeye zorunludur. Mondrian yazısına şöyle devam eder;

“Bu prensipler benim çalışmalarım ile geliştiler, ilk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım; Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hâlâ bunlar bir arka plana karşın dağınık biçimler halinde görünüyordular ve renkleri hâlâ kirliydi” (Turani,1995:608).

Resimde birliğin eksikliğini gidermek için dörtgenleri birleştirerek, oylumları beyaz, siyah yada gri'ye; biçimleri ise kırmızı, mavi ve sarı renklerle ifadelendirdi. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yataylar çizgilerin bütün kompozisyona dağılması ile aynı öneme sahiptir. Dörtgenler kendi özellikleri içinde bir amaç değil, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, soyutlama sonucunda ortaya çıkan yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Dikdörtgenler diğer biçimler olmaksızın, özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırt etmeyi olanaklı hale koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflatıp birbirini kesen çizgileri kuvvetlendirir. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyor, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Ve böylece daha kuvvetli, dinamik bir anlatım ortaya çıkar.

Birlik, zıtlıkların aynı değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinden doğmuştu. Zamanımızın fikri ile uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile mevcut olmamış olan daha gerçek bir yolda yaratılmıştır. Mondrian şöyle der; “Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek, o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur” (Turani,1995:608).

Lynton’a göre Mondrian’ın resimleri;

“Gizli kalmış, tanımlanmamış, yorum bekleyen hiç bir şey yoktur. Bunlar dünyanın, ne olduğu belli olan, en açık resimleridir. Bu yüzdende soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür”(Lynton,1991:217).

2. 7. Resim ve Müzik İlişkisi

Mondrian, genç yaşlarda dansa karşı duyduğu ilgiden dolayı, dans dersleri almaya başlar. Aldığı derslerinden sonra dansetmek, onda bir tutku haline gelir.

Maur, Mondrian'ın bilimsel bir gerçeklikle dans ettiği şöyle ifade eder;

“Bilimsel bir kesinlikle dans ettiği, dimdik duruşu ve ritmik hareketi arasındaki bağlantının, resimlerdeki dikey ve yatay çizgileri anımsattığı söylenir. De Still'cilerden mimar Oud, Mondrian'ın özellikle caz müziğiyle dans ederken müziğin ritmine ve dansın kurallarına sıkı sıkıya uyduğu halde, kendine özgü bir ritim yaratıyormuş gibi olduğunu ve bir estetik figür, soyut bir dans figürü yaratıyor gibiydi” der (Maur,1958:402).

Cazdaki ritmin, başlı başına bir ifade ögesi olarak kullanılması Mondrian'ı etkileyen yanıydı . Cazda ritm bağımsızlık kazanarak melodi yok oluyordu. Caz müziği birçok sanatçının ilgisini çekiyordu. Bu müzik Amerika'da hafif müzik olarak, Avrupa'da ise farklı algılanmıştı. Siyahların özgürlük özlemiyle gelişen caz müziğinin Avrupalı için farklı boyutları vardı. Avrupa'da geleneksel kurallar ve değerlerde köklü bir toplumsal değişim içerisindeydi.

İpşiroğlu'na göre caz müziği;

“Fütüristlerle başlayıp, Dadalarla süren bir protesto ortamı oluşmuştu. Aydınların bir kesimi bu akımlara katılmasa bile cazı yeni bir yaşam üslubunun ifadesi olarak görüyordu. İncelmiş bir kültürün ürünü olan, insan varlığının yüksek katlarına seslenen Klasik Batı müziğinin karşıtıydı caz. Gerçekleşmesini istedikleri yeni atılımların tüm niteliklerin bu müzikte bulabiliyorlardı. Bu müziğin gerek içeriği, konuları, gerek uygulanışı, insan varlığını ve yaşamını, tümü ile beden-ruh-tin bütünlüğüyle, kapsıyordu. Yaşamda ne varsa, saldırganlık, teslimiyet, dinselilik, cinsellik, aşk, insancılık, iletişim, paylaşma bu müzikte dile geliyordu. Konser salonundaki seslendirici izleyici arasındaki iletişimsizliği de kırıyordu caz dinleyeni etkinliğe zorluyor, yoğun bir iletişim sağlayabiliyordu. Ritim, şimdiye değin diğer biçimlendirme öğelerinin buyruğundayken cazda bağımsızlık kazanmış, başlı başına bir ifade ögesi olmuştu. Müzikçiler cazla hesaplaşarak onun getirdiği ritim ve tını yeniliklerinden yararlanırken, kimi sanatçılar da (Kupka, Leger, Matisse vb.) cazın dinamizmini, bağırarak tını renklerini görsel eştiriyorlardı”(İpşiroğlu,1994:92).

Mondrian, kendi sanatıyla caz arasında ilişki kurduğu halde, cazdaki zıtlıkların gelişimini yeterli bulmuyordu. Cazdaki yeni biçimlendirmenin getirdiği yeni sistem bütün sanatlar için geçerliydi. Mondrian'a göre; Bu sistemde evrensel soyut öğeler doğal biçimlerin yerini alarak evrensel ilişkilerin dengesini dile getiriliyordu. Bu

sistem içerisinde, müzik soyut gerçek sanat olarak yerini alacaktı. Böylece sanatçıların evrensel öğelerle dengeli bir kompozisyon oluşturması koşullanıyordu.

İpşiroğlu'na göre resimde denge sağlayan biçimlendirme öğeleri;

“Renk ve renksizlik karşıtlığıydı, müzikte de ses, sessizlik karşıtlığı olacaktı. Resimde renk ne ifade ediyorsa, müzikte de ses oydu. Sessizlik ise renksizliğin, yani siyah, beyaz, grinin karşıtlığıydı. Ama bu bir suskunluk değil, tersine birçok seslerin bir arada duyulmasından oluşan, alışlagelen armoninin dışında bir gürültüydü, bir darbeydi” (İpşiroğlu,1994: 92).

Renkler, resim yüzeyinde değişmezliğin ifadesi olan dik açıyla oluşturuluyordu. Müzik de resimle karşılaştırılınca hacim duygusu uyandıran her şeyden temizlenerek yüzeysel ve kesin olmalıydı.

İpşiroğlu'na göre sesin yuvarlak, kapalı form karakteri aşılmalıydı;

“Bunun için titreşimleri ve dalga uzunlukları eşit olan, doğal sesleri taklit etmeyen çalgılar, belki mekanik, elektrikli çalgılar bulunması gerekiyordu. Geleneksel armoni ve tonalite de olmayacaktı. Uygulamada üç renk ve renksizlik karşıtlığı üç ses ve sessizlik olabilirdi. Bunların süresi ve gücü, bireyselliği dışlayabilmek için elektrikli bir aletle saptanmalıydı. Kompozisyonda, arada hiç boşluk bırakılmaksızın güçlü bir sesi hafif bir gürültü, ya da tersine güçlü bir gürültüyü hafif bir ses izleyecekti. Tımlar birbirinden farklı olacak, yinleme olmayacaktı. Karşıtlıklar, düz çizgiyle dile getirilecek biçimde hızla birbirini izleyerek doğal ritimden çok farklı bir ritim oluşturacaktı” (İpşiroğlu,1994: 93).

Maur 'a göre konser salonları alışıla gelenden farklı olarak;

“Akustik bu tınlara uygun olarak gerçekleştirilecek, ışıklandırma görülmeyecek, rahat biçimde dinleme, görme olanağı sağlanacak, konser sırasında da kimseyi rahatsız etmeden salonlara girilip çıkılabilecekti. Mondrian dinletinin sinemada olduğu gibi seanslar halinde düzenlenmesini, araların sık ve geniş tutarak Neo-Plastisizm resimleri gösterilmesini öneriyor” (Maur,1958:402).

Caz müziğiyle Mondrian'ın sanatı arasında gerçekten bir koşutluk vardı. Bu müzik Mondrian'ın sanatının gelişmesinde etkili olmuştu.

Maur, Mondrian'ın resimleri ile cazın ilişkisini şöyle ifade ediyor;

“Cazda kesin, saat gibi hiç şaşmadan işleyen sabit temel vuruşlar vardır. Bunu caz topluluğunda ritmi üstlenmiş olan çalgılarla gerçekleştirirler. Topluluğun melodi çalgıları bu değişmeyen temel vuruşlar üzerinde birçok değişik ritimler oluştururlar. Bunların ağırlık noktaları kendi içindedir, temel vuruşla da birbirleriyle de üst üste gelmezler, zaman açısından kaymalar gösterirler. Beat, off-beat ilişkisi Mondrian'ın kompozisyon kuramının karşıtlığıdır. Mondrian'ın resimlerinde beat'in karşıtlığı değişmeyen temel öğeler (düz çizgi, dik açı, yüzey, renk ve renksizlik); off-beat'in karşıtlığı ise değişebilen öğelerdir

(çizgilerin birbirleriyle ilişkisi, renk ve renklerin yüzey üzerindeki yerleri). Caz müziği beat, off-beat'in yarattığı gerilim içinde gelişir. Mondrian'ın resimlerindeki gelişim de durağan öğelerle oynak öğelerin ilişkisiyle gerçekleşir” (Maur,1958:402).

Mondrian'ın çok caz dinleyip dans etmesine bağlı olarak, yaşamının son yıllarındaki resimlerde hareketin arttığı görülüyor. Mondrian'ın dansa olan ilgisi hiçbir zaman tükenmedi; “1940'ta New York'a yerleştikten sonra geceleri sık sık dans etmeye gidiyor, en yeni, en çılgın dansları seviyordu. New York'a gider gitmez bir gramofon ve caz plakları almıştı. Bunların arasında altı Boogie-Woogie albümü bulunuyordu” (İpşiroğlu,1994:96).

Sermet'e göre Boogie-Woogie albümünün canlılığı kısa sürede yaygınlaşmıştı;

“Boogie-Woogie genellikle piyanoyla çalınıyordu. Bir çeşit piyano blues'u olan bu müzikte sol el bas; sağ el melodi çizgisini sürdürür, ostinato karakterinde olan bas, noktalı, noktasız 1/8'lik, 1/16'lık ve triolelerin, senkoplu, senkopsuz kullanılmasıyla gerçekleştirilir; melodi çizgisiyse gelişimden, gerilimden yoksundur. Boogie -Woogie'nin karakteristik yanı, ritmik ve vurucu (percussive) olmasıdır”(Sermet,1990:21).

İpşiroğlu'na göre Mondrian'ın son iki resmi ‘Broadway Boogie-Woogie’ ve ‘Victory Boogie-Woogie’ bakınca, hızlı ve hareketli;

“bir alt sesle, başka deyişle senkoplu bir ostinato basla melodik gelişimi olmayan bir üst sesin resme aktarılması olarak görmek o kadar güç olmuyor. Biraz daha açacak olursak, gri zemin, dik açı, yatay ve dikeyler değişik ritimlerle kendini duyuran ostinato bas; üstünde köşe kapmaca oynarmışçasına hızla yer değiştiren sarı, kırmızı, mavi kare ve dikdörtgenler; yatay ve dikeylerin üstündeki renklerin aralarına giren gri kare ya da dikdörtgenleri de cazın vazgeçilmez öğelerinden biri olan break'ler olarak düşünebiliriz”(İpşiroğlu,1994:98).

Caz müziği, yazılıp bitmiş bir müzik olmayıp her seslendirildiğinde çeşitli değişikliklerle yeniden oluşturulur. Yazılı kompozisyonları her seslendiren kurguyu bozmaksızın doğaçlama ile ana temayı dilediğince değiştirebilir. Aynı kompozisyon değişik yorumculardan dinlendiğinde çoğu kez tanınmayacak kadar değişikliğe uğramış olabilir. Yorumcular bile kendi bestesini her zaman aynı biçimde çalmaz.

İpşiroğlu'na göre Mondrian, yaşamda da sanatta da öznelliğe, duygusalığa karşıydı;

“Cazdaki doğaçlama sololar, sanatçının o andaki duygularını birdenbire, en yoğun biçimde dile getirir. Cazdaki bu gelişmenin belli bir zaman içinde olduğu göz önünde tutulursa burada bir çelişki olmadığı görülür. Ana temadan uzaklaşarak, yeni tema ekleyerek yaratıcılığı sergileyen parafrazlar, 1935'ten

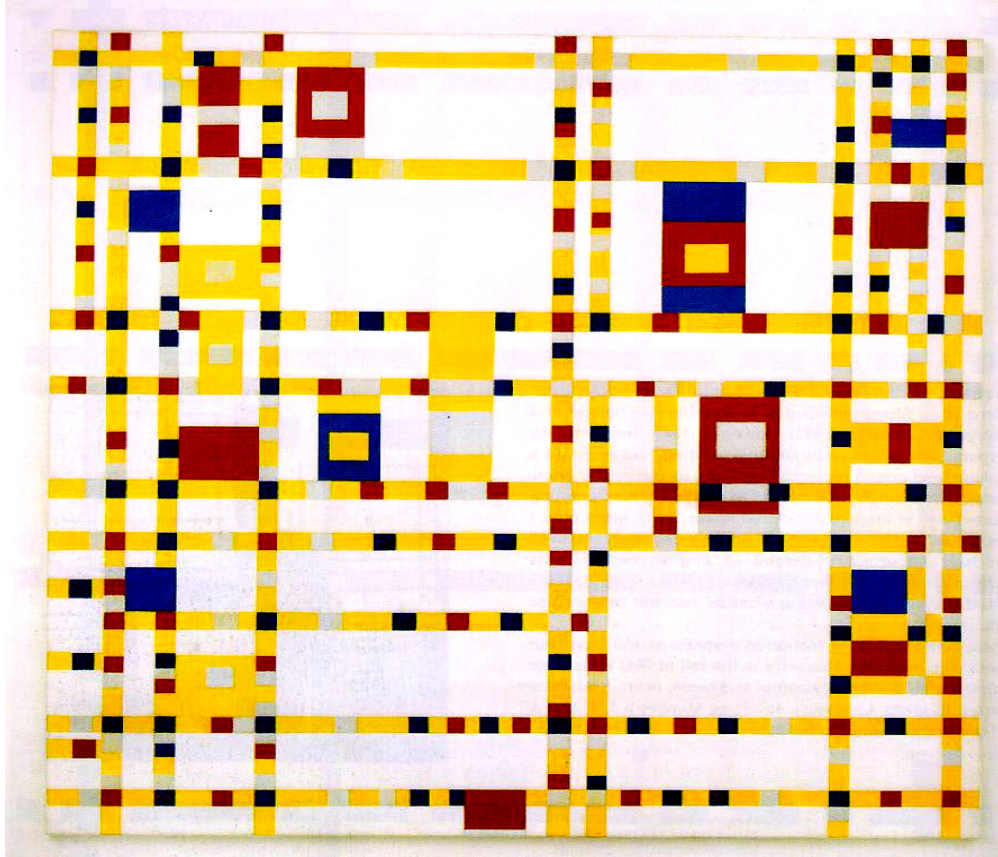
sonra yalın biçimde başlayıp, 45'ten sonra yeni bir atılımla geliyor. 30'lu yıllarda doğaçlama sololarda sadece ana temaya basit süslemeler ekleniyordu. Mondrian'ın caz dinlediği yıllarda, (1935–44) en çok kullanılan biçimde ana tema tanınabilirliğini koruyor, parafrazlarda da ana temadan fazla uzaklaşılmıyordu. Genel olarak Mondrian'ın resimlerinde de bu koşutluğu bulabiliyoruz. Yani aynı temanın değişik biçimlerde işlenişini. Özellikle Boogie-Woogie'lerde çok belirgin olarak ortaya çıkıyor. Bu açıdan bakınca öznelliğe karşı olduğu halde Mondrian'ın cazdaki soloları neden önemsemediği anlaşılıyor” (İpşiroğlu,1994:98).

Mondrian'ın 'Broadway Boogie-Woogie' ve 'Victory Boogie-Woogie' adlı resimlerinde kullandığı küçük karşıt renk alanlarıyla çizgiyi ortadan kaldırmıştır. Çizginin görevini küçük renkli alan şeritlerine bırakmıştır.

Lynton'a göre Broadway Boogie-Woogie Mondrian'ın üslubundaki değişmeyi ortaya koyar;

“Diğer resimlerine göre daha büyük bir resimdir. Ayrıca uzun süredir yaptığı resimlere göre, yeni bir plastik anlayışı yansıtan küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla çok kalabalık bir resimdir. Yanlamasına genişlemek istiyormuş gibi bir duygu yaratır. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır. Resim Amerika'yı çağırıştırır. Ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve caz müziğinin ritmini yansıtır, gibidir. Bu resim Avrupa'da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile daha canlıdır. Fakat daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel bakımdan insana niteliktedir” (Lynton,1991:217).

Resim 34 : Broadway Boogie Woogie. 1942-1943 ,Yağlı boya, 127x127 cm



Kaynak: Mondrian, Deicher,1993:88

2.8. Modern Sanat Tarihinde Mondrian'ın Yeri

Natüralist anlayışa göre doğa, sanatın çıkış noktasıdır. Sanatçılar doğaya bağlı kalarak, doğa sınırları içinde sıkışıp kalmıştır. Sanatçılar görünen gerçeği değil, görülmeyen iç dünyanın gerçeğini yansıtmak isterler. Cezaanne'dan sonra görünen gerçek, önemini yitirerek geometrik sanata yönelir. 20. yüzyılın yarısında, geometrik biçim anlayışının yanında, renk ve biçim ilişkisine dayanan soyut sanat, modern sanatın geldiği noktadır. Sanatçıların çalışmalarında kullandığı obje, ne doğa parçası ne de doğa görünümüdür. Objeye; Kandinsky göre renkle biçimin düzeni, Mondrian ve Malevich'e göre, renkle çizgilerin matematiksel düzenidir.

Soyut sanat Kandinsky göre; akıl ve sezginin birlikteliğinden doğan bir denge anlayışıdır. Renk ve biçimler arasındaki ilişkilerle sonsuz ifadeler oluşturulabilir. Biçim ise ruhsal titreşimleri aktarmakta kullanılan bir araçtır. Biçim nesnenin veya soyut bir varlığın sınırlandırmasıdır. Kandinsky her nesnenin içsel bir titreşim bıraktığını, sanatçının bu içsel titreşimden mahrum bırakıldığında, kendisini ifade etmesinin zorlaşacağını düşünmüştür. Resimlerinde; izleyicinin içinde heyecan yaratarak, içindeki gücü harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Çalışmalarında kullandığı renkler zamanla çeşitlenmiş fakat biçimler, yalınlaşıp belirsizleşmiştir.

Kandinsk, "insan çevresinden vazgeçemez, ama, o objeden nasıl kurtulacağına bilemez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur" (Tunalı, 1992:128) der.

Sanatçılar modern sanatta, geometrik düzene farklı yöntemlerle ulaşmışlardır. Mondrian natüralist temalardan soyuta ulaşırken, Kandinsky zihinsel formlarla soyuta ulaşmıştır. Mondrian'ın soyut sanatta çıkış noktası kübizmken, Kandinsky'nin izlenimciliktir. Mondrian biçimi renklerle birlikte ifade ederken, Kandinsky ise; rengin biçimini geometrik düzenleme ile birlikte oluşturur. Sonuçta Mondrian'ın ve Kandinsky'nin ulaştığı son nokta geometrik düzendir.

Mondrian'ın sanat görüşü, ölümsüzlüğe dayalı kalıcılıktan yanadır. Bu görüşle sanatını mimari temellerle kurulu geometrik düzen içerisine oturtmuştur. Kandinsky ise, izleyiciyi tinsel bir dünyaya götürmek ister. Resmin müzik gibi bedensel değil,

tinsel olması gerektiğini düşünür. Kandinsky müziğe yaklaşırken Mondrian mimariye yaklaşmıştır.

Mondrian, Malevich ve Delaunay'ın sanatı kübizm kaynaklı olup farklı amaçlarla farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Mondrian'ın sanatı; karşıtlıkların yan yana geldiği evrensel değerleri anlatıyordu. O tablolarını fiziksel ve ruhsal dünyanın henüz gerçekleşmemiş modelleri olarak görüyordu. Malevich'in sanatı; teknolojik dünyayı yadırgadığını ifade ediyordu. Delaunay'ın sanatı ise; ışık, renk ve hareket lirizmine ağırlık veriyordu. Sanatçılar kübizm kaynağıyla, geometrik biçimleri resimsel eleman olarak kullanarak yeni akımların doğuşuna neden oldular.

Delaunay, 'Orphism' adı verilen geometrik kübik anlayış üzerinde çalışarak, yüzeylerin ışık kırılmalarıyla ilgilenmiştir. Delaunay'da nesnelerin parçalanmasıyla renk kuramlarını birleştirdiği görülür.

Lyton'a göre Delaunay, resimlerinde renk üzerinde durmuştur,

“O, kübizm anlayışının, kullandığı katı geometrik yapıyı kabul etmemiştir. Çalışmalarındaki biçimleri, çizgisiz oluşturmak için araştırmalar yapmıştır. Kullandığı renklerle, komşu renkleri yumuşak geçişlerle oluşturmuştur. Derinlik ve mekan etkisini sadece parlak renkli yüzeyleri yan yana kullanarak meydana getirmiştir” (Lyton, 1993:68).

Delanunay “çözümsel kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerine belirgin bir güç ve gerilim kazandırmıştır” (Lyton,1993:69). Işık, güneş ve ay biçimlerinin kullanıldığı dairesel resimlerinde, nesneden arınmış yeni anlatım yollarını bulabildiği bir yere ulaşmıştır. Çalışmalarında nesneden tamamen uzak renklerin kendi aralarındaki ilişkilerini incelemiştir.

Neo-plastizm ve Süprematizm, Mondrian ve Malevich'in temsil ettiği sanat; kişisellikten arındırılmış modern bir sanat olarak kabul edilir. Bu iki sanatçının da savunduğu madde değildi. Gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına yanıt bulmayı istiyorlardı.

Lyton'a göre bu sanatçıların, görünen gerçekliğe ancak hayal gücüyle ulaşabilecek daha derin bir gerçekliğin, inançlarını klasik felsefede destekliyordu;

“Ayrıca, Mondrian'ın ileri sürdüğü, sanatın soyut biçimler arasında dinamik ilişkiler kurarak, arı bir güzellik yaratabilmesi için, rastgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiği görüşü, eski Yunanlıların yetkinliğine varmak için,

doğayı aşmayı amaçlaması öğretisinin bir uzantısı olarak görülebilir” .(Lyton, 1982:84).

Kandinsky'nin sanat görüşü Mondrian ve Malevich gibi teosofi inancına dayanmaktadır. Teosofiye göre; “madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. İnsan duygularını aşarak en üst düzeye tinselliğe ulaşabilir. Tin'in belirginleştiği, duyularla algılanabildiği tek alan, sanattır” (İpşiroğlu,1993:51).

Lyton'a göre Kandinsky, Malevich ve Mondrian'ın sanatının amaçları şöyledir;

“Kandinsky, Malevich gibi sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemişti. Mondrian'ın kişisel olmayan bir resim diline ve tekniğine ağırlık vermesi, onun yapıtlarını öbür iki ressamın yapıtlarından ayırır. Üstelik bu ayırım, kullanmış olduğu geometrik biçimlerin Malevich'in sanatıyla sağladığı benzerlikten daha önemlidir. Sanatçılar isterlerse Mondrian ve Malevich'in resim dillerini özgürce uygulayabilirlerdi. Bazı ressamlar bu yolda değişik ölçülerde başarı kazandılar. Kandinsky'nin yandaşları ise ustalarının öğretilerinden yararlanmışlarsa da, onun bu dönemdeki kişisel anlatımını kendi amaçları doğrultusunda kullanmamışlardır”(Lyton, 1982:85).

De Still sanat anlayışı doğa dışı bir soyutlamaya dayanır. Mondrian, resimlerinde zemini küçük dikdörtgenlere bölerek renklendirir. Renkler ve tonlar birbirine karıştığı gibi birbirlerinden ayrılmazlar. Zamanla, zemini dolduran dikdörtgenler büyüyerek renkler tonlardan arındırılır. Dikdörtgenlerin sınırını belirleyen gri çizgiler resimde egemenlik kurmaya başlar. Gri bölmelerin arasından parlayan ana renkler, vitray görüntüsünü anımsatır. Mondrian, hayatı boyunca oran ve denge problemleri ile uğraşmıştır. Onun aradığı uyum ve kurmaya çalıştığı denge geometrik düzendir.

Malevich sanatına sıfır-biçim adını vermişti. O, sanata hiçten başlanması gerektiğini savunarak, geçmişle bütün ilişkilerini kesmiştir. Bu konuda Mondrian ve Malevich hemfikirdiler. İkisinin de sanatlarının temel ilkesi yıkıcılıktı. Kübistlerle sanata giren soyutlama süreci, Mondrian ve Malevich'le yıkıp yok etme anlayışına dönüşmüştür. Malevich'e göre sıfır-biçim sadece sanat için değil, insanlık içinde kurtuluşun simgesi idi. Onun resimleri nesnelere uyandıracağı duygulardan ve ruhsal çağrışımlardan arındırılmış olan biçimdi.

Malevich bu döneme süpermatizm adını verdi. Bu dönemde insanlar yaşam kargaşasından uzak eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. İnsanlar nesnelere dünyasından uzaklaşarak, nesnelere dünyasından kurtulmalıydı.

Mondrian ve Malevich sanatlarında denge arayışı içindeydiler. Mondrian evrensel uyum içerisinde karşıtlıkların dengesini, Malevich ise, eşitliğin dengesini aradığı görülür. Malevich'in süpermatist'le varmak istediği bireysel denge arayışı içinde yok olacak, evrensel bütün eşitliğin dengesi olacaktı. Mondrian derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen zıt iki kuvvet olan yatay ve dikey çizgilerin dengesini arıyordu. Malevich ise resimlerinde, dikdörtgenleri uzay içerisinde sağa sola, aşağı yukarı hareket ettirerek evrensel uyumu arıyordu. Mondrian çalışmalarında rengi bir denge aracı olarak kullanmıştır. Malevich ise sanatında eşitliğe aykırı olduğu için renkten gittikçe uzaklaşmıştır.

Mondrian ve Malevich geometrik soyut biçimleri, resmin çıkış noktası olarak düşünerek uygulamışlardır. Bu geometrik anlayışın minimalist sanat akımını, etkilediği görülür. Minimalizm sanat anlayışı; Mondrian ve Malevitch oluşturdukları sanat anlayışının yeniden canlanması olarak kabul edilir. Modern sanat, başlangıçtan itibaren anlatım öğelerini, en aza indirgemeyi amaçlamıştır. Minimalizm de soyutlamanın geldiği en uç noktadır.

SONUÇ

Teknolojik çağın baş döndürücü hıza ulaştığı 20. yüzyılda, teknolojik gelişmeye paralel olarak değişen bilim anlayışı ve felsefi görüşle birlikte, yeni bir gerçeklik yeni bir varlık yorumu ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda meydana gelen kökten değişme sanat alanında da kendini göstermiştir.

Sanat, önceki yüzyıllardan devir aldığı geleneklerinden yavaş yavaş kopup o ana kadar hiç düşünmediği şeyleri yapmaya başlayarak, çeşitli akımların doğmasına sebep olmuştur. Sanat, gerçeğini kendi teorik ve metodik eğilimleriyle ifade etmek istemesinden dolayı, birçok akımın değişik tarzlarda sunulduğu arayış ve araştırmalar içerisinde bulunan bir yüzyıldır. Çağdaş yaşamda da insanın izlemekte olduğu yolda büyük değişimler yalnız sanatı değil yaşamda da köklü değişimlerin nedenidir.

20. yüzyılın sosyal, kültürel, felsefi ve endüstriyel yönünden incelendiğinde; sanatçıların, dünyanın bu hızlı değişimi sonucunda ortaya çıkan sosyal dengesizlikten dolayı, duydukları iç huzursuzluğunu yapıtlarına yansıttıkları görülmüştür. 20. yüzyılda sanatçıların, doğadan uzaklaşıp içe kapanmasından oluşan içsel tepkime sonucunda, soyutlamaya yöneldikleri ortaya çıkmıştır.

20. yüzyıl sanatçılarından geliştirdiği yeni plastizm kuramı ve soyut sanatın öncülerinden olan Mondrian, modern sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sanat hayatının, ilk yıllarında doğa manzaraları ve Hollanda'nın durgun hayatını konu olarak alırken, zamanla Picasso ve Braque'nin analitik kübizminden etkilendi. Tabiattan esinlenerek oluşturduğu kübist çalışmalarını, uzun araştırmalar sonucunda geometrik biçimlere dönüştürdü. Geometrik biçimleri, yatay ve dikey çizgiler kalacak kadar soyutlaştırarak, tek temayı işlediği soyut serilerine ulaştı.

Doğada var olan her şeyde duyularımızı etkileyen bir uyum olmasını, doğanın yaşamın güzelliğine borçluyuz. Ama duyumsamamız yalnızca doğanın dış görünümüne dayanmıyor.

Yaşamda da en önemli şey uyuma ulaşmaktır. Sanatta dış görünümün içselleştirilmesi gereğine inansak bile yaşamda bunu gerçekleştirmek kolay değil. Burada gerçekliği hesaba katmamız gerekiyor.

Mondrian, doğadan yola çıkıp resmi minimal plastik değerlere indirgeyerek, soyut resme yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Soyutlama çalışmaları ile soyut resme basamaklar getirmiş ve geometrinin soyutlama üzerindeki etkinliğini göstermiştir. Eserlerini bir metaformoz gibi evrim geçirterek onu sonuna kadar takip ettiği ve dünyadan gittikçe uzaklaştığı görülür. Örneğin ağaç serilerinde olduğu gibi.

Mondrian, soyutlamada geometrik formlar ve çizgiler üzerinde durmuştur. Figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği, yeni plastizm akımının öncüsü ve en iyi uygulayıcısı olarak düzenli ızgara sistemini kurmuştur. Dikdörtgeni 45° açıyla döndürerek ızgaranın irrasyonelliğini vurgulamaktadır.

Mondrian soyut sanatı öznel bir anlatım aracı olarak değil de, evrensel bir form olarak görmüştür. Sanatındaki iç-dış, evrensel- kişisel, nesnel-özel, düşünsel-maddi, erkek-dişi deyimlerindeki zıtlıkları, dikey ve yatay çizgilerle resimlerine taşıdığı tespit edilmiştir. Bu karşıtlıklardaki denge bozuklukları, Mondrian'ın soyut resimlerinde çıkış noktasıdır.

Mondrian'a göre simetri, monotonluğa yol açıyordu. Bu nedenle, renklerin sınırlarını belirleyen çizgileri, eşit parçalara bölmeyerek, dengeyi sağlamaya çalışmıştır. Eski tarz çalışmalarında istediği dengeyi sağlayamayarak “doğada biçim ve renk özelliklerinin, öznel duygular uyandırarak salt realiteye gölge düşürdüğünü buluncaya değin çok zaman geçmiştir”(İpşiroğlu,1993: 59).

Bu dengeyi sağlamak için kullandığı yatay ve dikey siyah çizgilerin, yerlerini oynatarak çeşitli seriler elde etmiştir. Resimlerindeki dikey çizgiler; evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi ifadeleri, yatay çizgiler ise; kişisel, özel, maddesel ve dişisel ifadelerle belirtmiştir.

Mondrian soyutlamalarında, geometrik parçalar arasında renk alanları oluşturmuştur. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini savunarak renk repertuarını üç ana renk ile sınırlılık getirmiştir.

Figüratif çağrışımın tamamıyla terk edildiği yeni plastizm kuramına göre ürettiği eserlerinde üç ana renk olan mavi, kırmızı, sarı ve üç nötr renk olan siyah, beyaz, griyi kullanarak üslubuna yeni bir yön kazandırmıştır. Mondrian'ın en iyi bilinen tabloları siyah dikdörtgenler devam ederek çerçevelenmemiş köşelere ulaşır.

Renkleri resim yüzeyi üzerinde ve değişmezliğin ifadesi olan dik açıyla oluşturur. Mondrian, her zaman bir şekilde başlayıp renklerin parçalar halinde dağılmasına müsaade ederek renk dikdörtgenlerinin boyutlarını gittikçe küçültür. Simetriyi zorlamak yerine onu kırmak için alışılmamış yeni bir yöntemi bulmaya çalışır.

Mondrian yaptığı soyutlamaları en sonunda en az renk ve biçim kullanarak minimalizme ulaştırmış ve minimalizme öncülük yapmıştır. Kompozisyonlarında eğik çizgileri, dikey ve yatay kalıncaya kadar soyutlayarak doğanın tüm fonksiyonlarının, birbirini kesen dikey ve yatay çizgilerle ifade edilebileceği kanıtlamıştır. Mondrian'ın eserlerinde geçmişe doğru göz atılması oldukça uygundur. Resimleri, dengenin gerçekleştirilmesi yolunda bir kılavuzdur. İki büyük dürtü ret ve üretim üzerinde ısrar etmiştir. Günümüzde hala yapıtları ve kurumsal çalışmaları endüstriyel ve dekoratif sanatlarını etkilediği görülür.

KAYNAKLAR

- BEKSAÇ Engin (1995, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayın, İstanbul
- BUMİN Kürşat (1990), *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- DEİCHER Susanne (1993), *Mondrian*, Benedikt Taschen, Berlin
- DEİCHER Susanne (1994), *Piet Mondrian*, Benedikt Taschen, Berlin
- ETİ Sevim (1968), *Çağdaş Sanat*, Karaca Ofset, Mayıs, s:41, İstanbul
- HANÇERLİOĞLU Orhan (1989), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- GOMBRİCH E.H. (1984), *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi,
İstanbul
- HESS Walter (1944), "Piet Mondrian" *Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi*,
Çev.Güven
Savaş Kızıltan No:17 Temmuz, İstanbul
- İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar (1993), *Sanatta Devrim*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- İPŞİROĞLU Nazan (1994), *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- JAFFE Hans L.C. (1985), *Piet Mondrian*, Harry N.Abrams, Inc., Publishers,
New York
- JOHNSTON Gordon (1984), *Resim Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- LOWRY Bates (1972), *Sanatı Görmek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- LYNTON Norbert (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev.Cevat Capan-Sadi Öziş,
Remzi
Kitapevi, İstanbul
- KAĞAN M., ÇALIŞIR A. (1993), *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Yayınevi,
İstanbul
- MAY Rollo (1987), *Yaratma Cesareti*, Çev,Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul

- MULLER Joseph, Emile (1993), *Modern Sanat*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- ÖZER Bülent (1968), “Bauhaus”, *Mimarlık*, no: 55, Mayıs, s:22, İstanbul
- SERMET C. (1990), *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- SCHEPS Marc (1996), *20. Century Art*, English Translation:John Willam Gabriel.
Taschen, Könl
- TANSUĞ Sezer (1995), *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- TİMUÇİN Afşar (1993), *Estetik*, BDS Yayınları, İstanbul
- TUNALI İsmail (1992), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi,
İstanbul
- TURANÎ Adnan (1960), *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğu Ltd.
Şirketi
Matbaa, Ankara
- TURANÎ Adnan (1977), *Resimde Geometri İşlem ve Sorunları*, Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları, Ankara
- TURANÎ Adnan (1995), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul
- WORRINGER Wilhelm (1985), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail TUNALI,
Remzi Kitapevi, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

03.08.1976 tarihinde Adapazarı'nda doğdum. İlk öğrenimimi Adapazarı İskan İlkokulu'nda, ortaokulu Atatürk Ortaokulunda ve lise öğrenimimi Sakarya Kız Meslek Lisesi'nde tamamladım. Aynı yıl Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi'nde El Sanatları bölümünde öğretmenlik eğitimine başladım ve 1998 yılında mezun oldum. 1998 yılından bu yana çeşitli eğitim kurumlarında görev yapmaktayım. Ayrıca eşimle kurmuş olduğumuz inşaat şirketimde, iç mimariyle ilgilenmekteyim.