

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

**DEĞİŞKENLİK BAĞLAMINDA RESİM DÜZLEMİNDE
TRANSPARANLIK VE ESPAS ÇÖZÜMLEMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sermin DEMİRLER

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR

MAYIS-2008

T.C
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DEĞİŞKENLİK BAĞLAMINDA RESİM DÜZLEMİNDE
TRANSPARANLIK VE ESPAS ÇÖZÜMLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sermin DEMİRLER

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Bu tez...../...../2008 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

.....
Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme

.....
Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

.....
Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Sermin DEMİRLER

27.05.2008

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
SUMMARY.....	iv
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: SOYUT RESİM.....	4
1.1. Soyutlama Süreci.....	4
1.2. Paul Cézanne'ın Doğa Formulasyonu.....	5
1.3. Piet Mondrian ve "Ağaç" Soyutlaması.....	6
1.4. Kolaj, Asamblaj, Fotomontaj Tekniklerinde Soyut Yaklaşımlar.....	7
1.5. Salt Soyut.....	10
1.5.1. Piet Mondrian'ın Salt Soyut Yaklaşımı.....	12
1.5.2. Vasiliy Kandinsky'nin İzlenimleri, Doğaçlamaları ve Besteleri.....	13
1.5.3. Kazimir Malevich'in Nesnesiz Dünyası.....	15
1.5.4. Mark Rothko ve Renk Alanı Resmi.....	16
1.5.5. Gerhard Richter ve Fotoğrafın Tuval Yüzeyinde Plastik Unsurlarla Yeniden Üretilmesi.....	18
BÖLÜM 2: SOYUT SANATTA RESİMSSEL GERÇEKLİK OLARAK PLASTİK UNURLARIN İNCELENMESİ.....	20
2.1. Çağdaş Anlayışta Espası Oluşturan Plastik Öğeler.....	20
2.1.1. Çizgi.....	20
2.1.2. Biçim.....	21
2.1.3. Ritim ve Hareket.....	22
2.1.4. Renk.....	24
2.1.5. Doku.....	25
2.2. Resim Düzleminin Parçalanması.....	26
BÖLÜM 3: TRANSPARANLIK.....	29

3.1. Transparanlığın Resim Düzlemine Yansıması.....	31
BÖLÜM 4: ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ.....	34
SONUÇ.....	37
KAYNAKLAR.....	38
EKLER.....	41
ÖZGEÇMİŞ.....	97

Tezin Başlığı: "Değişkenlik Bağlamında Resim Düzleminde Transparanlık Ve Espas Çözümler"

Tezin Yazarı: Sermin DEMİRLER **Danışman:** Yrd.Doç. Şive Neşe BAYDAR

Tezin Kabul Tarihi: 27 Mayıs 2008 **Sayfa Sayısı:**IV (ön kısım)+40(tez)+56(Ekler)

Anabilimdalı: Resim

Bilimdalı:

"Değişkenlik Bağlamında Resim Düzleminde Transparanlık Ve Espas Çözümler" olan tez eser metninde soyut resim sanatının gelişim evresi içinde yer alan ressamlar üzerinde durularak soyutlama ve salt soyut kavramları ele alınmıştır. Bu noktada; çalışmaların hangi boyutlarda geliştiği belirtilmek istenmiştir.

Araştırmalara kaynak teşkil eden referans sanatçıların resim sanatına katkıları, sanat tarihindeki yerleri ve eserlerinin çıkış noktaları üzerinde durulmuştur.

Cézanne doğayı geometrik bir şema üzerine oturtmuş, soyut resmin başlangıcına zemin hazırlamıştır. O'nun çalışmaları üzerinde durulmuş, sanatı algılama biçimi ve sanat tarihine olan katkıları irdelenmiştir. Picasso da kendi düşünce sistemiyle bunu birleştirip temelde tüm boyutların küçültülmesine dayanan üçgen ve dikdörtgen gibi belli başlı projektif biçimlere ve çembere varmıştır. Yani nesnenin etrafından dolaşarak her yönünü görmeye çalışmıştır. Böylece Kübizm'in doğmuştur. Kübizm'le beraber gelişen kolaaj ve asamblaj tekniği resme farklı bir eleman olarak dahil olmuştur.

Mondrian'ın ilk dönem çalışmaları soyutlama olarak başlamış, daha sonra tinsel bir boyut olarak salt soyut olarak devam etmiştir. Ayrıca tez çalışmaları, Mondrian'ın " Ağaçlar Dizisi"yle konu olarak ortaklık göstermesi nedeniyle incelenmiştir. Daha sonra Kandinsky, Malevich, Rothko ve Richter ile devam edilmiştir.

Tezin adının belirlenmesi doğrultusunda önemi olan transparanlık kavramı doğada değişkenlik gösteren atmosferik olayların fizik gerçekliklerinin çalışmalarda hangi bağlamda ele alındığı üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra transparanlığın yaşamdaki bazı açılımları ele alınmıştır. Espasla olan ilişkisi üzerine de resim düzlemindeki yeri ve amacı belirlenmiştir.

Resimsel espası, tez çalışmaları çerçevesinde araştırarak genel bir bilgi sunmayı hedeflemiştir.

Son bölümde ise tez çalışmaları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Soyut Resim, Değişkenlik, Transparanlık, Espas.

Sakarya University Institute of Social Sciences Abstract of Masters Thesis

Title of the Thesis: "The Transparency and Spatial Analysis within The Variability Context On The Painting Plane"

Author: Sermin DEMİRLER **Supervisor:** Assist. Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR

Date: 27 May 2008 **Nu. Of pages:** IV(pre text)+ 40(mainbody)+ 56(appendices)

Department: Painting **Subfield:**

In the thesis work, "The Transparency and Spatial Analysis within The Variability Context On The Painting Plane", the concepts of abstraction and the absolute abstract have been handled from the point of the painters those took place at the evaluation period of the abstract painting art. In this point, it is aimed to specify that to what extent the works had been improved.

In this study, it is especially emphasized the contribution of the reference artists that's been providing the main source of the research to the painting art, their understanding of art and inspirations.

Cézanne set the nature by a geometrical scheme and became one of the fundamentals of the abstract painting. Since then academics have been studied, analyzed his works, his way of perceiving the art and his contributions to the art history. Also Picasso by assembling this point of view with his own technique has also gotten some projective shapes like triangle, rectangle and circle by the diminution of the dimensions. In this way, the art movement Cubism has been flourished. The collage and assemblage techniques improved by the cubism have been included within the art of painting as diverse elements.

Mondrian's early period works had began as abstraction, than carried on as absolute abstract by having a spiritual aspect. In addition to this, academic studies have been carried out because of the common subjects with Mondrian's "Series of Trees". The studies have been continued with Kandinsky, Malevich, Rothko and Richter.

The transparency concept which is important to specify the name of the thesis, is taken from the point of view that according to which aspects of the physical reality of the variations of the atmospheric events in the nature had been examined and been emphasized. Besides, the evolutions of the transparency in life has been searched. Its place and aim on the painting plane has been specified because of its relation with the space. It is intended to inform by researching the space about the painting with the help of the thesis work.

In the last part, the thesis works were harped on.

Keywords: Abstrac Painting, Variability, Transparency, Space.

GİRİŞ

Bu yüksek lisans çalışmasının adı, "Değişkenlik Bağlamında Resim Düzleminde Transparanlık ve Espas Çözümler" olarak belirlenmiştir. Bu belirleme çalışmada kompozisyon bağlamında bir araya gelenlerin dışında, resimde espasa dair farklı bir boyut yaratmak istemiyle ortaya çıkan transparan etkiler sonucu geliştirilmiştir.

Doğadan edinilen izlenimler sonucunda oluşturulan kompozisyonlar soyut bir şekilde ele alınmıştır. Bu doğrultuda oluşan resimler doğada elle tutulamayan fizik gerçekler olan sis ve rüzgar gibi atmosferik doğa olaylarının uyandırdığı etki sonucu oluşturulmuştur.

Bu bağlamda soyut resim sanatında, soyutlama ve soyut kavramları üzerinde durulmuştur. Dönemlerinde etkin olmuş Cézanne, Mondrian, Malevich, Kandinsky, Rothko ve Richter referans olarak gösterilmiştir.

Tezin Konusu

Bu tez çalışmasının konusu, doğadır. Doğada değişkenlik gösteren atmosferik etkilerin resimlere nasıl plastik bir unsur olarak girdiği, resimlerde espasa olan katkısı ve espasla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Tezin Amacı

Bu tez eser metni çalışmasının amacı, sanat tarihinden örnekler vererek tez çalışmalarının görsel anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak, sanatsal yaratım sürecini soyutlama ve soyut kavramlarını bu bağlamda ele alarak resimlerine ışık tutmaktır.

Tezin Önemi

"Değişkenlik Bağlamında Resim Düzleminde Transparanlık Ve Espas Çözümler" olan tez eser metni, tez çalışmalarındaki plastik unsurlar bağlamında ele alınmıştır. Yapılan çalışmalarda kullanılan transparanlıkla ifade edilmiş bir dil oluşturma amacına gidilmiştir. Bu doğrultuda ele alınan konunun ifade edilmesi sürecinde araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar

görsel ve yazılı dökümanlarla desteklenmiştir. Elde edilen bu kaynaklar doğrultusunda sanatçının kendini ifade etmesine bir zemin hazırlanmıştır.

Tezin İçeriği

Soyut resim sanatının gelişim süreci içinde yer alan, soyutlama ve soyut kavramları üzerinde durularak çalışmaların hangi boyutlarda geliştiği belirtilmek istenmiştir.

Bu noktada; döneminde önemli bir yere sahip olan ressamılar dahilinde bir başlangıç yapılmıştır.

Çalışmalara kaynak teşkil eden referans sanatçıların resim sanatına katkıları, sanat tarihindeki yerleri ve eserlerinin çıkış noktaları üzerinde durulmuştur.

Soyut resmin başlangıcına kaynak teşkil etmesi nedeniyle Cézanne'ın çalışmaları üzerinde durulmuştur. Cézanne'ın sanatı algılama biçimi ve sanat tarihine olan katkıları irdelenmiştir.

Mondrian'ın "Ağaçlar dizisi"nden oluşan çalışmaları, tez çalışmalarıyla konu seçimi yönünden ortaklık göstermesi nedeniyle incelenmiş ve soyutlama bağlamında ele alınmıştır.

Resim sanatında farklı arayışların sonucunda Kübist sanatçıların geliştirdiği; Kolaj, Asamblaj, Fotomontaj tekniklerinde soyut yaklaşımlar üzerinde durulmuştur.

Soyutlamadan salt soyuta geçiş evresinde yine Mondrian üzerinden bir başlangıç yapılmıştır. Malevich'in nesnesiz bir resim dünyası kurması, Kandinsky'nin resmi müzikle özdeşleştirmesi ve Richter'in fotoğraf gerçekliğini kullanarak boyayla yeniden resimler üretmesi üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise, Rothko ile devam edilmiş, Rothko'nun eserlerinde kompozisyon ve plastik değerler bağlamında inceleme yapılmıştır.

Çağdaş anlayışta espası oluşturan plastik öğeler başlığı altında, soyut sanatta ele alınan resimsel plastik unsurlar incelenmiştir.

Tezin adının belirlenmesi doğrultusunda 6nemi olan transparanlık kavramı doğada değişkenlik g6steren atmosferik olayların fizik gerçekliklerinin çalışmalarda hangi bağlamda ele alındığı 6zerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra transparanlığın yaşamdaki bazı açılımları ele alınmıştır. Espasla olan ilişkisi 6zerine de resim d6zlemindeki yeri ve amacı belirlenmiştir.

Resimsel espası, tez çalışmaları çerçevesinde araştırarak genel bir bilgi sunmayı hedeflemiştir.

Çalışma Y6ntemi

Tezin adının belirlenmesi doğrultusunda sanat tarihi ile bağlantısı kurulmuştur. Değinilmek istenen konular belirlenmiş, sonrasında ise kaynak araştırması yapılmıştır. Tez konusunu destekleyecek biçimde referans sanatçıları belirlenmiş ve bu ressamaların resimlerine yer verilmiştir. Bununla beraber tez çalışmasının konusu dahilinde resim çalışmaları oluşturulmaya devam edilmiştir. Bu çalışmaların g6rsel analizleri yapılmıştır.

T6m bunların yanı sıra tez eser metninin hazırlanması aşamasında danışman hocasının d6şünsel ve pozitif katkıları da g6z ardı edilemeyecek kadar 6nemli bir yere sahiptir.

BÖLÜM 1: SOYUT RESİM

1.1. Soyutlama Süreci

Resim sanatında biçimlerde gerçeklik arama anlayışı, 19.yy öncesinde devam etse de, bu arayış empresyonizm sonrasında resimsel gerçeklik boyutunda öznel bir gerçekliğe geçiş yapmıştır.

Objenin kendisi yerine, duyum anlamı ön plana çıkmış, nesnenin anlamı "soyut düşünsel bir varlık", nesne ise "bir duyuşsal gerçeklik" olarak nitelendirilmiştir. Soyut sanatta dış dünyadaki nesnelerin görüldükleri gibi ifade edilmeleri bu nesnelerin görüldüğü gibi değil, düşünüldükleri gibi biçimlenmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu bağlamda düşünüldükleri gibi ifade edilmeleri soyut sanatın düşünce sanatı olarak kavramlaşmasını sağlamıştır.

Böylece görme sanatı yerini düşünme sanatına bırakmıştır. Doğayı görme, doğayı düşünme olarak biçimlenmiştir.

Sanatta gerçeği yansıtmaya yerine gerçeği dönüştürmenin ele alınmasını savunan Cézanne, soyut sanatın gelişimine hem sanatsal, hem kuramsal katkılarda bulunmuştur. Sanatçı, Batı sanatı tarihi içerisinde çok önemli bir noktada durmuştur. Bir yanı sıra geleneğe bağlı kalmış, onu sürekli sorgulamıştır. Öte yandan da yenilikçi ve devrimcidir. Amacı doğayı taklit etmek değil, ona paralel bir görüntü yaratmaktır. Bu noktada soyutlama süreci başlamıştır.

Soyutlama gerçek nesneden yola çıkarak başlar. Sanatçı bir form seçer ve bu formu başlangıçtaki haliyle en aza indirerek tanımlar. Bu tanımlamada nesnenin az da olsa hissedildiği görülür. Tanımlanan bu nesne artık bir düşünce ürünü olmuştur. Doğayı görme yerini doğayı düşünme fikrine bırakmıştır artık.

Tunalı soyutlama (soyutlayıcı sanat) için, "sanat ile doğa biçimlerinden hareket ederek, nesnelere sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile biçim ilgisi içinde bulunan bir sanat anlaşılır " demiştir (Tunalı, 2003:118).

1.2. Paul Cézanne'ın Doğa Formulasyonu

Cézanne'ın doğayı geometri bilgisiyle birleştirme eğilimi soyut resim sanatının başlangıcına zemin hazırlamıştır.

Cézanne sanatıyla ilgili; "size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır " demiştir (Merleau-Ponty, 2006).

Nesnel görüntüleri kendi algıladığı biçimde geometrik renk lekelerinin bir araya getirilmesiyle yeniden kurgulayarak tuvaline aktarmış eserine konu edindiği temaların içeriğini bu doğrultuda iletmiştir. Bunun için de geleneksel form anlayışına renk kullanımına karşı çıkarak yeni tekniğini uygulamıştır. Genelde hareketli ve dinamik bir atmosfer yaratma etkisinden uzaklaşmış statik bir görüntüye ulaşmıştır. Gerçek biçimlerin yerini geometrik şekillere bırakmış, bu görüntüler içinde yoğun bir soyutlamaya gitmiştir. Doğal biçimler geniş renk birimleri halinde geometrik bir nitelik kazanmıştır. Bu noktada renk kullanımı büyük bir öneme sahip olup yapının bütünü oluşturmada temel teşkil etmektedir. Cézanne için önemli olan nesnenin görüldüğü gibi değil gözün algıladığı gibi tuvale aktarılmasıdır (Beksaç, 2000:96).

Cézanne, izlenimci bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, ışıktan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyle ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlar. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak da başlıca kaygılarından biridir. Görme eylemine verdiği önem izlenimcilerde olduğu gibi, retinanın nesnelere inceden inceye ayrıştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci onu modern resim sanatının belki de en kesin öncüsü yapar. Son yıllarda o da bunu sezer ve bir mektubunda kendisini "yeni bir duyarlılığın ilkeli" olarak tanımlar (Lynton, 1981:23).

Cézanne'ın birçok yapının konusu olan "Güney Fransa'daki Sainte - Victorie dağının görüldüğü manzara (Ek:1), her ne kadar ışık içinde olsa da küteselliğini kaybetmez. Resim kolay anlaşılabilir bir motif oluşturmanın yanı sıra derinlik ve uzaklık izlenimini vermeyi de başarmıştır... Resmin

hiçbir yerinde Cézanne'ın bu düzeni doğaya zorla kabul ettirdiği hissine kapılmayız. Sanatçının fırça vuruşları bile resimde hakim olan dikey ve yataylara göre düzenlenmiş böylece doğal uyum hissi güçlendirilmiştir. Cézanne'ın bir biçimden diğerine geçerken dış hatları çizmeye gerek duymadan nasıl sadece fırça vuruşlarının yönünü değiştirdiğini (Ek:2) görebiliriz. Burada sanatçının tablonun üst yarısındaki derinlik eksikliğini ön plandaki kayaların hacimselliğini vurgulayarak dengelediğini görüyoruz. Cézanne'ın basit ve açıkça belirlenmiş biçimlere odaklaşmasının denge ve sükunet duygusunu yaratmasına ne kadar katkıda bulunduğu (Gombrich, 1999:541) görülmektedir.

1.3. Piet Mondrian ve "Ağaç" Soyutlaması

Kübizmin etkilerini taşıyan Mondrian'ın, 1910'lu yıllarda yaptığı "ağaçlar" dizisi, soyutlamadan yola çıkılarak gerçeklik kazanmıştır. Buna göre biçimlerin parçalanma süreci ilerledikçe, konu uzamda yer alan bir figür olma özelliğinden sıyrılarak, tuvalin yüzeyini yavaş yavaş doldurmuştur. Söz konusu yöntemi "ağaçlar" dizisinde kullanmıştır. Bu çalışmaların hareket noktası soyutlamadan geçmektedir (Ek:3-4-5).

Cézanne'ın doğayı geometrik formlar halinde görüp ele alması her nesnenin hacminin geometrik bir formla ifade edilebileceğini belirten çalışmalarını resim sanatında gerçeklikten soyuta doğru giden anlayışın ilk adımlarını atmıştır. Bu adımların en büyük takipçisi Picasso olmuştur. Kübizm'in doğmasını büyük ölçüde Cézanne hazırlamış, hiç değilse temel verileri sağlamıştır. Bu sanatçının yapıtlarında güçlü bir yapısal kuruluş vardır. Bu nedenle Kübist sanatçıların ilk sanat denemelerinde doğayı geometrik bir temele oturtma çabasının etkileri görülmektedir.

20.yy'da ortaya çıkan birçok sanat akımında olduğu gibi Kübizm'in oluşumunda ilkel sanatların büyük etkisi olmuştur. Üç safhadan oluşmaktadır. 1906-1909 arası Analitik Kübizm, 1909-1912 arası İleri Analitik ve 1912-1914 arası Sintetik Kübizm adlarıyla anılmaktadır.

"Çözümsel (Analitik) Kübizm'de biçimlerin parçalara ayrılması ve bu parçaların çözümlenmesi, dik açılar ve düz çizgiler, biçim önceliği ve basitleştirilmiş renk kullanımı önem kazanmıştır. 1912'den sonraki dönem,

Bireşimsel (Sentetik) Kübizm diye adlandırılmıştır. Parçalar bir araya getirilerek birleştirilerek renge verilen önem artmış, süslemecilik, kolaj yöntemi, düzgün ve kaba yüzeylerin zıtlığı yapıtlara yansıtılmıştır” (www.exi26.com, 27.04.2008).

“Kübistler, görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasvirini değil, onların değişik bölüm ve görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemiştir. Yani 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 hayalin değil, bilinen şeyin önem taşıdığı bu anlayışla yeni bir form teşekkülü ortaya konmuştur” (Beksaç, 2000:96).

Kübizm’in etkilerini taşıyan Mondrian’ın “ağaçlar” dizisi, bu doğrultuda gerçeklik kazanmıştır. Enis Batur’un yorumuyla Mondrian:

“ağacı sorguluyor. Ona göre doğal ve duran bir araçtır. Bir nesne olarak, bir özne olarak alıyor ağacı. Ağaç, çağlar boyu, uygarlıklar boyu aynı kalıyor değişmeden. Öyleyse başkalaşan nedir ?. Göz görüyor “başka” olan bakışı başka kılan nedir ?. İşte bu sorulara karşılık arıyor, saat boyu, alan boyu Mondrian’ın ağaçları... Mondrian’ın ağaçları iz sürüyor: Göz ile alan arasında kalan uzaklık tasarımı denetliyor. Resim artık gözün çerçevesinin dışına çıkıyor. Resim nedir ?, durmadan başkalaşan bir sanrı mıdır?, diye düşünmemek elde değil Mondrian’ın resimlerinde. Ağacı ağaç olmaktan caydırmış, bir renk, bir biçim; duygu yüklemine döndürerek etkinlik kazandırmıştır” (Batur, 2000:22).

1.4. Kolaj, Asamblaj ve Fotomontaj Tekniklerinde Soyut Yaklaşımlar

Kübistler sanatçılar, sanatlarını geliştirirken gerçeği tamamen özgün bir biçimde resim sanatına sokma amacını gütmüşlerdir. Resme tamamen yabancı olan öğeleri kâğıt, gazete parçaları, kibrit çöpleri gibi malzemeleri resim yüzeyine yapıştırmışlardır.

Bütün bunlar günümüz resim sanatında sık sık rastlanan şeylerdir, ama o dönemde hiç görülmemiştir. Kübistler bunu hem gerçek ile ilişkilerini yitirmediklerini göstermek, hem de resimde imtiyazlı madde diye bir şey olmadığını, bir tablonun herhangi bir şeyle yapılabileceğini göstermek için yapmışlardır. Yeter ki, tablo, biçimlerin tutarlı bir kompozisyonunu oluştursun. Açıklık kaygısıyla, yapısal çizgileri iyice azaltmışlar ve kompozisyonlarına, hemen belirli bir nesneyi akla getiren resmedilmiş biçimleri eklemişler: sözgelimi, bir gitarı belirtmek için teller ve bir eğri, keman için üzerindeki delikleri, şişe için ise şişenin boynunu çizmekle yetinmişlerdir (www.sanatsayfam.com, 13.03.2008).

Kolaj'ın oluşturulacağı malzemeler yüzeye dahil olmadan önce şekillendirilip birleştirilebilirler yada boyanırlar. Fakat bu objeler kimliklerini kaybetmezler. Böylece de bunların fonksiyonu, bir fikrin tasvirin parçasını oluşturmak, hem de göstermektir.

Kolaj'ın sanatın dilini zenginleştirdiği, anlatım yetisini arttırdığı düşünülmektedir. Kolaj aynı zamanda kültür, politika ve ekonomi alanında da anlık değişimleri yakalayarak, çağımızın tarihi olaylarını kaydedici bir yaklaşımı olmuştur. Buna paralel olarak fotoğraf sanatı da değişik yönelimlere sürüklenmiştir. Hem anlam yoğunluğunu çoğaltmış hem de gerçekten tamamen kopartmıştır.

Fotoğrafın yeni bir buluş olarak içerdiği olanaklar doğrultusunda, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, bilimsel araştırmalarla paralel giden fotoğrafta soyut arayışlar görünmezi yakalama çalışmaları C. Roentgen'in x ışınlarını bulgulamasından sonra, Lois Darget'in, bellek yada düşünce fotoğrafı olarak adlandırılan türü kaydettiğini duyurmuştu... Fotoğrafın kendisi kadar eski olan görünmezi yakalama çabası, başlangıçta rastlantısal formlar altında gösterebilmiştir kendini. Göl üzerinde uçan bir kırlangıcın yansımaları fark etmek, görünüşte leke olduğu izlenimi vermeyen çehredeki kırmızı lekeleri görmek, o zaman kayıt güçlüklerinin yarattığı kusurlu bir ustalığın, uzun süreli bir pozlamanın ya da daha dar anlamda duyarlık ifade edecek bir tayfin sonucu değildi. Yeni teknik araçlarla düzenlenen bilim adamlarının araştırmaları fotoğrafın bir keşif aracı olarak kullanılmasına olanak verecektir... Fotoğraftaki bu tür yaklaşımlar soyut ya da a-fotografik

denemeler için Clement Cheroux "gerçekliğe ilişkin hiçbir şeyi görünür kılmıyor, espas-zaman sürekliliğine dair hiçbir alıntıyı gündeme getirmiyor" ifadesini kullanmıştır... Bu fotoğraflar bilgilenmeyle değil, yanlışlar sonucu elde edilen sanat dersleri olarak yorumlanabilir (Hours,2001).

Fotoğrafla birlikte gündeme gelen 20. yüzyıl fotomontajlarının Dadacı sanat hareketlerini etkilemesi oldukça önemlidir.

"Fotomontajla, herhangi bir şeyin betisi olmayan içeriksiz (Non Objektive) sanat arasındaki ilişkiler günümüze dek süregelmiştir. Dadacılığın başlangıcında kendi başına bir kompozisyon ögesi olarak değil de bir tür mecaz ögesi olarak kullanılan fotoğraf imleri, Dadacılığı izleyen sanat akımlarında da daha özgün ve üretken biçimlerde kullanılmıştır (Ek:6). Öte yandan fotoğraf makinesi ve fotoğraf süreçlerinin kendi başına, görünür dünyadan bağımsız imge, doku ve form gibi tasarım öğelerini üretebildiği ve bu alanda sonsuz tasarım olanaklarını içeren bir güce sahip olduğu kanıtlanmıştır" (Genç, 1983:171).

Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasından kaynaklanan bir teknik yöntemken, resimde bir sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir. Sonradan keşfedilecek "öncüleri" bir yana bırakırsak, montajın ilk kez kübizle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf değildir: Modern resimde Rönesans' tan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli bir şekilde yıkan harekettir Kübizm. Picasso ile Braque'ın Birinci Dünya Savaşı öncesinde yarattıkları "papiers collés" de daima iki teknik arasındaki karşıtlık söz konusudur: Bir yandan tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının (hasır sepeti yada duvar kağıdı) "yanılsamacı" öte yandan tasvir edilen nesnelere ifade edildiği kübist tekniğin "soyutlamacılığı"... Gerçekliği resmeden organik eser ortadan kaldırılmıştır, sanatın sorgulanması söz konusu değildir. Estetik nesne yaratma amacı aşıkardır, ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanamayacaktır (Bürger, 2003).

Bu yüzyılın sonuna doğru Kolaaj, sosyal ve politik protesto hareketleri için de uygun bir hareket olarak seçilmiştir.

Rus yenilikçileri Kolaj'ın daha gelişmiş bir biçim olan fotomontajı yeni ve gelişmiş bir ülke için kendi görüşlerini desteklemek amacıyla kullanmışlardır. Sürrealistler Kolaj'ı bilinçaltının bir temsilcisi olarak değerlendirmişlerdir. Savaş sonrası yıllarda birçok pop sanatçısı popüler kültürü çalışmalarına katmak amacıyla kullanmışlardır. Bu sayede sanat ve sosyal yaşam bir araya getirilmiştir. Roberth Raushenberg pop sanatçılarının öncüsü olarak Kolaj'ın iki boyutlu doğasını kombine resim yaparak Asemmlage'la aktif bir rol üstlendirmiştir. (Ek:7) Sanatçı resim "hem yaşamla hem de sanatla ilişkilidir ve her ikiside sentetik olarak ortaya konamazlar. Ben her ikisini de bu çerçevede ortaya koymaya çalışıyorum" demiştir. Kolaj günümüzde hala anlamlı bir araç olmaya devam etmektedir (Waldman, 1992:15).

Kübizm'in sanata Kolaj tekniğini yeni bir alternatif yapılanma ve düşünüş sistemi olarak getirmesiyle resim sanatında olanaklar zinciri genişlemiştir. Özellikle, günümüzde birçok sanat biçiminin 20. yüzyıldaki kaynağıdır diyebiliriz.

Salt soyut görüşten etkilenen fotoğrafçılar da, "görsel deneyler" yaparak soyut fotoğraflar elde etmenin yollarını aramaya başlamışlardır. Soyut çalışmalara damgasını vurmuş; Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, soyut görüntüler elde etmek için fotogram, sertleştirme, S/B ve renkli tonlara ayırma, solarizasyon, optik bozulma gibi yöntemleri kullanmışlardır.

1.5. Salt Soyut

Soyut sanat doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denir. Nonfigüratif sanat terimi olarak da kullanılır. 20. yüzyıl başında bu terim, gerçek biçimleri sadeleştirilmiş veya değiştirilmiş halleriyle imgelere indirgeyen Kübizm'le başlamıştır.

"Salt soyut sanat kendine özgü, doğadışı bir salt biçimler dünyasıdır "der Tunalı (Tunalı, 2003:118).

Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik hareketlerinin de içinde bulunduğu temel sanat akımlarının tümü, bir biçimde, soyut yaklaşımla

gerçeklik arasındaki ayrılığı vurgulamıştır. Oluşan bu ortamın getirdiği yeni özgürlük ve sorumluluklara yalnızca ressamlar değil, fotoğrafçılar da sahip çıkmışlardır. I. Dünya Savaşı'ndan hemen önce, Wassily Kandinsky'nin de içinde olduğu bazı sanatçılar tam anlamıyla soyut sanata yönelmişlerdir. Kandinsky salt soyut resmin başlangıcına temel teşkil etmiştir.

1940'larda ABD'de gelişen ve etkisini 50'ler boyunca sürdüren soyut dışavurumculuksa tek ve uyumlu bir anlatım dilinden çok, çeşitli tekniklerin ve anlatım biçimlerinin bir araya geldiği bir sanat akımıdır. Soyut dışavurumcular bireysel duygularını, özgür ve anlık anlatımlarla yansıtmayı amaçlamışlar, bu hedefe ulaşmak için de farklı teknikleri özgürce deneyip, boyanın fiziksel özelliklerini ya da fotoğraf tekniklerini, duyumsallık, hareket, şiddet, gizem ya da şiirsellik gibi duyguları vurgulayabilmek amacıyla kullanmışlardır.

Sonuç olarak, soyut dışavurumu da içinde barındıran soyut sanat, gerçekliğe ait nesne betimlemelerinin hiç bir rol oynamadığı resim, heykel, fotoğraf ya da grafik sanat ürünlerini içermiş; büyük ölçüde soyut olarak nitelendirilebilecek biçim, renk, ton, çizgi, doku gibi öğelerden oluşmuştur.

Abstre Ekspresyonizm, Ekspresyonizm' in uzantısı olarak 1940 yıllarının sonunda doğan bu akım 1950 yılları içinde gelişmiş olup, 1960 ve 1970 yıllarında etkisini yoğun biçimde sürdürmüştür. Dogmatik olmaktan çok araştırmacı bir tavır sergileyen bu hareketin metafizik sanılara duyduğu alaka belirgindir. Bilinç ve bilinçsizlik arasındaki karşıtlığa önem vererek derin seviyelere inmeyi hedeflemektedir. Zıtlıkların bütünlüğü içinde otomatik yaratım önem vermesi, sürrealizmden aldığı etkilerle bağıntılıdır. Bu akım içinde yer alan sanatçılar için ilgi odağı Yung felsefesidir. Arketipler ve bunların üretilmesi önem taşır. Soyut bir anlayışın egemen olduğu bu üretim ortamında doğaçlamaya ağırlık veren sanatçılar iç birikimin tümüyle dışavuruma ağırlık vermiştir. Derinliği olmayan yeni mekanlar üzerinde kurulan sanat eserleri seyirci için ima edilen bir özümseme ortamı yaratmayı hedefleyerek boşluk içinde şartlanmışlıktan onu kurtarmayı amaçlamaktadır. Bu anlayışla ruhsal armoninin tesisi önemle ele alınmıştır. Varoluşçuluk'tan etkiler

almaktadır. Ama genellikle geleceğe bakışı iyimser olup, heyecanla dolu çatışkısız bir ifade biçimi vardır (Beksaç, 2000:135).

60'lı yıllarda orjinallik kültü ve biricikliğe yapılan saldırı sonucu gelişen pop art sonrası hipperrealist akım sahneye çıkmıştır. 70'li yıllarda başlayan bu akım için:

"Belki bir akımın malı olmayı en rahat kabul edenler, gerçeği taklit eden hipperrealist ressamlar ve bir kopyası olduğu büyük boy fotoğrafları ayırt edilemeyecek resimler yapan fotogerçekçiler. Daha önceki akademik çalışmalara net bir geri dönüş yapan bu resimler, doğal olarak yine kriterlerce çok yadırgandı ve eleştirildi. Bu yapıtlara, klasik anlamda "göz yanıltıcı" resimler olarak bakabiliriz" (Baykam,1990:32).

1.5.1. Piet Mondrian'ın Salt Soyut Yaklaşımı

Piet Mondrian, De Stijl (neo plastik hareket) akımının önde gelen ismidir.1917-1931 arasında etkinlik gösteren bu hareket matematiksel bir çıkışla sanata yeni bir yön vermeyi hedeflemişti. Son derece yalın bir biçim alan 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 "evrenin temeli tamamen yatay ve dikey çizgilere dayanmaktadır" diye düşünmüşlerdir. De Stijl hareketi üç safhalı bir gelişim göstermiş olup, 1916 -1921 arasındaki "formalist safha" Hollanda'da, 1921-1925 arasındaki "olgun safha" uluslararası boyutta görülürken, 1925-1931 arası "dönüşüm safhası" dağılım aşaması olarak geniş bir alanda kendisini göstermiştir (Beksaç, 2000:132).

Sanatçı Kübizm'in etkisinden kurtularak yeni çalışmalar yapmaya başlamıştır. Resminde tanıdığımız öğeler en aza indirilmiştir. Tuval yüzeyi bir çizgi ve renk düzeniyle kaplanmıştır. Ama bu gelişimi güzelliğin, uyumlu, dengeli sanatsal bir düzenlemedir.

"Mondrian bununla da yetinmemiştir. "Resim kendisinden başka hiçbir şeye anımsatmamalıdır. Resmin iki ana öğesi vardır ve sanatçı bunlarla yetinmelidir" demiştir. Ama Mondrian daha da aşırıya gitmiş, çizgiyi yalnız yatay ve dikeylerle, rengi saf olan üç temele kırmızı, sarı maviye

indirgemıştır. Aslında birçok insan böylesi bir örneğe "Bu da resim mi !" diyebilir. Ama eğer resmi çizgi ve renklerle sağlanan dengeli bir uyum olarak tanımlarsak, belki de asıl resim, en katkısız resim diye bu tür bir örneği" vermek hiçte yanlış olmaz diyebiliriz (Ünsal,2008) (Ek:8-9).

"Mondrian yeni biçim anlayışını şöyle ifade eder: Yeni biçim vermede (soyut biçim vermede) resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim üç boyutlu maddeselliği yüzeyselliğe indirgemekle, salt bir biçimsel ilgiyi ifade etmiş olur" (Yılmaz, 2001:43).

Resimlerin boylarına biçimlerine ve içerdikleri öğelerin düzenlenişine, niceliğine göre değişir. Mondrian' ın bütün neo-plastist resimleri yanlamasına genişlemek istiyormuş gibi bir duygu yaratırlar. Bu duygunun özellikle burada belirgin olduğu görülür. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak ortayı bir ölçüde boş bırakmıştır (Ek:10).

Tarihsel bakımdan Kübizm'in bir uzantısı olan aynı zamanda da klasik ve neoklasik sanatın biçimsel özelliklerini sürdüren geometrik soyutlama, Mondrian' ın yapıtlarında en üst düzeyde bir başarıya ulaşmıştır. Mondrian'ın düşey ve yatay öğelere dayanan resim diline sadece bir üslup seçeneği olarak gören bazı soyut ressamlar Von Doesburg ve Lissitzky'nin yolundan giderek daha başka bilimsel ilişkiler ve eğrilerden oluşan bireysel biçimler bulmuşlardır.

Mondrian, üslubu kendi felsefi inançlarına uymuş ve gereksinim duyduğu tüm ifade gücünü sağlamıştır. Bu çalışmalarıyla evrensel bir harmoni yakalamaya çalıştığını ifade etmiştir.

1.5.2. Vasiliy Kandinsky'nin İzlenimleri, Doğaçlamaları ve Besteleri

Kandinsky, 1910-1911'de yaptığı resimlerle salt soyut resmin yaratıcısı kabul edilmiştir.

Wassily Kandinsky'nin çalışmalarında ana yönünü alan 'Soyut Sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket eder. Bu ilke sanatı artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmez, kendi deyimi ile doğanın sanatı bozduğuna inanır. Sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine sanatçının

renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılır (Ek:11). Bu anlamda sanat, gitgide doğayla ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu (analitik kübizm) olur. Daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal nitelik içinde, kendine özgü bir varlık olur. Yalnızca biçim ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir objeyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak biçimlenir. Yüzyılın ortalarına kadar, çağdaş sanatın bu non-figüratif çizgide oluşumunu sürdürdüğü söylenebilir. Doğanın ve nesnelere dünyasının figüratif olarak onun objesi olmamasına rağmen, bu non-figüratif sanatın yine de objesiz olduğu anlamına gelmez. Onun objesi, söz gelişi, Malewitch ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Buna göre non-figüratif iki ana yön içinde oluşur. Biri salt geometrik, konstrüktif bir resim anlayışı, diğeri de, sadece renk ve biçim ilkelerine dayalı bir resim anlayışıdır (Tunalı, 2003:176).

Kandinsky çalışmalarını izlenimler, doğaçlamalar ve besteler diye yorumlamıştır.

Sanatındaki devrimi ve gerçek yenileşmeyi salt resimsel besteye ulaşmada bulmaktadır. Sanatçı 1911'de besteci Schönberg'e yazdığı mektupta bu fikrinden şöyle bahsetmektedir:

Müzik salt pratik amaçlardan arınmış olmanın mutluluğuna erişmiş olan gerçek sanat. Resim sanatı bu aşamaya varabilmek için daha ne kadar bekleyecek? Doğrusu bunu elde etmek onun hakkı, dahası görevi. Renk ve çizgi bu resim öğeleri başlı başına nasıl da sınırsız bir güce ve güzelliğe sahiptirler (Yılmaz,2001:62).

Kandinsky resim ve müzik arasında ortak bir değerlendirme yaparken şu ifadeleri kullanmıştır:

Bilinçle olsun olmasın, sanatçılar yavaş yavaş asıl ilgilerini malzemelerine yöneltiyor, aynı şeyleri sınyarak elden geçiriyor, sanatlarının ham maddesi olmaya uygun öğelerin içsel değerini zihinsel teraziye oturtuyorlar. Ve bu çabanın sonunda kendiliğinden, tabii bir sonuç ortaya çıkıyor: kendi öğelerini başka bir sanatinkilerle karşılaştırmak. Bu durumda en değerli ders müzikten alınıyor. Küçük istisnalar ve aykırılıklar karşısında müzik daha birkaç yüzyıldan beri, araçlarını tabiat

olgularını canlandırmak için değil, sanatçının ruhsal hayatını ifade aracı olarak ve müziksel seslerden oluşan, kendine özgü bir hayat yaratmak için kullanan sanattır.

Tabiat olgularını sanatsal biçimde de ayrı olsa taklit etmeyi kendine amaç edinmeyip yaratıcı olan, kendi iç dünyasını ifade etmek isteyen ve etmek zorunda olan bir sanatçı bu amaçlara günümüzün en gayri-maddi sanatı niteliğindeki müzikte ne kadar tabii bir biçimde ve kolayca erişebildiğini gıpta ederek görüyor. Bu sanatçının müziğe yönelip aynı araçları kendi sanatında bulmaya çalışacağı anlaşılır bir şey. Resimde günümüzün ritim arayışı, matematik, soyut yapı arayışı, renk tonundaki tekrara, rengin harekete getiriliş biçimine günümüzde verilen değer buradan geliyor.

Çeşitli sanatların araçları arasındaki bu karşılaştırma ve bir sanatın böylece bir başkasından ders alması ancak, ders alış dış özelliklerde kalmayıp ilkesel hale gelirse başarılı ve muzaffer olur. Yani, bir sanat başkasından, o sanatın sanata özgü araçlarla nasıl haşır-neşir olduğunu öğrenmeli, ondan sonra kendi araçlarını aynı ilkeye göre, yani sadece kendine özgü olan ilke uyarınca ele almalıdır. Bu ders alışta sanatçı unutmamalıdır ki, her araç kendine özgü olan uygulamayı içinde taşır ve gereken şey bu uygulamanın aranıp bulunmasıdır (Kandinsky,1993:45-46).

1.5.3. Kazimir Malevich'in Nesnesiz Dünyası

1913'te Rusya'da Malevich tarafından başlatılan bir soyut sanat hareketi daha filizlenmiştir. Bu çağa Malevich Süprematizm "nesnesiz dünya" çağı demiştir. "Süprema" dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgen dünyasıdır. Resim yabancı elemanlardan arındırılmıştır.

Nesnenin tamamen resimden çıkarılmasıyla ve resmin sadece temel elemanların gücü ve olasılıklarıyla inşa edilmesi prensibine dayanan Süprematizm, bir anlamda sanat tüm sanat mirasının reddi anlamına gelmektedir. Malevich bu bilinçli eylemi şu sözlerle açıklamıştır:

"Kendimi sanki biçimin başlangıç noktasındaymışım gibi dönüştürdüm ve akademik sanatın süprüntülerle dolu havuzundan dışarı sürükledim. Ufuk

daresini tahrip ettim ve sanatçıyı doğanın biçimlerini sınırlayan ufuk dairesinden, şeylerin alanından kaçtım” (Yılmaz, 2001:255).

“1913 yılında sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada, “kare biçimine sığındım”. Kare biçim dış dünyaya, nesnelere dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, yeni varlığı dayatabileceği bir temel olarak anlaşılır. Ama bir kare şimdiye kadar alışılmış resim geleneğinin içinde hiçbir şey ifade edemeyecektir. Aslında bir karenin resim olup olmaması da tartışılabilir. Sanatçının kendi de böyle bir tartışmayı yaşar. Süprematistik Kare’yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği birinin herhangi bir şeyin içinde ya da dışında olmaması ya da bir şeyin neden meydana değildir önemli olan kanıttır.” Bu kanıt Süprematik (kusursuz) bir gerçekliğin var olduğu kanıtıdır. Bu gerçeklik ilk kez sanatçının karesinde “beyaz bir düzlem üzerindeki siyah kare”sinde bir kanıt elde eder (Ek:12). Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur, konstruktivist olan egemenlik kazanır. Düzlem üzerinde kare “yalnız içeriksizliğin” simgesi spontan simge değil, o aynı zamanda mutlak bir resimde ilk yapı taşı olarak kendini gösterir. Mutlak resim mutlak gerçekliğin resmidir. İçeriksizlik öğretisi, beyaz bir düzlem üzerinde siyah bir kare”, “sıfır noktası” bütün bunlar yeni sanatın dayandığı varlık temelleridir. Malevich, “sıfır biçim” diye adlandırdığı beyaz üzerine siyah kareden söz ederken ona zamanımın çıplak ikonu” der (www.siyahkare.com, 13.03.2008).

Malevich, görünen dünyanın nesnelere ve onların tasvirinden kaçarak betimleme yönteminin taklitçilik olduğunu düşünmüştür. Doğanın nesnel betimlerinin ona göre özgür yaratı ile hiçbir ilgisi yoktur.

1.5.4. Mark Rothko ve Renk Alanı Resmi

Soyut dışavurum hareketinin önemli bir isim olan Mark Rothko (1903-1970) trajik yaşamını sanatına yansıtmıştır. Eserlerinde temel insan duygularını, sevinç, trajedi ölüm gibi duyguları ön plana çıkartmıştır. Rothko’nun

basitleştirilmiş formlar ve düz değişmeyen renkte büyük alanlardan oluşan tabloları, kompozisyonlarındaki figürlerin uzaması, koyu düzeni klostrfobi duygusunu uyandırma çabası sonucu gerçekleşmiştir.

1920'li yıllarda ABD' de özellikle New York' ta ortaya atılan "soyut dışavurumculuk" terimi o dönemde Vassily Kandinsky'nin soyut resimlerinin açıklamasında kullanılmaktaydı.

1940'lı yıllarda Mark Rothko ve arkadaşı Adolph Gottlieb Sürrealizm'e ve Yung'a ilgi duydular. Bilinçaltı dünyasından seçilen mistik tasvirlerle dayalı eserler vermeye başladılar. Rothko bu dönemdeki tablolarında Jung'un temalarını estetik değerler taşıyan resimlere dönüştürmüştür. Rothko aynı zamanda Sürrealizm hareketlerinden de etkilenmiştir (Narman Çal, 2002).

"Rothko'nun kağıt üzerine suluboya ve guvaş çalışmalarında "ışık" ön plana çıkmıştır. Bu resimlerde boya ıslatılmış kağıt üzerinde sınırsızca yayılıp kağıdın dokusunu aksettirerek ışıklık etkisini oluşturmuştur. Bu çalışmalarda hayatın başlangıcı olan su, Rothko için saydam bir dünyayı ve geçici varlıkların ötesinde, mistik bir boyutta başka bir yer atmosferinin oluşturulduğu yansıması vurgulanmıştır" (Narman Çal, 2002).

Rothko'nun soyutlamaya geçişi önce kahverengi tonların egemenliğinde geometrik biçimlerin karşılaştırılmayla başlamış sonraları giderek daha az biçimin kullanıldığı çoğu kez farklı oranlarda, bulanık kenarlı dikdörtgen renk alanlarının gölgeli derin bir zemin üstünde, aralarında zemin renginin şeridi bırakılarak üst üste yerleştirildiği resimlere yönelmiştir (Ek:13). Buralarda genellikle koyu renkler ve derin bir renk atmosferi bazen bir gölün bulanıklığım hatırlatan bir karanlık egemendir. Bu koyu zemin üstünde yer alan mor ya da turuncuya kaçan bir kırmızıyla bir dram oluşturmaktadır (Ek:14). Geniş parçalanmış ve düzene sokulmuş bir renk ya da renk alanı, bu alanı bölen ve kesen başka renk sütunu düzenlemiştir (Ek:15). Rothko resimlerinden birer "dram" olarak söz etmiştir. Kuşkusuz resmindeki güç ve anlam zenginliği, tüm biçimsel, kusursuzluklarına karşın, bunların yaşam bunalımına, dinsel sorulara ve ahlaki ikilemlere birer psişik çözüm olarak ele alınmalarından gelmiştir. Rothko'nun sanatında mistik ve tinsel

bağlılık vardır. Soyut dışavurumculuk akımının en güçlü isimlerinden biri olarak öne sürülen Rothko, yine de biçim özgürlüğü; yalınlığı ve soyutlamadaki ileri aşamasıyla yalnız bir figürdür. Rothko'nun bu yalnızlığı yaşamında en büyük gerçeğini oluşturmuş ve onu intihara kadar sürüklemiştir (Rothko, Eczacıbaşı Sanat Ansk. C:3).

Bir sanatsal yaratım söz konusu olduğunda, yapıtı yapanın içinde bulunduğu sosyal şartlar, zaman ve kültür o eserin içinde kendini barındırmaktadır.

1.5.5. Gerhard Richter ve Fotoğrafın Tuval Yüzeyinde Plastik

Uysurlarla Yeniden Üretimi

Fotografik görüntülerin bireysel anlatımla yeniden üretimini yapan ressamlar arasında en önemlisi Gerhard Richter'dir.

Richter Doğu Almanya'da doğmuş, sanat eğitimini ise Batı Almanya'da görmüştür.1963'te Sigmar Polke ve Konrad Fischer-Lucy'le beraber Kapitalist gerçekliği parodileştiren alaycı, ortak çalışmalara imza atmışlardır. Kendi çektiği ya da gazete, dergi fotoğraflarından kopya resimler üretmeye başlamıştır (Ek:16). Daha sonra hem fotoğraftan resimler yapmaya devam etmiş, hem de kendi üslubunu geliştirip soyut, boyanın yoğunlaştığı resimler üretmiştir. Bu resimlerde ilginç olan durum fotoğraftaki titreşim görüntüleri ele almasıdır (Ek:17).

Richter'in resimlerinde bulduğu seçtiği fotoğraflardan (başkası tarafından çekilmiş fotoğraflar) tesadüfen kadrajlanmış izlenimi verecek şekilde tuval yüzeyinde tekrarlamıştır. Aslında bu fotoğraflar uzun araştırmaları sonucu elde edilmiştir. O'nun özneliği bilinçli olarak bu çalışmaları kurgulayıp tekrar yüzeye aktarmasıdır. Bu resimler insanın ruh hallerini betimlemek için yapılmamıştır. Richter şöyle açıklamıştır: "Bir ölüm temasından bahsetmek, belki sadece abartıdır. Ama hayır bu resimlerin(min) ölüm temasıyla ilgili olduğunu düşünmüyorum" (Yılmaz,2003:112).

Siyah- Beyaz resimleri için şu sözleri söylemiştir:

"Renkilere kıyasla daha güçlü, doğrudan ve daha gösterişsiz ve bu yüzden de daha inandırıcı bir şekilde yansıttıklarını fark ettiğim için siyah- beyazı

tercih ederim. Amatör aile fotoğraflarını, sıradan nesnelere, düşünülmeden çekilmiş şeyleri seçme nedenim buydu" (Ek:18) (Yılmaz, 2003:112).

Richter fotoğraf çıkışlı çalışmalarında, siyah-beyaz fotoğrafın daha etkili olduğu kanısıyla bu tür eserler vermiştir, diyebiliriz.

Richter, bu çalışmaların yanı sıra soyut, boyasal gerçekliği yoğun çalışmalara da imza atmıştır.

Gerhard Richter'in 1985 yılında Atölyesi'nde görüldüğü gibi çalışma mekanının tasvir için hala resimsel bir meydan okuma olduğu ender durumlarda, atölye ressamın faaliyetini ve bu faaliyetin gerçekleştiği yeri anırtıran metaforik bir ima için bahaneden başka bir şey değildir. Richter'in tuvali bir atölyenin mimarisini hatırlatabilecek bazı doğrusal yapılar sunmaktadır elbette. Ama tablonun kavranışı, renklerin şiddeti ve bu renklerin ilk bakışta kaba ve geniş fırça darbeleriyle uygulandığındaki enerji, kelimenin tam anlamıyla resim yapma eyleminden başka hiçbir şeyi çağırıştırılmaz: 20. yüzyıl sonunda atölye teması nihayet resimde tamamen soyut, tamamen tinsel bir özellik kazanır (Fleckner, 2005:243).

Bu resimler üst üste çakışan renklerin aralardan sızmasıyla oluşmuştur. Fotoğraf çıkışlı resimlerindeki titrek hareketlerin, tamamen tuval yüzeyine yerleştiği dışavurumsal çalışmalardır.

BÖLÜM 2: SOYUT SANATTA RESİMSEL GERÇEKLİK

OLARAK PLASTİK UNSURLARIN İNCELENMESİ

2.1. Çağdaş Anlayışta Espası Oluşturan Plastik Öğeler

2.1.1. Çizgi

Çizgi, bir noktanın verilen doğrultudaki uzantısıdır. Çizgi uzun-kısa, ince ve geniş olduğunda renkle birlikte uzaklık yakınlık hissini vurgular. Genişlik ve uzunluğu ne olursa olsun, eğer biçimi bir çizgi etkisi yaratıyorsa, ona çizgi diyebiliriz. Çizgi noktanın aralıksız hareketinden doğan kavramdır. Mesafenin derinlik ve genişliğine gitmeden, uzunluk yönünde giden noktalar bütünlüğüdür. Bir sınır belirleyici olarak da değerlendirilir.

“Doğada tam anlamıyla çizgi yoktur. Çizgi tekstür çalışmalarında yüzeyi yaratabilir, renk alanlarını sınırlar, kendi başına plan etkisi yapar, perspektifi oluşturur veya formlarda dış kenar unsuru olarak kullanılır” (Işingör ve diğ.,1986).

Resimlerinde çizginin önemli bir yer teşkil ettiği Paul Klee, figüratif ve soyut çalışmalar vermiştir. Klee tüm biçim elemanları çizgiyi de bilimsel boyutundan yola çıkarak ele almıştır:

Her şeyden önce söz konusu olan çizgi, açık-kapalı renk, boya gibi değişken gelişmenin biçimsel verileridir. Bu verilerin en sınırlısı, tek ölçü sorunu olan çizgidir. Bunun biçimleri tümü ölçülebilir olan doğru parçası (uzun yada kısa), açı (dar yada geniş), ışın uzunluğu ve odaksal uzaklığa bağlıdır. Bu biçim öğelerinin ayırıcı ölçüdür ve bu konunun tüm belirsizliği kesinlikle çizgiden arınmayan bir kullanım göstermesidir (Klee,???:19).

Klee saf ve mutlak sanata ulaşma çabasında ilkel insanların ve çocukların saf bakışlarını kavrama ve bunları sanatına yansıtma ihtiyacı duymuştur. Çizgi bir basitleştirme, yerine göre sadeleştirme veya bir soyutlaştırma sonucu modern resimde yerini alır.

Klee'nin en önemli resimleri çizgisel öğelerin renkle bir bütün haline geldiği özgün çalışmalarıdır. Çizgi onun için artık bir hareket unsuru olmuştur. Onun için çizgi, perspektif, renk, biçim ve simge gibi öğeler resimlerinin vazgeçilmezidir (Ek:19).

"Klee'nin yazılarında ve yayınlanan Bauhaus derslerinde bu öğelerin kullanılmasıyla oluşturulup, ürettiği sayısız biçimler bizi sürekli bir oluşturma etkinliğiyle karşılaştırıyor. Klee bu etkinliğe "biçim oluşturan düşünce" diyor. Sanat etkinliği Empresyonistler'de göz duyarlığına, Empresyonistler'de ve Fovlar'da bilinçaltı güçlere, içgüdü ve coşkulara dayanıyordu. Klee bu etkinliğin bilinç aydınlığında "bilimsel kesinlikle" yürütülen çözümlene ve bileşime dayanması gerektiği" kanaatinde (İpşiroğlu, 1993:70).

2.1.2. Biçim

Doğada sonsuz olan, doğanın biçimi dışında bağımsız geometrik bir biçim yoktur. Çünkü doğada sonsuz çeşitliliği olan bir görünüm topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak etkilenerek, birlik oluştururlar ve matematiksel biçim diyebileceğimiz bir şekil de söz konusu olamaz. Böylelikle görünüm ya da nesnenin kişiliğinin tümü olan biçim onunla uyum sağlayan biçimlere bağlıdır.

Genellikle resim biçimleri ya organiktir, doğadaki oluşu sıkı sıkıya izler ya da semboliktir. Sembolik biçim bir bakıma mutlak, geometrikleşmiş, değişmiş biçimdir. Bir bakıma resim yüzeyine aktarılmış her biçim, ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. Sanat eserlerinin zaman zaman hem biçim, hem de konu-içerik bakımından doğadaki örneklerden uzaklaştığı görülür.

Bu noktada; resimlerinde doğayı dışlayan resim düzleminin kenarlarını yatay ve dikey çizgilerle bölerek kare ve dikdörtgenler yerleştiren Mondrian, biçimi salt renkle desteklemiştir. Resim yüzeyini olduğu gibi kullanan, yani iki boyutlu olarak ele alan Mondrian, espası yüzeyde renk ve biçimle aramıştır. Resimlerinde doğayı taklit etmek yerine yorumlamayı seçmiş, resimlerine tinsel bir anlam yüklemiştir.

Sanatta kullanılan doğa ya da nesnelere yerini kendine özgü objelere bırakmıştı. Sanat figürden nesnelere uzaklaşırken objesiz kalmamıştı. Onun objesi sözcüğü Malevich ya da Mondrian'da olduğu gibi renk ve çizgilerin matematik düzenidir ya da Kandinsky'de olduğu gibi renk ve biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka objesi olmadığı gibi, bu objelerin bizi kendilerine götüreceği bir empirik doğada yoktur. Bir bakıma onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik sanatsal bir varlıktır (Tunalı, 2003:176).

Mondrian, resim yüzeyini dikdörtgen ve karelere bölüp boş alan ve renkle oluşturmayı ilke edinmiştir. Kırmızı, mavi, sarı gibi ana renkleri kullanmış, bu renklerle yüzeyde derinlik oluşturmuştur. Ressam için gerçeklik, tuval yüzeyindedir. Bu da salt soyuta ulaşan geometrik yapı şemasını oluşturmuştur. Tıpkı Malewitsch gibi... Salt geometrik çalışmalar üreten bir diğer sanatçı ise, Ben Nicholson'dur. Daire ve dikdörtgenleri beyaz kabartmalar şeklinde ele almıştır (Ek:20).

2.1.3. Ritim ve Hareket

Resimde renklerin, biçimlerin veya çizgilerin peş peşe kullanımıyla oluşan bir diğer boş alan öğesi de ritimdir. Ritim sanatta plastik elemanların değişen uyumlu tekrarıdır.

Ritim, bir sanat yapıtıyla aramızda psiko-fizyolojik anlaşma yaratmak için yinelenen devinimler düzenidir. Bir sanat yapıtında hareketler önce duyuları sonra bünyemizi etkiler ve insan tümüyle bu hareketlere katılır. Yapıttaki devinimlerin izleyicideki bu yinelenmesi statiktir. Yapıtlarda ışık, gölge, yarı gölge değişimleri devinimi oluştururlar. Çizgi ve yüzeylerde yapılan yön değişikliği resme hareket kazandırır. Genel olarak yatay ve dik çizgiler durgunluk, eğik ve kavisli çizgilerde hareket yaratır (Çellek, 2008).

Ritim ve hareketle birlikte rengin değerine, biçimin boyutuna, çizgilerin inceliği ve kalınlığına göre bir ön arka ilişkisi oluşur. Bu da resimde boş alanın oluşum öğelerinden ritimle alakalı bir oluşumdur. Modern sanata kadar hareket nesnelere bağlı iken modern sanatla birlikte hareket artık nesnel gerçekliğe dayalı bir yaklaşım olarak gösterilmeye başlanmıştır. Modern

resim sanatında sanatçılardan bazıları nesneyi hareketli bir bakış açısı çerçevesinde ele alarak bu çerçevede işlerini oluşturmuşlardır.

Bir biçimsel durumun sonucu olarak ortaya çıkan ritim, evrenin çekim, denge, merkez kaç vb. gibi değişmez yasalarına dayanmaktadır. Özellikle gözümüzü biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Beyaz bir kâğıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Işığı yutan siyah, yansıtan beyaz karşısında gözümüzün atlamasıyla oluşan fizyolojik değişikliklerden kaynaklanır bu hareket algısı. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket renk karşıtlarıyla sağlanır. Her resim eğilimine uyan bir biçimlendirme tarzına göre gerçekleştirilir. Bu nedenle resimde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır. Geometrik soyut resmin sanatçıları, ritimlerini oldukça sadeleştirilmiş yüzeysel geometrik renk değerlerinin birleşmesi ya da benzeşmesi biçimde tekrarıyla sağlamışlardır. Resimsel değerleri renk de dâhil en aza indirgeyen minimal resimde ritmi sağlayan geometrik birimi, tekrarlarını ve altın oranı daha açık seçik olarak görmemiz olanaklıdır. Oysa çağdaş sanatta "Pop-Art" oldukça ses çıkartmış, hareket noktası ve içeriği açısından birliğine rağmen biçimsel değerler açısından örgensel bir birlik oluşturmamıştır. Resimde hareket ve ritim biçimlendirme tarzının gerektiği biçimsel öğelerle sağlanır. Bunlar sıcak-soğuk, ya da koyu-açık nitelikleri çizgi, leke, benek değerleridir. Renk planlarının aralarındaki ilişki nedeniyle birbirlerine bağlanması da bir ritimdir (www.resimkalemi.com, 17.02.2008).

Bununla birlikte Kandinsky, Mondrian ve Vasarely'nin çalışmalarında bunu görmek mümkündür.

Kandinsky resim sanatının müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirdiğinden söz etmiştir. Müzik nasıl soyut bir oluşumsa bunu resim sanatıyla örtüştürmeyi uygun görmüş, müzikte oluşturulan ritimleri resimdeki tekrar öğeleriyle bağdaştırmıştır (Ek:21). Örneğin; geometrik bir şekil olan dairenin küçük, büyük ve en büyük görüntüsünün tekrarı da resimde hareketi oluşturmaktadır. Bu öğeler ritmin oluşturduğu espas olarak

değerlendirilebileceği gibi yakın-uzak ilişkisinin oluşturduğu bir espas olarak da ele alınabilir.

Victor Vasarely'nin çalışmaları buna örnek teşkil etmektedir. Resimlerinde iç içe girmiş kareler, yuvarlaklar, elipsler, yamuklar ve çokgenler ile çok renkli bir soyutlamaya ulaşarak Op-Art'ın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Yapıtlarında görsel bir devinim egemendir (Ek:22).

2.1.4. Renk

Günümüzde salt soyut resmin kompozisyon şemasında rengin yeri yadsınamaz. Hatta bu türden resimler için renk üzerine kurulmuş soyut boşluklardan meydana gelmiştir de diyebiliriz.

İzlenimciler tarafından geliştirilen renkçi anlayış 20. yüzyılın başından itibaren çok daha ileri götürülmüştür. Renklere dayalı resim yapma eğilimi Nabililer ve Fauvist sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Nabililer ince renk tabakalarıyla soğuk ve donuk renk tabakalarını tercih ederlerken, Fauvistler keskin ve daha saf renklerle resimlerini kurmuşlardır. Işık ve gölge kullanmadan rengin biçimlendirdiği formlar kullanmışlardır. Resimde kütleli farklı renkler kullanarak vermişlerdir. Bu anlayışta önemli eserler verenlerden biri de Matisse'tir. Matisse'in resimlerinde tuval yüzeyi ile resim arasında kopmayan bir bağ vardır.

Expresyonistlerle birlikte artık resimde görünen konu ortadan kalkmış, bunların yerine içsel anlatımların tuval yüzeyinde dile gelmesi söz konusu olmuştur. Özellikle dışavurumcuların resimlerinde gördüğümüz en önemli espas unsuru renktir. Geniş renk alanları kullanan ressamlardan Rothko'yu örnek olarak verebiliriz. Son dönem resimlerinde geniş renk alanları, kare ve dikdörtgeni kullanmıştır. Rothko resimlerinde geniş formları renklendirip, zeminde alttan başka bir rengin sızıntılı görüntüsüyle espası oluşturmuştur. Bunu renklerin insan psikolojisinin üzerindeki etkileri arttırmak amacıyla tercih etmiştir. Hatta bu nedenle çok büyük çalışmalara imza atmıştır.

Renk üzerine deneysel diyebileceğimiz eğitici-öğretici çalışmaları olan ressamlardan Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy ve Joseph Albers,

modern tasarımın en önemli felsefelerinden biri olan Bauhaus Okulu'nda (1919-1933) dersler vermişlerdir. Bu okulda başlatılan dersler günümüzde sanat eğitimi yapan okullarda kaynak teşkil etmektedir. Bauhaus Okulu'ndaki bu ön hazırlık dersleri İtten tarafından önerilmiş onun öncülüğünde hazırlanmıştır. Daha sonra Nagy ve Albers tarafından geliştirilerek yürütülmüştür.

İtten derslerinde özellikle renk ve form arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Renklerden biri olmadan diğersinin imkansız olduğunu ve karşıtları içinde ele alınmaları gerektiğini vurgular ve renk-form ilişkisiyle ilgili olarak şunları söyler: Kolay fark edilebilen geometrik form, en kolay anlaşılabilir ve bu formun temel unsurları daire, kare ve üçgendir. Bütün olası formlar bu şekilsel unsurların altında cansız bir şekilde yatarlar. Form aynı zamanda renktir. Renk yoksa formda yoktur. Form ve renk birbirinden ayrılamaz. En kolay algılanan ve anlaşılabilir renkler gökkuşağındaki renklerdir. Bütün olası renkler gökkuşağında gizlidir. Geometrik formlar ve gökkuşağındaki renkler, en basit ve en duyarlı formlardır. Bu nedenle bir sanatsal çalışmada ifade edilmek istenen duygu ve düşünce üzerinde kesin olarak etkili olurlar.

Hoezel'i takip eden İtten, yedi temel renk karşıtlığı tipi oluşturdu (Ek:23). Bir renkle bir renk arasındaki basit karşıtlık, bir renkle o rengin ve koyu bir tonu arasındaki karşıtlık bir sıcak, bir soğuk renk arasındaki karşıtlık ve tamamlayıcı renk arasındaki karşıtlık. Aynı zamanda eş zamanlı karşıtlıklar ve nicelik- nitelik karşıtlıkları da bulundu. Bunların her biri en büyük etkiyi yaratmaya hizmet edecek şekilde ve ilgili renklerin gerekli nitelikte verilmesini sağlayacak şekilde dizayn edilirdi (Erdoğan, 2002).

2.1.5. Doku

Doku, çevreyi zengin bir şekilde saran doğa ve insanın anatomik yapısını bütün yüzey ve biçimleri kuvvetle karakterize eden önemli bir elemandır. Doğadaki her statik ve dinamik biçimin yapısı dokuyu meydana getirir. Dokunma duygularına hitap eden dokulara gerçek dokular denir. Yalnız göze hitap eden dokularda, vizüel dokulardır. Bunlar renklerle, motiflerle, çizgi ve tonlarla meydana getirilmiş iki boyutlu elemanlardır. Göze bir doku

olarak tesir ederek farklı duygulanmalar sağlarlar. Gerçek bir vizüel dokular ayrı ayrı veya birlikte kullanılabilir.

Resim sanatında renklerle yapılan vizüel dokunun yanı sıra, kalın boya parçaları koymak suretiyle yer yer parmaklarla da hissedilebilecek gerçek dokuya da yer verilmiştir. Organik doku yaşama ve büyüme gibi iki büyük fonksiyondan doğmuştur. Doku yoluyla bir cismin yüzeyi artırabilir. Doku çeşitlemelerinin kontrast ve armoni gibi uyarıcı etkileri de vardır. Mekanın algılanmasında, malzemenin sık-seyrek, ışıklı, sıcak-soğuk, hareket-sükunet ifadeleri veren dokuları, göze uzaklık ve yakınlık hissi vererek, mekanı forme etmektedir. Ayrıca doku, bir anda objenin tüm yapısı üzerinde bir fikir verir. Doku başlı başına bir espas ögesidir, diyebiliriz.

Resim sanatında, ilk defa fiziki dokuyu sezen Empresyonistler olmuştur. Empresyonistler doğanın hızını yakalamaya çalışırken kalın boya tabakalarından oluşan resimler üretmişlerdir. Kübizm Cézanne'ın araştırmacı, devamlılık ve sağlamlık arayan dünyasına yönelmiştir. "Papier Cella" tekniği ile kâğıtların yapıştırılması, daha sonra "Collage" tekniğinin oluşumuyla dokusal özellik, farklı bir boyutta resmin içine girmiştir.

Doku daha sonraları resim düzlemindeki plastik eleman olmanın dışında başlı başına resim olmuştur. Jackson Pollock, Mark Tobey, Willem de Kooning gibi sanatçılar buna örnek teşkil etmektedirler (Ek:24).

2.2. Resim Düzleminin Parçalanması

19. yüzyılda oluşan süreçte fotoğrafın bulunması, figür ve çevresinin resimsel yorumuna yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Betimlemeci anlatım düzlem ve derinlik yanılması adına yaşadığı serüven, fotoğrafın bu değerleri kolayca tespit etmesiyle bir anlamda anlamsız duruma gelerek; amaçlar ve yöntemler açısından yeni değerlendirmeleri ve düşünce açılımlarını gerekli kılmıştır.

Sanata bilimsel açıdan bakılarak yapılan gözlemlerde, "Perspektif"e dayalı "ölçülebilir ve içinde var olunabilen mekan" kavramının Rönesans 'la başladığı bilinmektedir. Konu üzerine yapılan araştırmalar mekan kavrama

düzeylerinin farklılaşmasına yol açmış, düşünce ve bilinç dünyasındaki gelişmelere paralel bir gelişim olmuştur. Perspektif'in resim sanatına girmesiyle sanatçının doğa ve insan arasında aradığı bütünlük duygusunun yüzeyde yanılısama ile gözümlendiği görülür. Mekan kavramının resmin bir elemanı olarak algılanması ile birlikte zaman kavramının da resmin içine girmeye başladığı söylenebilir.

19.yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonucunda toplum yaşamında yeni bir algılama süreci başlamıştır. Bunun sonucunda gelişen makine ve araçlar insanın fiziksel dünyada daha önce deneyimlemediği yüksek hızla tanışması, dolayısıyla da farklı bir zaman algısıyla yüz yüze gelmesinde rol oynamıştır. Fotoğraf makinesinin icadından sonra iki boyutlu yüzeyde perspektif yaratma kaygısı resim sanatı açısından önemini kaybetmiştir.

Empresyonizm'le birlikte sadece duylara yönelik olmayan zaman ve mekan ilişkisi düşünsel bir ifadeyle ele alınmaya başlamıştır. Örneğin; Degas'nın resimlerinde, değişik açılardan görülen figürleri mekan ve biçimsellik görülür. İç mekanda bale yapan kızları resmetmiştir. Böylece gözlemleri sonucu karışık perspektifi ve sahne ışıklandırmasını resimlerinde uygulamıştır. Degas için önemli olan şey insan biçimi üzerindeki ışık, gölge oyunuyla hareketi ve mekanı ifade etmektir (Ek:25).

Ancak Cézanne ile büyük ivme kazanan modern resim düşüncesi izlenimcilerle başlayan yüzeysel etkideki mekan algılamasını resim düzlemindeki parçalanma eğilimi ile sonraki dönüşümlere hazırlamıştır.

Analitik Kübizm'le birlikte hacmin parçalanması, farklı açılardan bakışı ve bu bakış açılarının planlarıyla birlikte araya espasta dahil olmuştur. Üst üste gelen bu planlarla resim oluşturulmuş, espas pekişmiştir (Ek:26).

Analitik Kübizm, değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlamıştır. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden ya da bir başka yönden alınarak kompoze edilmiştir. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekanda yer

tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma, zaman-mekan verisi sanatta geçerli hale getirmiştir.

Soyut resim özellikle Mondrian ve Kandinsky'de nesne ile bağlarını tamamen kopartıp mekan algısını da resim düzleminden çıkartmışlardır.

Sürrealizm'de mekan gerçekte düş arasında bağlantı kurmayı başlamış, mekan içindeki nesnelere fiziksel değişime uğramışlardır. Mekan nesne ve zaman arasında kurulan bu yeni ilişkide üçüncü boyut algısında yeni bir değişim oluşmuştur.

Dadaizm'le birlikte özellikle Marcel Duchamp'ın çalışmalarında yapıt mekanla bütünleşmiştir. Fiziksel mekan yapıtın kendisine dönüşmüştür. Mekan zamanla birlikte yapıtı kendi içine alarak esere dahil olmuştur.

20. yüzyıl ressamlarının birçoğu derinlik yanılsaması yaratacak başka geleneksel teknikler gibi perspektif tekniğini de kullanmamışlardır. Ama bu demek değildir ki, 20. yüzyıl sanatı derinlikten yoksun bir sanattır. Nesne ve zemin ilişkisinin kimi renk ve renk değerlerinin öne çıkmasına veyahut geriye çekilmesine yol açtığı bilinmektedir. Özellikle op-art çalışmalarında söz konusu olan nesne-zemin ilişkisinde renkler ve renk değerlerinin biçimle birlikte yaklaşıp uzaklaşmasına dayalı etkilerin elde edildiği görülmektedir.

BÖLÜM 3: TRANSPARANLIK

Transparan kelimesi: Fransızca kökenli bir kelime olup, "transparent" şeffaf anlamındadır. Flu kelimesi de: tam anlamıyla belli olmayan, fotoğrafta net olmayan görüntü anlamında kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlüğü)

Yer düzlemini üç boyutlu olarak göstermenin en klasik tekniği perspektiftir. Uzaktaki nesnelerin dış çizgileri silikleşir ve renkleri de netlik kaybı hissi vermek adına soluklaşır. Bu silikleşme ve puslaşma sisli havalarda daha da artar. Bir düzlem üzerinden baktığımızda biz bunun ardında olduğumuz için öndeki nesne ile arkadaki nesneler arasındaki görüntüyü kaybindan dolayı uzaklık-yakınlık, netlik-fluluk şeklinde adlandırmış oluruz.

Doğadaki bakış açımızı üçe bölecek olursak bize yakın olan yerlerin net, daha uzak olan yerlerin yarı net (transparan), en uzak yerlerinse belirsiz (flu) olduğunu görülür. Resimde net olan görüntüyü, boyayı yüzeye yoğun bir şekilde sürerek veririz. Transparan olan görüntüyü boyayı incelterek, belirsiz olan bölgede ise boyayı tamamen saydamlaştırarak elde etmiş oluruz. Yani net olan katı, yarı net olan yarı ışık geçirgen, belirsiz olan da tam ışık geçirgen olarak derinliği sağlamış olur. Doğaya dünyanın şeklinden dolayı tabakalardan oluştuğunu düşünerek bakacak olursak soyut resmin alt yapısını oluşturan biçim olgusunu kavranmış olur.

Aklımızda bir manzara fotoğrafı oluşturalım: en arka katmanda flulaşan dağlar, onun önündeki katmanda bir deniz, bize en yakın olan katmanda ise ağaçlar topluluğu... Bu fotoğrafta görülen şey doğanın da üst üste gelen katmanlardan oluştuğudur.

Doğa da tıpkı soyut resimlerin kuruluş aşamasında olduğu gibi birbirini kesen formlardan oluşmuştur. Bu formların dokusal özellikleri birbirinden farklıdır. Soyut resim sanatı da tıpkı bu doğanın fizik gerçekliğindeki gibi dokulardan ve üst üste gelen yüzeylerden oluşmaktadır. Bu yüzeyler yarı geçirgen olmalıdır ki, tek bir düzlemden oluşmuşluk hissi ortadan kalksın. İşte bunu doğada görmek mümkündür.

Transparanlığı doğadan başka bir boyut dahilinde, yaşamla ilintili olarak ele alacak olursak, insanların düşüncelerini istedikleri gibi ifade edebilmelerini, en konuşulmayacak şeylerin ifade edilebildiği bir toplumu da örnek verebiliriz. Transparanlık yaşamımızın her alanında bizi karşılamaktadır.

Günümüz koşullarında teknoloji sayesinde yapılan ilerlemeler dahilinde bir yerin içini görmek için cam olmasına gerek yoktur. Örneğin bir duvarın arkasını görmek çok kolaydır. Bir kamera olsun yeter. Kamera bahsedilen duvarı transparan kılan bir araçtır. Görünmeyeni görünür kılar. Hatta düşünceleri bile. Uzak bir yerde oturan kişiyi internet ortamında web-cam aracılığıyla görebilir, o kişiyle konuşabiliriz.

Teknoloji ve toplumsal kültürel yapı bağlamında transparanlığı ele alacak olursak; bilgisayardan web-cam ile internet ortamında herkesin birbirini görerek iletişim kurması, hatta bu kameraların yirmi dört saat açık kalmasıyla o kişinin her an izlenebilir olması gibi teknolojik yönünü de ele alabiliriz. İnsanların kendini bu şekilde ifade etmesi ya da başka bir deyişle teşir etmesi düşüncelerdeki ve toplumdaki şeffaflığı göstermektedir.

Transparanlık sadece doğada oluşumunu gözlediğimiz bir soyut gerçeklik olmasının yanı sıra, hayatımızda karşılığını bulduğu başka anlamlar da ifade etmektedir.

Bilim ve teknoloji sayesinde sağlık alanında kullanılacak olan bir gelişmeyi de örnek olarak verebiliriz. C. Roentgen'in x ışınlarını bulgulamasından sonra bilimsel açıdan kullanılmasının yanı sıra sanat eylemlerine de feyz olmuştur. Fotoğrafta soyut arayışlar, görünmezi yakalama çalışmaları bu bilimsel teknik imkanlarla gündeme gelmiştir.

Transparanlık, topluma yönelik tüketim alanında da kendine anlamlı bir yer bulmaktadır.

"Gündelik hayatın bir parçası olarak neredeyse görünmez olduğu halde tüketicinin bakışını cezbeden ambalaj da bunlardan biridir. Ambalaj renk kullanımı ve tasarımıyla tüketicuyu belli bir markaya yöneltmenin ve ilgisini

gekmenin bir aracıdır. Plastik örtü vitrinin yerini alarak, her bir kalemin sergilenmeye layık olduğunu gösterir" (Willis,1991;9-10).

Böylece içini görebildiğimiz ambalaj güven duygusu vererek bizi kendine çekmektedir.

3.1. Transparanlığın Resim Düzlemine Yansıması

Resim sanatında üst üste gelen formlarla nesnenin birçok yönünü resmetmek Kübizm'le başlamıştır. Resimlerde çağın hız ve dinamizm yönü vurgulanmıştır.

Kübizm'in kurucusu Picasso, gerçeğin birçok yönünün araştırmış sabit olan nesneyi resimlerinde bir nevi hareketli hale getirmiştir. Nesnenin sadece dış görünümü değil, karakteristik özelliğini özünü yakalama amacını da gütmüştür.

Picasso'nun yüzeyleri üst üste getirmesiyle düzlem silikleşip yarı geçirgen hale gelmiştir. Böylece yüzeysel bir atmosfer oluşturmuş, resme renklerin yanı sıra başka bir derinlik etkisi vermiştir. Resimde en üstteki renkle en alttaki renk arasında kroma farkı oluşmuştur. Bu da resimde ayrı bir derinlik, bir göz yanılması oluşturmuştur.

Resimlerinde boyayı şeffaf olarak kullanan Klee, Albers ve Rothko örnek teşkil etmesi açısından incelenebilir. Bu ressamın ortak noktası suluboya ya da guvaş boyayı resimlerinde çok sık kullanmalarıdır. Yeni arayışlar içinde olan bu ressamın sulu boya ve guvaştaki transparanlığı yağlı boya ya da akrilik boyaya da taşımışlar, bunlar üzerinde denemelerde bulunmuşlardır.

"Klee'nin yarı şeffaf renkler ve onların ilişkileri üzerine kurulu resimlerinde Bauhaus kökenli bir soyutlama eğilimi açıkça görülmektedir" (Yılmaz, 2001:115).

Bauhaus döneminin sonunda, Klee şeffaf boya tabakalarının üst üste bindiği bir dizi resim boyadı ve bunları sıklıkla, eşzamanlı çalınan eşit derecede önemli parçaları içeren müziği ifade etmekte kullanılan "polifoni" terimiyle adlandırdı. Bu bestesel düzenlemede Klee'yi

ilgilendiren nokta, onun 18.yüzyılın zirvesine ulaşmasıydı. 17 Temmuz 1917'de şu sözleri not etmişti: Basit hareket bize alışılmış görünüyor. Zaman elemanı dışlanmalı. Dün ve bugün eşzamanlı olarak düşünülmeli. Müzikteki polifoni bunu bir ölçüde karşılıyor (Yılmaz, 2001:188).

Albers, Bauhaus Okulu'nda verdiği derslerde renk ve biçim üzerine çeşitli araştırmalar yapmış, hatta eğitici-öğretici kitaplarda yazmıştır. Albers resimlerinde ışık huzmesi etkisi yaratmak için renkleri şu şekilde kullanmıştır:

"Light-Soft (Işık-Yumuşak) Homages" serisinden, parlaklık ve aydınlık üzerine yoğunlaştığı çok sayıdaki çalışmasından biridir. Bu çalışmalardan kimisi çok karanlık, kimisi çok loş, kimisi de Light-Soft'ta olduğu gibi öyle soluktur ki izleyeni uyuşturucu bir alacakaranlık dünyasına taşırlar. Burada en inanılmaz olan ise, Albers'in üç renk alanıyla: sarı, gri ve aralarında yarı yarıya karışımları ile kare bir güneşin etrafında bir hale, ya da bir ışık hüzmesi etkisi yaratmasıdır" (Watson, 2005).

Rothko, bir dönem suluboya denemeleri yapmış, daha sonraki yıllarda ise yağlı boya kullanacağı resimleri için teknikler geliştirmiştir.

Suluboya eserlerinden hemen sonra gelen 1947-1950 dönemine ait soyut çok şekilli tablolarında, Rothko, yağlı boyayı sulandırdı ve onu tabakalar halinde tuvale fırça ile sürdü ve 1946'larda tuvallerini lekesele boyadı. Bu kısa geçiş safhasını izleyen 1950'den 1970'e kadarki olgun eserler genellikle dikey bir tuval üzerinde yatay semboller halinde düzenlenmiş, değişik boy e renkte fırçayla yapılmış iki veya üç düzensiz dikdörtgen şekillerden oluşur.

Bu kabaca geometrik alanların her biri renk alanı ile çevrili yüzey üzerinde duruyordu. Sulandırılmış boya tuvali liflerine damlatıldı ve bu yarı şeffaf yüzeyin çevresindeki alanla karşılıklı etkileşimi Rothko' nun resmin "iç ışığı" dediği şeyi meydana getirir. 1940'lı yıllarda yaptığı kağıt üzerine suluboya ve guvaş çalışmalarında kendisine hedef olarak ışığı belirlemişti. Islatılmış kağıda uyguladığı boya kağıtta yayılarak ilerler ve kağıdın dokusuna aksettirerek ışıklık etkisi oluşturur.

Rothko 1967 yılında akrilik boyayla denemeler yaptı. Sulandırıldıklarında bile yoğun renkleri muhafaza ettikleri için, akrilik renk zenginliğinden vazgeçmeden Rothko'nun arzuladığı şeffaflığı sağlıyordu.

Rothko resimlerinde renk katmanları oluşturmuştur. Suluboya ve guvaş çalışmaları izleyiciye hayatın başlangıcı olan su ve su altı yaratıklarının hatırlatabildiğinden, Rothko için saydam bir dünyayı ve geçici varlıkların ötesinde mistik boyutta "başka bir yer" atmosferini oluşturabilme imkanına sahiptir (Narman Çal, 2002).

Transparanlık boyasal gerçekliğin dışında bilim ve teknoloji alanında olan gelişmelerle de yakından ilişki içersindedir.

Fotoğrafta soyut arayışlar görünmezi yakalama çalışmaları C. Roentgen'in "x ışınları"ni bulgulasından sonra bilimsel açıdan kullanılmasının yanı sıra sanat eylemlerine de feyz olmuştur. Lois Darget'in, bellek ya da düşünce fotoğrafı olarak adlandırılan türü kaydettiğini açıklamasından sonra fotoğrafta soyut arayışlar başlamıştır. Albert Londe'nin radyografi kullanarak elde ettiği çalışmalar buna örnek teşkil etmektedir (Ek:27).

BÖLÜM 4: ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ

Çalışmalarda aranan imgesel göndermeler yapacak bir biçim oluşturmaktır. Bu biçim var olan gerçeklikten üretilmiştir. Yeni biçimler üretirken yalnızca nesnel gerçekliğe değil, resimsel gerçekliklere de bağlı kalınmıştır. Bu tekniğin imkanları içinde nesnenin gerçeklik ve imgelem alanına sunulmaktadır.

Eskizler fotoğraf dökümanları elde edilerek oluşturulmaya başlanmıştır. Fotoğraflarda yer alan imge ağaç figürüdür. Çalışmalar bu fotoğraflar üzerinde kurgulanmıştır. Ağacın, bulunduğu mekanla birlikte oluşturduğu soyut kompozisyonlardan yararlanılmıştır. Bu soyut çalışmaların çoğu bütündeki detayları görme sayesinde, nesnenin gerçek kimliğini saklayacak biçimde ortaya çıkarılmıştır. Bütünden detaya indirgenmiş kompozisyonlar üretilmiştir. Böylece optik olarak yaklaşan boya gerçekliği ve fotoğraf unsuru resimlerde soyut alanlar oluşturmuştur.

Resimlerin tuval yüzeyine geçiş aşamasında çizgi, renk, doku, ya da tonlarla elde edilen resimsel elemanlar kullanılmıştır. Resimlerde biçimsel olarak ele alınabilecek diğer bir elemanda "kolaj" tekniğinin uygulanmış olmasıdır. Resimlerde ağacın iç kesitinin kolaj tekniğiyle yapıştırılması ile fotoğraf gerçekliğinin boyasal gerçekliğe hizmet etmesi söz konusu olmuştur.

Bunun yanı sıra doğada gözlemlenen atmosferik olaylar resim düzleminde resmin plastik elemanlarının dahilinde kimlik kazanmışlardır. Bunlar Sis, Bulut, Işık huzmeleri ve Rüzgar'dır. Bu atmosferik olaylar resim düzleminde boyanın transparan kullanımıyla bağdaştırılmıştır. Böylece resim düzlemine boyanın inceltmesiyle dahil edilmişlerdir.

Resim düzleminde "transparanlık" boyanın türüne göre (akrilik vs.) inceltmesi suretiyle oluşan bir plastik değerler unsurudur. Boyayı inceltme işlemi su ya da glazze medyumuyla yapılmıştır. Boyanın resim yüzeyine kalın (opak) ya da inceltirilerek (saydam) sürülmesiyle oluşan değerler, resimde ön-arka, yakın-uzak ilişkisiyle beraber espasa katkıda bulunmaktadır. Firça izinin ve boyanın oluşturduğu devinimsel hareketlerle

rüzgar da resmin içine dahil edilmiştir. Böylece resmi oluşturan araçlar ve plastik unsurlar, resimde kimlik kazanmışlardır.

Resimlerde hareket unsuru olan renklerin tonlamaları ve fırça izleri doğada değişkenlik gösteren atmosferik olayların izlenimleri sonucunda gelişen plastik unsurlardır. Bu unsurlar aynı zamanda bir devinim etkisi yaratarak değişkenliği betimlemektedirler.

Resimlerde çizgiyi fırçanın bıraktığı izlerde ve soyutlanmış ağaç dallarının anlatımında görmek mümkündür. Çizgiler ve fırça izleri resimlerde dokusal bir etki bırakarak zeminden sızan renklerle derin bir etkileşim içindedirler.

Resimlerin oluşum aşamasında salt soyut bir yapı oluşturulsa da, bu yapı kolajla oluşturulan ağacın iç kesitinin resmin katmalarının en üstünde yer almasıyla soyutlama olarak değerlendirilmiştir. Bu fotografik unsur her zamanki bakış açımızdan farklı olarak paralel bir görüntü olarak değil, tamamen düz bir plan olarak (üstten görünüşü) resme dahil edilmiştir. Bu katmanlılık fotoğrafın yüzeye yapıştırılması ve en önde ağacın iç kesitinin görülmesiyle birlikte resme bakan kişiyle resim arasında her zamanki bakış açısından farklı bir bakış açısı doğurmuş, böylece uzak-yakın etkisi oluşmuştur.

Biçimlendirme mantığı doğal biçimlerin optik doğruluğuna ya da akli biçim ve ölçülere yaklaşım açısından gelişim göstermiştir. Bu sürece uygun olarak da çizgiye indirgenmiş mekan kavramından optik görüntülü mekan kavramına doğru resimsel bir biçimleme gelişimi oluşturulmuştur.

Resimlerde katmanlılık söz konusudur. Tıpkı doğada perspektifle birlikte oluşan görüntünün üst üste oluşumu gibi... Bu katmanlılık zeminden en üst yüzeye kadar devam etmektedir. İnceltilmiş akrilik boyanın tekrar tekrar zemine uygulanması sonucunda alttan sızan renklerle ve dokulu görüntüyle derin bir etkileşim içindedirler.

Resimlerde en üstteki katmanda bulunan renk değerleri doğada oluşan atmosferik olayları ya da başka bir deyişle fizik gerçekleri anımsatmaktadır. Bu puslu görüntü değişkenlik gösteren atmosfer olaylarını betimler. Bunları

soyut resimde muallak alanlar olarak adlandırmak mümkündür. Resme bu tranparan ve flu alanların girmesiyle pekişen bir espas oluşmuştur. Resimlerde uygulanan transparanlık ve fluluk, plastik elemanların dokusal yapısı ve kolaj, resmin mekanını oluşturan öğelerle bütünleşip espasa hizmet etmektedir. Resimlerin bütününde dokusal bir yoğunluk gözlenmektedir. Kolaj da buna dahil edilebilir.

Resimlerde katmanlılığın plastik unsurlar dışında yapılış nedeni şudur: Renklerin üst üste gelerek her şeyi içine dahil eden heterojen yapısında, "zaman" devreye girmiştir. Söz konusu olan zaman kavramı en alt katmandan en üst katmana kadar olan "an"ın boyasal gerçekliğidir.

Bu boyasal gerçeklik fotografik öğeyle birleşmiştir. Boyanın akışkan hareketli yapısı Dünya'nın devingenliğini temsil eder. Resimlerde bu oluşumun ilk aşamasında "anıtsal bir figür" olan "ağaç" imgesi gerçeklikle bağdaştırılmıştır. Ağaç "yaşam" demektir. Günümüzde teknolojik ve bilimsel gelişmelerin getirileriyle içinde yaşadığımız ve bir parçası olduğumuz doğanın göz ardı edilerek nasıl tahrip edildiği anlatılmak istenmiştir. Bu nedenle ağaç imgesi resmin en üst katmanında yer almıştır. En alttaki "an" önceden "şimdi" iken, şimdi ise "geçmiş" olmuştur. Resimlerde en üst katmanda duran "ağaç imgesi"nin her zaman varlığının korunmasına dair bir dilekle anlam bulmuştur.

SONUÇ

"Değişkenlik Bağlamında Resim Düzleminde Transparanlık ve Espas Çözümler" olan tez eser metninin adının belirlenmesi ve hazırlanmasında, yapılan resim çalışmaları göz önünde bulundurularak belirlenmiştir.

Tez eser metni kapsamında hazırlanan bu çalışma yapılan araştırmalar sonucunda soyutlama ve salt soyut kavramları üzerinde durularak iki tanım arasındaki gelişim süreci gözler önüne serilmiştir. Bu iki tanımın açılımında referans sanatçılardan örnekler verilmiş, bu ressamın çalışmalarıyla konu desteklenmiştir.

Resimlerde uygulandığı görülen "kolaj" tekniğini bu terimlerin arasında sanat tarihindeki gelişim süreci içerisinde yer verilmiştir.

Çağdaş anlayışta espası oluşturan plastik unsurların açılımları resimlerdeki öğelerle örtüştürülmüş, bu bağlamda ele alınmışlardır. Resimlerde yer alan çizgi, hareket, ritim, biçim ve doku unsurlarının espasa katkıları da referans ressamınla örneklendirilmiştir.

Yine resimlerde kullanılan transparan etkilerin vurgulanması açısından, transparanlığın doğadaki izlenimleri hakkında bilgi verilmiştir. Transparanlığın resimlerdeki anlatımı, resimlere neden girdiği ve katkısı üzerinde durulmuştur. Bu tarzda çalışan ressamın dahilinde sanat tarihinden örneklerle desteklenmiştir.

Çalışmaların incelenmesi bölümünde ise; tezin kapsamı içinde açılan başlıklar doğrultusunda analizler yapılmıştır.

KAYNAKLAR

- BATUR, Enis (2000), *Başkalaşım I-X*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAYKAM, Bedri (1990), *Boyanın Beyni*, GİAD, İstanbul.
- BEKSAÇ, Engin (2000), *Avrupa Sanatına Giriş*, 3. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- BÜRGER, Peter (2003), Çev: ARTUN, Ali, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları.
- ÇELLEK, Tülay (26.04.2008), *Kompozisyon*. 14. Sayı.
http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/T_tasarim_14_index.htm
- ERDOĞDU, Mehmet (2002), *Bauhaus Felsefesini Günümüz Sanatına Etkisi Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FLECKNER, Uwe (2005) Çev: DUMAN, Ogün, ERGÜDEN, Işık, GÜLTEKİN, Orhun, HOLMEN, Roza, UYSA, İnci, *Bellek ve Sonsuzluk*, Norgunk Yayıncılık.
- GENÇ, Adem (1983), *Dada*, Dokuz Eylül Üniversitesi Doktora Tezi, İzmir.
- GOMBRICH, E.H. (1999), Çev: ERDURAN, Erol ve Ömer, *Sanatın Öyküsü*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOURS, Madalein (2001), Çev: ÖZSEZGİN, Kaya, *Başyapıtların Gizemli Dünyası*, İmge Kitabevi.
<http://www.exi26.com/Article.asp?PageID=313> - 49k - , Akbank exi26
kültür sanat tesisleri- resim- 20.yüzyıl: Kuralsızlık tek kural,
(27.04.2008)
- <http://www.siyahkare.com/siyahkare.php> - 30k , *Siyah Kare*, (13.03.2008)
- <http://www.resimkalemi.com/sitemap/resimde-bicim-t2014.html>-46k
Resimde Biçim - Sanatçının Renkli Dünyası, (17.02.2008)
- <http://www.sanatsayfam.com>, *Kübizm genel*,(13.03.2008)
- İŞİNGÖR, Mümtaz, ETİ, Erol, ASLIER, Mustafa (1986) *Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik- Resim*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1993), *Sanatta Devrim*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- KANDİNSKİ, Vasili (1993), Çev: TURAN, Tevfik, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Yapı Kredi Yayınları.
- KLEE, Paul (???) Çev: DÜNDAR, Mehmet, *Çağdaş Sanat Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları.
- KORKMAZ, Engin (1997) *Resimde Figür Mekan Sorunsalı Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Kütüphanecilik ve Kitapçılık, İstanbul.
- Lynton, N. (1981) Çev: ÇAPAN, Cevat, ÖZİŞ, Sadi, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Yayınları, İstanbul.
- MERLEAU- PONTY, Maurice (2006) Çev: SOYSAL, Ahmet, Göz ve *Tin*, Metis Yayıncılık.
- NARMAN ÇAL, Sevgi (2002), *Soyut Dışavurumcu Sanat Hareketi Bağlamında Mark Rothko ve Sanatı Yüksek Lisans Tezi*, 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- ROTHKO Mark, Eczacıbaşı Sanat Ansk. C:3, (???)
Sanat Dünyamız, (1995)
- TUNALI, İsmail (2003), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 6. Baskı, rh+sanat yayınları, İstanbul.
- YILMAZ, Evren (2001), *Kandinsky, Klee, Malevich'in Metinleri Ve Yapıtları Arasında Bir Karşılaştırma Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILMAZ, Oylum (2003), *Hakikatin Çölüne Hoşgeldiniz*, Radikal Kitap, Yıl:3, Sayı:112.
- YÜCEL, Ünsal, *Yirminci Yüzyılın Sanatı*,
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/yirminciyuzyil.htm>,
(28.04.2008)
- WALDMAN, Diana (1992), *The Collage And The Found Object*, Harry N. Abrams, New York.

WATSON, Le Claire (2005), Çev: KARASU GÖKÇE, Nurdan, *Albers Ve Mirası*,
Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Dergisi.

http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_18/16_gokce.pdf, (28.04.2008)

WILLİS, Susan (1991) Çev: BORA, Aksu, EMRE, Asu, *Gündelik Hayat*
Kılavuzu, Ayrıntı Yayınları.

EKLER

Ek 1: Referans Sanatçı Dökümanı



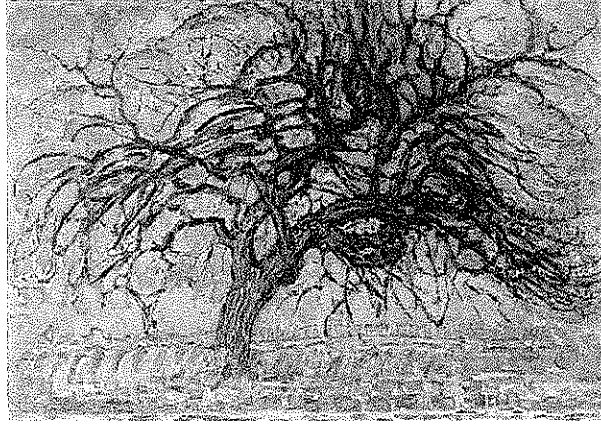
Paul Cézanne, *Sainte- Victorie Dağı*

Ek 2: Referans Sanatçı Dökümanı



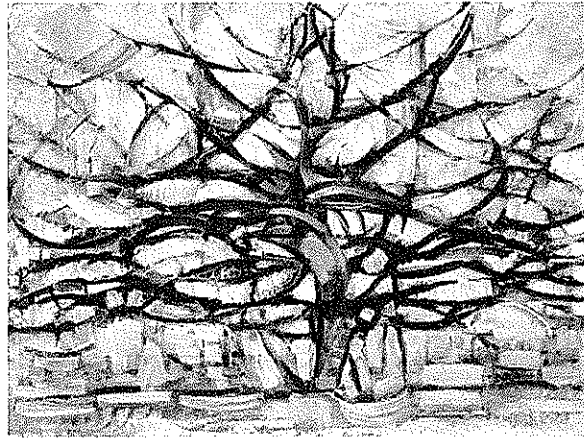
Paul Cézanne, *Sainte- Victorie Dağı*

Ek 3: Referans Sanatçı Dökümanı



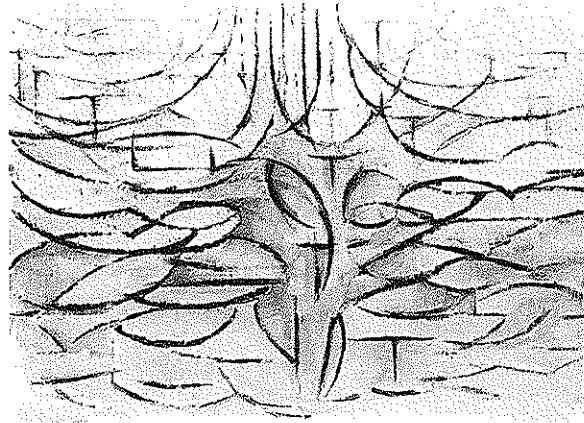
Piet Mondrian, *The Red Tree* (1909) Oil on canvas 27.38x39 Netherland

Ek 4: Referans Sanatçı Dökümanı



Piet Mondrian, *The Grey Tree* (1912) Oil on canvas, 78.5x107.5 Netherlands

Ek 5: Referans Sanatçı Dökümanı



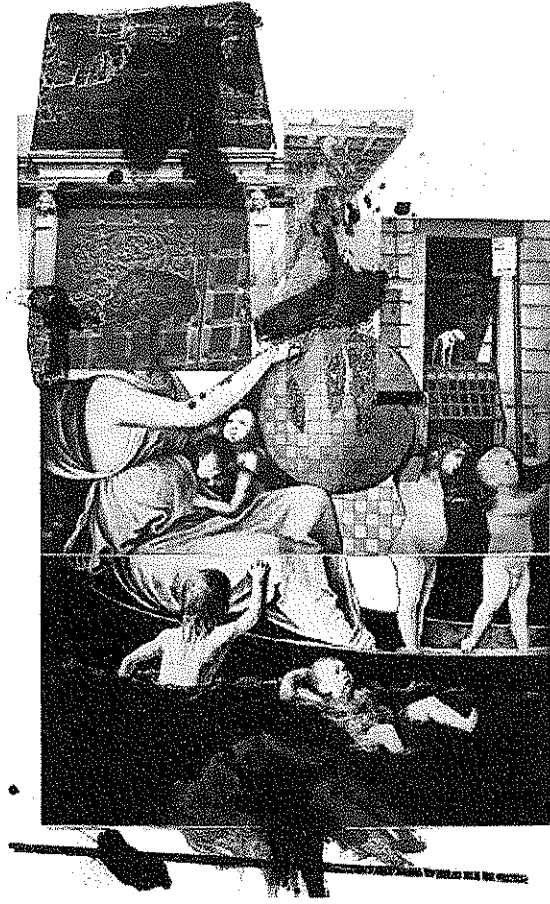
Piet Mondrian, *Apple Tree in Flower*, Oil on canvas, 78x106 Netherlands

Ek 6: Referans Sanatçı Dökümanı



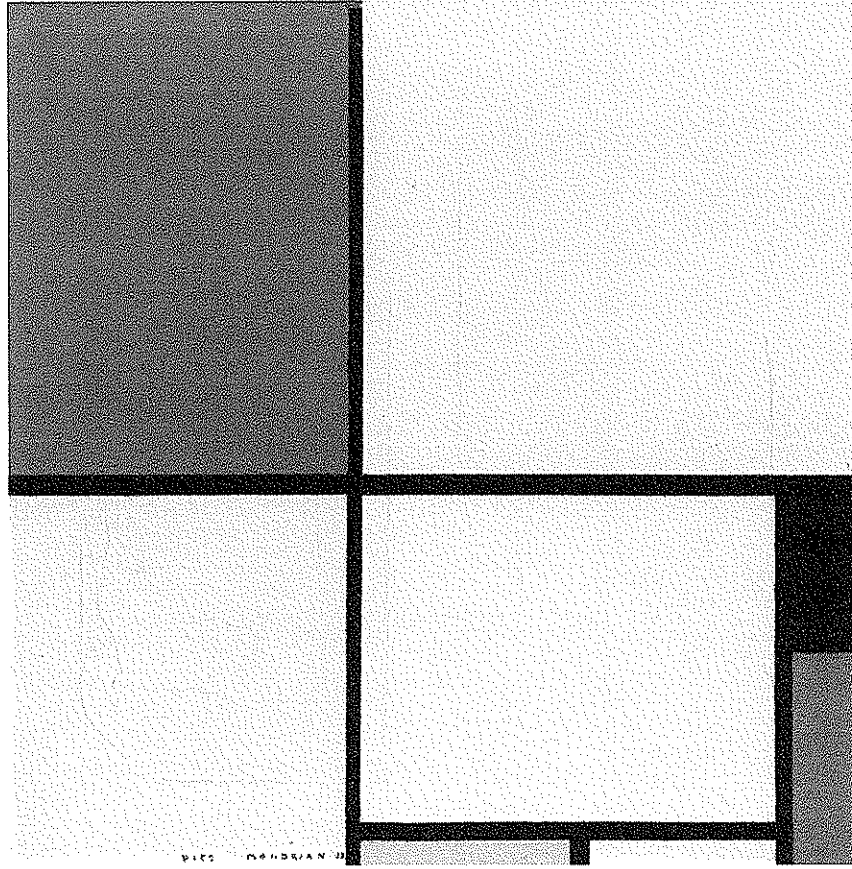
Dada, KOLAJ

Ek 7: Referans Sanatçı Dökümanı



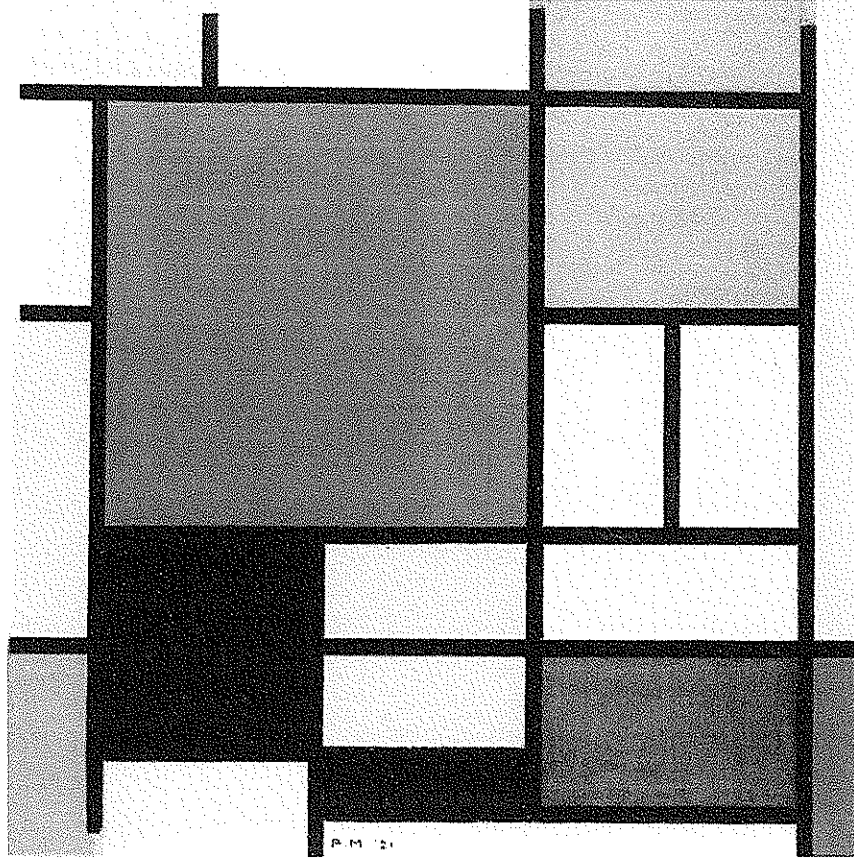
Robert Rauschenberg, *Bellini-trilogy*

Ek 8: Referans Sanatçı Dökümanı



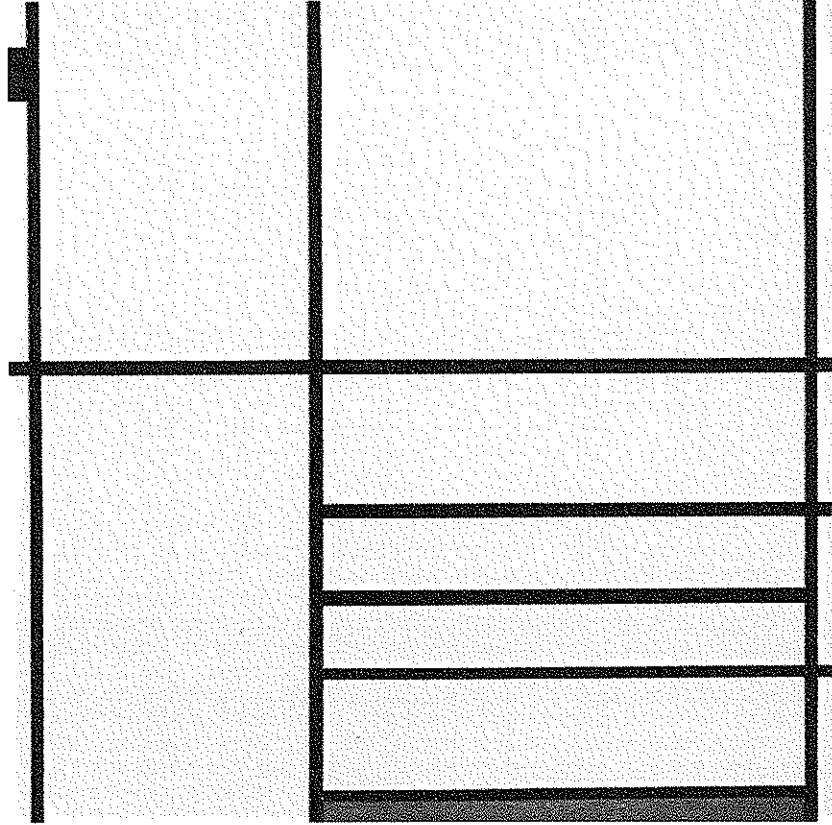
Piet Mondrian,
Composition with Red, Yellow and Blue (1928)
Oil on canvas.
42.2x45
Germany

Ek 9: Referans Sanatçı Dökümanı



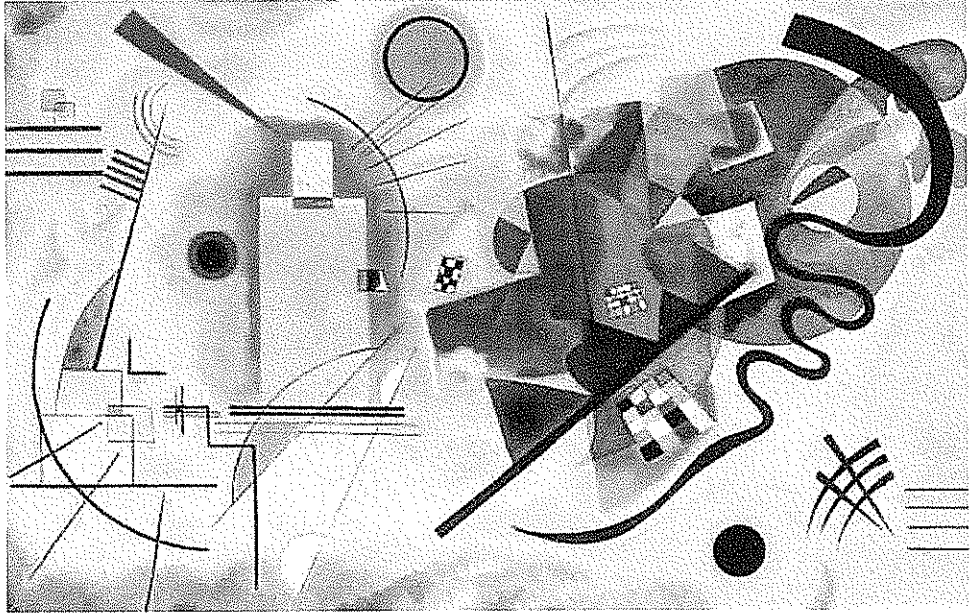
Piet Mondrian,
Composition with Red, Yellow, Blue and Black (1921).
Oil on canvas.
59.5x59.5
Netherlands

Ek 10: Referans Sanatçı Dökümanı



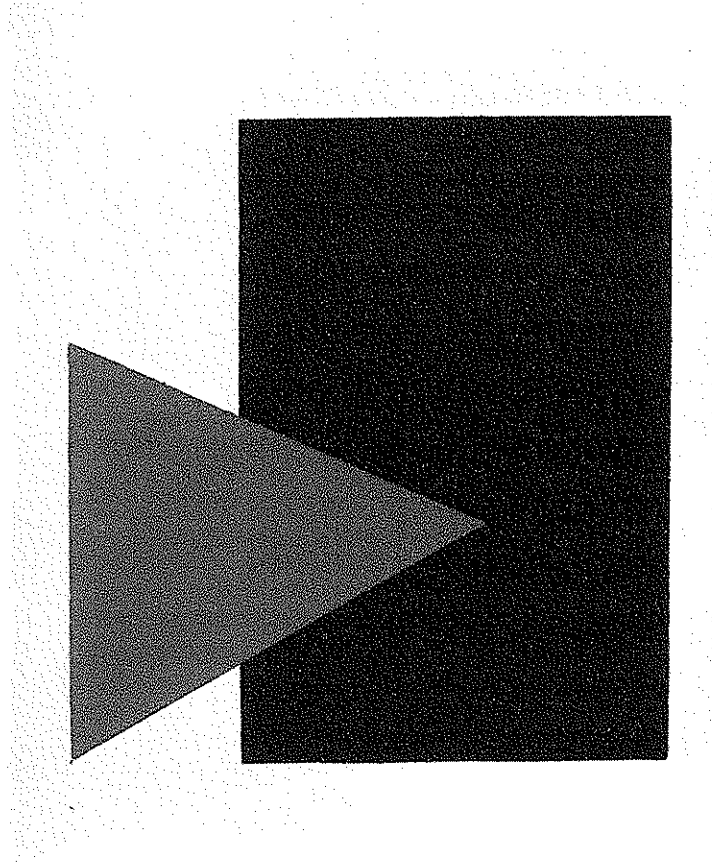
Piet Mondrian,
Composition with Red and Black (1936)
Oil on canvas.
102x104
New York, NY, USA.

Ek 11: Referans Sanatçı Dökümanı



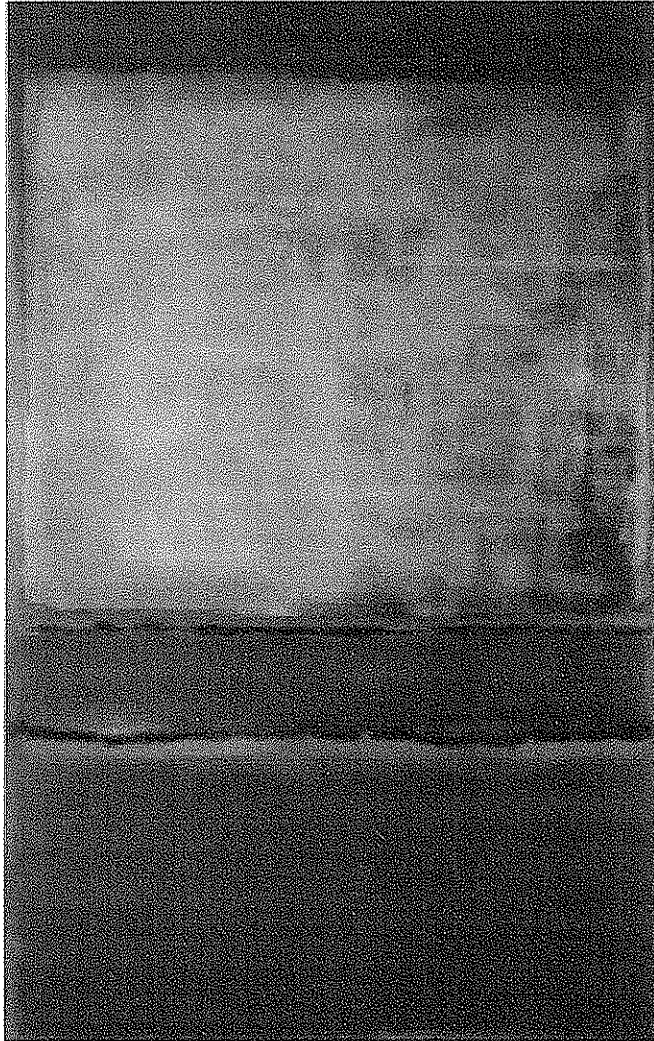
Vasily Kandinsky
Yellow-Red-Blue (1925)
Oil on canvas.
127x200
Paris, France.

Ek 12: Referans Sanatçı Dökümanı



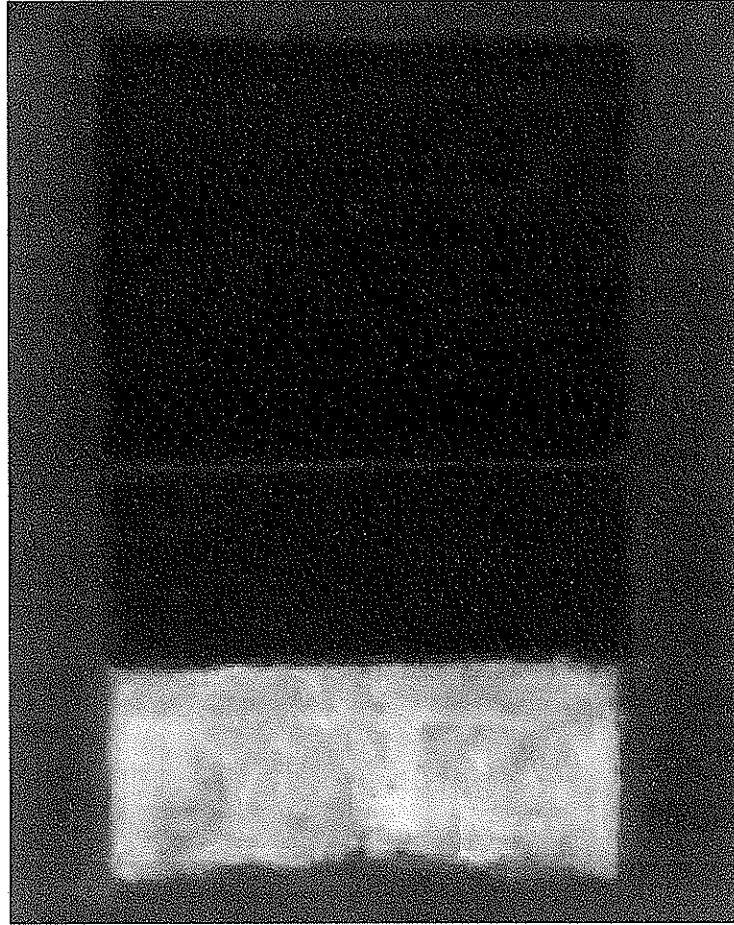
Kazimir Malevich,
Suprematism with Blue Triangle and Black Square. (1915)
Oil on canvas.
66.5x57,
Netherlands.

Ek 13: Referans Sanatçı Dökümanı



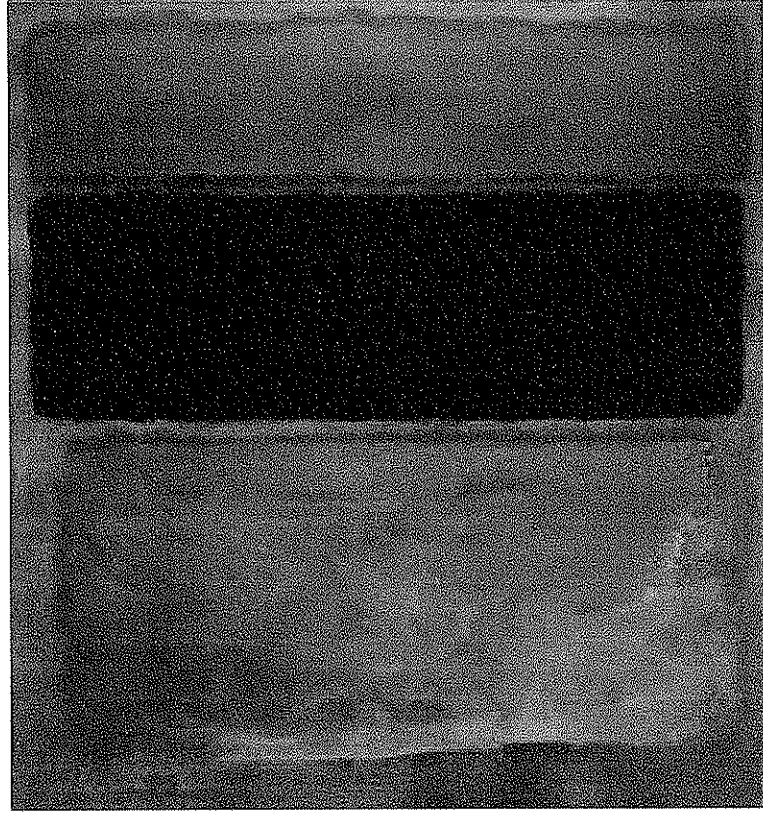
Mark Rothko,
Violet, Green and Red, (1951)
61x91

Ek 14: Referans Sanatçı Dökümanı



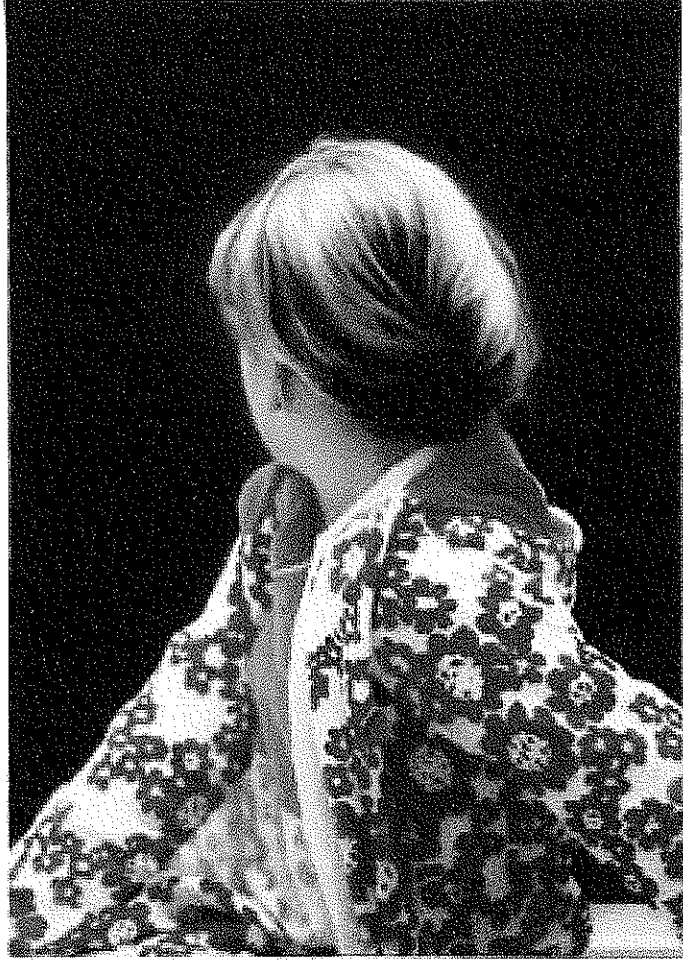
Mark Rothko,
White and Greens in Blue, (1957)

Ek 15: Referans Sanatçı Dökümanı



Mark Rothko,
Brown, Black Sienna on Dark.

Ek 16: Referans Sanatçı Dökümanı



Gerhard Richter,
Betty (1988).
Oil on canvas,
101.9 x 59.4

Ek 17: Referans Sanatçı Dökümanı



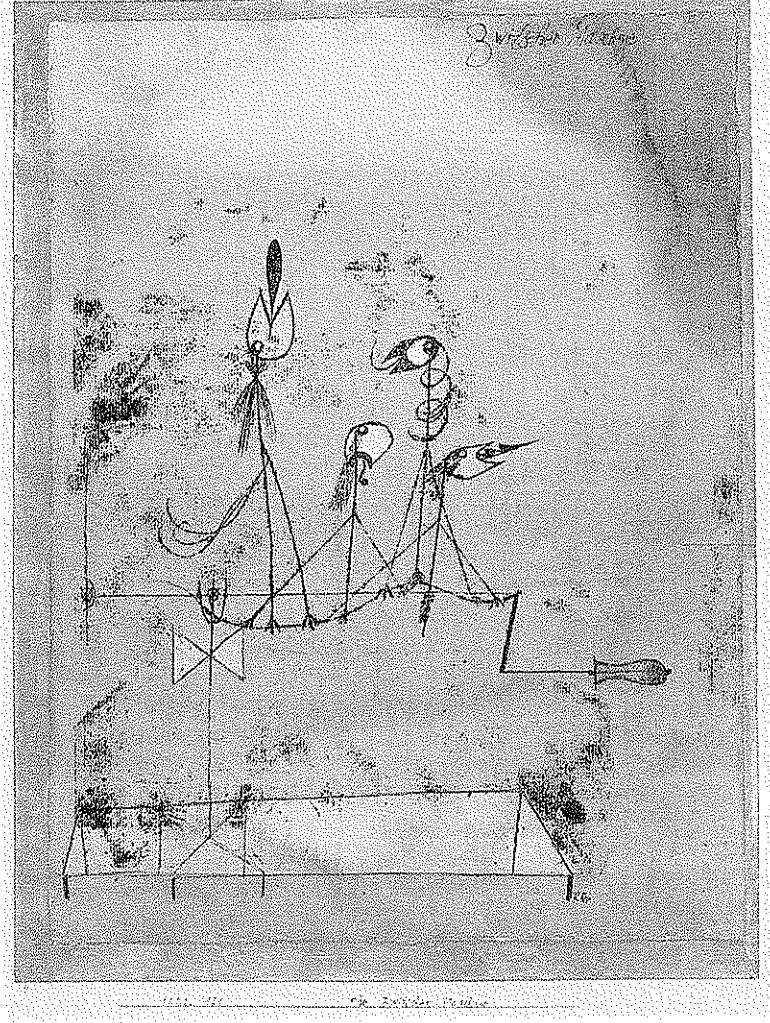
Gerhard Richter,
Abstract Picture (1999).
Oil on aluminum panel,
55 x 48

Ek 18: Referans Sanatçı Dökümanı



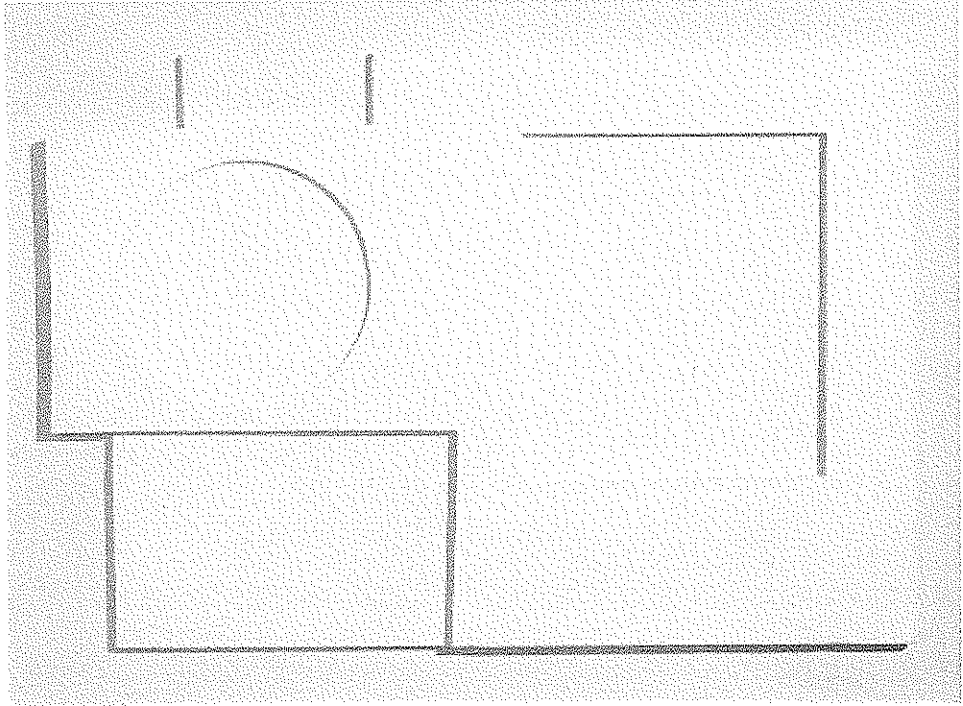
Gerhard Richter,
Abstraktes Bild (2005)
[detail]

Ek 19: Referans Sanatçı Dökümanı



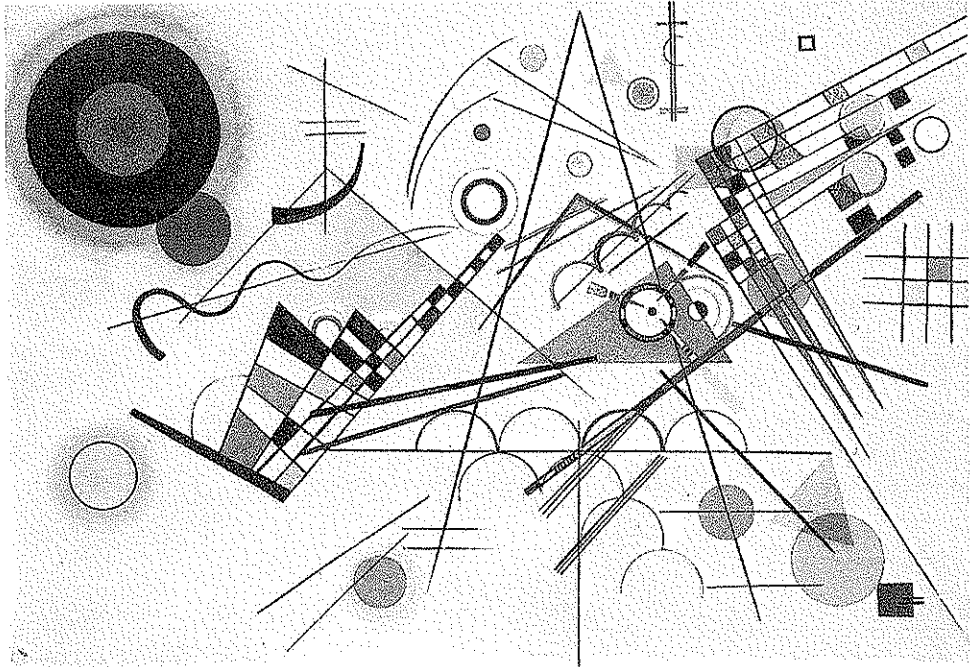
Paul Klee,
The Twittering Machine (1922)
Watercolor, pen and ink over oil drawing,
41.3x30.5

Ek 20: Referans Sanatçı Dökümanı



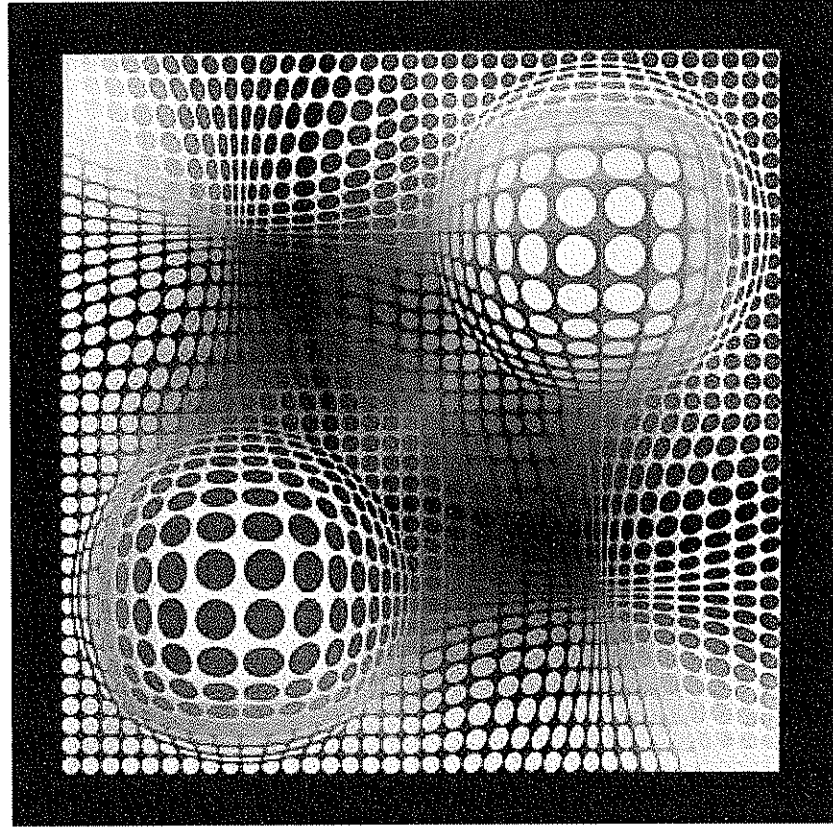
Ben Nicholson,
1934 (Relief)
Oil on carved board,
71.8x96.5
Tate Gallery

Ek 21: Referans Sanatçı Dökümanı



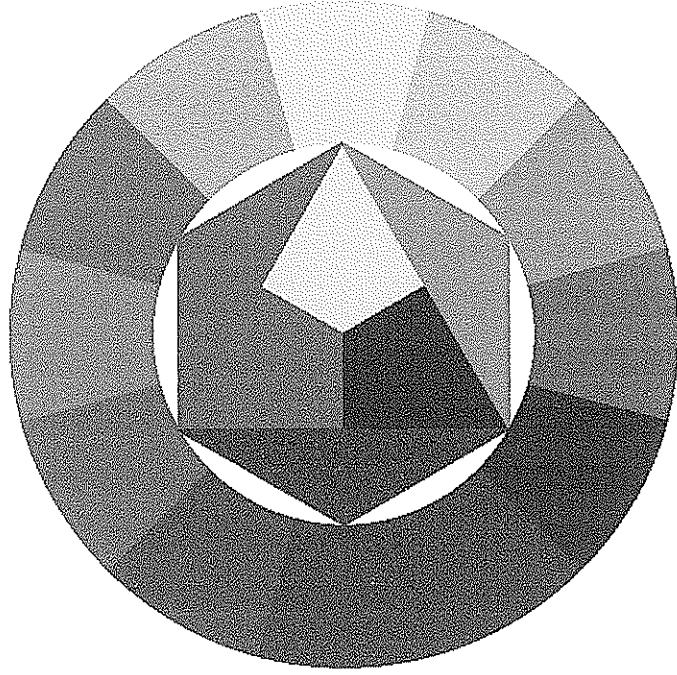
Vasiliy Kandinsky,
Composition VIII, (1923)
Oil on canvas.
140 x 201,
USA

Ek 22: Referans Sanatçı Dökümanı



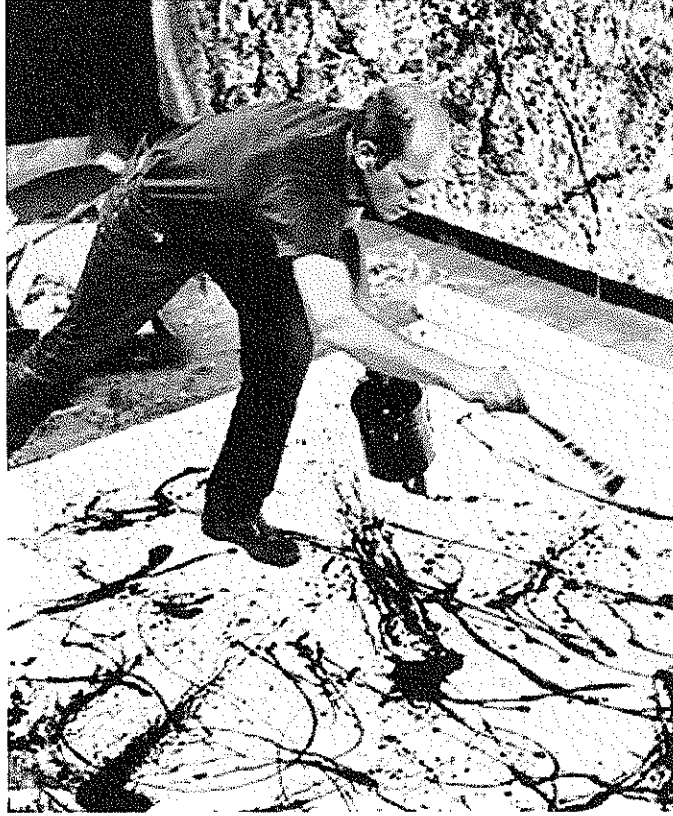
Victor Vasarely,
İsimsiz

Ek 23: Referans Sanatçı Dökümanı



Johannes Itten,
12-part Color Circle

Ek 24: Referans Sanatçı Dökümanı



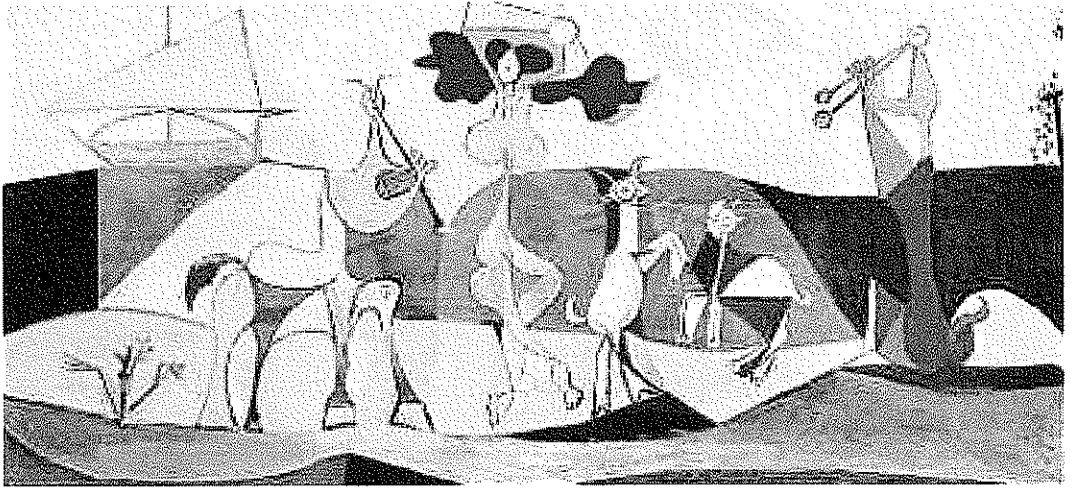
Jackson Pollock
Action Painting, (self photo)

Ek 25: Referans Sanatçı Dökümanı



Edgar Degas,
The Rehearsal (1871)
Oil on canvas.

Ek 26: Referans Sanatçı Dökümanı



Pablo Picasso,
Yaşama Sevinci.

Ek 27: Referans Sanatçı Dökümanı



Albert Londe,
İsimsiz

Ek 28: Tez alışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 29: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



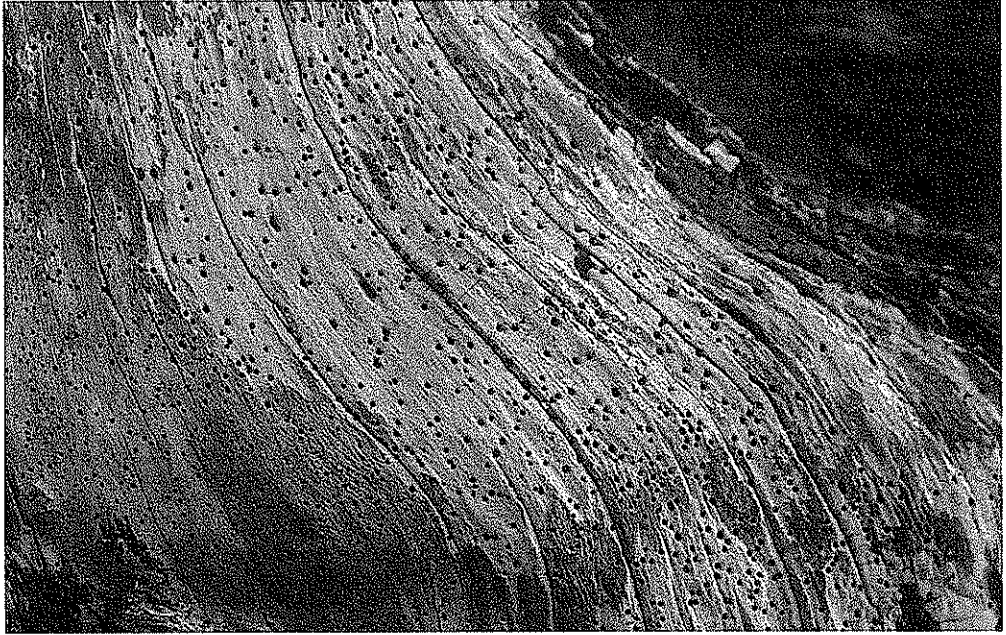
Ek 30: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 31: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



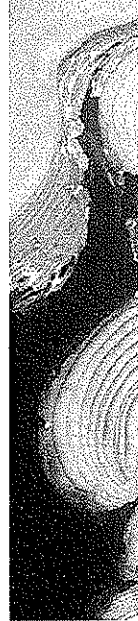
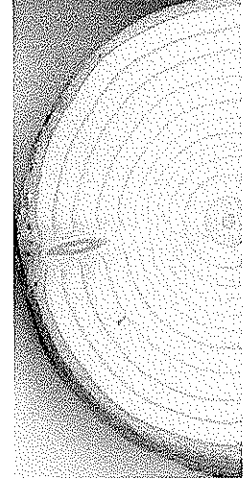
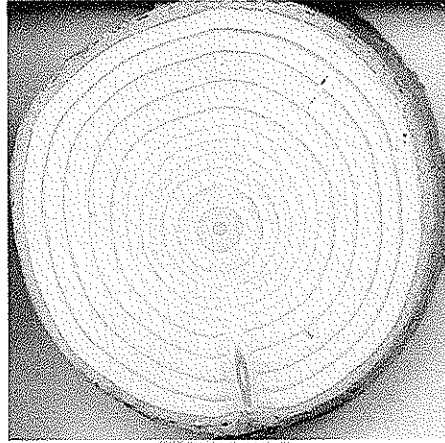
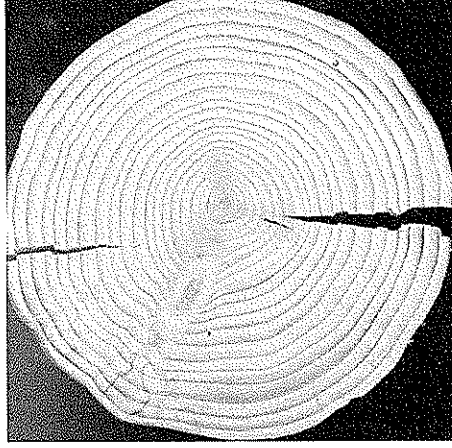
Ek 32: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



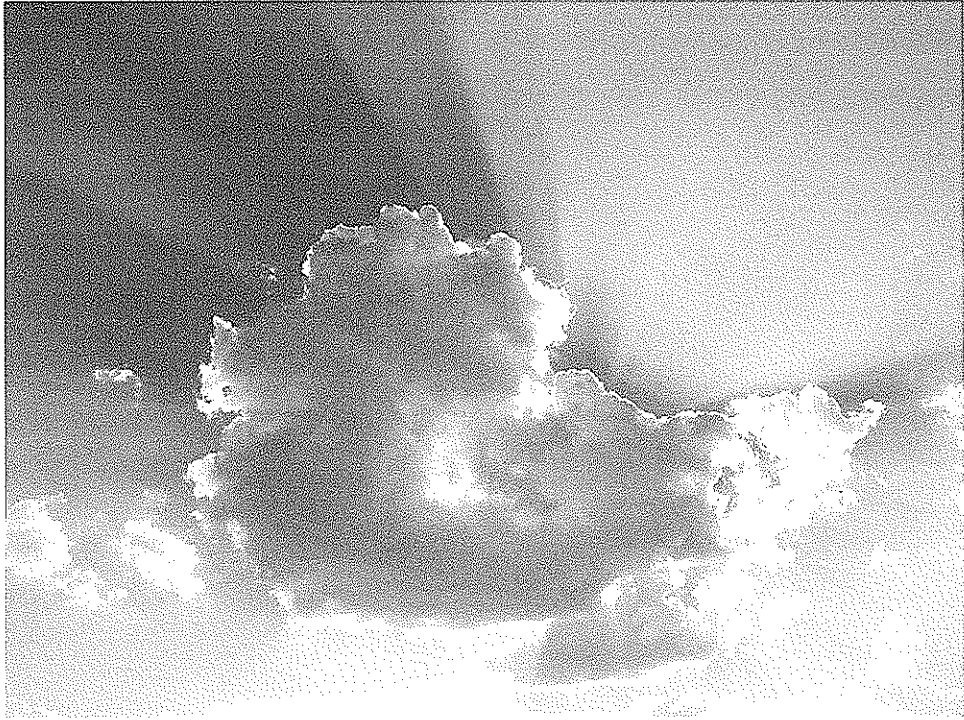
Ek 33: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 34: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 35: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 36: Tez Çalışmalarında Kullanılan Fotoğraf Dökümanı



Ek 37: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 38: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 39: Tez Çalışmaları



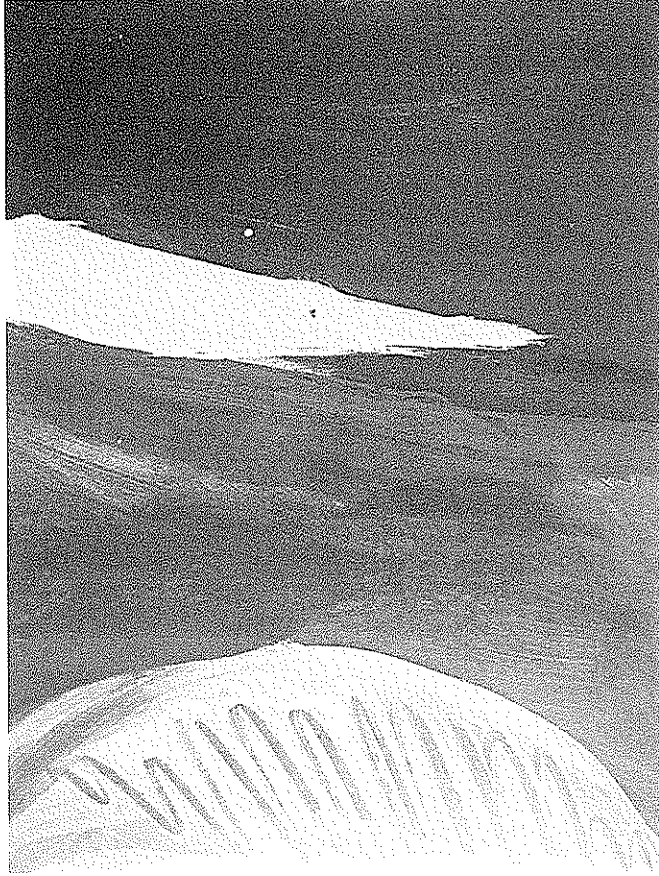
Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 40: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 41: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 42: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 43: Tez Çalışmaları



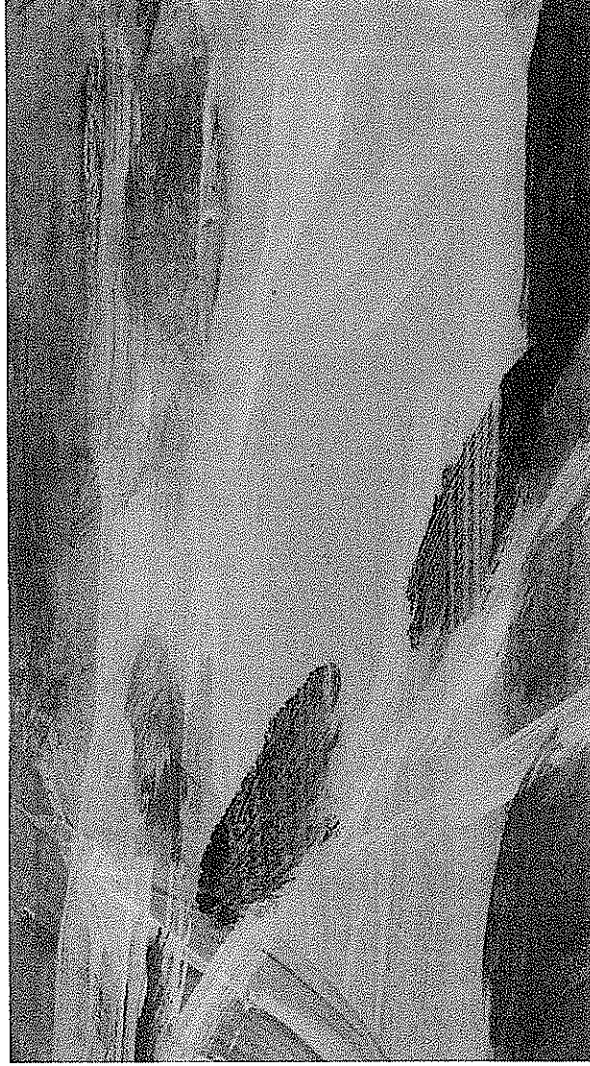
Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 44: Tez Çalışmaları



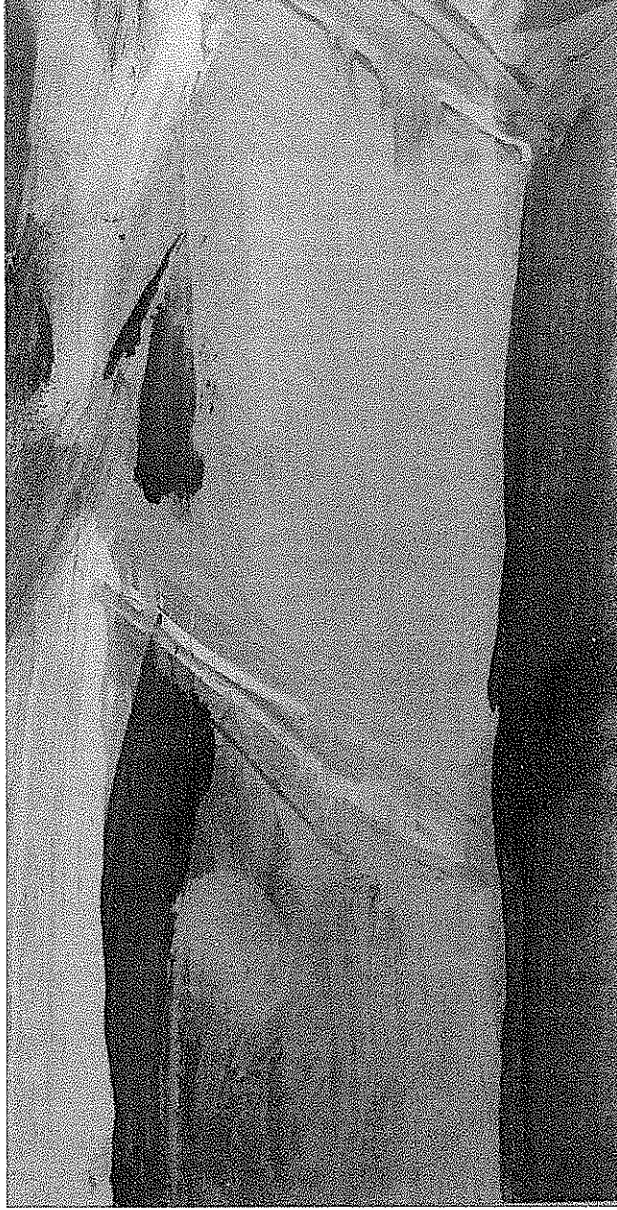
Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 45: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 46: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 47: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 48: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Eskiz,
Kağıt üzerine akrilik boya.

Ek 49: Tez Çalışmaları



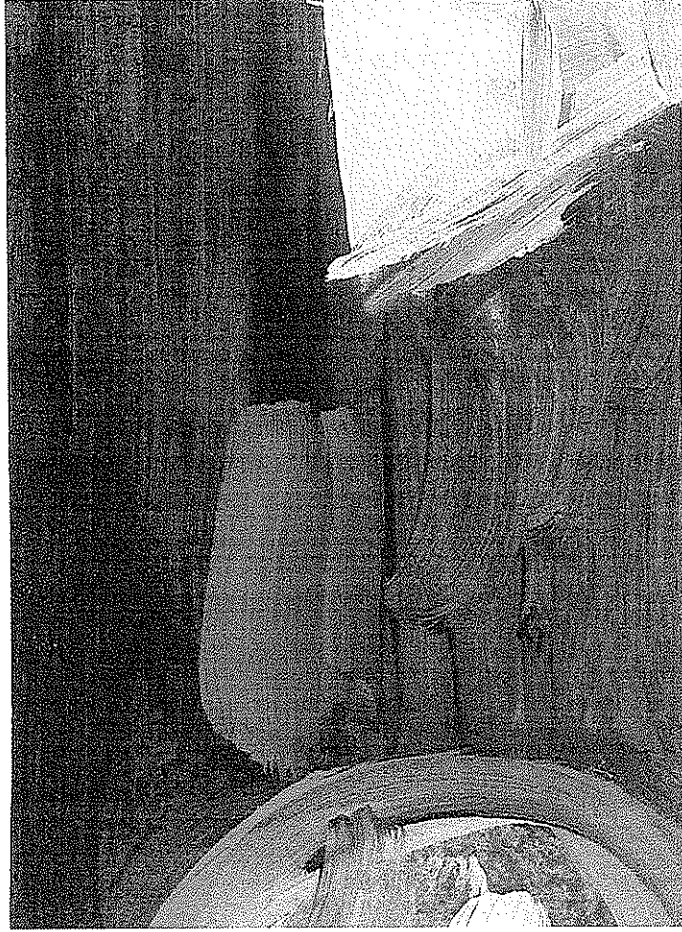
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya.
(130x120), 2004

Ek 50: Tez Çalışmaları



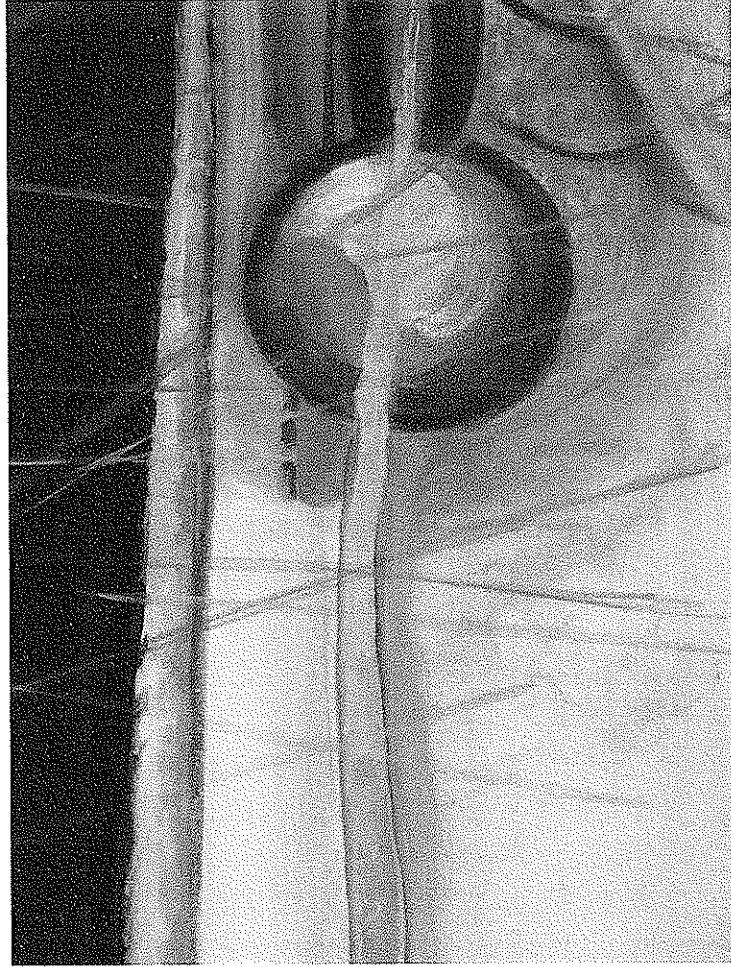
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya
(130x84), 2004

Ek 51: Tez Çalışmaları



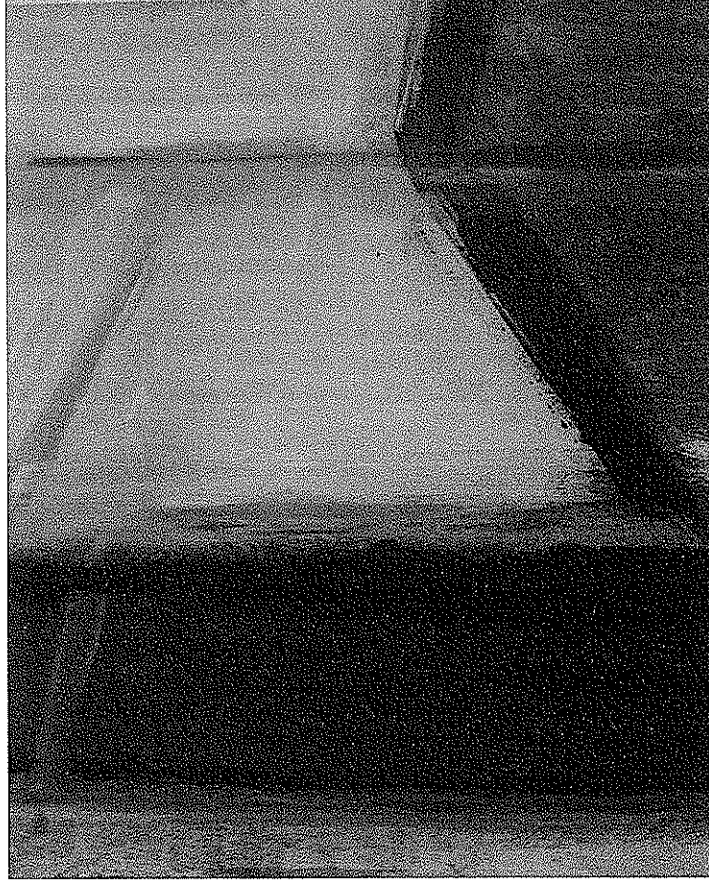
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya
(130x94), 2004

Ek 52: Tez Çalışmaları



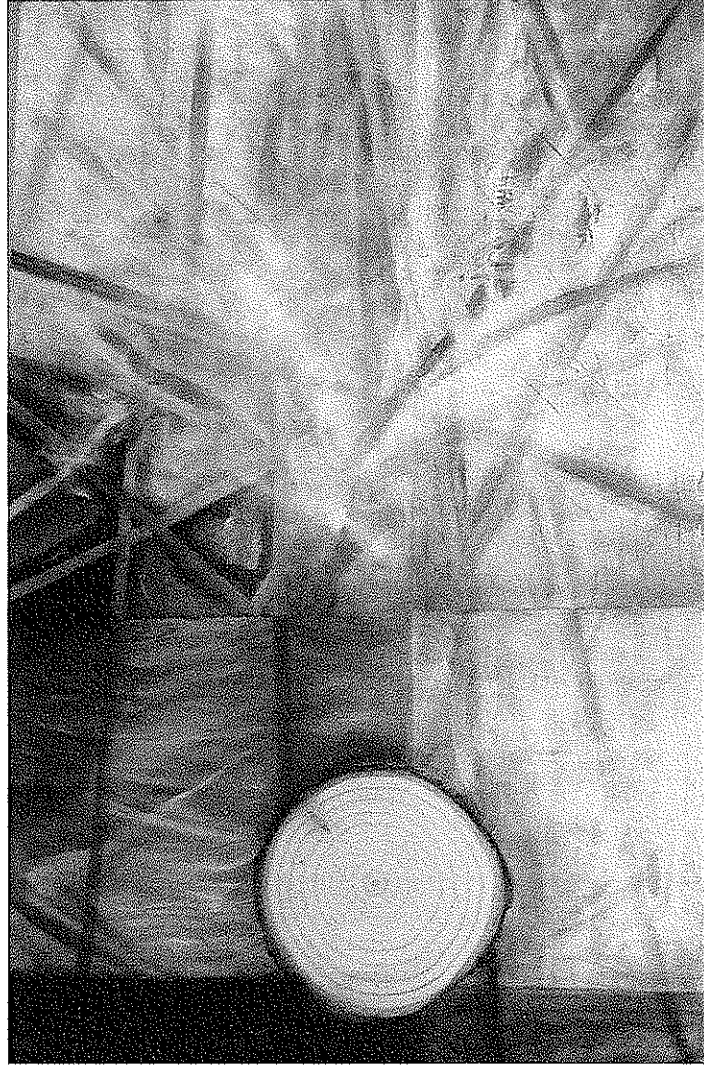
Sermin Demirler,
(Detay)
Tuval üzerine akrilik boya
(130x94), 2004

Ek 53: Tez Çalışmaları



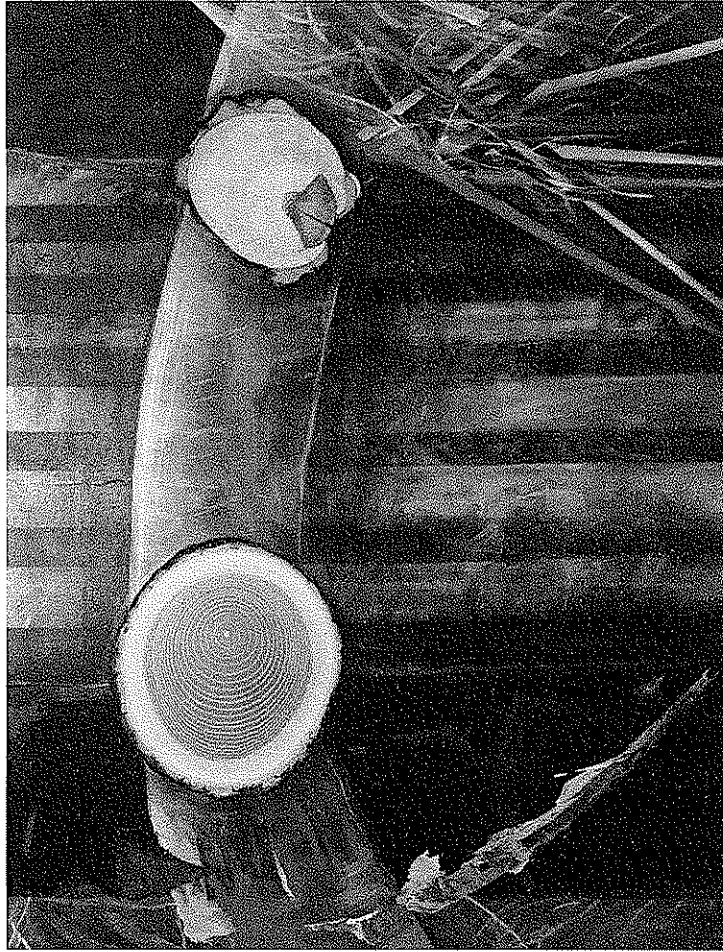
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya
(130x90), 2007

Ek 54: Tez Çalışmaları



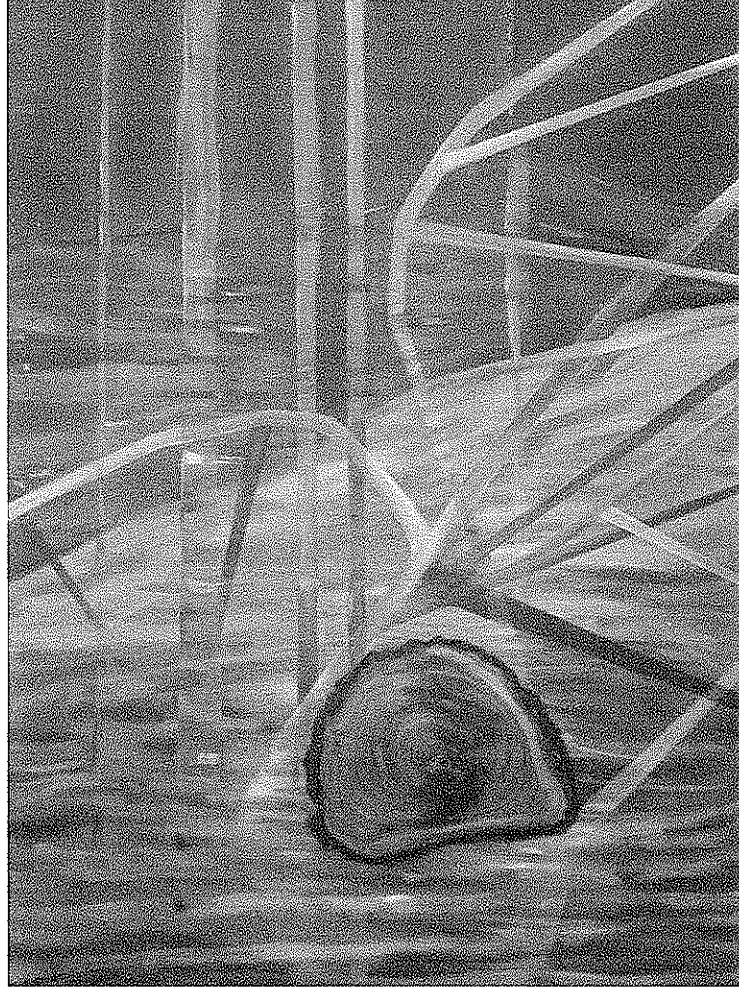
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya+ Kolaj
(130x86), 2007

Ek 55: Tez Çalışmaları



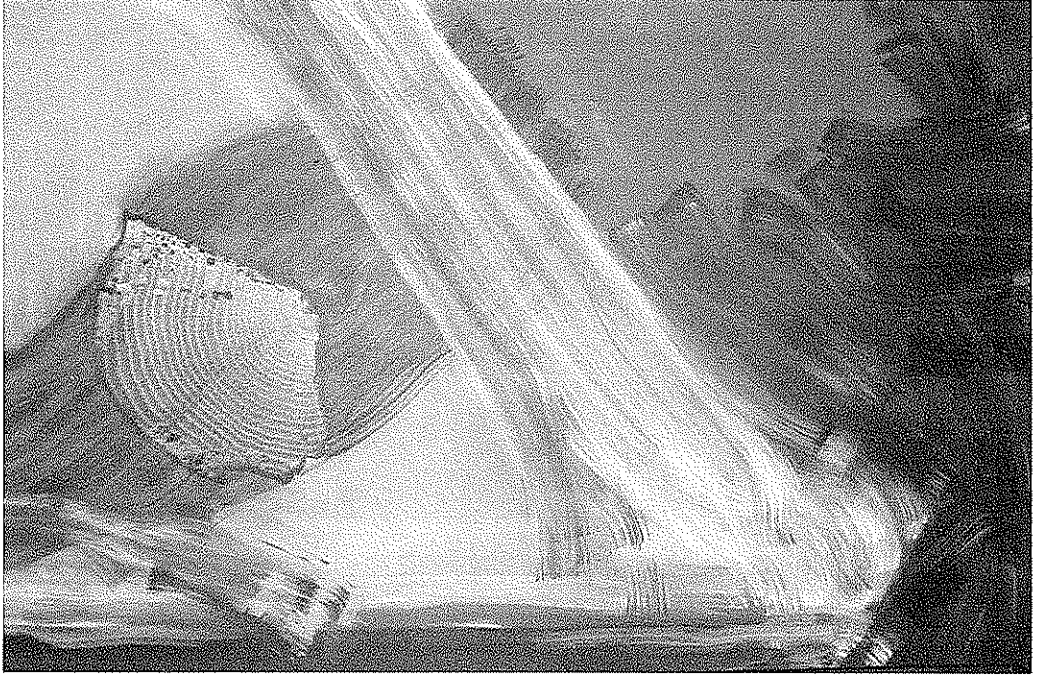
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya+ Kolaj
(130x90), 2007

Ek 56: Tez Çalışmaları



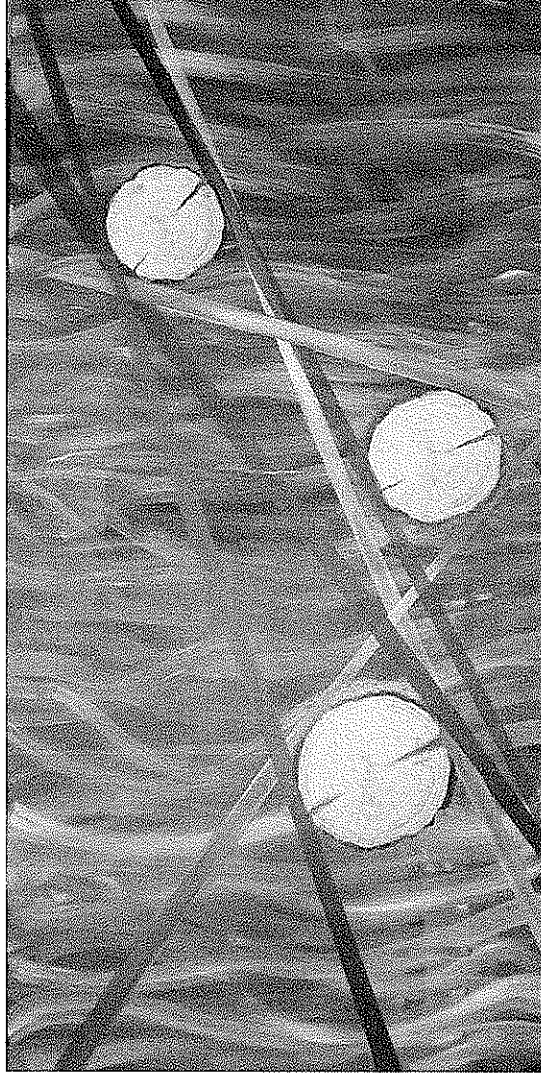
Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya+ Kolaj
(130x90), 2008

Ek 57: Tez Çalışmaları



Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya+ Kolaj
(87x130) 2008

Ek 58: Tez Çalışmaları



**Sermin Demirler,
Tuval üzerine akrilik boya+ Kolaj
(50x140) 2008**

ÖZGEÇMİŞ

1980- Sakarya'da doğdu.

1997- Adapazarı Atatürk Lisesi Sanat Bölümü'nden mezun oldu.

2000- Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'ne 2.'likle girdi.

2004- Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden 1.'likle mezun oldu.

KARMA SERGİLER,

2000-Sakarya Üniversitesi 7.Geleneksel Bahar Şenlikleri Temel Sanat Eğitimi Sergisi, Sakarya.

2001- Sakarya Üniversitesi Açılış Töreni, Öğrenci Resim Sergisi, Sakarya.

2001- Sakarya Üniversitesi Açılış Töreni, Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi, Sakarya.

2001- Abasıyanık Kültür Merkezi açılışı; Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi, Sakarya

2002- Sakarya Üniversitesi 8. Geleneksel Bahar Şenlikleri; Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi, Sakarya.

2002- Eğitim-Öğretim Yılı Açılış töreni; Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Sergisi, Sakarya.

2002- 1. Uluslararası Karasu Fındık Festivali, SAÜ GSF Sergisi, Sakarya.

2003- Sakarya Üniversitesi 9. Geleneksel Bahar Şenlikleri Sergisi, Sakarya.

2003- Extreme Exteriors 7 "Mülayim Taarruz" Gülsün Erbil Atölyesi Galeri X, İstanbul.

2003- Adapazarı Ticaret Borsası "Cumhuriyet Bayramı", Resim Bölümü Sergisi, Sakarya.

2004- Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi; Resim+Seramik "Mezuniyet Seçkisi" Sergisi, Beyoğlu Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul.

2007- Sakarya Üniversitesi, Resim Bölümü Sergisi, Tü-Yap Sanat Fuarı, İstanbul.

