



JOURNAL of SOCIAL and HUMANITIES SCIENCES RESEARCH (JSHSR)

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Received/Makale Geliş 06.07.2021
Published /Yayınlanma 30.09.2021
Article Type/Makale Türü Research Article

Citation/Alıntı: Özderin, S. (2021). Franz Kline Resimlerinde “Monotip Soyut”. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(74), 2477-2494.
<http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.2671>

Doç. Dr. Süleyman ÖZDERİN
<https://orcid.org/000-0003-0838-71-26>
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Antalya / TÜRKİYE

FRANZ KLİNE RESİMLERİNDE “MONOTİP SOYUT” “MONOTYPE ABSTRACT” IN FRANZ KLİNE PAINTINGS

ÖZET

Modern sanatın biçimci arayışları içerisinde soyut dışavurumcu sanatçıların çoğulcu yaklaşımları, soyutun biçim dilinin çeşitlenmesine büyük katkılar sağlamıştır. Soyut sanatın biçim anlayışının gelişim evrelerinde ortaya çıkan söz konusu yaklaşımlar, non-figüratif resmin hangi şartlarda soyutlaşmaya başladığını, bir diğerine göre daha fazla belirleme eğilimi göstermiştir.

Sanatçıların biçim arayışlarındaki yaratıcılık, bilgi arayışlarındaki birikimlerle birlikte soyut sanat konusunda daha belirleyici ilkeleri meydana getirir. Bu noktada kimi sanatçıların yaklaşımlarındaki yaratıcılık, soyutun biçim dilini daha farklı boyutlarda destekleyerek bir bakıma sanatın bilim dili haline çevirir. Dolayısıyla biçim dilinin bilim dili haline gelmesi, sanatsal yaklaşımdaki korelatif bağıntıları eş zamanlı olarak yaratır.

Bu doğrultuda makalede, non-figüratif biçimci yaklaşımların önemli temsilcilerinden biri olan Amerika’lı sanatçı Franz Kline’in “Monotip Soyut” olarak adlandırılacak biçim anlayışı; soyut sanatın bilimsel temelleri bakımından incelenmeye çalışılarak, sanatçıya özgü biçimlenme anlayışının nasıl bir “göstergeye” dönüştüğü, kavramsal bir dil ile analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Soyut, Biçim, Analiz, Sentez, Tümdengelim, Tümevarım, Dinamik, Yapı.

ABSTRACT

The pluralistic approaches of abstract expressionist artists within the formalist pursuits of modern art have contributed greatly to the diversification of the abstract's formal language. The aforementioned approaches, which emerged in the developmental stages of the form understanding of abstract art, tended to determine the conditions under which non-figurative painting began to become abstract more than the other.

The creativity of the artists in their search for form, together with the knowledge in their search for knowledge, creates more decisive principles in abstract art. At this point, the creativity in the approaches of some artists supports the formal language of the abstract in different dimensions and turns it into a scientific language of art. Therefore, the fact that the language of form becomes the language of science simultaneously creates the correlative relations in the artistic approach.

In this direction, in this article, the understanding of form, which can be called "Monotype Abstract", of the American artist Franz Kline, one of the important representatives of non-figurative formalist approaches; By trying to examine abstract art in terms of its scientific foundations, it will be analyzed with a conceptual language how the understanding of shaping unique to the artist turns into a "sign"

Keywords: Abstract, Form, Analysis, Syntheses, Deduction, Induction, Dynamic, Construction.

1. GİRİŞ

Soyutlama eğilimi, modernizmin gelişim süreci içerisinde sanatta etkinleşmeye başlayan en önemli faktörlerden biridir. Soyutlama eğilimi soyutlaşma eğilimini kapsamına alan tümel bir kavramdır. Bir tümdengelim sistemi olarak soyutlaşmanın biçimsel aşamaları, bir tümevarım sistemi olarak soyutlamanın biçimsel aşamalarının daha ileri bir düzeyde ele alınmasıyla başlar.

Fakat soyutlama eğiliminin yöntem ve uygulamaları ile, soyutlaşma eğiliminin yöntem ve uygulamaları sistemik olarak birbirlerine bağlı olmakla birlikte, sistem dışında bağımsız olarak da ele alınabilir. Yani soyutun kavrayış prensibi olan tümdengelim yöntemi ile soyutlamanın kavrayış prensibi olan tümevarım

Issue/Sayı: 74

Volume/Cilt: 8

jshsr.org

ISSN: 2459-1149

yöntemi kimi zaman birbiriyle ilişkilenerken ele alınabileceği gibi, kim zaman da birbirlerinden bağımsız olarak ele alınabilir.

“Soyutlama eğiliminin kendisine nesne edindiği doğa, dolayısıyla doğal biçim sanat felsefesi açısından modern eğilimlere kadar çeşitli biçimlerde açıklanmaya çalışılmıştır. Modern bağlamda soyutlayıcı eğilimlerin, sanatın keşfetmek istediği yeni açılımlar bakımından belirlendiği anlam; "birbirinden son derece farklı nesnelere "araç" edinme gerçekliğini hemen hemen dönemde sürdürmüştür. Soyutlama konusunda biçimsel ifade açısından çoğunlukla, sanatın ve bilimin kullandığı "araçlar" somut olan nesnelere bakımından her ne kadar birbirine benzer nitelikler taşısa da, "amacın" sonucu değiştirmesi konusunda nesnenin asıl araç olarak kullanılması gerçeği hiçbir zaman değişmemiştir. Dolayısıyla ifade edilecek nesnenin seçimi, bir "içerik ve biçim" sorunu olarak, betimlenecek nesnenin asal kimliğini belirlemesi açısından son derece önemlidir”(Özderin,2009:60).

“Soyutlamanın tanımında, nesnel gerçeğin aşılmasıyla elde edilen biçimsel zihinsellik, öznenin kavramsal dünyaya geçiş aşamasında yararlanacağı özü belirler. Kavramsal üretim bilgilerinin zihinsel yöntemlerle kullanılması, soyutun anlamıyla birlikte kaynağını da gösterir. Zihinsel üretim nedeninin kaynağı belli olduktan sonra soyutun nesnel içeriği, kavramların belirlediği anlamların görsel tanımlamalara dönüşmesini sağlar. Zihinsel yetilerin kavramsal ürünlere dönüşme yöntemi olan "soyut", Rudolf Arnheim'e göre duyuşal deneyime bağlı olmadığı için zihinsel yoğunlaşmaya dayanan "sözcüklerle gerçekleştirildiği varsayılır" (1). Soyutun bu anlamda var olması, belirlediği biçimlerin ya da kavramların artık somut alana da geçmesini sağlar. Burada "soyut"laştırılmış "şey" aynı zamanda somutlaştırılmış "şey"i de ifade eder (2)”(Özderin,2009:63).

“Sanatta soyutlama, yüzyıl içinde farklı dalgalardan etkilenmiştir; ancak soyutlamanın değişmeyen özelliği, özü yansıtmaya çabasının sürmesi olmuştur”(Yılmaz,2014:35). Soyut sanatın yaygınlaşmasıyla, soyutun kuramsal yönüyle ilgili teorik çalışmalar da elbette yapılmıştır.

“Çağın başında Wilhelm Worringer tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. "Bu iki kavram, iki temel iç tepiyi iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleşim (Eintühlung) içtepisi, öbürü de tüm antinatüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı soyutlama iç tepisidir (1)”(Şentürk,1999:9)

Soyutlaşma olgusu, içeriği gereği düşünce formlarından türetilen bir bilinç kavrayışı olarak sanat eserine yansıdığı için, soyutun kavramsal yönü ister istemez felsefenin de konusu olur. Bu nedenle soyut sanatın sanat konusundaki amacı elbette felsefi düşüncenin ele aldığı konular arasındadır. Bu çerçevede “her türlü ussal etkinlik düşünmedir. Düşünme aracılığıyla fikirler önce analiz edilir, sonra da birbiriyle karşılaştırılıp bir senteze ulaşılır. Bu sentez aracılığıyla da akıl yürütülüp bir yargıya varılır. Bu akıl yürütme, bir nesne bir sanat yapıtı şeklinde de olabilir bunlar üzerine yapılan bir eleştiri biçiminde de” (Erinç,2004:45).

Bu çerçevede ilgili kuramcılarının düşüncelerinden bir örnek vermek gerekirse; İngiliz felsefeci “Paul Crowther, soyut çalışmaların mahiyetini açıklamak için ihtiyaç duyulan ara bulucu terimin ancak fenomenoloji ile karşılanabileceğini söyler. (1) Modern sanatta soyutlama eğilimi gösteren sanatçılar, nesnel betimlemeyi yadsıyan soyut biçimle birlikte fiziksel dünyayı ‘araç içine alarak’ sanatsal pratiği fenomenolojik bir etkinliğe çevirmiştir”(Çolak,2016:98).

“Fenomen bir şeyin açığa çıkması, kapalı kalmaması kendisini göstermesi demektir. Bugünün ontolojisi için, insan tarafından meydana getirilen şeyler, var olan şeylerdir ve bu “var olanlar”ı incelemek için onun fenomenlerinden hareket etmek gerekir”(Eren,2005:13).

Soyutluğun sanat ve felsefeyle olan ilişkisinin fenomenolojik özellikler taşımasından dolayı, fenomenal kavrayış her iki alan için de incelenmesi gereken bir olgu haline dönüşür.

Sanatın varlığında bulunan soyutluk ile felsefenin varlığında bulunan soyutluk, varlığın özü olarak adlandırılan eidos kavramında birleşir ki, buna göre de “öz temel varlık, derinlik duyuşal değil, metafizik bir dünyadır. “Yaratıcı gücün götürdüğü derinlik salt ruhsal alanları aşar ve tinsel-metafizik bir dünyada spontan olarak kavranır (1)”(Tunalı,1989:147).

“Bugün bilinen anlamıyla fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Husserl’in temel problemi şu şekilde özetlenebilir: İnsan kendisine aşkın veya başka bir ifade ile bilince içkin olarak verilmemiş bir nesneye ilişkin yargılarının doğruluğundan nasıl emin olabilir? Husserl’in amacı felsefenin kendine ait bir çalışma alanı içerisinde hareket etmek suretiyle kesinlik iddiasında bulunması ve bir bilim statüsüne

yükselmesidir. Bu açıdan Husserl ve genel olarak tüm fenomenologların, kendisini mutlak olarak var eden ve bu sebeple her koşulda sarsılmaz bir mahiyette olan kavramaya çalıştığı söylenebilir (2)” (Çolak,2016:98).

“Bu sebeple soyut sanat ve Husserl fenomenolojisi arasında kurulan ilk ortaklık, saf ve zorunlu olanı keşfetme arzusudur. Bu açıdan onlar aynı amacın tezahürü olarak görülebilir. Bu amaç, dünyanın rastlantısallığına rağmen, özün zorunluluğunda temellenir. Gerek soyut sanat, gerek fenomenoloji apaçık olanın keşfi hususunda yeni bir görme yöntemi geliştirmiştir”(Çolak,2016:99). Husserl bağlamında, “eidoslar” yani biçimsellik ile ilgili kavramsal algılamalar tartışmalar “kökensel sezgiyle kavranabilir ki, biçimbilim bağlamında eidetik yasalar doğal varlığın özünü (essence) oluştururlar” (Lyotard, çev. Birkan,2007:21).

Bilindiği gibi felsefe tarihinde, varlığın özü vaktiyle, Aristoteles tarafından benzer bir yaklaşımla belirlenmiştir ki, “varlıkla özün ilişkisinde Aristoteles’in çıkış noktası bireysel varlıktı, yani duyu nesnesi, beş duyumuzla algıladığımız nesne”(Sözer,1992:33).

Soyutlama ve soyutlaşma eğilimleriyle elde edilen biçimler, bu sistemlerin temel çalışma prensibi olan tümevarım ve tümdengelim ilişkileri kapsamında ele alınarak çözümlenir. Bu bağlamda soyut ve soyutlama kavramları arasındaki içerik farkı da, bu yöntemlerin çalışma prensiplerinin farklı biçimlerde kullanılmasından kaynaklanır.

Bir bakıma soyutlama işlemleri, daha rasyonel bir içeriğe dayanırken, soyutlaşma işlemleri daha irrasyonel bir içeriğe dayanabilir. Yani soyutlamadan farklı olarak soyutlaşma kavrayışı; daha karmaşık ilişkileri daha zor koşullarda ele alıp çözümlenmeye odaklanan bir düşünce biçimi olduğu için, irrasyonelite soyutlaşmanın kendi doğasında var olan kozmopolit bir özelliktir.

“Soyutun biçimlendirilmiş bir gösterge olarak ifade edilebilmesi, yaratıcı bilincin nesnesizlik alanında üreteceği düşünce nesnelere bağlıdır ve bu alanda salt olarak düşünce üretilir. Nesnesizlik alanı, düşüncenin hiçbir somut veriyi kendisine malzeme edinmeksizin düşünce ürettiği salt zihinsel bir alandır. Özellikle yaşadığımız 21. yüzyılda soyut sanat aynı zamanda düşüncelerin "dilsel ve görsel" olarak anlamlandırılmasının sanatı da olmak zorundadır. Çünkü görüntüsel göstergelerin sanat değeri taşıyabilmeleri, onların mutlak suretle dilsel olarak ifade edilmelerini de gerektirmektedir. Soyutun betimlenme gereksinimi öncelikle tinsel-zihinsel bir ihtiyaç olarak başlar ve yukarıdaki bilimsel bilgi alanlarına bağlı içerik ve biçim ilişkilerinin oluşturulmasıyla devam eder”(Özderin,2008:82).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda sanat eserlerinin derinlik seviyeleri, içerik ve biçim ilişkilerinin hangi yönde ele alındığıyla doğrudan ilgilidir. Bu derinlik seviyesinin soyut resme yansıma biçimi ise, irrasyonel kavrayışın yansıması olabilecek biçim anlayışının içeriğin bilgisi ile örtüşme seviyesine bağlıdır. Burada içeriğe ait bilginin karşılığı biçim üzerinde okunabilmelidir, veya biçimin sanatsal yaratıcılık seviyesi içeriğin seviyesini taşıyabilecek bir düzeyde olabilmelidir.

Soyutlaşma seviyelerinin göstergesi olan irrasyonelite, içerik olarak biçim üzerinde kendi varlığını gösterebilmeli, kendisini ifade edebilmelidir. Bu irrasyonel yaklaşımla görüntüsel gösterge olarak dönüştürülen soyut, biçimlendirme kavrayışını temsil eden zihinsel bir sonuçtur.

Bu noktada irrasyonel içeriklerin zihinsel yaratıcılık seviyesi, soyutun soyutlaşma evrelerini belirleyen en önemli göstergelerden biridir. Dolayısıyla irrasyonelite açısından soyutun biçim dili bilginin zihin dili, soyutun zihin dili görüngünün biçim dilidir. Soyutun sanata yansıma yöntemlerini anlamak, içerik olarak zihin diliyle görüngü dili arasında dönüştürülen unsurları kavramaktır. Bu çerçevede soyutun görsel dili biçim ve biçimlendirme kavramının dönüştürülen dilidir.

Sınırsız düzeyde olan bu biçim dilinin sanata yansıma biçimi sanatçının tüm bunları anlama ve anlamlandırma becerisiyle doğrudan ilgilidir. Bir bakıma soyut sanatın meydana getireceği eserlerin üstünlük değeri, esasen sanatçının düşüncelerindeki yaratıcılığının üstünlük değeridir. Soyut sanat, soyut biçim zihni bilginin görsel bilgiye dönüşme yöntemidir. Sanatçının soyutlaşma kavramıyla ilgilenmesinin anlamı ve nedeni de işte budur.

Soyutun kavramsal bilinci, “dış dünyaya düşünceler yoluyla iletilir. Burada dil sayesinde düşünür, hatırlar, hayal eder ve en sonunda olgular evrenini kavrarız. Şeyleri tarif eder, ilişkilerini ortaya koyar, akıl yürütme olarak bilinen sembolleştirme sürecini kurgular ve sürdürürüz”(Langer, çev. Korur, 2012:22).

Sanatçının biçim dili, soyutlaşmanın sanatçı üzerinde meydana getirdiği bilginin zihin dilidir. Bu nedenle soyutlaşmanın bilgi ve biçim dili sınırsız ölçüde olabilme kabiliyeti olan bir görüntü dilidir. Burada bahsedilen sınırsızlık, her kalıba giren ve sorgulanmayan bir rastlantısallık dili değildir. Soyut asla rastlantısal ve ölçeksiz bir biçimde ortaya çıkmaz. Tam tersine, tüm yönleriyle sorgulanabilir, ölçülebilir ve tasarlanabilir.

Sanatçı soyutu nasıl tanımlıyor nasıl bulguluyorsa bunu, o yöntemle çözümlediğini ispat ederek ortaya koymak zorundadır ki, bunu ispat edemiyorsa eğer, işte o zaman soyut olduğu söylenen unsur ya da unsurlar tam anlamıyla rastlantısal olur. Bağlamı içerisinde soyut, rastlantısal veya her koşulda kabul edilebilecek ölçülemeyen bir unsur değildir.

Soyutun bir sanat eseri özelliği taşıyabilmesi için tüm bunların üst düzey bir yaratıcılık seviyesinde ele alınması gerekir ki, burada zor ve her zaman mümkün olmayan asıl şey de budur. Bu yüzden soyut sanatla uğraşmaya karar veren sanatçılar, gerçekten çok özel nedenlerden dolayı soyut sanatla uğraşma eğilimde olan kişilerdir. Soyut, herhangi bir nedene dayanmaksızın öylesine ilgilenilebilecek bir sanat türü kesinlikle değildir.

Soyutlaşmanın zihnen sanatlaşması, sanatçının ruhen soyutlaşmasıyla mümkün olur. Yani sanatçı soyutu gerçek anlamda keşfedip oluşturabilmek için, zihinselleşmenin yanı sıra ruhen de soyutlaşmalıdır.

Soyut, zihin ve ruh arasında kurulan bir denge ve iletişim içerisinde meydana gelir. Sanatçı bu dengeyi en yaratıcı bir biçimde kurgulayabiliyorsa soyutlaşma konusunda gerçek anlamda söz sahibi olabilir. Tersine asla mümkün değildir ve soyutun kimliği bu değerler üzerinden sorgulanır.

Bu makalede, Franz Kline resimleri kapsamında ele alınacak olan “monotip soyut” biçim ve biçimlendirme yöntemleri ise, soyutlaşmanın sistem teorisi olan tüm dengelim kavrayışı içerisinde incelenecektir.

Soyutlaşma eğiliminin çok çeşitli biçimlerde dile getirilmesi, zaman içerisinde sanatsal niteliklerin sanatçılar tarafından benimsenmesine ve “yaratıcı uygulamalarla” daha fazla çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, “19. yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama, aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedilemeyecek bu kopuşu, dış dünya yerine sanatın kendi öz gerçekliğine odaklanan pek çok sanatçıyla birlikte gerçekleştirilmiştir (1)”(Dinçer,2014:2).

Bilindiği gibi; soyut dışavurumcu sanat “aksiyon painting, post painterly abstraction, color field ve tacheism olarak adlandırılan kategorilerde, 1940’lı yıllardan sonra New York’ta yaşayan bir grup sanatçının, görünen gerçekliğe ait olan tüm nesnelere resmin ana konusu olmaktan tamamen çıkarmasıyla, aslında daha önceden başlamış olan ve giderek hız kazanan potansiyel bir birikimi harekete geçirmiştir.

Soyutlama eyleminin hareket noktası olan nesne, “duyusal olarak kavranan gerçeklik veya deneysel varlıktır. Buna karşılık nesnenin anlamı, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bir bilinç varlığı olarak bizim nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır. Bundan dolayı, nesne duyusal bir gerçekliktir ve nesnenin anlamı ise soyut düşünsel bir varlıktır. Nesneye değil, onun anlamına yönelen sanat duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır. Paul Klee'nin söylediği gibi: "Sanat artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz aksine görünür kılar." Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil onların anlamı ve soyut düşünsel varlığıdır”(Sezer,1997:7).

Dolayısıyla, görünen dünyanın ötesine çıkılarak nesnelere aşılanması, sanatsal yaratıcılığın soyutun zihin dünyasına taşınmasıyla mümkün olur ki, bu bağlamda soyutun görsel anlamı yaratıcılığın düşünsel kavramıdır. Soyutlaşmayla birlikte görünenin ötesine ulaşmak, zihinselleşmeyle birlikte düşüncenin görüntüsüne ulaşmaktır.

Yukarıdaki saptamalar doğrultusunda şu bilgileri bir kez daha hatırlamakta fayda var ki, “Soyut sanata kadar alışlagelen biçim anlayışı, nesnelere biçimlerine dayanıyordu. Soyut resim, nesnelere dünyasını bırakmak durumundaydı. Nesne, artık önemli değildi, üstelik, sanat için artık yoktu. Önemli olan, evrenin varlığın sahip olduğu duyusal olarak kavranamayan biçim ilkesini, varlığın dayandığı tümel yasayı kavramaktı”(Sezer,1997:18).

“Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesinde bulunan bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki

bir görünümünden soyutlanarak gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan Kant'çı anlamda salt bir tür kendinde şey olarak ortaya çıkan soyut yapıtları birbirinden ayırmak gerekir”(Antmen,2008:80).

Soyutun kendi nesnesini kendi mekanizmasıyla yaratması, dış gerçekliğin varlığından bağımsız olarak hareket etme ilkesiyle mümkün olur ki, bu ilke soyutun salt formunu, soyutlamanın salt olmayan formundan ayıran en önemli stratejidir.

Dolayısıyla soyut bağlamda, sanatçının biçimlendirmeyi kavrayış dili, soyutun kendi nesnesini kendi mekanizmasıyla yaratma biçiminin anlayış dilidir. Soyutun yaratıcılık seviyesi sanatçının bu dili kavrayış seviyesiyle belirlenir. Burada biçimin somut dili, sanatçılar arasındaki yaratıcı biçimlendirme farklarını ifade eden ve aslında soyutun biçim dilinin başarısını doğrudan ortaya koyan en önemli faktördür.

Şimdi, yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda, soyutun bilgi dili, sanatçıların biçim dilini meydana getiren tarihi süreci soyut dışavurumcu sanat kapsamında ele alır. Bu noktada, aslında Avrupa'da temellenen soyut sanat, dışavurumcu da olsa, Amerikan sanat kültürü bağlamında Avrupa'da olduğundan çok daha farklı boyutlar ve farklı özellikler kazanır. Bu yönüyle soyut dışavurumcu sanat, Avrupa temelli soyut sanatı değil, Amerika temelli ve dışavurumcu sanatın soyut dilini temsil eder.

Amerikan sanat kültürü kapsamında kategorize edilen biçimiyle; Aksiyon painting grubunda, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline. Post painterly abstraction grubunda; Hans Hofmann, Ellsworth Kelly, Robert Motherwell, Barnett Newman Jules Olitsky, Mark Rothko, Mark Tobey, Clyfford Still, Frank Stella, Kenneth Noland. Color field grubunda, Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland ve Tacheism grubunda; Karel Appel, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Hans Hartung, Sam Francis, Paul Jenkins, Nicolas de Stael gibi sanatçılar, soyut sanatın biçim eğilimleri konusunda birbirinden çok farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır.

Sanatta soyutlaşma eğilimlerinin meydana getirdiği değişimci yaklaşımların hemen hemen tamamı, referans olarak izlenimcilikle dönüşen boya ressamlığına kadar uzanan ilişkisel bir ağı parçasıdır. Bir bakıma tarih boyunca sanatın araç olarak nesne edindiği tüm unsurlar sanatçının bakış açıları da dikkate alınarak, kendi aidiyetleri bakımından sorgulanır. Bu bağlamda biçim; içeriğin yansımaları olarak daima işlenmek istenen ana temanın veya temel stratejinin öncü temsilcisidir.

Dolayısıyla resmin aracı olan konu, resmin amacı olan konuyla ayrılmaz bir bütünlük içerisindedir. Oysa soyut dışavurumcu resim anlayışında; resim sanatının “bir konuyu araç edinmesindeki” geleneksel ilişkisellik, mutlak bir zorunluluk şartlanması olmaktan çıkarılır. Yani başka bir deyişle, resmin biçim nesnesi dış dünyanın varlığından tamamen sıyrılarak, zihnin biçimbilim nesnesi haline getirilir ki, bu bağlamda; soyutun dışavurumu zihinsel olarak bilginin dışavurumudur.

Sanatsal edimlerden kaynaklanan bu eleştirel strateji, söz konusu geleneksel ilişkiselliğin kaynaklık noktalarını bilimsel bir yaklaşımla analiz eder. Burada, insanın içinde yaşadığı fiziki dünyadan elde ettiği verileri neden kullanmak zorunda olduğunu farklı açılardan inceler. Sanat ediminin yaratıcı edime dönüşmesinin katma değeri işte böyle ortaya çıkar. Başka bir deyişle sanat ediminin bilimsel bir tavırla ele alınması bu değerler manzumesindeki “muhakeme tavrının amacını” esasen soyutlaşma ilkeleri bakımından temellendirir.

Bu yaklaşımla, soyutlaşma bilimselleşme gereksinimi ile iç içe girer. Yaratacağı üst değerlerin sanatsal olduğu kadar bilimsel şartlarını belirleyen bir tavır olarak resim, “...neden insan zihninin verileri arasında bilinen, tanıdık bir tematik konu vasıtasıyla meydana gelir...” sorusuna yanıt vermeye çalışır.

Burada bu soruya yanıt vermeden önce, sanatta soyutlaşma gereksiniminin neden kaynaklandığı sorusuna yanıt vermek daha öncelikli olmalıdır. Bu konuda kısaca şunlar söylenebilir: İzlenimcilikle birlikte resmin “renk ve boya alternatifleriyle zenginleşmesi”; sanatın zihinsel bir nesne dünyasına açılmasını doğa kaynaklı olma temelinden adım adım uzaklaştırarak, aynı zamanda nesnesi kendi kendisi olan bir bilgi dünyasına yönelmesini sağlar.

Sanat insanoğlunun ilkel dönemlerinden beri yaşamsal bir gereksinim olarak var olurken aynı zamanda bilgi temeline dayanan bir gerçeklik olarak da var olur. Burada kuşkusuz sanat felsefesi bakımından, insanın sanata eğilim göstermesindeki güçlerden biri olan “taklit etme (mimesis) olgusu sanatın nesnesinin bilinir ve görünür dünyadan hareket etmesinin içgüdüsel bir eğilim olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatın bilinen en eski ve ilk nesnesi, dış dünyanın bilinebilirliğiyle birlikte hareket

etmesinden doğar. Dolayısıyla sanatın gerekliliği insanın var olduğu dünyanın gerekliliğiyle aynı bütünlük içerisindedir. Bu bağlamda sanat “insanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük silahıydı. Sanat başlangıcında hemen hemen din ve bilim ile aynı şeydi”(Fischer, çev. Çapan,1990:199).

Sanat bir bilgi kaynağı olarak, insanın bilme ediminin yansıdığı bir düşünme edimidir. Başka bir deyişle sanatın ne olduğu sorusu cevaplandırılmaya başladığından beri bu soru onun işlevinin ne olduğu sorusuyla birlikte sorulmaya başlanmıştır. Bu sorulara verilen ilk cevaplar Platon ve Aristoteles’e göre de sanatın bir çeşit bilgi olduğu yönündedir”(Eren,2006:7). Görüldüğü gibi çeşitli kaynaklardan alınabilecek bilgilere göre de sanat, kültür tarihi bakımından da görünenin ötesinde derin bir bilgi kaynağı olarak insanın hayatında daima yer alan “üst” bir değer olagelmıştır.

Avrupa kıtasında yaşanan dışavurumcu sanat hareketleri ve birtakım sosyo-politik etkenlerden sonra, 1945’lere doğru sanatın Paris’ten New York’a kayan ana eksenini, soyut dışavurumcu sanatçıların ilk yapıtlarıyla birlikte dünya sanatının dikkatini bir başka boyuta taşımıştır. “Bu sanat akımının savunucusu ve onun ortaya konmasına öncülük eden ve uluslararası boyuta taşınmasına neden olan eleştirmen Clement Greenberg’dir. Greenberg, Kant’tan etkilenerek, Kant’ın görüşleri doğrultusunda saf sanat kavramını ortaya atmış ve bu sanat hareketinin ölçülerini de ortaya koymuştur”(Ünsal, 2017:217).

“Clement Greenberg’e göre savunusunu yaptığı saf sanat anlayışının başlıca temsilcileri, Amerikan modernistleri, başka bir deyişle New York Okulu ressamlarıdır. Her biri kendi özgün üslubuyla, saf bir resimsel dile yönelmiş, ama her biri bu dili kendi bağımsız soyut dışavurumcu arayışlarla ortaya koymuştur”(Antmen,2008:149).

“Greenberg için resim ve heykel, ekonomik toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi. Greenberg sanatçıların, doğrudan sanatsal malzemelerle ilgilenmeleri gerektiğine inanıyordu (1)”(Atakan,2008:20).

Ressam “Mark Tobey, Amerika’nın batı kıyılarındaki Seattle’da yaşamış ve yapıtlarını bu kentte vermişti; ancak onun tüm çalışmaları New York’ta da biliniyordu. Söz konusu öncülerin diğerleri New York’luydu. Bu sanatçıların hiçbiri genç değildi. Soyut Ekspresyonizmin en önemli yılı olan 1948’de ortalama yaşları kırkın üzerindeydi: Mark Tobey 58, Mark Rothko 45, Willem de Kooning ve Clyfford Still 44, Arshile Gorky ve Barnett Newman 43, Franz Kline 38, Jackson Pollock ve Robert Motherwell 35 yaşındaydılar. Gorky, de Kooning ve Rothko birer göçmendi. De Kooning ülkeye öğrenim görmüş bir ressam olarak, yirmi yaşlarında gelmişti. Diğer ikisi ise daha küçük yaşta Amerika’ya göç etmişlerdi. Amerika’nın yerlileri olanlardan Tobey ve Motherwell, kozmopolit kimselerdi. Motherwell, Fransız şiirini ve estetiğini çok iyi bilen bir sanatçıydı. Pollock ve de Kooning, Soyut Ekspresyonizm’in ‘Action Painting’ (Eylem, resmi) adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edildi. De Kooning’in bir arkadaşı olan Franz Kline, bir yıl içerisinde gerçekçi resimlerden soyut ekspresyonist resimlere, dönüş yaptı. Siyah boya kullanarak kâğıt üzerine küçük fırçayla yapılan ve zaman zaman biraz Doğulu karakter taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde ve badana fırçalarının kullanılarak da yapılabileceğini düşündürdü. Bu tarz resimlerin etkisi son derece güçlü olabiliyordu: İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümü vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da ‘gözle görünür hale gelmiş bir eylem’ olarak okumak mümkündü. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşıyor ve onun enerjisini tadabiliyordu”(erişim, Bayraktar,2015).

“Pollock ve de Kooning’in öncülüğünde gelişen Action Painting, soyut dışavurumculuğun gerçeküstüçülükten aldığı “çağrışımlar ve özdevinim” ilkelerinden kaynaklanmış ve 1950’lerde ABD’de soyut dışavurumculuğun iki ayrı doğrultuda gelişmeye başlaması sonucunda oluşmuştur. Action Painting terimi, ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanılmıştır. Terim, kullanımının ardından New York Okulu eleştirmenlerinin estetik perspektifinin yönünü değiştirici bir etkide bulunmuştur. (1) Bu akımda önemli olan yapıtların bir ön tasarım olmadan, çağrışımların oluşturduğu düşünceler neticesinde meydana getirilmesidir. Bu nedenle resmin tamamlanmış halinden çok resmin oluşum süreci önem kazanır”(Gökdoğan,2018:238).

Franz Kline Pennsylvania Eyaletinde Wilkes Barre’da doğdu. 13 Mayıs 1962’de New York’ta öldü. Sanatçı 1940’lara kadar figüratif resimle uğraşmış, 1950’lere doğru ise New York’ta yaşayan Willem de Kooning gibi resamlardan etkilenerek büyük tuvaler üzerine siyah ve beyaz renkler kullandığı birtakım resimler üretmiştir.

Kline'in bu dönemde yapmış olduğu resimlerde uyguladığı biçim anlayışı; sanatçının tipik bir şekilde duygularının dışavurumu değil, minimalist eserler üreten Donald Judd, Richard Serra gibi heykel sanatçılarının eserlerinden aldığı izlenimlerin resim diline yansıtılmasına dayanmaktaydı.

Kuşkusuz minimalizmin o zaman ki eserleri, daha derli toplu ve sadeleştirilmiş bir takım nesnel tasarımlara dayansa da, Klein'in resimlerinde kullandığı biçimsel anlayış; soyut resmin biçimle ilgili daha farklı noktalara ulaşan yönleri hakkında daha kavramsal hatta bilimsel bir takım özellikler içermektedir.

Burada esasen makalenin ana temasına girmek gerekirse; sanatçının, kendi çağdaşlarından esinlenerek meydana getirdiği biçim anlayışının özünde, o zamana kadar resim dilinde çok kullanılmamış ve aynı zamanda sorgulanmamış bir yaklaşımın denenmesi söz konusuydu. Kline'in biçimsel araştırmalarına en yakın sanatçı ise Robert Motherwell idi. Motherwell'in resimlerindeki biçim araştırmaları da monotip soyutun biçim kavramı yönündeydi.

Sanatçının eserlerinde sorgulanmak istenen şey, "biçimsel oluşumun", sahip olduğu iç ve dış dinamik yapıların tanımlanmasıyla ilgilidir. Yani başta soyut sanatın ve bu doğrultuda da Kline'in biçimsel arayışları aslında temel anlamda biçimbilimin analizi kapsamında var olan arayışlardı.

Sanatsal bulgular doğrultusunda biçimbilimin analiz edilebilmesi için, onun özündeki felsefenin anlaşılması gerekir. Bu bağlamda biçimbilim insan zihninin kavramsal dünyasını sadece sanat bakımından belirlemez, biçimbilimin yöneldiği alan sorunu; insan aklının kendi var oluşunu kendi bilimi bakımından belirlemesine yöneliktir.

Biçimbilim daha çok dilin yapısal araştırmaları konusunda ele alınan bir kavramdır. Dilin kavradığı biçimbilim; bir sözcüğün ait olduğu anlam ve anlam grubunun tüm yönlerden analiz edilmesini ve tüm analiz bilgilerinin algoritmik olarak sınıflandırılmasını ifade eder. Dilin biçimbilimsel işlevi, bu ve benzeri işlemlerin bir amaca göre ayrıştırılması, sınıflandırılmasıdır. Sınıflandırılabilen her parametrik birim "biçimbirim" olarak adlandırılır.

"Dil, yüzyıllardan beri özgül bir düşünce konusu olmasına karşın, dilbilim çok yeni bir 20. yüzyıl bilim dalıdır. Dilbilimin ortaya koyduğu sistem, yapı, kod, mesaj, gösterge, gösterilen, dizim, dizi, göstergebilim, bağlam gibi kavramlar henüz geniş halk kitlelerine mal olmamıştır, ama bugün salonlarda tartışıldığı da yadsınmaz. Bugün felsefeciler, toplumbilimciler, edebiyat eleştirmenleri, sanat eleştirmenleri bu bilime büyük ilgi duymaktadır"(Kıran,1990:4).

Bu kapsamda, "biçimbilimsel çözümleme, bir sözcüğün yapısının bilgisayarlar tarafından otomatik olarak çözümlenmesi işlemidir. Biçimbilimsel çözümleme işlemi sonucunda bir sözcüğün en küçük anlamlı birimleri olan morfemlerin (biçimbirimlerin) bulunması ve sözcük yapısının çözümlenmesi hedeflenmektedir. Örneğin "arabalar" sözcüğünün gövdesinin "araba" olduğu ve bu sözcüğün çoğul eki almış bir isim olduğunun otomatik olarak belirlenmesi bir biçimbilimsel çözümleme işlemidir. İşlem sırasında, sözcüğü oluşturan morfemlerin birbirlerinden ayrılmasından yola çıkılarak, bu işleme aynı zamanda biçimbilimsel ayrıştırma adı da verilmektedir. Birçok doğal dilde, bir sözcüğün görülebileceği farklı biçimleri ve bu biçimlerin yapı bilgilerini listeleyerek, gerektiğinde kullanmak bir biçimbilimsel çözümleme işlemi olarak yeterli kabul edilebilir"(Eryiğit,2016:34).

Analizin bilgisayar dilinde yapılmasının amacı, hedeflenen tüm sınıflandırmaların algoritmik seviyede belirlenmiş olması içindir. Bunun sanat ve düşünce alanındaki karşılığı ise, sanatçının zihnindeki yaratıcılık performansının "algoritmik" benzerlikte kullanılabilmesi anlamına gelmektedir. Yani, benzer bir deyişle analitik sınıflandırma, sanatçının yaratıcılık algoritmasıyla ilişkilidir.

Dile dair yapısal yaklaşımlar elbette düşünceye dair yaklaşımları da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla biçimbilimsel açıdan dil olgusuyla başlayan, düşünme doğal olarak sanat ve yaratıcılık alanına da elbette uzanacaktır. Bu bağlamda, konuya sadece dil açısından bakılmasa bile, dil ve dile dair tüm olgular, düşünme ve düşünce aracılığıyla, sanata dair olguları doğal olarak biçimbilimin konusu haline getirecektir. Bu doğrultuda elbette soyutlaşma gibi, sanatsal konulara ait meseleler de doğal olarak biçimbilimin konuları arasındadır.

Bu kapsamda ana içerik paralelinde, konuya sanatı ve yaratıcılığı ilgilendiren açılardan bakıldığında, biçimbilim; insanın bilimsel bilgi dünyasındaki biçimlerin formların zihni bilimidir.

Dil ve düşünceye ait olguların yanı sıra, örneğin matematik veya matematiksel kavramlar da biçimbilimi temsil eden bilgi ve zihin alanlarından biridir. Bu noktada görsel ve düşünsel açıdan, biçimbilim ile matematik arasındaki bağıntıyı tanımlamak gerekirse; matematik, biçimbilimin sayısal ilişkiler yönünü

temsil eder fakat, bu bağlamda biçimbilim sadece sayısal ilişkiler ile sınırlı olan matematiksel bir alan da değildir. Yani, dil ile ilişkili olmanın yanı sıra, biçimbilim ve sayısal ilişkiler arasındaki bağıntı, düşüncelerle ilgili bağıntıları da içine alır ki, matematiksel ilişkiler aynı zamanda tüm bu unsurları düşünmeye, yorumlamaya ve çözmeye dayalı ilişkilendirir.

Bir başka ifadeyle biçimbilim; sayısal olan ve olmayan ölçülerde, zihnin bilgi formlarını karmaşık ama sistematik bir biçimde kullanma becerisidir. Biçimbilim ve zihin arasındaki ilişki; bilginin yaratıcı bir biçimde kullanılabilmesini sağlayan zihinsel yeteneklerin fiziksel yeteneklerle ilişkisinin bilimidir. Bu yeteneklere sahip olmak, biçimbilimin kullanılmasıyla elde edilebilecek bilgileri, yokluk alanından varlık alanına doğru çıkarmak, burada yeniden inşa edip anlamlandırmak demektir. İşte bu yüzden, sanatsal ve bilimsel bilgi konusundaki yaratıcılık, bilinen en önemli zihinsel ve ruhsal değerleri meydana getirir.

Sanat, insanın zihinsel dünyasında işlediği bilgileri, görüngüler dünyasında biçimlendirdiği itkisel ve tepkisel bir olgudur. Bu bağlamda soyut sanat zihinsel etkilerin zihinsel tepkilerle hareket ettiği, reaksiyonel faktörlerin en yoğun ve en karmaşık bir biçimde yaşandığı biçimbilimsel bir alandır. Sanat edimi, sanatçının bilincinde potansiyel olarak var olan etki, tepki ve etki çatışmaları arasında oluşur ve kendisini orada meydana getirir. Bu nedenle soyutun kavranmasında temel hareket noktası olan asıl unsurlar, biçimbilimin alanını oluşturan en temel ve en genel unsurlardır.

Sanat bilinci, soyutun görüngüler dünyasındaki kimliğini belirlerken, biçimbilimin alanına soyutun biçim dilini çözebildiği ölçüde adım atabilir. Yani, sanat görüngüler dünyasını keşfedebildiği oranda, biçimbilim ile ilişki kurabilir. Dolayısıyla burada biçimbilim, sanatın varlığını da içine alabilen hakim bir olgu olarak ortaya çıkar. Sanat bilincinin soyutlaşmış biçime hakim olması, aynı zamanda bu bilincin biçimbilime hakim olabilmesiyle aynı şeydir.

Biçimbilim evreninde yer alan tüm görüntüler hem iç hem de dış dinamikler açısından yapılandırılır. Cisimsel özellikler taşıyan veya taşımasını, gösterge niteliği taşıyan tüm varlıkların evrensel boşluk tarafından kuşatılmış olması, biçimsel olarak var olmanın en temel ve kaçınılmaz sonucudur. Burada bahsedilen şekliyle, soyutlaşma bağlamında iç ve dış dinamikler olarak adlandırılan “biçimlenme versiyonlarının sayısal olasılığı”, soyut biçimin kimliğini belirleyen biçimbilimin algoritmik analizinin olasılığıdır. Yani bu çerçevede, soyutun biçimbilimsel olasılıklarının analizi, biçimbilimin algoritmik olasılıklarının kapsamı içerisinde yer alır.

Bir başka ifade ile biçimlenme eylemi; kendisini tanımlayan fiziki özelliklerin iç ve dış noktalarda belirlenmesiyle ortaya çıkan bir görüntüsel göstergeler sisteminin yansımalarıdır. Onu meydana getiren ayrıntılar eş zamanlı olarak mevcuttur ve bu ayrıntılar, evrensel ortamda birbirine karşı diyalektik bir ilişki içerisinde. Biçimlenme, bu diyalektiğin verdiği sonuçlarla somut bir gerçeklik kazanır. Bu bağlamda Kline’in resimlerini ona özgü kılan asıl şey; biçimlerin soyutlaşırken, iç ve dış dinamik yapılar arasında diyalektik ve eş zamanlı olarak çözümlenmesidir. Biçimbilim kapsamında iç ve dış dinamik yapı kavramının işleyiş biçimi özetle budur.

Franz Kline yaşadığı yıllarda, biçim anlayışını minimalizmden esinlenerek temellendirmiş olsa da, yarattığı kendine özgü biçim dili elbette yukarıda belirtilen bağlamda evrensel bir biçimbilim sorunsalı açısından algoritmik bir biçimde ele alınması gerekir. Çünkü soyutlaşma adına ortaya koyulan tüm biçimsel yaklaşımlar, biçimin bir bilinç dahilinde mi yoksa, herhangi bir bilinç faktörü olmadan mı, ele alınıp alınmadığını ortaya koymalıdır. Yoksa, içi boş biçimlendirmelerin doğal anlamı yoktur. Soyutlaşmaya seviyesine erişmiş biçim, doğal olarak biçimbilimsel kriterlere erişmiş biçimdir.

Burada bilinç konusundaki ayırım, soyut sanatın temel varlığının bir değer ihtiva edip etmemesi yönünde, bir geçerlilik sınavından geçmek zorundadır. Bu anlamda, biçim adına uygulanan tüm yaklaşımlar, soyutun biçim dili konusunda geçerli özellikler taşıyor olabilir ki, bu olasılık hemen her koşulda mümkündür.

Örneğin anlamsızca temellendirilmiş bir biçim uygulaması, soyut sanatın biçim anlayışıyla herhangi bir biçimbilimsel ilişki içerisinde elbette olamaz. Tersine, bu tip yaklaşımlar hiçbir değeri olmayan uydurmalardan başka bir şey değildir. Fakat, sanat tarihinde ve güncel sanat ortamında bu tip örnekler, ne yazık ki hatırı sayılır bir miktarda mevcuttur. Bu nedenlerden dolayı, soyut sanatın zihni felsefesinin kaynağını bulduğu biçimbilim; soyutun oluşum kriterlerini, “bu kriterleri hiçbir şekilde taşımayan biçimsel oluşumlardan” taban tabana ayırma prensibiyle hareket eder.

“Soyutlama eğiliminin kendisine nesne edindiği doğa, doğal biçim sanat felsefesi açısından modern eğilimlere kadar çeşitli biçimlerde açıklanmaya çalışılmıştır. Modern bağlamda soyutlayıcı eğilimlerin, sanatın keşfetmek istediği yeni açılımlar bakımından belirlendiği anlam; "birbirinden son derece farklı nesnelere "araç" edinme gerçekliğini, hemen her dönemde sürdürmüştür. Soyutlama konusunda biçimsel ifade açısından çoğunlukla, sanatın ve bilimin kullandığı araçlar somut olan nesnelere bakımından her ne kadar birbirine benzer nitelikler taşısa da, amacın, sonucu değiştirmesi konusunda, nesnenin asıl araç olarak kullanılması gerçeği hiç bir zaman değişmemiştir. Dolayısıyla ifade edilecek nesnenin seçimi, bir "içerik ve biçim" sorunu olarak, betimlenecek nesnenin asal kimliğini belirlemesi açısından son derece önemlidir”(Özderin,2009:60).

Yenileşme konusunda “kalıpları yıkmaya yönelik modern sanat; çeşitli sanat anlayışları ve kuramlarıyla yeni bir gerçeklik oluşturma, akımları, kuramları ve eğilimleri kendi içinde eritme ve entegre etme çabasını içermektedir. Sanat alanındaki izmler kendilerine has ifadelerini oluşturarak öznel deneyimlere ve yorumlamalara yönelmişlerdir. Bu da, sanatta yeni ve modern anlayışların ortaya çıkışına öncülük etmiştir”(Süzen,2018:20).

2. FRANZ KİLİNE RESİMLERİNDE BİÇİM KAVRAMI: (Monotip Soyut)

Makalenin ana teması, Franz Kline’in resimlerindeki biçimlendirme kavrayışının analizi olsa da, eserlerle ilgili detaylara geçmeden önce, teorik açıdan soyut sanatın kavram yönüyle ilgili temellerin belirlenmesi gerekiyordu. Bu kapsamda, makalede incelendiği şekliyle Franz Kline resimleri, soyutun kavram biçimlendirmeleri kapsamında ele alınması gereken özel bir içeriğe sahiptir.

Soyut dışavurum konusunda birçok sanatçı gibi, Kline’in eserlerinin hareket noktası da, sanat adına daha önce pek denenmemiş bir biçim dilini yaratıcı bir biçimde resim diline çevirme çabalarıyla ilgiliydi. Aynı zamanda sanatsal yaratıcılık adına bir felsefe olan bu tür çabalar, planlar, her ne kadar Avrupa sanatında 1915’lerden itibaren birçok sanatçı tarafından çeşitli eserlere yansıtılmaya çalışılmış olsa da, Amerikan kültürünün yarattığı post pentürel modernizmin erişmek istediği soyutluk anlayışı, yaratıcılığın önemini yeniden ele almakla birlikte soyutun kavramsal dilini daha kapsamlı ve daha ileri bir seviyeye taşıma öngörüsüne dayanıyordu.

Yeni arayışlarla ilgili olarak, “Amerikan Soyut Ekspresyonist sanatçıların yaptıkları farklı girişimlerde en çok dikkati çeken, onların artık Avrupa modernizminin dışında olan yeni bir yolda yürümek istediklerini belirtmeleridir (1)”(Karabaş ve Yıldız,2016:353).

Dışavurumcu sanatın soyutluk kavrayışını daha çeşitlendirilmiş bir seviyeye ulaştırma çabası, 1960’lı yıllarda postmodernizm kavramını oluşturacak olan Amerikan sanatındaki özgürlük ve yenilik arayışlarının doğal ve kaçınılmaz sonuçları arasındadır. Kapitalizmin yeni Amerikan toplumunun yaratma süreci, tüm gelişmelerle birlikte sanatın ruhunu da ciddi anlamda değiştirmiştir. Soyut dışavurumcu sanatın estetik anlayışından sonra, Postmodernizm, postmodern sanat bu ruhsal değişimin somut sonucudur.

Post pentürel modernizmin özgürlüğü daha yaratıcı ve daha yeni bir çerçevede ele alması, dönemin sanatçıları arasında biçim yaratma yaratıcılığı konusunda ciddi bir rekabete neden olmuştur. New York Okulunun yoğun rekabet ortamı içinde, Franz Kline, minimalizmden de etkilenecek siyah ve beyazı ağırlıklı olarak kullandığı tuvalerinde, fırça izleriyle pozitif ve negatif dinamik alanlar oluşturduğu bir biçim dilini geniş yüzeyler üzerine uyguladı.



Görsel-1, Franz Kline Eserleri, Tuval Üzeri Uygulama.

Görsel-1'deki eserde, fırça hareketleriyle oluşturulan siyah beyaz renkteki pozitif ve negatif alanlar, basit bir biçimde boyanmış hatta yarım bırakılmış taslak bir zemin gibi görünmektedir. Burada, siyah ve beyaz alanların meydana getirdiği iç ve dış dinamiklerin pozitif ve negatif ilişkiler oluşturması "monotip soyut" olarak adlandırılan zihinsel kavrayışı ve görsel algılamayı meydana getirir.

Monotip soyut, iç ve dış dinamik biçim ilişkilerinin tek tip renklerle ifade edilmesi anlamına gelmektedir. Bir bakıma mono biçim, tek tip renkle ayrılmak suretiyle yalınlaştırılmış biçimi temsil etmektedir. Monotip soyut, monotip biçimlendirme eyleminin kendisine anlam yüklenmiş olan bir formudur. Kline'ın tarzını oluşturan bu biçimlendirme anlayışı, soyut resmin temeline inen en yalın anlayışı temsil etmektedir.

Biçimlendirme karakteri açısından basitmiş gibi algılanan bu iç ve dış dinamik alanlar, aslında biçimbilim kavramının en önemli üç evrensel kuralı üzerinde oluşur. Yukarıda verilen bilgilerde değinildiği gibi, sanat açısından biçimbilim; insanın yaratıcı yeteneklerinin zihinsel niteliklere göre ele alınmasını temsil etmektedir. Tüm yaratıcı biçimlendirmeler, yeni yöntem ve uygulamalar biçimbilim kavramıyla analiz edilip ancak bu kavramla açıklanabilir.

Biçimbilim, sanatın görsel varlığını oluşturan tüm uygulamaları tepeden tırnağa tasarlayan, görüngüler dünyasının temel bilimidir. Sanatın görsel dili biçimbilimin yaratıcı dilidir. Dolayısıyla zihinsel özelliklerle birlikte, teknik bilgi ve uygulama açısından biçimbilimin de kendi yasaları evrensel kuralları elbette mevcuttur.

Dil ve düşünce boyutunda, sanatçının biçimbilimin evrensel yasalarını anlaması ve bu yasaları bilimsel olarak yaratıcı bir biçimde dönüştürerek ifade etmesi, soyut sanatın en temel ve en önemli özelliğidir. Sanatçı, biçimbilimin yöntemleriyle dil ve düşünce arasında soyut sanatın dünyasına adım atabilir. Soyut sanatta yaratıcılığın karşılığı olan biçimbilim, soyutlaşmanın yansıdığı asıl evrensel bilimdir. Dolayısıyla soyutlaşma yönünde biçimbilim evreninin de kendine özgü analitik kuralları vardır.

Biçimbilime Göre, Görüngüler Dünyasının Temel Yapısını Oluşturan Birinci Evrensel Kural:

Uzay boşluğu manasına gelen "alan formu", herhangi bir görsel veya yapısal boyuta sahip olarak biçimbilimin biçimlendirme kuramının ilk adımı ve ilk temel yasasıdır. Birinci evrensel kurala göre alan formu; görüntü oluşturabilecek tüm ölçülerde iki veya üç boyutlu olarak mevcut olabilir. Bir alan formu, yapısı itibarıyla biçimlendirme düşüncesiyle "bir anlamın belirlenmesine yönelik" matematik ve geometrik ilişkiler içerisindedir.

Bu nedenle makalenin giriş bölümünde özellikle açıklandığı gibi, soyutun zihinsel formuna ait "salt bilginin karşılığı", soyutun görsel bütünlüğüne yansıyan salt zihinsel bilginin" biçimbilimsel karşılığıdır. Bu kapsamda Alan formu; biçim verme eylemlerinin, bir algoritmik bir sistem içerisinde hareket ettiği "evrensel temel varlık" ve "evrensel bütünlüktür." Alan formu, tüm fiziki olasılıkları matematiksel ve geometrik olarak kavrayıp içerisinde barındırarak onları tüm yönleriyle kuşatan

biçimbilimsel bir varlık alanıdır. Alan formu biçimlenme yasalarının temeli olarak biçimlendirme yasalarıyla birlikte biçimlendirme yasalarının yönetimini sağlar.

Alan formunun kapsayıcı büyüklüğü, alan formu içerisinde yer alabilecek görüngüler dünyasının ölçeklenebilirliğini de bütünüyle yönetir ve bu kapsamda alan formu ortamında insanın ölçü ve oran algılamaları da belirlenebilir. Örneğin altın oran kavramı alan formunun çekirdek yapısındaki ideal oran ve ölçüleri yansıtan matematik ve geometrik bir denge kavrayışıdır. Bir başka deyişle, altın oran kavramı, bir yönüyle biçimbilimin oran ve orantı kavramıdır.

Biçimbilime Göre, Görüngüler Dünyasının Temel Yapısını Oluşturan İkinci Evrensel Kural:

Alan formu üzerinde hareket eden ve alan formuyla matematik ve geometrik olarak ilişkilendirilerek; biçimlenmenin alt ve üst sınırlarını oluşturan asıl “biçim verme” eylemini yansıtan yönetici kuraldır. “Biçim verme” eylemi olan ikinci evrensel kural; biçimi bizzat oluşturan somut fiziki eylem olduğu için, sanatçının zihinsel yapısıyla doğrudan ilişkilidir ki, bu bağlamda zihinsel yaratıcılığın yönetildiği asıl mekanizmadır. İkinci evrensel kural ile biçimbilim arasındaki ilişki, biçimin stratejik olarak nasıl bir görsel kimliğe sahip olacağına belirlenmesini sağlayan eylemsel ilişkidir.

Yaratıcı yetenekler, kavramsal düşünceleri üreten zihinsel bilgiler, sanatın özgünlüğünü oluşturan keşfe dair seçilmiş yaklaşımlar ve bunlara bağlı diğer üst düzey ruhsal içerikler, biçimbilimin ikinci kuralı içerisinde yer alır ve bu yaratıcı mekanizma tarafından yönetilir.

Soyutun eser üzerindeki başarısı; tüm bu özelliklerin sanatçı tarafından ortaya koyulma becerisiyle doğrudan ilgilidir ki, biçimbilimin biçim verme eylemi; sanatçının soyutu biçimlendirme becerisinin asıl eylemidir. İç ve dış dinamiklerin biçim hareketleri ikinci evrensel kuralın denetiminde belirlenir.

İkinci evrensel kural dahilinde “biçim verme” eylemini yönetmek, biçimin karakteristik imajı için en önemli aşamadır.

Biçimbilime Göre, Görüngüler Dünyasının Temel Yapısını Oluşturan Üçüncü Evrensel Kural:

Birinci ve ikinci evrensel kuralların işleyişini, üçüncü aşamada tamamlayan ve gerekli değişikliklerin yapılmasını sağlayan uygulayıcı kuraldır. Üçüncü evrensel kural, asıl biçim verme kuralı olan ikinci kuralın belirlendiği stratejiyi ve içeriğin amacını yönetir. Bu stratejilerle ilgili gerekli düzenlemelerin yapılmasını sağlar ve bunları, ikinci kuralda olmayan şekliyle kendi öngörüsü doğrultusunda düzenler. Yani üçüncü evrensel kural, birinci ve ikinci evrensel kuralların yönetilmesinin sonucunu belirleyen son tamamlayıcı kuraldır. Bu işleviyle, üçüncü evrensel kural; “biçim yönetimi” kuralı olarak adlandırılabilir. Bu kapsamda biçimbilimin tüm kuralları, birbirleriyle çok güçlü ilişkiler içerisinde olup, bir önceki ve bir sonraki aşamada birbirlerini doğrudan etkileme gücüne sahiptirler.



Görsel-2, Franz Kline Eserleri, Kağıt Üzeri Uygulama.

Örneğin, Görsel-2'deki eserde siyah alanların beyaz alanlara karşı toplam hangi miktarda olacağına biçimbilimin üçüncü kuralına göre karar verilir ve bu bağlamda biçim nesnesinin fiziki ağırlığı bu kuralın stratejilerine göre düzenlenir. Üçüncü evrensel kuralın adı olan “biçimsel yönetim” ilkesiyle, iç ve dış dinamik yapıları meydana getiren görsel miktarların biçimbilimsel tasarımı yönetilir.

Merkezi yapılanma açısından herhangi bir yerde herhangi bir biçimde verilen bölgesel miktarlar kendilerini oluşturan iç ve dış dinamik yapıların tasarımını, bunlar da, bağlı oldukları diğer bölgelerdeki miktarların iç ve dış dinamik yapılarının tasarımını belirler.

Görsel-2'de ki eserde, ortada, sol alt kısımda ve üst kısımda yer alan siyah ve beyaz alanlarla biçimlenerek iç ve dış dinamikleri meydana getiren tüm miktarlar, biçimbilimin üç evrensel yasaasının kurallarına göre yapılanarak sonuçta böyle bir zihinsel, görsel ve duyumsal dil meydana getirmiştir. Eserin iç yapısında görülen siyah beyaz tüm biçimler tam anlamıyla geometrik bir matematiksel denge üzerinde oluşturulmuştur. Pozitif ve negatif alanların birbiriyle olan ilişkileri, bu eserin geometrik kimliğini meydana getirmekte ve soyutun algılanma dili bu geometrik yapı üzerinden kimlik kazanmaktadır. Sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserde de verilmek istenen zihinsel değer; görsel oluşumun verdiği duyumsal değere karşılık gelen duygusal değerdir.

Zihinsel çabaları temsil ettiği şekliyle; soyutun düşünsel dili, aynı zamanda zihinsel öngörülerin duyusal ve duygusal dilidir. Dönüşen aşamalarda hep zihin diliyle kavranan unsurlar dönüşüm somutlaştıktan sonra bir başka yönde artık duyularla oluşan “duygunun” diliyle kavranır ve soyut sanatın insana vereceği gerçek değere ulaşılır.

Elde edilebiliyorsa, hissedilebiliyorsa veya somut olarak görülebiliyorsa, işte o zaman soyut sanatın değeri zihinsel, duyumsal ve duygusal olarak alınabilir. Bu aşamada tüm soyut eserler birbirinden bambaşka bir görsel varlık seviyesinden olacağı için, tüm bunların anlamı ve ileteceği duyular, duygular da bir o kadar birbirinden çok farklı değerlerde olacaktır. Soyut sanatın yaratıcılığındaki çeşitlilik ve zenginlik de zaten buradadır.

Yukarıdaki açıklamalarda görüldüğü gibi, boşluk içerisinde evrensel varlığı ifade eden tüm biçimlendirmeler biçimbilim denetimi ve yönetiminde mümkün olabilir ki, biçimbilim, tüm biçimlendirmelerin evrensel karşılığıdır. Sanat adına yapılan tüm biçimlendirmeler dahil, soyutlaşma adına Franz Kline resimleri de elbette biçimbilim açısından bu bağlam içerisinde yer alır ve biçimbilimin evrensel yasalarına göre değerlendirilir. Soyutlaşma adına sanatın yaratıcılığını yansıtmayı amaçlayan tüm görsel içerikler biçimbilimi doğrudan ilgilendirir.



Görsel-3, Franz Kline Eserleri, Kağıt Üzeri Uygulama.

Görsel-3'teki eserde de aynı özellikler mevcut olmakla birlikte resmin altyapısı, alan formu üzerinde dengeli iki parçaya bölünmüş, sol parça üzerinde, parça sınırları içerisinde lokal bir biçimlendirme yapılarak, diğer parçanın tam orta bölgesinde değil, ama ön sınırında yapılan daha az miktardaki iç girinti biçimlenmeyle birlikte görsel olarak tamamlanmıştır.

Sağ bloktaki parçanın sınırlarında yapılan iç girinti, sol parçanın üzerinde icra edilen biçimlendirme alanının tamamlayıcı parçası gibi görünmektedir ki, asimetrik dengeyi sağlamak için sağ parçadaki minimum hareket bu amaçla meydana getirilmiştir. Sonraki aşamada ise, sağdaki, siyah uzun girinti biçimle birlikte asimetrik bir denge meydana getirilip resme başka bir geometrik kimlik kazandırılmıştır. Eserin alt kısmında yer alan siyah alanların yayılma biçimi ise, üst bölümün yapısına karşı zıtların dengesi oluşturmaktadır. Zaten biçimbilimin evrensel yasalarında iç ve dış dinamik yapılar arasında oluşan biçimler, karşıtların birliğinden büyük ölçüde destek alarak meydana gelir ki, bu noktada; zıt hareketlerin veya karşıt unsurların birliği geometrinin temel oluşum özelliklerinin başında gelmektedir.

Kline'in eserlerinde parçalar ve parçalar arası hiyerarşik ilişkiler oldukça önemli bir biçim verme stratejisidir. Tüm bu hiyerarşik ilişkiler içerisinde yer alan tüm parçalar, önce kendi iç ve dış dinamik ilişkilerini meydana getirir, sonra da bu parçalar kendi dışındaki bölgelerin iç ve dış dinamikleriyle görsel ilişkiler meydana getirerek, kimi zaman tümevarım etkisi oluşturmak suretiyle merkez dışına doğru ilerleyerek bütüne ulaşır, kimi zaman da tam tersine, tümünden gelip merkeze doğru hareket ederek, bütünü merkezle veya merkezi alanlarla ilişkilendirir.

Sanatçının eserlerinde meydana getirdiği biçimlendirmeler monotip kavrayışa göre her seferinde tam anlamıyla çözülmüş ya da en ideal şekliyle tamamlanmış kompozisyonlar elbette değildir. Bazı eserlerinde biçimbilime göre hatalı uygulamalar mevcut olabilir. Bu bağlamda hatalı, eksik veya fazla olan bir biçimlendirmede bile, çözüm yine biçimbilimin kurallarına göre bulunur ve uygulanır. Önemli olan, bunu bilgi ve deneyim çerçevesinde en iyi şekilde ortaya koyabilmektir.

Biçimbilim konusunda yapılabilecek tüm yorumlar çözüm noktalarını içerdiği gibi, çözümün bulunmadığı noktaları da içerir. Bilgi, tüm bulguları hem olumlu hem de olumsuz yönde yine bilgiyle ortaya koyar. Başarı ise, tüm bunları görebilme ve yönetebilme becerisinde gizlidir. Bu anlamda hiçbir sanat eserinden, mükemmellik seviyesinde olması beklenmemekle birlikte, eserde bazı konularda hiçbir hataya yer verilmemesi de biçimbilim kurallarına göre mutlaka istenmelidir. Yani, hataların kabulü ve reddi konusunda bir tolerans oranı olmalıdır. Yoksa, hiçbir kuralın ölçünün kriterin olmadığı bir yerde, hiçbir nitelikli bilgi ve eleştiri de ortaya çıkmaz.

En iyi, en başarılı eserde bile bir takım küçük hatalar eksiklikler veya fazlalıklar olabilir. Önemli olan, eserin sanat adına savunduğu unsurları en etkili şekilde dile getirmeye çalışması ve bunu istikrarlı bir biçimde sürdürmesidir.

Sanat eserlerine bakış açısının da bu yönde olması gerekmektedir. Görsel açıdan bu stratejik planlar da elbette biçimbilimin matematiksel ve geometrik yöntemlerinin uygulama özellikleridir. Tüm bu resimlerde temel ilke, parça bütün ilişkileri arasında meydana getirilen iç ve dış dinamikleri, her seferinde farklı izlenimler yaratacak ölçüde değişikliğe uğratma becerisini ortaya koyabilmektir. Soyutun varlığındaki gizem de, bu yaratıcılığı ortaya çıkarabilme becerisine doğrudan bağlıdır ki, tüm yaratıcı biçimlendirmeler tüm yaratıcı gizemleri de beraberinde getirir.



Görsel-4, Franz Kline Eserleri, Tuval Üzeri Uygulama.

Görsel-4'teki eserde ise, yine alan formu üzerinde, resmin sol sınırında sağ sınırına doğru eğimle uzanan bir hat üzerinde, zıtların birliğinden oluşan iç ve dış dinamik biçim hareketleri meydana getirilmiştir. Soldan sağa hareket edip eğimle bağlanan ana hattın üzerinde inşa edilen iç ve dış dinamik biçimlendirmeler, ana biçim hattının alt ve üst tarafında kalan ve resmin dahilinde olan alanları, bu alanlar üzerinde yaratılan biçimlerle hareketlendirerek resmin bütünlüğünü tamamlamıştır. Böylece resim alanının ne alt, ne de üst kısmı resmin ana hattı olan bölgeden kopmamış, bilakis onun hareketini tamamlayıcı anlamda desteklemiştir. Burada aslında incelenmesi gereken temel husus şudur ki:

Temel alan formu üzerinde başlangıçta ne yönde nasıl hareket ediliyorsa, sonraki biçimlendirme hamlelerinin devamı, bu ilk başlama hareketine hiyerarşik olarak bağlı kalır. Yani her zaman bu hiyerarşide, bir sonraki hareket, bir önceki hareketin sonucu olarak ortaya çıkar. O yüzden ilk hareket ilk biçimlendirme stratejisi, sonuca doğru hangi başarı ölçütüyle gidileceği konusunda çok ama çok önemli bir göstergedir.

Görsel-4'deki eserde, soldan sağa doğru kuşanan ana biçim hattı, ilk adımın ana karakterini doğrudan belirlediğine göre, artık bundan sonraki biçim hareketleri bu belirgin ana hattı fazla zorlamadan oluşmak durumundadır ki, aksi takdirde herhangi bir görsel rekabet durumunda, bu sefer ana hattın karakteri, verilmiş biçimi nedeniyle diğer biçimlerle uyumsuzluğa düşerek resmin görsel bütünlüğü tümünden bozulacaktır. Bu ana hattın karakteri, biçimleme eylemi devam ederken bozulursa eğer, o zaman neden böyle bir biçim karakteri oluşturuldu sorusu ortaya çıkacaktır. Öyleyse buradan çıkan sonuca göre; son biçim hareketi daima, kendisinden önce gelen ilk biçim hareketiyle uyumlu olmak ve onun sunduğu şartlara göre biçimlenmek durumundadır. Tüm biçimler başından sonuna kadar bu hiyerarşiye uyarak oluşursa, soyutun nihai sonuca da eserin bütünlüğü açısından başarıya ulaşır.

Yukarıda, sanatçının bazı eserlerinde biçimbilim açısından kimi hataların mevcut olabileceğinden bahsedilmişti ki, bu noktada, Görsel-4'teki eserin sol alt bölümünde yapılan biçimlendirmenin yönünün aslında yanlış olabileceğinden bahsedilebilir. Yani, sağ üst bölümde yer alan biçimlendirmeler zaten eğimi sağ bölüm yönünde oluşturmuştu. Sol alt bölümdeki biçim bağlantısının da sağdaki gibi aynı yönde ve benzer açıyla verilmesi, zıtların birliğinden ortaya çıkabilecek daha iyi bir imaja sahip olmasını biraz engellemiş görünüyor. Dolayısıyla, biçimbilimin zihin yapısına göre, iki aynı tekrar iki aynı yönde yapılıncı aslında sonuç daha etkili bir yönde çıkmıyor ki, bilindiği gibi buna; zıtların birliğinden çıkan uyum adı veriliyor.

Monotip biçimlendirmede en önemli kurallardan biri, zıtların birliğini en iyi konumda yakalama becerisine dayanıyor. Monotip biçimlendirmede aynı veya benzer olan hareketleri tekrarlamaktan ziyade, farklı ve benzer olmayan hareketleri aramak ve bulmak gerekiyor. Bu çerçevede soyutun düşünsel kuralları, görsel algılamanın psikolojik kurallarıyla ortak noktalara sahiptir. Görsel psikolojiye uymayan birçok husus, soyutun ve biçimbilimin düşünsel kurallarına da çoğunlukla uymaz.

Biçimbilim ve monotip soyut arasındaki temel ilişkiler, sanatçının eserlerinin ana karakterini oluşturmaktadır. Bu açıdan Franz Kline resimleri soyut sanatın özgün nitelikli eserleri arasındadır. Bu bağlamda monotip yöntemlerle sadeleştirilmiş biçimler meydana getirilmesinin en ilgi çekici yanı, iç ve dış dinamik yapılar olan pozitif ve negatif alanların sahip olduğu miktarların değiştirilmesiyle; birbirinden çok farklı görsel sonuçlar oluşturabilmesidir. Bu, her eserde çok farklı sonuçlar yaratabilen üretken bir değişkenliktir ki, soyut resmin üreme kabiliyeti; soyut düşüncenin üretme kabiliyetinden kaynaklanır.

Düşüncenin çoklu seçeneklerle birlikte ele alınması, bu seçenekler arasında en iyi olanın seçilmek istenmesinden kaynaklanır. Sanatçı yaratıcı tavrı ile bu seçenekleri meydana getirir ve bunlar arasında en iyi ve en etkili olanı seçip eseri üzerinde uygulamaya çalışır. Burada sonucun başarılı olup olmayacağı önceden tam olarak anlaşılmaz. O yüzden seçilmiş düşünceleri uygulanabilir öngörülere dönüştürmek denemenin başarılı olmasını daha güçlü hale getirecektir. Soyutun üretkenliği ilke edinen zihinsel mekanizmasının önemi de işte burada ortaya çıkar. Soyutlaşma adına düşünce üretmenin amacı, yaratıcılığı sorgulayan sorunları çözmek içindir. Sanatçının soyuta ulaşma amacı da tam olarak budur.



Görsel-5, Franz Kline Eserleri, Tuval Üzeri Uygulama.

Franz Kline siyah ve beyazı kullanarak monotip eserler üretmenin yanı sıra, kimi resimlerinde renkleri de kullanmıştır. Monotip soyutun kavranışında, salt biçim ve biçim verme amacı ön plana çıksa da bu tür biçimlendirmelerde bazı renklerin kullanılması da söz konusu olabilir.

Görsel-5'teki eserde, 6 farklı renk mevcut olmakla birlikte, monotip biçimlendirme özelliği hala belirgin bir seviyededir. Dolayısıyla renklerin sınırlandırılarak kullanılması monotip soyutun biçim anlayışını olumsuz yönde değiştirmiyor. Fakat sanatçı renkli çalışmalardan çok siyah beyaz çalışmalara ağırlık vermiştir. Rengin kullanılmasına karşın siyah beyaz resimler aslında daha etkili görünmektedir.



Görsel-6, Franz Kline Eserleri, Tuval Üzeri Uygulama.

Görsel-6'daki eserde ise, renklenme miktarının biraz daha artmış olduğu görünmektedir. Bu eserde de, yine pozitif ve negatif biçim alanlarının meydana getirdiği iç ve dış dinamik hareketler monotip biçimlerin algılanmasını sağlamaktadır. Ayrıca, siyahın diğer renklerle biraz karışım yaparak ara değerler meydana getirmesi, monotip biçimlerin hacimsel etkilerini bir miktar daha artırmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan ara değerler, biçimlerin iç ve dış dinamik yapılarına derinlik kazandırmaktadır.

Yukarıda verilen bilgilerde ifade edildiği gibi ana hatlarıyla düşünüldüğünde, sanatçının biçim anlayışı, soyutlaşma kavrayışının en temel formunu ifade etmektedir ki, bu noktadaki yalınlık minimalizmin özelliklerini de içerir.

Soyut resim konusunda biçim üreten her sanatçı, kendi araştırmalarıyla kendine özgü bir biçim dili keşfetmeye çalışır. Soyutun etkili bir dil olabilmesi, bu özgün araştırmaların görsel gücüne bağlıdır. Bir sanatçı daha etkili bir biçim dili keşfedebiliyorken, başka bir sanatçı da bundan daha az etkili bir biçim dili keşfedebilir.

Soyut dışavurumcu sanatçılar içerisinde Kline'in eserlerinin ayrı bir yere sahip olduğu söylenebilir, keza soyut sanat adına birçok ressam birçok eser üretmiştir, fakat bunların bazılarının soyut resimle uzaktan veya yakında ilgisi bile bulunmamaktadır: Birçoğu anlamsız, dekoratif seviyede olup hiçbir zihinsel düşünceyi yansıtmayan, hiçbir yaratıcı uygulamaya dayanmayan bir seviyededir.

Yaratıcı unsurlar sanatçıların potansiyellerini de ortaya koyar ki, bu da en ciddi imtihan süreçlerinden biridir. Yaratıcı yeteneklerin en derin olduğu sanatçı karakterler, en başarılı eserler üretmeye aday olabilecek sanatçı kişiliklerdir.

3. SONUÇ

Franz Kline eserlerinde monotip biçim anlayışının incelendiği bu makalede, anlaşılması gereken en önemli temel; "monotip kavrayışın" esasen soyutlaşma teorisi içerisinde yer alan oldukça önemli bir bilgi içeriğini temsil etmesidir. Metin içerisinde ayrıntıları verildiği gibi, bu bilgi içeriği soyut sanatın görsel dünyasını nihai olarak biçimbilim kapsamında ele almaktadır. Bu noktada biçimbilim, dil ve düşünce arasında yapılan soyutlaşma kavrayışının kendisini matematiksel olarak dönüştürdüğü daha somut bir alanı temsil eder.

Biçimbilim alanında dönüşümün sağlayan düşünce ve buna bağlı diğer bilgi içerikleri, eser üzerindeki karşılığını soyuta dönüşen biçimler olarak görür. Dolayısıyla konuya bir içerik ve biçim ilişkisi olarak bakıldığında, soyutun düşünceleri ilgilendiren bilimsel bilgi dili ile, bunun karşılığı olan görsel dili, sanatçının yaratıcı yeteneklerine yansıdığı ölçüde eser üzerindeki başarısını gösterir. Burada başarılı bir dönüşüm olabileceği gibi, başarısız bir dönüşüm de olabilir. Yani, içerik ve biçim açısından uyumlu ve tutarlı bir oluşumla başlangıçta herşey yolunda gitse de, soyutun görsel kimliğine gelindiğinde bu noktada beklenen sonuç, başta öngörüldüğü kadar başarılı olmayabilir, veya bu anlamda öngörülen hiçbir unsur başarılı olmayabilir. O yüzden, sonuç bizzat somut olarak görülünceye kadar, en iyi olasılıkların bile hiçbir başarı garantisi yoktur. Zaten soyut sanatla uğraşmanın risk ve sürprizleri de genel olarak bunlardır.

Makalede verilen tüm bilgiler göz önüne alındığında, sanatçının monotip biçimlendirmeleri, "soyutun" biçim yaratma yaratıcılığını çok ilgi çekici bir seviyede yansıtabilmektedir. Buradaki özgün görsel dil, Franz Kline eserleri izleyicinin zihninde kendine özgü nitelikleri olan farklı bir kimlik oluşturabilmektedir. Zaman içerisinde, eserlerde daha istikrarlı bir biçimde üretilen bu görsel kimlik, izleyici üzerinde yarattığı imajı daha üst noktalara taşımayı başarmıştır.

Özgünlüğün akılda kalıcılığı, tarihi süreçte sanatçının ismiyle örtüşmesi, bu eserlerin sanatsal olduğu kadar toplumsal açıdan da kitleleri ikna ederek başarıya ulaştığını göstermektedir. Bir eserin sanatsal olduğu kadar toplumsal alanda da izleyiciye ulaşmakta başarılı olması, o eser için beklenen en önemli kriterlerden biridir. Fakat ne yazık ki, sanatsal başarısı olan tüm eserler, toplumsal olarak kitlelerin farkındalığına kimi zaman ulaşamamaktadır. Bunun birçok farklı sebebi olmakla birlikte, sanatçının üretim ve tanınırlık profili de burada önemli bir rol oynamaktadır. Franz Kline bu konuda şanslı sanatçılar arasındadır ki, bu tanınırlığı fazlasıyla elde edebileceği, New York Okulu olarak adlandırılan son derece aktif bir sanat ortamı içerisinde çalışma imkanı bulmuştur.

Rekabetin ciddi anlamda ön planda olduğu bu yoğun sanat ortamı içerisinde, soyut resme yeni katkılar sağlamayı amaçlayan başka sanatçılar da elbette mevcuttur, fakat bu sanatçılardan çok azı, Franz Kline gibi akılda kalıcı olmayı başarabilmiştir.

Bu bağlamda soyut resim konusunda, ortaya sorgulayıcı bir argüman koymak, soyutlaşmayla ilgili ciddi bir meseleyi çözmeye çalışmak son derece zor ve özel ilgi duyulması gereken karmaşık bir iştir. Bu nedenle soyut sanata, soyut resme ilgi duyan ve gerçekten meraklı olan sanatçı sayısı çok azdır. Resim sanatının en zor, en karmaşık bilim alanı elbette soyut resim ve soyut sanat alanıdır.

Sonuç olarak değerlendirildiğinde,

Kline'ın monotip eserleri soyutlaşma biliminin temel yasaları üzerine inşa edilen, geliştirilebilir özelliklere sahip bir biçimlendirme kavrayışıdır. Biçimbilim kapsamında soyut resmin yaratıcı uygulamaları bambaşka kimliklerde olabilme kabiliyetiyle, bundan sonraki süreçte de sanatçıların yaratıcılığını gösterebileceği bir alan olarak var olmaya devam edecektir.

Soyut resimle ilgilenebilecek bir sanatçının, soyut sanata gerçek anlamda ilgi duyması neredeyse şarttır. Aksi takdirde, bundan emin olunmadığı durumlarda, soyut resimle uğraşma adı altında; hiçbir anlamı olmayan, içi boş görsel nesnelere üretmenin ötesine geçilemeyecektir.

Ağırlığını taşıyabilme riskini göze alabiliyorsanız eğer, bu riskin adı soyut sanat soyut resimdir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık 399, 1. Basım, Sanat Kitapları 01., ISBN:978-975-570-384-8.
- Atakan, N. çev. Rona, Z. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi Yayınları, Sanat Kuramı Dizisi 2, (1) Clement Greenberg, Avant Garde And Kitsch, Partisan Review, Cilt VI, Sayı 5 Sonbahar 1939.
- Bayraktar, Ş. (2015). abstract-expressionism, erişim, <http://entasss.blogspot.com.tr/2015/05/abstract-expressionism.html>, 21 Şubat 2016, s. 21:02).
- Çolak, P. D. (2016). Soyut Sanata Fenomenolojik bir Yaklaşım. İstanbul: *Mimarsinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 14, Güz. ISSN:1309-4815, (1) Paul Crowther, Phenomenology of Visual Arts, Stanford University Press, Birinci Baskı, 2009, s. 99., (2) Dermot Moran, Introduction to Phenomenology, Routledge, Oxford, 2000, s. 21.
- Dinçer, B. (2014). *Soyut Resimde Suje ve Obje Arasındaki İlişki*. Erzurum: Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, (1) Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Eren, I. (2005). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*. Asa Kitabevi 33, 1. Basım, 2006.
- Erinç, M. S. (2004). *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Ütopya Yayınları Sanat Dizisi 109, 2. Basım, ISBN:975-6361-18-2.
- Eryiğit, G. (2012). Biçimbilimsel Çözümleme. *Türkiye Bilişim Vakfı Bilgisayar Bilimleri ve Mühendisliği Dergisi*, cilt 5, sayı 2, s. 33-55. ISSN:1305-8991.
- Fischer, E. çev. Çapan, C. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. Ankara: İmge Kitabevi yayınları 7, 6. Basım.
- Gökdoğan D. (2018). Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu Akımlar, Ankara: *Journal Of Awareness*. Cilt 3, Sayı: Özel, e-ISSN:2149-6544, s. 235-256., DOI:10.26809/joa.2018548- 634. (1) Keser, N., 2009, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınları, 2. Basım.
- Karabaş, Y. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko, İstanbul: *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Aralık 2/2, s. 351-364., ISSN:2458-9381, (1) Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*, Genişletilmiş 15. Basım, Remzi Kitap Evi.
- Kıran, Z. (1990). Büyüleyici Bir Bilim Dalı: *Dilbilim, Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. Cilt 1., s. 4-9.
- Langer, K. Susanne, çev. Korur, A. F. (2012). *Sanat Problemleri*. Mitos Boyut Yayınları Sanat Dizisi 2.
- Lyotard, J. F. çev. Birkan İ. (2007). *Fenomenoloji*. Ankara: Dost kitabevi Yayınları, Kültür Kitaplığı 73, 1. Basım, ISBN:978-975-299-332-8.
- Özderin, S. (2008). Sanatsal Yaratıcılıkta Potansiyel Bir Problem: Zihinsel Aşkınlık Boyutuyla Soyut Resimde "İçerik ve Biçim" (Aşkın İçerik... İçkin Biçim), Antalya: *Akdenizsanat Dergisi*. cilt 1, sayı 2. s. 79-90.

- Özderin, S. (2009). Modern Resim Sürecinde Soyut ve Soyutlayıcı Yaklaşımlarda Biçimsel Yapılanma, *Akdenizsanat Dergisi*. s. 57-67., (1) Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri, Agora Kitaplığı Yayınları: 76, 3. Basım, İstanbul, 2005. s. 98., (2) Turgut Kaçar, "Mekan Yaratan Bir Bilinç Gerçekliği Olarak Sanat", Anadolu Sanat, Sayı, 17, Eskişehir, 2006, s. 82.
- Sezer, C. (1997). *Resimde Çizgisel Düzenleme ve Renk İlişkisi*. Eskişehir: Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözer, O. (1992). *Felsefenin ABS'si*. İstanbul: Simavi Yayınları ABC Dizisi 7.
- Süzen, H. N. (2018). Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanata Katkıları, *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*. Cilt 2, Sayı 1.
- Şentürk, Y. (1999). *Soyutta Derinlik ve Öz*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. (1) Tunalı, İsmail; Modern Resim, Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1989.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefe Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul: ISBN:975-14-0110-0.
- Ünsal, E. (2017). Saf Resim; I. Kant, C. Greenberg ve Soyut Dışavurumculuk, *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt 3, sayı 3., Ekim, e-ISSN:2149-8385, p-ISSN:2528-9950.