

ANALİTİK GEOMETRİ KONUSUNDA “BİR BİÇİM USTASI” ZEKÂİ ORMANCI*

Süleyman ÖZDERİN¹

ÖZ

Bîçim, sanatı modernleştiren en büyük ve en önemli unsur olarak 21. Yüzyılda da hala etki gücünü korumaktadır. Tarihin her döneminde, sanat ve sanat yapıtı sanatçının bîçim kaygısıyla elde ettiği görsel ve düşünsel bulgular üzerine inşa edilmiştir. Bîçim bu yönüyle sanat için var olan biricik amacı ifade eder ve sanatçının yönetimiyle sanata dönüşür. Bîçimin sanatsal değeri yaratıcılığın düşünsel değeri ile karşılık bulur ve ancak bu düzeyde sanatçının varlığı bîçime sanat, sanata bîçim katar. Bu bağlamda bîçimi sanat, sanatı bîçimle özdeşleştiren ender isimlerden biri de Zekâî Ormancı’dır. Bu bildiride, erken yaşta kaybettiğimiz değerli sanatçımız Zekâî Ormancı’nın, resimlerinde, son derece titiz bir yaklaşımla bir araya getirdiği geometrik oluşumların bîçim dili analiz edilmeye çalışılmış ve sanatçının soyut resmi kavrayışında, analitik geometrinin sanat eserlerine yansıyan yönlerinin, sanatçı tarafından nasıl ele alındığı, soyut dışavurumculuğun tarihi gelişim süreçleri içinde değerlendirilerek, özellikle içerik ve bîçim tartışmaları bakımından tüm yönleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Soyut, Bîçim, İçerik, Kompozisyon, Tümevarım, Zekâyî Ormancı

* Bu makale, Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksek Okulu tarafından, Antalya Olimpos’da düzenlenen 5. Uluslararası Sanat Sempozyumunda sunulan bildiriden türetilmiştir.

¹Öğr. Gör. Dr. Süleyman Özderin Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik bölümü Antalya/Türkiye, selekant(at)gmail.com, www.baksanat.net

“A MASTER OF FORM” ZEKAI ORMANCI AT ABOUT ANALYTIC GEOMETRY

ABSTRACT

Form has been maintaining its influence power also in 21st. Century as the biggest and most important factor which modernizes art. All along the history the art and the work of art had been built based on the findings of the artist which were obtained by formal aspects. From this view point the form is only “thing” that exists for art. The form is meeting with artist when it transforms into art. The existence of the artist adds the art into the form, and adds the form into the art. In this regard, one of the rare names who identifies the art with the form and the form with the art is Zekai Ormancı. Within this paper, the language of form of the geometrical formations which have been brought together in an extremely selective way in his paintings by Zekai Ormancı, whom we lost at a young age, was tried to be analyzed. Regarding the artist’s understanding for abstract painting the manner of approach of the artist concerning the reflected ways of the analytical geometry into the art objects was explained in all its parts.

Keywords: Abstract, Form, Content, Composition, Induction, Zekayi Ormancı

Özderin, Süleyman “Analitik Geometri Konusunda Bir Biçim Ustası Zekai Ormancı” *ulakbilge* 5. 16 (2017): 1617-1630

Özderin, S. (2017). Analitik Geometri Konusunda Bir Biçim Ustası Zekai Ormancı, *ulakbilge*, 5 (16), s.1617-1630.

Giriş:

Modern sanatın gelişim sürecinde “biçim” kavramına verilen anlamlar sanatçıların bitmek tükenmek bilmeyen çalışmalarına hemen her dönem farklı ilhamlar vermiştir. Tarihsel süreçte sanatın gerçekte olan ilişkilerinin değişmesi veya doğadan alınan izlenimlerin sanatın kendi değerlerine yansımaları, sanat yapıtına verilen anlamları büyük oranda değiştirmiştir. Bu anlamda; “her sanat yapıtı biçimle içerik arasındaki birlikle belirginleşir; çünkü ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir”(Ziss,çev. Şahan,2009:128).

İzlenimcilikle başlayan biçim ve içerik değişimi süreç olarak, resim sanatının bir renk ve ışık sanatına dönüşmesine imkan sağladı. “izlenimci sanat “resme yeni bir obje kavrayışı, yeni bir doğa anlayışı getiriyordu, yeni obje ve doğa kavrayışına dayanarak tuval üzerinde yeni bir dünya resmediyor”(Tunalı,1989:73).

İzlenimciliğin, sanatın gerçekçi olmak zorunda olmadığı fikrine dayanarak sanat dünyasında kabul görmeye çalışması, sanat tarihinde benzeri pek de görüşmemiş, zorlu bir süreçten geçmesini sağlamıştır. İzlenimciliğin sanat dünyasında kendisini, zorlu bir süreçten geçtikten sonra kabul ettirmesi, tarihi süreçte ardından gelecek yeni önermelerin de bir bakıma daha kolay bir zemine yayılmasına öncülük etmiştir. Bu süreçte ortaya çıkan sanat akımları; puantilizm, post empresyonizm, fovizm, kübizm, ekspresyonizm, soyut resim, fütürizm, konstrüktivizm, dadaizm, sürrealizm, Bauhaus ve tarih itibarıyla 1940-45 dönemlerinde soyut dışavurum akımıdır.

1950'lere kadar ortalama seksen yıllık bir zaman diliminde sanatın gerçeklik ile olan ilişkileri neredeyse tamamen değişerek, sanat adına yürütülen faaliyetler bilimsel ve felsefi bir alana daha fazla yönelmiştir. Sanatta biçimci arayışların ardında yatan asıl erek insanın ruhundaki bilinçle ilgilidir. Dış dünya ile ilişkilerinde “insan bilinci mutlaklaştırmaktan çok dönüştürmekten yanadır. Herhangi bir gerçekliği kendi bağlamından kopararak içinde yaşanan sistematüğün koşullarıyla ilişkili olan bir dönüştürme uğratır”(Kahraman, 2005:12).

“İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasından bir değil bir çok etken vardır kuşkusuz. Söz gelimi, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa Ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler bir çok Avrupa'lı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır”(Antmen,2008:143).

Soyut Dışavurumcu Akımın Temellenmesi:

“Sanatçılar 1960’lar boyunca ve 70’lerin başlarında bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanlı olarak sorgulamaya başlamıştı. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içerisinde sanat uygulaması ve kuramı doğrultusunda, kabul edilen ile edilmeyen arasındaki sınırları açmıştır. Bu sürecin uzun vadedeki etkilerini anlayabilmek için sorgulamada izlenen çeşitli yolları incelemek gerek ama, başlangıçta, kısmen de olsa bu sorgulamanın resim-heykele, soyut dışavurumculuk akımının hegemonyasına ve biçimcilik olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Resimleri, biçimci görsel niteliklere dayandırarak çözümlemeye yönelik bir sistem olan biçimcilik kavramı Amerika’lı sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in yazılarıyla ortaya çıkmış, İngiliz eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry’nin düşünceleriyle birleşerek 1960’lar boyunca Amerika’lı eleştirmen Michael Fried’in yazılarıyla etkisini sürdürmüştür. Greenberg’e göre, Avangard’ın tarihi, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimdir. Dolayısıyla Greenberg, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve geometrik biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur.(1) Greenberg için resim ve heykel, ekonomik toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi”(Atakan,2008:20). Greenberg’in bu düşünceleri sanatın özünün yaratıcılık dolayısıyla da bilimsel bağlamda sorgulamasını işaret etmektedir. Soyut dışavurumcu yaklaşım, “Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edilebileceği, fiziksel hareketin vurguladığı aksiyon resmi ve Mark Rothko, Kenneth Noland, Clyfford Still, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Morris Louis, gibi ressamların temsil ettiği renk alanı resmi, olarak iki ana kolda ilerledi”(Lynton,1991:233-234). Amerika dışında ise soyut dışavurumcu sanat; Fransa’da İnformel art, taşizm ve Cobra grubu olarak ortaya çıktı.“Greenberg’le Fried’in savunduğu biçimcilik modern sanatın izlemesi gereken yola ilişkin temel varsayımı destekliyor, hatta görsel yönelimli çalışmaların ortaya çıkmasına neden oluyordu. Fried, Jackson Pollock’ın Barnett Neuman’ın, Morris Louis’in Kenneth Noland’ın, Frank Stella’nın ve Jules Olitsky’nin yapıtlarını destekliyordu”(Atakan, 2008:21).

Soyut sanatın uygulanma biçimlerinden biri olan geometrik yaklaşımın temeli konstrüktivizm, De-Stijl gibi Avrupa sanatına özgü akımlara dayanır fakat, geometrik olup olmaması hiç fark etmeksizin soyut dışavurumcu sanatın asıl içeriği, kendisinden çok daha önce etkinlik göstermiş olan bu geometrik yaklaşımlardan amaç olarak çok daha farklıdır. Soyut dışavurumcu yaklaşımın ortaya çıkışında, her ne kadar, sanatta yeni özgürlüklerin “yeni bir modernizm” havasında aranıyor olması yaygın bir etki oluştursa da, nedensel bakımdan; Birinci ve İkinci Dünya

savaşlarının yaratmış olduğu sosyo-kültürel sonuçların tepkisel anlamda soyut dışavurumcu sanatın “salt bir sanat anlayışı” biçiminde kavranmasına yol açması”, dışavurumculuğun “Amerikan sanatı” olarak kavramlaştırılmasıyla ilgili kültürel politikaların temelini atılmasını sağlar. Bu çerçevede savaş politikalarının yıldırıp göç etmeye zorladığı bir çok Avrupa’lı sanatçının Amerika’ya ulaşması, Amerikan kültür politikalarının eline geçmiş olan insan kaynaklarının, geleceği temellendirmek için kullanılmasını ifade eder. Bu potansiyelin bir fırsat olarak değerlendirilmesi, tabi ki sadece kültürel bir bakış açısının eseri değil, aslında sosyo-politik bir misyonun gelecek planlarının eseridir.

Soyut dışavurumcu sanat anlayışının kendi içerisinde, geometrik ve geometrik olmayan ifadeler biçiminde ayrılması veya sanatçıların bu yönde kişisel tercihler yaparak soyut eserler vermesi; biçimsel anlatıma farklı anlamlar yüklenmesine de yeni olanaklar sağlar. Modernizmin gelişim evresinde, sanatta yeni arayışların biricik temsilcisi olan “biçim” olgusu, bir anlatım aracı olarak ifade edilebilecek görünsel özelliklerin hemen hemen tümünü yansıtmıştır. Keşfedildiği oranda biçimin temsil gücü, onu kavramsal olarak anlamlandırmaya çalışan sanatçının yaratıcı gücü haline dönüşür ve resmin dili, biçimin dili olarak kavramsallaşır. Geometrik yaklaşım ve biçim arasında varolan bu potansiyel, aslında matematiksel temellere de dayanır. Yani biçimsel yaklaşımlar, dışavurumda hangi görsel dilin aracıyla anlatılırsa anlatılsın, matematiksel alt yapı mutlak suretle oransal geometrinin varlığına temelden bağımlıdır. Matematik ve geometri kavramları, elbette, dışavurumun soyutlaşmasını, sağlayan ana temellerin mutlaklığını ifade eder. Geometrinin biçim dünyasında matematiksel mantığı temsil etmesi, sanatsal bağlamda aranan yaratıcı biçimde, geometrinin matematiksel bir kavram temelinde soyutlaştığını gösterir. Soyutun içerik ve biçimi arasında oluşan bilgi gereksinimi burada zihinsel olarak kendiliğinden oluşur.

Soyut Resimde Zekai Ormancı:

2008 yılının Nisan ayında kaybedilen Prof. Dr. Zekai Ormancı soyut resim alanında ülkemizde yetişen en önemli isimlerden biridir. Sanatçı 1949’da Aydın’da doğdu. 1973 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü bitirdi. Mezuniyetinin ardından Almanya, Avusturya ve Fransa’da çeşitli araştırmalar yaptı. 1986 da Doçent, 1995’te de profesör oldu.

Zekayi Ormancı’nın resimleri soyut kategoride biçimsel bakımdan analitik bir oluşum içerisinde değerlendirilir. Yukarıda resim sanatında soyutlaşmanın hangi biçimlerde tezahür ettiği tarihi süreç içerisinde genel hatlarıyla belirtildi. Bu noktada soyutlaşma olgusunun, içeriği yansıtmaya kapasitesi, biçimsel anlayışın nasıl uygulandığıyla doğrudan ilgilidir. Soyut arayışlar içerisinde biçimin en derin veya

en karmaşık bir anlayışla yansıtıldığı resimsel uygulama, tabi ki aksiyon resmi olarak adlandırılan yaklaşımdır. Buna karşılık renk alanı olarak adlandırılan ve geometrinin basit versiyonlarının dışına çıkamayan biçimsel yaklaşımlar, soyutun kavramsal yönünde pek de yaratıcı olamamış, veya soyut sanatın yaratıcı yönlerini çok da sorgulayamamıştır. Soyut resmin renk alanı ya da aksiyon resmi türlerinde, hangi yaklaşımın içerik ve biçim olarak daha başarılı olduğu farklı bir tartışmanın konusu olmakla birlikte, yukarıda belirtilen içerik ve biçim arasındaki ilişkiler, yön belirleme açısından bu tartışma içerisinde, ister istemez bir tercih sorunu olarak yer alır. Bu fark aslında soyut resimde şimdiye kadar pek de sorgulanmayan bir yöne de sahiptir ve soyutun derinlik teorisini hangi yaklaşım veya yaklaşımların asıl olarak belirliyor olduğu bu anlamda daha geniş bir boyutta ele alınmalıdır.

Yukarıda, soyut resmin asıl içeriğinde hangi yaklaşımın daha başarılı olduğu konusu, Zekai Ormancı'nın resimlerinin yönünü de bütünüyle etkiler. Sanatçının resimleri bu ayrımda genel özellikleriyle aslına bakılırsa her iki yaklaşım içerisinde de yer almaz, fakat bazı temel ilkeler aksiyonel yaklaşımdaki prensiplerle ortak özellikler taşır. Aksiyonel yaklaşımda pentürel ilişkiler daha içli dışlı ve iki boyutlu olarak kullanılarak, “yapısal bir temel ilkeyle” hareket ederken, Ormancı'nın resimlerinde bu ilişkiler tamamıyla tasarısal geometrinin disiplinel formları arasındaki ilişkilerle hareket eder. Bunlar prensip olarak aynı mantığa dayanan özelliklerdir. Zekayı Ormancı'nın biçim dili, aslında parçaların bütününe dayanan bir form dilidir. Burada biçim ve form arasında sadece boyut farkı fardır. Biçim formun iki boyutlu olan halidir, form ise biçimin üçüncü boyut kazanmış halidir. Form ve biçim arasında olup biten ilişkiler aynı prensiple hareket eder, yani her ikisi de yapısal kavrayışın temel yansımasıdır.

Aksiyonel ve Renk Alanı Yaklaşımları Arasında Zekayı Ormancı'nın Soyutu

Kavrayış Biçimi:

Zekai Ormancı'nın resimlerindeki biçim anlayışının analitik bir yaklaşım temeline dayandığı yukarıda belirtilmişti. Biçimsel oluşumda analitik yaklaşım, prensip olarak; biçimi yapısal bir anlayışla ele almak anlamına gelmektedir. Biçimi analiz etme kavramı; özünde matematiksel bir yaklaşımla hareket etme tavrı olarak, bir şeyi “düşünme” edimi ile başlar. “Analiz”, düşünme ve düşünce arasında yapılan şeydir. Analitik yaklaşım aslında matematiksel bir temelde olduğu kadar yöntem olarak “felsefi” bir temelde de yer alır. Bir düşüncenin sistematik olarak uygulanması analitik yaklaşımın ana özelliğidir.

Analitik felsefe “XX. yüzyılın başlarında Frege, Moore, Russell gibi filozofların çalışmalarıyla şekillenmeye başlayan ve Wittgenstein, Grice, Strawson, Austin, Searle gibi filozofların geliştirerek günümüze aktardıkları felsefe geleneğidir.

Analitik felsefe, içinde çeşitli eğilimleri barındıran bir akımdır. Ayırıcı özelliği, felsefe etkinliğini bir dil çözümlemesi etkinliği olarak yeniden tanımlamayı denemesi ve felsefedeki geleneksel sorunların dilsel analiz yöntemiyle çözümlenebileceği iddiasıdır”(Altınörs,2000:18). Bu yönüyle analitik felsefe, daha önc de belirtildiği gibi; soyutun kavramsal içeriğiyle hemen hemen aynı amaca ulaşmayı hedefler ve bu bağlamda; sanatın kavramsal soyutluğuyla ilişkilendirilme amacı bakımından, ilgi alanları ve yöntemlerin çeşitliliği düşünüldüğünde; analitik felsefenin belirtilen özellikleri, pek hala sanatın da bu konuda ele alınıp incelenebileceğini açıkça göstermektedir. Bu noktada analitik felsefenin kapsamına, dili yapıt, yapıt da dil aracılığıyla sorgulayan çağdaş sanat üretimleri de girmektedir ki, analitik felsefenin, düşüncenin üretildiği her alana ait sorunu kendi alanının bir parçası olarak inceleyen bir bakış açısına sahip olduğu söylenmektedir. Nasıl ki felsefi sorunlar çatısı altında, felsefi içerikten hareket edilerek analitik düşünce, dile dayalı mantıksal ideler aracılığıyla işletilip çözümlenebiliyorsa, aynı biçimde kavramsal soyutluk ve dil gibi, çağdaş sanata dair üretimsel sorunlar da analitik felsefe çatısı altında mantıksal, dilbilimsel, göstergebilimsel ve psikolojik yöntemler bakımından çözümsel olarak ele alınabilir”(Özderin, 2011:188).

Soyut sanatın dolayısıyla soyut resmin teori alanındaki derinliği, analitikliğin derinliğiyle eşdeğerdir. Analitiklik soyut sanatın teorisindeki derinliği gösteren çok daha geniş hacimli, saltık bir alan olsa da, burada Ormancı'nın eserlerinin görüntü yapısıyla olan ilişkisi daha çok ele alınacaktır.

Sanatçının eserlerinde soyutun biçimlenme yapısı; parçalardan elde edilmiş çok sayıda amorf formlardan oluşmuş yapı elemanlarının, resmin odak olarak seçilen bir bölgesinde strüktürel olarak sistematik bir bütünlük arz edebilecek bazı oluşumlarla serimlenmesine dayanmaktadır. Resimlerde yer yer iki boyutlu biçimler kullanılsa da, bu irili ufaklı iki boyutlu biçimlerin bazılarının üç boyutlu formları, resmin temel oluşumu içerisinde mekânsal etkiler yaratarak, merkezden bütüne ulaşan bir yapılanma kavrayışı meydana getirir. Bu yöntem aslında analitikliğin uygulama biçimlerinden biri olan tümevarım yönteminin sistem biçimidir ki, sanatçının soyutu bir “görüngü biçimi” olarak kavratmaya çalışması bu sitemin yapısal parçalarıyla, bütünlüğü arasında; soyutun kavram dünyasını göstermektedir. “Analiz; sayısal elemanlar ve orantılanmaya çalışılan hiyerarşik geometriler arasında oluşan “sıralı”bir sistemdir. Yani burada tümevarımda ardışık kuralların geçerli olduğu rasyonel ilişkiler söz konusudur”(Özderin,2007:55).

Tümevarım yönteminde analizin rasyonel ilişkiler yoluyla gerçekleşmesi, soyutun kavramsal yönünü hiyerarşik olarak yönetir. Bu hiyerarşinin biçim diline yansımaları, Ormancı'nın resimlerinde; biçimlerin, merkezi oluşumda yer alırken kendi öbekleri içerisinde yapılandıktan sonra, kendi öbeklerinin dışındaki biçimlere

bağlanmalar yoluyla yapısal ilişkiler kurdukları görülecektir. Bu bağıntılar, görüntü biçimlerinin soyutlaşmasıyla, kavramlara doğru açılan anlamları meydana getirir. Böylece biçim yoluyla oluşan anlamlar kavramlara, veya biçim yoluyla oluşan kavramlar anlamlara dönüşür. Analitik yöntemin tümevaran bir sistemle uygulanmasında sanatçının resimlerinde yüzey, genellikle bir kaç biçimsel merkezin hiyerarşik olarak düzenlendiği bir bütünden oluşur. Bunlar aslında biçimin olduğu yüzeyin iç ve dış dinamik noktaları kapsamında yapılanmaktadır.

Aşağıdaki eserde, buraya kadar ifade edilen kavramların biçimsel karşılıkları rahatlıkla okunabilir.



Resim-1, Zekai, Ormancı, Soyut, 490cmx383cm, Artdepo Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim-1’de görüldüğü gibi analitik yaklaşımda; kullanılan irili ufaklı, kendi içinde ve kendi dışında kompozitif bağıntılar meydana getirerek tümevarım sistemini oluşturmakta, iç ve dış dinamik yapılar sistem içerisinde, biçim merkezlerini hiyerarşik bir bütünlük kapsamında tamamlamaktadır. Bu anlamda resimde, 3 tane merkezi kompozisyon, 3 ayrı konumda yerleştirilerek hiyerarşik ve asimetric bir ilişki içerisinde tamamlanmıştır. Renkli alanın görüldüğü sağ orta kısımda, ana strüktür birinci merkez olmak üzere; yanbaşında bulunan mavi-siyah renkli küçük daire merkezli başka bir biçim grubu ile, “ilişkisel bir konumda”

bağlanarak, soldaki daha az yoğunluklu üçüncü merkezi biçimlenmeyle kurduğu dinamik ilişkiyle, resim bütünlüğe ulaşmaktadır. Sanatçı iki veya üç boyutlu olan biçimlerle birlikte kullandığı kontrast renklerle biçimlerin yapısını mekânsal hale getirmektedir. Resmin tamamına bakıldığında; perspektif mekanlarda var olan nesne tabanlı yerleşkelerin soyut görüngüler halinde ortaya çıkması gibi bir bütünsel algı meydana gelebilmekte, veya iç ve dış dinamik yapılarıdaki tasarısız düzenlemelerle gestalt algılamalarında boşluk ve doluluk arasında göz tamamlamalarıyla, kavram karşılamaları oluşabilmektedir. Sanatçı renklerin kullanımına da oldukça dikkat ederek sınırlı sayıda renk kullanmaktadır. Resim-1’de merkezi biçimlenme, koyu bir fon alan üzerinde sınırlı sayıda seçilmiş renklerle çözülmektedir. Renk geçişleri ton geçişleriyle biçimlendirilmektedir. Renk ve biçim ilişkileriyle elde edilen salt resim yaratıcı düşüncelerin somut bir yansıma olarak kendi gerçekliğini kazanır. Bu anlamda “şu bir gerçek ki, resim kendi olanakları içinde, sanatı, düşüncenin bir soyutlaması ve sonunda bütünüyle sanatsal bir kompozisyon haline dönüştüreceği yolun hemen başında bulunmaktadır” (Kandinsky, çev. Ekinci, 2001:82).



,Resim-2, Zekai Ormanci, Soyut, 490cmx383cm, Artdepo Sanat Galerisi, İstanbul

Sanatçının soyutu ifade etme biçimi merkezi yapılanma ilkesiyle hareket ederken, bu ilke her bir biçim oluşum anlayışıyla farklı sonuçlar vermektedir. Çünkü biçimin böyle bir anlayışla ele alınması onbinlerce olasılığı kapsayan bir kavramsal

bütünlüktedir ki, soyut sanatın kavranışındaki derinlik, kendi özündeki bu asal olgusalıktan kaynaklanır.

Biçim ve form ilişkileri sınırsız sayılarda olabilir. Bu bağlamda sanatçının kimi resimleri, nesnel görüntülerin dış biçimlerinden oluşan hacimleri, soyut biçimlerle iç dinamik bağıntılarla ilişkilendirerek çözdüğü görülmektedir. Burada ifade edilen nesnel görüntü; hareket formu alan ve yan yana duran iki veya üç figürden oluşan bir kompozisyon olabilir ki, Resim-2’de gizlenmiş bir yerleşkede aslında böyle bir yapı varmış gibi görünüyor. Bu yaklaşım soyutun biçim dilinde tercih edilebilecek tek yaklaşım olmamakla birlikte, soyut sanatın biçim dili içerisinde analitik bakımdan şu koşulları taşıyarak yer alabilir:

Dış biçimlerin kapladığı hacim ve bu hacmin bağlı olduğu temel parçalar, nesnel bir görüntünün iç ve dış dinamik yapılarında, biçimin soyut formlarını meydana getirerek veya soyutun biçim dilini kullanarak resmin merkezi yapısını hiyerarşik geçişlerle tamamlar, ki bu her zaman bir insan veya doğa görüntüsü olmayabilir. Bu anlamda biçimsel oluşum adına tüm nesne tabanlı görünümlemler kullanılabilir. Bu yöntem biçimlendirmede kullanılan bir yaklaşım biçimi olabilir ki, bu noktada; bazı biçimsel avantajlar, tümdengelim in özünde bulunan biçimsel formlarla kendiliğinden oluşarak genel biçimlendirmeye katkı sağlar. Bu yöntem aslında biçim-bilimsel dilde veya biçim olgusunun matematiksel olarak kavranmasında analiz yönteminin oransal olarak ele alınmasıyla ilgili bir tercihin biçim dilidir. Bu ve benzeri yöntemler tercih edildiğinde Heidegger’in deyiimiyle sanat eserinin kaynağı bakımından “nesnesel alt yapı, esere en yakın gerçek olarak kendini gösterir. Bu nesnesel olanı yakalamak için, eski nesne kavramları yetersizdir, çünkü bunun kendisi nesnesel olanın içini boşaltır”(Heidegger,çev.Tepebaşı,2007:28). Heidegger’in deyiimiyle; burada içi boşalan şey, nesne tabanlı görüngünün dış biçim olarak kalan halidir ki, elde edilen değişim nesnenin iç dinamiklerinden arındıktan sonraki yeni halidir. Tekrar ifade etmek gerekirse; bu tümdengelen biçimsel avantajları iç ilişkilerinden sıyrarak kullanmak, biçimi soyutlaştırmada önemli bir temel kalıp olarak işe yaramaktadır. Bu yöntemi, kavramsal olarak adlandırmak gerekirse; “tümdengelen kalıpsal ilişkileri biçimsel olarak yönlendirme” ismi kullanılabilir.

Resim-2’nin geneline bakıldığında; nesnel bir görünüm veya perspektivel bir yapı bünyesinde, iç ve dış parçalardan oluşan bir bütünün soyut yapılanması türünde bir tercih hissedilebilmektedir. Burada asıl sorun; iç ve dış dinamik yapıların soyutun biçim diliyle tamamlanması esasına dayanmaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi; burada önemli olan; biçimlenmenin soyut bir yapıda çözülmesi gerektiğidir.

Resim-2 de, parça ve bütün ilişkilerinin iç ve dış dinamik yapılarla kurduğu tam altı ayrı merkez çevreli biçimlendirmenin “hiyerarşik bileşkesi”, resmin tamamında var olan kavramsal anlamları soyutlaştırmaktadır. Resmin, içerik ve biçim ilişkilerinin meydana getirdiği iletişim dili soyutun kavram dili olarak anlam kazanmaktadır.

Zekayi Ormancı'nın resimlerinin dili, kavramsal boyutta düşüncenin dili olarak soyut bir yapıda üreyen anlamlar biçiminde okunabilir. Bu okuma dilinde hiç bir anlam, somut bir ifade ile ilişki kurmaz. Soyutun iletişim dili kavramsalın anlam üretimindeki okuma dili olarak teorileşir ve bu da tamamen matematik olguların anlaşılması gibi zihinsel bir yeti gerektirir. Yani soyutun anlam dili, zihinsel kavram dilidir.

Sonuç:

Ülkemiz sanat ortamında soyut resmin önde gelen isimlerinden biri olan Zekai Ormancı'nın eserlerinin analiz edilmeye çalışıldığı bu bildiride; sanatçının biçimsel anlayışının soyut bağlamda analitik bir sistem içinde yapılanarak oluşması üzerinde durulmuştur. Analitik yöntem tümevarım sisteminin, alan kavramı içerisinde iç ve dış dinamik yapıları merkezi olarak biçimlendirerek, bu yöntemle resmin genel biçim yapısını belirlemektedir. Ormancı resimlerini biçimlendirirken, çoğunlukla, açıklaması yukarıda verilen “tündengelen kalıpsal ilişkileri biçimsel olarak yönlendirme” yöntemini kullanmakta, bu temelden hareket ederek iç ve dış dinamik ilişkileri soyutun biçim diline çevirmektedir.

Sanatçı soyutun biçim dilini tündengelen kalıpsal ilişkiler zemininde yönlendirirken, biçimleri kimi zaman iki boyutta kimi zaman da üçüncü boyutta zihinsel kavramlarla resmeder ve bu biçimlerin taşıdıkları renkleri de sınırlı bir anlayışla belirler. Kompozisyonlarında en az bir kaç tane gruplanmış merkezi yapısal alanlar meydana getirerek, biçimleri karşılıklı ilişkiler içerisinde tamamlar. Biçimsel ilişkiler bir problemin çözüm ilişkileri olarak ele alınır ve atılacak adımlar, bu ilişkilerin çözüm durumuna göre belirlenir. Renk geçişleri genelde ton geçişleriyle birlikte çözülerek, biçimlerin çevresel ilişkileriyle uyum içinde olmaları sağlanır. Biçim ve renk arasındaki geçişler biçimin asal yapısını destekleyecek anlamda sadece ton değerleriyle ifade edilir.

Sanat çevrelerinde soyut resim konusunda var olan en önemli sorun, “soyutu bir biçim kavramı, bir biliç felsefesi” içerisinde üretebilme, anlama ve anlamlandırma yetisinin hiç bir yönde bulunmamasıyla ilgilidir. Bu bağlamda soyut, o, biçim kavramının yönettiği o “bilinç felsefesiyle”, ne yazık ki üretilmiyor, anlaşılamıyor ve anlamlandırılmıyor.

Soyut resim zorunlu olarak, kendi var oluşundaki “mutlaklıktan” dolayı özünde, “zihnin yoluyla üretilen” biçimlerin kavramsal yöntemlerle algılanması esasına dayanmaktadır ki, bu da, bilgi ve ilgi eksikliğinden dolayı, kendi zemininde çarpıtılmaya, malesef yanlış yaklaşımlarla, yanlış biçimlerde yorumlanarak açıklanmaya son derece açık bir konumdur. Soyut resmi bu noktada anlamak, gerçekten idrak edebilmek, beklenilenin aksine hiç de kolay bir olgu değildir fakat, ülkemizdeki sanat çevrelerinde, “soyut resmi hiç zorlanmadan anlayayım...”, “nasıl istersem öyle yorumlayayım...”, “somut bir şeye benzemiyorsa her şey soyuttur...”, “soyut resmi mi, o da ne, ne anlatıyor...”, “hiç bir şey anlamıyorum, bu nasıl bir sanat, nasıl anlaşılır, nasıl kavranır...” gibi sorular “onlarca yıldır” hiç bir zaman çözümü bulunmayan sorunlar halinde önümüzde bir enkaz gibi durmaktadır. Toplum olarak eğitimin, zihinsel emeğin söz konusu olduğu tüm alanlarda hiç bir zaman zor olanı tercih etmiyoruz, zor alanlardan adeta kaçıyoruz ve bu tür uğraşlardan aslında hiç mi hiç hoşlanmıyoruz. Her şey kolay olsun, çok kolay anlaşılsın, bizi üzüp yıpratmasın, başımıza iş çıkarıp zamanımızı almasın istiyoruz. Toplum olarak, kullandığımız teknolojik imkanlarla böyle bir yaşam biçimine fena halde alışıyoruz, benimsiyoruz. Böyle de olunca, sanat alanında, “aynı zamanda felsefe üreten “bir filozof” olmayı da gerektiren soyut resim konusu”, zaten kendiliğinden, “nasıl istersen öyle yorumla..., amacından istediğin gibi saptır, “ne söylersem geçerlidir...”, “ben böyle görüyorum, bu benim fikrim, bu böyle de olur...” gibi, yaklaşımlar kaçınılmaz olarak soyut resimle ilgili tüm bilimsel özellikleri temel alt yapıyı tek kelime ile katlediyor. Şu anki haliyle soyut resmin toplumla olan diyalogu, toplumda algılanış biçimi ne yazık ki aynen bu konumdur.

Soyut resmi anlamak, üretmek veya çözümü konusunda bilimsel-sanatsal bir bakış açısı geliştirmek, böyle bir sorunlar yumağı içerisinde güçlü bir ruhla mücadele etmeyi gerektiriyor. Soyut resimle uğraşmak, insanın sanatla olan ilişkisinde çok özel bir neden gerektiriyor. Bu anlamda soyut resimle uğraşacak bir sanatçının, öncelikle bilgi üretmeye, düşünmeye, daha önce hiç bir yönüyle var olmayan “şey”lerin varlıklarının nasıl mümkün olabileceğine felsefi anlamda çok derin bir merak duyması gerekmektedir ki, soyut resimle ilgilenmek böyle bir nedensel bağı adeta zorunlu kılıyor. Yoksa, çok büyük bir özveri gerektiren bir konuda, hiç bir birey, hiç bir sanatçı çok özel bir merak duygusu olmaksızın böylesine büyük bir mücadele içerisine girmez. Burada şu ayrımı da yapmak gerekirse; örneğin, figür resmi yapan bir sanatçı için, neden figür resmi yapıyor olduğu konusunda, böylesine “çok özel bir nedensel zorunluluk” gerekli olmayabilir.

Bu bildiride ifade edilen tüm görüşler doğrultusunda, Zekai Ormancı’nın resimlerinin seçimi tesadüfen olmamıştır. Sanatçı Türk sanat ortamı içerisinde, soyut resmi özümsemiş, bu konuda gereken emeği, üretmiş olduğu eserlerle başarılı sonuçlar alarak vermiştir. Zekai Ormancı’nın resimleri yeterlilik olarak soyut

sanatın öngördüğü sanatsal ve bilimsel çerçevenin içerisinde. Fakat, Zekai Ormanlı, bir akademisyen olarak da tüm bunları başarabilirken, bu konuda soyut resim yaptığını iddia eden bir çok akademik üvna sahip, burada sanatçı sözcüğünü üzülecek kullanamayacağım, kişiler de soyut resim konusunda yukarıda ifade edilen sorunların adeta temsilcisi olarak mevcudiyetlerini devam ettirmektedirler. Bu sorunsal gerçekler sadece eser üretimleri konusunda ortaya çıkmıyor, özellikle akademik alanda bilimsel sanatsal olarak yapıldığı söylenen bir çok çalışma, bilimsel ve sanatsal olarak soyut resim adına ne yazık ki, bir söylemde bulunamıyor, bulunmuyor. Bu gerçeklerin dile getirilmesi, soyut sanat adına atılması gereken ilk adımı temsil ediyor. Bu konuda ülke genelinde bir öz-eleştirisinin zaman kaybedilmeden yapılması gerekiyor ki, burada amaç; bilinçli veya bilinçsiz, soyut sanat adına yapılan yanlış girişimleri tespit ederek bilimsel ve sanatsal anlamda doğru yolu göstermektir.

Değerli sanatçımız Prof. Dr. Zekai Ormanlı'nın anısına:

Soyut resme yirmi yılımı verdiğim süreç içerisinde, “literatürde olmayan şekliyle”, soyut sanatın ontolojik yapısını “KÜRESEL EKSEN SİSTEMİNDE ÇÖZÜMSSEL HİYERARŞİK YAPI ORGANİZMASI” adıyla “bilimsel bir teori” haline dönüştürmüş bir sanatçı-akademisyen olarak bilgi, yorum ve eleştirilerimi saygıyla paylaşıyorum.

KAYNAKLAR:

Altınörs, A. (2000). *Dil Felsefesi Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları Sanal Kütüphane.

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayınları 399 Sanat Kitapları 1, Birinci Basım.

Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları 2, Birinci Basım. (1)ClementGreenberg “Towards a New Loacoon”, *PartisanReview*, Cilt VIII, Sayı 4, Temmuz Ağustos 1940.

Heidegger, M. Çev. Tepebaşı, F. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, İstanbul: De Ki Yayınları 20, Birinci Basım.

Kahraman, H., B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular Ve Öteleri*, İstanbul, Agora Kitaplığı Kültürel Çalışmalar 10, Üçüncü Basım.

Kandinsky, W. Çev. Ekinci G. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları 115, Sanat Dizisi 5, Birinci Basım.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Çapan, C., Öziş, S. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Özderin, S. (2007). *Tipo Grafik Tasarımda Biçimlenme*, İstanbul, Artist Modern Sanat Dergisi, Haziran, s. 52-61.

Özderin, S. (2011). *Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller*, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Doktora Tezi)

Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım.

Ziss, A. Çev. Şahan, Y. (2009). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, İstanbul, Hayalbaz Kitap, Sanat Yayınları 2, Birinci Basım.