

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ANLAM GELİŞİMİ AÇISINDAN ÇAĞDAŞ SANATTA KARE
FORMU**

OKAN ŞAHİN

2501110067

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL, 2015

Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Okan ŞAHİN Numarası : 2501110067
Anabilim/Bilim Dalı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı Danışman Öğretim Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Seda YAVUZ

Tez Savunma Tarihi : 11.08.2015 Tez Savunma Saati : 12.00'da

Tez Başlığı : "Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Uşun TÜKEL		Kabul
2-Doç. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARA VELİ		Kabul
3-Yrd. Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Doç. Dr. Ahu ANTMEN		
2- Yrd. Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER ARSAL		

ANLAM GELİŞİMİ AÇISINDAN ÇAĞDAŞ SANATTA KARE FORMU

OKAN ŞAHİN

ÖZ

Bu çalışma, 20.yy'ın başında Modernizm'in iki önemli ressamı Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian'ın kare ve ızgara uygulamalarının, Postmodernizm ve sonrasında Çağdaş Sanat içindeki örneklerle karşılaştırmalı olarak ele alınmasına odaklanarak; bu süreçte Modernizm sonrasında kare formu özelinde yaşanan anlamsal dönüşümü ortaya koyma önerisi sunar. Modernizm'in başında Süprematizm ve Yeni-Plastisizm akımları dahilinde bu akımların ana unsuru olan kare ve ızgara formu uygulamaların, yüzyılın ikinci yarısından itibaren biçimsel ve anlamsal noktada uğradığı bozumun çeşitli örneklerle aktarılması ve Postmodernizm sürecinde yeni fikir ve bağlamlarla birlikte yüzyıl başında Süprematizm ve Yeni-Plastisizm'in ele aldığı bağlamlardan uzaklaşması anlatılmaktadır. Kare formu dahilinde bu dönüşüm süreci plastik sanatlarda yaşandığı gibi aynı zamanda mimari ve şehir planlamacılığı noktasında da kendini gösterir. Böylece bu çalışma, plastik sanatlarda kare formunun geçirdiği evreleri inceleyerek, 20.yy'ın sonuna kadar yaşanan bu dönüşümü sunmayı amaçlar.

Bu tez, bahsedilen tarihsel sürekliliği inceleyerek, Modernizm sürecinde Maleviç özelinde işlenen kare formunun 'önce'si ve 'sonra'sını aktarmayı amaçlayarak, hem bu tarihsel sürekliliği kare formu aracılığıyla göstermeyi; hem de Postmodernizm süreciyle birlikte tarihsel sürekliliğin kendisinin sorgulanışını ve bunun sonucunda yeni bir anlam önerisinin varlığını ortaya koymayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Izgara Plan, Kare, Maleviç, Modernizm, Mondrian, Neo-Plastisizm, Postmodernizm, Süprematizm

SQUARE FORM IN CONTEMPORARY ART IN RESPECT OF MEANING IMPROVEMENT

OKAN ŞAHİN

ABSTRACT

This thesis offers to suggestion that, in the beginning of 20th century two most important artists, Kazimir Malevich and Piet Mondrian's square and grid practises, by focusing on their being handled in comparison with the examples in Postmodernism and Contemporary Art afterwards, put forward to semantic transformation happened in respect of square form during this process after Modernism. It is explained in this thesis that in the beginning of Modernism, the square and grid form practises which are the primary matters of Suprematism and Neo-Placticism movements within these movements, have deformed in formal and semantic point since the second half of the century and they have alienated from the contexts of Suprematism and Neo-Placticism with the ideas and contexts during the Postmodernism process. This transformation within square form does not only occur in plastic arts but it also shows itself in architectural and urban planning. Thus, this study examines the phases that square form has gone through in plastic arts and purposes to set forth this transformation occurred until the end of 20th century.

This thesis by examining the historical persistence, by aiming to tell the 'before' and 'after' of square form handled in specifically Malevich during Modernism purposes to set forth not only this historical persistence by means of square form but also the self-questioning of this historical persistence with Postmodernism process and as a result of this, the existence of new meaning suggestion.

Key words: Contemporary Art, Grid Plan, Malevich, Modernism, Mondiran, Neo-Placticism, Postmodernism, Square, Suprematism

ÖNSÖZ

20.yy.'ın başında Modernizm'in iki öncü ressamı Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian ile özdeşleşen kare ve ızgara şemalı kare uygulamaların 20.yy'ın ikinci yarısında –özellikle Çağdaş Sanat süreci içinde yaşadığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü inceleyen bu çalışma, kare formunun tarihsel süreklilik bağlamında geçmişten günümüze süregelen serüvenini aktarma çabasıyla hazırlanmıştır. Felsefi ve metafizik kökenleri bulunan modernist karelerin etkileşim kökenlerine bakıldığında bahsedilen felsefi ve metafizik kökenlerin Ortaçağ itibarıyla devreye girdiğini, Maleviç ve Mondrian'ın sanatında son halini aldığı düşünülerek temellendiği görülmektedir. Fakat özellikle 20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte bu serüvenin Modernizm dahilinde sonlanmadığı aksine çeşitli örneklerle devam ettiği ve Çağdaş Sanat içinde yeni anlam üretiminin ortaya konmasında yeniden ele alındığı görülmektedir. Bu çalışma, geçmişten günümüze sanat içinde ele alınan karelerin hangi felsefi, kültürel, dini ve temsili sebeplerle bugüne geldiğini, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinden örneklerle karşılaştırmalı olarak aktarmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmanın ortaya konmasında, başta bu fikrin temellerini atan, çalışmamın izleyeceği yolun belirlenmesinde yardımlarını gördüğüm ve kendi arşivinden çeşitli örnekleri benimle paylaşan Prof. Dr. Uşun Tükel'e teşekkür ederim. Bu uzun araştırma sürecinde en önemli destekçim, sadece akademik anlamda değil; hayatımın her anında hep yanımda olan, desteğini, fikirlerini ve paylaşımlarını benden esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Seda Yavuz'a özellikle teşekkür ederim. Tez süreci boyunca yine fikirleri, paylaşımları ve verdiği destekle Yrd. Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e teşekkür ederim. Mardin Artuklu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Birgül Açıkyıldız ve Yrd. Doç. Dr. Elif Keser Kayaalp başta olmak üzere tüm Sanat Tarihi bölümü öğretim üyelerine de fikir ve paylaşımlarında verdikleri destek, tez sürecinde sağladıkları kolaylıklar sebebiyle teşekkür ederim. Çok sevdiğim arkadaşlarım Melike Saba Akım ve Derya İstanbulluoğlu'na, bu sıkıntılı süreçte verdikleri destek ve gösterdikleri yardım için teşekkür ederim.

Son olarak tüm hayatım boyunca, doğruyla yanlış ayırt etmeyi öğreten, onurlu, adil, sevgi dolu, dürüst ve anlamlı bir yaşamın kapılarını aralayan, ne olursa olsun sabır, istek ve çalışmayla değerli olabilecek bütün bir öğrenme sürecinden vazgeçmemeyi bana aşılaman, her türlü zorlukta ve sıkıntıda hep yanımda olan aileme özellikle çok teşekkür ederim. Bu çalışmayı anne ve babama ithaf ediyorum.

Okan Şahin
Temmuz 2015

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. ANTİKİTE'DEN MODERNİZM'E KARE FORMUNUN ANLAMSAL VE BİÇİMSEL KURGUSU.....	4
1.1. Arketipal Bir Form Olarak Kare	6
1.2. Homo Quadratus (Dörtgen İnsan) Kurgusu ve Mistik Uyum.....	15
1.2.1. Albrecht Dürer'in 'Melencolia I' Gravürü: Sihirli Kare.....	24
1.2.2. Luca Pacioli ve 'Kutsal Oran'	31
1.2.3. Robert Fludd ve Natüralist Olmayan Kare: 'Koyu Karanlıklar'	34
1.3. Kare Formunun Çözülme Süreci.....	40
1.3.1 Barok Dönemde Çizgiselliğin Yitimi.....	42
1.3.2. Aydınlanma Dönemi Sonrası Geometrinin Algılanış Biçimi.....	44
1.3.3. İzlenimci Öneriler: Geometrik Formun Yitimi.....	47

2. SOYUTLAMAMANIN NESNESİ OLARAK KARE.....49

- 2.1. Sanatsal Soyutlama ve Kare Formu.....51
- 2.2. Soyuta Gidiş Serüveninde Cezanne'ın Önerisi.....52
- 2.3. Nesnesizleşen Resimde Nesne Olarak Kare.....59
- 2.4. Soyut Dışavurumculuktan Minimalizme
Kare Formunun Anlamsal Dönüşümü.....73

3. POSTMODERN SANAT: KARE FORMUYLA HESAPLAŞMA.....99

- 3.1. Yeni Bir Anlamlandırma Ögesi Olarak Kare:
Walter de Maria - Joseph Kosuth.....104
- 3.2. Simülasyon Kuramı ve Neo-Geo (Yeni Geometri) Kareleri.....108
- 3.3. Mekansal Müdahale: Mimarinin Kare-Küp Formundan Çıkarılması....119
- 3.4. 1990 Sonrası Sanatta Kare Formunun Anlamsal ve Göndergesel
Dönüşümü.....128

SONUÇ.....141

KAYNAKÇA.....146

RESİM LİSTESİ

Resim 1: <i>Ad Quadratum</i> , Herculaneum Şehri yer Kaplamaları.....	11
Resim 2: Pisa Katedrali, Dış Cephe.....	11
Resim 3: <i>Solomon Düğümü</i> , Pompei.....	11
Resim 4: Miletos Şehri Izgara Planı.....	14
Resim 5: Priene Şehri Izgara Planı.....	15
Resim 6: Villard de Honnecourt, Albüm, 6.Kısım, 38 No’lu Çizim.....	19
Resim 7: Piero Della Francesca, ‘İsa’nın Kırbaçlanması’, 1460, Galleria Nazionale, Urbino.....	23
Resim 8: Albrecht Dürer, ‘Melencolia I’, 1514, National Gallery of Art, Washington D.C.....	27
Resim 9: Melencolia I, Kare Detay.....	28
Resim 10: Jacopo de Barbari, ‘Fra Luca Pacioli’nin Portresi’, 1495, Capodimonte Müzesi, Napoli.....	33
Resim 11: Leonardo da Vinci, ‘Rombik-Oktahedron İllüstrasyonu’.....	33
Resim 12: Robert Fludd, ‘Koyu Karanlıklar’, 1617.....	40
Resim 13: Rembrandt van Rijn, ‘İshak’ın Kurban Edilişi’, 1635, Hermitage Müzesi, St.Petersburg.....	44
Resim 14: Paul Cezanne, ‘Sainte-Victoire Dağı’, 1904-06, Philadelphia Sanat Müzesi, A.B.D.....	53
Resim 15: Kazimir Maleviç, ‘Siyah Kare’, 1915, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.....	63
Resim 16: Kazimir Maleviç, ‘Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz’, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.....	64
Resim 17: Kazimir Maleviç, ‘Kırmızı Kare: Köylü Bir Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği’, 1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg.....	64
Resim 18: Piet Mondrian, ‘Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon’, 1921, Gemeente Müzesi, La Hay.....	69
Resim 19: Piet Mondrian, ‘Mavili, Sarılı, Kırmızı, Grili Kompozisyon’, 1922, Gemeente Müzesi, La Hay.....	70

Resim 20: Piet Mondrian, “Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon”, 1921, Gemeente Müzesi, La Haye.....	70
Resim 21: Theo van Doesburg, “İnek”, 1918, Modern Sanat Müzesi, New York.....	71
Resim 22: Theo van Doesburg, “Renk Düzlemleri İle Kompozisyon 11”, 1918, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York.....	72
Resim 23: Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942-43, Modern Sanat Müzesi, New York.....	81
Resim 24: Piet Mondrian, “New York Şehri”, 1941-42, Georges Pompidou Merkezi Modern Sanat Müzesi, Paris.....	81
Resim 25: Walter Gropius, “Gropius Evi”, 1938, Lincoln, Massachusetts.....	83
Resim 26: Josef Albers, “Kareye Saygı Serisi: ‘Şafak Tanrıçası’, 1951-55, Mildred Lane Kemper Sanat Müzesi.....	86
Resim 27: Josef Albers, “Kareye Saygı Serisi: ‘Kızıl’, 1966, Hirshorn müzesi, Washington.....	86
Resim 28: Josef Albers, “Kareye Saygı Serisi: ‘Görünüş’, 1959, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	86
Resim 29: Mark Rothko, “Vişneçürüğü Üzerine Siyah”, 1959, Tate Galeri, Londra.....	88
Resim 30: Mark Rothko, “İsimsiz: (Seagram Duvar Resmi)”, 1959, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	88
Resim 31: Mark Rothko, “No:2”, 1964, Rober & Jane Meyerhoff Koleksiyonu.....	89
Resim 32: Ellsworth Kelly, “Kare Formu”, 1951, Modern Sanat Müzesi, New York.....	89
Resim 33: Ellsworth Kelly, “Siyah”, 1951, Modern Sanat Müzesi, New York.....	90
Resim 34: Ad Reinhardt, “Soyut Kompozisyon: Mavi”, 1953, Modern Sanat Müzesi, New York.....	91
Resim 35: Ad Reinhardt, “Siyah Kare”, 1963, Modern Sanat Müzesi, New York.....	91

Resim 36: Frank Stella, ‘‘Gri İlerleme’’, 1968-69, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	93
Resim 37: Jo Baer, ‘‘Tayf İstasyonları’’, 1967-69, Tate Galeri, Londra.....	94
Resim 38: Carl Andre, ‘‘Denk 8’’, 1966, Tate Galeri, Londra.....	95
Resim 39: Sol Le Witt, ‘‘Açık Modüler Küp: Modüler Parça’’, 1966.....	96
Resim 40: Hermann-Hering Yanılsaması.....	97
Resim 41: Jesus Rafael Soto, ‘‘On İki Siyah Dört Gri’’, 1965, Tate Galeri, Londra.....	98
Resim 42: Isamu Noguchi, ‘‘Kırmızı Küp’’, 1968, 140. Broadway Caddesi, New York.....	105
Resim 43: Walter de Maria, ‘‘Saf Poligon Serileri: 3’ten 9’a’’, 1975, Stadel Sanat Müzesi, Frankfurt.....	106
Resim 44: Walter de Maria, ‘‘Daire, Kare, Üçgen’’, 1972, Stadel Sanat Müzesi, Frankfurt.....	106
Resim 45: Joseph Kosuth, ‘‘Paintless’’, ‘Titled Serisi’, 1966.....	107
Resim 46: Peter Halley, ‘‘Bir Yer altı Odası ve Kanalları Olan İki Hücre’’, 1983, Sonnabend Galeri, New York.....	113
Resim 47: Peter Halley, ‘‘Bağlantı Kanalları Olan İki Hücre’’, 1985.....	115
Resim 48: Ashley Bickerton, ‘‘Floor Floor #1(Guyana)’’, 1987.....	117
Resim 49: Esther Stocker, ‘‘İsimsiz’’, 2011, Özel Koleksiyon, Zürih.....	119
Resim 50: Frank Gehry, ‘‘Walt Disney Konser Salonu’’, 1987-2003, Los Angeles.....	121
Resim 51: Zaha Hadid, ‘‘Vitra İtfaiye Salonu’’, 1990-94, Almanya.....	123
Resim 52: Zaha Hadid, ‘‘Londra Su Sporları Merkezi Çizimi’’, 2005.....	124
Resim 53: Lucio Fontana, ‘‘Bekleyiş’’, 1960, Tate Galeri, Londra.....	132
Resim 54: Adriana Varejao, ‘‘Fontana Usulü Kesik’’, 2011, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.....	134
Resim 55: Cevdet Erek, ‘‘Güvercin Ağı’’, 2010, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.....	136
Resim 56: Jorge Macchi, ‘‘Kara Altın’’, 2009, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul.....	137

Resim 57: Maria Konstantinova, ‘M.K.K.M.’, 1990, Phyllis Kind Galeri, New York.....140

GİRİŞ

Kare formunun sanatsal üretim içinde ele alınış şekli farklı çağlarda, farklı biçimsel ve anlamsal önermelerle gelişerek 20.yy'ın başında Modernizm'in ortaya koyduğu bağlama bahsedilen bu süreklilik içinde ulaşmıştır. Antik Çağ itibariyle ızgara şekli içinde ilk örnekleri görülen karelerin ilk planda işlevsel özellikli kullanımı, güzel sanatlar dahilinde Platoncu idealizmin bir sonucu olarak evren düzeninin biçimsel kurgusu dahilinde düşünülmüştür. Kare formun kendisinin felsefeyle olan ilişkisinin oluşumunu ortaya koyan bu durum, Platoncu önerilerin güzel sanatlara uygulanan ideal düzenin dünyevileşen pozisyonunu ortaya koyar. Nesnelerin özü olarak Platon önerisinin Pisagor'un kuramıyla matematikte görülen hali karelerin güzel sanatlar- felsefe ilişkisinin altını çizer. Sayıların ve ideal düzenin oran, uyum ve güzellikten doğduğu inancının matematikle olan bu ilişkisi Ortaçağ ile birlikte resim düzleminde nesnellüğün vurgulanması şeklinde görülür. Bu anlayışı temellendiren en önemli olgu ise, güzellik ve uyumun sunumu olarak 'çerçeve' fikrini öne süren düşüncedir. Aziz Augustinus'un uyumun ve güzelliğin sunumu olarak, şekil, orantı ve sayıların öneminden bahsetmesi *Homo Quadratus* (dörtgen insan) fikriyle temellendirilerek kare formunun Ortaçağ görüşündeki yansımaları aktarır.

Rönesans görüşünde geometrik eğilimin Antik düşüncenin üzerinde temellenen yapısı, ruhani dünyanın dünyevileştirilmesinde öne çıkarılarak 20.yy'ın başına gelene kadar benzer bir zihinle aktarılmıştır. Geometrik eğilimin sanat üretiminde kullanılmasıyla kare formu, hem perspektif görüşü dahilinde mekansal derinliğin aktarılmasında kullanılan bir form olarak öne çıkmış hem de 16.yy'ın başında 'sihirli kare'ler oluşumuyla Rönesans sonrası kozmik görüşün ruhani olanla ilgisini ortaya koyma noktasında önem kazanmıştır. Barok sanatta çizgiselliğin ortadan kalkmasıyla birlikte Rönesans algısına duyulan tepkinin sonucu olarak geometrik eğilimin devre dışı kalması 19.'yy'ın ikinci yarısına kadar genelde bu çizgide ilerlemiştir. Öne çıkan bir örnek olarak 17.yy'ın başında mistisizmin de etkisiyle, resimdeki öğelerden biri olarak Robert Fludd tarafından ortaya konan kare

formu ve benzer bir algıyla 20. yy'ın başında Maleviç ve Mondrian'ın teozofist kökenli üretimleri tezin çatısını oluşturan örneklerdir. Evrenin sonsuzluğu fikrinin siyah bir kare aracılığıyla aktarılmış olması 20.yy'da ortaya konan 'teozofi' ve 'üst benlik' gibi önerilerle analogik bir bağın kurulmasını sağlamıştır.

Tezde, Antik Çağ'dan 21.yy'a dek dönüşerek gelen kare ve ızgara oluşumlu uygulamaların Maleviç ve Mondrian'ın sanat görüşlerinde temel biçimsel form olarak gelişimi aktarılmaya çalışılmıştır. Geometrik yaklaşımın üzerinde temellendiği anlamsal ve biçimsel farklılaşma da bu dönüşüm bağlamında kendini göstermiştir. Empresyonistlerin betimleme anlayışlarında doğayı duyuların gerektirdiği biçimde ele alış şekilleri, 20. yüzyılın başında özellikle Kübizm'de görülen geometrizeasyonun kullanımıyla bir sisteme oturtulmaya çalışılmıştır. Nesnelerin formlarının natüralist betimleme anlayışından uzaklaştırılması, soyuta giden yolda en önemli göstergelerden biri olarak sanatta geometrik eğilimin dönüşmesine yol açmıştır.

20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte ise Maleviç ve Mondrian özelinde geliştirilen kare ve ızgara formlu oluşumlar öncelikle sanat merkezinin Paris'ten New York'a kayışıyla birlikte yeniden ele alınarak Modernizm'in ortaya koyduğu anlamsal önerilerin sorgulanarak sunulması şeklinde gelişmiştir. Minimalizm ve Post-Minimalizm'in önerileriyle birlikte geometrik formun kullanımı sadeleştirici bir tavırla yeniden ele alınır. Kavramsal Sanat'ın ortaya koyduğu görüş bağlamında ise formun kendisinin fikirle kurduğu bağlam karşılaştırılarak kareler özelinde bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu noktada çalışmanın asıl vurgusu ise, özellikle simülasyon kuramı ve Yeni-Geometri Sanatı'yla başlayıp önce Postmodernizm'in içinde gelişen fikirlerle ortaya konan, sonrasında Çağdaş Sanat sürecinde örneklerine rastlanan kare formunun Modernizm'den sonra yaşadığı dönüşümü 20.yy'ın ikinci yarısına odaklanarak aktarmasıdır.

Bu çalışma, bahsedilen bu tarihsel süreklilikle birlikte yaşanan bu dönüşüm bağlamında Maleviç ve Mondrian özelinde kare ve ızgara oluşumlu uygulamalarla 'natüralizmin sonlanması' şeklinde değerlendirilen durumunun 'önce'sini ve 'sonra'sını aktarmayı amaçlar. Bununla birlikte 20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte kare formunun öncelikle Postmodernizm'in, sonrasında Çağdaş Sanat paradigmatlarıyla birlikte kare formu kullanımının yaşadığı dönüşümü irdeler. 20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte

felsefe ve sanatta yaşanan kırılmalarla paralel ilerleyen bu süreci irdeleyen çalışma, kare formu üzerinden Modernizm-Postmodernizm karşılaştırmasıyla birlikte yeni anlam önerileri sunan kare formunun sanat tarihsel sürecini değerlendirir.

1. ANTİKİTE'DEN MODERNİZM'E KARE FORMUNUN ANLAMSAL VE BİÇİMSEL KURGUSU

Matematiğin sistematik olarak kullanımının başlamasıyla birlikte doğa olaylarını çözümlenmede en etkin sistem olarak sayılar düzeninin varlığı kabul edilmiştir. Matematiğin Çin'de ve daha sonra Mezopotamya'da başladığı bilinir. Bilgiler zamanla İskenderiye ve Ege kıyılarına taşınarak geliştirilmiştir. Bir süre sonra yeniden Araplar vasıtasıyla Mezopotamya havzasına dönen matematik en yetkin dönemine bu süreçte kavuşmuştur. Matematiksel uygulama biçimi olarak geometrinin keşfiyse teknik ihtiyaçlardan kaynaklanmıştır. Yüzölçümü hesaplanmak istenen bir tarlanın veya gök cisimleri sayesinde arazilerin bölüştürülmesi tamamen geometrik hesapların yapılabilmesiyle ilgiliydi. Mısır'da Nil Vadisi'nde Nil Nehri'nin taşması sonrasında suların çekilmesiyle arazilerin hudutları silinirdi. Bunun sonrasında çıkan anlaşmazlıklar gökyüzünde yıldızların oluşturduğu geometrik şekillerin araziler üzerine çizilmesiyle giderilerek geometri bilgisinin fiziksel ihtiyaç noktasında önemi kavranmış oldu. Bu noktadan sonra geometri bilgisi geliştirilerek fiziksel gerekliliklerden doğan ihtiyaçların hesaplanması konusunda önemli aşamalar kaydedilmiştir.

Dörtgenlerin ve üçgenlerin ölçülmesi ilk kez Mısır'da Ahmes'in (M.Ö. 1550) papirüsünde anlatılmıştır. İkizkenar bir üçgenin alanının hesaplanabilmesi bu tarihlere rastlar. Açık geometrisinin henüz gelişmediği fakat açısal özelliklerin geometrik şekillerin özel durumlarını belirlediği de hissedilmekteydi. Eski Mısır'da arazi hesaplamak için bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan geometri, Yunanlı bilginlerin bölgeye gelip bu yöreyi dolaşmaları sonucu Ege Kıyıları'na taşınarak bugünkü bilinen tarihsel pozisyonuna kavuşmuş olur.

Mısır yöresini ilk dolaşan bilgin aynı zamanda Grek dünyasının da matematik alanındaki ilk bilgini sayılabilecek Thales'tir. (M.Ö.624?-546?) Thales'in ziyaretleri sonucu taşınan bilgilerle ilk aritmetik ve trigonometrik hesapların Ege Kıyıları'nda yapılmaya başlandığı görülür. Thales Teoremi olarak da bilinen birbirini kesen iki doğrunun oluşturduğu ters açılarının birbirine eşitliği kuramı klasik geometrinin başlangıcını oluşturur. İlerleyen yüzyıllarda da yine Mezopotamya bölgesinde yetişen iki önemli matematikçi El Harizmi ve Ömer Hayyam

matematiksel uygulamaları çeşitlendirerek matematikte yeni bir dönemi başlatmışlardır. Bu dönemin en önemli göstergesi geometrinin keşfidir. Her ne kadar geometrinin varlığı M.Ö.2000 tarihinden daha öncesine kadar Mezopotamya’da ve Sümer’de biliniyor olsa da açısız temellendirmelerin ve çeşitli geometrik kuramların geliştirilmesi başarısızdır. Mezopotamya’da ilk olarak açısız hesaplardan bahseden El Harizmi’nin yazdığı *Aktarma ve Kısaltma Bilimi* adlı kitabı geometrinin başlangıcını yapan kitap olarak bilinir.¹ Hayyam’ın da 11. yy’da binom teoremiyle birlikte aritmetik dizi toplamlarının varlığını ortaya koyması bu dönemde matematiksel uygulamalarla geometrinin kesişimini ortaya koyar.

Özellikle Antik dönem itibarıyla Ege kıyılarında oldukça detaylandırılan matematiksel çalışmalar çeşitli felsefe görüşlerinin ışığında yeniden düşünülerek farklı bir noktaya doğru evrilmiştir. Geometri sadece fiziksel ihtiyaçların karşılanması anlamında işlevsel özellikte bir bilim dalı olmaktan çıkıp pozitif bilimler ışığında düşünülen bir bilim dalı haline gelmiştir. Böylece geometri Antik Yunan’ın klasik bilim, felsefe ve sanat öğretiminde temel çıkış noktası olarak düşünülen bir pozisyonda görülür.

Kare özelinde bakıldığında geometri ve matematiğin Platon felsefesinde belli bir anlam kazanmasıyla birlikte karenin gelişiminden söz edilebilir. Ege’de öncesinde Sokrates ve sonrasında Platon öğretilerinin matematikle olan ilişkisi evren düzeninin anlamlandırılması noktasında da belirleyici olmuştur. Klasik Grek düşüncesinde güzellik ve aklın birbirleriyle uyumlu ilişkisi sonucu ideal bir insan modelinden söz edilir. Bu düzenin sağlanabilmesi için de birbirleriyle uyum içinde gerçekleşen ideal bir dengenin sağlanması önemlidir. Geometri bu noktada ideal düzenin sağlanmasında ölçülebilir olanın, bu ölçüler içerisindeki dengenin oluşturulmasında başvurulması zorunlu bir bilim dalıdır. Hesaplar ölçüsünde ideal boyutların ve simetrik olanın güzelliği ön plana çıkarılır. Güzel sanatlarda da bu hesaplanabilir durum ‘altın oran’ ilkesinin heykel ve mimariye uygulanmasında ortaya konur. Özellikle Öklid’in (M.Ö.330–M.Ö.275) açısız hesapların yapılabilmesini sağlaması, geometriyi belirli ve evrensel ölçülerde belli bir literatürün parçası yapmıştır. Üçgen, kare, daire gibi geometrik şekillerin kendi

¹ Sinan Sertöz, “*Matematiğin Aydınlanma Dünyası*”, Ankara, Tübitak Yay., 1998, s. 11.

düzenlerindeki kurallar çerçevesinde alanları, çevreleri, iç açıları bilinebilen ve hesaplanabilen bir hale gelmiştir.

Antik Yunan'da Pisagor'un 'boyutlar evreni' teoremiyle başlayan geometrik yaklaşımlar, Öklid'in açısal hesapları, bağıntılar teoremi ve özellikle yazdığı *Elementler* isimli kitapta aktardığı geometrik formülasyonlarla birlikte felsefi bir bağlam kazanır. Kare şekli ilk olarak güzel sanatlar içinde ele alındığı süsleme özellikleri içinde, çeşitli mimari uygulamaların bir parçası olarak organik haliyle birlikte matematiksel özellikleri dahilinde düşünülürken, Platon felsefesiyle birlikte güzelliğin, uyumun, ideal ölçüler dahilinde düzenin bir unsuru olarak ele alınmaya başlamış, işlevsel bir pozisyondan güzel sanatlar içinde estetik değerlendirmelerin unsuru olarak belli bir noktaya doğru evrilmiştir.

1.1. Arketipal Bir Form Olarak Kare

Sanat görüşü içinde kare formunun keşfine doğru atılan ilk adımlar geometrik eğilimin sorunsallaştırılmasıyla mümkün olmuştur. Bu eğilimin yüzyıllar içerisinde çeşitli düşünsel ve estetik tartışmalar sonrasında kareye giden yolu açtığı ve karenin tarihsel süreklilik içerisinde düşünölmeye başlandığı görülür. Bu sürekliliğin belli bir başlangıç noktasından söz edilemese de Mısır Sanatı'nın süsleme özelliklerinde ilk eğilimler dikkati çeker. Daha sonra Miken Sanatı içerisinde Miken seramiklerinin kap yüzeylerinde geometrik karakterli, şeritlerle parçalara bölünmüş süsleme motifleri görülür.² Yunanistan'ın kuzeyinden gelen halkların Girit-Miken kültürünü tahrip etmesi ve Dor istilaları sonucu yeni yerleşimler ve kent merkezleri oluşturulmuştur. Miletos ve Efes şehirleri bu yeni yerleşim merkezlerinden en önemlileridir. Bu merkezler sanatta geometrik kullanımın bilinçli olarak tercih edildiği ilk merkezler olarak kabul görür. Bu tercih yeni oluşmaya başlayan Grek kültüründe erken, olgun ve geç geometrik üslup olarak isimlendirilmiştir. Erken geometrik üslup döneminde vazo süslemelerinde geometrik eğilim dikkati çekmekle birlikte Minos-Miken geometrik yaklaşımından farklı olarak düz hatlar ve dik açılar ağırlık kazanır. Bununla birlikte geometrik üsluplu kapların çevresini "S" biçimli içi

² Adnan Turani, "Dünya Sanat Tarihi", İstanbul, Remzi Yay., 1999, s. 133.

içe girip çıkan “meandr”lar sarar. Kapların yapısına uygun “T” biçimli keskin geometrik süslemeler bu dönemden itibaren geometrik eğilimin sanatın içinde ağırlık kazandığının göstergesidir.

Grek üslubunun oturmasıyla birlikte süslemelerdeki sert üslup yumuşar. Bu keskin ve sert üslubun yumuşamasıyla birlikte figürlerin soyut-geometrik üslupla resmedilmesi de sona erer. Bu gelişim daha sonra plastik bir anlam içermeyen geometrik kullanımın terk edilmesi ve klasik Grek devrin anıtsal vücut biçimlendirmesine giden bir yola girer. Bu haliyle de arkaik figürün inşasında geometrik anlatımın kullanıldığı açık olarak görülür. Arkaik üsluptaki vücudun blok halinde geometrik bir kitle olarak biçimlendirilişi, vücut ağırlıklarının bacaklara dengeli olarak dağıtılması, vücut duruşuyla iç niyetin uyumu klasik üsluba gidişin belirtileridir.³ Geometrik sanattaki bu düzen anlayışına insan figürünün yeni bir biçimde eklenmesi Grek eğitiminin temel ilkelerinden olan insan vücudunun değeri ve sağlamlığı, ölçü ve kanunlarının ifadesidir.⁴ Ölçü ve güzel formun heykeldeki bu ifadesi şüphesiz Klasik Grek düşün dünyasının sanattaki yansımasıdır. Ölçülü formlar ideal dünyanın bu dünyadaki tezahürü olan güzelliğin cisimleşmiş halidir. Bu düşünce Platon’un nihai gerçekliğe ulaşmakta fizikselin ötesine olan vurgusunun tezahürü olarak biçimlenir ve “güzellik” fikrinin uyum, düzen ve orandan geçtiği vurgulanmış olur.

(...)“Güzellik” bir ideadır: Mekandan ve zamandan bağımsız, muazzam “Gerçek, İyi, Güzel” üçlüsünün parçası olan varlıktır. Güzellik bu dünyada, ilahi genç bir sevgili görünümüne bürünebilir -veya uyum, simetri ve ölçü sergileyen başka bir şey olarak da belirebilir; antikitede genel olarak *symmetria* [simetri] olarak adlandırılan şeydir bu.”⁵

Antik heykel fikrinde vücut bulan Platon öğretisi simetri ve dolayısıyla aritmetik oranların hesabını zorunlu kılmıştır. Sadece plastik unsurların orantılı olması değil parçaların, hacimlerin birbirleriyle olan oranları da söz konusudur artık. Simetrik yapıyı yaratan görüş heykel ustalarını ve düşünürleri geometrik oluşumları ve matematiksel görüşü düşünmeye yöneltmiştir.

³ Turani, a.g.e., s. 140.

⁴ A.e., s. 143.

⁵ Vernon Hyde Minor , ‘Sanat Tarihinin Tarihi’, İstanbul, Koç Üni.Yay., 2012, s. 52.

“Aritmetik orantılar belli ölçümlere dayanır –örneğin başparmağın iki boğumu arasındaki mesafe -ve bedendeki diğer tüm ölçümler, bu ölçü birimi temel alınarak hesaplanır. Antik yazar Galen, güzelliğin “sadece unsurların orantılı olmasına bağlı olmadığını, ayrıca parçaların orantısına, yani başka deyişle, parmağın parmakla ve tüm parmakların avuçla ve bilekle orantılı olmasına ve tüm bunların da kolla ve bütün uzuvların da birbiriyle orantılı olmasına dayandığını belirtir; -bunlar Polykleitos’un *Kanon*’unda açıkça tanımlanır. Parçaların karşılıklı ilişkisi, düz, çizgisel ölçümden başka bir şeyi işaret eder. Başka bir deyişle, parçanın parçayla orantısı geometriktir, zira sadece çizgiler değil hacimler de birbiriyle karşılaştırılır.”⁶

Geometrinin bir bilim dalı olarak ele alınması açılımların varlığını ve dolayısıyla sayılar düzeninin keşfini gerekli kılmıştır. Ölçü ve uyum birlikteliği sayıların da bu kombinasyona dahil olmasıyla birlikte hesaplanabilir öğelerin gerçek olanı yansıttığı fikrine dayanmaya başlamış, dünyadaki biçim-ilişki-düzen birlikteliğinin sayıların dilinden doğabileceği öngörülmüştür.⁷ Bu fikri ilk olarak Thales’in öğrencilerinden Pisagor (M.Ö. 570 – M.Ö. 495) dile getirmiştir. Döneminin en önemli filozof ve matematikçilerinden olan Pisagor, daha sonradan Klasik Grek düşün dünyasının referans alacağı en önemli isim olacaktır. Pisagor düşüncesinin yayıldığı, kendisinin oluşturduğu okul belli disiplinlerle hareket eden, sessizlik, müzik, vejetaryenizm, mental saflık gibi kavramları ilke edinmiş bir gruptu.⁸ Asıl Pisagor felsefesinin özünü açıklayan yaklaşım ise sonradan Aristo’nun “*Metafizik*” kitabında sıkça atıfta bulunacağı “sayı sembolizmi”dir. Pisagor yaklaşımı fikir-düşünce ilkesinin sayı ve düzen prensibinden kaynaklandığını ve bütün bir varoluş sisteminin bu prensip üzerine temellendiğine inanmaktaydı.⁹ 1’den 10’a kadar isimlendirilmiş sayılar sembolizminde her bir rakam bir sistematik ifadesini veriyordu. Örneğin 1 numara “bütün numaraların kaynağı, başlangıcı” olarak açıklanırken kareyi tanımlayan numara Pisagor teoreminde 4 olarak belirlenmiştir.

“*Tetrad*. Bütün. İlk dışil kare örneği. Adaleti, değişmezliği temsil eden rakam olarak 4, yani kare... Temel elementlerin, mevsimlerin, tanrılar çağının, erdemin temsiliyeti olarak kare.”¹⁰

⁶ Minor, **A.g.e.**, s. 58.

⁷ Frank Thilly, “**Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**”, İstanbul, İzdüşüm Yay., 2007, s. 45.

⁸ Paul A. Calter, “**Squaring the Circle: Geometry in Art and Architecture**”, New York, Key College Publishing, 2008, s. 4.

⁹ Calter, **a.g.e.**, s. 4.

¹⁰ **A.e.**, s. 5.

Sistematize edilen kare antik çağın görüşüyle bir araya geldiğinde geometrik olarak da çözümlenmesi, hesaplanması gereken bir form olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda geometri özelinde biçim-ilişki-düzen sistematüğini formülleştirenler Menaechmus ve Öklid olmuştur. Öklid yer ölçüsüne (geo-metri) bağlı sisteminde dünyanın düz olduğu savından hareket ederek kesişmeyen paralel doğruların varlığından söz etmiş ve geometrik şekillerin açı hesaplarını yaparak dönemin Grek oran-uyum ilişkisini formüle etmiştir.¹¹ Bu uyumun bütünü Öklid'in -özellikle heykel ve mimari özelinde "altın oran" ilkesiyle açıkladığı bilinmektedir. Heykelde her bölgenin, parçanın bütüne olan uyumu, mimaride ise her ögenin, her yapısal unsurun yine bütüne olan uyumu bu ilkeyi açıklar. Sayılar özelinde bakıldığındaaysa biçim-ilişki-düzen yasasının Pisagor teoremini hareket noktası olarak alan Pisagorcucu sayı kuramıyla açıklandığı görülür.

"Pisagorculara göre, sayılar nesnelerin temel ilkeleridir -bunu Milet okulundaki gibi madde ya da özdek duyumu ile değil, daha biçimsel ya da ilişkisel yapı olarak ele almaktadırlar. Nesneler, sayıların kopyaları ya da taklitleridir. Metafiziğin Platon ve Aristo dizgelerinin merkez noktası olan madde ve biçim arasındaki ayrımı, Pisagorcularda sayılar ve nesneler arasında yapılmaktadır".¹²

Nesnelerin özü olarak matematiğın kabul edildiğı Pisagor Okulu nesnelerin biçim ve ilişki sorunlarına dair ilk tartışmaların gerçekleştiğı yerdir. Pisagorcucu yaklaşım evrenin düzeninin biçimin özünden doğduğunu, dünyadaki biçim ve ilişki gerçeğı üzerine ancak sayılarla ifade edilebilen bir ölçü, düzen, oran görüşüyle sağlıklı bakılabileceğini öngörür. Bu sayıların olmaması durumunda dünyadaki hiçbir ilişki, düzen ya da kanunun olamayacağı savında bulunurlar.¹³ Bu eğilim, Pisagor prensiplerine yakın olan evrenin düzeni tartışmasında nesnenin varlığının tözsel durumu, sonsuzluğun bilinmezliğı yaklaşımından; sınırlı olan, hesaplanabilir olanın içinde ele alınan Pisagorcucu teoreme evrilir.¹⁴ Böylece Pisagor Okulu özelinde tartışma sınırsız sınırlı olanın önüne koyma halini alır.¹⁵

¹¹ William M. Ivins, Jr., "Art & Geometry: A Study In Space Intuitions", New York, Dover Publications, INC., 1964, s. 42-43.

¹² Thilly, a.g.e., s. 45.

¹³ A.e., s. 45.

¹⁴ Ivins Jr., a.g.e., s. 53.

¹⁵ Thilly, a.g.e., s. 46.

“(...)bireysel şeyler, uzaydaki biçimlerin aracılığı ile sınırsız uzayın sınırlandırılması aracılığıyla ortaya konmaktadır (...)”¹⁶

Bu sınırlandırma eğilimiyle birlikte geometrik kullanımın gerekli kıldığı biçimsel yaklaşım ve sayılar düzeni kare formunun doğmasına yol açmıştır.¹⁷ Çeşitli geometrik şekillerin keşfiyle sınırlandırılan düşünme düzeni, fiziksel dünya düzeninin hesaplanabilmesi umuduyla sınırlandırılma eğilimine yaklaşmıştır. Böylece her geometrik şeklin bilinebiliyor olması dünyalar düzeninin de bilinebileceği anlamına geldiğinden her geometrik şekil hesaplanabilir hale getirilmiştir. Kare şekli de bu haliyle bu dönemde açılarının toplamı bilinen, alanı ve çevresi hesaplanabilen matematiksel bir form olarak tanımlanmıştır.

Aslında kare şekli antik dönem öncesi süsleme özelliklerinde ve daha sonra da Roma dönemi itibarıyla mimari dekorasyon denemelerinde de uygulanmıştır. Bu ilk örnekler Pompeii ve Herculaneum şehirlerindeki yer kaplamalarında görülür.¹⁸ Bu kaplama örneklerinin akabinde Pisagor’un sayı sembolizminin içinde yer alan kareye özgü tanımlar devreye girmiştir ve her farklı özellikli karenin bu sembolizmi işaret eden isimleri oluşmuştur. Bu örneklerden ilki *Ad Quadratum* olarak bilinen” kare içinde kare” oluşumudur.¹⁹ Herculaneum şehrinin yer kaplamalarında ve yüzyıllar sonra Ortaçağ’da da Pisa Katedrali’nin cephesinde süsleme özelliği olarak görülen bu biçim ilk mimari dekorasyon örneklerinden biri olarak kayda geçmiştir ve bu tarihten sonra kare uygulamaların gerek sanatsal unsurlarda gerekse de mimari uygulamalarda kullanılmasının öncüsü olmuştur. Böylece, ele alındığı bu biçimsel ve estetik değerle birlikte kare, farklı çağlarda farklı mimari ve plastik unsurlarda farklı sanatsal dertleri işaret eden bir “aynı form” niteliği taşımıştır.

Ad Quadratum’un dışında *Nested Square* (Bölünmüş Kare), *The Sacred Cut* (Kutsal Kesim) ve *Solomon’s Knot* (Solomon Düğümü) olarak isimlendirilmiş örneklerle birlikte kareler formüle edilmiş ve formun sürekliliği işaret edilmiştir.²⁰

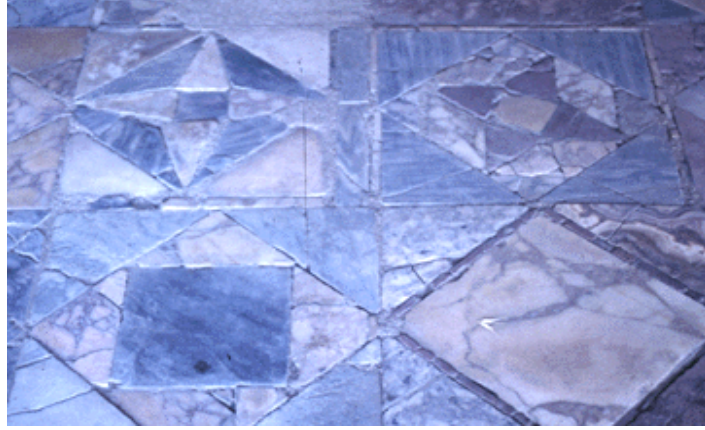
¹⁶ Thilly, **a.g.e.**, s.46.

¹⁷ Ivins Jr., **a.g.e.**, s. 47.

¹⁸ Calter, **a.g.e.**, s. 97.

¹⁹ **A.e.**, s. 94-95.

²⁰ **A.e.**, s. 95-96.



Resim 1: *Ad Quadratum* Örneği, Herculaneum Şehri Yer Kaplamaları



Resim 2: Pisa Katedrali Dış Cephe



Resim 3: *Solomon Düğümü* Örn. Pompeii

Kare formun Antik dönem itibariyle Pisagorcu özelliklerini kazanarak sanata dahil edilmesinden sonra, sembolik değerler bütününe bir parçası olarak düşünölmeye başlandığı bir zaman dilimine de girilmiştir. Geometrik eğilimli biçimlendirmeler özelinde kareler süsleme özelliklerinin dışında estetik değerler bütününe temel bir unsur olmuş, barındırdığı felsefi anlamla yaşamın dönüştürölmesi noktasında etkin bir rolde yer almıştır. Kare kullanımı bütün bu anlamlarının dışında aynı zamanda, günlük yaşamın kolaylaştırılması noktasında mimari ve planlama alanlarında da işlevsel bir özellikteydi. İşlevsel özellikli kare uygulamalar o dönemde şehir planlamacılığı noktasında yer almış ve Ege kıyılarında stratejik öneme sahip kıyı kentlerinin oluşturulmasında hem şehirlerin savunulması

hem de iklim koşullarından faydalanılma anlamında en çok tercih edilen geometrik uygulama olmuştur.

Başlangıçtaki ilk uygulamalar hem yaşanılan bölgeyi savunma hem coğrafi özelliklerden faydalanma hem de planlı bir şehir yaşamı için işlevsel özelliklidir; fakat uzun yüzyıllar sonra bu formun önce 20.yy.'ın başında daha sonra da ikinci yarısında sanatsal bir ifade biçiminin aracı olarak kullanılması antik dönemde geometrinin felsefe temelli çıkış noktasından kaynaklanır. Özellikle fikrin biçimsel estetikten önde geldiği Kavramsal Sanat içinde karşımıza çıkan ızgara biçimli yerleştirmeler bu analogiyi ortaya koyar.

Kavramsal Sanat'ın kare biçimli ızgarayı gösterge dahilinde bir üretim nesnesi olarak görmesinden çağlar önce mimari düzenlemede ve özellikle şehir planlamacılığında ilk olarak bu formun kullanıldığı görülür. Hiç şüphesiz şehir planlamacılığındaki bu işlev amaçlı geometrik eğilimi yine çağlar sonra şehir planlamacısı olan eski Seine şehri valisi Georges Eugene Haussmann (1809-1891) farklı değerlendirmiştir.

“(...)Karşıtlarınca ‘‘yıkım sanatçısı’’ olarak adlandırılan Haussmann geniş çaplı, acımasız şehir ameliyatlarının öncüsüdür; (...) planlamanın aslında ne olduğu üstüne yeni gelişen bir anlayışla, tarihsel şehir merkezlerini yıkmaya duyulan yatkınlık. Bu görüşlerin bağlamında iki yanı ağaçlıklı düz ve geniş caddeler , büyük alanlar , ön yüzleri bir örnek yapılar, anıtsal görüş noktaları , kasıtlı geometri kullanımı, çoğunlukla yinelenen bir çeşit ızgara plan ortaya çıkar (...),²¹

Şehir planlamacılığındaki bu değişim kuşkusuz siyaset-şehir düzlemindeki bir güç dengesinin yansımasıdır; fakat mücadele yalnız bu sahada gerçekleşmez. Sanat da tıpkı mimarideki geometrik biçimin kullanılış şeklinde yaşanan gerek ifadeysel gerek anlamsal değişimi farklı çağlarda yaşamıştır. Yeri geldiğinde analitik-ilkesel bir gereklilik iken, yeri geldiğinde yeni bir inşa sürecinin ifadesi, yeri geldiğinde de soyutlamanın bir nesnesi olarak karşımıza çıkar. Ancak ızgara formunda kare biçimi ilk olarak bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Yerleşik hayatın bir yaşam biçimine dönüşmesiyle birlikte planlı bir şehrin uygulanış şekli ızgara tipi planla mümkün olabilmektedir.

³⁹ E. Wycherley, ‘‘Antikçağ’da Kentler Nasıl Kuruldu?’’, İstanbul, Arkeoloji ve San. Yay., 2009, s. 24., (ç.n.): Nezih Başgelen

Bu haliyle ızgara tipi plan Pre-Historik dönemden klasik yerleşimciliğe geçişte ilk olarak Helen şehirlerinde görülür. Ege şehir yaşamının ağırlık kazanmasıyla birlikte kent devleti olan *polis* kavramının oturmaya başlamasıyla bu kentler belli bir plan ölçüsünde gelişmişlerdir. Bu planlı yerleşimcilik aslında başlangıçta Hindistan ve Mısır'da denenmişse de belli bir şehir planlamacılığı mantığında gelişmemişlerdir.

Ege kıyılarında M.Ö. 8. yy. ile birlikte şehir planlanması aşamasında şehrin işlevlerine göre kısımlara ayrılmaya başlandığı görülür. İşlevlere göre ayırma planı şehir yaşamı içinde kamusal bir alan oluşturma ve merkezde yer alan agora, tapınak gibi oluşumlarla polis içindeki yapılaşmanın iletişimini güçlendirmede etkin bir yöntemdir. Bu ayırma yöntemiyle birlikte ızgara tipi plan kent şehirleşmesinde bütün bu amaçlara en uygun model olarak Ege kıyılarında uygulanmıştır.

Izgara tipi plan özelinde bakıldığında özellikle Miletos ve Priene şehirleri bu plan tipinin en belirgin görüldüğü şehirlerdir. Elbette bu şehirlerin kuruluş tarihlerinde farklı bölgelerde de geometrik formlu yerleşim planları deneniyordu (Mısır'da Nil Nehri'nin yatay olarak kestiği yerleşim bölgesinde, nehrin kuzey ve güneyinde dikey olarak inşa edilen evler; ya da Asur'da Babil ve Bursippa kentlerinin ızgara formlu oluşumları) fakat bunların hiçbiri Miletos ve Priene planlamacılığındaki gibi örgütlü ve şematik olamamışlardır.

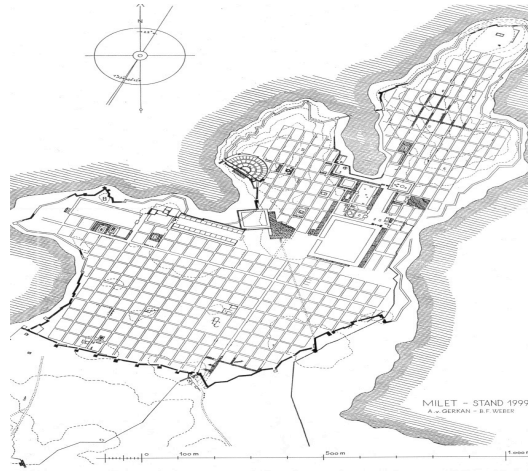
Geometrik kullanımın kare formu özelinde planlı olarak ilk uygulandığı bölge Küçük Asya'nın batı kıyısındaki İonia, özellikle Miletos'tur. Bu uygulama biçimi karenin en arketipal örneği olarak "ızgara" tipi plan uygulamasıdır.

"Temel ilke hiç yabancı ya da ayrıntılı değil ama basit, açık ve uygulamaya dönüktü. Gerçekte bu planların en basiti, dik açıyla kesişen düzgün sokaklarıyla "ızgara" ya da "dama tahtası" adı verildi."22

M.Ö. 494'te Persler tarafından yıkılan şehir M.Ö. 479'ta Persler'in yenilgisi sonucunda güncel çizgilerle yeniden kuruldu. Bu planlamayı uygulayan da Miletos'lu Hippodamos'tur. Izgara plan kuşkusuz toprağın kolay ve en uygun nasıl bölüneceğiyle ilgili bir plan tekniğidir. Özellikle Ege kıyılarından gelen deniz

²² Wycherley, a.g.e., s. 13.

rüzgarının şehre girişini kolaylaştıran ve organize eden ızgara tipi plan, toprağı en uygun şekillere bölerek bu özelliğıyle coğrafi koşulu avantaja çevirir. Bu biçim aynı zamanda agoraya ulaşmada merkezietçi bir mimari biçimin uygulanması da demektir. Dörtgen sokak ağlarıyla bu plan yön verilmesi çok az farklı, bitişik sıra yapıları daha geniş ve tüm Miletos yarımadasını içine almış gibidir.

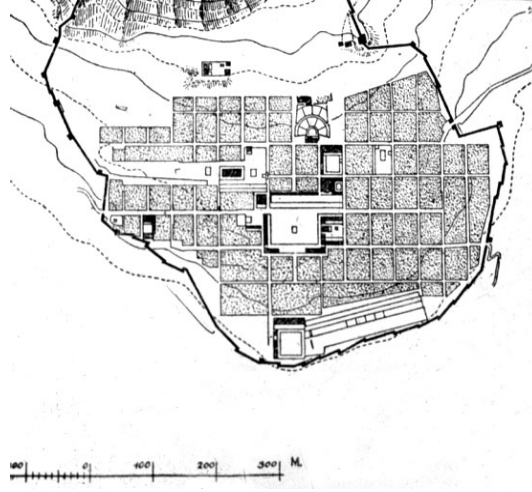


Resim 4: Miletos Şehri Izgara Planı

Priene şehrinde de genel olarak Hippodamos tipi ızgara plan devam etmekle birlikte caddelerin evlere yatay-dikey konumlanması netlik kazanır ve ızgara planın şehrin sınır noktalarında duvarlarla çevrelendiğı görülür. Şehrin 80 eşit alanlı bloklara ayrılması büyük bir ızgara plan tipinin uygulandığını ortaya koyar. Bu haliyle şehir 4. yy.'da yeniden kurulduğu dönemde bu halini almıştır ve modern şehrin unsuru olan "ızgara" formunun öncüsü olarak kabul görmüştür. Priene'deki bu dörtgen planlama tipi ilerleyen yüzyıllarda daha yetkin mimari tiplerin oluşmasında itici bir güç oluşturmuştur.²³ Şüphesiz bu plan tipi daha önce rastlantılara bırakılan şehirleşme olgusunu denetim altına alınabilir ve bir plana bağımlı kılınabilir duruma getirmiştir. Böylece ızgara tip plan, şehir planında işlevselci bir model olarak, coğrafi koşulların olumlu özelliklerinden şehrin faydalanabilmesi için özellikle kullanılmıştır. Kesişme noktalarının merkeze açılan

²³ Spiro Kostof, "The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History", London, Thames & Hudson, 1993, s. 167.

dik açılı pozisyonu, Antik gelenekteki agora anlayışının da oluşumuna ön ayak olmuştur.



Resim 5: Priene Şehri Izgara Planı

1.2. Homo Quadratus (Dörtgen İnsan) Kurgusu ve Mistik Uyum

Bu dönemde geometrik uygulamaların keşfi yeni sorunların ve tartışmaların da doğmasına yol açmıştır. Geometrik uygulamaların özellikle resim düzleminde yarattığı plastik değere yönelik sorunlar bu uygulamaların icrasında yeni ilkelerin ve yöntemlerin denenmesini zorunlu kılmıştır. Antik dönemde varlığı hissedilen ve hatta bilinen “kaçış noktası”nın sanatın zanaat olarak kabul gördüğü bir dönemde plastik bir sorun olarak ele alınmaması şüphesiz normaldi. Ayrıca perspektife yönelik bir temsiliyetin geçerli olmadığı ancak düzlem üzerinde görme biçimiyle ilgili boyutsal bir sorunun varlığı da ortadaydı.

“(…) Antik dönemde, görüntüdeki boyutların hesaplanmasında mesafelerin değil, açıların temel alınması ilkesinden-bildiğimiz kadarıyla-asla sapılmadığına göre, geometrik bir perspektif yöntemi gelişebilmiş miydi acaba, gelişmişse hangi yolla gelişebilmişti?” (…)²⁴

²⁴ Erwin Panofsky, “Perspektif: Simgesel Bir Biçim”, İstanbul, Metis Yay., 2013, s. 20-21.

Erwin Panofsky'e göre bu mümkün olabilmişti zira projeksiyonun bir düzlem üzerine yapılması yerine, küre biçimli bir yüzeye yapılması fikriyle Rönesans'ta görülen konstrüksiyona yakın bir anlayışa benzer açısal bir düzen sağlanabilmiş ve küre yüzeyde belli bir boyut yakalanabilmişti. Yine o dönem Vitruvius *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinde üçboyutlu bir yapının bir yüzeye perspektifle yapılan temsili fikrinden söz etmiş ve bu fikri "*circini centrum*"²⁵ tanımıyla açıklamaya çalışmıştır. Buna göre *circini centrum*'un ilk başta modern perspektifteki kaçış noktası olduğu düşünülmüş fakat antik resimlerde uygulanmıyor olması göz ardı edilmiştir.

'Eğer tam anlamıyla bir perspektif yönteminden söz edeceksek –ki "*circinus*"dan dolayı böyle bir ima vardır-o zaman en azından, Vitruvius'un "*centrum*" ifadesiyle resmin içinde yer alan bir kaçış noktasını değil, izleyen gözü temsil eden bir " projeksiyon merkezi " ni kastettiğini ve bu merkezi (antik dönemin optik anlayışına uygun olarak) bir dairenin orta noktası olarak tasavvur ettiğini söyleyebiliriz.'²⁶

Bu durumda o dönem için aslında bir konstrüksiyon oluşturma çabasının var olduğu ve bunun perspektife yönelik bir yaklaşımla ele alınması gerekliliği hissedilmiş olmakla birlikte bu yaklaşımın Rönesans anlayışındaki rasyonel-matematiksel mekan anlayışından apayrı bir teknik ihtiyaçtan doğduğu hissedilmiştir. Bu ihtiyaç kökeni hala antik dünya görüşünde bulunan; fakat ortaçağ estetik geleneğinin de bir parçası olarak çerçevelendirme ve sınırlandırma eğilimidir.

'(...)Odyssea resimlerinde sadece bitkiler değil, yeryüzü şekilleri de resmin salt bir "pencere çerçevesi" olan kenarları tarafından kesilirken, şimdi bunların resmin kenarını oluşturan kavise ister istemez uyum sağlaması gerekmiştir. Aslında bu yeni durum en iyi şöyle ifade edilebilir: Mekanın resmin kenarları tarafından kesilip çıkarılması ilkesi yerini tekrar, resmin kenarlarıyla sınırlandırılan, içinden bakılmaktan çok içinin doldurulması gereken bir yüzey ilkesine bırakmıştır. Böylece resim düzleminin salt bir çerçeve olarak varlığı ortaya çıkarılır.'²⁷

²⁵ Vitruvius, "*Mimarlık Üzerine On Kitap*", İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., 1993, s. 123.

²⁶ Panofsky, **a.g.e.**, s. 21.

²⁷ **A.e.**, s. 31.

Ortaçağ'a gelindiğinde resim yüzeyinde nesnelliği vurgulamak için kullanılan hizalama ve çerçeveleme geleneği hala antik geleneğe yaslanan düzen yasaının bir tür devamı niteliğindedir fakat asıl vurgu aşkınsal güzelliğin ruhani algıyla temellendirilmesidir.

“(…)Bu estetik kozmos kavrayışını daha felsefi bir anlatımla tanımlamak için, hepsi kaynağını Süleymanın Bilgeliği kitabındaki *sayı, ağırlık ve ölçü* kavram üçlüsünden alan sayısız kategori geliştirilmiştir: Boyut, biçim ve düzen (*modus, forma et ordo*); töz, cins ve güç (*substantia, species et virtus*); belirleyen, oranlayan ve ayırt eden (*quod constat, quod congruit et quod discernit*).”²⁸

Kare formu özelinde bakıldığında güzelliğin ve uyumun bir ifadesi olarak çerçeve fikri Ortaçağ'ın resim düzleminde –ve bazı altar panolarında karşımıza çıkar. Bu ifade aynı zamanda Ortaçağ'ın önemli kilise babalarından Aziz Augustinus'un da bahsettiği ‘uzuvların uyumu’ tanımını işaret eder.²⁹ Augustinus temelde –ölçü, ritim ve orantılılığa dayalı bir şey olarak- güzellik kavramını benimser; ama Augustinus'a göre güzellik duygularla ve içsel bir tanrı duygusuyla ilintilidir.³⁰

“Akılın [...] sadece güzellikten hoşlandığını; güzellikte şekillerden, şekillerde orantılardan, orantılarda sayılardan hoşlandığını görebiliriz”³¹

Bu uyum mantığı Ortaçağ kozmolojisinde *Homo Quadratus* yani ‘‘dörtgen insan’’ tanımını Pisagorcu yaklaşıma oturarak kare formunun algılanış biçimini ortaya koyar. Bu şekilde antik gelenekte oransal uyum noktasında karşımıza çıkan ‘dörtgen insan’ yaklaşımı Ortaçağ mantığında uhrevi dünyanın kavranmasında ele alınır. Ortaçağ kozmolojisinde ‘dörtgen insan’ metaforu Fransa’da 13.yy’ın başında dünyaya gelmiş heykeltıraş, mimari planlamalar ve çizimler yapan, zanaatkar, gezgin Villard de Honnecourt ‘un 250 çizimden oluşan albümünde bir örnekle ortaya konmaya çalışılmıştır. 6 kısımdan oluşan albümün 1. kısmında hayvanlar, 2. kısmında insan figürleri, 3. kısmında ev eşyaları 4. kısmında mimari çizimler, 5.

²⁸ Umberto Eco, ‘‘Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik’’, İstanbul, Can Yay., 1999, s. 37.

²⁹ A.e., s. 51.

³⁰ Minor, a.g.e., s. 77.

³¹ Władysław Tatarkiewicz, ‘‘History of Aesthetics: Cilt 2, Medieval Aesthetics’’, Akt: Vernon Hyde Minor, ‘‘Sanat Tarihinin Tarihi’’nin içinde, s. 77.

kısımında tahtadan düzenlenen basit mühendislik işleri, son kısmında ise geometri ve masonizm ilişkisi ile ilgili çizimler yer alır. Albümün 38. çizimi olan bu örnek 6. kısmın içinde yer alan geometri-masonizm ilişkisini yansıtan çizimlere örnektir. Villard 6. kısmın başlangıcını oluşturan bu çizimi okuyucuya şöyle tanıtır:

“Bu bölümde geometri öğretisinin temel prensiplerini çizim sanatının disipliniyle birleştirerek ilişki kurmayı kolaylaştırıyorum. (...) Buradaki dört farklı tarafı gösteren figürler geometri öğretisini temsil etmektedirler; ama her bir figür geometrinin gerektirdiği ölçüde hata yapmamak zorundadırlar da (...)”³²

Aynı figürün bir merkezde döndürülerek oluşturulduğu, çekiç çakarak çalışanlar kare şekli mantığında bir araya getirilmiştir. *Homo Quadratus* anlayışının en temel göstergesi sayılabilecek bu çizim Ortaçağ’ın ‘çerçevlendirilen dünya’ olgusunu da işaret eder. Her bir karenin türevlendirilerek çoğaltıldığı sistemde Honnecourt bize aynı geometrik şeklin bir tür kontur görevi üstlenerek, birbirleriyle mental temas kuran farklı tür oluşumların doğa içinde birbirleriyle olan ilişkisini aktarmaya çalışır.³³ (Sözgelimi figürlerden birinin, bir hayvanla teması, başka bir figürün insan başıyla olan teması bu kontur vurgusunu işaret edecek şekilde birbirleriyle ilişki içinde olan oluşumları gösterir.) Aynı zamanda çizimin alt kısmında bulunan insan başı oranlama mantığını aktaracak şekilde gösterilmiş ve bu şekliyle minimal kareler oluşturularak mental durumun geometriyle olan ilişkisi ortaya konmuştur.

Böylece Ortaçağ kozmolojisinde ‘Dörtgen İnsan’ formülasyonu düşünülüş karelerin mikro-makro kozmos ilişkisinde konumlandığı pozisyon da net olarak ortaya konmuş olur. Bu dönemde kare formunun *Tetrad* sayı sembolizminde işaret edildiği konumundan mental dünyanın işaret edildiği sınırsız dünyanın sınırlandırılması anlayışıyla *Homo Quadratus* anlayışına evrilen durumu, Pisagorcucu evren düzeninden Augustinus’un işaret ettiği Ortaçağ ruhani evrenine geçişin bir sembolü olarak algılanmıştır.

³² Villard de Honnecourt: *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs*, MS. Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, ed. Hans R. Hahnloser, Vienna, Verlag von Anton Schroll & Co., 1953, s. 35-38.

³³ A.e., s. 41.



Resim 6: Villard de Honnecourt'un albümünde 6. kısımda bulunan 38. No'lu çizimi

“(…)Bu görüşün kaynağı Chalcidius ile Macrobius'un öğretileriydi; özellikle Macrobius *Scipio'nun Düşü* üzerine açıklamalı yorumunda “kozmosun büyük bir insan, insanın ise küçük bir kozmos” olduğunu anımsatıyordu. Ortaçağ alegorizminin mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki ilişkiyi matematiksel arketipler aracılığıyla yorumlama girişimi büyük ölçüde bu görüşten kaynaklanır. *Homo Quadratus* kuramında evrenin ilkesi sayı, aynı zamanda estetik denklilikler olan sayısal denklilikler dizisi üzerine kurulu simgesel anlamlar edinir.”³⁴

Böylece sanatsal düzen olarak oran yaklaşımının Ortaçağ'da da devam ettiği ve felsefi anlamda *Homo Quadratus* fikriyle beraber çerçeveselendirme anlayışının kare formunun ele alınış biçimini temellendirdiği ortaya konmuş olur.

³⁴ Eco, a.g.e., s. 59.

“Ortaçağ sanatının gereğinden çok tabii olduğu bir başka düzen yarası “çerçeve”dir; figürün timpani alınlığındaki, kapı sütunundaki, sütun başlığı gövdesindeki alana uyması gerekir. Bazen çerçeve zorunluluğu, çerçeve içindeki figüre farklı bir zariflik verir; sözgelimi, Saint Denis Kilisesi’nin cephesindeki madalyonlara yerleştirilmiş köylüler, hareketin daireselliği nedeniyle, dans adımlarıyla hasat yapıyor gibidirler. Bazen çerçeve içine uydurma zorunluluğu anlatımsal bir güç sağlar; sözgelimi, Venedik’teki San Marco Kilisesi’nin giriş kapısındaki eşmerkezli kemerler üzerindeki heykeller bunun bir örneğini oluşturur. Ama bazen de çerçeve, Romanesk mimariye özgü bir güçle, önemli ölçüde çarpıtılmış grotesk figürleri gerekli kılar; sözgelimi, surlar dışındaki Aziz Paulus Kilisesi’ndeki şamdanın üzerindeki figürler böyledir.”³⁵

Ortaçağ’daki çerçeve uygulaması iç dünyayı dış dünyadan ayıran, çevrelenen dünyanın bir parçası olarak değil nesnel olarak yalnızca kendi sınırlarının temsilini vurgulayan bir yöntemdir.³⁶ Ressam için görsel kontrolün sağlandığı çerçevesel bir alanda kompozisyon da bu çerçevesel alanın varlığıyla kontrol edilebilir hale gelir.³⁷ Bununla birlikte Augustinus’un bahsettiği şekillerle ortaya konarak ortaçağ estetiğini yansıtan geometrik eğilim bu dönemde çerçevenin bir tür “pencere” işleviyle dünyaya açılması olarak yorumlanmış, nesnel dünyayla mistik dünya arasındaki bir tür “geçiş ögesi” gibi algılanmıştır.³⁸ Genel olarak çerçevelendirme eğilimi tanrısal güzelliğe ulaşmada doğru orantı ve uyumun bir tür karşılığı olarak görülmüş, hem mimari uygulamada hem de resim düzleminde bilinçli olarak tercih edilmiştir. Böylece kare formunun hem simgesel ve alegorik hem de biçimsel özelliği ortaçağ estetiğinde anlatımcı bir ifade aracına dönüşmüştür.³⁹

Bununla birlikte geometrinin ve matematiğin “ütopya” fikriyle ilişkilendirildiği dönem de yine bu yüzyıllarda başlar. Bu görüşe göre ulaşılmaz-hayal edilen dünyanın sosyal organizasyonu ütopyacı geometrinin uyum mantığında yatmaktadır.⁴⁰ Ütopyacı geometri oransal uyumla birlikte toplumsal uyumun da beraber düşünüldüğü, bunun da sıklıkla geometrik formlar ve matematiksel denklikler üzerinden ifade bulduğu bir yaklaşım biçimidir. Bu ekolün önemli

³⁵ Eco, **a.g.e.**, s. 65.

³⁶ Wolfgang Kemp, “**The Narrativity of the Frame**”, “**The Rhetoric of the Frame**” içinde, ed. by Paul Duro, İngiltere, Cambridge Uni. Press, 1996, s. 20.

³⁷ **A.e.**, s. 21.

³⁸ Calter, **a.g.e.**, s. 104.

³⁹ Kemp, **a.g.e.**, s. 21.

⁴⁰ John Milner, “**Kazimir Malevich and the Art of Geometry**”, New Haven-London, Yale University Press, Ekler, 1996, s. 201.

temsilcilerinden Leonardo Fibonacci (1170-1240) ütopycacı geometri fikrini Pisagor'un sayısal denklikler formülasyonundan hareketle "uyumlu oran" mantığıyla açıklamaya çalışmış; bu uyumu işaret eden matematiksel seriler oluşturmuştur. Fibonacci formülü peş peşe birbirini izleyen rakamların toplamıyla gelişerek büyüyen bir toplamlar dizisidir. Bu toplamların toplamı sonsuza gideceğine göre sonsuzda bir ütopyik son toplam bu dizinin sonucunu işaret eder.⁴¹ Fibonacci'nin ilk kitabı olan *Liber Abaci*'de (Abaküsler Kitabı) bahsettiği bu yöntem 1225'te yazdığı *Liber Quadraturum*'da (Kare Sayıların Kitabı) gelişir ve gizemci matematiğin ortaçağ zihniyetiyle bulunduğu noktayı ortaya koyar. Bu fikirden hareketle geç Rönesans'ta Thomas More'un *Utopia* kitabında anlattığı ideal toplumun organizasyonunda bu ütopycacı geometri-matematik fikrinden yararlanılmış ve ideal toplumun şehir yapılanmasındaki durumunun ölçülebilir-hesaplanabilir "neredeşeyre kare" olarak formüle edilebilir hali anlatılmıştır.⁴² More, kitabında Antik Yunan'daki *polis* yapılanmasını yansıtan ızgara formulu şehir kuruluşunun Rönesans algısındaki ideal toplumun organizasyonu biçiminde geliştirilmesini aktarır. Benzer bir yaklaşımı *Ütopya*'nın yazılışından yaklaşık yüz yıl kadar sonra Campanella *Güneş Ülkesi* isimli yapıtında yeniden ele alacaktır. Campanella *Güneş Ülkesi*'nde Platon'un *Devlet* yapıtından hareketle ideal toplum düzeninin yapısından bahseder. Her birey topluma hizmet edecek bir görev üstlenir, özel mülkiyet yasaktır, her şey ortak kullanım dahilinde düşünülür ve ölçü-düzen birlikteliği şehir oluşumunda esastır. Bu haliyle mimaride ve şehir planlamacılığındaki geometrik eğilim ideal toplum yapısında "düzen" in bir ön kabulü olarak algılanmıştır. Bu fikri 20. yy.'ın başında Rus Fütüristler'in de benimsediğini ve belli konularda kendi sanatsal algılarının çıkış noktası olarak ütopycacı geometriyi düşündükleri anlaşılır.

"Campanella'nın ütopycacı görüşü geometrik mimarinin toplum yapısındaki ruhani kuralların organize olması olarak sembolize edilebilir. Bu görüş kozmolojik düzenin geometri, mimari ve toplumsal yapıyla olan ilişkisel biçiminde netlik kazanır. 20. yy.'ın başında bazı Rus Fütüristler Campanella'nın kozmoloji görüşüyle kendi kozmoloji görüşleri arasında karşılaştırılabilir anlamlar üzerinde yoğunlaşmışlardır.⁴³

⁴¹ Milner, a.g.e., s. 201.

⁴² A.e., Akt: John Milner s. 202.

⁴³ A.e., s. 203.

Rönesans algısındaki antik döneme geri dönüş özlemi yeni bir zihin dünyasının inşasıyla ilişkilidir. Rönesans çeşitli kurallar ve düzenler dünyasının yeniden örgütlenmesidir. Ancak bu düzen algısıyla olgun bir toplumsal akıl oluşturulabileceği inancı hakimdir. More ve Campanella'nın ütopya görüşü hayali kurulan bu yeni dünyanın temel yaklaşım biçimini yansıtır. Bu reel algı oluşturulurken ruhani töz yitirilmemiş; fakat Rönesans'ın simgesel değerleriyle yeniden ele alınmıştır. Bu simgesel değerlerden perspektif daha önce de belirtildiği gibi geometrik uygulamaların bir tür sembolik temsiliyet kazanmasıdır. Perspektif aracılığıyla elde edilen geometrik görüş Rönesans'ta farklı sanatçılar tarafından sıklıkla uygulanmıştır. Mekansal perspektif özelinde kare uygulamasını bir örnekle açıklamak gerekirse Piero della Francesca'nın "İsa'nın Kırbaçlanması" tablosu muhtemelen en uygun örnek olacaktır. Tabloda İsa'nın kırbaçlandığı arka planın iki tarafta bulunan sütunlar ve mekansal perspektifle adeta kare biçiminde verilmesi bu geometrik formun Rönesans algısındaki simgesel ifadesi gibidir.

"Rönesans'taki birçok sanatçı gibi Piero da tanrının yarattığı her şeyin temelinde kusursuz bir geometrinin yattığına ve insanoğlunun bu geometriyi tanımak, anlamak ve çizmek zorunda olduğuna inanıyordu."⁴⁴

Resimde perspektif olgusunun matematiksel alanla nesnelleştirilmesi ve arka plana doğru kare formunda genişletilen ortamın geometrik kesinliği "düzen" anlayışının Rönesans sanatındaki yansımasıdır. Fakat resmin sol tarafında derinlemesine ilerleyen kare alanın içerisindeki kompozisyonla, sağ taraftaki figürler arasında bir kopukluk hissedilmektedir. Bütüncül kompozisyon geometrik vurgu adına ikincil plana alınmıştır. İki farklı "kesit" alana bakılıyordur artık. Bu formül Ortaçağ'ın çerçeveselendirme mantığından hareketle Rönesans ilkeleriyle beslenen yeni bir görme biçimini vurgulamaktadır: Resim düzlemi olarak geometrik düzen. Bu düzlemde gerektiğinde kompozisyonun kendisi bu geometrik vurgunun sonucu haline gelir. Kesit alan mantığı daha önce de belirtilen Ortaçağ'ın çerçeve alan olarak resim düzleminin sembolik alanıdır; fakat bu alan artık perspektife yönelik açı

⁴⁴ Anne-Carola Krausse, "Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü", İstanbul, Literatür Yay., 2005, s. 11-12.

kazanarak yeni bir alan yaratıp, yeni bir görme biçimini gerekli kılmıştır. Böyle bir sembolik düzende ön ve arka alan olarak öne çıkarılan iki farklı alan yaratılarak bir düzlem oluşturulmuştur. Bu örnekte de bu kesit alan kare formunun en tipik örneğidir. Arka plandaki kare kesit ve ön plandaki figürlerin yerleştirildiği alana bakılıyordur artık. Perspektifsel alan kare biçimiyle sağlanmıştır ve bu şekliyle tabloya bakıldığında yeni bir alana bakılmaktadır.



Resim 7: Piero della Francesca, İsa'nın Kırbaçlanması, 1460, ahşap üstüne tempera, 81.5 x 59 cm., Galleria Nazionale, Urbino

Bu noktada *içinden geçerek bakılan* alan bir kesit alan görünümündedir ve bizi bu alana bakmaya yönelten kare çerçeveyi görmeye zorlar. Mekansal perspektifin kareyle aktarılması Rönesans zihin dünyasıyla geometri ilişkisi açısından yeni bir temsiliyet durumunun yaratılmaya çalışıldığının da göstergesidir. Geometrik biçim bazı örneklerde ayrıştırılarak işaret edilen bir forma dönüşmeye başlamıştır. Kare bu biçimsel formun en önemli temsil unsurudur. More ve Campanella'nın işaret ettiği anlamda geometrik formun semantik ifadesi bu dönemden sonra farklılaşarak devam etmiştir. Böylece Rönesans'la birlikte sanatta

özellikle matematiğin ögesi olan karenin kendisinin görüldüğü örneklerle karşılaşmaya başlanmıştır.

1.2.1. Albrecht Dürer'in ‘Melencolia I’ Gravürü: Sihirli Kare

Albrecht Dürer'in 1514 yılında 43 yaşındayken yaptığı *Melencolia I* isimli gravürü barındırdığı sembolik ve alegorik ifadeler açısından Rönesans'ın en önemli örneklerinden biridir. Dürer'in *Melencolia I* isimli çalışmasının fikri, ortaya çıkışı itibariyle Dürer'in Venedik şehrine perspektif çalışmalarını geliştirmek amacıyla gittiği 16. yy.'ın hemen başına denk gelmektedir. Yüzyılın başında önce Kuzey İtalya ve Floransa'da daha sonra da tüm İtalya'da Yeni-Platoncu hareketin etkisini hissettirmesiyle birlikte sanat, temel Rönesans ilkeleriyle farklı disiplinlerin buluşması yönünde ivme kazanmıştır. Bu sistemin temeli dönemin önde gelen filozof, teolog ve aynı zamanda hekimi olan ve sanat çevresince oldukça saygı duyulan Marsilio Ficino'nun (1433-1499) ‘Platoncu Akademi’ olarak kabul edilen villasında atılmıştır.⁴⁵ Burada çeşitli sanatçı ve araştırmacılarla gerçekleştirilen buluşmalarda sanat, teoloji, fizik, astroloji, tıp gibi sosyal ve pozitif bilimler incelenmiş ve bu yolla olgun Rönesans'ta temelde Platoncu görüşün hakimiyetinde yeni bir Hıristiyan bakış açısı gelişmiştir. Bu görüş temelinde özellikle astroloji ve metafizikte oldukça öne çıkan kozmolojik yaklaşım-daha önce de belirtilen mikrokozmos ile makrokozmos karşıtlığında gelişen sınırlı evrenin sınırsız-sonsuz evrenle ilişkisi- Rönesans hümanizmine farklı bir boyut kazandırmıştır.

‘Ficino'nun yüklendiği iş üç aşamalıydı. Birincisi: Sadece Platon'un yazdıklarıyla kalmayıp ‘Platonici’ (Platoncu) -yani Plotinus ve Proclus, Porphyrius, Jamblicus, Dionysius Pseudo-Areopagita, ‘hermes Trismegistos’ ve ‘Orpheus’ gibi sonraki yazarların- yazdıklarını da içeren Platonculuğun özgün kaynaklarını özetler ve tefsirlerle Latinceye çevirerek erişilebilir kılmak. İkinci aşama: Bu muazzam bilgi birikimini dönemin tüm kültürel mirasına, hem Virgil ve Cicero'ya, hem de St. Augustine ve Dante'ye, hem klasik mitolojiye hem de fizik, astroloji ve tıbbı yeni bir anlam dahil

⁴⁵ Erwin Panofsky, ‘İkonoloji Araştırmaları’, İstanbul, Pinhan Yay., 2012, s. 217.

etmeye muktedir, tutarlı ve canlı bir sistem halinde birleştirmek. Üçüncü aşama: Bu sistemi Hıristiyan diniyle uyumlu hale getirmek.’’⁴⁶

Kozmik görüşün yeniden ele alınış şekliyle bu görüşün Hıristiyanlıkla buluşması dönemin sanat anlayışını biçim ve içerik yönünden de farklılaştırmıştır. Mistisizmin ağırlık kazandığı kompozisyonlar, alegorik simge, obje ve ifadelerin sıkça kullanılması, özellikle astroloji ve mitolojinin yoğunluklu olarak işlenmesi şeklinde sıralanabilecek özellikler dünyevi alemin tanrıyla-ilahi olanla- buluşma ikonolojisini oluşturmuştur.

Yeni-Platoncu görüşte dünyevi unsurların ilahi olanla buluşması, kozmik aklın kozmik ruhla olan ilişki biçimini de tanımlamış ve bu etkileşimin Satürn’ün babası Uranüs ve oğlu Jüpiter’le olan ilişkisiyle kıyaslanarak analogik bir bağ kurulmuştur.⁴⁷ Satürn’ün babasının iktidarını ortadan kaldırması sonucu kendi iktidar hırsıyla aynı yola başvurması Jüpiter tarafından engellenmiş bu sayede kendi kaderini tayin hakkı insanlığın eline geçmiştir. Doğa gücünün eziciliği yerini insan aklının ve iradesinin hakimiyetine bırakmıştır. Bununla birlikte Satürn’ün tefekkürle olan bağlantısı yaratma güdüsündeki kişinin ruh halini ortaya koyarak *melancholia*’nın mitik kökünü ortaya koymuştur.⁴⁸ Albrecht Dürer’in *Melencolia I* isimli çalışması böyle bir düşünce temelinde ortaya çıkmıştır. Temel yaklaşım Satürn etkisi altındaki melankoliklerin toplumun en yaratıcı insanları olarak düşünülmesidir. Güzel sanatların da ancak bu ruh haliyle icra edilmesi sonucunda anlamlı olacağı ve entelektüel gelişimin bu ruh halinin sonucu olarak şekillendiği kabulü yaygınlaşmıştır. *I* tanımlamasının ise Alman filozof Henricus Cornelius Agrippa’nın *De Occulta Philosophia* (1533) isimli el yazmasında sınıflandırdığı melankoli türlerinin ilk sırasında yer alan *Melancholia Imaginationis*: melankolik düşün gelişiminin güzel sanatlara evrimi- ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.⁴⁹

Dürer’in *Melencolia I* ‘de kullandığı birtakım semboller Yeni-Platoncu görüşün etkisini oldukça net hissettirirler. Ficino ve takipçilerinin aktardıkları

⁴⁶ Panofsky, ‘‘İkonoloji Araştırmaları’’, s. 218.

⁴⁷ A.e., s. 221.

⁴⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, London: Nelson, ‘‘Saturn and Melancholy’’, 1964, New York Basic Books Inc.,s. 151-152.

⁴⁹ John Read, ‘‘Dürer’s ‘Melencolia I: An Interpretation of this Drawing’’, İngiltere, Burlington Magazin 87, 1945, s. 283.

biçimde sembolik ifadeyle anlatılan maddeler ilahi niteliklerini bu semavi cisimlere borçludur.⁵⁰ Bununla birlikte gravürde kullanılan nesnelere hemen hemen tamamı melankolik karakterin kişisel özelliklerini sembolize ederler. Tabloda görülen anahtar ve para kesesi de bu cisimlere örnektir. Anahtar gücü, para kesesi ise zenginliği sembolize eder.⁵¹ Bu noktada kast edilen zenginlik melankolik karakterin düşünsel gücünü ortaya koyan ‘muhteşem zenginlik’tir.⁵² Antik Çağ’da Pisagor teoreminin bir parçası olan ‘dörtleme’ kuramının, insan karakterini tanımlayan ‘dört huy’ kuramıyla bağdaştırılması ve melankolinin de bahsedilen dört huydan biri olması Dürer’in çalışmasını Yeni-Platoncu görüşün ele aldığı biçimde alegorik tanımlamalar çerçevesine oturtur. Yine dört mevsimi işaret etmesi bakımından resimde görülen gökkuşağı ve Pisagorcunun teoreminde insan çağının dört evresini (çocukluk, gençlik, yetişkinlik, yaşlılık) sembolize eden kum saati *tetrad* formülasyonunu işaret eden unsurlardır.⁵³

Bu halde kuramsallaştırılan sihirli kare uygulaması, Rönesans görüşünden Yeni-Platoncu görüşe evrilen zihin dünyasını da şematize eder. Kare formu, ideal güzellik, uyum, oran ilkeleri içinde ‘altın oran’ kavramı ölçüsünde ele alınan pozisyonundan, mistik dünyanın yeni dünya görüşü bağlamında alegorik bağlamları bulunan ve bununla birlikte metafiziksel görüşün aktarıldığı bir unsur haline gelir. Resimsel temsiliyetlerin ötesinde bir anlam dünyasını işaret eden bu görüş, Dürer’in bu gravürünü bahsedilen mistik dünya görüşünün sihirli kare aracılığıyla aktarılmasını gerektirmiştir. Bu şekilde tabloda düşüncelere dalmış melankolik karakterin arkasında görülen içi rakamlarla dolu kare bütün bu alegori sisteminin önemli bir parçası haline gelir.

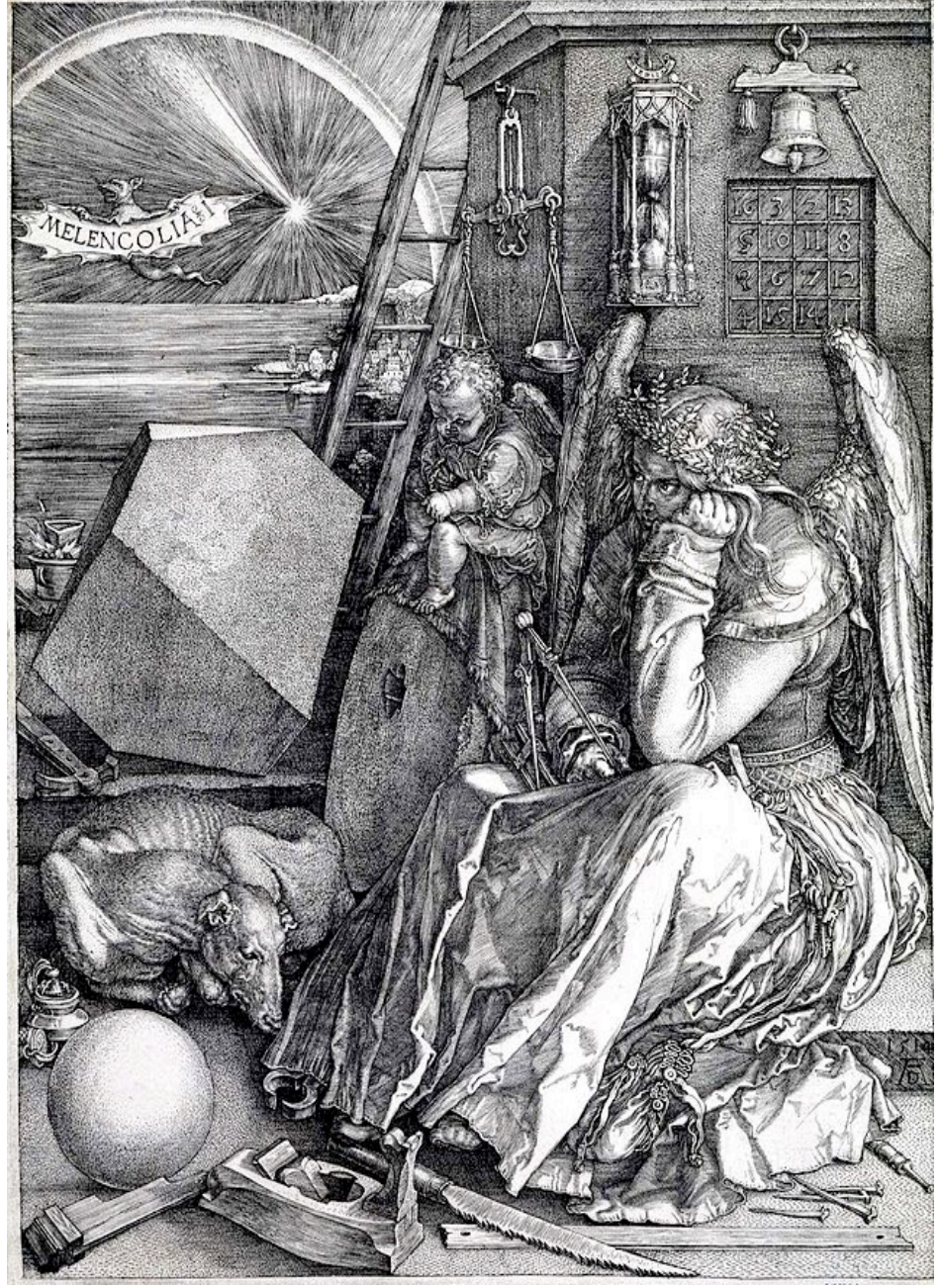
Dürer’in bu çalışması, kare formunun sihirli kareler aracılığıyla sanatsal temsiliyet noktasının ötesinde ruhani algının sanatla olan ilişkisinde, sanat algısının farklı çıkarımlarla, Hıristiyanlığın farklı bir algı dünyasıyla olan ilişkisi sonucu ele alınan yeni pozisyonunu da işaret etmesi bakımından oldukça yoğun alegori barındıran bir örnektir.

⁵⁰ Panofsky, ‘İkonoloji Araştırmaları’, s. 222.

⁵¹ Klibansky, Panofsky, Saxl, a.g.e., s. 284.

⁵² A.e., s. 284.

⁵³ A.e., s. 292-293.

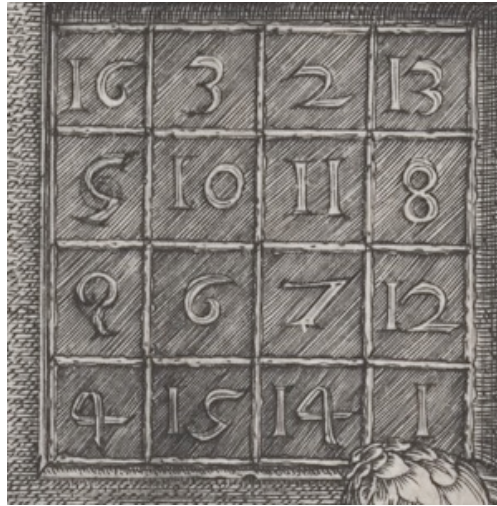


Resim 8: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Gravür, 24 x 18.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Dürer'in *Melencolia I* isimli gravüründeki kare uygulaması da gravürdeki alegorik bütünlüğün bir parçası niteliğindedir. Evrenin uyum kozmolojisini vurgulayan karenin Yeni-Platoncu görüşte Satürnük düşünceye evrilen anlamı, Dürer'in karesini gravürün bütünündeki melankolik yaratımın bir unsuru olarak

düşünülmesiyle bütünleştirmiştir. Gravürde yer alan kare geometrik biçimin ifade ettiği felsefi yaklaşımla matematiğin kesiştiği noktada yer alır. Matematik literatüründe ‘sihirli kare’ olarak adlandırılan Dürer’in karesi belli noktalardan dört işlem metoduyla hesaplandığında belli sonuçlar veren ve farklı alternatifleri bulunan bir hesaplama uygulamasıdır.

Sihirli kareler M.Ö. 2200 yılından beri bilinmekle birlikte sihirli karenin okültizm ve astrolojiyle olan ilişkisi, Fransisken rahibi ve matematikçi Luca Pacioli’nin (1445-1517) *De Viribus Quantitatis* isimli el yazması sayesinde ortaya konmuştur.⁵⁴ Kendisi de astroloji ve matematikle ilgilenen biri olan Pacioli, çeşitli geometrik şekillerin varyantlarıyla okültizmle ilgili çeşitli çıkarımlara varmıştır. Sihirli karelerle ilgili bölümler ise 1501-1503 tarihleri arasında yazılmış ve Dürer’in 1506 tarihinde perspektif çalışmalarını geliştirmek için yaptığı Venedik ziyaretinde Pacioli’yle tanışmasıyla sihirli kare uygulamasını keşfettiği öne sürülmüştür.⁵⁵ Pacioli’nin önerdiği sihirli kare formülleri sırasıyla üçlü kombinasyonla başlayıp dokuzlu kombinasyona kadar giden örneklerle çoğaltılabilir.⁵⁶ Dürer’in bu gravürde kullandığı kare, Fibonacci serisiyle oluşturulmuş dizgeye sadık kalan, Pacioli’nin dörtlü kombinasyonuna örnektir. Dürer’in karesinin rakamları enine, boyuna ve çaprazlama toplandığında 34 sonucunu verir.



Resim 9: Melencolia I, Kare Detay

⁵⁴ Glenn Taylor, “A Secret Message in Dürer’s Magic Square”, A.B.D., Ars Brevis Foundation, Inc., Notes in the History of Art, Sayı: 23, No:1, (Sonbahar, 2003), s. 17.

⁵⁵ Erwin Panofsky, “The Life and Art of Albrecht Dürer”, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005, s. 252.

⁵⁶ Taylor, a.g.e., s. 17.

Bu toplamalar bütünü sol üst baştan saat yönünde ilerleyerek başladığında (3+8+14+9), (2+8+9+15 ve 3+5+12+14), (5+9+8+12) olarak 34 toplamını verirler. Bu numeroloji aynı zamanda alfabetik sıralamada her harfin bir rakamla karşılandığı sistemde de aynı sonucu verir. Dürer'in isminin Latince varyantı olan ALBRECHT DVRER için;

$$\text{ALBRECHT DVRER} = (1+12+2+18+5+3+8+20) + (4+22+18+5+18) = 136$$

Aynı zamanda MELENCOLIA I için, Almanca '1'in karşılığı olan 'eins' düşünülerek;

$$\text{MELENCOLIA EINS} = (13+5+12+5+14+3+15+12+9+1) + (5+9+14+19) = 136^{57}$$

Bir başka uygulama da sol üst baştan başlanarak sırayla toplanan rakamların karşılığıyla "İsa Mesih" tanımlamasının harf numerolojisiyle karşılığının aynı olmasıdır.

$$\text{IH}\Sigma\text{OY}\Sigma\text{XPI}\Sigma\text{TO}\Sigma = 888+1480 = 2368$$

$$163+213+510+118+96+712+415+141 = 2368^{58}$$

Bütün bu bulmacaya benzer çıkarımlar Yeni-Platoncu görüşün astrolojinin içinde tanımlandığı şekliyle Jüpiter-Satürn karşıtlığının bir sonucudur. Pacioli'nin yaklaşımına göre Jüpiter-Satürn karşıtlığında kurulan semantik ilişki farklı duygu ve düşünce durumlarını tanımlamaya da olanak tanır. Yeni-Platoncu görüşte tanımlanan "Jüpiter'in karesi"⁵⁹ -Pacioli'ye göre Jüpiter'in bulmacamsı-oyuna davet eden karesi- Satürn'ün melankolik etkisini ortadan kaldıran bir tedavi niteliğindedir.⁶⁰ Bu tür sihirli kare uygulamaları melankolik sanatçının gizemci oyunlar sonucunda

⁵⁷ P.J. Federico, "The Melancholy Octahedron", Washington, Mathematics Magazine, 1972, s. 32.

⁵⁸ A.e., s. 32.

⁵⁹ Read, a.g.e., s. 283.

⁶⁰ Akt: Glenn Taylor, a.g.e., s. 158.

vardığı sonuçlar veya farklı konularla kurdukları analogiler bağlamında yaşadıkları sağaltımın nesnesi olarak algılanmıştır.⁶¹

Dürer'in *Melencolia I* gravüründeki sihirli kare uygulaması aynı zamanda Pacioli'nin *De Viribus Quantitatis* 'te dört bölüm olarak sınıflandırdığı sihirli karelerin Yeni-Platoncu düşüncenin kozmoloji yorumuyla paralellik göstermesiyle de ilgilidir:

“Kareler içinde düzenlenen numaralar; gökbilimciler için her hatta eşit düzeyde konumlanmış gezegenlerin ifade ettiği anlamı taşırlar. Bu diziliş biçimi aynı zamanda bulmacalardaki diziliş biçimidir.”⁶²

Alegorik göndermeler sadece karenin Yeni-Platoncu anlamda var olan felsefesinde yatmaz; matematiğin kendisi de bu felsefeye yaklaştırılır. Dürer'in karesinde 5'ten 9'a gidilirken 5 için; Mars, Güneş, Venüs, Merkür ve Ay, 3 içinse; Satürn işaret edilir.⁶³ (Melankolinin üç türü: Imaginationis, Rationis, Mentis) Dürer'in karesindeki bir başka şifreci özellik, karede bulunan tek veya ikili düşünüldüğünde ilişkiyel sonuçlar veren rakamların buradaki sihirli kare uygulamasında görülmesidir. M.Ö. 8. yy. civarında Yahudi peygamber Yeşaya (Isaiah) tarafından yazıldığı düşünülen Yeşaya Kitabı'ndaki ayet numaralarının buradaki sihirli karede bu ayet numaralarını işaret edecek biçimde özellikle kullanıldığı ve işaret edilen her ayetin *Melencolia I* için anlamlı göndermeler oluşturduğu düşünülmektedir.⁶⁴ Sihirli karedeki her bölme Yeşaya Kitabı'ndaki bir bölümü temsil ederken; her bölmenin pozisyonu da ayet numarasını işaret eder. Bunlar Yeşaya 7:11, 11:7 ve 14:15 gibi örnekler olarak verilebilir. Dürer'in karesinde 11'in altında 14'ün üstünde bulunan 7 rakamı, gravürde gökkuşağının altında ve suyun üstünde bulunan kuyruklu yıldız gibi düşünülerek bir bağlantı kurulmuş ve Yeşaya Kitabı'nda buna tekabül eden ayetle anlamlı bir analogi oluşturacak şekilde düşünülmüştür:

⁶¹ Klibansky, Panofsky, Saxl, **a.g.e.**, s. 359-360.

⁶² Akt: Glenn Taylor, **a.g.e.**, s. 165.

⁶³ **A.e.**, s. 18.

⁶⁴ **A.e.**, s. 19.

“ Rab’den, Rabbinden, sana bir işaret vermesini iste; ya cehennem derinliği gibi ya da yukarıdaki cennet gibi olsun” (Yeşaya: 7:11)

7 rakamının üstünde bulunan 11 için; kuyruklu yıldızın üzerindeki gökkuşağı işaret edilerek ilgili ayetle analogi kurulur:

“İnek ve ayı beraber beslenecekler, onların yavruları beraber uzanacak ve de aslan samanı bir öküz gibi yiyecek” (Yeşaya: 11: 7)

7 rakamının altında bulunan 14 için; kuyruklu yıldızın altındaki su taşkını işaret edilir ve ilgili ayetle yine bir analogi kurulur:

“Fakat sen cehenneme düşeceksin, çukurun en derinlerine...” (Yeşaya: 14:15)⁶⁵

Bütün bu ilişkiler ağı aslında “tanrı ile dünya arasındaki bağlantı halkası” yaklaşımının bir yansımasıdır. Bunlar, bu dünyayla bağlantısını koparmadan, gerçek dünyaya ait nesnelere semavi dünyayla bağ kuran Yeni-Platoncu kişinin özellikleridir. Dürer’in karesindeki bu göndermeler bütünü her doğal nesnenin ve olgunun semavi enerjiyle yüklü olduğu inancından kaynaklanır.⁶⁶ Gravürdeki her bir nesne böylece ilahi olanla bağ kurarak anlamlı bir bütünü işaret etmiş olur.

1.2.2. Luca Pacioli ve ‘Kutsal Oran’

Dönemin kozmoloji görüşünün Dürer ve Pacioli tarafından ele alınan kısmı bu türden kareler aracılığıyla verilmiş olmakla birlikte; Öklid geometrisinin sanat görüşü bağlamında ele alınmış durumunun küp ve çeşitlendirilen küp şekilleriyle aktarılması yine Yeni-Platoncu görüşün yaklaşımıyla ilgilidir. Bu bağlamda Luca Pacioli’nin Yeni-Platoncu görüş dahilinde çeşitlendirilmiş ve boyutlandırılmış kareleri onun öğretilerinde önemli bir paya sahiptir. Özellikle Platoncu düzgün geometrik şekillerden kusursuz matematiksel modeller yaratma fikri dünyayı ve evreni sembolize eden yaşam biçiminin bir göstergesidir. Bu bağlamda kenarları eşit

⁶⁵ Akt: Taylor, **a.g.e.**, s. 20.

⁶⁶ Panofsky, “**The Life and Art of Albrecht Dürer**”, s. 222.

ve yüzeyleri düzgün poligon (çokgen) olan şekiller bu dünya düzenini sembolize eden şekillerdir. Bunlar sırasıyla *Tetrahedron* (düzgün dört yüzlü), *Hexahedron* (düzgün altı yüzlü-küp), *Oktahedron* (düzgün sekiz yüzlü), *Dodekahedron* (düzgün on iki yüzlü), *İkozahedron* (düzgün yirmi yüzlü) olan çokgenler olarak sınıflandırılmıştır. Pacioli'nin sınıflandırmasında Tetrahedron ateşi, sekiz yüzlü Oktahedron havayı, yirmi yüzlü İkozahedron suyu, on iki yüzlü Dodekahedron ise evreni sembolize eder.⁶⁷

Matematikle Yeni-Platoncu bu görüşü birleştirmeye çalışan Pacioli *De Viribus Quantitatis*'te bu ilişkiler ağını temellendirir. O dönemde bazı Rönesans ressamaları da bu ilişkiler dahilinde bu tür konuları ele almışlardır. Özellikle geç Rönesans ressamlarından Jacopo de Barbari (1445-1516) *Fra Luca Pacioli'nin Portresi* isimli resminde Pacioli, matematik ve Yeni-Platoncu ilkeyi aynı potada gösteren bir betimle karşımıza çıkar. Resimde Öklid öğretilerini çalışan Pacioli 'yi görürüz. Öklid'in ikizkenar üçgen uygulamasını muhtemelen onun kuramlarının yazdığı bir kitap eşliğinde işleyerek çizen bir Pacioli figürü vardır resimde. Arka planda görülen Pacioli'nin asistanı Yeni-platoncu ilkeleri ileri kuşaklara taşıyacak bir gençliği temsil eder. Fakat en az bunlar kadar önemli olan, resimde yer alan dodekahedron küp ve içi suyla dolu olan genişletilmiş küp şeklinin varlığıdır. Masada resmin sağ tarafında görülen dodekahedron şekli evreni- gerçek dünyayı temsil ederken Pacioli'nin yüz hizasında bulunan içi yarıya kadar su dolu, havada asılı duran, üç boyutlu, geometrik kesimli matematiksel küp ise Öklid teoremlerinin genel yapısıyla birlikte üst alemleri sembolize etmektedir.⁶⁸ 26 yüzü bulunan bu küp daha önce tanımlanan küp tiplerinin Yeni-Platoncu ilkeler dahilindeki evren tanımını da işaret eder. 8 üçgen yüz ve 18 kare yüzden oluşan bu şekil matematik literatüründe *Rombik-Oktahedron* olarak tanımlandırılan 'genişletilmiş küp' anlamına gelir. Bu şekil ve diğer küp tipleri aynı zamanda Pacioli tarafından yazılan *De Divina Proportione* isimli kitapta Leonardo da Vinci'nin çizimleriyle tanıtılmıştır. Her üçgenin üç kareyle çevrelendiği bu şekil, oktahedronun temsil ettiği hava ve Jupiter'in üst alemlerle kurulan ilişkiyi temsil eden kare şekliyle oluşturulmuştur. Bu haliyle kare formu alemler arasında ilişkiyi oluşturan ve

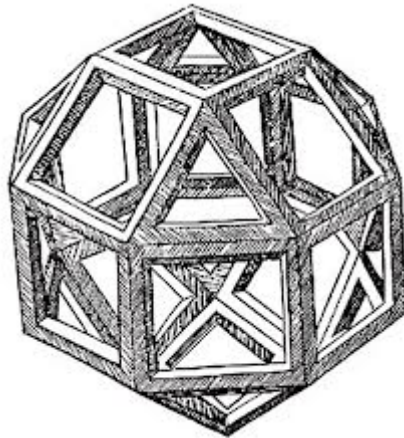
⁶⁷ Federico, a.g.e., s. 35.

⁶⁸ A.e., s. 35-36.

geometri-dışı semantik varlığıyla kendi biçimsel durumu dışında anlamsal özellikler kazanan bir form haline gelir.



Resim 10: Jacopo de Barbari, “Fra Luca Pacioli’nin Portresi”, 1495, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 120 cm, Capodimonte Müzesi, Napoli



Resim 11: Leonardo da Vinci’nin çizdiği Pacioli’nin *De Divina Proportione* içinde yer alan rombik-oktahedron illüstrasyonu

Yeni-Platoncu görüşte Jüpiter'in karesinin sihirli gücü üst alemle kurulan ilişkiyel bir bağdan gelir.⁶⁹ Bu görüş Cornelius Agrippa'nın *De Occulta Philosophia* isimli el yazmasında belirttiği okültist felsefenin sihre dönüşümü çıkarımıyla örtüşen fikriyle paraleldir. Bununla birlikte gravürde karenin hemen yanında bulunan ve kehanetlerde birer işaret sayılan gökkuşağı, kuyruklu yıldız ve kuş bütün bu alegorik sistemde Jüpiter'in şifreci-mistik anlamını vurgular. Dürer'in karesi de okültizmin bu şifreci ve özellikle numerolojiyle kurulan ilişkisinde anlamlı hale gelir. Karedeki en belirgin bağ harflerle rakamların ilişkilendirilerek anlamlı bir dil oluşturmasıdır. Bu da İbrani alfabesini kutsal alfabe olarak gören kabalist yaklaşımın uyguladığı bir yöntemdir. Kabalist yaklaşımda özellikle önem atfedilen 3, 7, ve 12 sayısı Dürer'in karesinde belirleyici özelliktedirler. Dürer'in karesinde kullandığı ve Yeşaya Kitabı'ndaki ayetlere göndermede bulunduğu sayılar olan 3 ve 7 kabalist yaklaşımın etkisiyle sihirli kare içinde aktif bir rolde kullanılmış olurlar.

Böylece Dürer için kare artık sadece kendi biçimsel özellikleriyle felsefe ve geometriyle ilişkilendirilen bir form olarak görülmez. Mekansal perspektif bağlamında kendi geometrik durumuyla estetik bir avantaj yaratma ve simgesel bir değer barındırma durumundan; dünyalar arasında ilişkiyel bir bağ kuran; ruh ve akıl arasında matematiksel özellikleriyle beraber düşünüldüğünde bir tür geçişkenlik sağlayan, okültizm bağlamında şifreci özellikleriyle ilahi olanı vurgulayan bir noktaya evrilir. Bu bağlamda Hıristiyan ezoterizmi tartışması Avrupa'nın çeşitli bölgelerine sıçrayarak oldukça çeşitlenmiş; özellikle yüzyıl sonra İngiltere'de okültizmin mikro-makro kozmos tartışmasındaki rolü dahilinde geometri özelinde kare yeniden gündeme gelmiştir.

1.2.3. Robert Fludd ve Natüralist Olmayan Kare: 'Koyu Karanlıklar'

17. yy. 'ın başında İngiltere'de, Rönesans'ın etkileri henüz yoğunlaşmaya başlamışken Yeni-Platoncu felsefe burada da etkisini aynı yoğunlukta hissettirmiştir.

⁶⁹ I.R.F. Calder, 'A Note on Magic Squares in the Philosophy of Agrippa of Nettesheim', London, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 12, 1949, s. 198., Akt: Glenn Taylor

İngiltere’de odaklanılan alanlar özellikle tıp, eczacılık ve kimya olduğundan okültist geleneğin içinde yer alan simya ve sihir bu alanların etkinliğiyle ön plana çıkmıştır. Özellikle sihir üst alemle kurulan ilişkide belirleyici bir rol üstlenmiştir. Çeşitli ilaçların daha önce belirtilen “dört huy” ilkesini kapsayacak şekilde duygular arasında armoni oluşturuyor olması alemler arası transandantal seyahatlerde bu ilaçların özelliklerini öğrenmeyi gerektirmiştir. Ulu ruhu oluşturan iki meleke olan akıl (mens) ile mantığın (ratio) Yeni-Platoncu algıda bilimin değerlendirildiği biçimle paralellik göstermesi bu ilişkiyi oldukça net açıklar.

“(...Bilim ile sihir arasındaki sınır dünyevi güzellikten alınan hazla ilahi erdeme tapınma arasındaki sınır kadar bulanıklaşıyor. Ficino’ya göre astral güçlerin bir amaca binaen kullanılması, hatta astrolojik tılsımlar yapmak temelde bitkilerin tıpta kullanılmasıyla aynıdır...)”⁷⁰

Kozmoloji görüşü insan bedeni ile üst alem arasında bedenin fiziksel halinden hareket ederek varlığı doğanın bir yansıması olarak görmüş, doğanın kendini yenileyen yapısı insan bedeninin yok olan ve yeniden oluşan haliyle bir düşünülerek aynı döngünün bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Beden böylece eylemlerini çeşitli melekelerin Madde Alemi ve Doğa Alemi ile birlikte oluşturulan varoluşsal birlikteliğine borçlu olur.

“Tüm bu evren bir *divinum animal* ‘dir; kendisine hayat verilmiştir ve değişik hiyerarşileri ‘Tanrı’dan neşet eden, semalara nüfuz eden, elementler yoluyla aşağı inen ve maddede son bulan ilahi bir etkiyle’ birbirine bağlıdır. Doğaüstü enerjinin kesintisiz akımı yukarıdan aşağıya akar ve ters dönüp aşağıdan yukarı çıkar...”⁷¹

Bu görüş makro ve mikro kozmos tartışmasının çıkış noktasını oluşturur ve Ficino’nun temellendirdiği şekliyle bu iki dünya arasındaki yapısal analogiye olan inanç temelinde şekillenir.⁷²

“Evren maddi dünya (doğa) ve ayın yörüngesinin ötesinde maddi olmayan bir alemden oluştuğu gibi, insan da beden ve ruhtan oluşur; beden maddenin yapısında bulunan bir form iken, ruh

⁷⁰ Panofsky, “The Life and Art of Albrecht Dürer”, s. 222.

⁷¹ A.e., s. 234.

⁷² A.e., s. 223.

maddeye sadece ilişmiş bir formdur. Ve *spiritus mundanus*, ayaltı alemle ayötesi alemi birbirine bağlarken, *spiritus humanus*, da bedenle ruhu birbirine bağlar.”⁷³

Bu düşünce beden yapısının anatomik durumunu Yeni-Platoncu felsefe ışığında yeniden ele almayı gerektirmiş ve İtalya’da önce Leonardo ve sonrasında Michelangelo önderliğinde oldukça detaylandırılmıştır. İngiltere ve Almanya özelinde ise tartışma beden ve doğanın matematiği üzerine yoğunlaşan teknik tartışmalarla başlamış daha sonra felsefe noktasına doğru evrilmiştir. Beden ve fiziksel dünya üzerine Huygens ve Newton’un matematiksel çıkarımlarıyla 17. yy.’ın Yeni-Platoncu görüşü bilimselleşerek Avrupa’ya taşınmıştır.

Bu görüş dahilinde ezoterizmin farklı bir kolu olan Gül-Haç ekolü ön plana çıkar. 14.yy.’ın son çeyreğinde doğduğu düşünölen, çoğunlukla İslam ölkelerine yapmış olduğu gezilerde İslam felsefesi, tıp, matematik, astroloji, kabala ve sufilik üzerine araştırmalar yapmış olan Alman mistik düşünür ve gezgin Christian Rosenkreuz’un müridleriyle kurduğu Gül-Haç isminde oköltizmi benimseyen okul, özellikle 17.yy.’da tüm Avrupa’ya yayılmasıyla oldukça etkinlik kazanmıştır. Rosenkreuz’un adını kendi soyadından türeterek kurduğu bu cemiyet, (Almanca Rosen güller, Kreuz ise haç anlamındadır.)⁷⁴ üyelerinin gizli bir cemaat olarak kendilerince ezoterik doğruları yayarak geliştirmeye çalıştığı teolojik bir ekoldür. Hıristiyan öğretileri ve diriliş kavramının sentezlenerek metafizik olgularla açıklanması cemiyetin temel öğretileri içinde yer almaktadır.⁷⁵ Buna göre fiziksel evrenle ruhani alem doğa içerisinde eşit düzeyde tek alem olarak algılanır ve buna göre yaşanılır.⁷⁶ 1607 yılında ilk manifestosu yayımlanan grubun 1616 yılında tüm Avrupa’da yayımlanan ikinci manifestosu sonucunda akım tanınırlık kazanmıştır. Fakat bu manifestolar herhangi bir dili veya alfabeyi içermeyerek, yalnızca akımı bilen veya yakınlık duyanlar tarafından bilinebilen çeşitli simge ve alegorilerle yayımlanmıştır. Bu şifreli manifestolardaki öğretiler sanat, bilim, din ve politika konularına odaklanarak bu alanların hepsinde oköltist geleneğin yaklaşımlarını bu

⁷³ Panofsky, ‘‘The Life and Art of Albrecht Dürer’’, s. 223.

⁷⁴ Bknz: Evren Yılmaz, ‘‘Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar’’, İstanbul, Doktora Tezi, 2009, s. 44.

⁷⁵ A.e., s. 44.

⁷⁶ Bruce Janacek, ‘‘Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England’’, İngiltere, Pennsylvania State University Press, 2011, s. 27.

konular bağlamında düşünülmesine olanak sağlamıştır. Ortodoks geleneğine yakın duran akım, bilim ve okültist felsefe birlikteliğine inanıyordu. Özellikle yüzyıl başında kilise ve devletin sihir ve simya konularıyla ilgili çalışan insanlara karşı katı ve net tavrı, grubun Ortodoks geleneğine yakın duruşu sebebiyle bu iki gücün gruba karşı pozisyon alışını zorlaştırıyordu.⁷⁷ Bu durum da Hıristiyanlık içinde okültizm inancının farklı ekollere ayrılmasına sebep olmuştur. Alman ve İngiliz ekolu olarak iki farklı grup içinde değerlendirilebilecek akım Almanya’da Christian Rosenkreuz, Michael Maier, İngiltere’de Thomas Vaughan, Robert Fludd, Francis Bacon, Thomas Tymme, Elias Ashmole gibi isimler tarafından temsil ediliyordu. Bu isimlerin bir kaçı grubun kendi görüşlerini temsil etmediğini hatta bazıları grubun varlığının bile kabul edilemez olduğunu da söylemişlerdir.⁷⁸

İngiliz ekolünden gelen astrolog, matematikçi, kabalist ve fizikçi Robert Fludd da (1574- 1637) kendini hiçbir zaman bu akım içinde tanımlamamış fakat akımın eğilimlerini yansıtan çalışmalarına hep devam etmiştir. Avrupa’da tıp ve kimya eğitimi alan Fludd 16. yy.’da çalışmalarıyla adını duyuran astrolog, simyacı, fizikçi ve okültist Paracelsus’un çalışmalarını takip eden ‘‘Paracelsist’’ ekipten biriydi. Farklı alanlardaki çalışmalarıyla oldukça üretken biri olan Fludd, çeşitli illüstrasyonlar ve resimler yapmış, geometri ve müzik üzerinde durmuş, kimya ve ilaçlarla ilgili bilimsel yazılar yazmış bunun dışında da okültist geleneğin öğretilerine sadık kalarak hermetizm ve simyayla ilgilenmiştir. Bu bağlamda Fludd’ın asıl ilgi odağı Yeni-Platoncu gelenekle yeniden ele alınan makro-mikro kozmos tartışmalarında insan-evren, akıl-ruh, beden-döngü ikiliklerindeki ilişkiyel bağıdır.⁷⁹

Fludd İngiltere’ye döndükten sonra 1605 yılında kiliseye girer ve çalışmalarını bu bünyede sürdürür. En önemli çalışmalarından biri olan ‘‘*Utriusque Cosmi...Historia*’’(Makro-Mikro Kozmosun Tarihi) isimli kitabı da bu yıllara denk gelmektedir. İlk bölüm olan Makro Kozmos ‘ta evreni iki kısımda görmektedir: Tanrı’nın işleri ve insanın işleri olarak. Tanrı bütün doğa düzenini organize eden unsur, insan ise bilim ve sanatla ilgilenerek dünya düzenini organize eden unsur

⁷⁷ Janacek, **a.g.e.**, s. 28.

⁷⁸ **A.e.**, s. 28-29.

⁷⁹ Joscelyn Godwin, ‘‘**Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds**’’, İngiltere, Thames & Hudson, 1979, s. 6-7.

olarak ele alınır.⁸⁰ Fludd bu bölümde ayrıca sanata ve perspektife dair çeşitli notlarını da aktararak okültizmle sosyal bilimler arasında bir bağ arayışına girmiştir. İkinci kısım olan Mikro Kozmos'ta ise odak insanın kendisidir. Tanrıdan insana verilen yeteneklerin ve bilgilerin insanın kendi deneyimleri ışığında işleniş biçimi aktarılır.⁸¹ Bu dönemde de ayrıca Gül-Haç manifestolarına katkıda bulunur. 'Makro-Mikro Kozmos'un Tarihi' çalışmasından sonra 1617 yılında okültizm felsefesini işlediği *Tractatus Apologeticus* ve yaşam, ölüm, diriliş üzerine daha geniş kapsamlı olan *Tractatus Theologo-Philosophicus* kitaplarını yazmıştır. Elbette bütün bu çalışmalar sadece okültizm çerçevesinde algılanan ve değer gören çalışmalar olmamışlardır; aynı zamanda evrenin algılanışında geometrik görüşün ve matematiksel hesapların Fludd literatüründeki karşılığı da aktarılmış olur. Makro kozmos'taki hiyerarşik düzenin kurgusunda var olan düzenlemeler geometrik düzenle temellenen yapıdadırlar. Bu fikir de yüzyıl başında tartışılan 'mekanik matematik', 'matematiksel alem olarak doğa'⁸² gibi kavramlarla evrenin olası sınırları; veya sonsuzluğu, öncesizliği gibi yaklaşımlarla evreni tanımlama çabalarının sonucudur. Tanrı ve insan arasındaki ilişkiler bütünü ancak üstün bir bilgelik ışığında, saf bir dünya görüşü ile bakıldığında net bir şekilde görülebilecektir. Bu eğilimler sonucunda ezoterizmin bir kolu olan tanrı + bilgelik kelimesinin birleşiminden oluşan 'teozofi' kavramıyla tanışılır ve yüzyıl başında bazı mistikler ilk teozofist kuramları çevreleriyle paylaşmaya başlarlar.

Robert Fludd da üç önemli eserini yazdıktan sonra okültizmin evrenin sonsuzluğu üzerine eğilen yaklaşımını benimseyerek bu yönde çalışmaya devam etmiştir. Ancak özellikle daha dindar veya geleneğe daha bağlı bazı okültistler, teozofist yaklaşıma oldukça fazla tepki göstererek teozofiyi 'tanrının niyetlerini ve yönetimini sorgulama' olarak değerlendirmişlerdir.⁸³ Din, felsefe ve bilimin sınırlarından mümkün olabildiğince sıyrılmak niyetiyle sonsuz algının arayışını hedefleyen teozofistler; özellikle çıkış noktası Hint Teozofisi'ne ait olan kuramları benimseyerek (Batı Teozofisi birkaç yüzyıl sonra etkinleşecektir) -'ölümsüzlük',

⁸⁰ Godwin, **a.g.e.**, s. 8.

⁸¹ **A.e.**, s. 8.

⁸² "The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy Vol.1", ed: Daniel Garber, Michael Ayers, İngiltere, Cambridge Uni. Press, 2012, s. 726-727.

⁸³ Godwin, **a.g.e.**, s. 12-13.

‘üstün görü’ gibi o dönemde ilk kez söylenen sözlerle- öne çıkmışlardır. Bu durum da farklı ekollerden gelen temsilciler arasında sert tartışmalar doğurmuştur. Meditasyon katı okültistler arasında kabul edilemez bir uygulama olarak şiddetle eleştirilmiştir. Dönemin ünlü fizikçisi -Protestan geleneğine oldukça sadık olan- Johannes Kepler Robert Fludd’ı teozofist olmakla ‘suçlamıştır’.⁸⁴ Böylece teozofi bazı kişiler açısından suçlanma konusu olabilecek bir noktada değerlendirilmiştir. Bütün bunlara rağmen teozofist mistikler hatırı sayılır bir kitleye ulaşarak temel doktrinlerini aktarmayı başarmışlardır.

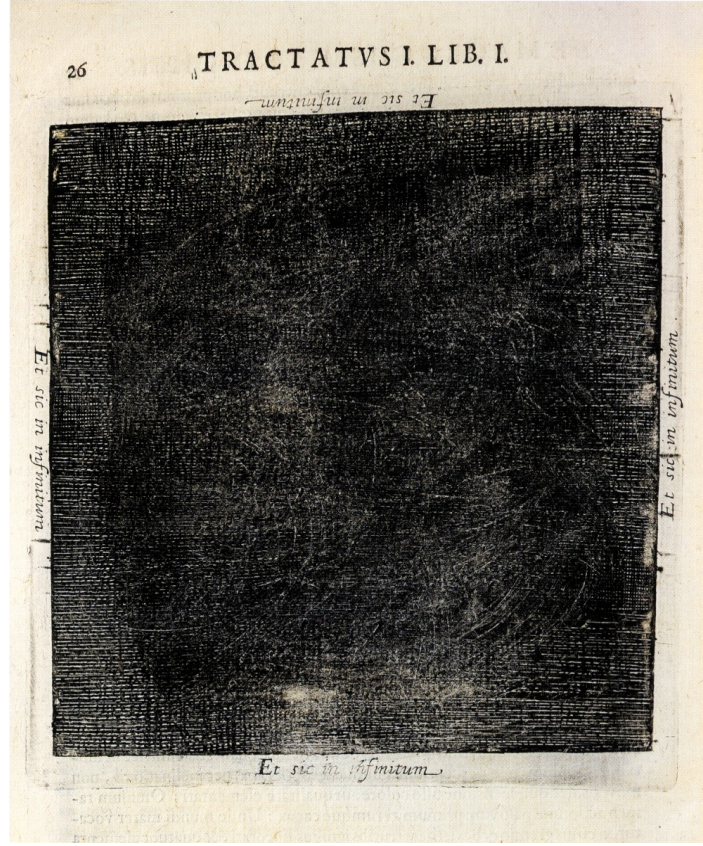
Robert Fludd özelinde bakıldığında evrenin sınırları veya sonsuzluğu yaklaşımı ve bunu keşfetme dürtüsü çalışmalarında ağırlıklı olarak eğildiği konulardır. Çeşitli illüstrasyonlarda bunu ortaya koyan örneklerle bu konuyu işlediği görülür; fakat özellikle evrenin sonsuzluğu ve öncesizliği konusunu Fludd bir ‘kare’ özelinde aktarmayı seçmiştir. Elbette geometri bu noktaya kadar belli dönemlerde sanatın bir unsuru olagelmisti ancak belli bir sisteme ve temsil biçimine göndermede bulunmadan salt bir geometrik biçimlendirme unsuru olarak hiç kullanılmamıştı. Evrenin sonsuzluğu ilkesinin teozofi fikriyle düşünülerek kare formu aracılığıyla sistematize edilmesi bu illüstrasyon bağlamında netçe ortaya konmuş olur.

Koyu Karanlıklar isimli illüstrasyonunda Robert Fludd içi siyah bir karenin dört bir tarafına ‘Et sic in infinitum’ (ve böylece sonsuzluğa...) yazarak teozofist karesiyle -ilk kez böyle bir örnekle- evrenin sonsuzluğu konusunu ele almıştır. Fludd ‘Büyük Karanlık’ olarak da adı geçen bu illüstrasyonda “Dünyanın yaratımından önce ne vardı”? sorusundan hareket ederek bir çıkarıma varmaya çalışır.⁸⁵ Bununla birlikte Paracelsus öncesi temellendirilen ‘oluşmamış formlar’ (materia prima) ve Paracelsus doktrini olarak da kabul edilen ‘büyük gizem’ (mysterium magnum) çıkarımlarına da değinerek ikisi arasında bir karşılaştırmaya gider- “ölçüler ve sayılar olmaksızın, ne büyük ne küçük, ne hareketli ne hareketsiz: Tanrının ilk yaratımı olan yaratılmamış bütün”.⁸⁶ Fludd bu ikisi arasında tercih yapmadan sonsuzluğu işaret edecek biçimde içi siyah karesiyle natüralist olmayan ilk kare örneğini literatüre dahil etmiş olur.

⁸⁴ Godwin, a.g.e., s. 20.

⁸⁵ A.e., s. 24.

⁸⁶ A.e., s. 24.



Resim 12: Robert Fludd, Koyu Karanlık, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm.

Robert Fludd bu çalışmasıyla çıkış noktası anlamında estetik bir kaygı gütmemekle birlikte daha sonra, 20. yy.'ın başında yeniden karşımıza çıkacak olan natüralist olmayan kare uygulamasının ortaya çıkmasında bir nevi öncü olmuştur. Teozofi bağlamında kare 20.yy. başında bu kez Modernizmin unsurları dahilinde yeniden ele alınacak ve oldukça farklı bir estetik tartışmanın nesnesi olarak yeniden gündeme gelecektir.

1.3. Kare Formunun Çözülme Süreci

Ortaçağ kozmolojisiyle başlayan geometrinin sanat içerisindeki pozisyonu, Rönesans itibariyle Ortaçağ ruhani algı dünyasının dönüşüme uğramasıyla paralellik göstererek bir tür farklılık yaşamıştır. Ruhani olanın akılcılaştırılması gereği hesaplanabilir olanın ideal olanla eşdeğer tutulması Rönesans sanatındaki

biçimselliğin oluşturulmasını sağlamıştır. Geometrik, sade ve akılcı olanın Rönesans algısındaki dünya görüşünün aktarılışında üstlendiği rol, bu tip bir dünya inşa etme amacının sanattaki karşılığı olmuştur. Maniyerizm'in kendini göstermeye başlamasıyla bu tip bir katı ve akılcı sanata yönelik ilk itirazlar geliştikten sonra sanat –geometri ilişkisinde ciddi bir kırılma yaşanır. Dünyasal bir düzenin sanatın biçimsel önermeleriyle olan bu ilişkisi aynı zamanda temsil unsurunun içinde de varolan geometrik düzenin (perspektif, tablo düzeni) eleştirilişini aktarır. Maniyerizmle birlikte başlayıp 17. yy'a doğru geçilen süreçte sanat kuramının köklü bir dönüşüm geçirmesi sanat-geometri ilişkisini de kökten değiştirmiştir. Buna göre Barok Sanat'ın hakimiyetinin yoğun hissedildiği bu yüzyılda sanat tartışmaları doğalcılık ve idealizm etrafında şekillenen bir sanat anlayışı etrafında gelişme gösterir.⁸⁷ Tam bu dönemde sanat eleştirmeni Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) sanat-doğa ilişkisinde yeni bir estetik görüş ortaya koyarak dönemin sanat algısındaki bahsedilen dönüşümün geliştirilmesinde öncü bir rol üstlenmiştir. Kendisinin ‘‘Ressamın, Heykeltıraşın ve Mimarın Fikri’’ başlıklı denemesinde öne sürdüğü yeni-Aristotelesçi bir kozmoloji ile kuram ve pratiğin bir arada düşünüldüğü anlayışı ortaya koyan metni bu konuda önemli bilgiler sunar.⁸⁸ Özellikle kozmolojiyle ilgili olan kısım 17. yy'ın sanat görüşünde mistik arayışlara yönelimin kökenlerini ortaya koyar. Kozmolojik evrenin iki alana bölünmesi ve bu iki alandan birinin ayın üzerinde kusursuz, kesin ve değişmez bir düzeni anlatıyor olmasını vurgular.⁸⁹ Bu şekliyle ideal olanla sanatsal kuralların bir arada düşünüldüğü yeni bir döneme girilir.

17.yy'da sanatla imgelemin buluştuğu nokta Barok Sanata giden yolu da aktarması bakımından önemlidir. Maniyerizm'den Barok Sanat'a doğru giden yol insan bedenindeki hareket ve zihindeki duyumsamanın bir arada düşünülmesinden hareket ederek ilerlemiştir. Buna göre sanat psikolojik bir noktadan hareket ederek duyguları harekete geçirme ve kişi beğenisine hitap etme misyonlarından kaynaklanan güdülerini ortaya koyar. Bellori'ye göre Poussin'in izleyiciyi hareket ve

⁸⁷ Minor, **a.g.e.**, s. 109.

⁸⁸ **A.e.**, s. 109-110.

⁸⁹ **A.e.**, s. 110.

ifade aracılığıyla etkileme çabası bu tür bir prensibe işaret etmektedir.⁹⁰ Çizgiler ve renkler ‘hareket’ olmadan kendi başlarına yetersizdirler ve böylece Barok Sanat’ın temel prensibini oluşturan ışık etkisiyle verilen hacimli ve hareketli bir sanat görüşünün kabulü ortaya konmuş olur.

Bu şekilde bakıldığında geometrik düzen değişen sanat görüşü bağlamında bahsedilen hareketli kompozisyonlar içinde biçimsel olarak önemini kaybetmeye başlamıştır. Dağılan kompozisyonlar bütünü içinde çizgiselliğin yitimi, değişen dünya görüşünün kendisiyle doğrudan ilgilidir. Kare formu, bahsedilen dünya görüşü dahilinde, gerek temsili unsurlar bütününden gerekse de biçimsel uygulamalar bütününden uzaklaştırılmıştır. Bu çözülme sanat-temsil ilişkisinde yaşanan değişimin kendisinden kaynaklanan bir farklılaşmanın sonucudur.

1.3.1. Barok Dönemde Çizgiselliğin Yitimi

Sanatta geometrik eğilimin durumu Rönesans sonrasında üslup değişimi arayışındaki sanatçıların deneysel girişimleri sonrası 18. yy.’ın ikinci yarısına kadar geri planda kalmıştır. Hesaplı oranlardaki düzenlerin bozulmaya başlamasıyla birlikte bir tür Doğu Oryantalizm’i eğilimine yönelen maniyerist sanatın sonrasında gelişen barok üslubu, soyut bezeme yöntemleriyle birlikte abartılı hareketlendirme metodunu gündeme getirerek Rönesans itibariyle ağırlık kazanan çizgisel üslubun terk edilmesine neden olmuştur. Böylece 17.yy.’ın başında düzlemsellikten derinselliğe geçiş kontur değerlerinin düşürülmeye başlanmasıyla gündeme gelerek resim biçimlendirmesinde bir tür karakter farklılaşmasına yol açmıştır.⁹¹ Bu farklılaşma da optik görünüşüne dayanan çizgisellikten vazgeçen bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Barok sanattaki klasik çizgisel üslubun bir tür duygulanım kazanarak hacimlenmesi kompozisyonlara hareketlilik kazandırmış ve değişmeye başlayan zihin dünyasıyla birlikte yeni sanat üslubunun habercisi olmuştur. Resim sanatındaki bu hacimlenme özellikle Newton’un ışık ve renk kuramı ile birlikte Rönesans’tan farklı olarak ışığın tüm kompozisyon üzerindeki hakimiyetini artırarak bir tür odak

⁹⁰ Minor, a.g.e., s. 113.

⁹¹ Heinrich Wölfflin, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları”, İstanbul, Remzi Yay., 1990, s. 26.

oluşturmuş ve diğer resimsel unsurlar (renk, figür, nesne vb.) ikincil noktada ele alınmışlardır. Özellikle ışığın belli bir açıdan ve noktasal olarak kullanımı simetrinin bozulmasına yol açmış, bu şekilde hareketlilik kazanan kompozisyonlar klasik biçimlendirmenin içindeki geometrik üslubun özellikle dışarı çıkarılmasını gerektirmiştir. Işığın aynı zamanda ışık-gölge karşıtlığında yarattığı aktarım ışığın karanlık ve aydınlık bölgeler karşıtlığında toplanması sonucunda çizgisel kompozisyonun dağılmasına ve böylece kontur etkisinin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu şekilde Rönesans algısındaki akılcılaştırılmış, ölçülü ve matematiksel resim karakterinin doğurduğu geometrik eğilimler terk edilerek yerini abartılı, hacimli kitlesel-dinamik bir üsluba bırakmıştır. Bu üslup farkı temelde çizgiselliğin yitimi ve Barok dönemle birlikte başlayan ışık-gölge durumunun bu çizgiselliği ortadan kaldırmasıdır.

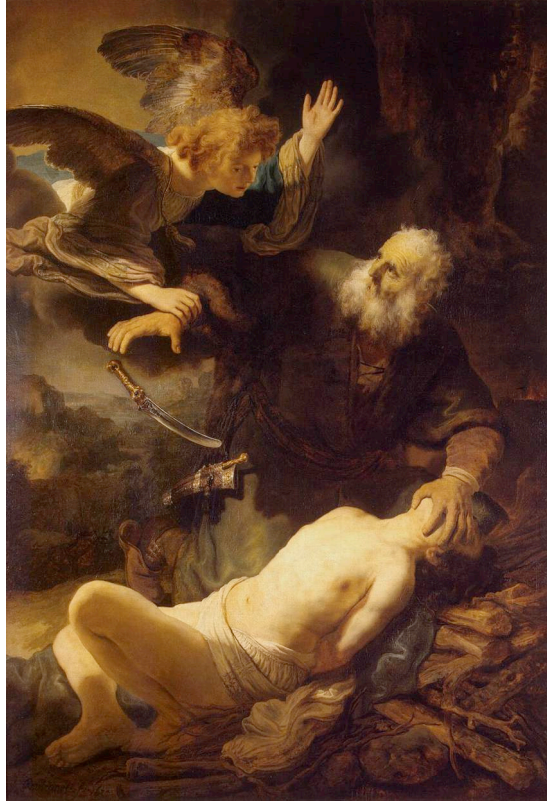
“Dürer’in sanatıyla Rembrandt’ın sanatı genel bir ifade altında toplanmak istenirse, Dürer için çizgisel, Rembrandt için de gölgesel denir. Bununla da kişisel olanların üstündeki bir çağ farkı belirtilmiş olur. 16. yy.’da çizgisel olan Batı Resmi, 17.yy.’da özellikle gölgeselliğe doğru gelişmiştir.”⁹²

Dolayısıyla Barok Sanat’ı içerisinde bu tür bir geometrik yaklaşıma ve doğal olarak kare formunun varlığına rastlanmaz. Temelde asıl tepki sanatın üç yüz yıl gibi uzun bir süre içerisinde içinde bulunduğu akılcılaştırılmış tutumunadır. Bu dönem süresince de geometrinin sanat içinde ele alınış biçimi bahsedilen akılcı tutumun önemli parametrelerinden biri olmuştur. Bu durum 18. yy.’ın ikinci yarısına kadar geçerliliğini korur, Aydınlanma’nın etkisiyle de yeni bir çağ ve sanat anlayışı ortaya çıkar. Sanatın konusu bu tarihler itibariyle değişirken sanat-geometri ilişkisi, sanatın gündeminin dışında kalır. Geometrik eğilimler kompozisyon içinde teknik bir unsur olarak görülmeye başlanır.

Böylece 18. yy’ın başına doğru gelindiğinde Barok Sanat’ın etkisindeki Avrupa resmi bağlamında geometrization çözülme eğilimine doğru girer. Işık-gölge karşıtlığında kurulan bir sanat dilinin sonucu olarak kare formu bu tür bir anlayış içinde görülmez. Bu tür bir akılcı ve hesaplanabilir olgular bütününe dayanan temsil

⁹² Wölfflin, a.g.e., s. 31.

niyeti dışarıda bırakılmıştır. Bu yaklaşıma duyulan bir tepkinin sonucu olarak geometrik eğilimler Barok Sanat içinde -belli noktalarda diyagonal oluşumların varlığı dışarıda bırakılacak olursa-görülmez.



Resim 13: Rembrandt van Rijn, ‘İshak’ın Kurban Edilişi’, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 193 x 132 cm., Hermitage Müzesi, St.Petersburg

1.3.2. Aydınlanma Dönemi Sonrası Geometrinin Algılanış Biçimi

Akıl çağı olarak adlandırılan 18.yy’ın ikinci yarısı ile birlikte yeniden geometrik yaklaşımın ağırlık kazandığı görülür. Fransız Devrimi ile başlayan düşünsel değişim sanatın ele alınış şeklini de etkilemiş, sanat din-aristokrasi merkezli yapısından devlet tabanlı bir anlayışa yönelmiş, konular da devrimle başlayıp tüm Avrupa’ya yayılan dönüşüm etkisiyle belirlenmeye başlanmıştır. Kompozisyonlarda bu dönüşümü işaret eden öyküler ve kahramanlar işlenirken biçimsel özellikler geçmiş dönemin ülküsel idealinde vücut bulan kütleli formlara dönmüştür. Yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen sivil yapılar ve saraylar Pantheon benzeri

kütlesellikleriyle ‘Yeni-Klasik’ mimari üslubun bir ‘imparatorluk’ üslubu olarak görülmesinin sonucunda inşa edilmişlerdir.⁹³ Bununla birlikte Antik Yunan’daki ideal devlet olgusunu anıştıran anıtsal yapı ve sağlam form uygulamaları da bu dönemin üslubunda belirleyici özelliklerdendir. Kompozisyon bakımından milliyetçi duyguları harekete geçiren tablolar, devrimin önderi Napolyon’un portreleri, savaş alanında dövüşen askerlerin kahramanlık gösterileri gibi konular işlenmeye başlamıştır.

Resim düzleminde ise biçimsel anlamda bu kompozisyonları etkili biçimde aktaran geniş ve hacimli düzenlemeler tercih edilerek klasisizmin anıtsal ifadesi vurgulanmıştır. Aslında bu uygulamalar bir önceki yüzyılın sonunda iki Fransız ressam Nicolas Poussin (1594-1665) ve Claude Lorrain (1600-1682) tarafından kesitlerin diyagonal hatlarda belirginleşmesi şeklinde ifade bulmuştur. İki ressam da doğa görüntüsünü gerçekçi ifadeye en yakın halde verebilmek kaygısıyla geometrik hatlarla belirginleşen kompozisyonları tercih etmişlerdir. Fakat asıl vurgu imparatorluk üslubunun bir göstergesi olarak neo-klasik çizgiselliğin yoğun olarak kendini göstermesinde yatmaktadır. Bu çizgisellik imparatorluk üslubunun ciddi, soğuk uygulanma biçiminin en net göstergesi olmuştur. 18.yy’ın ikinci yarısında resim düzleminde hatların belirginleşerek kontur vurgusunun önem kazanması neo-klasik çizgisel resim dilinin biçimsel temellendirmeleri sonucunda gelişebilmiştir. Neo- Klasisizm içinde özellikle Fransız Devrimi’nin etkisi ve İmparatorluk ressamı olarak öne çıkan Jacques Louis David bu yüzyılda bahsedilen uygulamalara sadık kalarak klasisist geleneğin oluşumunda önemli bir pay sahibi olmuştur.

18. yy’ın ikinci yarısı itibariyle şehir planlamacılığı ve mimari noktasında da geometrik eğilim Anitikite’nin yeniden yüceltilmesi bağlamında tekrar önem kazanır. Hesaplanabilir ve bir örnek mimari düzenlemelerle belli merkezlere yönelen cadde uygulamasının ilk örnekleri Avrupa’nın bazı ülkelerinde bu yüzyılda başlamıştır. İmparatorluk üslubunun rasyonel yorumu bu tek tip cadde ve bulvar örneklerinde karşımıza çıkar. Estetik değeri olan görünüm tıpkı Antik Yunan’daki gibi simetri, ritim, denge gibi matematiksel öğelerle ifade edilmiştir. Şehir planlamacılığında daha önce bahsedilen ızgara plana yakın; fakat ondan farklı olarak geometrik düzen içinde

⁹³ E.H.Gombrich, “Sanatın Öyküsü”, İstanbul, Remzi Yay., 1989, s. 378.

caddelerin bir merkeze açılan düzenli formlar halinde uygulanması bu yüzyıl itibariyle söz konusu geometrik formların sosyo-politik bağlamda ele alınmasından kaynaklanır.⁹⁴ Antik dönemde kullanıldığı haliyle ızgara oluşumlu kare cadde formu işlevsel özellikteyken 18.yy'ın ikinci yarısı itibariyle bu form siyaset-şehir ilişkisi içinde kurgulanan kent yapılanmasının nesnesi olarak düşünülmüştür. (bknz: 1.1 Hausmann tipi şehir planlamacılığı).

Mimari açısından bakıldığında da saray yapılarının İmparatorluk üslubunu yansıtan masif ve görkemli biçimlendirilişi ve sivil yapıların Antik Yunan üslubunu anıştıran klasik uygulamaları yeniden geometrik düzenlenişi hatırlatan bir biçimde gelişmiştir. Geometrik ve akılcı uygulamalar 'akıl çağı' olarak adlandırılan erken 19.yy döneminin sanat üslubunda belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Romantizme gelindiğindeyse, Neo-Klasik çizgisellik ve kuralcı kompozisyon geleneği yerini kompozisyonların bir tür duygu kazanarak hacimlenmesine bırakmıştır. Duygu yoğunluğu sonucu ele alınan figür ve nesnelerin kontur özellikleri dağılarak çizgiselliğin yok olması Romantik resmin özelliği haline gelmiştir. Resmin matematiksel kurgusundan çok; hislerin ve metafizik arayışların bu kurguyu arka plana alan yaklaşımı bu dönemde resimsel geometrizeasyonu tamamen dışarıda bırakmıştır.

Böylece 19.yy'ın başıyla birlikte Klasisizmin düzen ve uyum olgusu, sanayileşmenin etkileriyle mekanik çalışma ve yaşama düzeyinde sıkışan bireylerin sosyal dönüşümüne dair tepkilerin ortaya çıkmasıyla değişmeye başlar. Romantizm akımı kompozisyonları çoşarcasına bir devinimle hareketlendirerek kişinin iç dünyasındaki duygu durumunu dışa yansıtmış, doğa görünümünü de resim düzleminde aynı devinimli yapıyla düşünülerek yavaş yavaş konturdan sıyrılmaya başlamıştır. Özellikle Romantizm özelinde Delacroix ile başlayan resmin kontursuz uygulanma biçimi daha sonra 19. yy'ın ikinci yarısı için en temel biçimsel özelliklerden biri olmuştur.

Realizm akımında da resmin biçimsel kurgusuna dair teknik bir ihtiyaç tıpkı Romantizm'deki gibi arka plandadır. Doğa görünümünü natüralist gerçeklikle aktarma çabası, resmin teknik düzenlenişinden çok; kompozisyonun sunumuyla

⁹⁴ Kostof, a.g.e., s. 184.

ilgilenen realist sanatçıyı bu tür bir geometrik düzenleme anlayışından uzak tutmuştur. Realizm resim geleneğinde anlamın ön plana çıkarılmasıyla natüralist betimleme anlayışı teknik düzenleme mantığının ikincil planda düşünülmesini gerektirmiştir. Benzer bir yaklaşımla hareket eden Barbizon Okulu sanatçıları da tıpkı Realist sanatçılar gibi natüralist gerçeklikle ilgilenmiş; fakat atölye geleneğini terk ederek dış saha çalışmalarıyla yeni bir betimleme anlayışını ortaya koymuşlardır. Resmin doğa görünümünün anlık etkilerini en gerçekçi ifadeye yakın şekilde verme anlayışı hızlı bir tekniği beraberinde getirmiştir. Bu türden bir Ön-İzlenimci anlayış kontur etkisinin arka planda kalmasına ve böylece geometrik düzenlenişten veya etkiden uzaklaşılacak bir durumu ortaya koymuştur. Barbizon Okulu sanatçıları ışık etkisinin yoğunlaşmasıyla ilgilenmişler; fakat galeri tonlarının hakim olduğu renk tonlarıyla çalıştıklarından bu şekliyle Empresyonistler'den ayrılmışlardır.⁹⁵ Çizgiselliğin bulunmadığı bu resimlerde yine belirgin bir geometrik yaklaşım bulunmamasıyla birlikte tercih ettikleri form uygulaması Rönesans'ın tercih ettiği kapalı, matematiksel ve geometrik bir biçimde ele alınan kapalı form uygulamasının tersi olan açık form uygulamasıdır.

1.3.3. İzlenimci Öneriler: Geometrik Formun Yitimi

19. yy'ın ikinci yarısıyla birlikte dünyanın algılanış biçimi değişmiş, olgular farklı felsefi çıkarımlar aracılığıyla temellendirilmeye başlanmıştır. Rönesans'tan beri rasyonalist felsefenin hakimiyeti bu yüzyılda pozitivizmin etkisiyle kırılmış, Sanayi Devrimi ve sonrasında 1848 Komünü'nün etkisi sosyal sınıfların yapısal analizini gerektirmiş ve yeni sosyolojik çıkarımlarla halk merkezli yeni bir dünya görüşü ortaya çıkmıştır. Sanat bağlamında özellikle pozitivizmin yoğun etkisi dönemin estetik anlayışının bambaşka bir yöne kaymasına neden olmuş, duyum felsefesinin etkisiyle nesne yorumunu fenomenlerle açıklayan dünya görüşünün doğmasına olanak sağlamıştır. Felsefede ve sanatta Empresyonizm'in doğuşuna giden yol olarak tanımlanan bu süreç resmin yapısal değerlendirmesinde o güne kadar kabul gören klasik geleneğin tümünden değişmesi anlamına gelmiştir. Bu

⁹⁵ Turani, a.g.e., s. 511.

değişimin en önemli kıstaslarından biri nesnenin ele alınış biçiminde yaşanan değişimdir. Buna göre John Locke'un temellendirdiği dünya görüşüyle biçimlenen bu yorum ‘daha önce duyumlarda bulunmayan hiçbir şey, zihinde olamaz’⁹⁶ yaklaşımıyla hareket ederek ‘görünüş’lerin anlık etkileriyle açıklanan bir varlık-nesne yorumunu ortaya koymuştur. Böylece dış dünyayı analiz eden göz, fenomenlerin ve görünüşlerin etkisiyle o an içinde aktif olarak hareket eden bir zihinle temas sonucu kendi gördüğü doğanın yapısını kurgulamıştır. Bunun sonucunda doğa artık Rönesans’tan bu yana algılandığı gibi objektif bir yaklaşımla değil öznenin nesneyle kurduğu duyum ilişkisiyle değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu da ressamın anlık etkiyle oluşturduğu doğa gözleminin tuvale yansımaları gerektirmiş ve duyumların ancak doğanın birebir gözlemi sonucu her bir ‘an’ın kavranarak yansıtılması sonucunda sağlıklı aktarılabileceği düşüncesi önem kazanmıştır.

Rasyonalizmin terk edilmesinin sonucunda resmin biçimsel yorumunda da bir takım farklılıklar gerçekleşmiştir. Bunlardan en önemlisi nesnenin veya figürün aktarılışında çizgisel (lineer) eğilimin karşısına pitoresk eğilimin yerleşmesi sonucu kontur etkisinin zayıflaması ve form unsuru olarak çizgiselliğin kaybolmasıdır. Bu da kompozisyonların tutarlı, sağlam oluşumunu reddeden; tam tersine adeta eriyen formda kompozisyonların önemini arttırdığı bir anlayışın sonucudur. Bunlar resmin formunun kaybolması anlamına gelmemekle birlikte geometrik eğilimin bilinçli olarak reddedildiği yaklaşımın unsurlarıdır. Doğa gözlemi artık objektif bir bilinçlilikle yansıtılan ve perspektif, sağlam form gibi yapısal unsurları işleyen durumundan uzaklaşıp, izlenimlerin dünyasının etkilerini yansıtır olmuştur. Bu haliyle geometrik biçim önemini kaybetmiş; hatta anti geometrik eğilim artık sanatın yeni temsili formu haline gelmiştir. Form ve kontur gibi resmin temel unsuru olagelmüş öğeler ilk kez resmin ilgi alanının dışına çıkmış, bunların yerini renk ve ışık almıştır. Renk tayflarının ayrıntılı analiziyle anların görüntüsünün tespiti bu iki unsur oldukça önemli hale getirmiştir. Renk kuramlarının ortaya çıkmasıyla gün ışığının zamana göre değişen unsurları resim sanatının biçimsel kurgusunda önemli bir değişimi beraberinde getirmiş, atölye geleneğinin barındırdığı kurallar

⁹⁶ İsmail Tunali, ‘Felsefenin Işığında Modern Resim’, İstanbul, Remzi Yay., 2008, s. 39.

geçerliliğini yitirmiştir. Buna göre kapalı formda Barok Sanat'a kadar geçerliliğini korumuş olan geleneksel resim anlayışı tamamen ortadan kalkmış olur. Empresyonizm ile birlikte açık formun tek başına kabulüyle sonuçlanan bu süreç, doğa gözleminin de yeniden ve farklı unsurlarla ele alınmasıyla bambaşka bir resim geleneğinin başlamasını sağlamıştır. Empresyonizm sonrası farklı arayışlarla şekillenen yeni sanat anlayışında da geometrik kurgunun resim dilinin bir unsuru olarak yeniden ele alınması göze çarpar. Bahsedilen farklı resim geleneğinin ilk unsuru Post-Empresyonist önerilerin ortaya koyduğu yapısal değerlendirmelerde görülür. Buna göre farklı kulvarlarda şekillenen Post-Empresyonist eğilimlerin geometrik biçimlendirme kolunda örneklerini veren Paul Cezanne (1839-1906) sanat-geometri ilişkisini yapısal unsurlar dahilinde yeniden temellendirerek 19. yy'ın ikinci yarısında sanatın gidişatını değiştirmiştir. Bu şekliyle resmin unsurlarında yaşanan değişim sanat felsefesinde yaşanan değişimle paralel ilerlemiş ve 20.yy'a doğru resmin biçimlendirilmesinde bu değişim başat bir rol oynamıştır.

2. SOYUTLAMANIN NESNESİ OLARAK KARE

19. yüzyılın ortalarında estetiğin değerlendirilmesinde yaşanan değişim öncelikli olarak felsefi gerekliliklerden kaynaklanır. Duyumların öne çıkarılmasıyla pozitivizmin etkisi Empresyonizm'i çağın sanatı haline getirmiş, biçimsel özellikler Empresyonizm'in işaret ettiği ölçüde uygulanmıştır. Yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanatın gidişatını kökten değiştirecek olaylar gerçekleşir. Bu olaylar sonucunda empresyonizmin değerlendirilişinde bir takım farklılıklar yaşanır. Öncelikli olarak fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte 'anlık olanın kavranması' fikri yerle bir olur. Doğada karşılaşılan anların yakalanması için saatlerce beklemeye gerek kalmamıştır. Doğa artık istenilen anda dondurulabilir matematiksel bir öge haline gelmiştir. Bunun dışında çağa egemen olan natüralizmin giderek gücünü yitirdiği; subjektif bir natüralizmden sadece 'özne'nin etkin olduğu bir döneme doğru adım atılmıştır. Çağa egemen olan doğa tutkusunun tüm etkisini yitirmesi ve natüralist betimlemenin giderek anlamsızlaşması yeni bir 'gerçeklik' arayışının sonucunda sanatsal dilin de dönüşmesini sağlamıştır. Sanatçının doğanın artık görüldüğü veya anlık etkilerle

hissedildiği şekliyle aktarılması geleneğini terk etmesi ilk olarak Post-Empresyonizm'in ortaya koyduğu sanatsal temellendirmeler sonucu şekillenmiştir. Bahsedilen natüralist betimlemenin terkine yönelme ve kişisel bir dramın veya dünya görüşünün yansıtılması gerekliliği yüzyıl başında sanatçıları çağın gerekleriyle örtüşmemesi sebebiyle bu etkiden tamamen uzaklaştırmıştır. Gelişmekte olan Avrupa'da yüzyıl başında yaşanan ekonomik, bilimsel ve kültürel gelişmeler sonucu yaşamsal kaygılardan bunalan sanatçı akademik ilkelerden de uzaklaşmıştır. Bunlarla birlikte kişisel duygularla içsel arayışlara yönelen bir grup sanatçı bu gelişmeler sonucu içe dönük şekilde, bu arayışlar bağlamında bir resim anlayışına yönelmişlerdir. Bu etkiyi, söz konusu tarihlerde sanatsal dillerinin merkezine alan Sembolistler bu türden bir resimsel arayışın sonucunda çağa hakim olan doğa tutkusunu nefretle yadsıyarak çağdaşlarını bile şaşkınlığa uğratan bir anlayışı ortaya koymuşlardır. 1891 tarihinde Paris'te açılan ilk 'Empresyonist ve Sembolist' ressam sergisinde bu türden bir resim dili eleştirilenleri şaşkınlığa uğratmıştır.

Bu şekliyle yeni bir sanat anlayışı özellikle yüzyıl başında görünebilir (duyusal) gerçekliğin reddiyle, kişisel bir dramın ve Sembolistlerin içe dönük, anti-natüralist resim anlayışıyla kendini gösterir. Bir önceki çağın yücelttiği duyularla veya gerçeklikle ilgilenen sanatsal dil 20.yy. ile birlikte bambaşka bir noktaya doğru evrilmiştir. Nesnelerin yapısal durumunun olması gereken biçimsel durumundan kasten uzaklaştırılması soyuta giden anlayışta belirleyici bir rol oynamıştır. Bu noktada geometrik eğilim Empresyonizm sonrası öncelikle yapısal bir çaba olarak bu soyutlama mantığının hissedilmesini sağlamış, 20.yy'ın başında ise geometrik şekil veya biçimlendirmenin soyut sanat mantığının bir kısmını açıklayan sanatsal bir düşünme şekli olmuştur. Bütün bu değerlendirme anlayışında ortaya çıkan değişimler sanatsal biçimlendirme ve içerik anlayışında da değişime gidilmesini gerektirmiş, resim konusu natüralist betimleme noktasından öznel konu ve dertlerin ele alınmasına doğru yönelmiştir. Bütün bunlardan sonra da konusuz ve nesnesiz bir soyut resmin içine doğru gidilmiş olur.

Sanat anlayışının psikolojik bir temele oturan bu soyut durumu resmin aktarılması noktasında yeni tekniklerin denenmesini de beraberinde getirmiştir. Kaba, arkaik bir fırçalama tekniği, düzen teşkil etmeyen bir kontur anlayışı ve nesnelerin olduklarından başka bir biçimde, doğada buldukları renk ve biçim

özellikleriyle aktarılmaması gibi özellikler soyut fikrine doğru giden ilk girişimler olmuştur.

Geometrik biçimlendirme bağlamında kare formu da soyuta doğru giden yolda ilk olarak 20.yy'ın ilk çeyreğinde Rus Sanatı'nın içinde görülmekle birlikte bu noktaya geliş süreci içerisinde önceki yüzyılların ve farklı akımların ele aldığı bağlamdan oldukça farklılaşır. Soyuta doğru giden yolda Paul Cezanne'ın dünyayı geometrik görme şekliyle açıkladığı geometrik biçimlendirme içinde karesel uygulamaların ilk örnekleri, daha sonrasında ilk olarak Kübizm içerisinde ardından da Süprematizm içerisinde yeni çağın sanat dilinde belirleyici bir rol oynar.

2.1. Sanatsal Soyutlama ve Kare Formu

Sanatsal soyutlama, yüzyıl başında Wilhelm Worringer'in sanat tarihi literatürüne kazandırdığı kavramlardan biri olarak girmiştir. Sanat yaratımı bağlamında temel çıkış noktaları oluşturan iki kavramdan bahseden Worringer bu iki kavramın psikolojik tabanlı iki temel içtepiyi karşıladığını öne sürerek açıklar. Bunlardan ilki özdeşleyim, diğeri ise *soyutlama* 'dır.¹ Sanatta soyutlama olarak açıklanan ikinci madde ile Worringer anti-natüralist bir vurgudan bahseder. Buna göre soyut natüralist olan özdeşleyimin tam tersi bir içtepiden doğacağından bu kavram 'soyutlama' başlığı altında toplanır. Soyutlama böylece soyut sanat içinde buna karşılık gelecek bütün çalışmalar için açıklayıcı bir üst başlık olarak kabul edilmiştir. Worringer psikoloji tabanlı bu temellendirmesinde, natüralist anti-natüralist karşıtlığında kurulmuş ve natüralizmin insan ile doğa arasında kurulan mutlu bir ilişkiyi yansıttığını ve bunun özdeşleyim mantığı içinden doğduğunu, anti-natüralist içtepinin ise insan ile dış dünya arasında kurulan bir ilişkiye dayandığını ve bu dış dünya karşısında bireyin yaşadığı iç huzursuzluğun böyle bir üslubu ortaya çıkardığından bahseder.² Böylece sanat içinde soyut biçimlendirmenin görünüşler dünyasından ayrılan yeni bir içsel durumun yansıması olarak okunması süreci başlar.

Soyutlama mantığının iç dünya ile dış dünya arasındaki ilişkisi üzerine kurulan bu yaklaşımı yüzyıl başında farklı arayışlarla bu ilişkiler bağından da

¹ Tunalı, a.g.e.. s. 125.

² A.e., s. 126.

uzaklaşarak evrilmeler gösterir. Özellikle yüzyıl başında Rus Sanatı'nın ele aldığı soyut fikriyle aynı tarihlerde Avrupa'da ele alınan soyut fikri ve mantığı arasında farklılıklar oldukça nettir. Avrupa'da görülen soyut sanatta bir tür tasarım olarak dünya görüşü mantığı ile yapısal kaygı ve çabalar sonucu geometrik bir düzenlenişle soyutun kullanıldığı görülürken, Rus sanatı içerisinde teozofi fikri bağlamında benlik-üst benlik tartışmalarının temellendirdiği bir dünya görüşü ve bununla anlamlandırılan ifadenin açıklanması durumu söz konusudur. Böylece soyut sanat metafizik bir görüşün temellendirilmesi noktasında anlam bulan bir sanat üslubu olarak yüzyıl başında Avrupa ve Rus Sanatı'nda görülür.

2.2. Soyuta Gidiş Serüveninde Cezanne'nin Önerisi

Soyutlama anlayışına doğru giden ilk adımlar Paul Cezanne'nin sanat görüşü bağlamında ortaya konmuştur. Cezanne'nin doğayı ele aldığı yapısal çözümlemede ortaya konan bu tür bir soyutlama fikri öncelikli olarak yapısal bir problem arayışlarıyla ilgili olmuştur; fakat sonrasında Kübizm'in değerlendirmeleriyle bu yorumlama Cezanne'dan hareketle farklı bir noktaya doğru evrilmiştir. Cezanne'a göre sanat doğayla bir düşünülemez ve doğa bu haliyle duyularla çözümlenemez. Doğa ancak ona biçim veren tinle işlendiğinde gerçeklik kazanan bir dünya haline gelir. Böylece doğa artık duyularla değil düşünüşle inşa edilen bir biçimle ele alınır. Bu inşa da Cezanne biçimlendirmesinde geometrik formlarla işlenir. Cezanne'nin açıkladığı haliyle dünyayı 'koni, silindir ve küre' olarak görme eğilimi böyle bir yapı kurma istencinin sonucudur. Bu şekilde ele alınan bir dünya da duyumsanan bir dünya değil düşünülen, inşa edilen bir dünya halini alır. Böylece Empresyonizm içinde konturun devreden çıkmasıyla etkisini kaybeden geometrik biçimlendirme Cezanne'nin temellendirmeleriyle yeniden gündeme gelir.

Bu tarihe kadar aşağı yukarı nesnel unsurlar ve bu unsurların temsiliyetiyle şekillenen resim sanatı, Cezanne'nin bu yorumlama şeklini geometrik biçimlendirme aracılığıyla soyutlaştırmasıyla değişim gösterir. Statik, sağlam yapılardan oluşan nesnel düzeni birbirinin içine giren geometrik ifade biçimlerine dönüşür. Böylece 20. yy'a doğru ilerlerken resim sanatında nesnel unsurlarla ele alınan

kompozisyonlar, yerini öznel değerlendirmeler sonucu soyutlamaya doğru giden bir anlayışa bırakmıştır.

‘Doğa varlığı üzerinde bulunan Archimedes noktası, yavaş yavaş süjeye, varlığı kavrayan süje’ye kayıyordu. Bu, bilimde ve felsefede en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözgelisi, fiziğin dayanağı olan ‘madde’ birdenbire büyük bir değişime uğrayarak ‘katılığını’ yitiriyor ve quantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu.’³

Cezanne sonrası geometrization doğanın formülasyonunda kare formunun sanat görüşü içindeki anlamını ortaya koyarak natüralizmin sonlanışına giden yolda doğa dışına çıkarılan formun kendisini aktarır.



Resim 14: Paul Cezanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904-06, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, A.B.D.

Bütün bunlarla birlikte yüzyılın sonuna doğru sembolistlerin doğayı ve objeyi kasıtlı olarak deforme edişleri de sanatta yeni bir varlık sorununun, yeni bir gerçeklik arayışının yansımasıdır. Nesnelerin veya doğanın kavrandığı gibi resmedilişinden

³ Tunalı, a.g.e., s. 121.

nesnelerin anlamlarının yorumlanışına doğru bir kayma gerçekleşir. Bu da sanatta' ben'in, üretenin öznel yaklaşımının ön planda olmasıyla oluşturulur. Yüzyılın sonunda resim sanatı öznenin bilinç varlığı olarak nesneye yüklediği anlamın gösterilmesi olarak ifade bulur. Bu ifade biçimi de barındırdığı öznel tutum sebebiyle soyutlama yöntemiyle aktarılmıştır. Öte yandan bu dönemde hızlı yaşanan sosyal, bilimsel ve kültürel gelişmeler bireyi huzursuzlaştırmıştır. Sanatçı karmaşık dünya olayları karşısında içsel korkularını dışa yansıtarak bir tür sağaltım yolu olarak soyutlamaya doğru yönelmiştir. Ancak korkuların birebir yansıtılması öznenin durumunu en etkin anlamda yansıtabilmiş ve bu korkular sadece soyutlamayla, sanatçının içtepilerinin birebir yansması olarak soyut aktarımla gerçekleştirilmiştir. Nesnelerin somut-rasyonel anlam dünyası terk edilerek soyut-metafizik bir dünyanın arayışına doğru geçilmiştir.

Sanatta metafiziğe yönelme belli çağlarda, belli akımlar dolayısıyla zaman zaman gerçekleşmişti; fakat 19.yy'ın sonunda ilkellerden veya çok daha sonra Yeni-Platoncular'dan farklı olarak kasıtlı bir tepki ortaya konmuştur. Buradaki temel farklılık duyularla kavranamayan duyuyuüstü bir dünyanın çağrışımıdır. 19.yy'ın ortalarından itibaren de bu yaklaşımın temel aracı yeniden geometri olmuştur. Bu kez geometrik soyutlama yöntemiyle duyuyuüstü özün kavranması söz konusudur.

‘Nesnelerin geometrileştirilmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler (essentia'lar) evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'in deyimi ile, ‘doğaya koşut’ olan bir evrendir. Ancak, başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket edilerek gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir.’⁴

Böylece bu soyutlama anlayışıyla 20. yy. karşılanırken, giderek geometrik yaklaşım yeni yüzyılın en temel ögesi haline gelir. Doğa ve nesnelerin deformasyonunu içeren ilk eğilimler önce Cezanne ile başlar; daha sonra Nabiler ve Sembolistler sonunda da Dışavurumcular ve Kübistler tarafından uygulanır. Bu akımların sonrasında nesne tamamen ortadan kaldırılarak bambaşka bir boyuta geçilir. Fakat her şeyden önce soyutlamaya giden yol duyuların reddi ve tinselliğin

⁴ Tunalı, a.g.e., s. 128.

keşfiyle oluşmuştur. İnsanın iç dünyasının ifadesinin yansıtılması gerekliliği hissedilerek kompozisyonlar buna göre oluşturulmuştur. Bu haliyle 20. yy'ın başında sanat yeni bir kavram olan 'ifade'nin gündeme gelmesiyle ve tinsel olarak 'ben'in dışavurumu noktasında anlam kazanır. Bu fikri yaygınlaştıran ressamların başında Vassily Kandinsky gelir. Özellikle 20.yy'ın başında Kandinsky'nin soyut sanatla ilgili yazdıkları Dışavurumculuğun kuramsallaştırılmasında oldukça önemli bir paya sahip olmuştur. Kandinsky'e göre soyut sanat 'ifade'nin sanatı olma yolunda en önemli etkidir. Benzer yaklaşımlar dönemin farklı sanatçıları tarafından da dillendirilmiştir. Soyut sanatın farklı kulvarından gelen isimlerden ikisi Theo van Doesburg ve Piet Mondrian da çağın yeni sanat dilinin ifadeden geçtiğini vurgulamışlardır.

“Sanat, ifadedir. Bizim sanatçı yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir.”⁵

Biçim verme eğiliminin dışavurumcu mantıkla açıklanması nesnenin ortadan kaldırılmasıyla ilişkilendirilir. Kandinsky'nin temellendirmeleriyle 'ifade' ve 'soyut' tanımlamaları birbiriyle iç içe geçmiş ve benzer niteliklerle birbirlerini tamamlamışlardır. Kandinsky'e göre sanatın objesinin tinsellikle kavranan yeni düşünce biçimiyle açıklanması soyuta giden yolda kavranması gereken en önemli parametredir. Böyle bir tinselliğe geçiş dönemi de sanatta yeni bir biçimsel yaklaşımın-biçim dünyasının anlaşılmasıyla gerçekleşebilmiştir.

Bu yeni biçim anlayışı nesnel olanın geçerliliğine, duyularla kavranan dünyanın kabulüne karşı nesnelere reel olarak dış dünyanın dışında bir yer olan insanın iç dünyası içinde aranması gerekliliğiyle hareket etmiştir. Bunu aktarabilmek için ifade ve soyut bir araya getirilerek salt geometrik formlar vasıtasıyla yeni bir anlam dünyasının kurgulanması sağlanmıştır. Bu noktada özellikle bilimde yaşanan gelişmeler içinde soyuta giden yol ile geometrik eğilim arasında kuvvetli bir bağ gelişir.

⁵ Theo van Doesburg, “Principles of Neo-Plastic Art”, New York, New York Graphic Society Ltd., 1969, s. 19.

“Çağın ilk on yılı içinde nesnelere özgü katılığı ile ilgili tasavvuru değiştiren iki değişik buluş olur: Bunlar, atom çekirdeğini parçalama ve mekan-zaman kavramının bilime sokulması. Birincisi, madde kavramını enerji kavramıyla değiştirir. Nesnelere dayalı, geometrik-organik örneklerin yerini kuvvetler alır. İkincisi de Rönesans’tan beri nesnelere içine soktuğumuz bizim statik ve perspektifli dünya tablomuzu yıkar ve onu dinamik ve perspektifsiz bir dünya tablosuna değiştirir.”⁶

Modern Sanat’ın böyle bir evren tablosu karşısında aldığı biçimsel tavır soyut geometrik uygulamalarla açıklanır. Mekan-zaman kavramında yaşanan değişim gelecek ve geçmiş algısını tümünden değiştirerek yeni bir zaman algısı yaratmıştır. Geleceğin ‘şimdi’ başladığı bir zaman durumu ortaya çıkmıştır. Şimdinin merkezileşmesi ve ‘şimdi’ olarak yaşanan geleceğin doğurduğu bir ‘eşzamanlılık’ vardır artık. Bu durum madde ve zaman kavramında yaşanan değişimler sonucu farklılaşan bir dünyanın sonucudur. Modernizm olarak yaşanan bu gerçeklik, Rönesans itibarıyla başlayan ve geçmiş dünyanın yücelttiği kartezyen biçimlendirmenin ve sembolik değerlerin reddine yönelik kültürel bir başkaldırıdır. 20. yy’ın başından itibaren geçerliliğini koruyan plastik değerlerin yeniden yorumlanmasıyla başlayan bu süreç, bu değerlerin reddine doğru bütün bu değerlendirmeler bağlamında yaşanır. Bu noktada iki ayrı Modernizm’den söz etmek kültürel dönüşüm ile plastik dönüşüm arasındaki yaklaşım farkını işaret etmesi bakımından gereklidir. Bu iki yaklaşım farkı estetik noktada önem kazanan Modernizm’in, Avangard Sanat’a doğru geçişini işaret eden hayati bir öneme sahiptir.

”Birbirinden ayrı ve keskin bir şekilde çatışan iki modernliğin var olduğunda ilk kez ne zaman bahsedebileceğimizi kesin olarak söylemek olanaksız. Kesin olan şey, ondokuzuncu yüzyılın belli bir noktasında, Batı uygarlığının tarihindeki bir aşama olan modernlik-bilimsel ve teknolojik ilerlemenin, Sanayi Devrimi’nin, kapitalizmin yol açtığı o her şeyi alıp götürülen ekonomik ve toplumsal değişimlerin bir ürünü olan modernlik-ve estetik bir kavram olan modernlik arasında geri döndürülemez bir yarılmının meydana geldiği”⁷

Bu keskin ayrım iki farklı Modernizm’in yapısını ortaya koyarken 20. yy. başında sınıfsal ve kültürel farklılıkların yarattığı yeni oluşumların da gündeme

⁶ Akt: İsmail Tunali, **a.g.e.** s. 132.

⁷ Matei Calinescu , “**Modernliğin Beş Yüzü**”, Küre Yay., İstanbul, 2013, s. 47.

gelmesine neden olmuştur. Empresyonizmle birlikte başlayan ilk eleştiriler, figüratif sanatın nesneye ve onun sunumuna değinerek Modernizm'in yeni anlam dilinin oluşmasında önemli paya sahip olmuşlardır.

(...''İlki, yani burjuva modernlik düşüncesi için, onun modern düşüncenin tarihindeki daha önceki dönemlerin öne çıkan geleneklerini büyük ölçüde sürdürdüğünü söyleyebiliriz. İlerleme öğretisi, bilim ve teknolojinin yararlı olasılıklarına olan güven, zaman yönelik ilgi (ölçülebilir bir zaman, alınıp satılabilen ve bu yüzden, başka her mal gibi, para olarak hesaplanabilir bir karşılığı olan zaman), akıl kültü ve soyut bir hümanizm çerçevesinde tanımlanmış özgürlük ideali, ama aynı zamanda pragmatizme ve eylem ve başarı kültürüne doğru bir yönelim-bütün bunlar çeşitli derecelerde modern mücadelesine katıldı ve orta sınıfın kurduğu muzaffer uygarlıktaki temel değerler olarak canlı tutulup tanıtıldı. Buna karşılık, öteki modernlik avangardları ortaya çıkaracak olan modernlik, romantik başlangıçlardan beri radikal burjuva karşıtı tutumlara eğilimliydi. Orta sınıfın değer ölçüğünden tiksiniyordu ve bu tiksintisini çok çeşitli yollarla, isyan, anarşi ve kıyametçilikten aristokratik sürgüne çıkmalara dek uzanan yollarla dışavuruyordu. Bu yüzden kültürel modernliği tanımlayan şey, (genellikle ortak çok az şeyi olan) olumlu isteklerden çok, onun burjuva modernliği, bu modernliğin tüketici olumsuz tutkusunu açıkça reddetmesidir.⁸

Modernizm'in bu aşamada avangarda evrildiği nokta, 20. yy'ın başında doğanın sanat içinde ele alınış biçiminin sonlandırılması ve yeni sanat dilinin 'öz' yaklaşımına ve 'tümel-evrensel' bir anlayışa doğru hareketlenmesidir. Bu anlayış, avangardın farklı ekollerini temsil eden sanatçılar tarafından soyut sanatın ifade geleneğinden hareket ederek farklı anlayışlarla fakat benzer parametrelerle yeni bir dil oluşturmaktır. Bu parametrelerden en önemlisi biçimsel farklılaştırmanın kesin olarak kabulüdür. Buna göre de 20. yy'ın başında nesneyi soyut-geometrik bir noktada ele alan ilk akımlar Dışavurumculuk ve Kübizm olmuştur. Özellikle Kübizm'in biçimsel yaklaşımı sonucunda nesneyi soyut-geometrik bir algı bağlamında analiz etmesi, nesneyi matematiksel çözümlenmeyle bir tür 'biçim mimarisi' şeklinde ele alması sonucunda bahsedilen biçimsel eğilimin ilk örnekleri görülmeye başlanır.

Analitik Kübizm'in böyle bir tasarım dünyası içinde nesneyi geometrik bir formda görmesi natüralist şekilde ele alınan doğanın dışına doğru çıkılma isteğiyle doğrudan ilgilidir. Metafizik bir görüş ışığında analiz edilen objeler, doğada organik

⁸ Calinescu, a.g.e., s. 47-48.

haliyle var olmayan biçimlendirmelerle sunulurlar. Benzer bir eğilim Fütürizm içinde de farklı bir problem dahilinde ele alınmaktaydı. Fütürizm'in nesneyi zaman-mekan algısında, daha önce de bahsedilen şimdinin geçmişte kalması ve geleceğin şimdileşmesi yaklaşımı bağlamında hız olgusunu hissettirecek şekilde boyutlandırması, nesnenin organik durumunu keskin geometrik oluşumlarla vermesini gerektirmiştir. Bütün bu eğilimlerle birlikte nesne yavaş yavaş kendi reel görsel bağlamından çıkarılmış ve sanat algısı eleştirel bir tutumla nesnesiz kompozisyonlara yönelmiştir.

Geometrik yaklaşımın 20. yy. başında hiç olmadığı kadar merkezde yer alması, sanatın soyutlamaya yönelmesi ve bu soyutlamanın geometrinin temel formlarıyla aktarılmasından kaynaklanır. Kare bağlamında bakıldığında özellikle non-figüratif resimde, bu resmin mantığını aktarma noktasında formun önemi ortaya konur. Sanatın devamlı olarak doğayı ve doğada var olan nesnelere aktarımını önemseyen uzun zaman boyunca hem simgesel-estetik anlamda hem de biçimsel özellikleriyle kare kendi öz niteliğiyle var olamamıştır. Ortaçağ'da sınırsız dünyanın sınırlandırılması adına çerçeveselendirilmiş, Rönesans itibarıyla doğa düzeyinden hareket ederek, yeni bir dünya görüşü bağlamında simgesel bir biçimde ele alınmış, Neo-Klasisizm içinde ülküsel bir yaklaşımla diyagonal kompozisyonlarda geometrik bir biçim olabilmiş, Cezanne ile başlayan doğanın geometrik formlarla ele alınması yaklaşımıyla Empresyonizm sonrası resimde yapısal inşanın natüralist bir örneği olmuş ve genel hatlarıyla doğanın özgün biçimsel aktarımından kopamamıştır. Böylece kare formu genel olarak natüralizm kapsamında bağlamını sürekli olarak koruyarak kullanılan bir form olagelmıştır. Bu haliyle kare 20.yy başına kadar- Robert Fludd *Koyu Karanlıklar* örneği dışında- kendine araçsal bir noktada yer bulabilmiştir. 20.yy. itibarıyla ise kendi nesnel pozisyonuyla ekollerin farklı bağlamlarıyla düşünüldüğünde natüralizmin reddi noktasındaki yeni pozisyonuyla karşımıza çıkar. Kare, yüzyıl başında soyutlama mantığıyla ortaya çıkarıldıktan sonra bu kez farklı bir anlam dünyasının inşası noktasında yeniden araçsallaşır. Doğaya karşı evrenin sürekliliğini ve sonsuzluğunu işaret ederek yeni bir denge ve gerçeklik durumunun varlığını simgeler. Bu gerçeklik durumu soyut ve somut dünyanın kesişimini ortaya koyan görüştür. En önemli fark ise bu defa kendi nesnel-

ontolojik varlığıyla kullanılarak, herhangi bir natüralist eğilim bağlamında düşünülmeden -hatta onu reddederek- bunların aktarılmasıdır.

2.3. Nesnesizleşen Resimde Nesne Olarak Kare

Modernizm'e kadar geçen süreç genel olarak natüralist bağlamda nesnel dünyanın bir tür aynı aktarımı gibidir. Gerek kompozisyonların gerekse de nesnel varlıkların sunumunda akımların genel eğilimleri bağlamında resimsel faktörlerin de devreye girmesiyle çeşitli farklılıklar görülse de natüralist vurgu her zaman için geçerliliğini korumuştur. 20.yy. ile birlikte bu durum tamamen değişmiş ve yeni dünyanın gerçekliği içinde natüralist olguların çoğu reddedilmiştir. Duyuüstü dünyanın realitesi ve soyutlaşmaya giden eğilimlerin tümüyle birlikte non-figüratif bir resim anlayışının temellendiği görülür. Bu eğilimin en önemli nesnel göstergesi sanatta geometrileşmeye doğru kesin dönüştür. Bunun en önemli sebebi fiziksel dünya görüşünün somut varlıklar aracılığıyla algılanmıyor olmasıdır. Birbirleriyle ilgi içinde olan reel ve metafizik dünyanın karşılıklı iletişim ağı içinde görülen bir düşünsel eğilim önem kazanmıştır. Bu anlamda sanatta bir tür 'dünyalar bütünlüğü' anlayışı benimsenmiş ve böyle bir fizik-evren tablosunda göstergeler tamamen geometrik olarak kavranmıştır. Maddeler ve nesnelere aracılığıyla kavranan evren artık sürekli hareket halinde olan farklı lokal noktaların birbirleriyle olan ilişkisinin aktarılmasıyla açıklanabilir. Bu bir tür geometrik evren tablosuyla birlikte felsefi eğilimin de soyutlaşmaya yönelmesi anlamına gelir ve yüzyıl başındaki modern sanat görüşünün böyle bir dünya görüşüne şekil verme eğiliminde olduğu anlaşılır. Böyle bir evren görüşü dahilinde Sovyet merkezli sanat anlayışında bu düşünceler ışığında çeşitli akımlar yeni bir sanat algısının varlığını oluştururlar.

20.yy. başında özellikle Rusya'da Konstrüktivizm'in ortaya çıkmasıyla birlikte tek merkezli ve-dolayısıyla üç boyutlu algının yerle bir olması sanatta yeni bir gerçeklik algısının düşünülmesini gerektirmiştir. Natüralist veya simgesel anlam dünyalarının dışında yeni bir 'üst gerçek' arayışı soyut fikrinin devamı olarak kendini göstermiştir. Bu eğilim Süprematizm'in sanat görüşü dahilinde ifade bulan genel bir yaklaşımdır ve uzay görünüşlerinin şekillendirilmesi olarak da

tanımlanmaktadır. Bu haliyle yüzyıl başında Süprematizm'in ve Yeni-Plastisizm'in geometrik sanat görüşü ışığında kareler yeniden karşımıza çıkar. Kareler fizik ve metafizik ilişkinin bütünselliğini işaret edecek şekilde, teozofi anlayışı ve geometrik konstrüksiyon bağlamında, mimari unsurların ve tasarımların stilize edilerek aktarılması noktasında yeniden önem kazanır. Bu haliyle geometri özelinde kare 20. yy. sanat görüşünün merkezinde yer alır.

Rus ressam Kazimir Maleviç (1878-1938) önderliğinde kuramsallaştırılan Süprematizm, ressamın sırasıyla Sembolizm, Fovizm- yeni primitivist, kübist, fütürist ve sonrasında süprematist kompozisyonlara yönelmesiyle şekillenmiştir. Süprematizm Latince *suprema* (en üst en yukarı) kelimesinden türetilerek akımın duyuüstü dünyanın sunumuna dair yaklaşımını ortaya koyar. Buna göre natüralist gerçeklikten kopuş var olan gerçeğin kavranıp onun üstüne çıkılma isteğiyle doğrudan ilgilidir. Üst gerçekliğe doğru gidiş Maleviç literatüründe 'özgür hiçlik' olarak tanımlanmış, kavram dönemin önemli düşünürleri Bakunin ve Kropotkin'in anarşist düşünce dünyasının şekillenmesinde kullandıkları ütopyik toplumun inşası modelinden alınmıştır. Burada yine Maleviç'in temellendirdiği üst gerçeklik modelinin 'yeni gerçeklik' olarak da tanımlandığı ve bu tanımın 'soyutun gerçekliği' yaklaşımından hareket ettiğinin belirtilmesi gerekir. Buna göre deneysel gerçeklik salt sanatsal göstergelerin kabul edildiği -renk-ışık-biçimlendirme- öğelerin Süprematist yeni-gerçekçi modellerin öğeleriyle beraber düşünüldüğü sistematik bir bütünlüktür. Geometrik uygulamalar bu haliyle düşünüldüğünde yeni gerçeklik algısının yansıması olarak ele alınır. Aynı zamanda bu yaklaşım Maleviç özelinde kare uygulamalara giden yolu açan anlayıştır. Buna göre birbirleriyle ilişki içinde bulunan ve geometri aracılığıyla kurulan dünyalar bütünlüğünden söz edilir. Maleviç için bu analoginin kurulmasını sağlayan en doğru araç kare olmuştur.

“(...) Yeni sanatsal kültüre ulaşmak için nesnelere duman gibi yok oldular. (...) Kare bir bilinçaltı formu değildir. O sezgisel aklın yaratacılığıdır. Yeni sanatın yüzü. Kare canlı, soylu bir evlattır. (...) Bir yüzey canlıdır, o doğmuştur.”⁹

⁹ ‘‘Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934’’, ed. John E. Bowlt, New York, The Viking Press, 1976, s. 118-119., Akt: Evren Yılmaz, a.g.e., s. 271.

“1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada ‘kare’ biçimine sığındım.”¹⁰

Böyle bir amaca yönelen sanatçı nesnelere biçimlerinin bozulması anlayışından içeriksizliğe-nesnelizliğe doğru bir geçiş yapmak durumundadır. Bu bir anlamda nesnel veya öznel olarak her türlü natüralist eğilimden uzaklaşmak demektir. Duyusal nesnel dünyanın dışında onun *üstünde* bir zihin algısıyla böyle bir sanatın mümkün olabileceği öngörülmüştür. Bu durumu yaratan süreci destekleyen en önemli dinamik, pratik realizmin ve onun göstergelerinin bu dünya algısı içerisinde isteyerek reddedilmesidir. Sözelimi uzam kavramı dördüncü boyut olarak zaman kavramının keşfiyle birdenbire altüst olmuştur. Öklid geometrisi uzaysal geometrinin çıkarımlarıyla yerini meta-geometrik yorumlara bırakmıştır. Dolayısıyla nesnel dünya aracılığıyla ulaşılan epistemolojik tüm çıkarımlar yeniden ele alınmak durumundadır. Bütün bu yaklaşımlar uzaysal gerçeklik durumunun farklı alanlarda yer alan kuramcıların ele aldıkları şekilde sanata yansması sonucu gerçekleşmiştir. Özellikle Rusya’da Lobaçevski’nin uzaysal gerçekliği işaret eden yeni geometri anlayışı, Uspenskiy’nin dördüncü boyutla ilgili çıkarımları uzay geometrisinin Maleviç’in sanat görüşündeki ‘yeni gerçeklik’ anlayışını tamamlayıcı niteliktedir. Bu anlayış artık farklı türde uzamların varlığının modernist dünyanın estetik görüşüyle bir araya gelmesi sonucu gerçekleşir.

20. yy. ‘ın ilk çeyreğinde bilim-sanat-felsefe üçgeninde yaşanan bu gelişmelerle birlikte yalnızca natüralist bir tür red durumunu değil yeni bir dünya düzeni inşasının yansımaları da görülür. Bu yeni düzen içerisinde yaşanan gelişmeler sonucu natüralizmden kopma gerçekleşir. Bu noktada Maleviç’in sanatını belirleyen bir başka teknik durum klasik perspektifle uzaysal uzamın açıklanamayacağı yaklaşımıdır. Buna göre üç boyutlu bir temsilde dördüncü boyutun devreye girmesiyle klasik perspektife dönük yaklaşımla açıklanamayacak bir problem doğmuştur. Zamanın dahil olduğu bu boyutu Öklid bakış açısını temel alan bir geometrik görüş açıklayamayacaktır. Ayrıca ele alınan sorun da zaten temsili sanatın göstergeleriyle hareket etmeyi kabul etmeyen bir yaklaşımın sonucudur. Maleviç’in

¹⁰ “Kasimir Malevich: Suprematism” ed. By Matthew Drutt, London, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press, 2003, s. 69.

Süprematizm'i içeriksizliğiyle belli bir sonsuzluğu işaret eden sanatın ifadesidir. Klasik sanatın belli bir mekansallık durumunu işaret eden içine kapalı, çerçevesel dünyasının üst akıl ve uzaysal uzamın durum mantığı içinde düşünülemediği gerçeği tersten perspektif yaklaşımını ve dolayısıyla Maleviç'in kübo-fütürist dönemini işaret eden mantık-dışı eserlerini de açıklar niteliktedir.¹¹

Maleviç böylece *Siyah Kare*'yi bahsedilen bu görüşler ışığında, Süprematizm'in gerekleri dahilinde ortaya çıkarmıştır. Aralık 1915'te Petrograd'da düzenlenen *Son Fütürist Sergi 0.10* 'da ilk olarak sergilenen *Siyah Kare* Maleviç'in yeni sanat dilini açıklaması bakımından da anlamlıdır.

“Maleviç'in *Siyah Kare* 'yi Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirmesinin nedeni, ikonaların bir dini, bir tanrısallığı ve imanı temsil etmesi gibi bu resmin yeni bir sanat dilini, dahası dünya görüşünü, hatta deyim yerindeyse kozmik bir görüşü, bir varoluş biçimini temsil etmesidir.”¹²

Bu görüş aslında daha önceki bölümde bahsedilen kozmik dünya görüşünün 20. yy. sanatındaki karşılığı gibidir. Yeni-Platonculuğun devamında mikro-makro kozmos ilişkisiyle açıklanan maddeler ve madde üstü dünya durumu, Maleviç'in sanat anlayışında Süprematizm'in konumlandığı pozisyonu da ortaya koyar. Kompozisyonun işaret ettiği herhangi bir estetik anlatımdan kaçınmak ve kompozisyonun kendisinin bir gerçeklik olarak var olması bu sanat dilinin ifadesi haline gelir. Sanatın içeriği yoktur artık. Kendi kendine bir 'ürün' olarak sanat eseri vardır ve bu da sanatın kendisidir. Maleviç'in kareleri 20. yy. sanat dilinin mistik bir ifadesi gibi görülür ve Mondrian ile birlikte gelişen teozofi görüşlü mistisizm ile bu anlamda bazı noktalarda paralellik gösterir. Bu noktada Maleviç'in mistisizmi 'içeriksizlik olarak duyum ötesi boşluk' noktasında anlam kazanır.¹³ Buna ulaşmak için kare şekli Maleviç'in süprematist sanat dilinin en net açıklayıcı ögesi olmuştur.

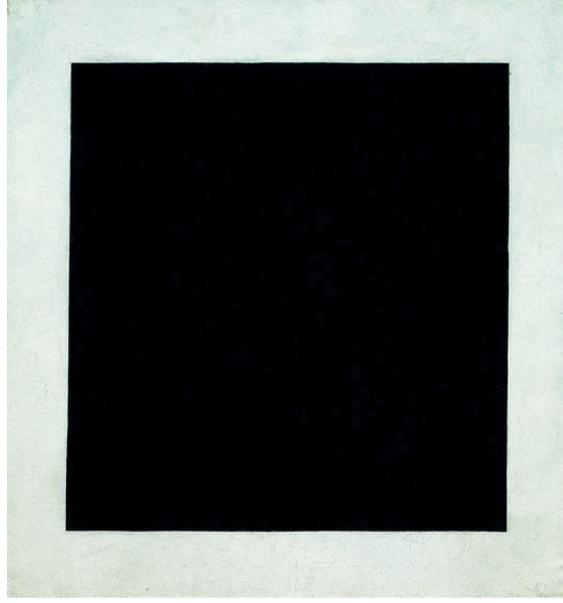
“(...)Sergilemiş olduğum 'boş bir kare' değil, daha ziyade nesnesizlik duyumu idi. (...) Süprematizm, zamanla, 'şeyler'in birikmesi ile örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir. (...)Beyaz üzerine siyah kare, nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare=duyum, beyaz alan=bu

¹¹ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 214-215.

¹² **A.e.**, s. 269.

¹³ Gerry Souter, “**Malevich: Journey to Infinity**”, İngiltere, Parkstone Press, 2008, s. 146.

duyumun ötesindeki boşluk. (...) Süprematizm yeni bir duyum dünyasını vücuda getirmedir; bundan ziyade, duyum dünyasının tamamen yeni ve dolayimsız temsil biçimini vücuda getirdi. Kare değişir ve yeni biçimler yaratır; onun, onları meydana getiren duyuma bağlı olarak şu ya da bu yolla sınıflandırılabilir elemanlarını yaratır.’¹⁴



Resim 15: Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova

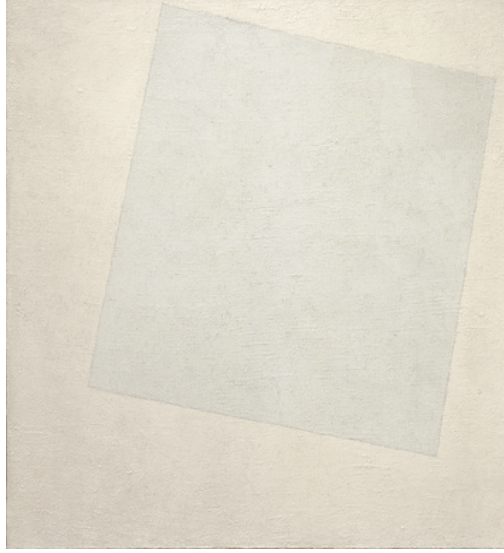
Siyah Kare'nin sergilenmesinden sonra Maleviç'in kare serileri devam eder. 1918 tarihli *Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz ve Kırmızı Kare: Köylü Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği* isimli kareleri Süprematizm'in benzer eğilimlerini içerir. Beyaz renk Maleviç sanatında 'saf duyum' ve 'sonsuzluğun ifadesi 'evrelerinin göstergesidir.¹⁵ Bu iki kare daha önce bahsedilen içeriksizlik ve hiçliğin mutlaklığı olgularının ifadeleridir.

İçeriksizlik olgusunun uzamdaki değişimle açıklanması dönemin konstrüktivist sanatçılarınca kabul edilmesine rağmen plastik değerlendirmelerdeki farklılıklar nedeniyle Süprematizmle belli noktalara kadar eşdeğerlilikler sağlanabilmiştir. Bu sanatçılardan Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) ve özellikle El Lissitzky (1890-1941) Süprematizm'in önerdiği uzaysal uzamın Öklid dışı

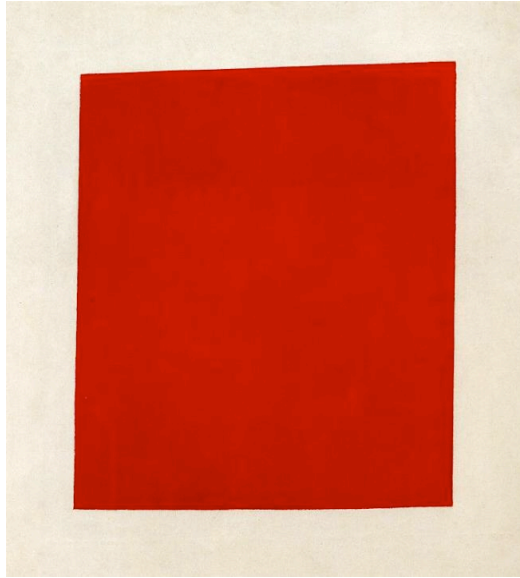
¹⁴ Akt: Evren Yılmaz, a.g.e., s. 272 .

¹⁵ A.e., s. 276.

geometriyle açıklanıyor olmasını kabul etmişlerdir.¹⁶ Lissitzky bu durumu *Pangeometri* (geometri-üstü) olarak açıklamış ve Lobaçevski'nin önerdiği Öklid dışı geometri için, yazdığı en son kitabında bu terimi kullanmıştır.¹⁷



Resim 16: Kazimir Maleviç, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 78.7 x 78.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 17: Kazimir Maleviç, Kırmızı Kare: Köylü Bir Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 53 x 53 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg

¹⁶ **Sanat ve Kuram**, ed: Charles Harrison, Paul Wood, İstanbul, Küre Yay., 2011, s. 351.

¹⁷ **A.e.**, ç.n. 351.

Maleviç'in *Beyaz Üzerine Beyaz* resmi, uzaysal gerçeklik içinde var olma ve ağırlıksızlık hissiyle birlikte saf aklın sonsuzluğa doğru uzanması olgusunun bir göstergesidir.¹⁸ Maleviç'in renk gramerinde kendi resimsel dilini aktarma noktasında belli renklerin ifadeleri bulunmaktadır. Maleviç beyaz renk için sonsuz uzayın, kozmik bilincin rengi olarak söz eder.¹⁹ Maleviç'in *Beyaz Kare*' si geometrik bağından kopmuş, sonsuz uzayda yüzen bir karedir artık.

Kırmızı kare için de Rusça'da kırmızı ve güzel kavramlarının aynı sözcükle karşılanması 'güzel' kavramının Maleviç literatüründe 'ilahi' olanla tanrısal güzellikle bir tutulması güzel olanla ilahi olanı bir araya getirir.²⁰ Felsefe olarak ilahi olanın, 'üst bilgi'nin yakalanması Süprematizm'in odak noktalarından biridir ve renklerin ifadeleri bunun sunumunda kullanılan bir araç olmuştur.

Böylece kare kullanımı Maleviç'in süprematist sanatında kendi sanatsal dilinin ifade aracı olmuştur. Mutlak gerçeklik arayışındaki Maleviç'in içeriksiz sanatı bu mutlak gerçeğe ulaşmada bir çalışma yöntemidir. Maleviç'in içeriksiz kare uygulamalarına kadar sanat, doğa düzeyinden hareket ederek doğal biçimleri yorumlandıran tutumdaydı. Gerçeklik anlayışı da nesnelere dünyasının natüralist bir tutumda ele alınmasını gerektiriyordu. Maleviç'in kare uygulamalarıyla birlikte gerçeklik arayışı doğa karşıtı ontolojiye odaklanmış ve yeni bir gerçeklik dünyası işaret edilmiştir. Süprematizm ilahi olanın, üst bilginin, sıfır noktasının arayışında şekillenen bir akımdır ve Maleviç'in kare uygulamaları da bu akımın en temel parametrelerinden biri olmuştur.

Özellikle ilahi olanın vurgusu ve fizikselliğin Maleviç'in uzay-zaman temelli sanat görüşü dahilinde kendi gerçekliğini kaybetmesi durumu metafizik yorumlamaları güçlendirmiş böylece 20. yy.'ın ilk çeyreğinde yeniden teozofi fikri gündeme gelmiştir. Bu noktada da Hollandalı ressam Piet Mondrian'ın (1872-1944) sanat yaklaşımı hem yeni bir sanat dilinin hem de Theo van Doesburg (1883-1931) ile birlikte yeni bir soyut biçimlendirmenin gelişimi bakımından önem kazanır. *De Stijl* hareketi olarak tanımlandırılan bu akım, adını aynı adlı dergiden almıştır. 1917-1931 yılları arasında Theo van Doesburg tarafından Avrupa'nın çeşitli başkentlerine

¹⁸ Yılmaz, a.g.e., s. 276.

¹⁹ Wood, Harrison, a.g.e., s. 292.

²⁰ Gilles Neret, "Kazimir Malevich and Suprematism", Köln, Taschen, 2003, Akt: Evren Yılmaz, a.g.e., s. 280-281.

dağıtılan bu dergi vasıtasıyla *De Stijl* hareketi tanınırlık kazanmış ve temel doktrinler aktarılabilmıştır. Bu ikilinin başını çektiği akım resim, heykel, mimari ve tasarım ekolünde yeni bir biçimlendirme anlayışının öncüsü olmuştur. Çıkış noktası yine soyut olan fakat farklı bir soyutlama anlayışının egemen olduğu *De Stijl* hareketinde Kandinsky ekolünden bambaşka bir soyutlama modeli benimsenmiştir. Buna göre temel duygu durumlarının ve bireysel açmazların yarattığı dışavurumcu aktarım, *De Stijl* hareketinde yerini ‘konstrüktif’ bir anlayışa bırakır. Biçimlendirilen doğa artık yoktur ve nesnelere deformasyona uğratılması söz konusu değildir. Birebir ‘yapıt’ biçimlendirilerek inşacı soyutlama ışığında resmin unsurlarının resim mantığı içerisinden arındırılması, sadeleştirilmesi durumu söz konusudur. İfade unsuru olarak sadece çizgiler ve basit geometrik uygulamalar vardır. Bu çizgiler ve basit geometrik uygulamalar, farklı bir uzamda birbirleriyle ilişkiler ağı oluşturan düşüncelerin nesnel resimsel öğeler olmaksızın yansıtılması fikrine dayanır. *De Stijl* içinde kompozisyonun kendisi başlı başına bir resimsel gerçeklik olarak var olmaktadır. Bu resim anlayışı içinde bütün bu bağlamlar ‘Yeni Plastisizm’ olarak değerlendirilir ve organize edilir. Yeni-Plastisizm’in resim mantığında daha önce de söylenen ‘soyutun inşası’ eğilimi baskın olmakla birlikte bu anlayış içinde ele alınan soyutlama anlayışı duygusallıktan uzak, mantık içeren, nesnellik ve saflığın resimsel ifadeleri olarak geometrik biçimlendirmenin kullanıldığı anlayıştır. Yeni-Plastisizm Rusya’ da görülen soyutlama mantığından farklılaşan Avrupa merkezli kübizmin etkisinde hareket eden bir anlayıştır. Akımın kendini var ettiği yılları takiben ortaya çıkacak olan yeni mimari oluşumların ve okulların da temel yaklaşımlarını ve felsefelerini ortaya koyacak olan parametrelerin çoğu Yeni-Plastisizm’in resim mantığında yatar. Yeni-Plastisizm bu haliyle çeşitli resimsel ve mimari öğelerin birbirleriyle karşılıklı olarak oluşturması ilkesinden hareket ederek yeni bir plastik dil üretme sürecinde şekillenir.

“Dikey-yatay, cisim-mekan gibi temel karşılıklara dayalı kübist cisimlerin denkleşmesinden doğan bir uyum (harmoni) sistemi, mimarlığın da temel ilkesi idi.”²¹

²¹ Akt: Tunalı, a.g.e., s. 180.

Yatay-dikey karşıtlığı özellikle Yeni-Plastisizm'in en temel estetik biçimlendirme ögesi olmuştur. Karşıt güçlerin ilişkisine dayanan bu eğilim kusursuz bir dinamik denge yakalama çabalarının sonucudur.²² Benzer eğilimler bu biçimlendirme sonucu doğmuş olan geometrik oluşumların mimaride de temel bir gösterge olarak kullanılmasını gerektirmiş ve 20. yy'ın ilk çeyreğinde yeni sanat dilinin yeniden geometrik oluşumlar aracılığıyla aktarılmasını sağlamıştır. Özellikle Mondrian ve Doesburg'un resim düzleminde karşıtlıklar ilkesi aracılığıyla uyguladıkları temel biçimlendirme yöntemi, modern mimari biçimlendirmede arkitektonik uygulamalar için yol gösterici olmuştur. Mimari ve tasarım bu anlayışla birlikte *De Stijl* estetiği bağlamında yeni bir kültür ideolojisinin ortaya çıkmasında öncü rol oynayarak yüzyılın geometrik biçimlendirme mantığını kuramsallaştırmıştır.

Mimari ve tasarımdaki bu dönüşüm 1919'da kurulan Bauhaus Okulu'nun çalışmalarıyla da çakışmış böylece hem resim sanatındaki bahsedilen modernist eğilim hem de mimari ve tasarımdaki aynı modernist eğilim benzer hareket noktalarıyla aynı estetik problemi işlemişlerdir. Walter Gropius'un başını çektiği fakat Paul Klee, Laszlo Moholy Nagy, Lyonel Feininger gibi dönemin önemli Avrupalı sanatçıları da okula önemli katkıda bulunmuşlardır. Bauhaus'un temel doktrini eğitimci, sanatçı ve zanaatçı işbirliğine dayalı entelektüel ve simgesel bir bütünlüğün sağlanmasıydı.²³ Genel yöntemleri, endüstriyle üretimin soyut biçimcilikle kesişmesi mantığında yatmaktaydı. Okul bu şekliyle endüstriyel ve tasarımsal bir dünya görüşünü estetik ve soyut biçimlendirme modeliyle Avrupa Modernizmi'ni şekillendirme noktasında birleştirmiştir. Bu biçimlendirme modeli de dönemin anlayışına uygun olarak geometrik bir biçimlendirme yöntemiydi. Bu geometrik biçimlendirme de Yeni-Plastisizm'in resim dili olan karşıtlıklar ilkesinin mimari biçimlendirmedeki karşılığı gibidir.

'Bauhaus'un ilk eğitim tavrını Johannes Itten şekillendirmişti. Itten'in temel tasarım felsefesine göre, malzeme ve biçim analizleri özellikle karşıtlıkların bütünlüğü prensibine dayanarak uygulanıyordu.²⁴

²² Yılmaz, a.g.e., s. 96.

²³ Jale Erzen, "Bauhaus'un 90. Yılında", (Çevrimiçi) [http://: www. mimarlikdergisi.com](http://www.mimarlikdergisi.com), Mimarlık Dergisi 349. Sayı'nın içinde, Eylül-Ekim 2009

²⁴ A.y.

Geometrik soyutlama özelinde kare formu da bu biçimlendirme yönteminde *De Stijl*'in önerdiği plastik dilin mimari ve tasarım programında karşılığı olan bir form olarak görülür.

“Temel geometrileri, Goethe'nin renk anlayışını, dışavurumcu bir biçimciliği vurgulayan bu eğitim, endüstriyel üretime, yani toplu makine üretimine de uygun olan soyut biçim anlayışını önemsiyordu. Buna göre sade, birincil formlar küp, kare, küre üretilen işlerde göze çarpmakta ve çağdaş bir biçim dilini tüm üretim alanında ussal ve evrensel bir çözüm olarak belirlemektedir.”²⁵

Sanatın öğeleriyle işaret edilen geometri bu kez sanatın geometrileştirilmesi noktasında ve asıl pozisyonunda ‘saf sanat’ın aktarımına evrilirken, zihin aracılığıyla ulaşılmaya çalışılan kusursuz denge *De Stijl*'in stilistik biçimlendirmesine de yansımış yatay-dikey karşıtlığında oluşan kare ve dikdörtgen formların oluşumuna ön ayak olmuştur.

Teozofi bağlamında yatay-dikey karşıtlığından doğan kare oluşumları zihnen kusursuz denge ve uyuma ulaşma noktasında *De Stijl*'in temel biçimlendirmesi olmuştur. Theo van Doesburg'un özellikle yüzyıl başlarında Hollanda'da yayınlanmakta olan okült içerikli dergi *Eenheid*'a (Birlik) yolladığı makalelerin çoğu soyut ve avangard sanatın eğilimleri ile ilgilidir.²⁶ Hollanda'da yaygınlık kazanmaya başlayan okültizm ve özellikle teozofi bu bağlamda 20. yy'ın başında yeniden gündeme gelmiştir. Bu felsefi anlayış içinde gelişen modernist ve teozofist çevre içinde Mondrian, Yeni-Platoncu anlayışı ve özellikle o dönemin önemli teozofist matematikçisi M.H.J. Schönmaekers'in ‘pozitif mistisizm’ ve ‘plastik matematik’ olarak temellendirdiği kuramlar çerçevesinde sanatsal eğilimini oluşturmaya başlamıştır.²⁷

“Schönmaekers'in plastik matematiği karşıtlıkların- etkin/edilgen, dışı/eril, uzam/zaman, karanlık/aydınlık, vs.- temel bir modelinin yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenmesinde özetlenebilir. Bu ikilikler kozmik güçlerle ilişkilidirler, dikeyler güneş ışınlarına, yataylar dünyanın dönüş hareketine bağlıdır.”²⁸

²⁵ Erzen, a.g.y.

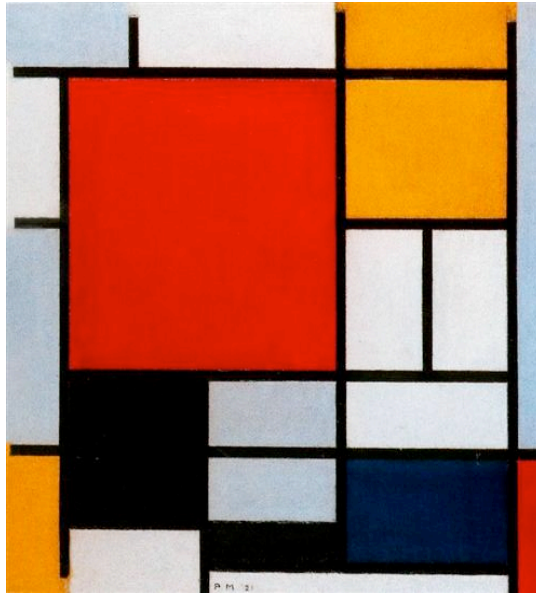
²⁶ Yılmaz, a.g.e., s. 43.

²⁷ Alan Bowness, ‘Modern European Art’, Londra, Thames & Hudson, 1997, s. 139.

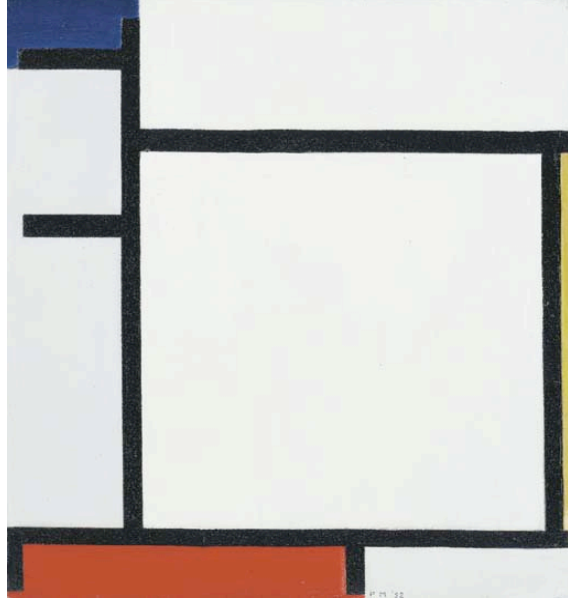
²⁸ A.e. s. 139., Akt: Evren Yılmaz, a.g.e., s. 45.

Böylece bu geometrik karşıtlıkların yarattığı inorganik kareler Yeni-Plastisizm'in sanat dilinin ifadeleri olurlar. Soyut-geometrik bu biçimlendirme, görünen gerçekliğin karşısında yeni bir gerçeklik oluşturarak Yeni-Plastisizm'in yaklaşımını ortaya koyar. Bu yeni gerçekliğe ulaşabilmenin yolu da böyle bir soyut biçimlendirmeye mümkün olabilmiştir. Teozofist kuramda sezgiyle ve imgeleme kurulan yeni gerçeklik algısı böyle bir estetik dahilinde ele alınmıştır. *De Stijl*'in mimari kurguya yatkın biçimlendirmesi soyutun tümel-evrensel bir dünya görüşünde gerçeklik kazanarak Mondrian'ın ızgara oluşumlu karelerini açıklar. Yeni-Plastisizm'in kareleri Hegelci diyalektik ilkesini özümseyerek yatay-dikey karşıtlığında oluşturulan biçimlendirmede felsefi anlamda tercih edilen geometrik form olmuştur.

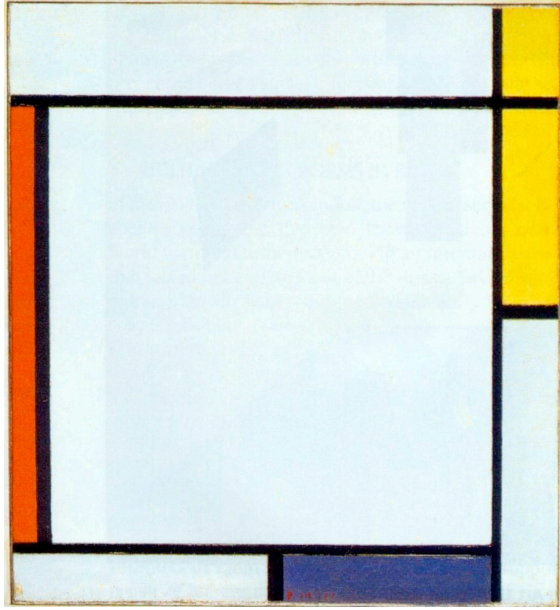
Mondrian'ın sanatındaki karşıtlıklar prensibi ızgarasal oluşumlu biçimlendirmelerde renk ve biçim ilişkisinin yapısal ilişkisiyle açıklanması olarak yorumlanır. Renkli düzlemlerin belli noktalarda yoğunlaşması, ızgarasal oluşumların yer yer açık alanlarda denenmesi yer yer de dar alanlı uygulanmaları ana renkler, tali renkler, çizgiler arasındaki ilişkinin *De Stijl*'in plastik ilkeleri dahilinde ele alınmasından kaynaklanır.



Resim 18: Piet Mondrian, Geniş Kırmızı Düzlemlî, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 59.5 cm, Gemeente Müzesi, La Haye



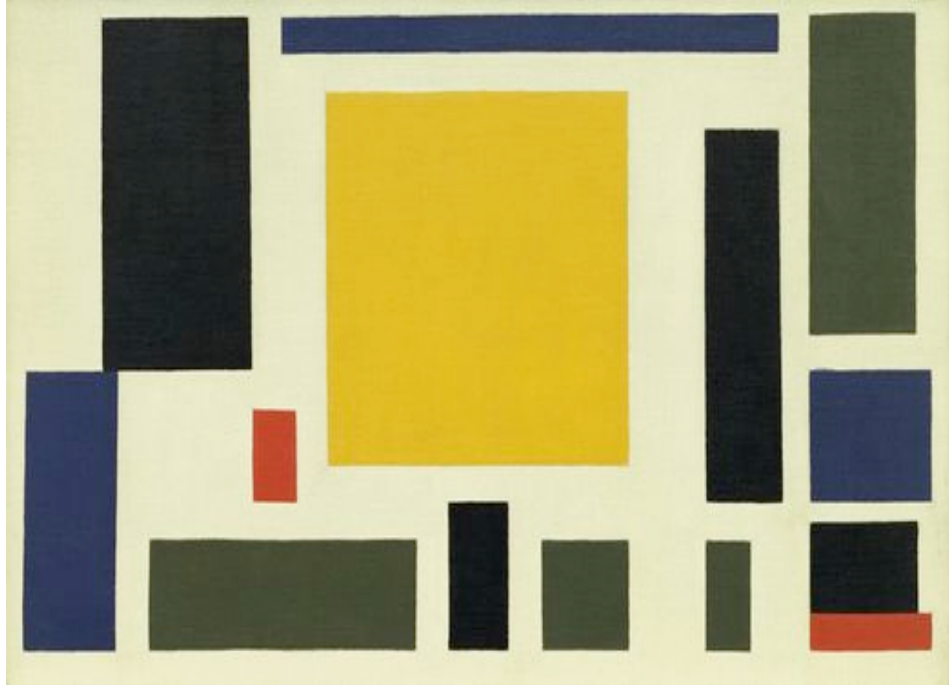
Resim 19: Piet Mondrian, Mavili, Sarılı, Kırmızı, Gri Kompozisyon, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 1922, 39.4 x 34.8 cm, Gemeente Müzesi, La Hey



Resim 20: Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 39.5 x 35 cm, Gemeente Müzesi, La Haye

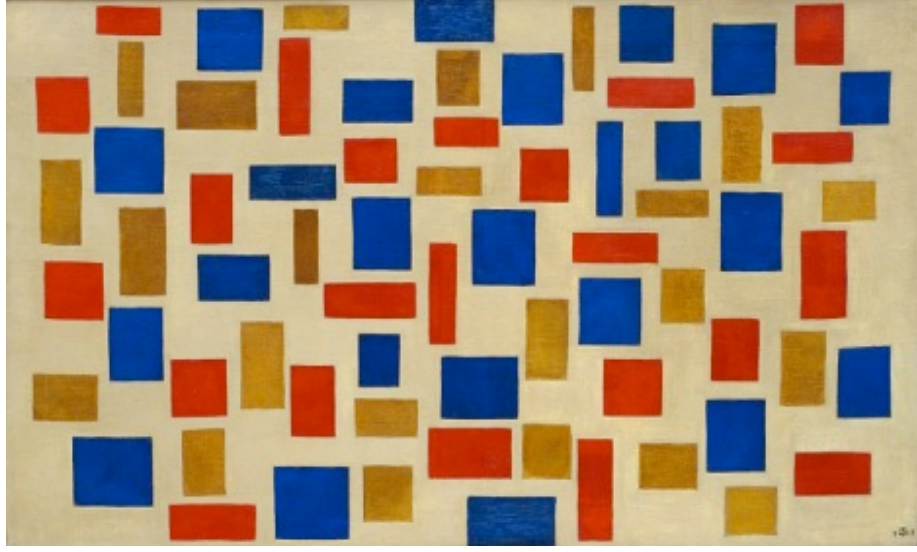
Yatay-dikey karşıtlığı sonucu ortaya çıkan kare uygulamaları tercih eden bir başka sanatçı olan van Doesburg da Mondrian özellikli yeni-plastik dili kompozisyonlarına benzer şekilde yansıtmıştır. Mondrian resminde belirgin bir

özellik olan bazı düzlemlerin tuvalin bittiği yerde kesilmiş olup, tuvalin dışında aynı çizgiselliği devam ettiriyor olma izlenimi van Doesburg'da yerini dördüncü boyutun ve özellikle metageometrik kurguların ağırlıklı olarak hissedildiği kare uygulamalara bırakmıştır. Teozofi fikrine Mondrian kadar yakın durmayan Doesburg *De Stijl*'in plastik mimarisine sadık kalmıştır. Bununla birlikte düzenli ızgara oluşumlu kare ve dörtgen kullanımının Mondrian'dan önce Doesburg ile başladığı söylenebilir. Doesburg'un sanatsal dilinin üretiminde ilk olarak Hollandalı diğer teozofist *De Stijl* sanatçılarıyla kurduğu ilişkinin izlenimleri görülür. J.J.P.Oud (1890-1963) ve sonradan *De Stijl*'e katılacak olan Macar ressam Wilmos Huszar (1884-1960) bunlardan birkaçıdır.²⁹



Resim 21: Theo van Doesburg, İnek, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 37.5 x 63.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

²⁹ Yılmaz, a.g.e., s. 55-56.



Resim 22: Theo van Doesburg, Renk Düzlemleri ile Kompozisyon 11, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 56.5. x 101.5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Van Doesburg'un Yeni-Plastisizm'i Süprematizm'in çıkış noktasını oluşturduğu tümel-evrensel bilincin bu sanat diline yansımaları olarak okunabilir. Uzaysal boşlukta yerle ilişkisi kopmuş durumda uçan kareler Doesburg'un ilk dönem eserlerinin genel eğilimini yansıtır. Özellikle *İnek* isimli kompozisyonunda Doesburg soyutlama anlayışında biçim ve anlam arasındaki ilişkiyi çarpıtarak nesnenin Yeni-Plastisizm'deki yerini netçe ortaya koyar.

“ Van Doesburg'un 1917 yılında inek motifini soyutlayarak yaptığı kompozisyon, bu anlamda *De Stijl*'in kısmen ortak olan resim dilini oluşturmada atılan ilk adımlardan biri olarak kabul edilebilir. Böylelikle van Doesburg maddi bir imgeden yola çıkarak, onunla bütün çağrışımsal bağlarını koparmış olmaktadır. Burada betimlenen şeyi gerçekten bir inek olarak teşhis etmek için elimizde resmin adında başka hiçbir şey yoktur. Maddi bir varlık böylece bir imgeye, bir inek ideasına dönüştürülmüş olmaktadır. (...) Eserde ineğin gövde bölümünü temsil eden büyük sarı karenin dengeleyici niteliği özellikle dikkat çekicidir.”³⁰

Böylece kare formu van Doesburg sanatında da nesnel gerçekliğin üstündeki yeni bilinç arayışlarının bir temsili formu olarak açıklanır. Geometrik bir biçim olan karenin yeni anlam üretiminin nesnesi olarak matematiksel bir düzen içinde ifadesi

³⁰ Yılmaz, a.g.e., s. 60.

şeklin forma dönüşmesini sağlamış, modernist anlamda belli akımlar içinde çeşitli söylemlerin oluşturulmasında en temel öğelerden biri olmuştur. Soyutun 20. yy. başındaki en temel biçimi olan kareler böylece 1920'lerden sonra Modernizm'in farklı merkezlere sıçraması sonucunda kendi biçimsel özelliğinden kaynaklanan ifadeyi koruyarak farklı anlam dünyalarının aktarımında da yeniden başat bir rol oynayacaktır.

2.4. Soyut Dışavurumculuk'tan Minimalizm'e Kare Formunun Anlamsal Dönüşümü

1920'lerin başında Rus Sanatı'nın en üretken zamanını yaşaması ve Avrupa'da özellikle Paris merkezli Kübizm'in tüm kıtayı etkileyecek şekilde etkinliğini hissettirmesi 20. yy.'ın başında Modernizm'in ilerlemeci sanatsal mantığının bu iki merkezde kabul gördüğünü net olarak ortaya koymuştur. Rusya'da özellikle Ekim Devrimi sonrası oluşan pozitif ortam hem konstrüktivistlerin hem de Maleviç gibi kübo-fütürist veya soyutlamacıların devrim etkinliğinde çalışmalarını yoğunlaştırmalarını sağlamıştır. Avrupa'da da durum bu tabloya benzer şekilde gelişmiştir. Fransa'da Montmarte ve Montparnasse ekollerinin etkinliğiyle oldukça gelişim kaydeden Avrupa Modernizm'i bir yandan da Paris dışında Hollanda Yeni-Plastisizm'i ve Alman-Kuzey Dışavurumculuğu ile ivme kazanarak sanat ortamının farklı ifadelerle zenginleşmesine ön ayak olmuştur. Savaş sonrası gelişen pozitif politik ortam bütün farklı akımların temsilcilerinin birbirleriyle giriştiği tartışma kültüründen hareketle Modernizm'in etkinliğine olumlu katkıda bulunmuştur. Bu durum 1920'lerin ortalarına kadar devam etmiş, bu tarihten sonraysa yeni aktörlerin politik arenada etkinlik kazanmasıyla durum bir anda tersine dönmüştür.

1920'lerin başında ilk olarak İtalya'da *Ulusal Faşist Parti*'nin kurucusu olan Benito Mussolini (1883-1945) başa geçmiş ve 1940'ların başına kadar İtalya'da başbakanlık görevinde kalmıştır. Aynı yıllarda Almanya'da Adolf Hitler'in (1889-1945) başında bulunduğu *Nasyonal Sosyalist Parti*'nin iktidara gelmesiyle birlikte Avrupa Kıtası bir anda aşırı sağ eğilimli bir merkeze dönüşmüştür. Rusya'da da durum Avrupa Kıtası'na paralel olarak ilerlemiş ve Josef Stalin'in (1878-1953)

totaliter yönetimi yüzyıl başında Rusya’da faaliyet gösteren özgürlükçü Rus sanatçıların dışlanmasına veya sürülmesine neden olmuştur. Böyle bir ortamda sanatçılar baskıcı eğilimlerin yoğunlaşmasıyla ya göç etmek ya da pasifize olmak zorunda kalmışlardır. Bütün bunlar 20’ler ile 30’lar arasındaki siyasi ve ekonomik bunalımın önce sanatçılar daha sonra da sanat üzerindeki kalıcı etkileri dolayısıyla gerçekleşmiştir. Bu durumu anlayabilmek için de dönemin siyasi ve ekonomik ortamına daha yakından bakmak gerekir.

Dünya genelinde yaşanan *Büyük Bunalım*’ın etkileri öncelikli olarak var olan siyasi oluşumların çöküşü ve bununla birlikte gelişen radikal ideolojilerin yükselişiyle sonuçlanmıştır. Siyasi istikrarsızlıklar ardından ülkelerin birer birer kapalı ekonomik blok yapılar halinde konumlanıyor olması dünya genelinde derin saflaşmaları da beraberinde getirmiştir.³¹ Yükselen milliyetçilik politikalarıyla paralel ilerleyen bu anlayış, stratejik ortaklıklara dönmüş ve bu ortaklıkların dışında kalan ülkelerle kesin sınırlar çizilmiştir. Bu durumun yarattığı ilkeler sonucunda da bu ortaklıkların dışında kalan ülkelerin ihracat eğilimleri ciddi resesyona karşılaşarak durma noktasına doğru yaklaşmıştır. Avrupa Kıtası’nın geneli (Britanya hariç) böyle bir ekonomik durumla karşılaşmış, parlamenter demokrasiye olan inancını da büyük ölçüde yitirerek aşırı sağın otokrasisine boyun eğmiştir. Amerika’da ise durum çok daha farklıdır. 20’lerin başında dünyanın genel durumunu göz önüne alarak tecrit politikalarını genişleten Amerika kıtanın güneyindeki ülkeler üzerindeki ambargosunu yoğunlaştırmış, bir yandan da Wilson ilkelerinin özünü oluşturan enternasyonalist liberalizmden bölgeselciliğe-ve dolayısıyla tecrit politikalarına yönelmiştir.³² Amerika’nın bu pozisyon alışı kendi emperyalist gücünün perçinlenmesini sağlamış ve fonksiyonel ihracat anlaşmalarıyla bölgesel gücünü evrensel bir güce dönüştürmüştür. 20’lerin başında Birleşik Devletler dünyadaki petrolün % 70’ini, kömürün %40’ini ve tüm endüstriyel üretimin % 46’sını gerçekleştirmiş bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı’yla Büyük Bunalım arasındaki 15 yıllık süreçte ihracatını iki katına çıkararak özel yatırımlarını % 500

³¹ Antony Best, Jussi M. Hanhimaki, Joseph A. Maiolo, Kirsten E. Schulze “**20.Yüzyılın Uluslararası Tarihi**”, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2012, s. 174.

³² **A.e.**, s. 160.

oranında artırmayı başarmıştır.³³ Böyle bir tablo karşısında sıkışmış ve çaresiz Avrupa kıtası yüzünü yavaş yavaş Amerika kıtasına çevirmeye başlamıştır.

1930'lara kadar böyle bir konjonktürde ekonomik olarak oldukça gelişen Amerika Kıtası'nın bu büyüme trendi çeşitli devletleri rahatsız etmiş ve bu devletlerin bazı önlemler almasına neden olmuştur. Bunların en önemlilerinden biri; diğer devletlerin Amerikan ürünlerine yüksek gümrük vergisi koyması ve bu sebepten ötürü bu malların dolaşıma sokulamamasıydı.³⁴ -Dünya ticaret değerinin 1929 ile 1933 arasında % 40 azalması aslında 20'lerin başında Amerika'nın dünya ekonomisine uyguladığı baskın politikanın bir sonucudur ve bir nevi bumerang etkisiyle bu tarihlerde buhranın kendisini de vurmasına engel olamamıştır.- Böylece 5 yıl gibi kısa bir sürede Amerikan ekonomisi ani bir düşüş yaşayarak 1929 sonunda oldukça kötü bir noktaya gelmiştir. Büyük Bunalım'ın Amerika kıtasındaki etkisinden sonra entelektüel çevreler tecrit politikalarının geçerliliğini sorgulamaya başlamıştır.

Aynı zamanda bu yıllar New York entelijansiyasının Rusya'da gerçekleşen toplumsal olaylarla ve Marksizmle ciddi olarak ilgilenmeye başladığı yıllardır da. Özellikle 30'ların ortalarına doğru Stalinizm-Troçkizm ayrımında saflaşan Rusya, yeni formüller üretme yoluna girmiştir. Bunlardan biri de 25 Temmuz- 20 Ağustos 1935 tarihleri arasında Moskova'da yedincisi düzenlenen Komintern'de ele alınmaya çalışılmıştır. Komintern'in belirlediği stratejiye göre sınıf işbirliğinin, entelektüellerin uluslararası ittifakının ve liberallerin taktik amaçlı olarak devrimciler arasına dahil edilmesinin gereklilikleri kabul görmüştür ve bu oluşuma 'Halk Cephesi' adı verilmiştir.³⁵ Bu oluşumla dirsek temasına geçen Amerikalı kanaat önderleri Rusya ile Amerika arasında entelektüel bir köprü kurma girişiminde bulundular. Nitekim bir yıl sonra, 1936 yılında Halk Cephesi'ne yanıt niteliğinde düzenlenen 'Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi' coşkulu bir ilgi gördü. Üç gün boyunca süren bu kongrenin katılımcıları arasında, 1935 yılında-daha Moskova'da Komintern toplanmadan önce-düzenlenen 'Birinci Amerikalı Yazarlar Kongresi'ne de katılan Stuart Davis, George Biddle, Meyer Schapiro gibi önemli isimler de

³³ Best, Hanhimaki, Maiolo, Schulze, **a.g.e.**, s. 161.

³⁴ **A.e.**, s. 161.

³⁵ Serge Guilbaut, '**New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**', İstanbul, Sel Yay., 2009, s. 25.

bulunmaktaydı. Amerika’da türünün ilk örneği olan bu kongre aşağı yukarı Halk Cephesi’yle aynı çizgideydi. Kongreden çıkan en önemli kararlar arasında orta sınıfın burjuva entelektüellerine yaklaştırılması ve tecritçi-milliyetçi sanat algısının ortadan kaldırılması gerekliliği idi.³⁶ Bu yaklaşım dönemin sol politikalara yakın ve entelektüel çevrelerce oldukça rağbet gören dergisi *Partisan Review*’da da ele alınmış ve Marksizm ile Amerikan geleneği arasındaki ilişki sorunu ortaya konarak tartışmaya perspektif kazandırılmıştır. Bunun akabinde 1937 yılında Columbia Üniversitesi’nden bir grup Troçkist entelektüel tarafından *Marxist Quarterly* dergisi kuruldu. Bu dergide Meyer Schapiro’nun “Nature of Abstract Art”(Soyut Sanatın Doğası) başlıklı makalesi yayımlandı. Buna göre soyut sanatla devrimci umutlar arasındaki bağın kopmaya başladığından yakınıyor, biçimci modernizm ile komünizm ve onun gerçekçi sanatının karşıtlığı durumundan uzaklaşarak soyutun içinde üretildiği toplumla arasındaki ilişkiye ağırlık verilmesini, soyutlamanın biçimcilerin hesaba kattığından daha önemli olduğu ima ediliyordu.³⁷ Schapiro’nun ‘Biçimci Modernizm’ ile ‘Marksist Estetik’ arasında bir tür orta yol bulmaya çalışan bu önermesi Amerikalı sanatçılar için soyutlamayı kullanmakta yeni bir zihin haritası oluşturdu.

“Soyut sanatın bağımsız olmadığı argümanı iki tarafa da karşı çıkıyordu. “Saf Sanat” kavramını reddeden ama komünizm estetiğinden cesareti kırılan soldaki ressamlar, soyut sanatın yaptığı bu ideolojik işin ‘olumsuz’ anlatımında olumlu bir şeyler, çıkmazdan çıkış yolu gördüler. Gerçeklikten kopmuş ve fildişi kulede yalıtılmış diye düşünülen bir sanat üslubunu defetmek Komünistler için yeterince kolaydı. Ama eğer Schapiro haklıydıysa ve soyut sanat toplumsal dokuya kök salmış, toplumsal çatışmalara ve çekişmelere yanıt veriyorduyorsa, o zaman sol kanattan bir sanatçının, utanç duymadan soyutlama kullanması (dolayısıyla da yirminci yüzyılın plastik sanatlardaki keşiflerinden yararlanması) kuramsal olarak mümkündü.”³⁸

Bu yaklaşım en temel haliyle enternasyonalizmi ve Amerika’da uygulama biçimi de Avrupa Soyut Modernizmi’ni benimseyen türdendi. 1937’de kurulan American Abstract Artists –AAA (Amerikalı Soyut Sanatçılar) grubu *Partisan Review* çizgisinde hareket ederek bölgesel milliyetçiliği soyutlama modeliyle

³⁶ Guilbaut, **a.g.e.**, s. 28-29.

³⁷ **A.e.**, s. 33.

³⁸ **A.e.**, s. 33.

aşabileceğini umuyordu.³⁹ Bu şekilde ele alınan bir dönüşüm modeli Amerikan Avangard'ı düşüncesi için de bir ön ayak sağlamış oldu ve bu noktadan sonra avangardın sosyo-politik içerikli bir değerlendirmeye anlamlı olabileceği görüşü yaygınlık kazanmaya başladı. Fakat bu fikir de Avrupa'daki bilimsel devrimci düşüncenin ilerlemeci mantığında-bir burjuva toplumunun temel uzvu olarak avangardı işaret ediyordu.⁴⁰ Dönemin önemli sanat teorisyenlerinden Clement Greenberg'in (1909-1994) "Avangard ve Kitsch" isimli makalesi avangardın 40'ların başında Amerika'da ele alınış biçimini ortaya koyuyordu. Avangard bu haliyle kapitalizmin karşısında kültürü canlı tutmak isteyen bir etken olarak düşünülmüş, Paris'te 20.yy.'ın ilk çeyreğinin sonunda ortaya çıktığı haliyle yıkıcı, devrimci ve verili kültüre başkaldıran özelliğinden arındırılarak bir nevi işlevsellik anlamı yüklenmiş, böylece Amerikan orta sınıfının kültür hayatına dahil olması kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Bu tutum Amerikan sanatının da *Partisan Review*'un önerdiği Marksist politikardan uzaklaşıp daha ortada, seçkin bir pozisyon almasına doğru evrilmiştir.

"Bu makalenin ilginçliği, 'Amerikan entelijansiyasının Marksizmden uzaklaşması' denebilecek, yaklaşık 1936'da başlamış bir sürecin önemli bir ögesi oluşunda yatıyordu. Yazı, entelektüellerin tünelin ucundaki ışığı görmesine yardım etmek için tam zamanında yayımlanmıştı. Yeni *Partisan Review* emekçi sınıftan ziyade entelektüel sınıfın önemini vurguladığı Troçkist bir dönem geçirdi. 'Entelektüeller enternasyonalı' yaratma kaygısı öyle temel bir kaygıydı ki bazen Marksist politikaları düpedüz önemsememeye yol açtı."⁴¹

Bu görüş dahilinde ortaya çıkan yaklaşım 'evrensellik' veya 'uluslararasılık' gibi kavramlarla temellendirilmeye çalışılıyordu. Bunun dışında çabalar -o dönemde karanlık zamanlarını yaşasa bile- Paris merkezli sanatın ve eleştirinin hegemonyasından uzaklaşıp kendi reel değerleri ölçütünde bir tür 'Amerikan Sanatı' yaratma mantığında şekilleniyordu. Buna göre sanatçının siyasal bağımsızlığı sanat piyasasında Paris egemenliğinden bağımsız oluşuyla denk düşünülüyordu.⁴² Bütün bunlar yaşanırken 2. Dünya Savaşı'na giden yol da iyiden iyiye kendini belli etmiş

³⁹ Guilbaut, a.g.e., s. 38.

⁴⁰ Clement Greenberg, "Avangard ve Kitsch", "Sanat ve Kuram"ın içinde, s. 578.

⁴¹ Guilbaut, a.g.e., s. 45.

⁴² A.e., s. 54.

ve Avrupa'da başlayan saflaşma başlarda savaşa dahil olmayan Amerika'nın da pozisyon alma gerekliliğini ortaya koymuştur. Sanat çevrelerinde 'sanatın bağımsızlaşması' ve 'enternasyonalizm' çağrıları savaş çanlarının çalmasıyla birlikte bir anda milliyetçi bir Amerikan sanatı oluşturma güdüsüne dönüşmüş, eleştirmenlerin ve politikacıların müdahaleleriyle savaş sonrası Amerikan sanat piyasasının oluşturulması ve savaştan sonra Amerika'nın oynayacağı liderlik rolünün zihinsel olarak oluşturulmaya çalışılması gerekliliği tartışılmaya başlanmıştır.⁴³ Fakat bir yandan hala Avrupa modernizminin baskın durumu Amerikalı sanatçıların ve eleştirmenlerin dikkatini çekmekteydi.

Tam bu dönemde savaş yüzünden Avrupa'dan uzaklaşan bazı sanatçılar hem Amerika'nın başta savaşa dahil olmamasından-savaşın merkezinden uzak olmasından hem de Amerika'da 30'ların başlarından itibaren başlayan estetik tartışmalara yakın olmak amacıyla bu kıtaya gelmeye başladılar. Mondrian, Leger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfant gibi sanatçılar Amerikan sanatını ciddi anlamda canlandırmıştır. Bu yer değiştirmeler Avrupalı modernistlerle Amerikalı sanatçıların karşılaşmalarını ve zihinsel olarak birbirlerini dönüştürmelerini sağlamıştır. Mondrian da bu Avrupalı sanatçılardan biriydi. Savaşın başlangıcından ölümüne kadar yaşayacağı yer olan New York kentini tercih eden sanatçı, bunu sebebini 'metropol yaşamını biçim verilmiş bir tür 'soyut yaşam' olarak görmesi'' olarak açıklamıştır.⁴⁴ Bunun elbette yükselen bir değer olarak New York şehrinin kendine has durumunu yansıtan caz müziği ve yeni kentleşme olgusuyla da direk bir ilgisi vardır. Çünkü bir yandan da şehir yapılanması bağlamında da dönüşmeye çalışan bir Amerika'dan da söz etmek mümkündür. Önemli merkezler ve meydanların geometrik planlı yapılanması tıpkı 18. yy. Avrupası'nın geometrik oluşumlu yapılanmasını hatırlatan ölçüde gelişmesi Amerikan soyut sanatının geometri fikriyle, kendi yaşamsal ve sanatsal dilinin böyle bir geometrik önermeden hareketle geliştiğini ortaya koymuştur.

Mondrian'ın gerek ızgara modelindeki kare oluşumları, gerekse de uzaysal boşlukta salınım halinde uçuşan kare uygulamaları Amerikan geometrik

⁴³ Guilbaut, **a.g.e.**, s. 76-77.

⁴⁴ Piet Mondrian, "The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian", Londra, Thames & Hudson, 1987, s. 59., Akt: Evren Yılmaz, **a.g.e.**, s. 154.

soyutlamacılığında Amerikalı sanatçıların temel çıkış noktalarını belirlemiştir. Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie* isimli çalışmasından birkaç ay sonra *Partisan Review* dergisinde Amerikan soyut sanatçılarından Robert Motherwell (1915-1991) 'in 'Painter's Objects' (Ressamın Nesneleri) başlıklı makalesi Mondrian'ın Amerikan Sanatı'nın olası istikametini çizdiğini ve buradan hareketle kendilerinin soyutun geometrik inşasını nasıl ele alacaklarını bu etki sayesinde anlatacaktır.

‘İlk defa bir konu mevcut, yokluğundan dolayı değil, görünüşü yırtılmışsa da gerçekten mevcut, sadece yapı soyulup açılmış. Modern kent belirgin hatlı, dikdörtgen, kare, ister tepeden, ister aşağıdan, isterse yandan görünsün; parlak ışıklar ve steril yaşam; Broadway, siyahlar ve beyazlar; bir de boogie-woogie, bir zamanlar boyun eğmiş ve asi olanın underground müziği; ihanet edilenin... Mondrian beyaz cennetinden çıktı ve dünyaya girdi.’⁴⁵

Böylece Amerikan geometrik soyutlamacılığında Avrupa merkezli Modernizm'in etkisinde bir tür geometrik yöntem oluşturma metodu benimsenmekle birlikte hala kendi reel konumlanışlarından hareket eden bir sanatın üretilmemesi de sanatçıların ve eleştirmenlerin en önemli gündem maddesiydi. 1939 ile 1943 arasında sanatta tecrit politikalarından vazgeçilip siyasi angajmana göre değişen bir tür liberal enternasyonalizme kayılmış olması, yine de kritik estetik soruların cevaplanamadığı gerçeğini değiştirememiştir.⁴⁶ Fakat özellikle Robert Motherwell'in çözümlenmeleri 50'ler itibariyle Amerikan soyut sanatı için temel parametreleri işaret etmekteydi.

‘Her tarafı kaplayan bir karamsarlık ortamında sanatçının rolü nedir diye sorar Motherwell. Çağdaş sanatçı önemli midir? Gerekli midir? 1944'te *Dyn*'de ‘‘ The Modern Painter's World’’ (Modern Ressamın Dünyası) ve *Partisan Review*'da ‘‘Painter's Objects (Ressamın Nesneleri) başlıklarıyla yayınlanan iki makalede, Motherwell avangardın ideolojisini dayandırması gereken temelleri ortaya koydu. Özünde bu makaleler, bir tür siyasal çözümlemenin sanatsal depolitizasyonuna varıyordu. Önemli olan nokta, siyasetin izini taşıyan bir depolitizasyonda bu.’⁴⁷

⁴⁵ Robert Motherwell, ‘‘Painter's Objects’’, *Partisan Review* 11, sayı 1 (Kış 1944) s.93-97., Akt: Serge Guilbaut, **a.g.e.**, s. 103.

⁴⁶ **A.e.**, s. 78.

⁴⁷ **A.e.**, s. 99.

Aşağı yukarı aynı zamanlarda bir diğer Amerikalı soyut dışavurumcu Barnett Newman (1905-1970) New York'taki Riverside Müzesi'nde düzenlenen ‘American Modern Artists’ (Modern Amerikalı Sanatçılar) sergisi için kaleme aldığı katalogta Motherwell ile neredeyse aynı şeyleri söylüyordu.

‘Modern Amerikalı sanatçılar olarak bir araya geldik çünkü bugün meydana çıkan yeni Amerika’yı ve dünyanın kültür merkezi haline geleceği umulan Amerika’yı layıkıyla yansıtacak bir sanatı halka sunma ihtiyacı hissediyoruz. Bu sergi, sanatçıyı modası geçmiş siyasetin boğucu denetiminden kurtarmak için bir ilk adımdır.’⁴⁸

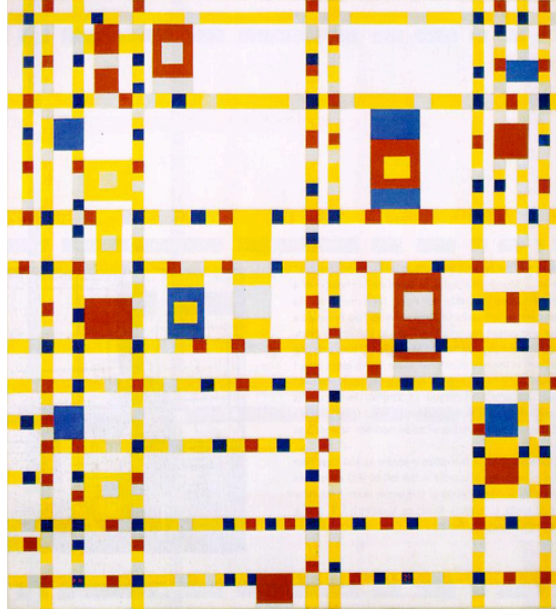
Bu yaklaşım aynı zamanda savaş sonrasında gelişecek olan yeni sanat dilinin de bir tür habercisi olarak dillendirilmeye başlandı. Politik dilin dışarıda bırakıldığı bu yeni sanatsal anlayış, Mondrian’ın ortaya koyduğu ızgara tasarımının kurgusundan hareketle-ve bu anlayışı temel alarak, tek renkli resim anlayışına doğru ilerleyen bir dil haline doğru evrildi. Bu sanat dili apolitik ve biçimciliğin tersinde gelişen bir sanat anlayışı içinde ele alınacaktı.

‘Newman’ın metni, 1940’tan sonra son derece popüler olan Troçkizmde de büyük bir değişim meydana geldiğinin göstergesiydi. Hem isyankar gruptaki sanatçıların çoğunluğunun hem de federasyonun Troçkizmle üstünkörü ittifak kurduğu doğrudu ama birtakım temel fikirler bu arada kaybolmuştu. Hala sanatçının bağımsızlığı vurgulanıyordu, ama artık, eğer sanatçı yeni Amerika’yı temsil etmek istiyorsa, ‘modası geçmiş politikalarını’ bir yana bırakmalıydı. Yeni kültür apolitik olacaktı. Newman’ın zihninde, sanatçı modernizme doğru ilerlemeden önce siyaseti reddetmeliydi.’⁴⁹

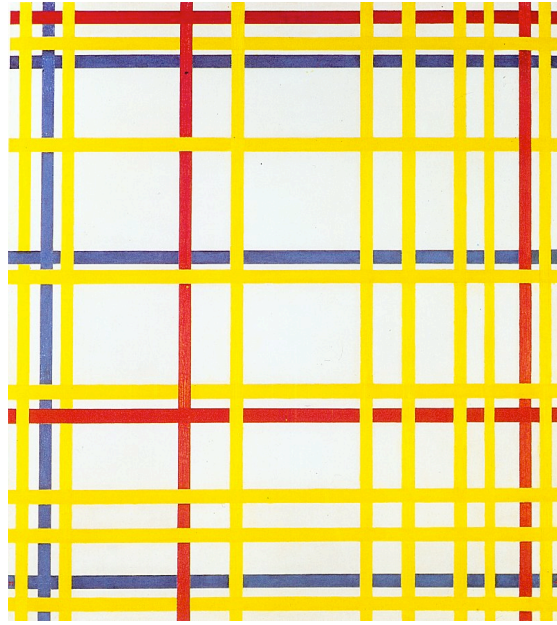
Biçimci sanat bu noktada devrimci bir önerme olarak görüldüğünden politikayı dışarıda bırakan sanat anti-biçimci olmalıydı. Anti-biçimci bir sanat dili de Yeni-Plastisizm’in öne sürdüğü inşacı ve matematiksel sanat görüşünün bambaşka bir boyutuna tekabül etmekteydi. Bu anlayış aynı zamanda Amerikan kültürüyle yeni sanat dilinin bir arada düşünüldüğü farklı bir sanat anlayışı olacaktı. Kare veya ızgara kullanımı da bu haliyle 20. yy’ın başındaki kullanımından biçimsel ve anlamsal açıdan farklı ele alınmak zorundaydı.

⁴⁸ Modern Amerikan Sanatçıları’nın Riverside Müzesi’nde, Ocak 1943’te açılan ilk grup sergisinin katalogundaki giriş, Akt: Guilbaut, a.g.e., s. 88.

⁴⁹ A.e., s. 89.



Resim 23: Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 24: Piet Mondrian, New York Şehri, 1941-42, tuval üzerine yağlıboya, 119.3 x 114.2 cm, Georges Pompidou Merkezi Modern Sanat Müzesi, Paris

Bu şekliyle bahsedilen görüş önce Rus Modernizmi'nden daha sonra da Avrupa modernizminden apayrı bir önerme ortaya koyuyordu. Bu ne Rus Modernizmi'nin 'saf aklın sanatı' veya dördüncü ve beşinci boyutun ilişkilendirildiği

üst benlik modeli gibi felsefi arayışlara; ne de De stijl'in plastik ve teozofist arayışlarına yakın duran bir geometrik soyutlama modeliydi. Bu siyaseten pozisyon almaya çalışan bir ülkenin sanatının depolitize olarak Amerikan gücünün artırılmasına dönük güdümlü bir kültürel yönetim anlayışının sonucuydu.

“Bütün bu ıvır zıvır içinde bizi ilgilendiren şey, bir zamanlar kültürün ürünlerinden koparılmış bir kitleye kendi imgesinin, mücadele eden bir Amerikan imgesinin nasıl gösterildiği ve böylelikle kültürün savunulmasının, kendi kültürünün savunulmasının genel olarak uygarlığın ayakta kalması için büyük önem taşıdığına ideolojik ve entelektüel açıdan nasıl inandırıldığıydı. Kaçınılmaz olarak milliyetçiliğe bulanmış bu satış işi reklam endüstrisi tarafından sanatın kullanılmasını da içeriyordu.⁵⁰

Mimari açıdan bu tür bir kültürel unsur yine Bauhaus Okulu'nun etkin rolleriyle ön plana çıkar. Bauhaus'un geometrik-tasarımsal sanat görüşünün Amerikan Modernizmi ile kesiştiği nokta rezidans tipi evlerin Amerikan yaşam biçiminin bir parçası haline getirilmesidir. Tek katlı, geometrik unsurları işaret eden, aynı zamanda çevresel faktörlerin de göz önünde tutularak inşa edilen bu tip evler ilk olarak Walter Gropius'un Amerika'ya gelişiyle birlikte 1930'ların sonlarına doğru başlar. Özellikle Connecticut ve Massachusetts gibi eyaletlerde yoğunlaşmaya başlayan bu tip evler Gropius'un Massachusetts, Lincoln'deki rezidans örneğiyle başlamış ve bu şekilde günümüze kadar farklılaşan örnekleriyle Amerikan sivil mimari unsurunun parçası haline gelmiştir.⁵¹ Bu şekilde mimari açıdan geometrik biçimlendirmenin de rezidans tipi Amerikan evleriyle resim sanatının dışında da mimari anlamda da yoğunlaştığı görülür. Böylece orta sınıfın ve Amerikan Modernizmi'nin kesiştiği bir kanal dolaşıma sokulmuş olur.

Öte yandan savaşın içinde olmasına rağmen savaşın sonuna kadar halkın bütününe savaşın olumsuz göstergelerinden yalıtmayı başaran devlet yetkilileri bir yandan da gizli servislerin ve önemli ekonomi manipülatörlerin katkılarıyla yaklaşık 10 yıl gibi kısa bir sürede orta sınıfın zenginleşmesini sağlamışlardır. Bu planın düzenlenmesi savaş sonlarına doğru Stalin önderliğindeki Rusya'nın Hitler

⁵⁰ Guilbaut, a.g.e., s. 110.

⁵¹ Derya Yorgancıoğlu, “20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu”, der: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, “Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı”nın içinde, İstanbul, İletişim Yay., 2009, s. 163-164.

yönetimindeki Almanya'yla birlikte savaş süresi boyunca tüm Avrupa'yı, hatta dünyayı domine etme kararlılığına karşı bir güç oluşturma mantığında yatmaktaydı. Bu planın önemli unsurlarından biri de bir tür Amerikan kültür endüstrisi oluşturmak ve sanatçıların da bu endüstrinin birer ögesi haline getirilmesiydi. Zenginleşen orta sınıfın sanata yönlendirilmesi, Amerikan politikalarını sanat başlığında kitlelere empoze etmek; hatta ulusal savunmada Amerikan sanatının kilit bir rol oynadığını aktarmak gibi algı yönetimi politikaları güdülyordu.

Clifton Fadiman: “(...)Bence sanatın tadını çıkarmak ya da değerini bilmek, peşinde koştuğumuz psikolojik birliği sağlamanın bir yolu, işte bu yüzden de ulusal savunmada önemli.”⁵²

Politik güdüleme eğiliminin sanata yaptığı bu müdahaleyle birlikte kitleler yetkililerin kontrol ettiği şekilde gösterilmek istenen çalışmaları, gösterilmek istenen müzelerde sergiliyorlardı. Fakat bu durum öte yandan da kültür politikalarını harekete geçiren bir olgu olarak, sanatın da bu durumdan olumlu anlamda etkilenmesini sağlamıştır. Böylece bir yandan apolitik olarak bir resim dilinin gerekliliğini savunan Amerikan ressamı, kendileri fark etmese de yönetsel güdülenmenin etkisiyle politik bir planın parçası oluyorlardı. Endüstriyel bir Amerikan sanatı oluşturulmaya çalışılıyordu.



Resim 25: Walter Gropius, Gropius Evi, 1938, Lincoln, Massachusetts

⁵² Guilbaut, **a.g.e.**, s. 76. (‘Amerikan Sanatı Satın Alın’ Haftası’yla bağlantılı olarak Chicago Üniversitesi’nde yapılan panel radyodan yayınlanmıştır. Bu konuşmanın geçtiği panel ‘Art and Our Warring World’ ‘Sanat ve Savaşan Dünyamız’ idi.)

Soğuk Savaş'ın başlamasıyla birlikte de Amerikan Soyut Ekspresyonizm'i iyice depolitize olup, Marksist politikaların karşısında endüstri temelli galeri çağının bir örnek ürünleri olan soyut ve soyut geometrik resimlerle izleyicilerin karşısına çıktı. Sovyet komünizminin dışında tüm komünist yaklaşımların canavarlaştırılıp ülkenin steril, olaylar karşısında ortada pozisyon alan, apolitik bir kültür anlayışında hareket etmesi güdüldü. Zamanlama açısından düzenlenmeye çalışılan endüstriyel atağın farkında olmadan önemli bir unsur haline gelen MoMA (Museum of Modern Art-Modern Sanat Müzesi) bu yıllarla birlikte uygulanan müdahaleler sonucunda devlet yetkililerinin istediği gibi manipüle edebildiği bir kurum haline gelmeye başlamıştı. 50'lerin başında düzenlenen konferanslar, paneller ve sergilerin çoğu gizli servisin ve devletin el altından desteği ile gerçekleştirilmeye başlandı. Amaç; sanatı da Soğuk Savaş manipülasyonunun bir aracı haline getirmektir.

“Kültürel Özgürlük Kongresi, CIA'nın soyut ekspresyonizm üzerindeki gizli hedeflerine ulaşabilmesi için ideal bir paravan vazifesi gördü. Gezici sergilerin sponsoru oldu ve 1950'li yıllar boyunca önemli soyut ekspresyonizm sergileri düzenledi: “Yirminci Yüzyılın Başyapıtları” (1952), “Birleşik Devletler'de Modern Sanat” (1955), ve 1958-59 yıllarında tüm büyük Avrupa şehirlerini dolaşan “Yeni Amerikan Resmi” bunların başlıcalarındandır. (...) Tabii bu denizaşırı organizasyonlar için çoğu çok büyük ebatlarda olan resimlerin taşınması ve sergilenmesi oldukça pahalıya patlıyordu. Bu noktada da devreye Amerikalı para babaları ve müzeler sokuldu. Elbette bunların en meşhuru, aynı zamanda CIA Uluslar arası Organizasyonlar Bölüm Başkanı Tom Braden'in yakın arkadaşı olan Nelson Rockefeller'di.”⁵³

Bu şekilde gelişen Soyut Ekspresyonizm 50'lerin ortalarında en görkemli dönemini yaşamıştır. Akımın önemli temsilcileri böylelikle soyutun geometrik ele alınış şeklini reel Amerikan politikalarına paralel olacak şekilde kuramsallaştırdılar. Fakat öte yandan plastik dertlerin de arka plana alınmadığı, bahsedilen politik rüzgarla birlikte yeni estetik tartışmaların da gerçekleştiği bir döneme girildi.

Bu noktada Amerikan geometrik soyutlamacılığında ilk olarak ciddi anlamda bir Mondrian etkisinden söz edilmekle birlikte Maleviç'in de kare uygulamalarının

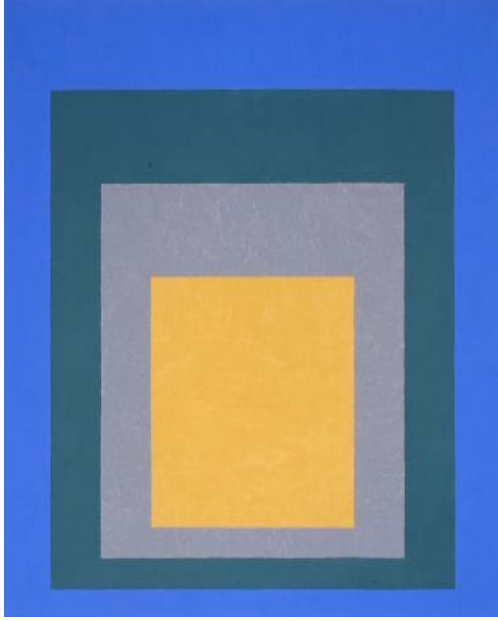
⁵³ Frances Stonor Saunders, “**Modern Art was CIA ‘Weapon’**”, A.B.D. Independent, 1995, Akt, Çev: e-skop dergi, 10.05.2013

elbette farkındaydılar. Fakat Amerikan soyut geometricileri Maleviç'in tersine yeni bir metafizik düşüncenin manifestosunu aktardıklarını iddia etmemişlerdir. Ve yine Mondrian'ın aksine tinsel olduğu kadar fiziksel olarak da daha iyi bir dünyaya ulaşmak için resimsel öneriler getirme yoluna gitmemişlerdir.⁵⁴ Genel eğilimler Kübizm'in biçimsel metodolisiyle sürrealistlerin ilkel temaları olarak özetlenebilir.⁵⁵ Fakat 50'lerin başıyla birlikte başta Jackson Pollock (1912-1956) ve Willem de Kooning (1904-1997) 'action painting'(eylem resmi) hareketiyle kıta sanatını oldukça etkilemişlerdir. Geometrik soyutlamacılığın kare-veya dörtgen uygulamalarının teorize edilerek belli bir kuramsal mantığa dayandırılması ise özellikle Josef Albers (1888-1976), Mark Rothko (1903-1970), Ellsworth Kelly (1923) ve Ad Reinhardt'ın (1913-1967) resim dilinde ortaya konmuştur.

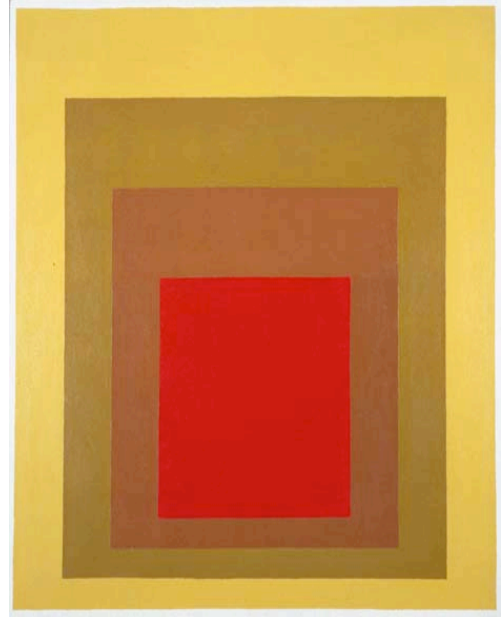
Soyut ekspresyonistlerin çoğu gibi Amerika doğumlu olmayıp savaş döneminden ölümüne kadar Amerika'da yaşamış olan Josef Albers özellikle Amerikan geometrik soyutlamacılığın gelişmesinde önemli bir isimdir. Farklı renklerin türevlendirilerek kare-monokrom resimler halinde sunulması bu dönemlerde onunla birlikte gelişme göstermiştir. Albers'in *Kareye Saygı* serisi renk deneylerinin ve geometrik tasarım olarak renk etkisiyle verilmiş karesel resmin çevresel faktörlerle algıda yarattığı değişikliği ortaya koyar. Bu haliyle Bauhaus'un tasarımsal dünya görüşünü kendi resim diline aktarmıştır. Rothko ve Kelly'nin karelerinde ise soyut ekspresyonizmin farklı bir kolu olan Kalın Çevreleme (Hard-Edge) ve Renk Alanı (Color-Field) uygulamalarının etkisinden söz etmek mümkündür. Kalın konturlu, kaba hacimli renk uygulamalarının, düzene sokulmamış renk alanlarının gerek soyut biçimlerle gerekse de burada olduğu gibi kare benzeri şekilsel örneklerle aktarıldığı bu tür, aynı zamanda 50'lerle birlikte teorize edilen 'Post-Painterly Abstraction' (Ressam Sonrası Soyutlama) akımı dahilinde düşünülmektedir. Ressam sonrası soyutlamacılar böylece Amerikan Modernizm'i olarak adlandırılacak yeni bir geometrik resmin uygulayıcısı olarak sahneye çıkmışlardır.

⁵⁴ Norbert Lynton, 'Modern Sanatın Öyküsü', İstanbul, Remzi Yay., 1982, s. 242.

⁵⁵ A.e., s. 227.



Resim 26: Josef Albers, Kareye Saygı Serisi: Şafak Tanrıçası, 1951-55, tuval üzerine yağlıboya, 102 x 103 cm., Mildred Lane Kemper Sanat Müzesi, St. Louis



Resim 27: Josef Albers, Kareye Saygı Serisi: Kızıl, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 121.9 x 121 cm., Hirshorn Müzesi, Wash.



Resim 28: Josef Albers, Kareye Saygı Serisi: Görünüş, 1959, tuval üzerine yağlıboya, 120.6 x 120.6 cm., Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York

Amerikan Sanatı'nda karelerin 20. yy. başındaki estetik bağlamının dışında plastik bir teknik değer olarak ele alınış şekli, Amerikan Modernizm'i olarak adlandırılabilir. Özellikle resim sanatı açısından bakıldığında 50'lerin başıyla birlikte Hard-edge tekniğinin Amerikan okulunun sanat dilini aktarması bakımından belirleyici bir üslup özelliği taşıdığı söylenebilir. Bu noktada Mondrian'ın ızgara formlu karesel oluşumlarıyla Amerikan Hard-edge veya Color-Field oluşumlu karesel uygulamaları arasında temel bir farklılık öne çıkar: Mondrian'ın dörtgenlerinde ortaya konan yüzeylerin birliği olarak renk uygulamalarının yüzeye indirgenmesi ve sınırlandırılması plastik bir prensip olarak algılanırken, Hard-edge resminde kaba renklerin sınırları ihlal etmesi ve farklı renk alanlarının her birinin üstüne bindirilerek ortaya konması yeni bir dilin oluşturulmayı çalışıldığı anlamına gelir. Bu da soyutlamanın plastik veya felsefi bir inşa için değil tamamen kültürel bir oluşumun yansıtılması anlamında ele alınmasından kaynaklanmıştır.

Mark Rothko da Hard-edge ve Color-Field tekniklerini kendi sanat dilinin ifadesi olarak kullanan bir sanatçıydı. Birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli karesel veya dörtgenel biçimlendirmeler onun sanat dilinde karakteristik bir rol oynar. Bu durum Rothko'nun fırça vuruşlarında ışığı yönlendirmesiyle oluşan yeni bir çerçeveselendirme anlayışının da göstergesi olmuştur. Işığın bu şekilde yönlendirilmesi, inorganik bir çerçeve içerisinde organik ve hareketli bir yüzeyin oluşmasını sağlayarak farklı bir önerme ortaya koyar.⁵⁶ Renk uygulamalarının kaba ve kalın fırça uygulamalarıyla oluşturulması kontur özelliğini yok ederken, soyut kompozisyonu içsel anlamların ortaya çıkarılmasına yakın çağrışımlar yapacak bir noktada ele aldığını ortaya koymuştur.⁵⁷ Rothko'nun bu renk biçimlendirmeleri arasındaki ölçülerin ağırlık ve ton ilişkileri kendi sanatsal ifadesinin en önemli göstergesiydi. Daha sonra bu resim dili onun için monokrom resim tekniğinin tek sanatsal dil olarak içselleştirilmesine ve monokrom tekniği özelinde kare formunun farklı önermelerle yeniden işlenerek Rothko'nun kendi sanatı dili bağlamında

⁵⁶ Edward Lucie-Smith, "Movements in Art since 1945", Londra, Thames & Hudson Pub., 1975, s. 42.

⁵⁷ Lynton, a.g.e., s. 239.

önemini ortaya koyar. Özellikle sanatının en tepe noktasına ulaştığı 70'lerin başında Houston'da gerçekleştirdiği 'Rothko Şapel' için ortaya çıkardığı soyut-geometrik önermelerin mantığı bu yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece monokrom resmin yanında taşkın ve duygu ölçekli bir geometrik eğilim de beraber ilerlemeye başlar. Kare uygulamalar da hem monokrom tekniğiyle aktarılan biçimsel örneklerde hem de 'Ressam Sonrası Soyutlama' hareketinin içinde görülmeye başlanır.



Resim 29: Mark Rothko, Vişneçürüğü üzerine siyah, 1959, tuval üzerine yağlı, akrilik boya, Tate Galeri, Londra

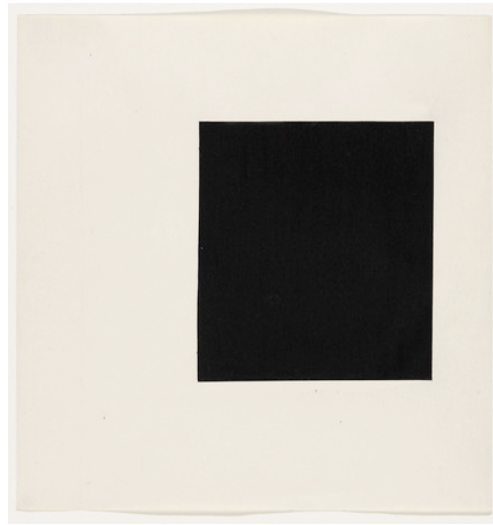


Resim 30: Mark Rothko, İsimsiz, (Seagram Duvar Resmi), 1959, tuval üzerine yağlıboya, karışık teknik, 104.5 x 113.5 cm., Ulusal Sanat Galerisi, Washington



Resim 31: Mark Rothko, No: 2, 1964, tuval üzerine karışık teknik, 266.5 x 193.6 cm., Robert ve Jane Meyerhoff Koleksiyonu

Geometrik soyutlamacılığın kare formu üzerinden değerlendirilebilecek bir diğer örneği Ellsworth Kelly'nin *Kare Formu* isimli çalışmasıdır. Kelly bu örnekte Maleviç'in karesine göndermede bulunmuş; fakat ondan farklı olarak 'nesne olarak resim' anlayışla ilgilenmemiştir. 'Ressam Sonrası Soyutlama' akımının gerektirdiği ölçüde yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgilenmiş ve biçimci önermelerin açıklık, netlik gibi özellikleriyle kompozisyonunu aktarmaya çalışmıştır.



Resim 32: Ellsworth Kelly, Kare Formu, 1951, kağıt üzerine mürekkep, 19 x 20.3 cm., Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 33: Ellsworth Kelly, Siyah, 1951, kağıt üzerine yağlı, guvaj boya, 19 x 20.3 cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Ellsworth Kelly bu haliyle 1960'ların ortaları itibariyle gelişecek olan Minimalizm akımının da bir nevi öncüsü olmuştur. Resimde duygu ağırlıklı yönelimlerin ortadan kaldırılması ve nesnel faktörlerin en aza indirgenmesini işaret eden çalışmalarıyla minimalistlerin çokça atıfta bulunacağı bir ressam olarak düşünülmüştür. Kelly'nin tek renk veya asgari ölçekte unsurla inşa olan resimleri color-field tekniğinin de etkin kullanımının bir sonucudur.

Bir diğer geometrik soyutlamacı olan Ad Reinhardt ise monokrom ve color-field teknikleri özelinde Amerikan geleneğini sürdüren sanatçılardandır. Ad Reinhardt'ın sanat anlayışı color-field tekniği ile seriyal tekniğin birleşiminden oluşan saf, soyut, nesnesiz, zamansız, ilişkisiz, herhangi bir temsiliyeti işaret etmeden geniş alanlarda tek renk uygulamasını ortaya koyan çalışmalarıyla, aynı renklerin farklı tonajlarıyla ve birbirinden ufak piksel farklarıyla ayırt edilebilen örnekleriyle özetlenebilir. Tıpkı Kelly'nin Minimalizm'i etkilediği gibi Reinhardt da 60'ların ortası ve 70'lerin başında sanatta yetkinlik kazanan Op Art akımını önemli ölçüde etkilemiştir. Monokrom mantığında düzenlenen ve minimalist etkiyi taşıyan en önemli çalışmalarından biri olan *Siyah Kare* ile birlikte 60'lara girildiğinde kare uygulamalar, modernist mantığı sürdürmekle beraber yavaş yavaş teknolojik etkinin

devreye girmesiyle farklı akımlar dahilinde ele alınan bir forma dönüşmeye başlamıştır.



Resim 34: Ad Reinhardt, Soyut Kompozisyon: Mavi, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 76.4 x 76.4 cm., Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 35: Ad Reinhardt, Siyah Kare, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152.4 cm x 152.4 cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Tam bu tarihlerde monokrom tekniğinin kullanımının yoğunlaştığı ve farklı renklerde bir örnek kare uygulamalarının Amerikan Modernizmi'nden, her türlü göz yanıltıcı görüntü ve özneliği dışarıda bırakacak şekilde düzenlenmiş tek renkli uygulamalarına doğru bir geçiş gerçekleşmiştir. Bu tarihlerde resmedilen tek renkli kare ve dörtgen uygulamaların soyut dışavurumcu mantıktan gitgide sadeleşen, konturlu, herhangi bir duygu ve objeyi temsil etmeden plastik bir unsur olarak düşünülen haline kayış, 60'lar sanatının genel çerçevesini ortaya koyar. Bu haliyle Amerikan Sanat'ı resmin kendisinin 'amaç' olarak okunduğu bir döneme girer.⁵⁸ Soyut dışavurumcuların boyanın dışavurumcu etkisini göstermek için kullandıkları kaba, kalın fırça darbeleriyle uygulanan ve ilkel temalardan hareket ederek ressamın kendi duygularını aktaran resim tekniği 'ressam sonrası soyutlama' yaklaşımının getirdiği resmin düz alandan ibaret olan ve bu düz alanda uygulanan renkten başka hiçbir uygulama bulunmaması gerektiği yönündeki önermesiyle dönüşüme uğrar.⁵⁹ Bu dönüşüm aynı zamanda Amerikan Sanatı'nda yeni bir sanat dilinin oluşumunda öncü bir rol üstlenmiştir. Bu akım da genel olarak resim sanatının dışında heykel ve yerleştirme özelinde gelişen Minimalizm'dir.

Frank Stella (1936- ...) da tıpkı Ad Reinhardt gibi tam bu geçiş döneminde minimalist yaklaşımı işaret eden çalışmalarıyla kare formunun bu aktarımdaki rolünü ortaya koymuştur. 60'lardan itibaren başladığı 'Siyah Resimler' serisi hem Amerikan 'Ressam Sonrası Soyutlama' hareketinin biçimlendirmesini hem de Minimalizmi öncüleyen önermeler olarak önem taşırlar.⁶⁰ Kare formundaki örnekler de yine bu tarihlerde Minimalizm kapsamında kullanılan 'systemic painting' (Sistemli resim) başlığı altında açıklanarak Donald Judd'ın Stella'nın resimleriyle ilgili 'biçimlendirilmiş tuvalerde üç boyutluluk içeriğinin vurgulanması' aktarımı şeklinde özetlenebilecek durumda ele alınmışlardır.⁶¹

Bu şekilde 60'ların ortalarından itibaren resim algısında Minimalizmin ortaya koyduğu saflaştırıcı etkiyle birlikte karelerin sunumunda da farklılıklar görülmeye başlanır. Soyut Ekspresyonizmin 'kare' kolunu temsil eden ekolle minimalist

⁵⁸Stuart Morris & Laura Garrard, "Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard-Edge, Serial and Post Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present", İngiltere, Crescent Moon Publishing, 2007, s. 56-57.

⁵⁹A.e., s. 60.

⁶⁰Semra Germener, "1960 Sonrasında Sanat", İstanbul, Kabalcı Yay., 1997, s. 41.

⁶¹A.e., s. 42.

sanatçılar arasında resmin sistematığıne dönük tartışmalar bu farklılaşmanın yaşanmasındaki en önemli faktörlerden biridir. Bu anlamda Minimalizm hem Amerikan resim geleneğinin yeni durumunu eleştirir, hem de yeni önerilerle Avrupa'ya kısa sürede yayılacak yeni bir sanat algısının da ivme kazanmasını sağlamıştır.

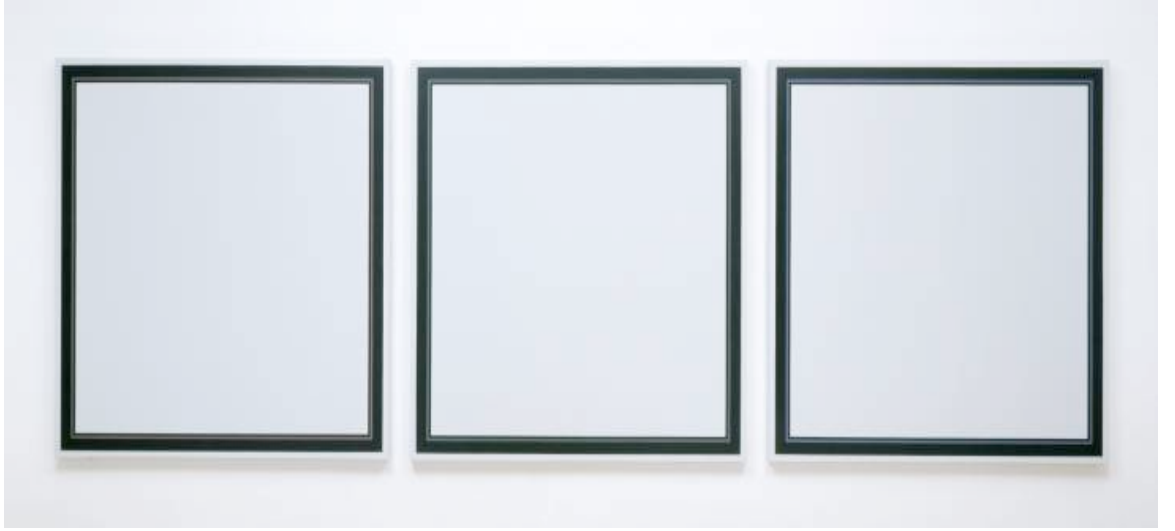


Resim 36: Frank Stella, Gri İlerleme, 1968-69, tuval üzerine yağlıboya, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Resimsel yalınlık anlayışı ve geometrik biçimler aracılığıyla eserlerin her türlü nesnel çağrışımdan uzaklaştırılarak resmin kendisine sadece 'sanat nesnesi' olma özelliğiyle yaklaşılması temel düstur olmuştur. Geometrik öğelerin tekrarına dayanarak gelişen bu yeni estetik dil, eserlerin bütünüyle ifadesiz ve duygudan arındırılmış özelliklerle sunulmasını gerektirmiştir. Özellikle minimalist heykel örneklerinde geniş alanda uygulanan yerleştirmelerin endüstriyel malzemelere yönelerek seri üretim mantığına dayanan ürünlerin çoğaltımını kendi sanat dillerinin merkezine alarak kullanmaları akımın genel mantığını ortaya koyar. Sanat eserini görünle sınırlandırmak amacının Minimalizm'in ızgara, dama tahtası veya kare oluşumlarla açıklanması minimalist soyutlama anlayışının metodolojisiyle ilişkilidir. Minimalizm'in özünde her tür sezgisel ve duyumsal çağrışımlar dışarıda

bırakılmıştır. Sanat eseri kendinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmaz. minimalist resimlerde tek renk uygulamasının özünde bu anlayış yatmaktadır.

Jo Baer'in (1929-...) tek renkli *Tayf İstasyonları* isimli seri karelerden oluşan çalışması bu yaklaşımı en net ortaya koyan örneklerden biridir. Bu karelerin her biri artık Maleviç'in ele aldığı şekilde Süprematizm'in üst benlik ile saf sanatın kusursuz noktasına doğru bir ulaşma çabası ile; ya da natüralist eğilimin terk edilmesi gerekliliğiyle ilgili değil bu tür çağrışımların duygusal-ilişkisel bağınılarından kurtulma veya onları reddetme noktasına doğru evrilmesini işaret ederler.



Resim 37: Jo Baer, “ Tayf İstasyonları, 1967-69, üç tuval üzerine yağlıboya, reçine, 183.5 x 182.9 cm, Tate Galeri, Londra

Heykel veya yerleştirme özelinde bakıldığında Minimalizm'in genel özellikleri sürdürülmekle birlikte malzemeye özgü düzenlemelerin strüktürel bağlamlarında bir takım farklılıkların ortaya konduğu görülür. Özellikle mekansal derinliğin minimalist yerleştirmelerle birlikte düşünüldüğünde bir tür uzamsal nitelik kazanması bu farklılıklardan en önemlisidir.⁶² Böylece genel olarak resim sanatında hakim unsur olan geometrik eğilimler 1960'ların ortalarından itibaren heykel veya yerleştirme uygulamalarının da unsuru olmaya başlamıştır. Minimalizmle ağırlık kazanan bu yaklaşım Mondrian'ın ızgara oluşumlu plastik yaklaşımının yerleştirme

⁶² Yılmaz, a.g.e., s. 331-332.

mantığında minimalist değerlendirmeyeyle yeniden ele alınışını ortaya koyar. Carl Andre'nin (1935-...) *Denk 8* isimli çalışması Mondrian'ın karşıt formlarla oluşturulan denklik prensibini hatırlatan bir örnektir. Yüz yirmi adet tuğlanın doğrudan düz bir zemin üzerine yerleştirilerek sergilenen bu çalışma düzenli ızgara kuruluşunun malzemenin kendisini vurgulayan bir önerme ortaya koyar. Dörtgenler olarak her bir tuğlanın da, büyük dörtgen bir tuğlalar bütünü olarak tek bir parçanın integralleri şeklinde sunulması da minimalist eğilimler taşır.



Resim 38: Carl Andre, Denk 8, 1966, yüz yirmi adet tuğla, 13 x 69 x 229 cm., Tate Galeri, Londra

Bir diğer önemli minimalist çalışma olan Sol LeWitt'in (1928-2007) *Modüler Parça: Çift Küp* isimli çalışması ise ızgara oluşumu ile kare formunun bir arada düşünülmesiyle oluşturulmuştur. Bu çalışmada düzenli karelerle kurulan üç boyutlu bir ızgara modeli bir arada düşünülmüştür.⁶³ Kare formunun üç boyutlu olarak içleri boş bir şekilde sunumu, malzemenin kendi doğasını vurgulamasının yanında sunumun önerdiği fikirlerin nesnelleştirilmesiyle de açıklanabilmektedir. Bu noktada

⁶³ Yılmaz, a.g.e., s. 336.

sanat eserinin bir tür 'kavram' olarak ele alınması yaklaşımı Sol LeWitt'in çıkarımlarıyla temellenir. *Modüler Parça* isimli çalışma ise Minimalizm'in temel ilkeleriyle ızgara formu ve kare formuyla düşünülen plastik değerlerin bireşimini işaret eder. Çalışma bu karelerin üç boyutlu ızgara modelinde düzenlenmesiyle sunulmuştur. Bir önceki çalışmada görülen büyük parçadan küçük parçalara doğru çoğalma durumu Minimalizmin yöntem konusundaki yaklaşımını ortaya koyar. Buna göre tümel bir parçadan, çoklu parçalar bütününe doğru yönelme, veya çoklu parçalar bütününe tümel tek bir parçayı işaret etmesi, minimalist saflaştırma yaklaşımının bir parçasıdır.

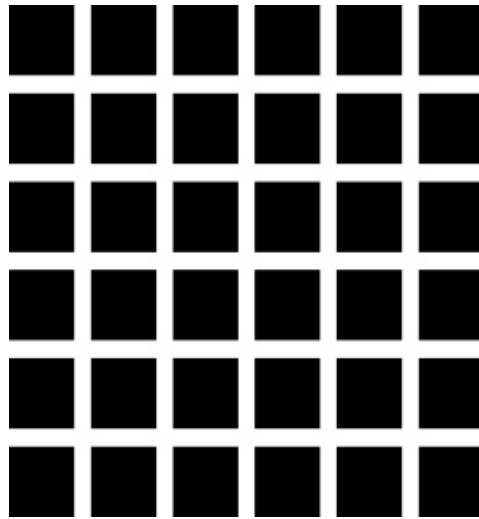


Resim 39: Sol LeWitt, Açık Modüler Küp: Modüler Parça, 1966, çelik üzerine fırınlanmış emaye, 274 x 140 x 140 cm.

Minimalizm'in akabinde, bu akımdan belirli ölçüde etkilenmiş bir başka hareket olan Op Art (Optical Art-Optik Sanat) akımı dahilinde de geometrik tavrı benimseyen sanatçıların kare formunu sürdürdüğü görülür. 1960 sonrasında resimsel olmayan tarzı benimseyen Op Art özellikle bilimsel gelişmelerle birlikte tekniğin sanatın içinde kullanılması sonucu şekillenmiş bir akımdır. 20. yy'ın başındaki Süprematizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlardan da etkilenmiş olan Op Art, bilgisayar sistemlerinin gelişmeye başlamasıyla grafik sanatının ağırlık kazanması

sonucu etkinlik kazanmıştır. Akım, grafik sanatının bilimle birleşerek görsel yanılsama yaratılması bağlamında açıklanır. Gözün sanat eserine uyumlanmasını zorlaştırıcı yönde etki yaratabilmesi adına belli matematiksel düzenler, geometrik oluşumlar, çizgiler veya noktalar kullanılmıştır.⁶⁴ Op Art doğrudan algı yanılsamasını merkeze alarak gözün algıyla olan ilişkisi üzerine temellenen bir sanat yaklaşımına sahiptir. Göz aldanması olarak açıklanan bu yaklaşımla birlikte algısal yanılsama yaratılması amacıyla görsel algıyı yönlendirmek akımın bilindik en temel yaklaşım biçimidir.⁶⁵ İlk yıllarla birlikte Victor Vasarely (1906-1997), Yaacov Agam (1928-...) ve Jesus Rafael Soto (1923-2005) akımın önde gelen sanatçılarıdır.

Kare formu özelinde bakıldığında daha önce de söylendiği gibi geometrik oluşumların kullanımı Op Art içinde yoğun olarak tercih edilen bir yöntem olmuştur. Geometrik şekillerin göz-algı ilişkisini çarpıtma noktasında ele alınması bu algıyı yaratacak-renk-hareket –algı üçlüsünün ilişkisiyle ortaya konur. Devingen hareketin ışığın hareketiyle olası ilişkisi algıyı yöneterek klasik görme biçimini sekteye uğratar ve böylece Op Art örneklerinde akımın temel biçimlendirme yöntemiyle geometrik eğilim yeniden sorunsallaştırılır. Hermann-Hering yanılsaması olarak bilinen karesel ızgaralar aracılığıyla bahsedilen algı yanılsamasının yaratıldığı en bilindik örneklerinden biridir. Siyah kareler arasında aslında var olmayan fakat sürekli hareket ediyormuş gibi görünen hayali gri küçük karecikler görülür.⁶⁶



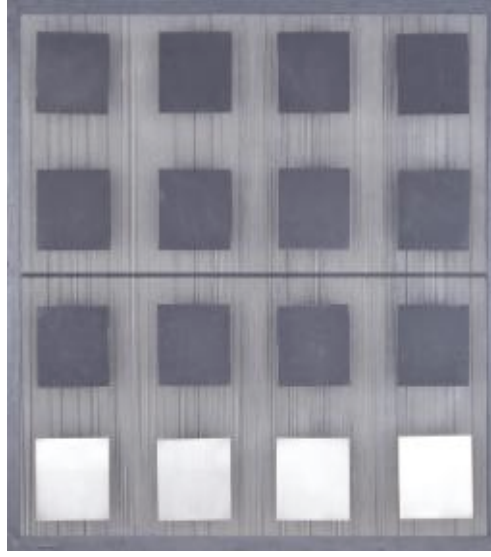
Resim 40: Hermann-Hering Yanılsaması

⁶⁴ Sibel Avcı Tuğal, ‘‘Oluşum Süreci İçinde Op Art’’, İstanbul, Hayalperest Yay., 2012, s. 94.

⁶⁵ A.e., s. 94-95.

⁶⁶ Akt: Tuğal, a.e., s. 124.

Jesus Rafael Soto'nun da Op Art dahilinde kare formunu kullanarak oluşturduğu çalışmalar, Op Art'ın rengin ve şeklin devingenleştiği durumların bu kareler aracılığıyla aktarılması halini işaret ederler. Op Art özelinde bu sunumların her biri kare formunun algının çarpıtılmasıyla kurulan ilişkisi bağlamında önemlidir. Kareden farklı bir şekil boyutlandırmadaki çarpıtmayı anlamlı kılamayacaktır. Mekan-uzam tartışmalarında en belirleyici biçimsel uygulama olarak da tercih sebebi olan kareler bu tip bir yanılsamayı en iyi aktaracak geometrik örnek olarak seçilir.



Resim 41: Jesus Rafael Soto, On İki Siyah Dört Gri, 1965, tahta ve metal, 106 x 106 x 1.6.cm., Tate Galeri, Londra

Bu şekliyle kareler Modernizm'in ele aldığı teozofist-plastik biçimlendirme dilinden, natüralist sonlanışın temellendirilmesine bu noktadan sonra da öncelikli olarak reel anlamsal bütün unsurlardan kopuşun, sonrasında siyasi depolitizasyonun biçimlendirmesi ve yeni bir kültürel paradigmanın hazırlanışının ve ifade edilmişinin unsuruna dönüşmüştür. Geometrik soyutlamanın önerdiği resimsel saflık ve tek renklilik eköyle birlikte de Minimalizm'in bu plastik değerlerin depolitizasyonuna ve özellikle geometrik soyutlamacıların seçkinci tutumuna gelişen tepkiyle birlikte endüstriyel fabrika ürünlerinin heykellerde ve yerleştirmelerde tercih edilmesiyle sonuçlanmıştır. Resim sanatında farklılaşan sosyo-politik değerlerle birlikte monokrom resmin anlamı ve algılanış biçimi değişmiş ve algı-kuram boyutunda bir tür dönüşüm yaşanmıştır. Bu yaklaşımı temel alarak sanat dilini

oluşturan Op Art'ın karesel uygulamaları da algının değiştirilmesi ve paralize edilmesi yöntemini benimseyerek anlamsal süreklilikte hem biçimsel hem de yöntemsel dönüşümde Minimalizm'in açtığı yolda sürekliliği sağlamıştır. Fakat bu süreklilik 1970'lerle birlikte girift özelliklerle, semantik geri-dönüşlerle, bu sürekliliği tahrip edecek müdahalelerle, lokal ve eklektik sanatsal biçim ve değerlendirmelerin iç içe girmesiyle, sözel ve yazılı kültürde yapı ve inşanın bozuma uğratılmasıyla, homojenliğin heterojenlikle yer değiştirmesiyle birlikte salınım halinde 'ilerleme'ye ve Modernizm'in önerdiği ilerlemeci tarihselcilik anlayışını tartışmaya açarak sanatta farklı bir dönemin başlangıcına doğru gelişmiştir.

3. POSTMODERN SANAT: KARE FORMUYLA HESAPLAŞMA

Sanatta postmodernist yaklaşım genel olarak 20.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte zihinsel dönüşümün gerçekleşmesi sonucu ortaya çıkan eğilimlerin 70'lerin ortalarından itibaren ağırlıklı olarak hız kazanmasıyla birlikte kendini hissettirmiştir. Çok katmanlı ve farklı lokal ideolojilerin ve akımların birlikte düşünülmesiyle gelişen Postmodernizm; aslında daha erken dönemlerde de çeşitli unsurlarla ontolojik durumunu ortaya koymaktaydı. Modernizm'in hemen sonrasında devrimci idealizmin-bu anlatılar özelinde Aydınlanma hareketi ve daha sonra Marx ve Freud'un temsil ettiği 'büyük anlatılar'ın geçerliliğini yitirdiği inancı hakimiyet kazanmış ve bunu temellendiren anlatıların eleştirilmesiyle Postmodernizm bir olgu olarak düşünölmeye başlanmıştır. Bu anlayışın ortaya çıkışında 20. yy.'da yaşanan iki büyük savaşın sonrasında dönemin kapitalist gücünü iyiden iyiye hissettirmesi büyük rol oynamıştır. Bu haliyle Modernizm'in pozitif unsurları geçerliliğini yitirmiş, ilerlemeci veya bilimsel doğruluğun gerçekliğine olan inanç kaybedilmiştir. Tarihin ilerlediği sürece dönüştüğü veya toplumları etkilediği inancı, savaşlarla geri dönölen ıkelilik sonrası bu yaklaşımın doğruluğu üzerine yeniden düşünölmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu durum aynı zamanda ilerlemeci bir tarihsel anlayışı da reddederek kısa geri dönüşlerle ve sürekliliği sekteye uğratarak ileri-geri devinim halinde olan alternatif bir tarihsel bakışı ortaya koymuştur.

Bilinen ilk sınıflandırma 1977 yılında Charles Jencks'in işaret ettiği biçimde dolayına sokulmuş oldu. Jencks'in ilk olarak mimari üzerinden hareket ederek modernizm-sonrası özelliklerle tanımladığı bu unsurlar mimarinin şehir yaşamı ve yeni-şehircilik gibi aktarılan özellikleriyle birlikte düşünüldüğünde postmodernist çıkarımlara varmıştır. Jencks'in "postmodern mimari" metni 'tarihdışılık' ve 'tarihi aşan mimari' gibi yeni sosyo-kültürel açılımlarla temellendirilir. Fakat asıl tartışma Jean-Francois Lyotard'ın 1979 yılında kaleme aldığı 'Postmodern Durum' isimli çalışmasıyla farklı çevrelerce ve daha geniş bir ilgi alanı dahilinde tartışılmaya başlandı. Böylece bu tarih itibariyle Postmodernizm'in temel çıkarımları Lyotard'ın ortaya koyduğu fikir ve teorilerle birlikte gelişme göstermiştir. Lyotard'ın önerdiği durum, modernist kuşkuculuğun ve deneyciliğin yeniden dengeye kavuşacağı ekonomik bir düzende uzlaşıcılık mantığının; farklılıklarla ve ortak ölçülmezlerin kaçınılmazlığıyla dönüşüme uğraması sonucu yeni bir sosyolojik durumun ele alındığı olgular bütünü tartışmasıydı. Böylece tartışma Modernizm sonrası ortaya çıkan olgular bütünü halini alır ve bu şekilde ele alınarak gelişme gösterir. Buna göre Lyotard daha önce bahsedilen meta anlatılara karşı duyulan güvensizliğin altını çizmekteydi. Üretim biçimlerinin değişiminde ulusaşırı sermayenin sınıf olgusunu aşındıran pozisyonu, teknolojideki yenilikler bağlamında iletişimin hız kazanması sonucu kapitalizmin siber formülasyonunun kendini kabul ettirmesi, doğa ve kültür arasındaki ikili ayrımın ve buna benzer keskin ikili ayrımların sınırlarının ortadan kalkması postmodern değerlendirmelerin çıkış noktalarını belirlemiştir. *Postmodern Durum*'da bahsedilen ikili ayrımların ortadan kalkmasının en önemli nedeni bu tür bir enformasyon hızının popüler kültüre ait olanla ciddi-yüksek kültür değerlerinin harmanlanarak eklektik bir dil ve aktarımla sunulabiliyor olması örneğinden hareketle açıklanmıştır.¹ Böylece Lyotard, bu tür bir eklektisizmle birlikte bilimde, sanatta, edebiyatta yeni bir dönemin başladığını ileri sürer. Bununla birlikte farklı bir noktadan Postmodernizm değerlendirmesi de sosyolog Fredric Jameson'dan gelir. Jameson'a göre postmodernist olgular bütünü kapitalizmin sanayi sonrası toplum yapısını açıklayan durumundan hareketlenmektedir. Buna göre geç

¹ Ali Akay, "Postmodernizmin ABC'si", İstanbul, Say Yay., 2013, s. 25.

kapitalist mantığın bir sonucu olarak Postmodernizm'in sermayeyle olan ilişkisinin altı çizilerek bu türden bir ilişki kurulmuştur.

Postmodernizm, aynı zamanda ikincil anlam ve dil dünyasının pozitif ve negatif unsurlarını aynı anda bünyesinde var eden bir olgudur da. Sanatın ve kuramın ele alınışında iç içe giren ekoller, kopyalanan veya tekrar edilen örneklemeler, özellikle mekan-uzam tartışmalarında yeni önermelerle birlikte yeni kavramlarla tanışılmış ve bu anlamda modernizm-sonrası yeni tutumların varlığı ortaya konmuştur. Bu noktada Postmodernizm'in değerlendirilişindeki farklılıkları da hatırlatmak gerekir. Modernizm'in içinden, onun dinamikleriyle doğup Postmodernizm'in kendi ürettiği kavramlarla modernist unsurların yeniden yorumlandığı bir yaklaşım da mevcuttur. Bu haliyle postmodernite yeni bir çağı veya dönemi değil modernliğin öne çıkardığı bazı yöntemleri yeniden yazmanın kendisi olarak kabul görür.² Bu şekilde düşünüldüğünde Postmodernizm bütün bir zamansallığı, sözün, söz dizim düzeninin, kelimelerin anlamlarındaki sabitliklerini bozan, bozduğu oranda da geçmişi çalıntılayıp yeniden yorumlayan bir özelliğe kavuşur.³ Bu kavramsallaştırmanın en önemli özellikleri sanatın klasik formlarından uzaklaşılma durumuyla doğrudan ilgilidir. Resmin unsurları ve biçimsel özellikleri değişir, heykele içkin öğeler dönüşüme uğrar.

Bütün bunlarla birlikte 60'ların başında çevre (environment), durum (situation)⁴ gibi kavramlar postmodernist pozitif dönüştürme güdüsünü görünür kılmıştır. Özellikle şehir yaşamının ve yeni şehirleşme mantığının altında farklı altkültür gruplarının görünür olduğu bir döneme girilmiştir. Şehir yaşamında bu form aslında 1950'lerle birlikte Amerika Kıtası'ndaki modernist unsurların devamı niteliğinde görünen; fakat klasik modernist unsurlardan yavaş yavaş uzaklaşan mimari örneklerle başlamış, aynı yıllarda Avrupa Kıtası'nda özellikle Fransa'da geometrizationun eleştirilmesiyle devam etmiştir. Postmodern durumun eklektisizmi bütün bunlarla birlikte farklı grupların, ötekileştirilmiş altkültürlerin kendini gösterme ve ifade etme noktasında da önem kazanmış olur. 68 olayları akabinde Hausmann'ın tipi geometrik şehir formülasyonunun kitleler tarafından deforme

² Ali Akay, "Sanatın Durumları" İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s. 33.

³ A.e., s. 33-34.

⁴ Rıfat Şahiner, "Postmodern Kırılmalar", Ankara, Ütopya Yay., 2013, s. 135.

edilme çabaları yeni bir tür şehircilik anlayışının bu dönemdeki örneklerinden biridir. Mimarlık noktasında da Gordon Matta-Clark'ın mimariyle anarşizmi bir arada düşündüğü 'mimarşizm' tanımlaması anti-mimarlık uygulamalarının postmodern öneriler olarak kabul gördüğü yaklaşımlardan biridir. Buna göre inşa mekanına veya sergi alanına doğrudan yapılan müdahaleler dönüştürücü bir çaba olarak kendi yaklaşım biçiminin ortaya koyar.⁵

Sanatta Postmodernizm'in kendini hissettirmesi ilk olarak Modernizm sonrasında dadacı hareketin ilk avangard unsurların işlenmesiyle hissedilmiştir fakat 'postmodern' bir unsur ve tanım olarak ele alınmamıştır. Bu konudaki ilk ve en temel tartışma büyük anlatılar devrinin bitmesinin sanattaki karşılığı olarak görülen, Kant'ın temellerini attığı ve önce soylu sınıftan ardından da burjuvazinin sahiplendiği 'yüce estetik' in terk edilmesiyle olmuştur. Yaşam ve sanat, seçkin ve popüler arasındaki sınırlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Her nesnenin sanat yapıtı, her insanın sanatçı olabileceği ve her metnin de bir sanat yapıtı olabileceği düşüncesi hakimiyet kazanmıştır.⁶ Modernizm sürecinde önemsenen 'soyutlama', 'saflaşma', 'işlevsizlik', 'alçak/yüksek' ayırımı sorgulanır. Sanatçının tanrısallaştırılması gibi eğilimler yıkılır. 60'lı yılların kültürel dönüşümleri sonrasında sanat pratikleri, sergileme mekanları ve biçimleri değişkenlik gösterir. *Asamblaj, environment, happening, performance* gibi yeni ifadelerle sanatta geleneksel kategoriler ortadan kalkmıştır.

Postmodernist kuram, görsel sanatlarda Modernizm'in kapı dışarı ettiği yanılısamacı tekniği, yöntemi ve araçları kullanarak Modernizm'in katıksız katılığına karşı geçişkenliği ve heterojenliği benimsemiştir. Postmodernizm, özellikle Modernizm sonrası Amerikan Sanatı'nda kendini göstermeye başlayan 'ideolojisizleşme' mantığında kendini hissettirmeye başlamış ve çeşitli sanatçılarca bu mantık organize edilmiştir. Geometrik soyutlamacılardan Ad Reinhardt sanatın 'sanat-olarak-sanat' ifadesiyle onun başka herhangi bir tanımlamaya ihtiyaç duyulmadan sunulmasını soyut sanat sonrasındaki Amerikan yeni soyutlamacılığında ortaya çıkan yeni yorumlama biçimiyle klasik modernist yaklaşıma ilk eleştirileri

⁵ Olgu Aytac & Yahya Madra, "[İmhayı Beklerken] Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta Clark'ın Sanatının Siyaseti", doxa (dergi), İstanbul, Norgunk Yay., Eylül 2007, Sayı 5, s. 58-59.

⁶ Seda Yavuz, "Yapıt Öldü... Yaşasın Metin!", İstanbul, Genç Sanat, 2010, s. 182.

getirmiştir. Reinhardt'a göre sanat sadece sanat olarak sunulmalı ve soyutun 20. yy. başındaki modernist iddiaların önermelerine karşı saf ve içeriksiz soyut sunumların anlam bakımından da içeriksizleşmesi ve bu şekliyle de bir tür ideolojisizleşme anlayışı vurgulanmalıdır.

“Sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey de başka her şey. Sanat-olarak-sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat sanat olmayan şey değildir. (...) “Sanat ‘gerçekçilik’, ya da ‘doğalcılıkla’, ‘dincilik’ ya da ‘milliyetçilikle’, ‘bireycilik’, ya da ‘sosyalizmle’ ya da ‘misticizmle’ ya da başka fikirlerle haklı çıkarılmaya ihtiyaç duymaz.”⁷

Biçimsel olarak ise Reinhardt'ın fikirleriyle bağdaşık olarak Donald Judd'ın (1928-1994) heykel önermeleri de saflık ve yalınlık amacını güder. Bu önermeler malzemenin kendisinin heykelin önüne geçerek ham materyali vurgulayacak şekilde modernizm-sonrası bir yaklaşım ortaya koymuştur. Heykel dışında resim sanatında da benzer bir tutumla yeni önermeleri açıklamıştır. Geometrik biçimlendirmede kare veya dikdörtgen formun temsil ettiği ‘şey’ bu noktada önemini kaybetmiş; resmin veya çerçevenin kendisi, sınır-düzlem bağlamında konumlandırılışı-ve onun sorgulanışı temel sorun haline gelmiştir.

“Resim konusunda asıl hata dikdörtgen düzlemin duvara dümdüz yaslanmasıdır. Dikdörtgen kendi başına bir şekildir; neyin üzerinde ya da içindeyse onun yerleşimini belirler ve sınırlar. 1946 öncesi eserlerde dikdörtgenin kenarları birer sınırdı, resmin sonuydu.”⁸

Böylece Minimalizm ve sonrasındaki ilk yorumlamalar sanatta kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu yaklaşım esasen, çerçevelendirme özelinde konumlandırılışın Ortaçağ itibariyle temsil ettiği değerler bütününe dönüşümüne uğraması anlamına gelir. Sınırsız dünyalar-algılar bütününe sınırlandırılması yaklaşımından, bu sınırlandırmanın diğer sanat öğeleriyle temsil edildiği natüralist kabule, daha sonra da içeriksizliğin üst-benlik ile kurulan ilişkisinde karenin tercih

⁷ Ad Reinhardt, “**Sanat Olarak Sanat**”, Art International, Lugano, VI, sayı:10, Aralık 1962, “**Sanat ve Kuram**”ın içinde, Akt ve Çev: Sabri Gürses, s. 867.

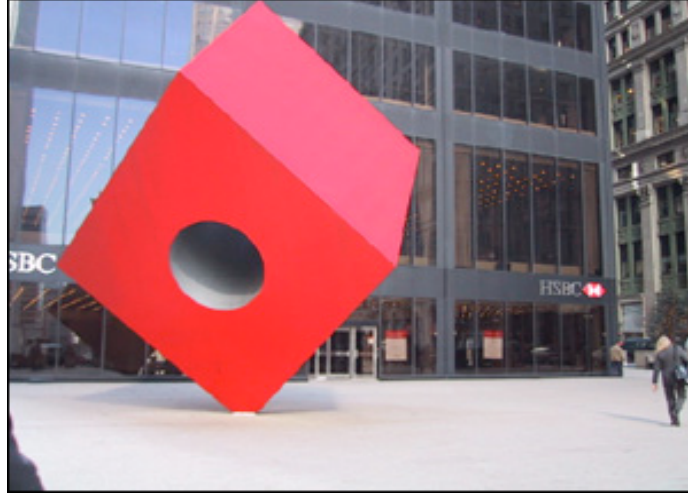
⁸ Donald Judd, “**Özgül Nesnel**”, Halifax, Complete Writings 1959-1975, 1975, “**Sanat ve Kuram**”ın içinde, Akt ve Çev: Sabri Gürses, s. 869.

edilerek yeni bir anlam dünyasının inşasına gidilir. Sonrasında bu inşa içeriksizliği değil, anlamlandırma çabalarının önemsizliğine ve eleştirisine doğru ilerleyen bir dönüşüm sürecine evrilmiştir.

3.1. Yeni Bir Anlamlandırma Ögesi Olarak Kare: Walter de Maria - Joseph Kosuth

Kareler özelinde bakıldığında 1910'larda görülen safçılık yaklaşımının 1960 sonrası Amerika'sında yorum getirilerek kullanılarak üç boyutlu biçimlendirme özelliğiyle aktarılması, formun sürekliliğini işaret etmekle birlikte barındırdığı anlam açısından bu süreçte belirli oranda farklılaştığını gösterir. Bu anlamda Minimalizm sonrası kare örneklerinde saflık ve içeriksizliğe ek olarak anlamdan arınmanın konu veya içeriğin ortadan kalkmaya başladığı bir pozisyona kayıldığı görülür. Bu yaklaşım biçimsel olarak iki farklı postmodernist örnekleme yöntemiyle ortaya konmuştur. İlki, yine saf, içeriksiz bir kare formudur; artık temsiliyet barındıran anlamdan da uzaklaşılma durumu görülerek Minimalizm'in önerdiği endüstriyel malzemeler en çok tercih edilen malzemeler olmaya devam eder. İkinci önerme ise kavramsal sanatın ele aldığı şekilde sınırlandırmanın, anlamlandırmanın sorgulandığı, anlam-içerik ilişkisinin sekteye uğratıldığı bir yöntemi işaret eder. Geometrik şekillerin ifade ettiği anlamların, onların isimlerinin işaret ettikleri biçim-anlam ilişkisinden farklı olarak ele alındığı görülür. Bütün bu önermeler Post-Minimalizm'in mekan-uzam tartışmasında ortaya koyduğu yeni tutumla da doğrudan ilgilidir. Mekan dışına çıkartılan heykel-yerleştirme örneklerinde de ideal geometrik tutum ile sanayi alanının dayattığı geometrization karşı karşıya gelir.

Sanayi alanı içinde, galeri mekanının dışına çıkarılan sanat nesnesi, yerleştirmeler özelinde Post-Minimalizm'in ortaya koyduğu sanat görüşü içinde en net ifadesine kavuşmuştur. Mekan-uzam tartışmasında yeni konu, sanayi alanı ile kamusal alanın çarpışması sonucu, bu sıkışmışlık içindeki bireyin, bu alanda karşısına çıkan sanat nesnesiyle olan ilişkisinde yatar. Bahsedilen gerilimden hareketlenen unsurlar yine genel olarak geometrik formlarla aktarılmıştır. Kare de bu formlardan biri olarak kamusal alanda sanat nesnesi olarak kendini gösterir.



Resim 42: Isamu Noguchi, Kırmızı Küp, 1968, kırmızıya boyanmış çelik, 140. Broadway Caddesi, New York

Heykel veya yerleştirme uygulamalarının geniş alanda yeni değerlendiriliş biçimi geometrik tutumun sanayi olgusuyla doğan bu yeni ilişkisinden kaynaklanır. Bunun dışında şehrin organik dokusunu bozmaya veya dönüştürmeye yönelik geometrik kullanım şekli de yine post-minimalist süreçte bahsedilen önermelerin farklı bir kulvarda fakat benzer tutumla ele alınmasıyla düşünülmüştür. Şehrin içinde, şehrin dokusuyla bir yapı özelinde kurulan bağ, yine herhangi bir işlevsel veya estetik amaç gütmeyen bu ilişkiyi sekteye uğratan yerleştirme veya heykel uygulamalarıyla geniş alandaki yeni-geometrik düzenlenişin bir unsuru olmuştur.

Amerikalı heykeltıraş, ressam ve kompozitör Walter de Maria (1935-2013) Minimalizm sonrası Kavramsal Sanatla iç içe geçen bir anlayışı bahsedilen önermeler bağlamında sunarak bu geçişkenliği işaret eden çalışmalar ortaya koymuştur. De Maria'nın çalışmaları, geometrik ele alış biçiminin kavramsal sanatla olan ilişkisini ortaya koyacak şekilde aktarılmıştır. Bu nokta Postmodernizm'in yorumlanma biçiminin farklı ekollerce farklı ele alınış durumunu ortaya koymakla birlikte tam anlamıyla kopuşlar yaşanmadığını-veya Modernizmle iç içe geçmiş bütünsel bir ilişkiyi de işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Formun bu şekilde tekrarı bu bütünsel ilişkiyi yansıtmış; fakat anlamsal farklılığın doğmasına engel olamamıştır. Resim düzleminde veya bir sergi mekanında yerleştirme olarak ele

alınan kareler, hem mekan-uzam, hem de biçim-anlam ilişkisi bağlamında yaşanan değişimin-dönüşümün modernizm-sonrası dönemde ortaya konmasında yine etkin bir geometrik unsur olmuştur.

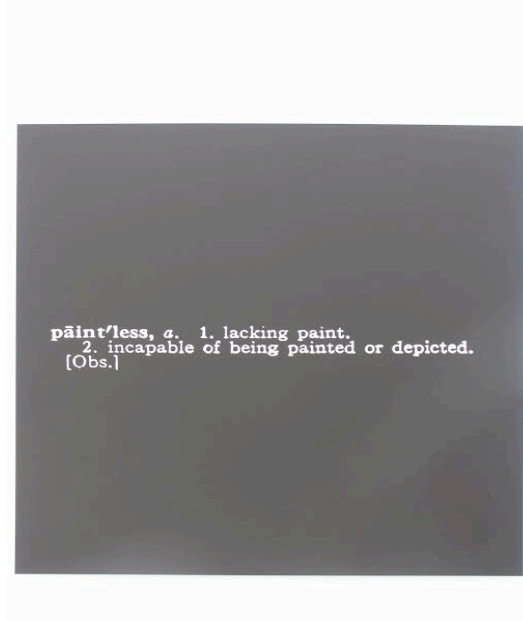


Resim 43: Walter de Maria, "Saf Poligon Serileri: 3'ten 9'a", 1975, Amerikan gravür kağıdı, Stadel Sanat Müzesi, Frankfurt, Fotoğraf: Prof. Dr. Uşun Tükel



Resim 44: Walter de Maria, "Daire, Kare, Üçgen", 1972, parlatılmış alüminyum, Stadel Sanat Müzesi, Frankfurt, Fotoğraf: Prof. Dr. Uşun Tükel

Bu türden biçimlendirme farklılıkları sanat fikriyle sanatın aynı şey olduğu önermesini destekler. Biçimin ön plana çıkışıyla görünenlerin doğrudan işaret ettiği yeni kırılmalarla karşılaşılır. Sanat nesnesi yalnızca kendini işaret eder, bu bağlamda kare yalnızca karedir. Post-Minimalizm'in yaklaşımına yakın olan bu önerme bu yıllarda yeni bir okulun varlığıyla anlam kazanır. Bu yaklaşımın ilk örnekleri 60'ların başından itibaren 'Antiform' adı altında bir dizi yeni sanatsal sunumun ortaya konduğu örneklerde kendini göstermiştir. Buna göre sanat yapıtının barındırdığı duygusal izlerden uzaklaşarak düşüncenin ağırlık kazandığı bir anlayışa doğru geçilmesi gerektiği önerilmiş, bu şekliyle yeni bir sanatsal form oluşturmanın gereksizliği vurgulanmıştır.⁹ Bu ekolün önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth (1945-...) sanat yapıtının maddi bir varlık olarak ortada olmadığından, üzerinde düşünce yaratılabilecek ifade veya sözün adı geçen maddi varlığın yerine düşünülebilecek bir olgu olarak görüldüğünden bahsetmiştir. Kosuth'un 'Titled' (İsimli) serisi 'Word Art' olarak daha sonradan literatüre dahil olacak akımın ilk örneklerinin sunulduğu bir seridir. Bu serinin içinde bulunan 'Paintless' (Resimsiz) isimli çalışması da sanat eseri fikrinin ve yaratım sürecinin kendisinin yok oluşuna yönelik bir çalışmadır.



Resim 45: Joseph Kosuth, "Paintless", 'Titled' Serisi, 1966, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, Fotoğraf: Prof. Dr. Uşun Tükel

⁹ Şahiner, a.g.e., s. 134.

Sanatın duygusal katılımı öncülleyen eğilimi, kavramsal sanatla akla seslenen bir duruma yaklaşır ve felsefeyle harmanlanan bir pozisyona doğru evrilir. Felsefeyle kurulan bu ilişki sonucu sanatın nesnesi biçimsel veya anlamsal temsiliyetlerle aktarılan durumdan ayrılmıştır. Sanatsal gerçekliğin dayandığı bir alan olarak felsefe, söz veya durum, sanatın kendisi olmuştur. Yeni dilsel denemelerin dönemin sanat kuramlarıyla bir arada düşünülerek gelişen Kavramsal Sanat akımının içinde sözün kendisi sanat olmuştur. İfade ve biçim arasındaki mantıksal ilişkiyi bozuma uğratan ve yeni bir sanat dili ifadesi öneren Kavramsal Sanat'ın sunduğu önermeleri barındıran bu çalışma kare formunun yeni pozisyonu ile ilgili de oldukça çarpıcı bir sorunsal ortaya koyar. Buna göre Post-Minimalizm'den itibaren ortaya konan saf ve içeriksiz 'sadece kare' olan sunumlar Kosuth'la birlikte hem söylemsel olarak hem de biçimsel olarak şeklin nesnenin de ötesinde resmin yok oluşuyla resim çerçevesinin ortaya konduğu tekil bir 'kare' olarak resmin(sanatın) kendisinin varlığının ortaya koyar. Kosuth'un 'Paintless' isimli çalışması bu şekliyle boyasız, renksiz ve nesnesiz çerçeve olarak kare fikrinin, karenin sanattaki anlam-temsil ilişkisini kavramsal bir boyutta tartışmayı öne sürer.

3.2. Simülasyon Kuramı ve Neo-Geo (Yeni Geometri) Kareleri

1980'lerin başıyla birlikte modernist geometrik soyutlama fikrinin postmodern kuramla birlikte dönüşüme uğradığı görülür. Özellikle soyut dışavurumcu gelenekte monokrom tekniğiyle düzenlenen çalışmalarda saf renk uygulaması yerini *hard edge* ekolünün taşkın resimleme tekniğine bırakmıştır. Postmodernizm özelinde bu teknikler yüksek sanat kültürünün ve onun temsil ettiği geometrik soyutlamanın nedenselliğini sorgular. Postmodern kuramın önemli isimleri çeşitli metinlerle dönemin anlayışını olumlu ya da olumsuz anlamda tartışmaya açarak modern-postmodern farkının veya ilişkisinin temellendirmelerini, sanatın çeşitli kollarının ontolojik durumu üzerinden değerlendirmişlerdir. Özellikle yapısalcılık sonrası düşüncenin Hegel karşıtı bir felsefe, Kant'ın ortaya koyduğu 'yüce estetik' önermesinin tersinlenmesi ve Nietzsche'ci 'fark' fikrinin

yerleştirilmesiyle temellendiği ön plana çıkar.¹⁰ Postyapısalcı düşünce ekseninde böylece sanatta Postmodernizm'in karşılığı yakalanmış olur. Bu düşünürlerden Michel Foucault (-) *Hapishanenin Doğuşu* isimli kitabında iktidar, baskı, arzu, delilik ile ilgili kuramlarında iktidarın baskıcı ve gözetlemeci yapısının geometriyle olan sorunlu ilişkisini ortaya koyar. İnsan eylemi ile sanayi şehrinin çerçeveli yapıları arasındaki ilişki Foucault'nun bu çıkarımlarıyla bir arada düşünülerek bahsedilen sorunlu ilişki sanat içinde de gündeme alınmış olur. Denetimli insan hareketi şematik geometriye, bu dönüştürme yöntemi de sanayi alanında gerçek insan hareketinin sınırlandırılması tarzına koşutluk gösterir.¹¹ Sanayi alanındaki hareket böylece koridorlar ve yollar aracılığıyla dairelere, ofislere ve yollara yönlendirilir.¹²

“Michel Foucault'nun, 1960 ve 70'lere damgasını vuran ünlü yapıtı, *Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu*'nda, endüstri toplumunun katı geometrik yasalarının yapıbozumunu buluruz. Foucault'ya göre; geniş ölçüde gözler önüne serilen geometrik yapıli kentler, fabrikalar, okullar, evler, ulaşım ağları ve hastanelerle yaşam mekanik bir hareketlilik olarak tasarlanmış ve tüm davranışlar bu yönlendirme, ölçülendirme ve normalize etme anlayışıyla şekillendirilmiştir. Bu, şu anlama gelmektedir; endüstri çağında toplum bir biçimde kontrol altına alınırken, üretim en üst seviyeye ulaştırılmıştır. Foucault bu sürecin geometri ile ilişkisini açıklar.”¹³

Devletin gözetleyici aygıtları olan kurumlar geometrik düzenleme biçimleriyle kitlelerin kontrol edilmesi noktasında etkin olarak düzenin devamlılığını garanti altına almış olurlar. Geometrik biçimlendirme de bu dönem itibariyle bu yaklaşımın unsuru olagelmiştir. Bu noktada 20. yy'ın başında ele alındığı şekliyle geometrik biçimlendirme yöntemi aşkınsalcı, metafizik bir varlık düzenini işaret eden durumundan, bahsedilen yeni toplum düzeninde bir tür gözetlemeci (panoptik) oluşuma göndermede bulunmuştur.¹⁴

1970'lerin sonu 80'lerin başıyla birlikte sanatta özellikle 20.yy'ın başında 'saf resim' veya 'saf gerçeklik' olarak Maleviç'in önermesiyle ele alınan kareler özelinde bakıldığında anlamın sürekliliği bakımından ciddi bir farklılaşma yaşandığı

¹⁰ Akay, “Postmodernizmin ABC'si”, s. 101.

¹¹ Peter Halley, “Geometrideki Kriz”, çev: Kemal Atakay, *Sanat Dünyamız*, YKY, İstanbul, Yaz-2000, sayı: 76, s. 220.

¹² A.e., s. 220.

¹³ Şahiner, a.g.e., s. 159.

¹⁴ A.e., s. 159-160.

görülür. 20. yy'ın başında geometri temelli sanatı, sanat görüşlerinin aktarımında başat bir pozisyonda ele alan sanatçılar, geometrik unsurlara başvurma nedenlerini gerek antik, gerek dini kaynaklara göndermede bulunarak bu tip bir metafizik arayışın gerekliliğini ortaya koymuşlardı. 80'ler itibariyle ise bu durum radikal bir dönüşüme uğramıştır. Özellikle 60'ların minimalist yaklaşımı bağlamında bu değişimin gözlemlenmesinin ardından resmin yalın bir dile ulaşması sonucu kareler – özellikle tek renkli uygulamalar-bu biçimciliğin ifade unsuru oldular. Minimalistler öncelikli olarak geometriyi tarafsız bir form olarak tarif ederek ve 1960'ların Formalistlerine oldukça yaklaşarak geometrik ele alış biçiminde yeni bir temellendirmede bulundular. 70'lerin ortalarından itibaren özellikle bazı düşünürlerin Modernizm sonrasında beliren kimi kültürel talep ve estetik dönüşümleri ele alacak şekilde yeni kuramlarla bu tip arayışları ele almaları sanatta geometrik yaklaşımın unsurlarını da belirleyici kılmıştır. Deleuze, Lyotard, Foucault ve Baudrillard postmodern kuram bağlamında bahsedilen yeni eğilimleri bu çerçevede tartışmaya devam ederler. Sanat eserlerinin sunumunun barındırdıkları görsellik etkisinin yanında; bu etkinliklerin neredeyse felsefi bir platform dahilinde ele alınması gerekliliği ortaya konmuş olur.¹⁵

Bununla birlikte tam bu dönemde gerçeklik olgusunun Pop-Art ile birlikte çoğaltım veya benzeşim mantığının kullanılması sonucu aşındırılması sanat kuramcılarını ve sanatçıları bu olgunun işlenmesi gerekliliğine yöneltmiştir. Sanat yapıtının gerçeklik bağlamından uzaklaşması, popüler kültür ikonlarının çoğaltımı sanat eserinin yüceliğini ve biricikliğini sarsmış; böylece sanat eserini seri üretim mantığının sonucu gibi çoğaltılabilir kılan bir pozisyona sokmuştur. Sanat eserleri, kopyalarının sanat eseri olarak yeniden üretilmeleri sonucu seri çoğaltımın unsurları olarak kendi özgünlüklerinin tartışıldığı ve ortaya konan örneklerin yeni bir tür özgünlük yarattığı pozisyonda ele alınmaya başlandılar. 80'lerin başında 'Simülasyonizm' ya da diğer bir deyişle 'Benzetimcilik' olarak ortaya çıkan bu eğilim sanatta özgünlük kavramını yeniden tartışmaya açmış ve bu kavrama eleştirel bir tutumla yaklaşmıştır. Bu kavramı felsefi düzlemde ilk olarak ortaya koyan Jean Baudrillard olmuştur. Onun *Simülakrlar ve Simülasyon* isimli kitabında genel olarak

¹⁵ Şahiner, a.g.e., s. 149.

bahsettiği gerçeğin taklidi ve daha sonra taklidin taklidi şekline dönüşecek bütün önermeler çeşitli örneklerle 80'lerin başından itibaren sanatsal üretimde karşımıza çıkar. Fakat bu noktada karşılaşılan taklitler Baudrillard'ın öne sürdüğü simülasyon mantığından çok, postmodern yeni örneklerin aktarılması noktasında farklı anlam katmanlarının işlendiği önerileri sunarlar. Baudrillard'ın çağdaş sanata karşı geliştirmiş olduğu eleştiriler aslında performans ve enstalasyon fikrinin tüketim toplumunun çıkarlarıyla bir tür 'uzlaşma' içinde olduğu ve bu biçimde üretilen çalışmaların estetik derinlikten yoksun olduğu fikrine yaslanmaktadır.¹⁶ Tekrarların Pop-Art, Neo-Geo ve Kitsch akımları dahilinde sıkça kullanılmasını da bu estetik yoksunluk ve sanatın sonlandığı fikrinden hareketle yorumlamıştır.¹⁷ Fakat postmodern kuramın gelişmesinde kullanılan tekrarların üzerine oturduğu bağlam Baudrillard'ın yorumundan farklılaşarak gelişir. Buna göre her tekrar yeni bir tür özgünlük barındırmaktadır ve artık eskisinin kopyası değil, yeni bir sözün, fikrin ortaya konmasında yeni anlam üretiminin bir tür sonucu gibidirler.

“(...)Yapılan, sanat tarihinin tekrarından başka bir şey değil: O zaman siyaset ve felsefe tarihine de dönüp bakmak lazım gelecek. Öncelikle David Hume karşımıza çıkacak ve onun Gilles Deleuze yorumlaması: Her bir alanın tekrarı, tekrarın aynı şeyi ileri sürmediğinin bir göstergesidir. AB, AB, AB, her biri birbirinden bağımsızdır. Hiçbir AB diğerine benzememektedir. Her biri nesnedir ve diğerinden bağımsızdır. Her tekrar bir ayrılıktır; ama bu görülenin nezdinde değil de bakanın nezdinde farkları ortaya çıkaracaktır. Zihindeki bir gelişme tekrarların imkansızlığını ortaya koyacaktır. Bakan gözün zihnindeki değişikliği, bize tekrarların veya daha önce yapıldığı ileri sürülen tekrarların aslında aynı tekrar olmadığını, her birinin nesnellik kadar orijinallik ortaya çıkardığını da göz ardı etmeyecektir. Hume demektedir ki, birbirinin tekrarı ve aynısı gibi gözükülenler hayal gücünde eriyip yok olup yeniden doğmaktadırlar.”¹⁸

Bu noktadan bakıldığında 1980'ler itibariyle geometrik unsurlarla çalışan birçok sanatçı Foucault'dan sonra daha çok Baudrillard'ın metinleriyle birebir ilişki kurarak Yeni Geometricilik olarak adlandırılan hareketi dolaşıma sokmuşlardır. Bu geçişliliği de Yeni Geometriciliğin yaklaşımıyla temellendirmişlerdir. Yeni-Geometri akımı böylece kare formunu sanat görüşünün merkezine alarak dolayına girmiş olur.

¹⁶ Akay, ‘Sanatın Durumları’, s. 122-123.

¹⁷ A.e., s. 123-124.

¹⁸ A.e., s. 125.

‘‘Bu sanatçılar kullandıkları ortamı, panoptik sistemle tarif etmelerinin artık mümkün olmadığını ifade ediyorlardı. Baudrillard’ın ifadesiyle: ‘ neden ve sonuç, aktif ve pasif, süje ve obje arasında bir ayrımın kalmadığı bir ortamdı bu...’ Foucault’nun kuşatılmışlığı vurguladığı hastaneler, hapishaneler ve fabrikaların katı geometrik yapısının yerini, Baudrillard’ın geçişli otoyollarının, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak geometrisi almıştı artık...’’¹⁹

Yeni-Geometri (Neo-Geo) akımı böylece bu yıllarda bahsedilen geometrik biçimlendirme noktasında ivme kazanarak soyut geometrik biçimlendirme diline bir tür farklılık kazandırmıştır. Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach, Philip Taaffe, Ross Bleckner gibi sanatçılar bu akımın başını çeken isimlerdir. Yeni-Geometri anlayışı sürekli olarak birbirini tekrar eden geometrik biçimlendirme yöntemlerine eleştirel bir tutumla yaklaşarak bu modeller etrafında kendi söylemini geliştirebilmiştir. Yeni-Geometriciler de bu bağlamda kare formunu tercih etmiş ve bu şekli kendi nostaljik durumundan çıkarma eğilimiyle bir tür ‘simülakr’ durumunda, kare şeklini kendi sanat dilleri dahilinde yeniden ele alırlar. Bu biçimlendirme içinde kare formunun bir tür ironiyle işlenmesi bu tarihe kadar bu açıdan yaklaşılmamış bir yorumlama yöntemiymi.²⁰ Bu ironiyi aktarabilecek resimsel unsurlar kare formunun parodileştirilerek verilmesini gerektirmiş, bu şekliyle de kare formu 20.yy. başındaki aşkınsal ele alınış biçiminden Baudrillard’ın simülasyon yaklaşımının göstergesel biçimlendirme unsuru haline dönüşmüştür. Yeni-Geometricilerden Peter Halley de Baudrillard’ın simülasyon kuramı anlaşılmadan kendi geometrik sanatının anlaşılamayacağını iddia ederek bu yaklaşımı temellendirmiştir.

‘‘1980’li yılların geometrik sanatı, bu sanatsal tepkinin mekanizmalarını alaya alır. Bu sanatçılara göre, ‘modellerin yörüngesel yinelenmesi’ne (nostalji) ve sözde ‘fark üretimi’ne (üsluplar) sahip bir *benzeş* (simulacrum) var olabilir yalnızca.’’²¹

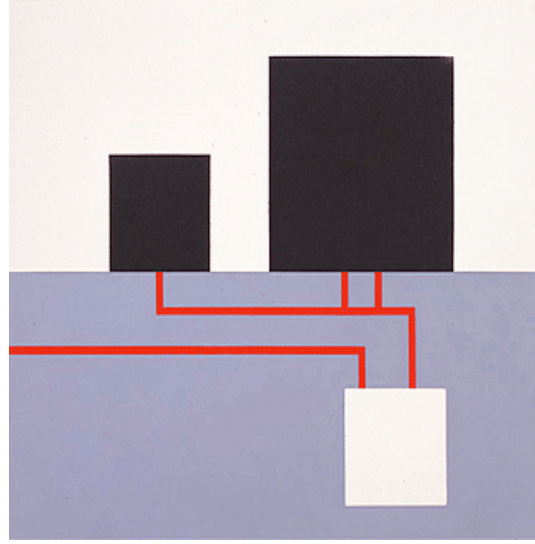
Peter Halley’nin kare şekilleri sanayi sonrası toplumunun yeni bir tür uzam tartışmasıyla birlikte ele alınmış ve bu haliyle simülasyon fikri bağlamında irdelenmiştir.

¹⁹ Şahiner, **a.g.e.**, s. 168-169.

²⁰ **A.e.**, s. 169-170.

²¹ Halley, **a.g.y.**, Sanat Dünyamız’ın içinde, Yaz-2000, s. 221.

“Benim *Two Cells with Conduit and Underground Chamber* (Bir Yer altı Odası ve Kanalları Olan İki Hücre) adlı yapıtım, benzeş içindeki modelin rolünü vurgular. Baudrillard şöyle der: ‘Benzeşimin temel özelliği en yalın olgu çevresinde, bütün modellerdeki eksen kaymasıdır’. Benzeş, ‘gerçek ile modelin birbirine karıştığı’ bir yerdir; ‘normun bütüncül evreni’dir, ‘dijital bir uzam’dır, ‘ışıklı kod alanı’dır. Benim yapıtımda, uzam yalnızca bir dijital alan olarak düşünülür; bu alana, benzeşimli sıva dokulu ‘‘hücreler’’ yerleştirilmiştir, hücrelerden ışıklı ‘‘borular’’ akar. Bu uzam video oyununun, mikro yonganın, ofis yapısının benzeşimli uzamına yakındır-belirli bir gerçeklik olmayan, daha çok ‘sibernetikleştirilmiş toplumsal iletişim’in dayandığı ‘hüresel uzam’ın bir modelidir; bu model ‘toplumsal yapıyı işlevsel borularıyla yayar.’²²



Resim 46: Peter Halley, “Bir Yeraltı Odası ve Kanalları Olan İki Hücre”, 1983, Tuval Üzerine Akrilik-Yağlıboya karışık teknik, 70 x 80 cm., Sonnabend Galeri, New York

Böylece, 20.yy’ın başında Maleviç’in ele aldığı şekliyle uzay-zaman odağında ele alınan uzam mantığının ‘sibernetik’ ya da ‘dijital’ uzama yaklaşımı durumu ortaya çıkar. Ağlarla birbirine bağlanan kareler Yeni-Geometri akımının üzerinde şekillendiği söylemin biçimsel ifadeleri olurlar.

“ Halley’in resimlerinde uzam, yeraltındaki boruların içinde hareket eden ve beton dokulu hücrelere benzetilen dijital bir ortam gibi düşünülmüştür. Bu uzam; video oyunlarının, mikroçiplerin,

²² Halley, a.g.y., s. 222.

iş kulelerinin uzamı gibi belirli bir gerçekliğe sahip olmayan, üzerindeki operasyonlara açık bir sosyal gövdenin ve yönlendirilmiş sosyal değiş-tokuşun yapılabildiği hücresele bir uzamdır.”²³

Neo-Geo akımının bir diğer eğilimi de kare formunu yeniden canlandırmasıyla sanatta tekrar mantığının ele alınış şeklini tartışmaya açmasıdır. Minimalizm’i takip eden süreçte monokrom tekniğindeki içeriksiz göndermeler bütünü Yeni-Geometri sanatçıları arasında yerini bir tür nostaljik tekrara ve bu tekrarların yarattığı parodileştirilmiş sunumlara bırakmıştır. Bu sunumların dayandığı temel aslında Yves Klein’in ve daha sonra Robert Rauschenberg’in tartışmaya açtığı *parodi* kavramının yeniden ele alınmasıyla ilgilidir. Böylece sanat yapıtı nesnel ya da estetik bir boyut bağlamında değil, parodiyi yaratan nostaljik ele alınış biçiminin bir tür abartı veya yeni anlam dilinin yansıması olarak açıklanmaya başlanmıştır.

“(…)Çünkü, benzeş içinde, ‘geriye yalnızca nostalji, bir başka deyişle yitmiş bütün göndermelerin hayaletimsi, parodili iyileştirilmesi kalır’. Bana göre, belirli bir soyutlama fikrine ve belirli bir teknik ilerleme ideolojisine gönderme olarak kullanılan bu üsluplar gerçekliğin yerine göndergeyi geçirir.”²⁴

Halley’nin bahsettiği borularla birbirine bağlanan kareler modernist geometrik soyutlamacıların üretmiş oldukları kare 80’lerin başında dönüştüğü felsefi bağlamı da ortaya koyar. Estetik aşamada ise hard-edge ve color-field tekniklerinin barındırdığı daha vurgulu ve renkçi uygulamaların post-minimalist bir tür safçı vurguyla ortaya konması durumu dikkati çeker. Resimde saflaştırma geleneği, Post-Minimalizm’in ortaya koyduğu yerleştirme örneklerinde geometrik vurguyla aktarılan unsurlarla birlikte simülasyon resminde farklı bir bağlama doğru ilerler. Buna göre day-glo tekniğiyle parlaklaştırılıp, parodileştirilen kare uygulamalar, Halley’nin sanatında karelerin bu teknikle sunumu bağlamında ortaya konur.

Halley’nin Yeni-Geometri resminde ortaya koyduğu iki örnek bu bağlamda 80’lerin başındaki geometrik uygulamaların sunumunu da aktarır. Day-glo tekniğiyle aktarılan bu kareler Post-Minimalizm sonrası sanat dilini de aktarır.

²³ Şahiner, a.g.e., s. 169.

²⁴ Halley, a.g.y., “Sanat Dünyamız”ın içinde, Yaz-2000, s. 222.



Resim 47: Peter Halley, ‘Bağlantı Kanalları Olan İki Hücre’, 1985, tuval üzerine akrilik-yağlı boya karışık teknik, 160 x 276.9 cm.

Yeni-Geometri akımının bu görüş dahilinde ele aldığı kare uygulamaları postmodernist yaklaşımın öne sürdüğü biçimsel durumu da ortaya koyar. Kopya, özgün olanı modele dönüştürerek özgünlüğü veya otantikliği bozan değil, onları bu şekilde tanımlayan; hatta değerlerini doğrulayan unsurdur.²⁵ Bu durum, klasik bir modernist modelleme yönteminden çok, modernist unsurlardan doğan bu tür bir geometrik biçimlendirmenin ironik ve alaycı bir üslupla postmodern süreçte simülasyon resmi içinde yeniden uygulanmasıdır. Bu alaycı yaklaşımı da modernist geometrik soyutlama geleneğinden farklı olarak dokulu iç bezeme resmi ile ya da Day-Glo renkler gibi malzemelerle ifade ederler. Bu şekilde modernist geleneğin ciddi tutumunu alaya alırlar.²⁶

‘‘Öyleyse, simülasyonun yeni geometrideki statüsü nedir? Simülasyon da betimlemeyi eleştiren, onun kavramsal düzenini bozan bir unsur olarak ele alınabilir. Levine’in genel soyutlamalarının nasıl orijinaleri ya da kopyaları gibi görünmediğini, betimlemeci kalıpları nasıl karıştırdığını düşünelim. Bu da, soyutlamayı eleştiren, tarihsel mantığı bozan bir anlayış olarak görülebilir.’’²⁷

²⁵ Hal Foster, ‘‘Gerçeğin Geri Dönüşü’’, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2009, s. 136.

²⁶ ‘‘Sanat ve Kuram’’, ed. notu, s. 1094.

²⁷ A.e., s. 137.

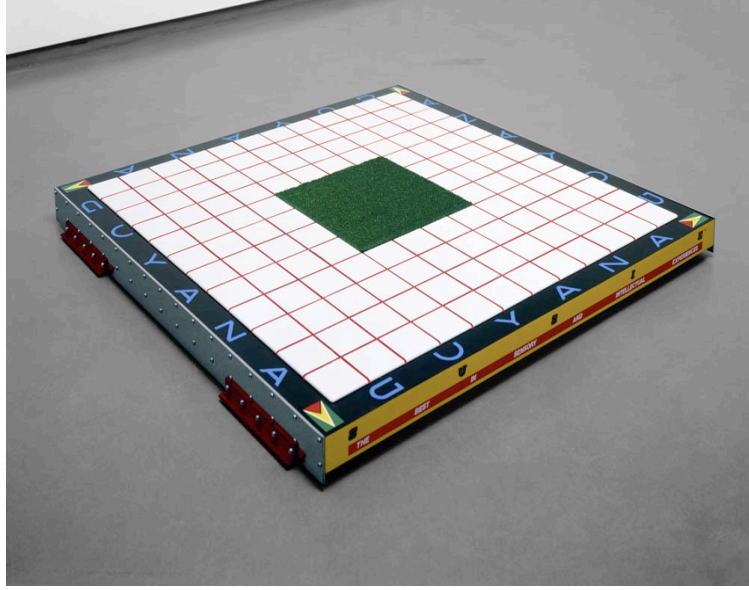
Böylece modernist soyutlama içinde Maleviç ve Mondrian'la temsil edilen kare ve ızgara uygulamaların postmodern süreçte uğradığı bu tür bir bozum anlamsal dönüşüm noktasında kendini gösterir. Bu şekilde bakıldığında Postmodernizm sürecinde ve çağdaş sanat üretiminin geometrik örneklerinde, Modernizm'in geometrik soyutlamacılığına atfedilen yüce anlam dünyasının eleştirildiği bir tutumla karşı karşıya kalırız. Izgara örneklerinde ve kare uygulamaların çoğunda bu türden alaycı ve ironik bir yaklaşım görülür. Bu dönemde bahsedilen tutumda ele alınan örneklerden biri de Ashley Bickerton'ın *Floor Floor# 1(Guyana)* isimli yerleştirmesinde karşımıza çıkar. Dış tarafı alüminyum malzemeyle çevrelenmiş kare bir yerleştirmenin içinde ızgara tipi küçük karecikler ve merkezde içi silikonla dolu yeşil bir kare gözümüze çarpar. Bickerton'ın *Susie* serisinin bir parçasından oluşan bu çalışma ızgara oluşumlu kare uygulama biçiminin Neo-Geo içinde bahsedilen alaycı ve ironik ele alınış biçimine gönderme yapmakla birlikte, Mondrian'ın öne sürdüğü karşıtlıklar ilkesi sonucu oluşturulmuş ızgara formun dönüşümünü ortaya koyar. Bu dönüşüm mantığı Mondrianvari çizgilerle tablo düzeninde oluşturulma biçiminden, özellikle Kavramsal Sanat'ta yoğun olarak ele alınan daha sonradan da Yeni-Geometriciler tarafından dillendirildiği haliyle yerini 'tablo kavram'a bırakmıştır.²⁸ Tablo kavram, kelimenin veya dilsel açıklama türünün imgelerle bütünleşerek bildirişimsel bir işlev kazanması anlamına gelir.²⁹ Bickerton'ın *Floor Floor* serilerinden oluşan çalışmaları da Yeni-Geometri akımı içerisinde bu türden bir tablo kavram önermesini ortaya koyar. Bazı Afrika ülke isimlerinin bu tip bir tablo kavramla aktarılan ilişkiyi durumunu ortaya koyan bu çalışmalar serisini Bickerton şu cümlelerle açıklamıştır:

“Susan bilindiği gibi bir kadın ismidir ve bu haliyle ataerkil kalıpların dışından, anaerkil çağrışımları bulunan Afrika ile bu isim vasıtasıyla bir tür analogi kurmaya çalıştım. Biçimsel açıdan da form ve bağlam arasındaki ilişkiyi olabildiğince birbirinden uzaklaştırmak istedim. Böylece plastik biçimlendirmenin nesnel anlamı yok oluyor, kelime sadece kendi fonetiğiyle bir anlam dünyası yaratarak bu ilişkiyi dönüştürmüş oluyor.”³⁰

²⁸ Şahiner, a.g.e., s. 145-146.

²⁹ A.e., s. 146.

³⁰ Ashley Bickerton, “Conversation with Ashley Bickerton” (Çevrimiçi), www.terpentin.org/en/conversation-ashley-bickerton, 13.10.2014



Resim 48: Ashley Bickerton, “Floor Floor #1 (Guyana)”, 1987, seramik döşeme, kontrplak, silikon, akrilik, pirinç, krom, alüminyum, 159 x 152 x 10cm.

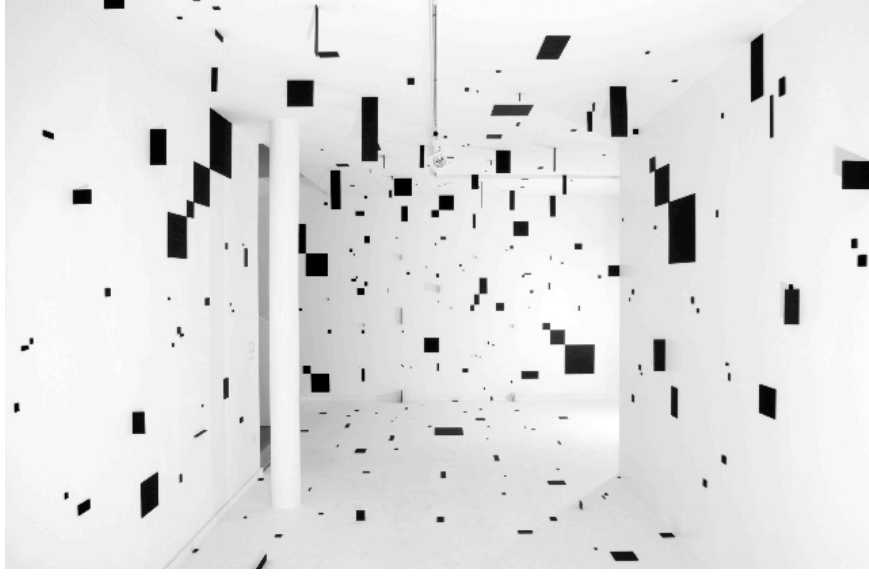
Bu şekilde bakıldığında ızgara formla bağlam arasında yaratılan bu karşıtlık postmodern süreçte bu form üzerinden doğan yeni anlam dünyasının da açıklaması gibidir. Bu ilişki biçimi, Yeni-Geometri içinde farklılaşan yeni geometrik sunumlarla -kareler özelinde bakıldığında- modernist anlam dünyasının bozuma uğraması ve bunun da gerek uzam görüşünün yeniden kurgulanması gerek bu bozumun parodileştirilerek ele alınmasıyla kurulur. Böylece bağlamla biçim arasındaki ilişki sekteye uğratarak farklılaşan bir anlam dünyasının varlığı işaret edilir. Bu çarpıtma durumu ızgara oluşumlu kare düzenlemede ortaya konarak sunulmuştur.

Simülasyon mantığının diğer bir kolu da kökenleri Op Art’a dayanan yanılısamanın sanat içindeki ele alınış biçimini yansıtan örnekler de görülür. Algı-uzam ilişkisi bağlamında resim sanatı içinde lekecilik akımına karşı gelişen Op-Art’ın, mekan içindeki gelişimi de üç boyutlu algının oynanmasıyla ortaya konmuştur. Mekan içindeki uygulamalar bilimsel perspektif uygulamalarını eleştirel biçimde ele alan yeni bir tür mekan-uzam ilişkisi ortaya koyar. Simülasyon algısı içinde mekansal algının oynanmasıyla açıklanan bu yaklaşım, klasik bir sergileme mantığının 1970’lerle birlikte yapısal bütünlüğün bozuma uğratılmasıyla birlikte dönüşüme uğrar. 18.yy’ın sonundan itibaren kamusal sergileme mekanının

dönüşüme uğraması konusu sanatın tartışma alanlarından biri olmuştur; fakat *salon* anlayışının sergileme mantığı açısından akademik sergileme ve sunum mantığından bağlam olarak uzaklaşmamış olması, mekansal müdahalenin geliştirilmesini gerekli kılmıştır. Özellikle sergileme mantığının modernizm sonrası dönemde *Beyaz Küp* olgusuna dayandırılması, bir tür galeri mekanı ideolojisinin yaratılmasına neden olmuş ve kalıba sokulmuş izleyici-sanatçı ilişkisi içinde yeni bir tür hiyerarşik düzen oluşturmuştur.³¹ Simülasyon sanatı içinde mekanın bu tür bir yüksek idealizmin sonucu gereği ciddi ve soğuk bir yansımayla aktarılmış olması postmodern dönem sanatçı-izleyici ilişkisinin de yeniden düşünülmesini gerektirmiş ve sergileme mekanı sanatçının müdahalesiyle yeniden kurgulanmaya çalışılmıştır. Geometrik uzamın mekan içinde bahsedilen şekilde yaşadığı dönüşüm kare formu özelinde bu bağlamda ele alınarak işlenmiştir. Simülasyon sanatının mekansal algının dönüşümüyle ilgili olarak işler üreten Esther Stocker (1974- ...) özellikle kare formunun bahsedilen sergileme mantığını algı yanılsamasıyla aktaran örnekleriyle geometrik kırılmanın simülasyon kuramıyla ilişkisinin altını çizmiştir.

‘İsimsiz’ isimli mekan içinde kare formunun yerleştirilerek bahsedilen algı yanılsaması durumunun oluşmasını ortaya koyan çalışma, yerçekiminden bağımsız gibi gösterilen karelerin Süprematizm’in önerdiği kare uygulamaların mekan-uzam bağlamında dönüştürülmesiyle ortaya konmuş bir örnektir. Avangard geri dönüş mitini de çağrıştıran çalışma mekan içi kare uygulamasının algı yanılsaması yaratılarak postmodern süreçteki aktarımını ortaya koyar. Kare formunun çağdaş sanat içinde ele alınabilecek bu örneği, Op Art’ın temellendirdiği görüşün çağdaş sanat içindeki durumunun yansımasıdır. En önemli fark yaratan yorum ise, karelerin mekan içindeki dönüşüme katkıda bulunacak şekilde sunulması olmuştur. Görme biçimlerindeki yeniden ele alışı gerektirecek bu çalışma nesnelliğin çarpıtılarak görüntünün kendisinin yeni gerçekliğini işaret eder. Stocker’in bu çalışması, Op Art içindeki mekan-uzam tartışmasında mekanın perspektifini bozuma uğratan bir şekilde ele alınmıştır. Derinlemesine ilerleyen mekan, bu kareler aracılığıyla mekansal perspektifin kaybolmasına neden olmuştur.

³¹ Brian O’Doherty, ‘‘**Beyaz Küpün İçinde**’’, İstanbul, Sel Yay., 2010, s. 86.



Resim 49: Esther Stocker, İsimli, 2011, 2.95 x 8.5 x 2.75 m. Özel Koleksiyon, Zürih

3.3. Mekansal Müdahale: Mimarınin Kare-Küp Formundan Çıkarılması

1980'lerin başından itibaren geometrik uzamın sanat görüşünü belirleyen etkisi; aslında 1960'lardan sonra mimarideki değişimlerin devamı olarak belli bir karakteristik kazanmıştır. Kültürel biçimlerin farklılaşması ve çok çeşitliliği mimari dilin değişmesine de yol açmıştır. Modernizm'in devamı olarak kendini kabul ettiren *Uluslararası Stil*'in terk edilerek eklektik yeni bir dilin başlanması sağlanmıştır. Le Corbusier tarzı klasik, akılcı ve hesaplanabilir olgular bütünlüğü yerini şehrin yaşamsal olgularının dinamiğiyle beslenen, yeni malzeme olanaklarının denenmesiyle anlam kazanan bir dile bırakmıştır. Modernizm'in benimsediği çelik ve cam kalıpların kullanımının azalarak terk edilmesi, küresel olguların yansıtıldığı mimari örneklerde ve bu dili yansıtan malzemelerde kendini gösterir. Bu şekilde Uluslararası Üslup ve bu üslubun biçimci anlayışı yerini nükte, gönderme ve abartılarla bir arada düşünülen 'Küresel Üslup'a bırakmıştır. Küresel Üslubu oluşturan temel dinamikler keskin geometrik unsurların dışarıda bırakılarak, özellikle bu keskinliğin işaret ettiği kalıpların terk edilmesi anlayışından kaynaklanır.

Bahsedilen eklektik durumun içinde bu tür bir homojen mimari anlayışının zamanın algısı ve anlayışını yansıtmayacağı görüşünden hareketle keskin geometrik hatlar yuvarlaklaştırılır, belli geometrik şekiller bozuma uğratarak oldukça deneysel formlarda sunulurlar. Simetrik ve akılcı detaylar mimari unsurlardan arındırılarak yeni bir mimari anlayışın gelişimi ortaya konmuştur.

Küresel Üslubun gelişim döneminde akılcı ve deneysel çarpışmaların, aynı yapı ve düzenleme bütünü içinde ele alınması yatar. Üslupların kendi içinde yeni bir biçimcilik anlayışı geliştirmesi bu çarpışma ve karşıt oluşturma mantığını açıklayan unsurdur. Özellikle bu tip bir yaklaşımın postmodern ve sonrasında çağdaş mimari içinde gelişmesinde, Charles Jencks'e göndermede bulunan mimar Robert Venturi ve Denise Brown'ın Modernizm'in uluslararası stiline rasyonel ideolojisini reddetmesi yatmaktadır.³² Venturi'ye göre Modernizm'in yansız, soğuk anlayışıyla gündelik yaşamın karmaşasını ve karşıtlıklarını aktarmak mümkün değildir.³³ Yaşamın kendisi gibi düzensiz ve heterojen bir görüntü yeni mimari üslubun dili olarak görülmeye başlanmıştır. Bu düzensizliğin ifadesi olarak da geometrik kesinliğe karşıt olacak şekilde geometrik biçimciliğin bozuma uğratıldığı yeni bir biçimcilik uygulanmaya başlar. Bu biçimcilik anlayışının içinde Pop Mimari olarak adlandırılan katı biçimciliğin alaycı ve keskin geometrik düzeninin, bu alaycılıkla sınırlarını zorlayan yeni bir dil gelişir. Bu şekilde yaklaşan Frank Gehry, Richard Rogers, Norman Foster ve Renzo Piano gibi tasarım pratiğini öne çıkaran ve klasik modern üslubu eleştiren, sanayi sonrası modernitenin mimari oluşumlarını irdeleyen mimarlar da bahsedilen ekolün diğer uygulayıcısıdır.³⁴ Buna göre kaynaklarını Modernizm'in pragmatik, ütöpik ve ideolojik temellerinden alıp, küresel üslubun ve postmodernitenin kendine özgü çıkarımlarıyla buluşturulan bu anlayışta bahsedilen geçişkenliği sağlayan eklektik bir üslup ortaya konur.

Bu mimari algının oluşumunda, özellikle 1950'lerde Lettrizizm ile başlayıp 60'ların sonlarından itibaren Sitüasyonizm'e evrilen şehir yaşamı-mimari alan dönüşümünde ortaya konan alternatif önerilerin varlığından hareket edilmiştir. Buna göre 'olduğu gibi bir yaşam'ın yaşanılmasına duyulan inanç mimari özelinde de

³² Şahiner, a.g.e., s. 175.

³³ A.e., s. 175.

³⁴ Hal Foster, "Sanat Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği", İstanbul, İletişim Yay., 2013, s. 113.

Reyner Benham'ın (1922-1988) başını çektiği 1960 İngiliz ekolünü doğuran mimari önerileri ortaya koyar.³⁵ Bu yaklaşım şiir ve yaşamın bir arada düşünüldüğü bir öneri sunar; işlevsel ve estetik performansta atılabilir malzeme tasarımıyla uyumlu düşünülen pop bir fikir öne sürer.³⁶ Hazır malzemenin yoğun bir aşırılık ve abartıyla kullanılması bahsedilen brütal ve pop mimari örneğinin geometrik uygulamaları kasıtlı bir şekilde dışarıda bırakmayı gerektirmiş ve mimari oluşumun temel paradigması olarak gelişen küp-kare-dörtgen olarak uygulanan boyutlu biçimciliğin terk edilmesine neden olmuştur. Böylece yuvarlak, köşeli, sentetik renk ve uygulamaların tercih edildiği yeni bir mimari üslup da resim sanatıyla paralel olarak gelişir. Bu noktada hissedilen en önemli fark resim sanatı içinde tercih edilen kare-küp uygulamaların Postmodernizm içinde değişim göstererek devam etmesine rağmen; mimari uygulamalarda bu formun özellikle dışarıda bırakılması modernizm-geometri ilişkisinde takınılan kasıtlı tutumdan kaynaklanır. Benzer tutum resim sanatında kare formunun kesin hatlarını ve boyutu işaret eden biçimci vurgusunu bozuma uğratması; fakat formun kendisinin terk edilmemesi şeklinde görülür.



Resim 50: Frank Gehry, Walt Disney Konser Salonu, Los Angeles, A.B.D., 1987-2003

Gehry'nin *Walt Disney Konser Salonu* binası örneği aksonometrik biçimselliğin eğilip bükülme şeklinde aktarılması ve geometrik kesinliğin bertaraf edilebilmesi anlamında oldukça önemli bir örnektir. Cephe uygulamasında kare

³⁵ Foster, "Sanat Mimarlık Kompleksi", s. 23.

³⁶ A.e., s. 22-23.

örneğine yakın kütleliliğin bahsedilen biçimde deformasyona uğratılması çağdaş mimari üslubun tipik bir yaklaşımıdır. Çağdaş mimari pratiğinin bu dönüşümü Modernizm-Postmodernizm çatışmasının bir yansıması olarak görülür.

Mimari dildeki bu dönüşüm modern strükture karşı postmodern bir süsleme ve abartılarla dolu devinimli uygulamaları ortaya çıkarmış ve bunun dışında şehir yaşamını da dönüştürücü bir etki bağlamında kendini göstermiştir. Daha önce de bahsedilen 60'ların ortasında kendini gösteren İngiliz Pop Mimarlık ekolü olan *Archigram* ekolünün etkileri çağdaş mimari anlayışında birçok parametreyi dönüştürmüştür. Bunlardan en önemlisi anıtsal mimariye karşı gelişen 'gösterge mimarlığı' gibi literatüre giren kavramlar olmuştur. *Archigram* ekolünün alternatif önerileri, şehir yaşamı pratiğinin ızgara ve kare formunun uygulandığı konut mimarisinde kendini gösterir. Buna göre bu ekolün ortaya koyduğu *takılabilir kent* (plug-in city) kavramı ızgara oluşumlu kare formunun ütöpik şehir kurgusunun mantığını şekillendirmede bir düşünce olarak ortaya atılmıştır.³⁷ *Archigram* ekolü, Pop-Art resimciliğiyle süslenmiş bir kent çizimiyle ilgilenir. Krater biçiminde kentler, 'sibernetikkent' gibi projeler bu grubun mimari ütöpik üretimleri arasındadır.³⁸

“ (...) Ağlara ve ızgaralara takılan [...] bileşkelere oluşmuş bir şehir.”³⁹

Böylece 1960'ların ortalarından itibaren başlayıp, çağdaş mimarlığın geliştiği 90'lı yılların başına kadar, içinde bozuma uğrayan kare ve ızgara oluşumlu uygulamaların bu fikirler temelinde düşünüldüğü görülür. Temel biçimlendirme ise, geometrik noktadan hareket eden fikirler bütününe bu şekilleri devreden çıkarmaya başlayarak hareket etmesidir. Söz konusu algı içerisinde yeşeren bir başka ekol de sanat-mimarlık anlayışının karmaşık bir biçimde birbirinden ayrıştırılmaması gerektiğini düşünen Zaha Hadid, Diller Scofidio, Jacques Herzog gibi mimarların geliştirdiği yöntemlerde ortaya konur.⁴⁰ Minimalizm tabanlı, kuramla iç içe

³⁷ Foster, ‘Sanat Mimarlık Kompleksi’ s. 24.

³⁸ Michel Ragon, ‘Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi’, İstanbul, Kabalcı Yay., 2010, s. 707-708.

³⁹ Foster, *a.g.e.*, s. 24.

⁴⁰ *A.e.*, s. 113-115.

düşünülen bir mimarlık anlayışının sanatsal çıkarımlarla buluştuğu bu yaklaşımın sonucunda, sanat nesnesinin çevresindeki mimariyle kurduğu ilişkiyi işaret eden bir üslup ortaya çıkar.⁴¹ Sanayi-Sonrası kamusal alanın mimari ve yerleştirme-heykelle kurduğu bu ilişki formu küresel üslup içindeki yeni geometrik eğilimlerin de çözülmesine neden olmuştur. Mimari alanın sanayi-şehir hayatıyla bütünleştiği noktada heykel-yerleştirme örnekleriyle bu iki mekanın keskin ayrışma durumunun varlığına işaret edilmiştir. Geometrik temelli uygulamaların çağdaş mimari içinde görülen en net örnekleri özellikle Irak doğumlu mimar Zaha Hadid'in (1950-...) üslubunda görülür. Maleviç'in süprematist kökenli sanatını incelemesi sonucu kendi mimari üslubuna temel aldığı arkitektomatik biçimciliğin çağdaş mimari içine yerleştirmesinde görülen bu örnekler 90'lı yıllardan itibaren çağdaş mimarlık anlayışında farklı bir yolun açılmasını sağlamıştır. Hadid'in temel prensibi, dinamik geometrik temsil unsurlarının gerçek binalara uygulanabilmesi mantığından hareket etmesidir.⁴² Konstrüktivizmle Süprematizm'in kesişme noktasında ortaya konan bu örnekler postmodern mimari algı içinde şekillenerek gelişmiş ve Maleviç'in ortaya koyduğu kare örneklerinin farklı bir biçimde ele alınmasını işlemiştir.



Resim 51: Zaha Hadid, Vitra İtfaiye Salonu, 1990-1994, Almanya

⁴¹ Foster, “Sanat Mimarlık Kompleksi”, s. 115.

⁴² A.e., s. 122.

Mekanın bu tür müdahalelerle çarpıtılması uğraşları böylece hem Gehry hem de Hadid örneğinde mimari üslubun geometriyle olan ilişkisinde geldiği noktayı ortaya koyar. Yeni temsil biçimlerinin-temsilin ortadan kalktığı tartışıldığı bir dönemde- denendiği bütün bu uygulamalar kare, ızgara gibi formlardan hareket etmekle birlikte bu şekillerin sınırlarının ortadan kaldırılmaya çalışıldığı örnekler olarak kendilerini gösterirler.

“Hadid yapıyı tuhaf bir şekilde patlatmak ve mekanı “tam anlamıyla çarpıtmak” için, alışılmış mimari temsil tarzlarının- yalnızca izometrik ve aksonometrik çizimlerin değil, tek nokta ve balık gözü perspektiflerinin de- sınırlarını zorladı.”⁴³

Mimari bir soyutlama dilinin gelişimine ön ayak olan bu üslup, Modernizm’in ortaya koyduğu anıtsal ve dikey yaklaşımını tersine çevirerek yatay ekseninde ve yerle ilişkili bir biçime dönüştürür. Hadid, 90’ların başından itibaren mimari yaklaşımının değişmez unsurlarından biri olan sarmal uygulamasıyla birlikte geometri temelli biçimselliğin kayboluşuna doğru bir adım atar. Kendi mimari üslubunu belirleyici uygulamalarından biri olan sarmal uygulama biçimiyle de 90’lar sonundan itibaren çağdaş mimari içinde strüktür-estetik ilişkisini tamamen değiştirmiştir.



Resim 52: Zaha Hadid, Londra Su Sporları Merkezi Çizimi, 2005-2011

⁴³ Foster, “Sanat Mimarlık Kompleksi”, s. 124.

Çağdaş mimariyle birlikte gelişen şehircilik anlayışında da benzer bir eğilim dikkat çeker. Şehir planlamacılığı ve şehir yaşamında da aynı düzensiz, kaotik durum modern-sonrası görüşün yeni halini yansıtır. Farklı etnik kökenlerin ve sınıfsal konumların bir arada bulunması, hareket halindeki geçişken pozisyonlar içinde yeni mikro yaşam alanları ve kültürleri doğurarak aynı zamanda yeni muhalefet biçimlerini de yaratmıştır.⁴⁴ Bu yeni muhalefet tarzıyla verili iktidar odaklarına karşı çıkışlar sanatın içinden gelerek, şehri kullanarak bir tür alternatif odak oluşturmuştur. Bu karşı çıkışın temelinde şehrin geometrik ve hesaplanabilir, bu şekliyle ana meydana açılan sokak ve cadde öğelerinin baskıcı bir yönetim modeliyle olan ilişkisi vurgulanarak bu geometrizasyonu bozuma uğratma yatmaktadır.⁴⁵ Henri Lefebvre 'nin gündelik hayatın şiirselleştirilmesine dair çıkarımları *Mekanın Üretimi, Kentsel Devrim, Modern Dünya'da Gündelik Hayat* gibi kent sosyolojisinin Postmodernizme özgü yeni önerme biçimleriyle bu dönüşümü en net açıklayan fikirler bu eserlerde aktarılmıştır. Buna göre başta Le Corbusier'nin mimarlık anlayışı, bütün modernist mimarlığa ve şehir planlamacılığına karşı gelişen fikirler bahsedilen geometrizasyonu ve hesaplanabilir öğeler bütünü bozuma uğratan yaklaşımın sonuçlarıdır. Guy Debord ve çağdaşları olan CoBrA Hareketi ve sonrasında Lefebvre'nin çıkarımlarıyla temellenen bu fikirler bütünü bu şekliyle Postmodernizm'in şehir planlamacılığı ve kent sosyolojisi bağlamında ortaya konan yeni yaklaşım biçimini açıklarlar.

Özellikle kare formunun böyle bir tarihsellik açısından gelişimine detaylı olarak bakıldığında, Avrupa merkezli bir anti-geometri anlayışının gelişimiyle paralellik göstererek ortadan kaldırılmaya çalışıldığına rastlanır. Özellikle Fransa'da çıkış noktaları belli bir meydan dışında başka bir noktaya çıkmayan cadde ve sokakların inşa mantığı kitlelerin kontrol altında tutulabilme amacıyla düzenlenmiştir. New York şehrinin ızgara oluşumunda benzer şehir planlamacılığı mantığı bahsedilen uygulamadan farklı olarak işlevsel özellikte olmakla birlikte, kontrol edilebilir ve aynı tip bir şehir örneği ortaya koyar. Antik dönemden neredeyse 18.yy başına kadar ızgara planın düzenlenmesinin işlevsel pozisyonu, daha sonradan önce hesaplanabilir ve akılcı tutumlar sonucu ortaya çıkan modernist

⁴⁴ Akay, 'Postmodernizmin ABC'si', s. 56.

⁴⁵ Greil Marcus, 'Ruj Lekesi', İstanbul, Ayrıntı Yay., 2013, s. 234.

önermelere, bu noktadan sonra da kitlelerin kontrol altında tutulabilme güdülenmesiyle yine birbirinin aynı şehir mimarisi örneklerinin oluşumuna dönüşmüştür. Özellikle Fransa özelinde modern mimarlık ve şehircilik anlayışında bakıldığına Fransız mimar Auguste Perre (1874-1954)'nin Modernizm'e özgü unsurları dışarıda bırakarak geliştirdiği yeni modern mimarlık anlayışı İngiltere ekolünü de oldukça etkilemiştir. Bu tarihe kadar Paris; şehir, gelenekler, bürokratik ağırlık ve Paris'e akın eden büyük bir kalabalık tarafından yıpratılmış bir şehirdir ve bütün yeniliklere şüpheyle yaklaşılan bir merkez özelliği taşır.⁴⁶ Paris özelinde görülen bu merkezîyetçilik, acil konut ve otomobil talebini yoğunlaştıran, hiçbir kolektif donatıma sahip olmayan yatakhane-kentler, sağduyudan yoksun toplu konutlar uygulaması gibi zoraki çözümler 1950'ler civarında Fransız şehir mimarisini açıklayan öğelerdir.⁴⁷ Perret'nin Le Havre şehri için önerdiği üç seçenek bu tarihler itibarıyla ortaya konan şehircilik anlayışını da özetler: yolların yükseltilmesi, dikey bir plan ve destek noktaları için düzgün bir yapı.⁴⁸ Perret böylece yükseltilmiş sokak ağı çizerek yayalara arabasız yollar sunarken kentin çeşitli kanalizasyon ve otoparklardan oluşan istenmeyen görüntülerini yeraltına yerleştirir.

Fransa'da 70'lerin başına gelindiğinde bu tür bir şehirleşme mantığının yarattığı merkezi cazip hale getiren göç dalgasıyla birlikte, Paris'in bu ihtiyaca cevap veremeyen dörtgen planlı ve merkezîyetçi yapısı yeni arayışların ve şehirleşme bilincinin gelişmesine doğru evrilmiştir. 'Şehir Hakkı' gibi kavramların ortaya konmasıyla geometrik ve hesaplanabilir ölçütlere dayalı bir şehrin, yeni yaşam tarzına uygun olmadığı fark edilir. Bu tarihlerde şehir planlamacılığı ve mimari de önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Özellikle bu dönemde Batı Avrupa ve A.B.D 'de işlevselci şehirciliğin yeniden tartışma konusu haline geldiği görülür. Makineleşen toplumun bu tür şehircilik modelleri, suçlanmaya başlamış, rasyonel olması planlanan şehrin genellikle kenti bir tür toplama kampına çevirmesi şeklinde yorumlanmıştır.⁴⁹ Yüz yılı aşkın bir süredir ilericiliğin bir simgesi gibi aktarılan işlevselcilik giderek bir hata, hatta iktidarın merkezileşmesini savunan felsefeye

⁴⁶ Ragon, **a.g.e.**, s. 594.

⁴⁷ **A.e.**, s. 595.

⁴⁸ **A.e.**, s. 595.

⁴⁹ **A.e.**, s. 669.

bağlı gerici bir tutumun parçası gibi algılanmaya başlanır.⁵⁰ Böyle bir algı karşısında Raymond Ledrut *Sosyal Alan ve Kent* isimli kitabında ‘‘Karşı Şehircilik’’ anlayışını ortaya koyar. Ledrut’a göre eski kent ve köy kültürlerinin bir tür çöküntü yaşadığı; fakat bu çöküntüde bile yeni bir uygarlığın filizlenmekte olduğu ileri sürülür.

‘‘(...)Şehircilik artık ‘‘uzamın geometrik ve statik kavranışı’’ndan ibaret olamaz. Yoğun hareketlere, ardi arkası kesilmeyen değişimlere, hızlı bir dönüşüme maruz kalan değişken ve hareketli bir toplumda şehircilik yalnızca ‘düzenleme sanatı’ olabilir. Planlar yapmak, sınırları belirlemek ve bir kent düzeni sağlamak artık yetersizdir; düzenleme yapmak, yani değişimi organize etmek gerekmektedir’ sonucunu çıkarır Raymond Ledrut.’’⁵¹

‘‘Karşı Şehircilik’’ anlayışında geometrinin devreden çıkışının ilk işaretleri verilmiştir ve yine Fransa’da Robert Auzelle (1913-1983) ve Henri Lefebvre gibi şehir planlamacılar ve kent sosyologlarının ortaya koyduğu çıkarımlarla postmodernizme özgü yeni anlayışlar ortaya konur. Özellikle Auzelle’nin Fransa’da bu konuda verdiği derslerde karşı şehirciliğin kentin bunalımının ve tarihin bunalımının ‘tek bir kriz’ olduğu vurgulanır.⁵² Bu anlayışla Sitüasyonizm’in ortaya koyduğu yeni şehir ve yaşam önerileriyle birlikte mimarının de buna paralel geliştiği bir dönemin geometri anlayışı ortaya konur. Sitüasyonizm’in önerdiği yeni şehircilik anlayışında bahsedilen döngü tamamen dönüşüme uğramış, daha önce bahsedilen özellikteki şehir planlamacılığına karşı çıkmıştır. Mimaride küre, yarımküre, yumurta ve mercek biçimindeki yapılar geleneksel dikdörtgen paralel yüzlerin yanında görülmeye başlanır. Kabuklar, yelken biçimli çatı örtüleri, çarpık yüzeyler, üçboyutlu yapı kafesleri örnekleri gibi dörtgen planlama yönteminin teknik ihtiyaçların dışında bir anlayışla ele alındığı yeni bir mimari şekillenir. Bu mimari biçimlendirmede geometrik uygulamaların özellikle dışarıda bırakıldığı görülür.

Sanatçıların karşı-mimarlığı da, karşı-şehirleşme projelerine paralel olarak gelişir. Heykeltıraş Mathias Goeritz (1915-1990) 1952’de Mexico’da *Duygusal Mimarlık Manifestosu* isimli çalışmayı yayımlar. Avrupa’da ise daha önce bahsedilen CoBrA hareketinin üyeleri Asger Jorn ve Constant, Bauhaus’a işlevselci olmayan

⁵⁰ Ragon, **a.g.e.**, s. 669-670.

⁵¹ **A.e.**, s. 673.

⁵² **A.e.**, s. 673.

alternatifler önerirler. Bu isimler Guy Debord'la birlikte 'üniter şehircilik' kavramını geliştirirler. Buna göre kent uygarlığının gelecekteki hareketliliğine uyarlanabilecek kendi kent projelerinin çıkış noktalarını ortaya koymuş olurlar.⁵³ Böylece anti-merkeziyetçi, hareketli geometrik kesinlik ve hesaplanabilirlik anlayışını sekteye uğratan önerilerle hem şehircilik anlayışı hem de mimari algının dönüşümü birbirine paralel olarak bu gelişmelerle şekillenir. Kare formunun bu tür bir deformasyona uğraması 70'lerdeki bu hareketlerle birlikte çağdaş mimarinin içindeki anlayışla ortaya konmuş olur.

3.4. 1990 Sonrası Sanatta Kare Formunun Anlamsal ve Göndergesel Dönüşümü

Çağdaş Sanat geleneğinin gelişme göstermeye başladığı 1990'lı yılların başından itibaren sanatta Postmodernizm süreciyle beraber şekillenip, postmodern paradigmanın dışında bir anlayışıyla ortaya konan çalışmalar plastik sanatlarda yeni bir sürecin başlangıcını işaret eder. 'Postmodern' tanımının öncelikli olarak tarihsel bir vurguyla ve estetik bir değerlendirme biçimiyle olan ilişkisi çağdaş sanatın üretim yöntemlerine ve akımlara olan mesafeli durumu bağlamıyla farklılık gösterir. Birçok farklı konuyu Postmodernizm'in estetik bağlamları dışında mekana, zamana ve malzemeye özgü farklılaşan unsurlarla ele alan çağdaş sanat yaklaşımı bahsedilen estetik kopuşun en önemli ifadesi olmuştur. Özellikle dönemselleştirme çabalarının sona erişini de işaret eden çağdaş sanat eğilimi kavramların zamanla değişimi ve bununla birlikte sanat eleştirisi olgusunun yeniden düzenlenmesi gerekliliğinden hareket etmiştir.⁵⁴ En temel değişkenlik gösteren unsurlar icra, sergileme biçimi, mekan içi yerleştirme düzeni, belli alışkanlıkların yok sayılması gibi noktalarda ortaya konur. Sanatın kronolojik bir olgular ve tarihler sıralamasının dışında anlık zihinsel süreçlerin, çalışmalarla bir tür uzlaşım kuruyor olması çağdaş dönem sanatının değerlendiriliş biçimindeki en net dönüşümü olarak kabul görmüştür. Bahsedilen genel-geçerlilik sanat eserinin kalıcılığı ve dönemlere yayılarak kuşaklara

⁵³ Ragon, **a.g.e.**, s. 708.

⁵⁴ www. e-skop.com, Octavian Esanu, 'Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi I', (Çevrimiçi) 19.05. 2015

aktarılan bir kültürel fenomene dönüşme süreci, yaşamsal süreç ve aktarım olanaklarının geçerliliğinin sorgulanır olmasıyla birlikte terk edilmiştir. Sanat eserinin kalıcılığının, sürecin ve yüceleştirilmiş estetiğin etkisini kaybetmiş olması çağdaş sanat paradigmalarının belirlenmesinde önemli bir çıkış noktası olmuştur. Tüm belirlenmiş sunum kalıplarının dışında ortaya konan çalışmalarla gerek bağlam noktasında gerekse de biçimsel sunumlarda bu farklılıklar çağdaş sanatın belirleyici parametreleri olmuştur. İzleyicinin sanat eseri karşısındaki içselleştirme süreci, sanatın bağlam ve fikirle kurulan doğrudan ilişkisi içinde çözülebilir olmasından hareketle kısalmıştır. Dolayısıyla gelip-geçici durum aynı zamanda izleyicinin eser karşısındaki pozisyonunda da bir dönüşüme yol açmıştır. Böylece sanat eserinin değerlendirilme sürecinde idealist kuram yerini bağlama bırakarak eser karşısında sanatçının pozisyonundan ziyade izleyicinin pozisyonunun önemi artmıştır.⁵⁵

Bu gelişmelerle birlikte 'çağdaş' kavramının zamanla olan ilişkisi ele alınarak kavramsallaştırılır ve 'şimdi olan', algısının 'zamanda' olan algısıyla temellendirilmesi gerekliliği işaret edilir.⁵⁶ Böylece çalışmanın tarihsel köken ve bağlarına ilişkin referansları, bu şekliyle sürece dahil edilmiş olur. 'Mevcut' kavramının bu tarihsel algıyı işaret eden yaklaşımı, 'hep orada olan'-mitik referansı (bu çalışma bağlamında Maleviç ve Mondrian'ın kare ve ızgara oluşumları örneğinin) belirsiz bir geleceğe uzatılabilen bir yeni 'mevcut'u işaret eder.⁵⁷ Böylece yeniden üretilen bir tekrarın yeni mevcudiyeti, yeni bir anlam taşıyıcılığı önerisi ortaya koyar. Özellikle çağdaş sanat içinde bu tür bir sunumun örnekleri genelde Avrupa dışı kökenli sanatçılar tarafından ortaya konmuştur. Küresel kültürün yeni göçebe aktörleri tarafından, kültürel coğrafyanın zamansal algısının da yeniden ortaya koyulduğu sosyolojik ve siyasal bir yönelimin sonucu olarak bu örnekler bahsedilen 'çağdaş' tanımını açıklar.⁵⁸ Bu anlamda Avrupa merkezli görüş dahilinde Modernizm'den alıntılanıp bu merkezi bakışın dışında yeniden ele alınan kareler, modernist noktadan hareket ederek anlamsal bir üslup taşıyıcılığının çağdaş sanat içindeki ele alınış biçimini oluştururlar.

⁵⁵ Levent Çalıkoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları", İstanbul, YKY, 2005, s. 72-73.

⁵⁶ Boris Groys, "Zamanın Yoldaşları", ed: Ali Artun, Nursu Örgü, "Çağdaş Sanat Nedir?" içinde, İstanbul, İletişim Yay., 2014, s. 62.

⁵⁷ A.e., s. 63.

⁵⁸ A.e., s. 13.

“(…)Yani jeo-felsefi açıdan, düşüncedeki çağdaş anlar, yeni fikirleri olanaklı kılarken eskileri de üst üste bindirme yoluyla yeni bir ışıkla donatan, onlara taze bir *actualite*, yeni bir çağdaşlık kazandıran “yersiz-yurtsuzlaştırma” koşullarında ve sahalarında-çoğunlukla (devletlerden ziyade) şehirlerde-doğmaktaydı.⁵⁹

Çağdaş sanatın günümüz imgesinin ne olabileceği sorunsalı üzerine kafa yoran bir başka kuramcı da Alman sanat tarihçisi Hans Belting.(1935-...) de Batı sanat tarihinin zaman-temelli ve kültüre özgü kavramlarının küresel anlayışta ortaya konan bir çağdaş sanat sunumunda artık yeterli açılımları sağlayamadığını aktarır.⁶⁰ Belting’e göre çağdaş sanat sunumu içinde sanat anlayışının yeni fikirler ve bakış açıları bağlamında değerlendirilmesi gerekliliği kaçınılmaz olmuştur.

“(…)Belting’in geçtiğimiz yaz ZKM’de yürüttüğü küresel sanat konulu atölye çalışması bir paradigma değişimi öneriyordu. Artık Batı modelini, tüm dünyaya uyarlanabilir yegane model olarak düşünmekten vazgeçmemiz gerektiği hatırlatılıyor; bu modelin dünyanın başka yerlerinden edinilen deneyimlerle nasıl genişletilebileceği, hatta sanatın çoklu modeller perspektifinden nasıl değerlendirilebileceği üzerine kafa yormamız öneriliyordu.”⁶¹

Böylece çağdaş sanat olgularının gelişimi bağlamında, tek merkezli görüşün aşılma çabaları anlamında, farklı coğrafya ve kültürlerden sanata dahil olan sanatçıların değerlendirmeleriyle yeni bir aşamaya gelinir. Kareler özelinde ilk farklılaşmalar da kökenleri Avrupa yeni avangardı ile atılan ve çağdaş sanata doğru evrilen biçimsel farklılaşmalar bütünüdür. Bu görüş dahilinde modern-sonrası ilk kırılmalarla birlikte, karelerin sunumunda da hem biçimsel hem de anlamsal dönüşümler yaşanmıştır. Böylece çağdaş sanat içinde ele alınan örneklerle gelene kadar, bu geçişkenliği sağlayan akımlar ve sanatçılar, anlam taşınmasının modern-sonrası ve daha sonra çağdaş sanat içindeki örneklerini ortaya koyarlar.

Sanatta geometrizasyon bağlamında kare formunun bozuma uğratılması, 1960’ların başıyla birlikte Minimalizm’in öncüllediği fikirlerin temellendirilmesiyle ortaya çıktığından bahsedilmiştir. İlk tartışmalar İkinci Dünya Savaşı öncesi ilerici hareketlerle 1960 Avrupa avangardcılığı arasındaki geçişin sağlanmasında

⁵⁹ John Rajchman, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”, ed: Artun, Örgü, a.g.e., s. 23.

⁶⁰ Carol Yinghua Lu, “Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya”, ed: Artun, Örgü, a.e., s. 129-130.

⁶¹ A.y., s. 130.

yaşanmıştır. Bu bağlamda özellikle geleneksel modernist kategorilerin aşılmasında minimalist sanatçılardan ayrılan ve bozuma uğratma mantığını işleyen sanatçılar ilk bu yıllarda ön plana çıkmışlardır. Bu gelenekten gelen İtalyan sanatçı Lucio Fontana (1899-1968) modernist kurallar bütününden, bahsedilen Avrupa avangardı sentezine doğru bir geçişi temsil eder.⁶² Fontana'nın 'Beyaz Manifesto' ismiyle bu dönüşümü aktardığı metni sanat çevrelerince bu geçişin ve kırılmanın önemli söylemlerinden biri olarak kabul edilmiştir. İlk olarak 1946 yılında yayımlanan manifesto 1960'larda önem kazanarak yeni sanat dilinin temellendirilmesine referans alınan bir metin özelliği taşımıştır. Buna göre ilk olarak bu yıllarda Fontana'nın ortaya koyduğu 'Spazialismo'(Uzamsallık) anlayışıyla birlikte 'sanat fikrinin müdahale edemeyeceği bir sanat'⁶³ anlayışıyla bahsedilen kuramlar bütünü geliştirilmiştir. Fontana'nın uzamsallık anlayışı hayali değil gerçek bir uzam arayışı sonucunda tabloların yüzyıllardır var olan kare yüzeylerine nüfuz etmeyi amaçlayarak, bu yüzeylere müdahale etmeye başlamasıyla gelişmiştir. Kare veya dörtgen taval yüzeylerini kesmeye başlamasıyla temellendirdiği bu anlayış bahsedilen gerçek uzamın ve derinliğin sanat algısına eklenmesini sağlamıştır.⁶⁴ Böylece kesikler üzerinden kare formunun yeniden tanımlandığı bir sanat görüşünün aktarımı görülür. Bu görüş içinde Modernizm'in içinden hareketle bu görüşü yeni açılımlarla temellendiren başka bir görüş ortaya konur. Bu durum, Fontana örneğinde modern-sonrası bir durumun açıklaması olmuştur.

Fontana'nın bu çalışması, modern-sonrası görüşün yansımalarını aktarır. Buna göre Modernizm'in içinden doğup, Postmodernizm'in çıkarımlarıyla hareket eden yeni öneriler, Fontana'nın bu çalışmasındaki kesikleri açıklar. Uzamsallık kuramını geliştiren Fontana bu şekliyle çağdaş sanat içinde ele alınan ızgara model örneklerini net olarak ortaya koyar. Fontana'nın önerileri modern görüş ile postmodern görüş arasındaki geçişi sağlayan sanatçılardan biridir.

Fontana'nın 'Bekleyiş' isimli çalışması Fontana'nın bu örneğini çağdaş sanat içinde ele alan sanatçılar için de bir tür çıkış noktası oluşturmuştur.

⁶² 'Sanat ve Kuram', ed. notu, s. 693.

⁶³ A.e., ed. notu, s. 693.

⁶⁴ Susie Hodge, 'Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz', İstanbul, Hayalperest Yay., 2013, s. 114.



Resim 53: Lucio Fontana, ‘Bekleyiş’, 1960, 93 x 73 cm., Tate Galeri, Londra

‘‘Çalışma en basit haliyle Soyut Dışavurumcu bir fırça işini çağrıştırır ama bunun yanında sanatçıların ‘sonsuz boyut’ diye tanımladığı şeyi de sunar. Çalışmasını ‘Uzay Çağı için sanat’ şeklinde adlandırarak Rönesans dönemindeki öncülerinin sanatsal mirasının ötesine geçmeye çalışmıştır. Kesikle gerçek dünyadan herhangi bir şey dekore edilmeye ya da temsil edilmeye çalışılmamış, uzayın ötesine geçilmeye ve bir sonsuzluk duygusu oluşturulmaya çalışılmıştır.’’⁶⁵

Kare tuval yüzeyinin kesilerek oluşturulması sonucu ortaya çıkan çalışmalar, bu tuval çerçevesinin-tabloların sınırlanmış yüzeylerinin ötesine geçmeyi amaçlayarak yeni bir tür uzam arayışının sonucu olarak ele alınırlar. Fontana’nın bu kararlılıkla oluşturduğu kesikler uzam ve sonsuzluk kavramlarının yanı sıra sanatın sınırlarını ve onun dayanıksız olan doğasını da irdelemeyi amaçlamıştır.⁶⁶ Fontana’nın kare tuval yüzeyine uyguladığı bu müdahale onun sonsuzluk arayışı içindeki tinsel durumu ele alış şeklinin karşılığı olmuştur.

Çağdaş sanat içerisinde benzer bir arayışın Fontana’nın bu yolda açtığı kulvarın ardından geliştirilerek işlendiği görülür. Özellikle çağdaş sanat paradigmalarından hareket eden, lokal itirazlar ve sınırların aşınmasıyla oluşan yeni iletişimsel estetik boyutu Fontana kesiklerini çağdaş sanat içerisinde ele alan

⁶⁵ Hodge, a.g.e., s. 114.

⁶⁶ A.e., s. 113.

sanatçıların temel belirleyici hareket noktaları olmuştur. Resim alanından kopuşu işaret eden Fontana'nın ardından bu tür kopuşları farklı paradigmalara çeşitlendiren sanatçılar bu geleneği çağdaş sanat içerisinde yeniden yorumladılar. Bu sanatçılardan Brezilya doğumlu Adriana Varejao (1964-...) 12. İstanbul Bienali'nde sergilediği *Fontana Usulü Kesikli Duvar, İstanbul* isimli çalışmasıyla bahsedilen yorumlama biçimini kendi sanat dili içerisinde ele almıştır. Brezilya'da ırk ve etnisite konularına yoğunlaşan sanatçı, kültürel kimlikler ve bu kimliklerin coğrafyayla bağlantılı olarak dönüşümü üzerine de çalışmaktadır. İstanbul Bienali'nde sergilenen bahsedilen çalışma ise, Fontana usulü kesiklerin açık yaralar olarak ifşa edilmesiyle açıklanır.⁶⁷

Küçük ızgarasal oluşumlarla bir araya getirilen parçaların kesiklerle oluşturulduğu bu çalışma Fontana usulü kesiklerin çağdaş bir müdahaleyle yeniden ele alınmasını düşündürür. Buna göre Varejao, Fontana usulü kesiklerin işaret ettiği sanat eserinin sonluluğu ve nesnel sürecinin sonunu en net şekilde ortaya koyar. Kesiklerin arkasında gördüğümüz kanlı yapı canlı organizmanın varlığını işaret eden bir tür göstergedir ve sanatçının müdahalesiyle bu yapının doğal süreci işaret edilmiştir. Böylece tarihsel süreklilik bağlamı içinde sanatın ilerlemeci doğasında da bu tür bir bozulma kesiklerin ardında görülen kanlı oluşumla bir arada düşünülür.

Varejao, bu çalışmayla Fontana'nın geliştirmiş olduğu kurama çağdaş bir yorum getirerek kendi nesnel pozisyonundan günümüz sanat dünyasında bu tür bir kesikli duvarın-veya içinden kan pıhtıları çıkan kesikli bir duvarın günümüz dünyasında ortaya koyduğu yeni anlamı açıklar. Ülke ve toprak sınırlarının ve sınırlar dahilinde ortaya çıkan savaş ve sonuçlarının sanat parametreleri açısından yarattığı karşıtlık ve bu karşıtlığın yine ironik de olsa sanat kategorizasyonu içinden aktarılıyor olması çalışmanın bağlamını oldukça farklı bir noktaya aktarır.

Varejao'nun bu çalışması, Fontana'nın 'Bekleyiş' isimli çalışmasını direk olarak referans alarak, çağdaş sanat içindeki yeniz uzamsallık anlayışını ortaya koyar. Sanat eserinin organik bir unsur olduğunu açıklayan bu çalışma, çalışmanın içinde kesiklerin bulunduğu noktadan kanların çıkmasıyla bahsedilen organikliği net olarak açıklar.

⁶⁷ www.12b.iksv.org, (Çevrimiçi), (15.06.2015)



Resim 54: Adriana Varejao, Fontana Usulü Kesik, İstanbul, 2011, tuval üzerine yağlıboya, alüminyum ve tahta üzerine poliüretan, 95 x 120 cm., 12. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi

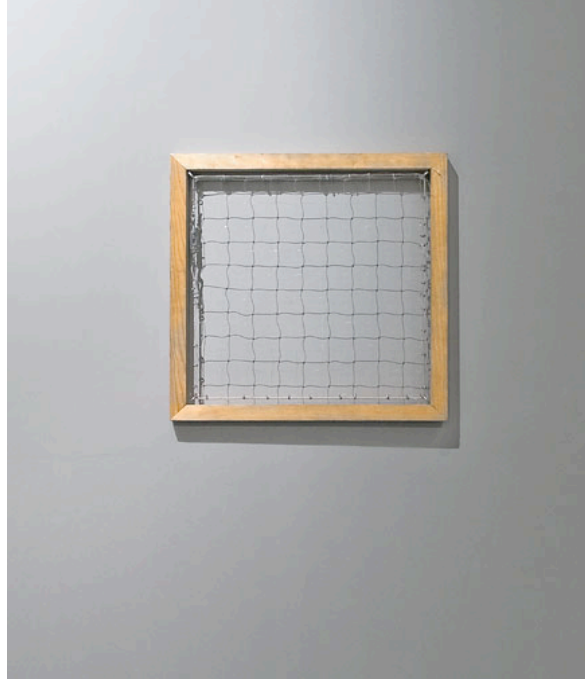
Izgara form üzerine geliştirilen postmodern yorumlama biçimleri, temelde Mondrian'ın ortaya koyduğu karşıt formların biraradalığı fikrinden hareket ederek çeşitlendirilmiştir. Çağdaş sanat içinde farklılaşan biçimsel önermelerle birlikte ızgara oluşumlu kare uygulamaların farklı versiyonları ortaya konmuş olur. Özellikle karşıt formlar ilişkisi çağdaş sanat içinde farklı ülkeler ve ekollerden gelen sanatçılar tarafından benzer biçimlerde ele alınmışlardır. Genel eğilim çerçevesinde tuval içinde çeşitli ağ veya iplerle oluşturulan yerleştirmelerin bahsedilen karşıtlık ilkesinin kesin ve somut önermelerine karşı yeni yorumlama önerileri sunmaları şeklinde geliştirilmiştir. Yine 12. İstanbul Bienali'nde sergilenen Cevdet Ereğ'in (1974-...) *Güvercin Ağı* veya *Güvercinlere Karşı Ağ* isimli çalışması kare çerçeve içinde küçük ızgara modellerle bahsedilen karşıtlık ilkesinin yeniden ele alınmasını ortaya koyar. Sanatçının Bienal programının 'soyutlama' başlığında ele alınan kısmında sergilenen çalışma, Bienalin aynı isimli grubunda benzer çalışmalarla bu anlamda bir analogi oluşturması bakımından anlamlıdır. *Güvercin Ağı* isimli çalışma sanatçının Viyana'da Thyssen-Bornemisza Çağdaş Sanat Merkezi'nin avlusunda gerçekleştirdiği ve güvercinlere karşı ağ sistemi ve ses kullandığı yerleştirmeden hareketle doğmuştur. Tahta çerçeveli soyut ızgara şeması, hem sikhileştirmeyi hem

de hijyen yaratma güdülenmesini çağrıştıran bir çalışmadır.⁶⁸ Sterillik ve ideal düzenin ne olduğunu sorgulayan düz çizgilerin çerçeve sınırını aşındıran ve onun sınırlılığını işaret eden uygulamalara örnek olabilecek bu çalışma bağlam açısından farklı olsa da biçimsel noktada ortaya koyduğu benzerlik bakımından Mondrian'ın ızgara oluşumlu karşıtlıklar ilkesi önermesine oldukça yakındır. Bu noktada Mondrian'ın ortaya koyduğu çerçeve sınırlarını zorlayan düz çizgilerin çağdaş sanat içindeki değişmelerin gerektirdiği yenilikler açısından ele alınmış olduğu görülür. Düzlüğün kesinliğini bozuma uğratan ip kullanımıyla bahsedilen netlik ortadan kaldırılmıştır. *Güvercin Ağı* isimli çalışmada geometrik kesinlik durumunun ve yapı oluşturma mantığının bozumu iplerle oluşturulan karelerle ortaya konmuştur. Izgara şemasında oluşturulan her bir küçük karenin kenarlarının Mondrian tipi yatay-dikey kesinlikleri kaybettirilerek, modernist anlamda tasarımılanan dünya fikrinin de yok oluşunu işaret eder.

Izgara oluşumlu kare uygulamaların çağdaş sanat içinde görülen bu örnekleri özellikle Avrupa merkezli etkiden uzaklaşan, birebir bu etkiyi eleştiren yapıdadırlar. Merkez-çevre etkisiyle Avrupa merkezli sanat değerlendirilişinin uzağında konumlanan bu örnekler tam da 'küresel çağda yeni göçebelikler' olarak tanımlanabilecek bir olgular bütünüdür. Buna göre artık kendi lokal pozisyonunu ve bu lokalliğin gerektirdiği mikro detayların basit bir söylem ve sunumla aktarılıyor olması çağdaş sanat içinde bu tür örnekleri açıklayıcı niteliktedir.

Cevdet Ereğ'in bu çalışması, ızgara modelin hatlarının, hafif dalgalı çizgiler şeklinde aktarılmasıyla Mondrian tipi ızgara oluşumunun yatay-dikey kesinliğini bozuma uğrattır. Ereğ'in 'Güvercin Ağı' isimli çalışması ızgara şemalı kullanımın çağdaş sanat içindeki ele alış biçimini yansıtır. Soyutlama fikrinin çağdaş sanat içindeki bu kullanımıyla birlikte ızgara şemalı öneriler içinde kare formunun bozuma uğrar. Bununla birlikte biçimsel ve anlamsal noktada 20.yy'ın başında ele alınan ızgara şemalı örneklerden farklı bir zihinsel sürece doğru evrilen yeni anlam önerilerinin bu hatları bozuma uğrattırılmış ızgara şemalı örneklerle ortaya konması çağdaş sanat içindeki yeni karelerin durumunu ortaya koyar.

⁶⁸ www.12b.iksv.org, (Çevrimiçi), (15.06.2015)



Resim 55: Cevdet Erek, Güvercin Ağı, 2010, karışık teknik, 12.İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi

12. İstanbul Bienali'nde sergilenen bir başka ızgara tasarımlı çalışma Brezilya'lı sanatçı Jorge Macchi'ye (1963-...) aittir. Macchi'nin *Kara Altın* isimli çalışması yine Mondrian'ın ızgara tasarımını hatırlatacak şekilde kurgulanmış bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Çalışmanın sol üst köşesinde işe adını veren *Ouro Preda* (Kara Altın) yazısı bulunur. Siyah ve beyaz gazete kağıtlarının yatay ve dikey hatlarla sunulmuş olması bahsedilen Mondrian şemasını hatırlatmakla birlikte bu yatay ve dikeylikte karşımıza çıkan kare oluşumlarının bir önceki örnekte görülen kesin ve net hatlarının bozulmuş olması yatay-dikey karşıtlığında oluşturulmaya çalışılan tasarımsal dünyanın eleştirisi olarak görülür. Sömürgecilik dönemini hatırlatacak şekilde Brezilya'nın Portekiz tarafından altın için sömürülmesini işleyen Macchi kapitalistleşmiş bir düzenin içinde Mondrian tipi ızgarasal oluşumun bozumuyla modern dünya görüşü ile sömürü mantığının gerilimli ilişkisini ele alır. Biçimsel anlamda da Mondrian'ın çalışmalarında görülen geometrik ele alış şekliyle oluşturulan renklerin blok olarak kullanılması mantığı bu çalışmada da görülmekle birlikte; düzenlemenin orta kısmında göze çarpan küçük kare bloğunun hatlarının bozularak aktarılması estetik bağlamda da bir tür karşılaştırmanın yapıldığını

hissettirir. Buna göre artık kare formu aracılığıyla ortaya konan dünya tasarımı küreselleşmenin hakimiyetindeki bir dünya içinde, Modernizm'in önerisinin ötesinde anlamlar üreterek kendi nesnel durumundan uzaklaşır.



Resim 56: Jorge Macchi, Kara Altın, 2009, karışık teknik, 12. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kare formunun çağdaş sanat içinde ele alınan örnekleri 20.yy.'ın başında ortaya konan örneklerin biçimsel anlamda bozulmasını, küp formunda gelişen örneklerin ise üç boyutlu pozisyonunun farklı biçimlerde çeşitlendirilmesini veya çağdaş sanat içinde sunulan yeni biçimlendirme örnekleri içinde geliştirilmesi şeklinde düşünülmüştür. Anlamsal göndermelerle işlenen çağdaş sanat içindeki dönüşümün ve sanatın genel pozisyonundaki değişimi aktaran bu analogik durum sanat-geometri ilişkisindeki değişen durumu net olarak ortaya koyar. Buna göre natüralizmin değerlendirilme şeklinde yaşanan kırılma noktasının başlangıç aşamasını oluşturan Cezanne'ın sanat görüşünden avangard bir karşı çıkış ve yeniden tasarımılanan dünya görüşü dahilinde değerlendirilen geometrik yaklaşımdan söz edilebilir. Bozumun ve hatların kesinliğinin sonlanması, eserin kendi bağlamıyla bütünleşerek kare formunun çağdaş sanat içindeki yeni pozisyonunu ortaya koyar. Sanat-geometri ilişkisindeki bu dönüşümün temel çıkış noktası, Maleviç ve

Mondrian'ın ortaya koyduğu önerilerin 90'lı yıllar itibariyle yeniden ele alınmaları sonucunda temellenmiştir. Mondrian'a 21.yy.'ın başında gelen ilk karşı öneriler, karşıt-formları oluşturan ızgara oluşumlu karelerin hatlarının kesinliklerini kaybetmeleri ve kaotik bir çağda modernist kesinliklerin böyle bir heterojen kültürel çeşitlilikte tek tipçi bir anlamı içermeyeceğini ortaya koyarak gelişmiştir.

Mondrian'a çağdaş sanat içinden gelen karşıt önerilere benzer tutumlar Maleviç'in kareleri özelinde de karşılık bulmuştur. Maleviç'in *Beyaz Üzerine Siyah Kare* çalışması çağdaş sanat içinde bu esere göndermede bulunarak yeniden ele alınmıştır. Maria Konstantinova (1953-...) tarafından yeniden ele alınan bu çalışma Jeff Koons'un *kitsch* sanat içinde ortaya koyduğu cam fanus içindeki elektrikli süpürge yerleştirmesiyle bir tür analogi kurulmasını sağlamıştır. Konstantinova, Maleviç'in karesini cam bir fanus içinde yastık üzerinde göstererek Koons örneğinde yüceleştirilmiş bir heykel-yerleştirme yaklaşımına açılan yeni bir paranteze benzer tutumda yaklaşır. Fanus içine konulmuş endüstriyel bir nesnenin yerleştirme öznesi olarak sanat nesnesine dönüştürülmesi Konstantinova'nın bu çalışmaya öykünen işinde bahsedilen analogik bakışın kurulmasını anlamlı kılar. 'Yüce' olanın ironik bir dille sunulması, sadece heykel-yerleştirme temsiliyetinin dışında aynı zamanda kare formunun Modernizm için önemini de eleştiren bir tutumda aktarılır. Maleviç'in karesinin yastık üzerinde *kitsch* bir düzende sunulması bahsedilen yüce atfının yerle bir edilmesini hedefler. Sanat-estetik tartışmasında gündeme gelen estetik kategorilerin avangard savunularını devre dışı bırakan yaklaşım şekli Konstantinova'nın sanat anlayışını belirleyen unsurlardan biridir. Bununla birlikte kare formunu oluşturan dörtgen kesinlik olgusunun, yastığın kare durumunu yansıtan; fakat şekilsel kesinliğini bozuma uğratacak şekilde aktarılması, Maleviç'in karesi üzerinden değerlendirilen anlamsal ve biçimsel birliğin yeniden düşünülmesini gerektirir. Konstantinova'nın kendisinin de Rus kökenli bir sanatçı olması hem kare üzerinden hem de 20. yy'ın başında Sovyetler ve günümüzde Rus Sanatı'nın tarihsel süreklilik içindeki pozisyonunu yeniden düşündürür.

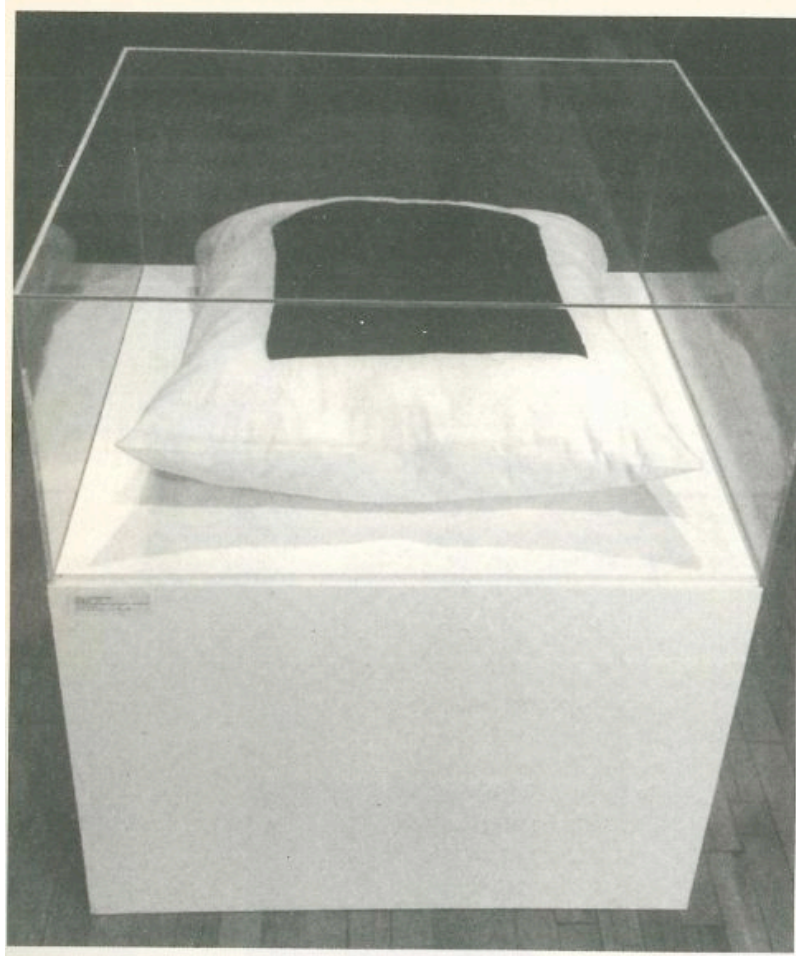
Konstantinova'nın M.K.K.M. (Maria Konstantinova-Kazimir Maleviç) isimli bahsedilen çalışması, çalışmanın isminin çağrıştırdığı şekilde bir tür başlangıç-son analogisinin kurulmasını da işaret eder. Karenin anlam niteliğinin Maleviç tarafından kuramsallaştırıldığı, ama günümüzde de bu anlamın bugünün sanatçısı tarafından

görülüş ve değerlendiriliş şeklini aktaran çalışma, tarihsel süreç içinde bahsedilen taşıyıcı veya dönüştürücü yeni anlama işaret eder. Tarihsel süreklilik içinde, bu sürekliliğin sorgulandığı ve yer yer sekteye uğratıldığı bir dönemde tarihsel bir 'kriz'in varlığı işaret edilir. Bu anlamda gördüğümüz kare artık Maleviç'in karesi değildir. Karenin bu tür bir parodileştirilmeyle aktarılması, modernist ciddiyetin alaşağı edildiği bir öneri ortaya koyar. Böylelikle Konstantinova'nın bu çalışması, Maleviç'in çalışmasının konum veya bağlam niteliğini değiştirerek yeni bir öneri ortaya koyar.

Zamanında Maleviç'in *Siyah Kare* isimli çalışması için gelen tepkiler sonrasında sanatın bambaşka bir döneme girmiş olduğu hatırlanırsa, geçmiş anıları canlandırarak yeni bir öneri ortaya koyan bu örnekler de Çağdaş Sanat içinde farklı arayışların habercisi olabilirler. Maleviç'in çalışmaları müdahalelere uğramış veya yeniden ele alınarak bağlam açısından plastik sanatlardaki yeni pozisyonları ortaya koymakta zaman zaman referans olmuşlardır.⁶⁹ Paradoksal bir biçimde yeni bir konum ortaya koyan Konstantinova'nın çalışması, kare üzerinde yeni bir anlam üretiminin nesnesi olarak çağdaş bir yorumla yeniden aktarılır. Konstantinova çağdaş bir yöntem üzerine modernist bir öneriyi yerleştirerek farklı sanat geleneklerini aynı potada eriten bir örnek ortaya koyar. Böylece modernist olguları yeni bir ele alış biçimiyle, sentez fikrinin çağdaş yorumlama biçimi içinde ele alındığını da ortaya koymuş olur.

Bu şekliyle M.K.K.M. isimli çalışma, Maleviç'in karesiyle bir tür analogik köprü kurarak, nesnesiz resim geleneğinin, yastık gibi bir yerleştirme nesnesiyle kurduğu ilişkinin de altını çizer. Konstantinova'nın bahsedilen taşıyıcılığı-veya dönüşümü hatırlatacak şekilde Modernizm'in dinamikleriyle, ele aldığı Maleviç'in *Siyah Kare* çalışması bu anlamda-belki de- Arthur Danto'nun deyimiyile 'Sanatın Sonundan Sonra'sının yaşandığı bir dönemin ürünüdür.

⁶⁹ Bknz: Prof. Dr. Uşun Tükel, 'Sanat Yapıtında Konum ve Bağlam: Maleviç ve Bonvicini Örnekleri', 'Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar: Sanat ve Felsefe Buluşması'nın içinde, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay., 2010, s. 92-102.



Resim 57: Maria Konstantinova, M.K.K.M.(Maria Konstantinova/Kazimir Maleviç), 1990, karışık teknik, 101 x 40 x 17 cm., Phyllis Kind Galeri, New York

SONUÇ

Bu çalışma, genel olarak 20.yy'ın iki önemli sanatçısı Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian'ın- sanatlarının en olgun döneminde- sanatsal üretimleri noktasında kare ve ızgara formu tercih etmelerinin nedenlerini sanat tarihsel bir perspektiften inceleyerek ele almıştır. İlk aşamada bu çalışma, günümüz sanatındaki geometrik eğilimler dahilinde kare ve ızgara formunun Çağdaş Sanat aşamasında geldiği noktayı ortaya koymak ve Modernizm ile karşılaştırmalı bir boyutta ele almak amacı taşımaktaydı. Araştırma ilerledikçe kare formunun tarihsel süreklilik bağlamında ele alınması ve sanat tarihsel olgular ışığında geçirdiği aşama ve dönüşümlere mercek tutulması önemli hale gelmiştir. Bunun sebebi, formun kendisinin sanat felsefesi bağlamının yanında tarihsel, dini ve kültürel paradigmalara ilişkili olması ve sanat ekollerinin ışığında karelerin, sanatın doğasının dışında farklı ezoterik ve kültürel aşamalarla boyut kazanmasıdır. Kozmolojik arayışların, felsefenin ve matematiğin hayatla kurduğu organik bağın ve bunun sanata yansımalarının bir kolu olarak kare formu tarih boyu doğrudan veya dolaylı olarak kullanılan bir form olmuştur. Böylece 20.yy'ın başına gelene kadar gerek resimsel -ve bunun sonucunda temsili noktada işaret ettiği bağlam açısından; gerekse de formun kendisinin nesne olarak kullanımı açısından işaret edilen unsurlar bütünüünün, sanat dışında bahsedilen diğer olgular ile birlikte düşünülmesi gerekliliği görülmüştür.

20.yy'ın başında 'Sanatın Ölümü' nün ilan edilmesinde farklı akımların belli noktalarda benzer bir söyleme sahip çıkarak bu sonuca ulaşmaları sanatın temsil ettiği değerler bütünüünün tümünden sorgulanması sonucunda gerçekleşmiştir. Süprematizm'in vardığı sonuç da natüralist bir sanat anlayışının çağın algısının gerisinde, dönemin yaşamsal olgular bütünüyle paralellik göstermeyen bir biçimde olduğudur. Maleviç'in resimde dönemin soyutlama algısının ötesinde nesnesizleşmenin, tümünden resimsel öğeleri dışarıda bırakmaya yönelik bir anlayışla ele alınması sonucunda kare formuna ulaştığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, tezin ulaştığı nokta, Maleviç'in sanatsal üretiminde ifadenin sonucu olarak ortaya konan

kare formunun nesnel ve anlamsal durumunun irdelenmesi ve sonrasında üstlendiği taşıyıcı rolün niteliğidir.

Bu aşamada, Maleviç'in özellikle 'uzaysal uzam' ve 'dördüncü boyut' ilkeleri ışığında metafizik ve bunun felsefi doğasının incelenmesi kaçınılmaz olmuştur. Özellikle metafiziğin Ortaçağ itibariyle ortaya koyduğu önerilerin Gül-Haç ekolüyle olan ilişkisi hem Albrecht Dürer hem de bir yüzyıl sonra Robert Fludd tarafından kareler aracılığıyla aktarılmış olması bu tür bir yorumun okunmasında oldukça belirleyici olur. Maleviç'in süprematist sanatının ifadesi olarak ortaya koyduğu *Siyah Kare* isimli çalışmasının Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirmesinin nedeni, ikonaların bir dini ve tanrısal aşkıncılığı aynı zamanda da iman etme yolunu temsil etmesidir. Bu durum da söz konusu inancın kareler aracılığıyla ortaya konmasını açıklar.¹ Böylece bu çalışmayla Maleviç özelinde tartışmanın dini ve metafizik kısmının kare formu yoluyla ortaya konmasının kökenleri görünür kılınmıştır.

Piet Mondrian'ın ızgara oluşumlu *De Stijl* ekolünün sanat dilini yansıtan çalışmalarına bakıldığında; yine Maleviç'le ortak payda olarak metafiziğin öne çıktığını görürüz. Mondrian'ın karşıtlıklar ilkesi temellendirmesiyle ortaya koyduğu bu sanatsal çıkarımlar kökenlerini benzer bir tarihsel arka plan dahilinde ortaya koymuş; fakat bu kez odak nokta teozofi olmuştur. Mondrian'ın ızgara temelli tercihinin kökenlerinin 17. yy'da yoğunluk kazanan teozofist öğretiler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu analojinin kurulmasıyla, Yeni-Platoncu mistisizm ve sonrasında 17. yy.'da yoğunluk kazanan metafizik öğretiler ışığında, Maleviç ve Mondrian'ın sanatsal bakış açıları anlamlı hale gelir. Teozofiyle plastik sanatlar arasında kurulan bağın bir sonucu olarak üretimler yapan Mondrian, fiziksel ve fiziksel-olmayan karşıtlığında kurulan bir evren yasası düzeninin plastik sanatlar içinde de bu tür bir karşıtlığı somutlayan biçimsel önermelerle açıklanarak aktarılabilirliğini ortaya koyar. Buna göre, Mondrian'ın tinsel evrimin aşamalarından geçerek özel kişi haline gelme durumunun sonucunda üst-insan özelliği kazanmasını, bu teozofist öğretiler ışığında ortaya koyduğu bilinmektedir.² Mondrian'ın etkilendiği matematikçi Schönmaekers'in *Plastik Matematiğin İlkeleri* isimli

¹ Yılmaz, a.g.e.,s. 269.

² A.e., s. 19.

çalışmasında ortaya koyduğu karşıtlıklar temelinde şekillenen göstergelerin yatay ve dikey geometrik öğelere indirgenerek açıklanması gerekliliği kuramı, Mondrian'ın yatay-dikey karşıtlığında oluşturduğu biçimsel tercihi net olarak açıklar. Bununla birlikte Mondrian'ın sanatsal çıkış noktasının sadece teozofist-dini çıkarımlara dayalı olduğu değil aynı zamanda Modern Batı Felsefesi'nin temellerinin dayandığı 'diyalektik' olgusuyla da ilgili olduğu görülmüştür. Her ne kadar Mondrian'ın Hegelci felsefeden etkilendiğini ortaya koyan net bir kaynak olmasa da Hegel felsefesini açımlayan anahtar terimler Mondrian'ın metinlerinin içinde geçmektedir.³ Hegelci diyalektiğin kökenlerini oluşturan karşıtlıklar ilkesinin Mondrian'ın biçimciliğini belirleyen başka bir faktör olduğu da görülür.

Bu noktadan sonra tezin odağını oluşturan sorular ışığında, Maleviç ve Mondrian sonrası geometrizeasyon içinde kare ve ızgara formların ele alınmış şekilleri irdelenmiştir. Özellikle 20.yy'ın ikinci yarısına bakıldığında kareler ve ızgaraların kullanımının devam etmekle birlikte 20.yy'ın başındaki uygulamalardan farklılaşarak ele alındığı görülmüştür. Böylece çalışma 'Maleviç-Mondrian sanatına giden yol ve sonrası'nın tamamı sonucunda ulaşılan anlam taşıyıcılığı ve dönüşümüne odaklanmıştır. Tezin sonunda Maleviç ve Mondrian'ın ortaya koyduğu çıkarımlardan hareket ederek, kare formu üzerinden biçim ve anlam noktasında farklı bir süreç doğru ilerlenir.

20.yy'ın ikinci yarısındaki kare ve ızgara şemalı örneklerle bakıldığında postmodern görüşün farklı yöntemlerle üretilmesi ve Çağdaş Sanat sürecine gidilirken yeni parametrelerin devreye girmesi dikkati çeker. Bu fikirlerin tamamı genelde iki görüş bağlamında okunabilir. İlki, Hal Foster ve Rosalind Krauss'un da dahil olduğu bir tür yeniden ele alış şeklinin 'Gerçeğin Travmatik Olarak Geri Dönüşü' mitiyle açıklanması, ikinci görüş ise Postmodernizm süreciyle birlikte kare ve ızgaralar özelinde çağdaş sanat içinde karşılaşılan örneklerin yeni önerilerle anlamsal bir farklılaşmaya odaklanmasıdır. İlk görüşe göre Freudyen bir bakış açısıyla yeniden canlandırılmaya çalışılan anın ancak travmatik bir biçimde var olduğu anda tanımlanabildiği ve böylece bir anlam kazanabildiği savının plastik

³ Yılmaz, a.g.e., s. 122.

sanatlar içindeki karşılığıdır.⁴ Sanat içinde yeniden canlandırılmaya çalışılan örneklerin de (bu çalışma bağlamında kare ve ızgara oluşumları) Foster'a göre bu tür bir ele alınış şekli bağlamında bir tür 'kriz' ile karşılaşılmasının sonucunda travmanın ortaya çıkması şeklinde metafor olarak kullanılmış, Maleviç ve Mondrian sonrası kare ve ızgara örneklerinin de bu durum dahilinde değerlendirilmesi gerekliliği ortaya konmuştur. İkinci görüşe göre ise, finansal kapitalizmin yoğun olarak hissedildiği bir dönemde küresel kültürün göçebe aktörlerinin, buldukları coğrafyanın zamansal ve siyasi algısı bağlamında yerel itirazlarla tekrar eden formları sürdürdükleri görülür. İkinci grup kare ve ızgara oluşumları bu gruba girerler. Tezin son kısmında ortaya konan örneklerin Avrupa merkezli olmaması bahsedilen yerel itirazlar savını da destekleyen bir argümandır. Böylece Avrupa Modernizmi'nin temellendirmiş olduğu 'tasarımlanan dünya' görüşü bağlamında kare formunun Çağdaş Sanat içinde dönüştüğü görülmüştür. Bahsedilen Modernizm olgusundan doğan ve onun anlamsal taşıyıcılığını üstlenen veya bu olguya eleştirel yaklaşarak, biçim üzerinden kare formunu bozan yeni örneklerle karşılaşılır.

Bu tez sonucunda stereotiplerin eleştirilmesi, toplumsal belleğin harekete geçirilmesi bağlamında anlam kazanan Çağdaş Sanat pratikleri içerisindeki kare ve ızgara örneklerinin, Avrupa'yla özdeşleşen 'çağdaş' fikrinin de yerle bir edilmesi anlamında dönüşümü ortaya konmuştur. Bununla birlikte Maleviç ve Mondrian'ın kare ve ızgara uygulamaları özelinde ele alınan 'modern' olgusunun, küresel anlam katmanları içinde yeni kare ve ızgara oluşumlar bağlamında dönüşümü de sonuca dair başka bir çıkarımdır. Bu tezde farklı coğrafyalardan kare ve ızgara şemalı örneklerin net çizgilerinin yerlerini organikleşmeye başlayan çizgisel formlara bırakmalarının, modernliğin gelişimiyle tetiklenen 'yersiz-yurtsuzlaşma' ve 'tekinsizlik' gibi olgu ve hallerin altını çizmek olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Kare ve ızgara oluşumlar açısından biçimsel anlamda başlangıç ve bitiş noktalarının alt üst olması durumunun, düşüncedeki yeni anlam arayışlarının sonucu olarak ele alındığı görülür. Geçmişten alınan örneklerin bu tür bir çağdaş ele alış biçimiyle aktarılması bu yersiz-yurtsuzlaşmanın hissedildiği coğrafyalardan gelen örneklerde ortaya konmuştur. Böylece merkez-çevre tartışmasında parodileştirilen, basit öge ve

⁴ Foster, **a.g.e.**, s. 84.

malzemelerle tekrarlanarak yansıtılan kare ve ızgara örneklerin bu biçimsellik açısından ortaya konan yeni önerileri tartışılmaya çalışılmıştır.

Tezin sonunda anlam taşıyıcılığı-gelişimi, kare formunun tekrarlanarak yeniden anlamlandırılması açısından değil, her tekrarın yeniden yorumlanarak yeni bir anlam üretmesi önerisini ortaya koyar. Buna göre her estetik öneri dolayım sokulduğu referansla anılırken ortaya koyduğu yeni bağlam genelde gözden kaçırılır. Üst anlatıların sabitlediği bir yorumlama biçiminin sonucunda ortaya konan bu yaklaşım 'yeni'nin şüpheyile karşılandığı bir tekdüzeliği doğurur. Tezin sonunda kareler özelinde bu 'yeni' ortaya konuş biçimlerinin farklı özellikteki bağlamları kendi nesnel pozisyonları dahilinde düşünülerek aktarılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Akay, Ali, Postmodernizmin ABC'si'', Say Yay., İstanbul, 2013

Akay, Ali, ''Sanatın Durumları'', Bağlam Yay., İstanbul, 2005

Artun, Ali, Öрге, Nursu, '' Çağdaş Sanat Nedir?'', İletişim Yay., İstanbul, 2014

Der: **Artun Ali, Aliçavuşoğlu, Esra**, '' Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı'', İletişim Yay., İstanbul, 2009

Best Antony, Hanhimaki, M. Jussi, Maiolo A., Schulze, E. Kirsten, ''20. Yüzyılın Uluslararası Tarihi'', Siyasal Kitabevi,, Ankara, 2012

Ed: **Bowl, E. John**, ''Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934, The Viking Press, New York, 1976

Bowness, Alan, ''Modern European Art'', Thames & Hudson, Londra, 1997

Calinescu, Matei, ''Modernliğin Beş Yüzü'', Küre Yay., İstanbul, 2013

Calter, A. Paul, ''Squaring the Circle: Geometry in Art and Architecture'', Key College Publishing, 2008

Çalikoğlu, Levent, ''Çağdaş Sanat Konuşmaları'', YKY, İstanbul, 2005

Doesburg, van Theo, ''Principles of Neo-PlasticArt'', New York Graphix Society Ltd., New York, 1969

Doherty, O'Brian, " Beyaz Küpün İçinde", Sel Yay., İstanbul, 2010

Ed: **Druitt, Matthew**, "Kasimir Malevich: Suprematism", S.R. Guggenheim Foundation Phaidon Press, London, 2003

Ed: **Duro, Paul**, "The Rhetoric of the Frame", Cambridge Uni. Press, İngiltere, 1996

Eco, Umberto, "Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik", Can Yay., İstanbul, 1999

Foster, Hal, "Gereğın Geri Dönüşü", Ayrıntı Yay., İstanbul, 2009

Foster, Hal, "Sanat Mimarlık Kompleksi: K reselleşme ağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliğı", İletişim Yay., İstanbul, 2013

ed: **Garber, Daniel, Ayers, Michael** "History of Seventeenth Century Philosophy, Vol: 1, Cambridge Uni. Press, 2012

Garrard, Laura, Morris, Stuart, "Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard-Edge, Serial and Post Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present", Crescent Moon Publishing, London, 2007

Germener, Semra, "1960 Sonrasında Sanat", Kabalcı Yay., İstanbul, 1996

Godwin, Joscelyn, "Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds", Thames & Hudson, İngiltere, 1979

Gombrich, E.H., "Sanatın  yk s ", Remzi Yay., İstanbul, 1989

Guilbaut, Serge, " New York Modern sanat Düşüncesini Nasıl aldı?", Sel Yay., İstanbul, 2009

ed: **Hahnloser, R. Hans**, ‘‘Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches MS. FR. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, 1953

Hodge, Susie, ‘‘Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?’’, Hayalperest Yay., İstanbul, 2013

Ivins, Jr., M. William, ‘‘Art & Geometry: A Study in Space Intuitions’’, Dover Publications INC., 1964

Janacek, Bruce, ‘‘ Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England’’, Pennsylvania State Uni., Press, 2011

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz, ‘‘ Saturn and Melacholy’’, New York Basic Books, 1964

Kostof, Spiro, ‘‘ The City Shaped: Urban Patterns and Meaning Through History’’, Thames & Hudson, London, 1993

Krausse, Carole, Anne, ‘‘ Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü’’, Literatür Yay., İstanbul, 2005

Lynton, Norbert, ‘‘ Modern Sanatın Öyküsü’’, Remzi Yay., İstanbul, 2009

Marcus, Greil, ‘‘ Ruj Lekesi’’, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2013

Milner, John, ‘‘ Kazimir Malevich and the Art of Geometry’’, Yale Uni. Press, 1996

Minor, Hyde, Vernon, ‘‘Sanat Tarihinin Tarihi’’, Koç Üni. Yay., İstanbul, 2012

Mondrian, Piet, ‘‘ The New Art The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian’’, Thames & Hudson, London, 1987

- Neret, Gilles**, ‘‘Kasimir Malevich and Suprematism’’, Taschen, Köln, 2003
- Panofsky, Irwin**, ‘‘ İkonoloji Araştırmaları’’, Pinhan Yay., İstanbul, 2012
- Panofsky, Irwin**, ‘‘ Perspektif: Simgesel Bir Biçim’’, Metis Yay., İstanbul, 2013
- Panofsky, Irwin**, ‘‘ The Life and Art of Albrecht Dürer’’, Princeton Uni. Press, 1955
- Ragon, Michel**, ‘‘Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi’’, Kabalcı Yay., İstanbul, 2010
- Sertöz, Sinan**, ‘‘ Matematiğın Aydınlık Dünyası’’, Tübitak Yay, Ankara, 1998
- Smith, -Lucie, Edward**, ‘‘ Movements in Art since 1945’’, Thames & Hudson Pub., Londra, 1975
- Souter, Gerry**, ‘‘ Malevich: Journey to Infinity’’, Parkstone Press, Londra, 2008
- Şahiner, Rifat**, ‘‘Postmodern Kırılmalar’’, topya Yay., Ankara, 2013
- Thilly, Frank**, ‘‘Yunan ve Ortaçağ Felsefesi’’, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2007
- Turani, Adnan**, ‘‘ Dünya Sanat Tarihi’’, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- Vitruvius**, ‘‘ Mimarlık zerine On Kitap’’, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., İstanbul, 1993
- Ed: **Wood, Paul, Harrison, Charles**, ‘‘ Sanat ve Kuram’’, Küre Yay., İstanbul, 2011

Wölfflin, Heinrich, ‘‘Sanat Tarihinin Temel Kavramları’’, Remzi Yay., İstanbul, 1990

Wycherley, E., ‘‘Antikçağ’da Kentler Nasıl Kuruldu?’’ Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 2009

Makaleler:

Aytaç, Olgu, Madra, Yahya, ‘‘ [İmhayı Beklerken] Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta Clark’ın Sanatının Siyaseti’’, doxa (dergi), Norgunk Yay., İstanbul, Eylül 2007, Sayı: 5

Calder, I.R.F., ‘‘A Note on Magic Squares in the Philosophy of Agrippa of Nettesheim’’, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, A.B.D.,1949

Federico, P.J., ‘‘The Melancholy Octahedron’’, Mathematics Magazine, Washington, 1972

Greenberg, Clement, ‘‘ Avangard ve Kitsch’’, Partisan Review, A.B.D., 1939

Groys, Boris, ‘‘Zamanın Yoldaşları’’, Sternberg Press, 2010

Judd, Donald, ‘‘ Özgül Nesnelere’’, Complete Writings 1959-75, Halifax, 1975

Kemp, Wolfgang, ‘‘The Narrativity of the Frame’’, Cambridge Uni.Press, İngiltere, 1996

Lu, Yinghua, Carol, ‘‘Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya’’, Sternberg Press, 2010

Motherwell, Robert, ‘‘ Painter’s Object’’, Partisan Review, 11. sayı:1, A.B.D (Kış 1944)

Rajchman, John, ‘‘Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?’’, Sternberg Press, 2011

Read, John, ‘‘ Dürer’s Melencolia I: An Interpretation of this Drawing, Burlington Magazine 87, İngiltere, 1945

Reinhardt, Ad, ‘‘Sanat Olarak Sanat’’, Art International, Lugano, VI, sayı:10, Aralık 1962

Saunders, Stonor, Frances, ‘‘ Modern Art was CIA ‘Weapon’ ‘’, Independent, A.B.D., 1995

Taylor, Glenn, ‘‘ A Secret Message in Dürer’s Magic Square’’, Ars Brevis Foundation Inc., Notes in the History of Art, Vol:23, A.B.D., 2003

Tükel, Uşun, ‘‘Sanat Yapıtında Konum ve Bağlam: Maleviç ve Bonvicini Örnekleri’’, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 2010

Yavuz, Seda, ‘‘Yapıt Öldü...Yaşasın Metin!’’, Genç Sanat, İstanbul, 2010

Yorgancıoğlu, Derya, ‘‘20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu’’, İstanbul, 2009

Tezler:

Yılmaz, Evren, ‘‘ Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme’’, Doktora Tezi, İstanbul, 2009

Elektronik Kaynakça :

Ashley Bickerton, “**Conversation with Ashley Bickerton**”, (Çevrimiçi), <http://www.terpentin.org/en/conversation-ashley-bickerton>, 13.10.2014

İKSV, editör, <http://www.12b.iksv.org> (Çevrimiçi), 15.06.2015

Jale Erzen, “**Bauhaus’un 90. Yılında**”, (Çevrimiçi), <http://www.mimarlikdergisi.com> Mimarlık Dergisi, sayı: 349, Eylül-Ekim 2009, 20.02.2015

Octavian Esanu, “**Neo-Liberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi I**”, (Çevrimiçi), <http://www.e-skop.com>, 19.05.2015