

**GÖRMENİN MORFOLOJİSİ:  
SOYUT-GEOMETRİK OLASILIKLAR  
VE ANAMORFİK OLUŞUMLAR**

**Tolga ŞENOL**

**Sanatta Yeterlik Tezi  
Resim Ana Sanat Dalı  
Yrd. Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK  
2017  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**Tolga ŞENOL**

**GÖRMENİN MORFOLOJİSİ: SOYUT-GEOMETRİK  
OLASILIKLAR VE ANAMORFİK OLUŞUMLAR**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Yrd. Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK**

**ERZURUM- 2017**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Görmenin Morfolojisi: Soyut Geometrik Objeler ve Dramatik Objeler" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

14.09.2017

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Colpa SEVDL



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



### TEZ KABUL TUTANAĞI

#### GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

*Yrd. Doç. Didem Önk* danışmanlığında, *Tez. Senal* tarafından hazırlanan bu çalışma *4.12/2017* tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, *Zesim* Anabilim / Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan *Yrd. Doç. Devrol Koz* imza : *Devrol*  
Jüri Üyesi *Prof. Dr. Mustafa Bulut* imza : *MM*  
Jüri Üyesi *Doç. M. Emin Kayrak* imza : *EM*  
Jüri Üyesi *Doç. Dr. Osman TAŞKESEN* imza : *Osman*  
Jüri Üyesi *Yrd. Doç. Didem Önk* imza : *Didem*

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. *4.12/2017*

**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

|                               |              |
|-------------------------------|--------------|
| <b>ÖZET</b> .....             | <b>IV</b>    |
| <b>ABSTRACT</b> .....         | <b>V</b>     |
| <b>GÖRSELLER DİZİNİ</b> ..... | <b>VI</b>    |
| <b>ÖNSÖZ</b> .....            | <b>XVIII</b> |
| <b>GİRİŞ</b> .....            | <b>1</b>     |

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GÖRMENİN MORFOLOJİSİ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.1. NASIL GÖRÜYORUZ</b> .....                 | <b>4</b>  |
| 1.1.1. Gözün Yapısı ve Görme Fonksiyonları.....   | 4         |
| 1.1.2. Derinlik Algısı ve Resimsel İpuçları ..... | 5         |
| 1.1.3. Algısal Organizasyon .....                 | 8         |
| <b>1.2. GÖRMEYE İLİŞKİN DİNAMİK VERİLER</b> ..... | <b>12</b> |
| 1.2.1. Şekil ve Form İlişkisi .....               | 12        |
| 1.2.2. Yüzey, Doku ve Renk İlişkisi .....         | 14        |
| 1.2.3. Parça-Bütün İlişkisi .....                 | 17        |

### İKİNCİ BÖLÜM

#### SOYUT-GEOMETRİK VE ANAMORFİK OLAN RESİMSSEL MEKAN

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2.1. SOYUT-GEOMETRİK YAPILAR VE YAPITLAR</b> .....                       | <b>19</b> |
| 2.1.1. Soyut Geometrik Resmin Oluşum Süreci .....                           | 19        |
| 2.1.2. Soyut Sanatta Avangardizm .....                                      | 22        |
| 2.1.2.1. Pablo Picasso ve Analitik Kübizm .....                             | 22        |
| 2.1.2.2. Wassily Kandinsky ve Başlangıç Düzlemi.....                        | 26        |
| 2.1.2.3. Piet Mondrian ve Neoplastisizm.....                                | 36        |
| 2.1.2.4. Kazimir Malevich ve Suprematizm.....                               | 50        |
| 2.1.3. Soyut Geometrik Yapıt (Soyut Geometrik Resmin Yüzeyden Taşması)..... | 65        |
| 2.1.3.1. Viladimir Tatlin; Köşe Rölyefi .....                               | 66        |
| 2.1.3.2. Aleksandr Rodçenko; Resmin Sonu .....                              | 69        |
| 2.1.3.3. El Lissitzky; Proun Odası .....                                    | 70        |

|   |            |
|---|------------|
| 2.1.3.4. Ben Nicholson; Salt Geometri .....                 | 72         |
| 2.1.3.5. Jean Tinguely; Kinetik Sanat.....                  | 74         |
| 2.1.3.6. Frank Stella; Şekilli Tuval .....                  | 76         |
| 2.1.3.7. Ellsworth Kelly; Renk Alan Resmi .....             | 79         |
| 2.1.3.8. Charles Biederman; Modern Rölyef.....              | 82         |
| 2.1.3.9. Daniel Buren; İn Situ (Yerinde) .....              | 84         |
| 2.1.4. Gerçek Mekana Dahil Olan Soyut Geometrik Yapıt ..... | 87         |
| 2.1.4.1. Richard Serra; Yapıta Dahil Olan Mekan .....       | 88         |
| 2.1.4.2. Carl Andre; Tekrar Üretilbilir Yapıt.....          | 93         |
| 2.1.4.3. Donald Judd; Spesifik Nesne.....                   | 97         |
| 2.1.4.4. Sol LeWitt; Kavramsal Yaklaşım.....                | 102        |
| 2.1.4.5. Jesús Rafael Soto; Panetrable .....                | 107        |
| <b>2.2. ANAMORFİK YAPILAR VE YAPITLAR.....</b>              | <b>113</b> |
| 2.2.1. Anamorfik Sanat Nedir?.....                          | 113        |
| 2.2.1.1. Anamorfik Sanat Yöntemleri.....                    | 116        |
| 2.2.1.1.1. Uzatma Yöntemi .....                             | 117        |
| 2.2.1.1.2. Katoprik (Silindirik Ayna) Yöntem .....          | 120        |
| 2.2.1.1.3. Kanal Yöntemi .....                              | 122        |
| 2.2.1.1.4. Yansıtma Yöntemi .....                           | 126        |
| 2.2.2. Anamorfik Sanat Ne Değildir?.....                    | 128        |
| 2.2.2.1. Trompel'oeil.....                                  | 128        |
| 2.2.2.2. Quadratura .....                                   | 129        |
| 2.2.2.3. Optik Sanat ve İmkânsız Biçimler.....              | 130        |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT- GEOMETRİK VE ANAMORFİK NİTELİKLİ SANATSAL

#### ÜRETİMLERDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

|   |            |
|---|------------|
| <b>3.1. FELICE VARINI; DUVAR RESMİNDE YENİ PERSPEKTİFLER.....</b> | <b>134</b> |
| <b>3.2. GEORGES ROUSSE; MİMARİ BOŞLUK .....</b>                   | <b>141</b> |
| <b>3.3. FANETTE GUILLOUD; İMKANSIZ GEOMETRİ.....</b>              | <b>148</b> |
| <b>3.4. CHRISTOPHER DEREK BRUNO: ZİHİNSEL KÖRLEŞME.....</b>       | <b>152</b> |

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**UYGULAMA RAPORU**

|   |            |
|---|------------|
| <b>4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ .....</b>       | <b>157</b> |
| <b>4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR .....</b> | <b>158</b> |
| <b>4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ .....</b>           | <b>168</b> |
| <b>SONUÇ.....</b>                                     | <b>169</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                 | <b>177</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                                  | <b>183</b> |

**ÖZET****SANATTA YETERLİK TEZİ****GÖRMENİN MORFOLOJİSİ: SOYUT-GEOMETRİK OLASILIKLAR  
VE ANAMORFİK OLUŞUMLAR****Tolga ŞENOL****Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK****2017, 185 sayfa****Jüri: Yrd. Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK (Danışman)  
Prof. Mustafa BULAT  
Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN  
Doç. Mehmet Emin KAYSERİLİ  
Yrd. Doç. Devabil KARA**

İnsanoğlu dış dünyayı oluşturan nesnelere görsel olarak algılandıkça; deneyim, gereksinim, bilgi ve fiziksel şartlar önemli etmenler olarak karşımıza çıkar. Bu çeşitli değişkenlerin varlığı doğru algılamayı sağlayabileceği gibi aynı zamanda yanılsama da yaratabilir. İnsanoğlu doğayı algılandıkça çeşitli organizasyonlar geliştirmiş sanatçı da bu organizasyonlardan yola çıkarak kendi kurgusunu yüzeyde gerçekleştirmiştir. Boyut ve yanılsama kavramlarının ön plana çıktığı bu eğilimlerin uygulanmasında biçim-form kullanımını öneme sahiptir.

Bu tez çalışmasında doğanın algılanmasında yer eden görsel organizasyonlar tespit edilerek süreç içinde resim sanatına uyarlandığı belirtilmiş, soyut geometrik resmin oluşumu, gelişimi, mekanla ilişkisi, anamorfoz sanat anlayışı bağlamında dönüşümü; sanat estetiği çerçevesinde özne-nesne arasındaki bağıntının süreç içindeki rol değişimleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Tez çalışmamızda; literatür tarama ve eser inceleme yöntemleri kullanılmış elde edilen veriler çalışmanın önemi açısından betimleyici tanımlarla analiz edilmiştir. Tez çalışması, elde edilen verilerin tasarım süreci içerisinde uygulanabilirliğini değerlendiren bir dizi resimle desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Görme, soyut-geometri, anamorfoz, boyut, yanılsama, resim.



**ABSTRACT****THESIS OF PROFICIENCY IN ART  
VISUAL MORPHOLOGY: ABSTRACT-GEOMETRIC PROBABILITIES  
AND AMORPHIC FORMATIONS****Tolga ŞENOL****Advisor: Asst. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK****2017, 185 pages****Jury: Asst. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK (Advisor)  
Prof. Mustafa BULAT  
Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN  
Assoc. Prof. Mehmet Emin KAYSERİLİ  
Asst. Prof. Devabil KARA**

While human beings perceive objects forming the outside world visually, experience, need, knowledge and physical conditions come to the fore as important factors. The presence of these various variables may not only provide correct perception but also create illusion at the same time. Human beings have developed various organizations while perceiving nature, and the artist has made their own fiction on the surface by starting from these organizations. The use of shape-form is important in the application of these trends which are the foreground of the concepts of dimension and illusion.

In this thesis, it is stated that the visual organizations involved in the perception of nature are determined and adapted to the art of painting in the process. It was investigated considering the role changes in the process of the relation between subject and object in the frame of art aesthetics which transformation in the context of abstract geometric picture formation, its development, relation to space, anamorphous artistic understanding.

In this study; literature screening and trace analysis methods were used and the obtained data were analysed with descriptive definitions in terms of importance of study. The thesis work was supported by a series of pictures evaluating the applicability of the obtained data in the design process.

**Key Words:** Vision, pure-geometry, anamorphosis, dimension, illusion, painting.

## GÖRSELLER DİZİNİ

|   |    |
|---|----|
| <b>Görsel 1.1.</b> Gözün Dış Dünya Algılaması .....   | 4  |
| <b>Görsel 1.2.</b> Fotoğraf Makinesinin Dış Dünya Algılaması .....  | 4  |
| <b>Görsel 1.3.</b> Saydam Düzlemler.....  | 7  |
| <b>Görsel 1.4.</b> Birbirlerine Geçen Düzlemler.....  | 7  |
| <b>Görsel 1.5.</b> Ters Lineal (Tek Boyutlu Çizgisel Perspektif).....                                       | 7  |
| <b>Görsel 1.6.</b> Çizgilerle Oluşturulan Kompozisyon .....   | 7  |
| <b>Görsel 1.7.</b> Yakınlık Organizasyonu .....   | 9  |
| <b>Görsel 1.8.</b> Benzerlik Organizasyonu.....   | 9  |
| <b>Görsel 1.9.</b> Tamamlama Organizasyonu .....  | 10 |
| <b>Görsel 1.10.</b> Süreklilik Organizasyonu .....  | 10 |
| <b>Görsel 1.11.</b> Şekil-Zemin İlişkisi Organizasyonu .....  | 11 |
| <b>Görsel 1.12.</b> Geçmişin Etkisi Organizasyonu .....   | 11 |
| <b>Görsel 2.1.</b> Robert Fludd, “Karanlıktan”,1617.....  | 20 |
| <b>Görsel 2.2.</b> Robert Fludd, “Koyu Karanlıklar”, 1617.....  | 20 |
| <b>Görsel 2.3.</b> Pablo Picasso, “Mandolin Çalan Kız”. 100,3 x 73,6 cm, t.ü.y.b. 1910 .....                | 24 |
| <b>Görsel 2.4.</b> Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 90 x 70 cm, t.ü.y.b, 1911.....                          | 25 |
| <b>Görsel 2.5.</b> Nokta. Merkez yönünde yumuşayan gerilme .....  | 28 |
| <b>Görsel 2.6.</b> Nokta. Artan dağılma (a-d köşegeni gösteriliyor) .....                                   | 28 |
| <b>Görsel 2.7.</b> Nokta. Yükselmekte olan 9 nokta (d-a köşegeni ağırlık aracılığıyla<br>vurgulanıyor)..... | 28 |
| <b>Görsel 2.8.</b> Nokta. Özgür çizgisel bir yapı için yatay-dikey-yanlamasına.....                         | 28 |
| <b>Görsel 2.9.</b> Nokta.Rengin birincil değerleri olarak siyah ve beyaz nokta.....                         | 28 |
| <b>Görsel 2.10.</b> Çizgi. Aynı örneğin çizgiler biçimindeki hali. ....                                     | 28 |
| <b>Görsel 2.11.</b> Çizgi. Düzlemin sınırındaki nokta ile birlikte. ....                                    | 29 |
| <b>Görsel 2.12.</b> Çizgi. Siyah ve beyazla belirginleştirilen ağırlıklar.....                              | 29 |
| <b>Görsel 2.13.</b> Çizgi. İnce çizgiler ağır noktaya karşı direniyor.....                                  | 29 |
| <b>Görsel 2.14.</b> Çizgi. Kompozisyonun bir ayrıntısının grafik yapısı.....                                | 29 |
| <b>Görsel 2.15.</b> Çizgi. Kompozisyonun çizgisel yapısı. Dikey ve yatay doğrultuda<br>yükselme .....       | 29 |
| <b>Görsel 2.16.</b> Çizgi. Merkezden sapan yapı oluşturulan yüzeylerle vurgulanıyor. ....                   | 29 |
| <b>Görsel 2.17.</b> Çizgi. Bir doğru çizgiyle Bağlantılı iki eğri çizgi.....                                | 29 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Görsel 2.18.</b> Çizgi. Enine boyut, düşük gerilmeye sahip dağınık öğelerin bütününe bir gerilme kazandırıyor.....                                      | 29 |
| <b>Görsel 2.19.</b> Çizgi. Özgür bir eğri çizginin bir ortak noktayla bağlantısı. ....   | 29 |
| <b>Görsel 2.20.</b> Çizgi. Kalınlaşmalar dalgalı, özgür çizgi-yatay konum .....  | 29 |
| <b>Görsel 2.21.</b> Çizgi. Aynı dalgalı çizgi, geometrik çizgilerle birlikte .....   | 29 |
| <b>Görsel 2.22.</b> Çizgi. Birkaç özgür çizgiden oluşan basit ve homojen kompozisyon .....   | 29 |
| <b>Görsel 2.23.</b> Çizgi. Aynı kompozisyon, özgür spirallerle karmaşılaştırılmış .....  | 29 |
| <b>Görsel 2.24.</b> Çizgi. Yanlamasına gerilmeler ve bir nokta yönünde gerilmeler .....  | 30 |
| <b>Görsel 2.25.</b> Çizgi. İkili seslenme-doğru çizgilerin soğuk gerilmesi, eğrilerin sıcak gerilmesi. Karşıtlıklar: Sert-esnek, uysal-kapalı .....        | 30 |
| <b>Görsel 2.26.</b> Çizgi. Renkli çizimsel titreşim, mümkün olan en az renkle elde edilmiş (siyah).....  | 30 |
| <b>Görsel 2.27.</b> Çizgi. Triangle Noir (1925) Tablosu için doğru çizgilerden Oluşan bir kompozisyonun bir eğri çizgiyle içsel bağlantısı (sol-sağ). .... | 30 |
| <b>Görsel 2.28.</b> Çizgi. Karşıt köşegen ve noktaların gerilmesiyle yatay- dikey yapı. Massage intime (1925) resminin şeması .....                        | 30 |
| <b>Görsel 2.29.</b> Çizgi. Küçük rüya kırmızı (1925) resminin çizgisel yapısı .....  | 30 |
| <b>Görsel 2.30.</b> Merkezde oluşan gerilmeler.....  | 31 |
| <b>Görsel 2.31.</b> Wassily Kandinsky, “Beyaz Üzerine II”, 105 x 98 cm, t.ü.y.b., 1923 .....   | 32 |
| <b>Görsel 2.32.</b> Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 140 x 201 cm, t.ü.y.b. 1923 .....   | 33 |
| <b>Görsel 2.33.</b> Wassily Kandinsky, “Çapraz İşaret”, 141 x 202 cm, t.ü.y.b.1923 .....   | 34 |
| <b>Görsel 2.34.</b> Wassily Kandinsky, “ Sarı-Kırmızı-Mavi”, 127 x 200 cm, t.ü.y.b.1925...34   | 34 |
| <b>Görsel 2.35.</b> Wassily Kandinsky, “Birkaç Daire”, 140 x 140 cm, t.ü.y.b.1926 .....  | 34 |
| <b>Görsel 2.36.</b> Wassily Kandinsky, “Turuncu”, 40. 6 x 38. 3 cm, Litograf, 1923 .....   | 34 |
| <b>Görsel 2.37.</b> Wassily Kandinsky, “Alacakaranlık”, (Detay), 1917 .....  | 35 |
| <b>Görsel 2.38.</b> Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 8” (Detay), 1923 .....   | 35 |
| <b>Görsel 2.39.</b> Wassily Kandinsky, “Uçların Üzerinde” (Detay), 1928.....   | 35 |
| <b>Görsel 2.40.</b> Wassily Kandinsky, “Basit Griftlik” (Detay), 1939 .....  | 35 |
| <b>Görsel 2.41.</b> Wassily Kandinsky, “Beyaz Kompozisyon” (Detay), 1920.....  | 35 |
| <b>Görsel 2.42.</b> Wassily Kandinsky, “Siyah Izgara” (Detay), 1922 .....  | 35 |
| <b>Görsel 2.43.</b> Wassily Kandinsky, “Turuncu” ( (Detay), 1923.....  | 35 |
| <b>Görsel 2.44.</b> Wassily Kandinsky, “Sarı Tuval” (Detay), 1938.....   | 35 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Görsel 2.45.</b> Piet Mondrian, “Artı ve Eksi”,108.4 x 108.4 cm, 1917.....  | 38 |
| <b>Görsel 2.46.</b> Piet Mondrian, “Kompozisyon A”, 50 x 44 cm t.ü.y.b. 1917 .....   | 41 |
| <b>Görsel 2.47.</b> Piet Mondrian, “Renk Planlı Kompozisyon”, 48 x 61 cm t.ü.y.b. 1917....   | 41 |
| <b>Görsel 2.48.</b> Piet Mondrian, “Gri ve Açık Kahverengi Kompozisyon”, t.ü.y.b.<br>1918.....   | 41 |
| <b>Görsel 2.49.</b> Piet Mondrian, "Gri Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon", 121 x 121<br>cm, t.ü.y.b.1918 .....                            | 42 |
| <b>Görsel 2.50.</b> Piet Mondrian, “İzgaralı Eşkenar Dörtgen Kompozisyon V”, t.ü.y.b.<br>1919 .....  | 43 |
| <b>Görsel 2.51.</b> Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri”, t.ü.y.b. 1920 .....   | 43 |
| <b>Görsel 2.52.</b> Piet Mondrian, "Mavi, Sarı, Siyah, Kırmızı, Siyah, Gri Kompozisyon”,<br>t.ü.y.b.1922 .....                               | 45 |
| <b>Görsel 2.53.</b> Piet Mondrian, “Dört Sarı Çizgili Prizma Kompozisyon”, 79,9 x 80,<br>2 cm Diyagonal:112,9 cm, t.ü.y.b. 1933 .....        | 45 |
| <b>Görsel 2.54.</b> Piet Mondrian, “Sarı, Mavi, Beyaz Kompozisyon”, 57. 1 x 55. 2 cm,<br>t.ü.y.b.1937 .....                                  | 46 |
| <b>Görsel 2.55.</b> Piet Mondrian,“Trafalgar Meydanı”, 145.2 x 120 cm, t.ü.y.b.1939 – 43..   | 47 |
| <b>Görsel 2.56.</b> Piet Mondrian, New York Boogie Woogie, t.ü.y.b. 1941 – 42 .....  | 47 |
| <b>Görsel 2.57.</b> Piet Mondrian,“ “New York City I”, 114,2 x 119,3 cm, t.ü.y.b.1942 .....  | 47 |
| <b>Görsel 2.58.</b> Piet Mondrian,“ “New York City II”, 117 x 110 cm, t.ü. tebeşir, bant,<br>boya, 117 x 110 cm .....                        | 47 |
| <b>Görsel 2.59.</b> Piet Mondrian,“ “New York City III” .....  | 47 |
| <b>Görsel 2.60.</b> Piet Mondrian, "Broadway Boogie Woogie”, 127 x 127 cm, t.ü.y.b.<br>1941-42.....  | 48 |
| <b>Görsel 2.61.</b> “Broadway Boogie Woogie” (Detay).....  | 49 |
| <b>Görsel 2.62.</b> “Broadway Boogie Woogie” (Detay).....  | 49 |
| <b>Görsel 2.63.</b> Piet Mondrian, “Victory Boogie Woogie” (Bitmemiş), 127 x 127cm,<br>Diyagonal: 178,2 cm Karışık Teknik 1942-44.....       | 49 |
| <b>Görsel 2.64.</b> “Victory Boogie Woogie”, (Detay) .....   | 50 |
| <b>Görsel 2.65.</b> “Victory Boogie Woogie”, (Detay) .....   | 50 |
| <b>Görsel 2.66.</b> Kazimir Malevich, "Mona Lisa'lı Kompozisyon: Moskova'da Kısmi<br>Güneş Tutulması”, 71 x 54 cm, Karışık Teknik, 1914..... | 51 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Görsel 2.67.</b> Kazimir Malevich, “Cenaze Kaldırıcı” .....   | 52 |
| <b>Görsel 2.68.</b> Kazimir Malevich, “0,10 Adlı Sergiden Bir Görünüm”, Petrograd,<br>1915 .....   | 55 |
| <b>Görsel 2.69.</b> Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1913, t.ü.y.b.<br>109 x 109 cm .....                               | 56 |
| <b>Görsel 2.70.</b> Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Haç”, 106 x 106 cm, t.ü.y.b.1915<br>.....                                       | 57 |
| <b>Görsel 2.71.</b> Kazimir Malevich, “Siyah Daire”, 105 x 105 cm, t.ü.y.b. 1915.....  | 57 |
| <b>Görsel 2.72.</b> Kazimir Malevich, “Süprematizm (Siyah Daire Üzerine Kırmızı Haç)”,<br>72.5 x 51 cm, t.ü.y.b. 1921-27.....              | 58 |
| <b>Görsel 2.73.</b> Kazimir Malevich, “Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği”,<br>82. 7 x 58. 3 cm, t.ü.y.b. 1915 .....                 | 59 |
| <b>Görsel 2.74.</b> Kazimir Malevich, “Süprematizm No:56”, 80. 5 x 71 cm, t.ü.y.b. 1916 ..   | 60 |
| <b>Görsel 2.75.</b> Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 105 x 70.5 cm,<br>t.ü.y.b, 1917-1918.....                                 | 62 |
| <b>Görsel 2.76.</b> Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”,78.7 x 78.7 cm,<br>t.ü.y.b. 1918 .....                                    | 63 |
| <b>Görsel 2.77.</b> Kazimir Malevich, “Arkitekton”,1923,(Restorasyon-1978) Paris<br>Modern Sanat Müzesi.....                               | 64 |
| <b>Görsel 2.78.</b> Pablo Picasso,“Hasır İskemleli Natürmort”, 27 x 35 cm İpli Tuval<br>Üzerine Yağlı Boya ve Mumlu Bez, 1912 .....        | 66 |
| <b>Görsel 2.79.</b> Viladimir Tatlin, “Counter Relief”, 1913 .....   | 67 |
| <b>Görsel 2.80.</b> Viladimir Tatlin, “Köşe Rölyefi”, 71 x 118 cm, Demir, Bakır, Tahta,<br>İp, 1914 - 15 .....                             | 68 |
| <b>Görsel 2.81.</b> Aleksandr Rodçenko, “Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi”, 1921 .....   | 69 |
| <b>Görsel 2.82.</b> Aleksandr Rodçenko, “Uzaysal Yapı no. 12”, 61 x 83. 7 x 47 cm, 1920 ..   | 70 |
| <b>Görsel 2.83.</b> El Lissitzky, “Proun 99”, 129 x 99 cm, Tahta Plaka Üzerine Suda<br>Eriyen Metalik Boya, 1924 .....                     | 71 |
| <b>Görsel 2.84.</b> El Lissitzky, “Proun Odası”, 1924.....   | 71 |
| <b>Görsel 2.85.</b> Ben Nicholson, “Kabartma”, 71,8 x 96,5 x 3,2 cm, Çerçeve: 74,2 x 99<br>x 6,9 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 1934 ..... | 72 |

- Görsel 2.86.** Ben Nicholson, “Beyaz Rölyef: Versiyon 1”, Tahta Kaideli Mermer,  
230 x 25,5 x 15,8 cm, 1936 ..... 73
- Görsel 2.87.** Ben Nicholson, “Renkli Rölyef”, 16,5 x 25,4 x 6 cm Kontrplak ve  
Duralit Üzerine Yağlı Boya, 1939-44 ..... 74
- Görsel 2.88.** Tinguely, “Méta-Malevitch Meta-mekanik Rölyef”, 13,6 x 21 cm,  
1954 ..... 75
- Görsel 2.89.** Tinguely, “Meta-Mekanik Heykel”, 89 x 58 x 82 cm, 1955 ..... 76
- Görsel 2.90.** Frank Stella, “Ifafa II”, 197 x 331.5 x 7.5 cm, Pano Üzerine Metal ve  
Akrilik Boya, 1964 ..... 77
- Görsel 2.91.** Frank Stella, “Agbatana II”, 305 X 457 cm, t.ü.y.b.1968..... 78
- Görsel 2.92.** Frank Stella, “La Penna di hu. magnezyum, alüminyum ve cam elyafı,  
1987–2009 ..... 79
- Görsel 2.93.** Ellsworth Kelly, La Combe II, (9)39 × 5 inc Tahta Panel Üzerine Yağlı  
Boya,1951 ..... 80
- Görsel 2.94.** Ellsworth Kelly, “Duvar Üzerine Heykel”, 136 x 782 in. Anotlanmış  
Alüminyum, 104 panel, 1956–1957 ..... 80
- Görsel 2.95.** Ellsworth Kelly, “Sarı- Siyah Rölyef”, 305 x 249 cm, t.ü.y.b. 1959..... 81
- Görsel 2.96.** Ellsworth Kelly, “Siyah Kavisli Diyagonal”, 2010 ..... 82
- Görsel 2.97.** Charles Biederman, “26 (Kırmızı Kanat)”, 81.3 x 114.3 x 14 cm,  
1956-68..... 83
- Görsel 2.98.** Charles Biederman, “2 (Kırmızı Kanat)”, Tahta, alüminyum ve pleksiglas,  
47x39 cm,1947 ..... 83
- Görsel 2.99.** Daniel Buren, Paris, Riam garajı, Marcadet Sokak, Riam, France –  
Aralık 1965 ..... 85
- Görsel 2.100.** Daniel Buren, “Elektrik Işıklı Kare # 1”, Yerleştirilmiş Çalışma,  
147.9 x147.9cm, Optik dokuma kumaş, Led ışık (mavi ve beyaz  
renk), metal kutu, Lisson Gallery, Londra, İngiltere.2011 ..... 85
- Görsel 2.101.** Daniel Buren, “The Observatory of Light”, 3600 adet 13 farklı  
renkte cam, Louis Vuitton Vakfı, Paris, Fransa, Mayıs 2016 ..... 86
- Görsel 2.102.** Daniel Buren, “Catch as catch can”, In situ, Beyaz vinil ve (7 renk)  
transparan çerçeve,10 adet 200.1x200.1cm boyutunda ayna. BALTIC  
Çağdaş Sanat Merkezi, Gateshead, İngiltere. .... 86

|  |     |
|--|-----|
| <b>Görsel 2.103.</b> Richard Serra, “Açıklık I”, 238.8 x 304.8 cm Çoklu Renkli Çukur Baskı (Edisyon sayısı:15) ,2012 .....                   | 88  |
| <b>Görsel 2.104.</b> Richard Serra, “2-2-1: Dickie and Tina’ya”, 132, x 349, x 132, cm, Kurşun Kaplama ve Antinom, 1969-1994.....            | 89  |
| <b>Görsel 2.105.</b> Richard Serra, “Strike: Roberta ve Rudy’e”, 246.4 x 731.5 x 3.8 cm, Çelik Plaka1969–1971.....                           | 90  |
| <b>Görsel 2.106.</b> Richard Serra, “Circuid”, 240 x 730x2.5 cm Sıcak haddelenmiş Dört çelik Plaka 1972 .....                                | 90  |
| <b>Görsel 2.107.</b> Richard Serra, “Delineator”, Çelik Levha, 1974–75, Fotoğraf: Serra Studio, New York 2011 .....                          | 91  |
| <b>Görsel 2.108.</b> Richard Serra, “Clara Clara”, 3400 x 36000 cm, İki Eğri Çelik Levha, 1983 .....   | 92  |
| <b>Görsel 2.109.</b> Richard Serra, “Zaman Meselesi”, Boyutları Farklı 8 Parçalı Aşınmış Çelik, 1994–2005 .....                              | 92  |
| <b>Görsel 2.110.</b> Carl Andre, “Kaldıraç”, 11,3 x 834 x 22,9 cm, 139 adet Ateş Tuğlası, 1966 .....   | 93  |
| <b>Görsel 2.111.</b> Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 12 x 229 x 68 cm, 120 Ateş Tuğlası, 1966 .....  | 95  |
| <b>Görsel 2.112.</b> Carl Andre, “Magnezyum Bakır Yüzey”, 0,5 x 181,9 x 181,9 cm, 1969 .....   | 95  |
| <b>Görsel 2.113.</b> Carl Andre “İkili Madenlerden Oluşan Yapıtların Bir Arada İzleyici İle Buluşması” .....                                 | 96  |
| <b>Görsel 2.114.</b> Donald Judd, “İsimsiz”, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, Bakır, emaye ve alüminyum, 1972.....                                   | 98  |
| <b>Görsel 2.115-116.</b> Donald Judd, “İsimsiz”, 101.6 x 736.6 x 101.6 cm, Altı Pirinç Küp 1974 .....  | 99  |
| <b>Görsel 2.118.</b> Donald Judd, “Yığınlar”, .....  | 100 |
| <b>Görsel 2.119.</b> Donald Judd, “Çok Renkli Çalışmalarının Galerinin Ana Salonundan Görünümü”, 1984-1992, Fotoğraf: Florian Holzherr ..... | 101 |
| <b>Görsel 2.120.</b> Sol Lewitt, “Duvar Strüktürü: Siyah”, 100 x 100 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya ve boyanmış ahşap, 1962 .....          | 103 |
| <b>Görsel 2.121.</b> Sol Lewitt, “Açık Küp Strüktür”, Ahşap, 1963-64.....  | 104 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Görsel 2.122.</b> Sol Lewitt, “Kübik Yapı”, 1971 .....   | 105 |
| <b>Görsel 2.123.</b> Sol Lewitt, “Açık Küpün Tüm Varyasyonları”, 122 Parça, Her Bir Parça: 20. 3 cm, 1974 .....                     | 106 |
| <b>Görsel 2.124.</b> Sol Lewitt, “Açık Küp”, 105 x 105 x 105 cm, Alüminyum Üzerine Lake, 1968 .....                                 | 107 |
| <b>Görsel 2.125.</b> J. Rafael Soto, “Dönüşebilen Armoni”, 100 x 40 x 100 cm, Metal, Pleksiglas, ve tahta Üzerine boyama,1956 ..... | 108 |
| <b>Görsel 2.126.</b> J. Rafael Soto, “Turuncu Alt”, 159 x 108 x 16 cm, Metal ve tahta üzerine boyama, 1984.....                     | 108 |
| <b>Görsel 2.127.</b> J. Rafael Soto, “Yazıt”, 250 x 506 cm, Metal, naylon ve tahta üzerine boyama, 1982.....                        | 109 |
| <b>Görsel 2.128.</b> J. Rafael Soto, “Mavi Penetrable”, 365 x 400 x 1400 cm, 1999 .....   | 110 |
| <b>Görsel 2.129.</b> J. Rafael Soto, “İsimsiz”, 52. 5 x 34 x 42. 5 cm, 2002 .....   | 110 |
| <b>Görsel 2.130.</b> J. Rafael Soto, “Houston Penetrable”, pvc tüp üstüne boya, 2004-14... 111                                      |     |
| <b>Görsel 2.131.</b> J. Rafael Soto, “Houston Penetrable”(Detay), 2004.....   | 112 |
| <b>Görsel 2.132.</b> Leonardo Da Vinci, “Anamorfik Çocuk Başı ve Göz”, Codex Atlanticus Kitap Çizimi, 1478-1519.....                | 114 |
| <b>Görsel 2.133.</b> Erhard Schön, “Bulmaca Resim”, 1535 .....  | 114 |
| <b>Görsel 2.134.</b> William Schrot, “VI. Edward’ın Portresi”, Londra, Ulusal Portre Galerisi .....                                 | 115 |
| <b>Görsel 2.135.</b> Salvador Dali, “Mae West Odası” (Avantaj Noktasından Görünüm), 1974 .....                                      | 116 |
| <b>Görsel 2.136.</b> Salvador Dali, “Mae West Odası” (Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm).....                      | 116 |
| <b>Görsel 2.137.</b> Izgara Biçiminde Örüntü .....  | 117 |
| <b>Görsel 2.138.</b> Salomon de Caus, “Maskesini Takan Aktör”, 1612 .....   | 117 |
| <b>Görsel 2.139.</b> Izgara Biçimindeki Örüntünün Anamorfik Görüntüsü.....  | 118 |
| <b>Görsel 2.140.</b> Salomon de Caus, Maskesini Takan Aktörün Anamorfik Görüntüsü ...   | 118 |
| <b>Görsel 2.141.</b> Hans Holbein, “Elçiler”, 207 x 209. 5 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1533.....                                  | 118 |
| <b>Görsel 2.142.</b> Hans Holbein, Elçiler, (Detay) Anamorfik Kafatası Resminin Avantaj Noktasından Görünümü.....                   | 118 |



|   |     |
|---|-----|
| <b>Görsel 2.143.</b> Izgara Biçiminde Örüntü .....  | 120 |
| <b>Görsel 2.144.</b> Izgara Biçimindeki Örüntünün Anamorfoскопun Etrafına<br>Uyarlanması.....   | 121 |
| <b>Görsel 2.145.</b> Izgara Biçiminde Örüntüye Yapılan Çalışma.....   | 121 |
| <b>Görsel 2.146.</b> Izgara Biçiminde Örüntüye Yapılan Çalışmanın Anamorfoскопun<br>Etrafına Uyarlanması.....   | 121 |
| <b>Görsel 2.147.</b> Jean Francois Niceron, “Anamorfoz”, t.ü.y.b.1613-46.....   | 121 |
| <b>Görsel 2.148.</b> Istvan Orosz,“Jules Verne”, 1983.....  | 121 |
| <b>Görsel 2.149.</b> Jonty Hurwitz, “Canlandırma”, Bakır ve krom .....  | 122 |
| <b>Görsel 2.150.</b> William Kentridge,“Ne Olacaksa Oldu” (İki Başkan) için çizim,<br>Kağıt Üzerine Kömür, Haddelenmiş Çelik Masa, Aynalı Çelik<br>Silindir, 2007 ..... | 122 |
| <b>Görsel 2.151.</b> J.-F. Niceron’un Çiziminin İki Kanallı Anamorfoz Yöntemine<br>Uyarlanması.....   | 123 |
| <b>Görsel 2.152.</b> Jonty Hurwitz, “Anamorfik Heykel”, Avantaj Noktasından<br>Görünüm.....   | 124 |
| <b>Görsel 2.153.</b> Jonty Hurwitz, “Anamorfik Heykel”, Avantaj Noktası Dışında<br>Başka Noktadan Görünüm .....   | 124 |
| <b>Görsel 2.154.</b> Thomas Medicus, “Emulsifier”, 35 x 35 x 35 cm, Cam Üzerine<br>Boyama, 2014 Avantaj Noktası Dışında Başka Noktadan Görünüm....                      | 124 |
| <b>Görsel 2.155.</b> Thomas Medicus, “Emulsifier”, Avantaj Noktasından Görünüm .....  | 125 |
| <b>Görsel 2.156.</b> Thomas Medicus, “Emulsifier”, Avantaj Noktasından Görünüm .....  | 125 |
| <b>Görsel 2.157.</b> Thomas Medicus, “Emulsifier”, Avantaj Noktasından Görünüm .....  | 125 |
| <b>Görsel 2.158.</b> Thomas Medicus, “Emulsifier”, Avantaj Noktasından Görünüm .....  | 125 |
| <b>Görsel 2.159.</b> Felice Varini,“Sahne Altı Yay”, Gennevilliers Meydanı, Fransa,<br>2012 .....   | 126 |
| <b>Görsel 2.160.</b> Kurt Wenner, “Felaket”, Londra, İngiltere .....  | 126 |
| <b>Görsel 2.161.</b> Bernard Pras, “Salvador Dali”, Avantaj Noktasından Görünüm.....  | 127 |
| <b>Görsel 2.162.</b> Bernard Pras, “Salvador Dali”, Avantaj Noktası Dışında Başka Bir<br>Noktadan Görünüm .....   | 127 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Görsel 2.163.</b> Tim Noble - Sue Webster, “Yaban Ruh Hali”, Tim: 178. 5 x 110 x 167 cm, Sue: 215 x 98. 5 x 130 cm, 2 ahşap ayaklı merdiven, atık tahta, yansıtıcı, 2009–10..... | 127 |
| <b>Görsel 2.164.</b> Eric L. Conklin, “Macera Devam Ediyor”, 30 x 24 cm, Panel Üzerine Yağlıboya.....   | 129 |
| <b>Görsel 2.165.</b> Andrea Pozzo, “Aziz İgnatius Loyola’ya Övgü”, Fresk, Sant’Ignazio, Roma,1691-94 .....  | 130 |
| <b>Görsel 2.166.</b> Jean-Pierre Vasarely,“Çok Renkli İlerleme”, 109. 2 x 160 cm, tuval üzerine akrilik, 1971 .....   | 131 |
| <b>Görsel 2.167.</b> Reutersvärd,“İmkansız Pencere”, 1997 .....   | 131 |
| <b>Görsel 3.1.</b> Felice Varini, 2006. Yedi Eksantrik Taç (Avantaj Noktasından Görünüm), Saint-Jean d'Orbestier, Olonne Şatosu, Fransa .....                                       | 134 |
| <b>Görsel 3.2.</b> Felice Varini, 2006. Yedi Eksantrik Taç, (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm), Abbaye Saint-Jean d'Orbestier, Olonne Şatosu, Fransa.....         | 134 |
| <b>Görsel 3.3.</b> Felice Varini, “Dağılmış Bant Çemberler”, (Avantaj Noktasından Görünüm), Vercorin Köyü, 2009 .....   | 135 |
| <b>Görsel 3.4.</b> Felice Varini, “Dağılmış Bant Çemberler”, (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm) .....   | 135 |
| <b>Görsel 3.5.</b> Felice Varini, "Mavi Yüzey Üzerine Numara 1", 1979.....  | 136 |
| <b>Görsel 3.6.</b> Felice Varini, “Mavi Yüzey Üzerine No 3”, Apartman Dairesi, Paris Fransa, 1980 .....   | 137 |
| <b>Görsel 3.7.</b> Felice Varini, Hab Galerie Nantes, 2013 .....  | 137 |
| <b>Görsel 3.8.</b> Felice Varini,“Koridorda Sarı Elips”, Siege Allianz, 1998 .....  | 138 |
| <b>Görsel 3.9.</b> Felice Varini,Villette Parkı Paris, 2015 .....   | 138 |
| <b>Görsel 3.10.</b> Felice Varini, “12 yarım ve 4 çeyrek 23 Delikli Disk”, (avantaj noktasından görünüm) Dinamo Sergisi, Grand Palais Paris Fransa, 2013 .....                      | 139 |
| <b>Görsel 3.11-12-13.</b> Felice Varini, “12 yarım ve 4 çeyrek 23 Delikli Disk”, (avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm).....  | 140 |
| <b>Görsel 3.14.</b> Felice Varini, “Zemin Etrafında Turuncu Halka ile 180° Ayna”, 2002 ..   | 140 |
| <b>Görsel 3.15.</b> Felice Varini, “Dört, Beş ve Altı” 2008.....  | 140 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Görsel 3.16.</b> Georges Rouse, “Duvar üzerine çalışma”, Ar. Pigment Pr51 x 43 in.<br>Ed: 10, Starbucks Los Angeles, 15 Mart 2016.....   | 142 |
| <b>Görsel 3.17.</b> Georges Rouse, “Boşluğun Eğrilmesi”, Durham Projesi, Durham,<br>Kuzey Karolayna, Eylül 2006 .....   | 144 |
| <b>Görsel 3.18.</b> Georges Rouse, Montreal, 1985 .....   | 145 |
| <b>Görsel 3.19.</b> Georges Rouse, “Marseille”, c-baskı, alüminyum üzerine monte,<br>125 x 160 cm, 2012 .....   | 146 |
| <b>Görsel 3.20.</b> Georges Rouse, “Marseille”, (Avantaj noktası dışında başka bir<br>noktadan görünüm).....  | 146 |
| <b>Görsel 3.21.</b> Georges Rouse. Ruesselsheim II,c-baskı, alüminyum üzerine monte,<br>125 x 160 cm Contact Gallery, 2003.....   | 146 |
| <b>Görsel 3.22.</b> Georges Rouse, “ Ruesselsheim II” (Avantaj noktası dışında başka<br>bir noktadan görünüm) .....   | 146 |
| <b>Görsel 3.23.</b> Georges Rouse “Sergi Salonundan Bir Görüntü”, Sous Les Etoiles<br>Gallery, New York. ....   | 147 |
| <b>Görsel 3.24.</b> Fanette Guilloud, “İmkansız Geometri 1”, 80. 1 x 100. 07 cm,<br>Anodize Baskı, 2013 .....   | 148 |
| <b>Görsel 3.25.</b> Fanette Guilloud, “İmkansız Geometri 6”, 100 x 80 cm, Anodize<br>Baskı.....   | 149 |
| <b>Görsel 3.26.</b> Fanette Guilloud, “İmkansız Geometri 7”, 100 x 80 cm Anodize<br>Baskı.....  | 149 |
| <b>Görsel 3.27.</b> Fanette Guilloud, “# 2: Geometrik Dalga”, Generator Hostel Berlin<br>Mitte, 2014 Temmuz .....   | 150 |
| <b>Görsel 3. 28.</b> Fanette Guilloud, “# 3: Altın Pencere”, Generator Hostel Berlin<br>Mitte, Temmuz 2014 .....  | 151 |
| <b>Görsel 3.29.</b> Christopher Derek Bruno - Trey Jones (Ortak Çalışma), “Anamorfik<br>Enstalasyon #2: Sarı Noktalı Küp”, 381 cm. x 335.28 cm x1.706 cm,<br>Lateks Boya ve Selo Bant ..... | 152 |
| <b>Görsel 3.30.</b> Christopher Derek Bruno - Trey Jones (Ortak Çalışma), “Anamorfik<br>Enstalasyon #2: Sarı Noktalı Küp”, Avantaj Noktası Dışında Başka<br>Bir Noktadan Görünüm .....      | 153 |

- Görsel 3.31-32.** Christopher Derek Bruno, “İç Mekan Anamorfik Enstalasyon #1: Bazı Şeyler Değişir, Bazıları Aynı Kalır”, 548. 64 cm x 274. 32 cm x 274. 32 cm, Mekan ve Mukavva Üzerine Lateks Boya ..... 153
- Görsel 3.33.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, Videre Licet, (Çalıştığı Mobilya Firması) 25. 5 inç. x 25. 5 inç. x 3. 5 inç. Ceviz ve panel üzerine sırlama, Graffuturism, Soze Gallery Los Angeles, 12. 2012 ..... 155
- Görsel 3.34.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, (Sol açıdan görünüm) ..... 155
- Görsel 3.35.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, (Sağ açıdan görünüm) ..... 155
- Görsel 3.36.** Christopher Derek Bruno, “Şekil Çalışması #4” 10 in. x 10 in. x 6 in. Panel Üzerine Emaye ..... 156
- Görsel 3. 37.** Christopher Derek Bruno, Şekil Çalışması #4, Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm..... 156
- Görsel 4.1.** Tolga Şenol, “Kompozisyon III” (2.Versiyon), 80 x 90 cm. t.ü.y.b. 2012 ..... 158
- Görsel 4.2.** Tolga Şenol, “Kompozisyon XIII” 140 x 100 cm. t.ü.a.b. 2015 ..... 158
- Görsel 4.3.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?)” II, 155 x 210 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü) ..... 160
- Görsel 4.4.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) III”, 153 x 210 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü) ..... 161
- Görsel 4.5.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) I”, 100 x 87 cm, Foto Blok Üzerine Akrilik, 2013, (Bakış noktasından algılanan görüntü)..... 162
- Görsel 4.6.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) I Adlı Çalışmanın Bakış Noktasından İzleyici Tarafından Seyredilmesi” ..... 162
- Görsel 4.7.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) V”, 153 x 164 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü) ..... 163
- Görsel 4.8.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü ..... 163
- Görsel 4.9.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV”, 153 x 217 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü) ..... 164

- Görsel 4.10.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü..... 164
- Görsel 4. 11.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VI”, 245 x 190 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, (Bakış noktasından algılanan görüntü)..... 165
- Görsel 4. 12.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VI” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü..... 165
- Görsel 4.13.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VII”, 185 X 180 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014, (Bakış noktasından algılanan görüntü)..... 166
- Görsel 4.14.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VII” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü..... 166
- Görsel 4.15.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VIII”, 245 x 150 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant 2015 (Bakış noktasından algılanan görüntü)..... 167
- Görsel 4.16.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VIII” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü ..... 167

**ÖNSÖZ**

Sanatta yeterlik programına devam ederken tez çalışmamın içeriği konusunda tabiri caizse sancılı bir süreç yaşadım. Ne yapmalıyım, ne söylemeliyim ki hem kendimi inkar etmeden kaldığım yerden devam edebileyim, hem de yeni bir şeyler ortaya koyabileyim diye düşündüm; taa ki 2013 yılında kongre çalışması için gittiğim bu sırada da fırsat bulmuşken hadi biraz müze gezeyim diyene kadar. Floransa'da Uffizi müzesini gezerken müzenin Bolognalı sanatçılara ait salonun tavanındaki freskler dikkatimi çekti. Ben hareket ettikçe sanki onlar da hareket ediyor, mekanı değiştiriyor birden kolonlar, eğimler yok oluveriyordu. O kadar etkilenmişim ki, ben ne yapabilirim diye düşünürken birden işi tam tersine çevirmek aklıma geldi. Üç boyut etkisi yaratan yüzey üzerinde iki boyut algısı yaratmak, evet bunu yapmalıydım.

Çalışmanın danışmanlığını yapan sayın Yrd. Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK'a, sürecin başından beri desteğini esirgemeyen sayın Doç. Mehmet Emin KAYSERİLİ'ye ve Yrd. Doç. Devabil KARA'ya, çalışmanın geliştirilmesinde payları olan hocalarıma, her zaman yanımda olan ailem ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmayı; varlığıyla güç veren biricik oğluma armağan ediyorum.

**Erzurum-2017****Tolga ŞENOL**

## GİRİŞ

İnsanoğlunun doğayla olan etkileşimi ve doğayı biçimlendirme isteği çeşitli ifade türlerinin oluşumunu sağlarken, bunlar günümüzde birkaç başlık altında toplanmıştır. Sanat dolayısıyla resim sanatı da bu başlıklar içinde yer almaktadır. Söz konusu etkileşim insanı ilham kaynağı olarak doğaya yönlendirmiş, böylelikle resimsel üretimin oluşumu ve gelişimi gerçekleşmiştir. Bununla birlikte üretimi yapan özne yani sanatçı, her dönem doğanın algılanan görüntüsünü resimlerinde bire bir yansıtma uğraşına girmemiştir. Erken Rönesans'ta gerçekleşen çizgisel perspektifin keşfiyle –öncesinde M.Ö. 1. - M.S. 1. yüzyılları arasına tarihlendirilen Hereculium ve Pompei'deki naturalist betimlemelerin varlığını da belirterek - üç boyutlu gerçekliğe sahip olan doğanın iki boyutlu yüzeyde resimsel ifadesi oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu dönem için resim, doğasında yanılısama yoluyla yaratılan nesnel ifadeyi barındırmaktadır.

Sanatçı, Öklidçi geometri anlayışıyla paralel olarak gerçekleştirdiği doğayı bire bir taklit etme eylemini uzun yıllar sürdürmüştür. Ancak 20.yy.'a gelindiğinde sanatçı, bilimsel ve felsefi etmenlerin etkisiyle aşama aşama doğayı taklit etmeyi bırakmış ve doğasal olanı – nesneyi ve klasik perspektifi – resimlerinden atarak yerine sanatsal yaratım sonucu oluşturduğu kendi biçimini koymuştur. Sanatçı artık yüzeyde üçüncü boyut yanılısaması yaratma eğiliminden vazgeçmiş; resimsel gerçeğe, öze ulaşma adına çalışmalar üretmiştir. Yüzeyde üç boyut yanılısamasını ortadan kaldırdıktan sonra teknik ve teknolojik imkânların gelişimiyle birlikte yüzeyden taşan gerçek nesnelere kullanarak eserler üreten sanatçı, devamında üç boyutlu gerçekliğe sahip mekânda gerçek nesnelere kullanarak eserler ortaya koymuştur. Dolayısıyla mekân, modern sanatın önemli olguları arasına yerleşmiş ve sanatçının üretim şekli, mekânın varlık nedeninde değişiklikler yaşanmasına neden olmuş, sergilenen sanat eseri kadar sergi mekânı da önem kazanmıştır. Mekân artık duvarlarına resimler asılan ya da sanat eserlerinin izleyicinin beğenisine sunulduğu daha uygun fiziksel şartlara sahip korunaklı alanların dışında var olan bir fenomene dönüşmüştür. Dolayısıyla “mekan birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekanı mekan kılmaya başlamıştır”<sup>1</sup>. Sanatçı artık yüzeyden gerçek mekâna taşınan sanat eserini, izleyicinin

---

<sup>1</sup> Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde*, (2. Baskı), (Çev. Ahu Antmen) Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, 57.

çevresinde dolaşabildiği, dokunabildiği, birçok açıdan izleyebildiği ve hatta onun katılımıyla tamamlanabildiği bir varlığa dönüştürmüştür. Dahası sanatçı bununla da yetinmeyip bozulmuş, parçalara ayrılmış görüntünün tek bir açıdan bakıldığında normal şekliyle - anlamlı bir bütün olarak - algılandığı anamorfik yöntemi soyut resme uyarlayarak üç boyutlu gerçeklik içinde iki boyut yanılması yaratma başarısına ulaşmış ve 21.yy. itibariyle süreci bir sonraki noktaya taşımıştır.

Leonardo'ya göre; “resmin öyle bir doğası vardır ki düz yüzeyi kabartma, kabartmayı düz yüzey gibi gösterir<sup>2</sup>. Bu bağlamda nesnel ifadenin oluşturulması ve sonrasında bunun yok edilmesi sanatçının temel uğraşlarından birinin “boyut” ve “yanılma” ile ilgili olduğunu göstermektedir. Tam burada değinilmesi gereken bir durum da sanatçının bunu yaparken kullandığı sanat elemanlarının niteliğidir. Zira gerek nesnel ifadenin dolayısıyla üç boyut etkisinin yüzeyde oluşturulması gerekse üç boyut etkisinin ortadan kaldırılması resim sanatının elemanları aracılığıyla gerçekleşen bir durumdur. Resimsel ifade sonucu elde edilen bu oluşumlar biçim ve form ifadeleriyle tanımlanır.

Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar adlı tez çalışmamızın amacı; yüzeyde görsel tasarımlarla elde edile gelen üçüncü boyut yanılması yaratma eğilimini, derinlik etkisi oluşturan birimlerden elde edilen yüzeylere uygulanan tasarımlarla tersine çevirmek, üç boyutlu yüzeylerde iki boyut yanılması yaratan tasarımları süreci açıklayan ve destekleyen metinlerle ortaya koymaktır. Çalışmamızda; görme geometrik soyut resmin oluşumu, içeriği ve süreç içinde geçirdiği evreler; ilgili örnek sanatçılara ait yazılı eserler, röportajlar ve yapılmış diğer bilimsel araştırmalar bağlamında literatür tarama, eser inceleme ve karşılaştırma yöntemleri kullanılarak açıklanmıştır. Bununla birlikte çalışmamızda, estetik obje – süje ifadelerinin yerine -açılımları olarak önceden de belirttiğimiz- doğa, sanatçı, sanat eseri, izleyici ifadeleri kavram karmaşası çıkmaması adına kullanılmıştır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde görsel algı ve organizasyonları bağlamında gerçekleşen özne-nesne ilişkisi ve resim sanatına yansımaları incelenmiştir. İkinci bölümde soyut-geometrik resmin oluşum süreci hakkında bilgi verilerek bu bağlamda belirlediğimiz öncü sanatçılar olan; Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Piet

<sup>2</sup> Hubert Damisch, *Bulut Kuramı*, (Çev. E.Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 155.



Mondrian ve Kazimir Malevich'in soyut resim anlayışı derinlemesine incelenmiş, ileriki bölümlerde bu çerçeveye izleyici de dahil edilmiştir. Devamında resimlerde kullanılan biçimlerin forma, resmin ise üç boyutlu yapıya dönüşme sürecine odaklanılmış, geleneksel sanatçı - sanat yapıtı - izleyici ilişkisindeki değişikliklere vurgu yapılarak örnek sanatçı ve sanat eserleri ilişkilendirildiği kavramlarla birlikte incelenmiştir. Ayrıca anamorfoz kavramı hakkında detaylı bilgi verilmiş, bu bağlamda süreç içinde adı geçen sanatçı ve sanat eseri örneklendirmeleri yapılmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde; Soyut-geometrik ve anamorfik nitelikli sanatsal üretimlerde özne nesne ilişkisi bağlamında, Felice Varini, Georges Rousse, Fanette Guilloud ve Christopher Derek Bruno incelenmiştir.

Son bölümde ise soyut resimlerimde geometrik biçimin varlığı çözümlenmiş ve soyut-geometrik anamorfik resimleri estetik obje-süje bağlamında değerlendirilmiştir. Dolayısıyla çalışmanın ilk üç bölümünde resimlerimin oluşumunu sağlayan parametreler ayrıntılı bir şekilde yer almıştır. Zira resimlerimde, görsel organizasyonların varlığı, soyut-geometrik kompozisyonların kullanımı, yüzeyden taşan birim biçimlerle gerçek mekana geçiş ve minimalist anlayış söz konusudur. Bununla birlikte anamorfik yöntem kullanımının beraberinde getirdiği sanat yapıtı-izleyici ilişkisi de çalışmaları oluşturan bir diğer fenomendir. Bütün bu unsurların kullanımıyla sanat tarihsel süreç içinde aşama aşama ulaşılan üç boyutlu gerçeklikte iki boyut algısı yaratma eğilimi özgün yorum ve ifade aracılığıyla resimlerimde somutlaşmıştır.

Ayrıca çalışmamızda sanat eserleri incelenirken eserlerle ilgili kullanılan yön ifadeleri, Kandinsky'nin bir varlık olarak gördüğü sanat eseriyle ilgili kullandığı yön ifadeleri dikkate alınarak aynı mantıkta kullanılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GÖRMENİN MORFOLOJİSİ

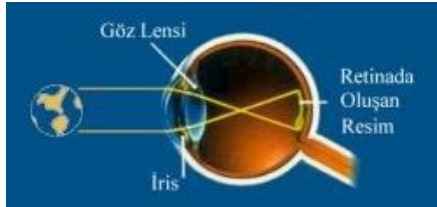
#### 1.1. NASIL GÖRÜYORUZ

##### 1.1.1. Gözün Yapısı ve Görme Fonksiyonları

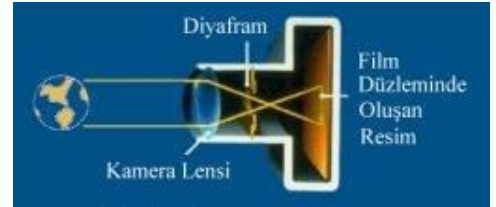
Dış dünyayı tanımlamayı ve anlamlandırmayı sağlayan birincil duyu organı gözdür. Göz, rengi ve parlaklığı kaydederken, nesnelere tanımlayarak boyutu, hızı, mesafeyi ölçebilir bir organizmadır.

Görme işleminin gerçekleşmesi için herhangi bir ışık kaynağına ihtiyaç vardır. Bir ışık kaynağının varlığında nesnelere gelen ışık ışınları göz bebeğindeki kornea adlı saydam camdan içeri girer. Korneanın bombeli yüzeyi ışığı kırarak gözün 2/3'ünü kaplayan retina tabakası adlı odak noktasına iletir ancak buradaki görüntü başaşağı oluşur. Bu görüntünün düzeltilmesi ise beynin görevidir<sup>3</sup>.

Gözün görme olayını gerçekleştirme çoğu zaman bir kameranın işleviyle aynıymış gibi düşünülür. Oysa ki, herhangi bir kameranın sahip olmadığı çevrenin görsel olarak algılanmasında önemli ölçüde etkili faktörler olan dış dünyayı oluşturan nesnelere gerçek öz nitelikleri, geçmiş deneyimlerimiz, gereksinimler, bilgiler, davranışlar ve önyargıların varlığı bu durumun yanlışlığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, gözün biyolojik kameranın ise teknolojik yapısı da oluşan farklılıkları nedenleyen özelliklere sahiptir.



**Görsel 1.1.** Gözün Dış Dünya Algılaması



**Görsel 1.2.** Fotoğraf Makinesinin Dış Dünya Algılaması

<sup>3</sup> [https://www.dailymotion.com/video/x2ik1hc\\_vucut-atlasi-8-gorsel-gerceklik-gorme-duyusu-discovery-chanel-body-atlas-visual-reality\\_school](https://www.dailymotion.com/video/x2ik1hc_vucut-atlasi-8-gorsel-gerceklik-gorme-duyusu-discovery-chanel-body-atlas-visual-reality_school)

Gözün bir noktaya uzun süre sabitlenememesinin yanı sıra görüş alanına giren görüntünün sadece odaklandığı kısmı net, kenarları ise bulanık ve daha az renkli görmesine karşın, kamerada böyle bir durumun oluşumu söz konusu değildir. Ayrıca kamera sabit hızla hareket ederek çekim yapabilirken göz ancak hareket anında belli bir doğrultuda birçok noktaya odaklanarak görme işlevini gerçekleştirebilir. Bunun dışında rengini önceden bildiğimiz nesnenin farklı yoğunlukta aydınlatma koşullarında dahi rengin aynı şekilde algılanmasına karşın (sadece ilgili nesnelere yoğunlaşıldığı zaman değişkenlik farkedilebilir) makine oluşan farklılıkları belirleyebilmektedir. Diğer yandan görme işlevini en iyi şekilde gerçekleştirebilmek adına göz, farklı koşullara uyum sağlayacak şekilde programlanmıştır. Karanlık ortamda gözün iris bölümü büyürken aydınlık ortamda küçülmesi elde edilebilecek en net görüntünün alınması gözün fiziksel şartlara uyum sağlayabilme yetisine sahip olduğunu gösterir.

Bununla birlikte nesne büyüklüklerinin irise olan izdüşümleri nesne ile algılayıcı arasındaki mesafeye bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Ancak göz önceden tanıdığı nesnelere gerçek boyutlarında algılama eğilimine sahiptir.

Dahası göz, kusursuz bir organizma değildir. Yanılsamalara açıktır. Bulunulan mekanda ya da yüzeyde doğal/yapay ışık-gölge kullanımından kaynaklanan fiziksel koşullar, biliçli şekilde verilen yanıltıcı ve eksik uyarıcılar, içinde bulunulan anla ilgili beklenti ve önceki edinimler, yanılsamanın oluşumuna ya da yanlış/yanıltılmış algı edinimine neden olabilir.

### **1.1.2. Derinlik Algısı ve Resimsel İpuçları**

Çevremizdeki nesnelere gözlemlediğimizde onlara olan mesafemizden ya da odaklanmamızdan kaynaklanan algı farklılıkları gerçekleşir. Farkında olmadan her an deneyimlediğimiz bu durum birkaç maddede değerlendirilebilir. Odaklanılan nesne uzaktaysa yakındaki nesnelere görüntüleri ayrıntısız ve daha renksiz algılanmaktayken bu durum tam tersi için de geçerlidir. Ayrıca gözlem yapan kişinin hareket esnasında nesnelere arasında var olan mesafeyi algılaması yakındaki ya da uzaktaki nesnelere daha hızlı veya daha yavaş yer değiştirmesinden de kaynaklanır. Son olarak belki de bunlardan en bilineni ise nesneye olan mesafenin artmasıyla nesnenin küçülüyormüş ve renginin grileşiyormüş gibi algılanmasının yanı sıra nesnenin ayrıntılardan arınmış halde görülmesidir.

Resimsel açıdan bu durum ele alındığında ise nesnel ifade barındıran çalışmalarda yakın – uzak, ön – arka ilişkisi, bu son maddede yer verilen oluşumların teknik uygulamalarla (perspektif teknikleri) ve resimsel elemanlarla taklit edilmesi sonucu sağlanır. Bu durum iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yanılması yaratma anlamını taşır.

Her ne kadar yüzeyde derinlik yanılması oluşturulabiliyor olsa da çizgisel perspektif yöntemiyle - tekniğin kendi içinde barındırdığı sınırlılıklardan dolayı (ki bunlar tek ya da daha fazla noktaya kaçan çizgilerle oluşturulmuş nesnel ifadelerdir)- izleyicide sonsuz algısının oluşması sağlanamaz. Bu durum Carnets'in de ifade ettiği gibi "İki paralel arasında duran göz, onların tek noktada buluşabilecekleri kadar büyük bir mesafeyi göremez"<sup>4</sup>. Bununla birlikte ressam izleyicide sonsuzluk algısının oluşumunu resimsel elemanlarla sağlanan hava perspektifi tekniğinin varlığıyla gerçekleştirilebilir.

Matematikselsel (geometrik) ifadeye dayalı olan perspektif tekniği, evrenseldir! Hem de o kadar evrenseldir ki ona sıkı sıkıya bağlı olanda özgün ve kişisel hiçbir ifade barındırmaz. Dahası sanatçı doğal algısına sadık kalmak istiyorsa dünyayı perspektif şeması içinde temsil etmemesi gerekir<sup>5</sup>. Öyle ki, perspektif tekniğini ödün vermeden kullanan Uccello için Vasari; "topraktan çatı kiremitlerine kadar kompozisyonunda her şeyi, çizgileri kesiştirerek perspektife yerleştirmeğe mecbur bırakan bu zor sanata verdiği emeği figürlerin çizimine verseydi, Giotto'yla karşılaştırılabilecek özgünlükte ressam olabilirdi"<sup>6</sup> demiştir. Uccello'nun yanı sıra perspektif uygulamalarının öncüsü olarak bilinen Bruneleschi ile Alberti, perspektif tekniğinin sıkı uygulayıcıları olarak göze çarparlar. Öyle ki Alberti'ye göre ressamın görevinin "kendisine verilen duvar veya levhada, herhangi bir cismin görünen yüzeyini, belirli bir mesafeden ve merkez noktasında belirli bir konumdan, canlı görünecek ve gerçek cisme benzeyecek şekilde çizmek ve boyamaktır"<sup>7</sup>. Bu yaklaşım aynı zamanda Alberti'nin penceresi olarak bilinen ızgara biçiminin çalışılacak olan alanın karşısına koyarak sanatçının bu paralelde kareleme yöntemi mantığıyla resim yüzeyine görüntünün geçirilmesi quadratura

<sup>4</sup> Damisch, 215.

<sup>5</sup> Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, (4.Basım), (Çev. Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul 2013, 110.

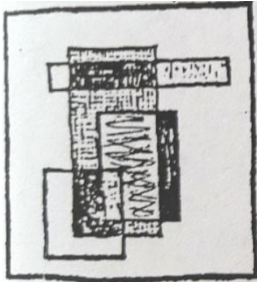
<sup>6</sup> Damisch, 158.

<sup>7</sup> Damisch, 150.

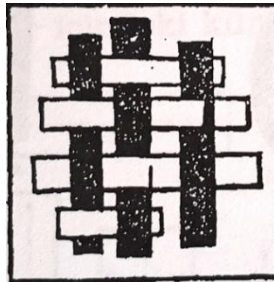
teknikliğini doğurmuştur (bkz.3.2.2). Bu teknikle resimsel elemanlarla mekanın varlığı yadsınarak derinlik yanılması oluşturulabilmiştir.

Bununla birlikte Leonardo Da Vinci, perspektifi resmin yuları ve dümeni olarak görür<sup>8</sup>. Sanatçı, perspektifin uygulayıcısı ancak diğer kuramcılarının uygulamaları dahilinde olamayan – zira çizgisel perspektifin boyunu aşan – “şeylerle” daha fazla ilgilendiği görülür. Sınırları belli olmayan nesnelerin resimsel ifadeleri onun sfumoto tekniğiyle ancak resme dahil olabilmış, iki boyutlu yüzeyde derinlik algısı çizginin sınırlılıklarından sıyrılarak sonsuzluğa ulaşabilmiştir.

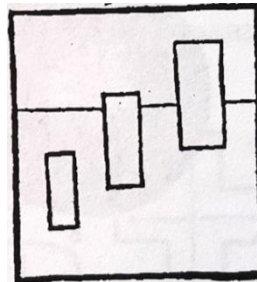
Rönesanstan itibaren yaklaşık 500 yıl süren perspektif tekniklerine sıkı sıkıya bağlılık modern sanatın çıkış noktası olarak nitelenebilecek ileri izlenimci sanatçı P.Cezanne’a kadar sürmüştür. Sanatçı sanat eserinin tek merkezli izlenebilirliğini uyguladığı çoklu bakış yöntemiyle kırılmış, yüzeyde alışlagelmiş perspektif yöntemini yıkarak yüzeyselleşme eğilimi gösteren ancak espasın var olduğu kompozisyonlar elde etmiştir. Dahası bu sürecin devamında çalışılan soyut kompozisyonların çoğunda derinlik yanılması var olduğu gözlemlenmekte dolayısıyla resimsel alanda derinlik yanılması sadece nesnel ifadenin var olduğu veya perspektifin kullanıldığı kompozisyonlarla sınırlı olmadığı görülmektedir. Üç boyut yanılması içermemesine rağmen düzlemsel derinlik olasılıklarını içeren dört yöntemin varlığı söz konusudur<sup>9</sup>.



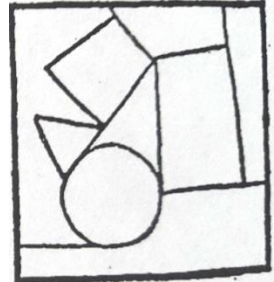
**Görsel 1.3.** Saydam Düzlemler



**Görsel 1.4.** Birbirlerine Geçen Düzlemler



**Görsel 1.5.** Ters Lineal (Tek Boyutlu Çizgisel Perspektif)



**Görsel 1.6.** Çizgilerle Oluşturulan Kompozisyon

Saydam düzlemler yönteminde, anlaşılacağı üzere saydam ya da yarı saydam şekillerin düzlemde şekillerin üst üste yığılması sonucu ön – arka ilişkisi bağlamında

<sup>8</sup> Damisch, 173.

<sup>9</sup> Adem Genç, *Dada –Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İzmir 1983, 232.

derinlik algısı oluşturulur. Diğer yöntemde saydam olmayan şekillerin birbirlerine geçer halde algılanmasını sağlayacak düzende yine ön- arka ilişkisi kurularak bir düzlemsel derinlik oluşturulur (Görsel 1.3.).

Tek Boyutlu Çizgisel Perspektif yönteminde ise düzlem üzerine yerleştirilen saydam olmayan şekillerin oluşturdukları düzlemsel mekân içinde birbirlerinin üzerlerine yerleştirilmesi sonucu elde edilmektedir (Görsel 1.4.). Yüzeyde aynı anda birden fazla şeklin oluşmasını sağlayan çizgilerle elde edilen ve yüzeyde boşluk algısının yok edildiği kompozisyonlar olarak görülebilirken bu yöntemle aynı zamanda izleyici çizgiyi hangi şekle dahil ederse diğer alanlar arka plan olarak algılanır (Görsel 1.5.).

Örneklendirilen kompozisyonlarda yer alan yöntemlerin hiç birinde perspektif yöntemleri uygulanmamış olsa da izleyicide yüzeyde oluşturulan espas etkisiyle düzlemsel derinlik algısı oluşturulmuştur.

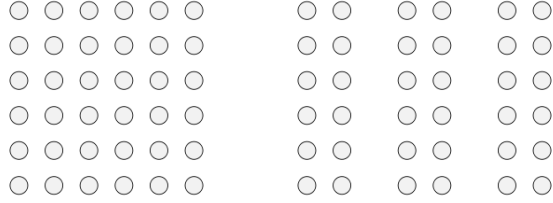
### 1.1.3. Algısal Organizasyon

Duyum ile algı yer yer birbirlerine karıştırılan kavramlardır. Duyum bir organizmanın iç ve dış uyarıcılara karşı gösterdiği bir tepkiyken, algı ise duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen addır. Yani algı yoluyla duyumsanan bilgiler nesnelere dönüştürülmektedir. Dolayısıyla bilişsel işlemler olarak kastedilen bilginin alınması, toplanması, depolanması ve işlenmesi sırasında gerçekleşen bütün zihinsel işlemler algının esas malzemeleridir<sup>10</sup>. Algı yoluyla, seçme, inceleme, kavrama, düzeltme, kıyaslama, problem çözme gibi işlemler gerçekleştirilmekte bu bağlamda görsel algılamanın görsel düşünmeden hiç de farklı kavramlar olmadıkları anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bahsi geçen işlemlerin gerçekleşmesinde birkaç unsur etkileyici rol oynamaktadır. Bunlar; eğitim, kültür, geçmiş yaşantılar, beklentiler, ruhsal durum, ortam ve ilgi-ihitiyaç olarak sıralanabilir. Dolayısıyla buradan yola çıkarak algının öznel olduğu da söylenebilir. Ama aynı zamanda ortak algının oluşturulabildiği organizasyonların varlığı da söz konusudur. Gestalt gruplandırma yasaları olarak bilinen bu organizasyonlar; yakınlık, tamamlama,

<sup>10</sup> Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, (4. Basım), (Çev. Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul 2015, 28.

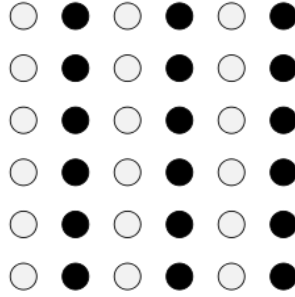
benzerlik, süreklilik, şekil zemin ilişkisi, yalınlık ve geçmişin etkisi şeklinde maddeleştirilebilir.

Yakınlık; bir alandaki nesnelere birbirlerine olan mesafelerini dikkate alma suretiyle onları yakınlıklarına göre gruplandırarak algılama eğilimidir.



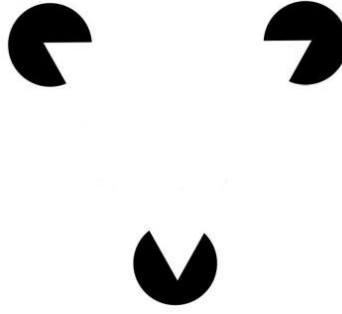
**Görsel 1.7.** Yakınlık Organizasyonu

Görselde verilen geometrik biçimler birbirlerine yakınlıkları oranında gruplanarak algılanmaktadır. Bununla birlikte gruplama eğilimi; renk, biçim, büyüklük gibi fiziksel özellikleri sayesinde de gerçekleşmektedir. Benzerlik ilkesi diyebileceğimiz bu organizasyonda birbirine benzer unsurlar birlikte gruplanarak algılanma eğilimindedir.



**Görsel 1.8.** Benzerlik Organizasyonu

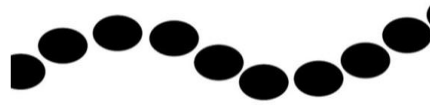
Tamamlama; görsel yanılsamanın var olduğu bu yaklaşımda, beynin tamamlanmamış şeklin var olan parçalarından yararlanarak bunları birleştirme eğilimi göstermesidir.



**Görsel 1.9.** Tamamlama Organizasyonu

Şekiller bütün halde gösterilmemesine rağmen izleyicide köşeleri siyah daireler üzerine yerleştirilmiş beyaz bir eşkenar üçgen algısı oluşmaktadır. F. Junius'un M. Tyrius'a atfen yaptığı alıntıda da belirtildiği gibi, ..."aynı zamanda zihnimizin kapısı demek olan duyularımız bir şeyin ne kadarını algılayıp zihnimize sunmuş olursa olsun, zihnimiz bu parçayı alıp bütüne tamamlar"<sup>11</sup>.

Süreklilik; yan yana birimlerin gruplanarak bir düzen halinde hareket ediyormuş gibi algılanmasıdır.



**Görsel 1.10.** Süreklilik Organizasyonu

Görseldeki geometrik biçimler birbirleri ardı sıra belirli bir düzende yerleştirildiklerinden dolayı bütün olarak algılanan biçimler sağ-sol yönde hareket algısı yaratmaktadır.

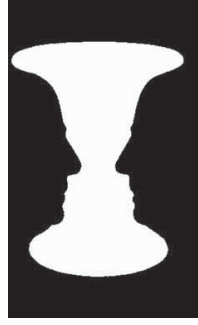
Şekil-zemin ilişkisi; Campen'e göre formlar arasındaki kontur zeminin bir parçası olarak değil şeklin konturu olarak algılanır. Bu durum şeklin zeminden daha önde algılanmasına neden olur<sup>12</sup>. Hal böyleyken, "yüzeyi çevreleyen çizgi de imlediği ve kısmen adını koyduğu yüzeylere zemin oluşturur"<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> E. H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 199

<sup>12</sup> Nuray Bayraktar, Nilgün G. Tamer, Ayşe Tekel, Nilüfer Gürer, Aybike C. Kızıldaş, Bilge A. Köroğlu, *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2012,7.

<sup>13</sup> Damisch, 158





**Görsel 1.11.** Şekil-Zemin İlişkisi Organizasyonu

Bununla birlikte şekil-zemin arasındaki etkileşim, sahip oldukları renk, biçim özelliklerinden dolayı birbirlerinin sahip oldukları unsurları vurgulayabilir yahut etkisini azaltabilir. Örneğin; zıt karakterli renk ilişkisi şekli daha belirgin kılarken aksi bir durum şeklini fark edilmesini zorlaştırabilir.

Yalınlık, kendisine sunulan objeyi algılamakla ve o konuda bir yargı vermekte güçlük çekmeyen gözlemcinin öznel (sübjektif) deneyimidir. "Eğer bazı şeyleri kolay algılıyor ve daha sonra da bunları çok kolay hatırlayabiliyorsak, onların iyi düzenlenmiş olduğunu ileri sürebiliriz<sup>14</sup>.

Geçmişin Etkisi; gördüğümüz nesne ile daha önce görmüş olduğumuz nesnelerin şekli arasındaki etkileşim her zaman ve otomatik olarak meydana gelmemekte, daha çok aralarında bir ilişki bulunup bulunmadığına bağlı olmaktadır.



**Görsel 1.12.** Geçmişin Etkisi Organizasyonu

Görsel 1.12 gördüğümüz figür, onun pencerenin önünden geçmekte olan bir zürafa olduğu söylendiğinde, biçimini tümüyle değiştirir. Burada, sözselsel bir açıklama, hafızamızda, geçmişe bağlı bir imge yaratmış olmaktadır<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception A Psychology of the Creative Eye*, New Version, University of California Press, Los Angeles 1974, 55.

<sup>15</sup> Arnheim, *Art and Visual Perception A Psychology of the Creative Eye*, 49.

Her yönüyle yüzeye hakim olma isteği olan ressam, bu bağlamda kompozisyonunu oluştururken çeşitli düzenleme yöntemleriyle ilgilenir. Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır<sup>16</sup>. Bu durum da sanat tarihi boyunca sanatçı – sanat yapıtı – izleyici bağlamında gerçekleşen kırılmalar yaratan görsel organizasyonların var olmasından kaynaklanmıştır.

Tarihsel süreç incelendiğinde, Pavel Florenski'nin arı ya da saf sanat olarak tanımladığı; görünmeyen görünür kılındığı ve görüldüğü an görünmezleşmesini betimlemek, payenin görünmeyene verildiği çok merkezlilik olarak tersten perspektif<sup>17</sup>'in yapıtlarda uygulanımı söz konusudur. Sonrasında hümanizm ve idealizmden doğan perspektif aracılığıyla doğaya yaklaşma eğilimi ve dış dünyanın resim yüzeyine aktarılmasını sağlayan mekanizmalar olan camera obscura, stereskop ve panopticumun kullanımları ile tek merkezli izlenebilen çalışmaların oluşumuyla bu düzenleme tamamen ters düz olmuştur. İzlenimcilikle başlayan modernite ile derinlik yanılması ve sonrasında doğasal olanın yok edilişi, bu sırada Cezanne ile tetiklenen Picasso ile üst seviyeye taşınan çoklu bakışın modernizasyonu ve sonrasında bir döngü haline gelen bu organizasyonların tekrar kullanımı söz konusudur.

Nietzsche'nin de dediği gibi; “Sadık kalmak doğaya” – tümüyle – ama  
Nasıl başlar sanatçı bu işe?  
Ne zaman sığdırılabilmıştır ki doğa resme?  
Bir sonsuzluktur, dünyanın  
En küçük parçası bile! –  
Ne hoşuna giderse onu resmeder sonunda.  
Ve ancak resmedebildiğidir hoşuna giden!<sup>18</sup>

## 1.2. GÖRMEME İLİŞKİN DİNAMİK VERİLER

### 1.2.1. Şekil ve Form İlişkisi

Sanatın elemanları içinde değerlendirilen şekil ve form birbirleriyle karıştırılması muhtemel kavramlardır. Bununla birlikte bu kavramları birbirinden ayırma adına net

<sup>16</sup> Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyıl Görme ve Modernite Üzerine*, (3. Basım), (Çev. Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul 2015, 18.

<sup>17</sup> Zeynep Sayın, “Sunuş”; Florenski, *Tersten Perspektif*, 9-10.

<sup>18</sup> Gombrich, 1992, 95.

tanımlamalar yapılabilir. Şekil iki boyutlu olanı ifade ederken biçim ile aynı anlamda kullanılmakta geometrik ve serbest şekil olmak üzere iki başlıkta incelenmektedir. Geometrik biçim; kare, üçgen ve daire gibi sınırları belirli şekilleri kapsarken serbest biçimler; sınırları belli olmayan şekilleri tanımlamak için kullanılır. Ayrıca şekil; eğer yüzeyde sadece çizgiyle sınırlandırılarak ifade edilmişse çizgisel, renk ya da leke alanı olarak kullanılmışsa planer, ya da hacimsel ifade taşıyorsa volümetrik ifadeleriyle tanımlanır. Form kavramı ise üç boyutlu bir nesnenin yapısını tanımlarken kapsam itibariyle iki anlamda kullanıldığı görülür. Bunlardan birisi; resmedilen şeyin biçiminin renk, doku, ışık – gölge yardımıyla üç boyutlu olarak algılanan yanılsamayı ifade ederken diğeri ise, görselliğin yanı sıra dokunsal olarak da varlığını algıladığımız yapısal gerçekliği barındıran oluşumu ifade eder. Form, geometrik form ve organik form alt başlıklarında incelenebilir. Bununla birlikte biçim ve form; yatay – dikey, durgun – hareketli, simetrik – asimetric yapıda olabilir<sup>19</sup>.

Doğada her nesnenin bir şeklinin-formunun olduğu ve doğasal olarak ya da insan eliyle amacına ve kullanıma uygun duruma getirildiği görülmektedir. Resimsel ifade de benzer şekilde bir durum söz konusudur. Ressam/sanatçı kompozisyonu için şekli ve/veya formal ifadeyi yüzeye plastik ilkeler doğrultusunda yerleştirir.

Resim kabaca, yüzeyde şekil ya da form algısı yaratma sanatıdır. Resim sanatı boyunca ressamın/sanatçının dış dünya algısını içsel süzgecinden geçirerek elde ettiği imgeleri yüzeye aktarırken takındıkları tavır, bu iki kavram çerçevesine yerleşmiştir. Zira şekil – form kavramları yüzeyde boyut yanılsaması yaratımının, nesnel veya imgesel aktarımının resimsel elemanlarıdır.

Resimde öz biçime ulaşma isteği sonucu resmin nesneden arınması dolayısıyla doğasal olanın yıkımı – yok olması derin boşluğun yüzey gerilimine dönüşmesi formal ifadenin şekilsel ifadeye dönüşmesiyle sağlanmıştır. Bu eğilim doğadaki bütün nesnelerin yapısında var olan temel şekillerin doğrudan kompozisyonlarda kullanılmasını da beraberinde getirmiştir.

Şekil/biçim – form kavramlarına resim sanatı bağlamında başka bir noktadan da bakmak mümkündür.

---

<sup>19</sup> Kazım Artut, *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, (4. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara 2006, 151.

Resim yüzeyi sınırının başlangıçta esnetilebilir olması dahası yer yer olmayışı – ki burada gerek mağara resimlerini gerekse bazı duvar resimlerini kastediyoruz – durumu söz konusudur. Öncelikle ortaçağla birlikte karşılaştığımız ahşap panoların kullanımının sonrasında da tuval resminin oluşumuyla resim yüzeyi dörtgen biçime indirgenmiş, sanatçıda artık yapıtlarını bu biçim içine yerleştirdiği kompozisyonlardan oluşturma alışkanlığı - veyahut kaygısı – oluşmuştur.

20.yy'ın ilk yarısında modern resim sanatındaki ifadesel eğilimlerde görülen değişikliklerden dolayı tuval biçiminin dörtgen yapının dışına taşınmasının yanı sıra tuvalden taşan nesnel kullanımların varlığı hatta tuvalin terk edildiği görülmektedir. Ancak tuvalin terki o kadar da çabuk olmamış zira öncesinde sanat tarihi sahnesi çerçevenin yok oluşuna şahitlik etmiştir. Kompozisyon kurgusunu dörtgen biçiminin olasılıkları dahilinde oluşturan sanatçı yüzeyde oluşturmak istediği derinlik etkisini kuvvetlendirmek amacıyla – dahası izleyici için daha iyi bir sunum oluşturmak için hatta sipariş olarak üretilen çalışmaları yer yer daha değerli göstermek adına! – çerçeveyi kullanmış ve bu uygulamayı yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Soyut resimlerle başlayan tuvalin kendini sınırlayan çerçeve biçiminden arınmışlığı süreci William C. Seitz'in Modern Sanatlar Müzesi'nde 1960 yılında açtığı Monet sergisinde resimleri çerçevesiz sergilemesiyle<sup>20</sup> doğasal olanın dahi resmin dışında artı bir biçimle sağlanan “iyileştirmeye!” ihtiyacının olmadığı düşüncesi kuvvetlenmiştir. Dahası sanatçının kolaj ve assemblaj tekniklerinin kullanımıyla, yapıtın sınırlarının dörtgen biçimin dışına taşıdığı görülmektedir. Yüzeyden taşan biçim, resimden doğan sanat yapıtının formal bir yapı kazanmış olmasına neden olmuştur. Bu bağlamda sanat yapıtının üretilmesinde de değişiklikler yaşanmıştır. Nesnel yanılsamayla var olan gerçekçiliği bir yana bırakıp nesnenin gerçeğin ta kendisi olarak ortaya çıkması sonucunda nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi de resmin yüzeyden taşması sonucu gerçekleşmiştir.

### **1.2.2. Yüzey, Doku ve Renk İlişkisi**

Nesneyi görmek, nesnenin kendi özelliklerini, ortamının ve gözlemcinin ona dayattığı özelliklerden ayırmak demektir<sup>21</sup>. Dolayısıyla bu özelliklerin ne olduğu bu

<sup>20</sup> O'Doherty, ,41.

<sup>21</sup> Arnheim, *Görsel Düşünme*, 71.

açıdan önemlidir. Görme eylemi için tabii ki en başta bir ışığın varlığı gerekmektedir. Sonrasında da yapıyı etkilediği oranda ışığın nesne üzerindeki etkisinin varlığı çözümlenmelidir. Nesnenin algılanması, nesnenin formunun belirlenmesinin yanı sıra renk ve dokusunun da çözümlenmesi anlamı taşır. Bu işlem süresince nesnenin bulunduğu fiziksel ortam ve en önemlisi bulunduğu yüzey ve yüzeyin nesne ile olan etkileşimi de önem arz etmektedir. Dolayısıyla, “bir nesneyi uzam içinde görmek, onu bağlam içinde görmek demektir”<sup>22</sup>. Tabii bu durumun yanı sıra izlenen nesnenin izleyici için konumlandığı yakın-uzak, aşağı-yukarı, eğik-düz gibi fiziksel konumu ve izleyicinin kişisel olan verileri algılayabilme yeti oranı da etkenlere dahildir.

Yüzey; ilgili nesne için zemin olurken, ışığın varlığıyla algılanabilen nesnenin rengi ve karakterize olan yüzey yapısı şeklinde tanımlayabileceğimiz dokusu, yüzeyin rengi-dokusuyla ilişkiye girer. Bu doğrultuda renk, ilgili nesnenin bulunduğu ortamda – nesnenin büyüklüğüyle birlikte- algılanması süresinde farklılık yaratan en önemli etkenlerdendir. Zira yüzey ile nesne renklerinin karşıt karakterde olması nesnenin yüzeyden ayrışmasını kolaylaştırırken benzer karakterde olmaları nesnenin farkındalığını güçleştirir. Yüzey ile renk arasında oluşan bu durum yüzey ile doku etkileşimi için de geçerlidir. Bununla birlikte nesnenin renk ve doku yapısı, onun izleyiciye ne kadar uzak/yakın olduğu konusunda da fikir verir. Doku ayrıntılarının belirsizleşme ve rengin grileşme oranı bu bağlamda belirteçler olarak kabul edilir ve bu durum çalışmalarında nesnel bir ifade içeren sanatçı tarafından yüzeyde benzer şekilde bir etki yaratılarak kullanılır.

Resimsel anlamda yüzey, resmin elemanlarına dolayısıyla kompozisyonuna zemin oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, ifadesini gerçekleştirebilmek adına önce bir yüzeye ihtiyaç duyar. Çizgi ve/veya renk aracılığıyla çalışmasını burada oluşturur. Bu bağlamda kompozisyon elemanlarından olan renk ve doku nesnel yanılsama veya istenilen plastik etkiyi yaratmak adına kullanılan önemli elemanlardır.

Burada doku yapısının nesneye dokunarak ve görsel olarak algılanabileceği gibi her iki duyunun da bir arada kullanılamayacağı farklı doku oluşumların var olduğunu belirtmek gerekir. Bunları gerçek doku ve görsel doku başlıklarında incelemek mümkündür.

---

<sup>22</sup> Arnheim, *Görsel Düşünme*, 71.

Gerçek doku ifadesi, doğada bulunan her nesnenin kendine has bir dokusunun varlığı ve bunun herhangi bir yanılsama yoluyla yaratılmış olmaması anlamını taşır. Gerçek doku hem görerek hem de dokunarak algılanabilir. Görsel doku ifadesi ise doğadan bir nesnenin ya da soyut bir ifadenin yanılsama yoluyla yüzeyde oluşturduğu ve sadece görerek algılanabildiği dokuları tanımlar. Resimsel ifade için yüzey ve renk hep vardı, bununla birlikte sanatçı bahsi geçen her iki doku çeşidini tarih boyunca üç boyutlu çalışmalarında kullanmışken, ressam /sanatçı, modern sanata kadar sadece görsel dokuyla ilgilenmiştir.

Doğanın yansıtıldığı eserlerdeki nesnelere renklerine ve dokularına bağlılık, yerini bu dönemle birlikte özgün ifade şekillerine bırakmıştır. Burada sanatçı boya katmanlarından elde ettiği dokuyu kullanmaya başlamıştır. Resimde renk ve doku, yüzeyde konuyu aktarmak adına kullanılan elemanlar olmaktan çıkarak, doğrudan ifade araçlarına dönüşmüştür. Dolayısıyla renk ve doku kullanımı, sanatçıları tanımamızı sağlayan üslupsal özellikler haline gelmiştir. Özellikle dışavurumcu yaklaşımli sanatçılarda renk bir psikolojik ifade aracı şeklinde kullanılmış, bu durum dokuyla desteklenmiştir. Bu bağlamda en belirgin öge olarak dışavurumcu sanatçıları etkileyen Van Gogh akıllara gelmektedir. Soyut sanat bağlamında ise renk ve doku kompozisyonlarda biçimle birlikte başlı başına elemanlar olarak kullanılmış, birçok sanat eseri yüzeyde renk ve doku kullanımından ibaret uygulamalardan oluşturulmuştur.

Yüzeyde gerçek doku kullanımı ise sentetik kübist çalışmalarla birlikte gerçekleşmiştir. Gerçek yaşamdan alınan nesnelere yüzeyde kullanımı sonrasında birçok sanatçıyı etkilemiş, yüzeyde nesneyle rengin bir araya getirilerek oluşturulan gerçek dokunun kullanıldığı sanat eserleri üretilmiştir. Bununla birlikte yüzey kavramının kapsamı genişlemiş, galeri mekanı sınırlarından arınan sanat yapıtı için yüzeye dönüşmüştür.

### 1.2.3. Parça-Bütün İlişkisi

Sanat eserinin oluşumundaki ve izlenimindeki yaşanan değişiklikleri tam anlamıyla anlamlandırmak, her yönüyle anlaşılabilmesi sağlayabilmek adına, ilişki içindeki insan ile maddi olanın arasındaki bağın incelenmesi bu bağlamda estetik süje ve estetik obje kavramalarının ve bağıntılarının ortaya koyulması kolaylık sağlayıcı olacaktır. Ancak bu kavramlara geçmeden önce her ne kadar tam anlamıyla bir görüş birliğine varılamamış olsa da estetik kavramını tanımlamada yarar vardır.

Alexander G. Baumgarten'ın 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtında bilim dalı olarak ele alınıp sınırları çizilen estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin yani duyuşal bilginin bilimi olarak tanımlamıştır<sup>23</sup>. Bununla birlikte estetik; “sanatın özünü ve genel yasalarını, sanatsal yaratıyı inceleyen bir bilim olarak kendini gösterir”<sup>24</sup>. Bu bağlamda bir bilim dalı olarak ele aldığımız estetik kavramı doğal olarak yapı elemanlarına ihtiyaç duyar. Bunlar estetik obje, estetik süje, estetik değer ve estetik yargıdır<sup>25</sup>. Anlaşılacağı üzere estetik obje, nesneyi ifade ederken, estetik süje ise insana gönderme yapar. Dolayısıyla bu kavramlar; doğa, sanatçı, sanat eseri ve izleyici ifadelerine karşılık gelir. Tam anlamıyla ilişkilendirirsek; 1. Objeye = Doğa, 1. Süje = Sanatçı, - her ne kadar sanat eseri estetik değer, izleyici ise estetik yargı ifadesiyle karşılanabiliyor olsa da - 2. Objeye = Sanat Eseri, 2. Süje = İzleyici olarak ifade edilebilir. Belirtilen bu dört fenomen arasındaki etkileşim bir döngü oluştururken, geçmişten günümüze kadar geçen süreç içinde genel anlamda aynı ifadelerle tanımlanmışlardır. Bununla birlikte süreç içerisinde farklı rollere bürünmüşler, kimi zaman oluşumun merkezi konumundayken kimi zaman tamamlayıcı unsur olarak kalmışlardır. Örneğin sanat eseri 20. yy.'a kadar merkezi bir konumdayken, sanatçı yaratım sürecindeki üslupsal etkinliğinin ön plana çıkmasıyla bu dönem itibarıyla daha önemli bir konuma yerleşmiştir. Bununla birlikte Francois Molnar'ın “ Eski günlerin romantik coşumcu sanatçıları yok olacak, eğer henüz yok olmamışsa. Gelecekte, somut bilgilerle, bilimsel verilerle donatılmış sanatçı, gerçekten insancıl bir sanatı yaratabilmek için bu alandaki insanlarla işbirliğine zorlanacaktır<sup>26</sup>” savının süreç içinde gerçekleştiği de görülecektir.

<sup>23</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, (15. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2013, 14.

<sup>24</sup> Avner Ziss, *Estetik*, (Çev. Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 2.

<sup>25</sup> Tunalı, *Estetik*, 21.

<sup>26</sup> Genç, 278.

Doğanın etkinliğinin en aza indirildiği 20. ve 21. yy. sanat anlayışı içinde ise izleyici, - geçmişe nazaran - daha etkin bir konuma gelmiştir.

Doğa, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki etkileşimin son aşamasına ulaşıldığı görüşü sanatçının sanat yapıtı aracılığıyla izleyiciye ulaşmasıyla ortaya çıkar. İzleyici sanat yapıtını dahası onun aracılığıyla sanatçıyı değerlendiren - eleştiren - bir konuma sahip bir durumda bulur kendini. Zira “bir eseri anlamak, ona, tamamlanmamış olduğu için yorum yoluyla tamamlanabilecek bir şey olarak bakmaktır”<sup>27</sup>. Bu konum izleyicide çoğu zaman kendisinde kaldıramayacağı bir sorumluluğun veya –mış gibi görünme tavrının oluşumuna bazen de gerçek anlamda yükümlülüğünü başarıyla yerine getiren bir özne olarak var olmasına neden olur. Belki de bu “tamamlanmışlık” durumu - her ne kadar son aşamaya gelinse de - gerçekte hiçbir zaman oluş-a-mayacak, her zaman devam edecek yorum olarak var olan - belki de sonu olmayan- içinde eklentileri barındıran eleştiri; sürecin varlığının devam etmesini sağlayabilecektir. Bununla birlikte her ne kadar izleyici burada “son söz sahibi bir özne” olarak görülebilir olsa da bazı durumlarda sanat yapıtı aracılığıyla sanatçı tarafından “çekilip – uzatılan” bir fenomene dönüşmüştür.

İzleyicinin anamorfik kompozisyonlarla başlayan izlenimcilikle moderniteye taşınan sanat yapıtını görme – algılama amacıyla yapıtla arasındaki ilişkiyi kurma adına ona “dayatılan” tavırları takınmayı öğrenme gerekliliği oluşmuştur. Bu çerçevede izleyici resim yüzeyinde olan biteni anlamak - zaman zaman nesnenin varlığını algılamak bazen de noktacılık (puantilizm) anlayışıyla ortaya çıkan renk oyunlarını anlamlandırmak- adına birden resme hangi mesafeden bakmalı, nerede durmalı sorularıyla uğraşırken bulur kendini. Dahası şekilden şekle girdiği de olmuştur izleyicinin tam da bu bağlamda. Dolayısıyla estetik fenomenler arasında kurulan ilişkiden doğan süreç her ne kadar izlenebilse de noktalanması mümkün görünmeyen sonsuza uzanabilecek bir zaman dilini kapsayabilir.

---

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*, (3. Baskı), (Çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2013, 37.



## İKİNCİ BÖLÜM

### SOYUT-GEOMETRİK VE ANAMORFİK OLAN RESİMSSEL MEKAN

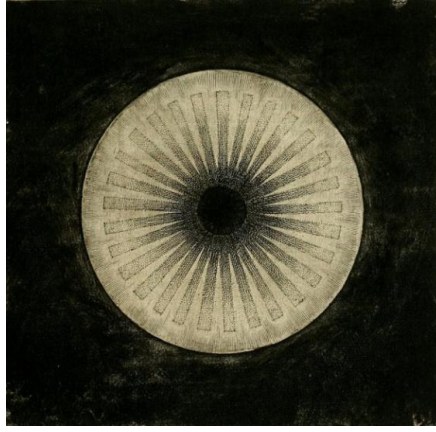
#### 2.1. SOYUT-GEOMETRİK YAPILAR VE YAPITLAR

##### 2.1.1. Soyut Geometrik Resmin Oluşum Süreci

Geometri, her zaman resmin konusu olmuştur. Ancak biçimci soyut resmin dışında geometri, resmin yapısal oluşumunu düzenleme ve analitik inceleme amaçlı kullanılmaktadır. Doğaya öykünen gerçekçi resimlerde konstrüksiyonu oluşturmak için araç olarak kullanılan geometrik biçimler 20. yüzyılın başlarından itibaren soyut resmin konusu ve doğal olarak başat elemanı haline gelmişlerdir. Bu yüzden direkt olarak geometrik biçimlerin kullanıldığı geometrik soyut resimlerdeki geometri anlayışı – diğer amacı da kapsamakla beraber- farklılık göstermektedir.

Resimde geometrik plastik araçların kullanımı, doğasal betimlemelerin dışarıda tutulduğu soyut resim uygulamaları içinde yer almıştır. Soyut resim, sanatçının nesnel ifadeyi yıkmaya-yok etme isteğiyle ortaya çıkan, yüzeyde üç boyut yanılsamasının yerini iki boyuta bıraktığı, konunun önemsenmediği sırf resim yüzeyine ve plastik araçlara odaklanıldığı resimsel yaklaşımdır.

Ortaya çıkışı birçok kaynakta 20.yy'ın ilk çeyreğine tarihlendirilen soyut resmin - bilinçli ya da bilinçsiz şekilde yapılmış- ilk örneklerine 17.y.y.'da rastlanmaktadır (Görsel 2.1-2.2).



**Görsel 2.1.** Robert Fludd, “Karanlıktan”,1617



**Görsel 2.2.** Robert Fludd, “Koyu Karanlıklar”, 1617

Üretildikleri dönem düşünüldüğünde zamanının çok ötesine geçmiş bu iki örnek Robert Fludd’a aittir. Zira çalışmalar sadece geometrik biçim ya da biçimlerden elde edilen kompozisyonlardan oluşmaktadır. Sanatçının Koyu Karanlıklar adlı eserinin etrafına ‘Et sic in infinitum...’ ( ve böylece sonsuzluğa...) yazmış olduğu görülür. Godwin’e göre “Fludd, bu eseriyle “Dünyanın yaratımından önce ne vardı”? sorusundan hareketle bir çıkarıma varmaya çalışır”<sup>28</sup>. Dolayısıyla sanatçının örneklendirdiğimiz ve buna benzer çalışmalarıyla, evrenin sonsuzluğunu salt geometrik soyut resimlerle betimlemiş olduğu anlaşılmaktadır. Siyah dörtgenden ibaret eser, geometrik soyut resmin belki de ilk örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Enis Batur, toplumsal sanatın gerekliliğini vurgulayarak yüzey resmini sonlandırdığını ilan eden Rodchenko’nun düz renklerden ibaret “Son” adlı eserlerine gönderme yapmış, Fludd’un geometrik plastik araçlardan oluşan- geometrik soyut resim anlayışını önceleyen- eserlerini “erken son” olarak nitelendirmiştir <sup>29</sup>.

19. y.y.’da izlenimci yaklaşımın beraberinde getirdiği soyutlama eğilimi bir bakıma 20. y.y.’da modern sanat terimiyle özdeşleşen soyut resim anlayışının habercisidir. Işığın etkisini resmetmek isteyen İzlenimciler konuyu ikinci plana atarak biçimsel özelliklerin önem kazandığı eserler üretmişlerdir. Akademik sanatçılara nazaran daha açık ve parlak renk kullanımını tercih eden sanatçılar, ayrıntısından arındırılan hızlı çalışılmış, renksel ve biçimsel anlamda deformasyona uğratılmış nesnelere resimlemişlerdir. Yüzeyselleşme eğiliminde olan resimler, doğadaki

<sup>28</sup> Okan Şahin, *Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2015, 39.

<sup>29</sup> Enis Batur, “Ab Ovo: Geometri”, *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı: 76, yaz 2000,144.

görüntülerinden uzaklaşan ama varlıkları halen algılanan nesnelere olduğu soyutlamalardır.

Soyutlama eğilimi dönemin diğer sanat akımları olan Fovizm, Kübizm ve Fütürizm’de de farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiş ancak nesnelere resimlerde varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Bununla birlikte farklı sanatsal yaklaşımları olan Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Hans Arp ve Robert Delaunay gibi birbirlerinden bağımsız bir grup soyut resim yapan sanatçı resimlerinden nesnelere tamamen çıkarmışlardır.

Söz konusu sanatçılar soyut resme iki yolla ulaşmışlardır. Birinci yöntem nesnelere görüntünün renk, biçim ya da boyut özelliklerinde yapılan değişikliklerle yani soyutlama yapılarak soyuta ulaşılan yöntemdir. Diğerisi ise resmin kendi plastik imkanları dahilinde kullanılan renk, leke, doku veya hiçbir nesnelere göndermesi olmayan geometrik şekillerle kompozisyon oluşturma yöntemidir.

Eserlerini üretirken farklı eğilimler yansıtan soyut resim sanatçıları Ahu Antmen’in 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar adlı kitabında da ifade ettiği gibi H. Barr Jr. tarafından iki genel eğilim başlığı altında toplanmaktadır. Soyut resmin içgüdüsel, duygusal, dekoratif ve biomorfik ayağı Kandinsky’ye dayandırılırken, zihinsel, yapısal ve geometrik ayağı Malevich’e dayandırılmıştır<sup>30</sup>. Bu değerlendirme, Malevich’in belli ilkelere bağlı ve rasyonel, Kandinsky’nin ise mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak ele alınmasına neden olmuştur. Ancak yapılan gruplandırma Malevich’in eserlerinde gözlenen Doğu mistisizmi ve Ortodoks inancı ile demlenen resimsel ifadeyle birlikte Kandinsky’nin geometrik-soyut dönemini görmezden gelen bir anlam taşıyabileceğinden dolayı yanlış sonuçlar doğurabilir. Ayrıca Kandinsky’nin eserlerinin dekoratif olarak nitelenmesi ayrı bir yanlış konudur. Dolayısıyla eğer bir gruplandırma söz konusu ise sanatçıların soyuta ulaşma yöntemlerinin göz önünde bulundurulması bir gruplama yapmak ya da soyut - geometrik resim ve soyut - lirik resim başlıkları altında –gruplar arasındaki griftliği de dikkate alarak- gruplamak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda, Wassily Kandinsky (Bauhaus Okulu yılları göze alındığında), Piet Mondrian ve Kasimir Malevich’i soyut geometrik resmin öncü sanatçıları olarak belirlemek, bununla birlikte analitik kübizmdeki geometrik bir dille

<sup>30</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 80.

temellenen soyuta varan bir biçimsel dil geliştiren Pablo Picasso'yu da bu gruba dahil etmek doğru olacaktır.

## 2.1.2. Soyut Sanatta Avangardizm

### 2.1.2.1. Pablo Picasso ve Analitik Kübizm

Pablo Picasso'nun 1908 yılı itibariyle Georges Brauğe ile birlikte öncülük ettiği sanat akımı kübizm olarak tanımlanmaktadır. Lous Vauxelles'in yazısı sonucu bu isimle anılır olan kbizmi, akımın szclğine soyunan Guillaume Apollinaire bir biçimsel devrim yarattığı gerekęesiyle yazılarıyla desteklemiştir<sup>31</sup>.

Bir çok kaynakta Picasso ile Brauğe'n, Cezanne anısına düzenlenen retrospektif sergisinde yer alan resimlerden etkilendikleri düşüncesi hakimdir. Bu yaklaşım Cezanne resimlerinde farklı bakış açılarıyla resmedilen nesnelerin belli bir perspektif kaçış noktası olmadan betimlenmesinden kaynaklanır. Bununla birlikte Cezanne'ın tüm nesnelerin birer geometrik form olan kp, koni ve silindirle temellendirmesi kbizmi etkileyen diğer bir unsur olarak görülür.

Fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavramlara ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, yirminci yüzyıl Avrupa insanının doğanın karşısına bir "duyu varlığı" olarak değil de, bir "düşün varlığı" olarak çıkışı gibi temel konular vardır<sup>32</sup>.

"Picasso'nun resimlerinde vermek istediği, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını kübistler soyut bir düşünce planına aktarmıştı."<sup>33</sup>

Sanatçının n Rönesans'la birlikte yüzünü natüralist dünyaya çevirmesiyle şekillenen tek bakış açılı ifade biçimi, kübizmin getirdiği çoklu bakış açısıyla derinden sarsılmıştır. Dış dünyayla etkileşim sonucu oluşan imgelerin soyutlanmış mekanla birlikte yansıtıldığı çok zamanlı ifadesinin bir yüzeyde betimi, nesnelerin özünü kavrama amacıyla var olanı yıkma, görünmeyeni görünür kılma eğilimi olarak görülebilir. Bu yaklaşım kübizmin doğadan ayrı kendi biçimlerini yaratmasıyla

<sup>31</sup> Antmen, 45.

<sup>32</sup> Genç, 43.

<sup>33</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 28.

sonuçlanır. Zira elde edilen kompozisyon, geometrik biçimlerle temellenen nesnelere ait farklı açılardan dolayısıyla farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen edininin bir yüzeydeki özgün ifadesidir. Bu bağlamda da Kübizm, burjuva literatüründe metafizik bir dünya görüşüne dayanan soyut bir sanat yaklaşımı olarak yer alır.<sup>34</sup> Ama her ne kadar kendi biçim dilini yaratmış olsa da doğayı çağrıştıran betimlemelerin varlığından dolayı Kübizmin tam anlamıyla soyut sanat çerçevesinde incelenmesi olanaksızdır.

Analitik Kübizm, Kübizmin ilk evresi olarak nitelendirilir ve yüzeyde boya dışı malzemenin kullanıldığı Sentetik Kübizmden, kavramsal temel ve kullanılan biçimsel dilleri ortak olsa da kullanılan teknik ve kurgu farklılıklarından dolayı ayrılır.

Analitik Kübizm, Kübizmin 1908-1912 yılları arası dönemine verilen addır. Resimlerde peyzaj, müzik aletlerinden ve gündelik hayatta kolaylıkla çevremizde görebileceğimiz nesnelere oluşan natürmort ve figürün yer aldığı kompozisyonlar konu edilmiştir. Bu dönem kompozisyon kurgusunda -ifade edildiği gibi- ilgili nesneden farklı açılardan elde edilen imgenin geometrik parçalar halinde betimlemeleri yer alması yüzeyde dördüncü boyut -zaman boyutu- algısının oluşumunu sağlamaktadır. Kompozisyonlarda geometrik parçalar üst üste yığılarak ya da yarı saydam etkide ön arka ilişkisi içinde yerleştirilerek hacimsel etki yaratması ve her ne kadar ışık-gölge ya da perspektif kullanılmamış olsa da geometrik parçaların kurgusundan doğan espas algısı söz konusu olmuştur. Analitik kübizm resim düzlemini enine değil, dışarı doğru itmiş olması onu tanımlamak için çabalayan önceki girişimlere ters düşmüştür, dolayısıyla bu yaklaşımı yer yer, bir tür sahte kolaj olarak görmek mümkündür<sup>35</sup>. Bununla birlikte geometrik parçaların yaydığı titreşimin izleyicide devinim algısı yarattığı yüzeyde sonsuz bir derinlik algısı olmamakta, sanki izleyici resme girdiğinde biraz ötede bir duvarla karşılaşıyor gibi rölyef etkisinin olduğu bir yüzey algılamaktadır. Merkezi kompozisyonun kullanıldığı çalışmalarda yüzeydeki parçalar kenarlara doğru eriyik hal alarak soyut ifade kazanmaktadır. Bunun insan gözünün dış dünyayı algılamasıyla benzerlik taşıyan bir ifade biçimi olduğu söylenebilir. Kahverengi, grileşmiş yeşil ve pas sarısının yoğun olarak yer aldığı kompozisyonlarda monokrom etkisine kadar varan renk kullanımıyla biçimsel ifadenin ön plandaki varlığı sağlamlaşmıştır.

---

<sup>34</sup> Genç, 46.

<sup>35</sup> O'Doherty, 56.

Picasso'nun 1908 -10 yılları arasına tarihlendirilen eserlerindeki imgesel ifade her ne kadar analitik kübist bağlamında değerlendirilebilir olsa da, fazlasıyla nesnel bir kimlik taşımaktadır.



**Görsel 2.3.** Pablo Picasso, “Mandolin Çalan Kız”. 100,3 x 73,6 cm, t.ü.y.b. 1910

Mandolin Çalan Kız adlı eser 1910 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Eserin isminden de anlaşılacağı üzere kompozisyonda kolaylıkla fark edilen mandolin çalan bir kız figürü imgesi geometrik planların kullanımıyla hacim yanılması yaratılarak oluşturulmuştur. Buna karşın arka planda yer alan kenarlara doğru eriyikleşen mekan, soyut bir biçim diliyle betimlenen bir yüzey olarak algılanmaktadır.

Rölyef etkisi uyandıran çalışmada, keskin ve dairesel hatlara sahip geniş yüzeyli saydam olmayan parçaların üst üste yığılması kompozisyonda ritim ve espas etkisi yaratmaktadır. Merkezi kompozisyona sahip eserde pas sarısı ve gri-yeşil kullanılmış, bu renklerden elde edilen ton değerleri denge ve vurgu unsuru olarak kullanılmıştır.

Picasso'nun 1911-12 yıllarına ait analitik kübist eserlerinde nesnel ifade çoğu zaman eserin adından yola çıkılarak algılanmakta; imge, soyuta varan biçim diliyle yüzeye aktarılmaktadır.



**Görsel 2.4.** Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, 90 x 70 cm, t.ü.y.b, 1911

Pablo Picasso'nun 1911 yılına ait Pipo İçen Adam resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Kompozisyondaki figür ancak eserin isminden yola çıkılarak fark edilebilmektedir. Yalnız bu farkındalık bir piponun ve bıyıklı bir imgenin varlığıyla sınırlıdır. Diğer alanlarda ise izleyicide hiçbir şekilde nesne algısı yaratmayan biçimsel ifadeye yer verilmiştir. Koyu değerlerin hakim olduğu çalışmada grileşmiş kahverengi ve koyu maviler kullanılmıştır. Leke dengesi yüzeyde vurgu oluşturmamakta izleyici yüzeyde herhangi bir noktaya takılmadan eseri izleyebilmektedir. Önceki yıllarda gözlenen geniş renk alanları oluşturan geometrik parçaların bu çalışmada küçülerek imgenin tanınmasını zorlaştıran daha parçalı bir yüzey elde edilmesini sağlamış, bu biçimlerin ön arka ilişkisi kuracak şekilde üst üste yerleştirilmeleri ve yer yer yarı saydam etkide olmalarından dolayı yarattığı derinlik etkisi yüzeyde espas oluşturmaktadır. Yine analitik kübizmin özelliklerinden olan biçim/biçimlerin yüzeyin kenarlarına doğru eriyikleşmesi bu çalışmada da gözlenmekte, bunun yanı sıra sanatçının eliptik kompozisyonu daha da görünür kılarak kenar yüzeyleri tamamen yüzeyselleşen renk alanları olarak kullandığı görülmektedir. Eser kullanılan soyuta varan ifadeyle analitik kübizmin son dönem eserlerinin özelliğini yansıtmaktadır.

Picasso ve analitik kübizm tam anlamıyla soyut sanat içinde incelenemese de yarattığı kompozisyon ve biçim diliyle –başta Mondrian olmak üzere- birçok soyut sanatçıyı etkilemiştir.

### 2.1.2.2. Wassily Kandinsky ve Başlangıç Düzlemi

Soyut sanatın öncüsü olarak bilinen Kandinsky'nin figüratif resimden soyut sanata geçişini dışsal ve içsel etmenlerin yoğrulduğu bir süreç oluşturmaktadır.

Monet'nin Saman Yığınları adlı resminde yaratılan objesizlik algısı ve resimde konunun önemini kaybetmesi sanatçıyı etkilemiş bu durumu paletin gizli gücü olarak tanımlamış<sup>36</sup> ve nesnenin resimlerde var olma gerekliliğine duyduğu inancı sarsmıştı<sup>37</sup>. Ses sentezini keşfettiği Wagner'in "*Lohengrin*" adlı piyesini izlerken duyduğu sesler sanatçıda renk olarak karşılığını bulmuş, resmin müzikle aynı güce sahip olabileceğini gördüğünü belirlemiştir<sup>38</sup>.

Sanatçıda kesin ve mutlak somutluğun yok olması fikrinin atomun parçalara ayrılması olayıyla karşılık bulduğu görülmektedir... Farago Sanat adlı kitabında Kandinsky'nin şu ifadesine yer vermiştir: "atomun parçalanması, benim ruhumda, bütün dünyanın parçalanmasıyla aynıydı. En kalın duvarlar bile aniden yıkılıveriyorlardı. Her şey geçici, değişken ve zayıf ve hassas hale geliyordu. Bir taşın havada gözümün önünde ufalanıp görülmez hale geldiğini görseydim şaşırırmazdım"<sup>39</sup>. Ayrıca sanatçı Worringer'in 1907 yılına tarihlendirilen Soyutlama ve Özdeşleşim adlı kitabındaki sanat yapıtının doğa ile aynı mertebede, bağımsız bir organizma olduğuna ilişkin düşüncelerinden çok etkilenmişti<sup>40</sup>. Sanatçının sanat anlayışı, "Antik felsefe, ezoterik Doğu inançları ve yeni mistik metinlerle demlenmiştir"<sup>41</sup>. Bu eserlerden biri Madame Blavatsky ve Rudolf Steiner'in Theosophie (1904) adlı kitabıdır<sup>42</sup>. Teozofi sanatçı için, pozitif yöntemleri bir kenara bırakıp daha önceden var olan zihinsel

<sup>36</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, (15. Basım), İstanbul 1992, 563.

<sup>37</sup> Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (Çev. Tevfik Turan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 10.

<sup>38</sup> Hajo Düchting, *Vassily Kandinsky*, Benedikt Taschen, Köln 1993, 10.

<sup>39</sup> France Farago, *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2003, 188.

<sup>40</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 130.

<sup>41</sup> Bülent Özukan, *KANDINSKY*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2007,12.

<sup>42</sup> Thompson, 130.



hareketlerden ivme kazanan, içsel bilgiye ulaşma yolunda zihnin sorunlarına yaklaşan ve çok sayıda insanı birleştirerek zihinsel birliğe ulaşılmasını sağlayacak yol göstericidir<sup>43</sup>.

Kandinsky Köln Konferansında sanatsal gelişimini ele almış, salt soyut resimlerine varış süreci hakkında bilgi vermiştir. “Başkalarının resimlerinde, beden yapısına aykırı duran uzatmalar, anatomik biçim bozular gördükçe, benim aradığım temsil sorunuyla hiçbir ilgisi olmadığını gayet iyi anladım”<sup>44</sup> ifadesini kullanan sanatçı resimlerinde konu ve nesnenin yavaş yavaş kaybolduğuna değinmiştir.

Renk ve biçimin artık tabiatı var olup olmamalarına göre değil, resmin tınısı içinde zorunlu olup olmadıklarına göre kullanılması gerekliliğine inanan Kandinsky, natüralist izlenimlerinin artık bir kıymet taşımadığı, resimsel dilini duygusal dille izleyiciye ulaştırdığı açıkça görülen ilk soyut resmini yapmıştır (Resim \*). Suluboya tekniğini kullandığı bu resim için kesin bir tarih belirlemek doğru olmasa da 1910-1912 yıllarına tarihlendirilen eser, onun başyapıtlarından biri olarak nitelendirilebilir. Perspektif kaygısının yerini espasa bıraktığı resim, doğadan bağımsız renk ve biçimlerin ilişkisi sonucu farklı titreşimler yayan ritmik salt soyut bir kompozisyonudur.

Sanatçının geometrik soyut dönemi ve hatta salt soyut dönemi olarak değerlendirilebilecek süreç 1920 tarihi itibarıyla başlatılabilir. Zira bu tarih öncesi, sanatçının dışsal tabiatın dolaysız izlenimi olarak tanımlandığı izlenimlerde, içsel tabiatın birden bire oluşmuş ifadeleri olarak tanımladığı doğaçlamalarda, uzun zaman ve taslaklar ardından ortaya çıkardığı kompozisyonlarda yer yer doğadan örneklere rastlanılmaktadır.

“Kandinsky’nin Dessau’daki dersleri form teorileri başlığı altında toplanmaktaydı”<sup>45</sup>. Sanatçı form teorilerini *Düzleme Göre Nokta ve Çizgi* ve *Başlangıç Düzlemi* adlı makalelerinde somutlaştırmıştır. Bu eserler sanatçının *Sanatta Zihinsellik Üstüne* adlı eserinin devamı niteliğindedir. Yalnız bu eserler renk teorilerinden çok yapısal ilişkilerin incelendiği teoriler içermektedir. “Kandinsky, yıllar boyu

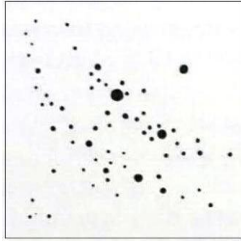
<sup>43</sup> Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, 35.

<sup>44</sup> Antmen, 86.

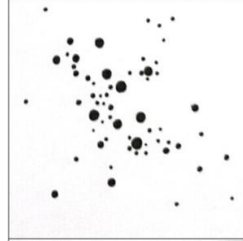
<sup>45</sup> <http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/Yuksel> 2015, parag.13.

gözlemlediği temel geometrik unsurlar arasındaki ilişkiyi ve bu unsurların düzlem ile ilişkisini çalışmanın ve öğretmenin birikimini bir araya getirmektedir<sup>46</sup>.

Aşağıda yer alan uygulama örnekleri Kandinsky'nin Başlangıç Düzlemi adlı makalesinden alınmıştır<sup>47</sup>.



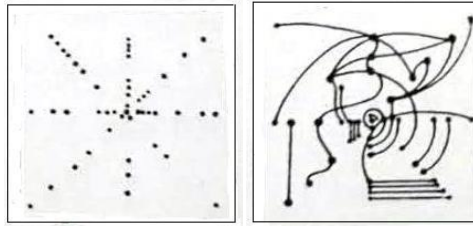
**Görsel 2.5.** Nokta. Merkez yönünde yumuşayan gerilme



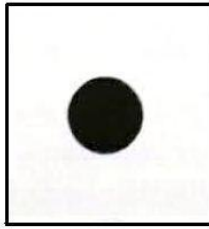
**Görsel 2.6.** Nokta. Artan dağılıma (a-d köşegeni gösteriliyor)



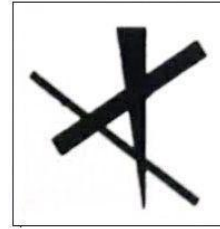
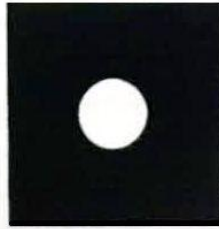
**Görsel 2.7.** Nokta. Yükselmekte olan 9 nokta (d-a köşegeni ağırlık aracılığıyla vurgulanıyor)



**Görsel 2.8.** Nokta. Özgür çizgisel bir yapı için yatay-dikey-yanlamasına



**Görsel 2.9.** Nokta. Rengin birincil değerleri olarak siyah ve beyaz nokta

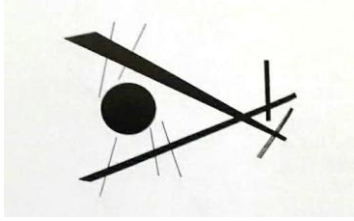


**Görsel 2.10.** Çizgi. Aynı örneğin çizgiler biçimindeki hali.



<sup>46</sup> Fisun Demir (Ed). *Art Book Kandinsky*, (Çev. Özge Özbek), Dost Yayınevi, Ankara 1999, 98.

<sup>47</sup> Vassily Kandinsky, "Başlangıç Düzlemi" *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 76, yaz 2000, 159-171.



**Görsel 2.11.** Çizgi. Düzlemin sınırındaki nokta ile birlikte.



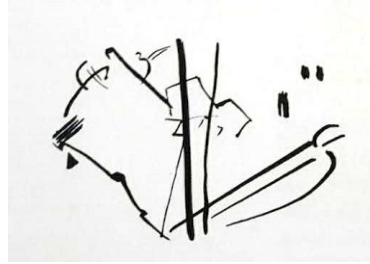
**Görsel 2.12.** Çizgi. Siyah ve beyazla belirginleştirilen ağırlıklar



**Görsel 2.13.** Çizgi. İnce çizgiler ağır noktaya karşı direniyor.



**Görsel 2.14.** Çizgi. Kompozisyonun bir ayrıntısının grafik yapısı



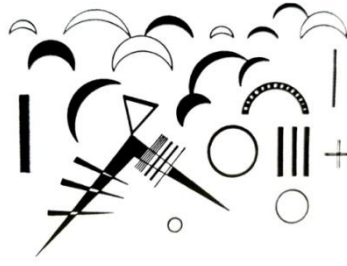
**Görsel 2.15.** Çizgi. Kompozisyonun çizgisel yapısı. Dikey ve yatay doğrultuda yükselme



**Görsel 2.16.** Çizgi. Merkezden sapan yapı oluşturulan yüzeylerle vurgulanıyor.



**Görsel 2.17.** Çizgi. Bir doğru çizgiyle Bağlantılı iki eğri çizgi



**Görsel 2.18.** Çizgi. Enine boyut, düşük gerilmeye sahip dağınık öğelerin bütününe bir gerilme kazandırıyor.



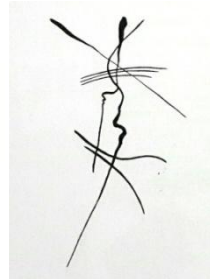
**Görsel 2.19.** Çizgi. Özgür bir eğri çizginin bir ortak noktayla bağlantısı.



**Görsel 2.20.** Çizgi. Kalınlaşmalar dalgalı, özgür çizgi-yatay konum



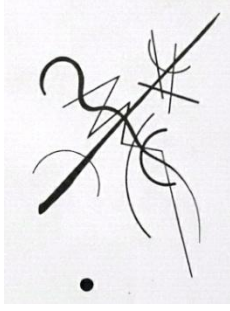
**Görsel 2.21.** Çizgi. Aynı dalgalı çizgi, geometrik çizgilerle birlikte



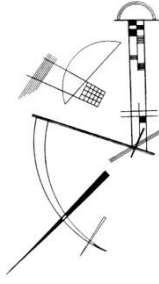
**Görsel 2.22.** Çizgi. Birkaç özgür çizgiden oluşan basit ve homojen kompozisyon



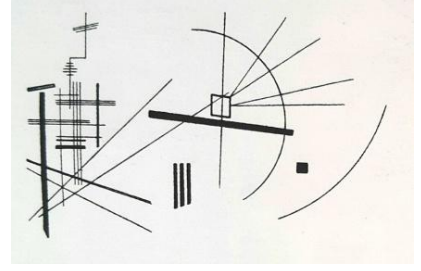
**Görsel 2.23.** Çizgi. Aynı kompozisyon, özgür spirallerle karmaşılaştırılmış



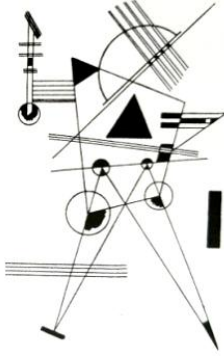
**Görsel 2.24.** Çizgi. Yanlamasına gerilmeler ve bir nokta yönünde gerilmeler



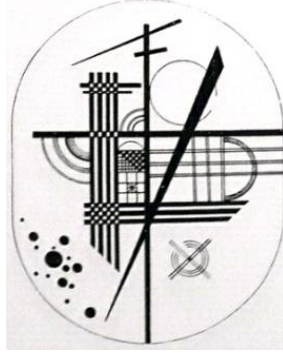
**Görsel 2.25.** Çizgi. İkili seslenme-doğru çizgilerin soğuk gerilmesi, eğrilerin sıcak gerilmesi. Karşıtlıklar: Sert-esnek, uysal-kapalı



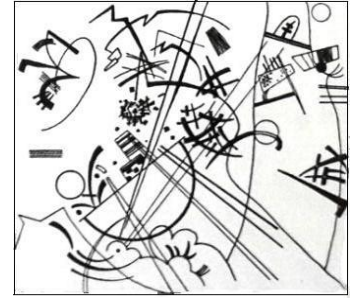
**Görsel 2.26.** Çizgi. Renkli çizimsel titreşim, mümkün olan en az renkle elde edilmiş (siyah)



**Görsel 2.27.** Çizgi. Triangle Noir (1925) Tablosu için doğru çizgilerden Oluşan bir kompozisyonun bir eğri çizgiyle içsel bağlantısı (sol-sağ).



**Görsel 2.28.** Çizgi. Karşıt köşegen ve noktaların gerilmesiyle yatay- dikey yapı. Massage intime (1925) resminin şeması



**Görsel 2.29.** Çizgi. Küçük rüya kırmızı (1925) resminin çizgisel yapısı

Sanatçı Başlangıç Düzlemi adlı makalesinde resim yüzeyini iki dikey -sıcak durağanlık- ve iki yatay -soğuk durağanlık- çizginin birleşmesiyle oluşan dörtgenle sınırlandırmış ve Başlangıç Düzlemi olarak tanımlanmıştır. Düzlemi oluşturan yatay ya da dikey çizgilerin uzaması daha en başta öğelerin daha sıcak ya da daha soğuk bir alanın oluşmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla düzlem, üzerinde kullanılacak öğeleri etkilemekte ve sonsuz kompozisyon olanağı sunan farklı şiddette gerilmeler yaratılmasına imkan sağlamaktadır.

Maddesel dünyadan alınan kavramlar sanatçı tarafından başlangıç düzlemindeki içsel gerilmeleri ve etkileşimleri ifade etmek için kullanılmıştır. Sanatçıya göre;

“Yukarı”, daha büyük bir esneklik düşüncesi, bir hafiflik, yükselme ve en sonunda bir özgürlük hissi uyandırıyor (...).

“Esneklik”, yoğunluğu yadsıyor. Dağınık küçük öğeler, başlangıç düzleminin üst sınırına yaklaştıkça daha çok serpiştirilmiş görünüyorlar.

“Hafiflik”, (...) dağınık küçük öğeler birbirlerinden daha fazla uzaklaşmakla kalmıyor kendi ağırlıklarını ve taşıma yetilerini kaybediyor. Daha ağır olan her şekil başlangıç düzleminin üst bölgesinde ağırlık kazanıyor. Ağırlığın seslencesi belirginleşiyor.

“Özgürlük” daha rahat bir hareket izlenimi uyandırıyor ve daha kolayca gelişebiliyor.

“Yükselme” ya da “düşme” şiddeti artıyor baskı en aza indirgeniyor.

“Aşağı” tersine işliyor; yoğunluk, yerçekimi, baskı. Başlangıç düzleminin alt sınırını yaklaştıkça atmosfer yoğunlaşıyor dağınık küçük öğeler birbirlerine daha fazla yaklaşıyor ve bunun sonucunda daha büyük ve daha ağır şekillere kolayca destek oluyorlar<sup>48</sup>.

Sanatçı başlangıç düzlemindeki etkileşimleri göstermek için iki sıcak ve iki soğuk durağanlıktan oluşan kare şeklini temel almıştır. Numaralandırılmış dikey ve yatay çizgilerle kareyi harflendirdiği dört denk parçaya bölmüştür. Çizgilerin kesişmesiyle oluşan merkezden karenin köşegenlere olan hareketlerini analiz etmiş, gerçekleşen durumu ve izleyicide oluşturduğu etkiyi tanımlamıştır (Görsel 2.30).

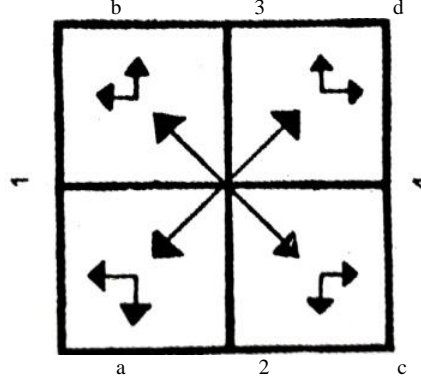
Sanatçıya göre; “a parçası 1 ve 2 doğrultusunda gerilme = en esnek birleşim, d parçası 3 ve 4 doğrultusunda gerilme = en kuvvetli direnç.

Böylece a ve d parçaları maksimum karşıtlık gösteriyor.

b parçası 1 ve 3 doğrultusunda gerilme = yukarı doğru zayıflayan direnç,

c parçası 2 ve 4 doğrultusunda gerilme = aşağı doğru zayıflayan direnç.

Böylece b ve c parçaları zayıflamış karşıtı gösteriyor yakınlıkları kolayca ayırt ediliyor<sup>49</sup>.



**Görsel 2.30.** Merkezde oluşan gerilmeler

Sanatçının başlangıç düzlemi üzerinde oluşan hareketleri ve tanımlamaları yaparken okuma ya da yazı dilinin etkisi gözlemlenmektedir. Bu durumun sağdan sola okuma ya da yazı dilini kullanan sanatçılar ve izleyiciler için değişiklik gösterebilecek bir analiz olduğu söylenebilir.

<sup>48</sup> Kandinsky, “Başlangıç Düzlemi”, 159-171.

<sup>49</sup> Kandinsky, “Başlangıç Düzlemi”, 159-171.

Sanatçı eserlerini düzleme göre nokta ve çizgi ile başlangıç düzlemi gibi yapısal çözümlerinin yer aldığı teorilerle, *Sanatta Zihinsellik Üstüne* adlı kitabında ağırlıklı olarak yer verdiği renk-biçim teorilerini harmanlayarak oluşturduğu görülmektedir.



**Görsel 2.31.** Wassily Kandinsky, “Beyaz Üzerine II”, 105 x 98 cm, t.ü.y.b., 1923

Beyaz Üzerine II, temsili gerçeklikten bağımsız salt biçim ve renklerden oluşmaktadır (Görsel 2.31.). Farklı tınlara sahip çeşitli geometrik biçim ve renkler üst üste yığılarak bir bütün oluşturmuş ve resimsel bir senfoni yaratılmıştır. Soğuk-koyu renk tonlarıyla renklendirilmiş biçimler ile sıcak-açık renk tonlarıyla renklendirilmiş biçimler ön plandan arka plana doğru yerleştirilmiştir. Yükselme eğilimi gösteren merkezi kompozisyonlu resimde odaklanılan üçgen ile dairenin karşılaştığı nokta Kandinsky için, “Michelangelo’nun eserinde tanrının parmağının Adem’e dokunmasından daha az etkili değildir”<sup>50</sup>.

Bütün üçgen yavaş yavaş, gözle pek fark edilmez biçimde öne ve ileriye doğru hareket eder; ‘bugün’ en yüksek ucun olduğu yeri ‘yarın’ bir sonraki kesim alır, yani bugün sadece en üst ucun anlayabildiği ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmaz gevezelikten ibaret olan şeyler yarın ikinci kesimin hayatının anlam ve duygu dolu içeriğine dönüşür<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Maria Faerna, (Ed.) *Great Modern Masters-Kandinsky*, (İspanyolca’dan Çev.Alberto Curotto), New York 1995, 48.

<sup>51</sup> Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, 25.

Kandinsky'nin eserlerinde daire ve çizgi, çokça kullanılan soyut-geometrik yapı elemanlarıdır. Daire sanatçı için pozitif gücü ifade eder, “Bugün daireleri, eskiden atları sevdiğim kadar, hatta daha çok seviyorum çünkü bence, dairelerin içsel olasılıkları çok daha fazla”<sup>52</sup>. Resimlerinde dikey, yatay, kırık ve serbest şekilde kullanılan çizgi ise Kandinsky için “Noktanın sahip olduğu engin dinginliğin hem gerginliğinin hem de yönünün aynı anda bozulmasından doğan bir üründür”<sup>53</sup>..



**Görsel 2.32.** Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, 140 x 201 cm, t.ü.y.b. 1923

Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış resmin arka planını açık tonlu renklerin inceltilerek kullanıldığı yüzey oluşturmuştur. Resim, sanatçının imzası niteliğinde olan çevreleri renklendirilmiş iç içe geçmiş daireler, ızgara biçimi ve kendi içlerinde dahi dengeli olan çizgisel ayırık kompozisyonların yanı sıra temel geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Nesnelere arındırılmış yüzeyde farklı çizgi türleri ve geometrik biçimler üst üste, iç içe ve birbirlerinden bağlantısız olarak kullanılmış, kompozisyonun ön ve orta planını oluşturmuştur. Kompozisyonun solunda hafif biçimlerin bir araya gelerek oluşturdukları yükselme eğilimi taşıyan yoğunluk, kompozisyonun daha dingin olan ve yer yer hafifleyen ağır biçimlerin oluşturduğu diğer kısımlarla dengelenmiştir. Farklı boyutta olan içleri renklendirilmiş biçimlerin ve çizgilerin yarattığı farklı tonlar izleyicinin yüzeyde rahatlıkla gezinmesini sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.

<sup>52</sup> Demir, 102.

<sup>53</sup> Demir, 84.

Kandinsky'nin resimlerinde farklı ağırlıkta renk ve geometrik elemanlarla çevrelenerek oluşan renk alanları, kompozisyonlarda üst üste binmiş yüzeyler gibi algılandığından dolayı izleyicide espas algısı yaratmaktadır. Bu eserlerde espasın perspektif derinliğinin yerini alan bir derinlik oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte yüzeyselliğin de aşılmış olduğu eserler, dekoratif olma riskinden de uzaklaşmaktadır.



**Görsel 2.33.** Wassily Kandinsky, "Çapraz İşaret", 141 x 202 cm, t.ü.y.b.1923



**Görsel 2.34.** Wassily Kandinsky, "Sarı-Kırmızı-Mavi", 127 x 200 cm, t.ü.y.b.1925

Resimlerde yüzeyi oluşturan köşegenler arasında renk ve geometrik elemanlar yardımıyla maksimum gerilme sağlanmış ve hareket eden nesnelere betimlemeksizin bilinçli bir hareket izlenimi yaratılmıştır. Kompozisyonlarda daha büyük -ağır- boyutlara sahip alanlar yukarda, küçük -hafif- boyuttakilerin ise aşağıda kullanıldığı ve küçük alanlar arasında büyük parçaların kullanıldığı görülebilir. Yatay olarak düzenlenmiş kompozisyonlarda ortanın zayıf bırakılıp, kenarların güçlendirdiği (Görsel 2.33-34) dikey ya da kare olarak düzenlenmiş kompozisyonlarda ise merkezin daha



**Görsel 2.35.** Wassily Kandinsky, "Birkaç Daire", 140 x 140 cm, t.ü.y.b.1926



**Görsel 2.36.** Wassily Kandinsky, "Turuncu", 40.6 x 38.3 cm, Litograf, 1923



güçlü olduğu, kenarların zayıf bırakıldığı söylenebilir. (Görsel 2.35-36). Kompozisyonlardaki renk alanlarının genelde rengin tek tonundan oluşmadığı ve ton geçişlerinin olduğu görülmektedir. Eğer renk alanları soğuk renkten oluşmuşsa ılıtılarak, sıcak renkten oluşmuşsa soğutularak kendi içlerinde armoniye dönüşmüştür<sup>54</sup>. Sıcak renk alanları, soğuk renk alanlarının ve çizgisel yapıların yardımıyla arka plana atılmıştır.



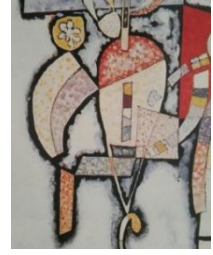
**Görsel 2.37.** Wassily Kandinsky, "Alacakaranlık", (Detay), 1917



**Görsel 2.38.** Wassily Kandinsky, "Kompozisyon 8" (Detay), 1923



**Görsel 2.39.** Wassily Kandinsky, "Uçların Üzerinde" (Detay), 1928



**Görsel 2.40.** Wassily Kandinsky, "Basit Griftlik" (Detay), 1939

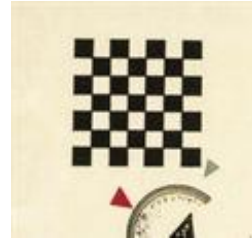
İlk defa Bernard ile Gauguin'in resimlerinde görülen renk alanlarının kontürlerini kalın, koyu hatlarla belirtme yöntemini sanatçı eserlerinde kullanmıştır. Bu oluşumlar açık-koyu, sıcak-soğuk renk ve renk-biçim etkileşimlerinin deneyimlendiği sanatçıya özgü soyut-geometrik yapı elemanlarına dönüşmüştür (Görsel 2.37-38-39-40).



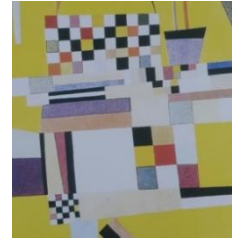
**Görsel 2.41.** Wassily Kandinsky, "Beyaz Kompozisyon" (Detay), 1920



**Görsel 2.42.** Wassily Kandinsky, "Siyah Izgara" (Detay), 1922



**Görsel 2.43.** Wassily Kandinsky, "Turuncu" (Detay), 1923



**Görsel 2.44.** Wassily Kandinsky, "Sarı Tuval" (Detay), 1938

1920'li yıllarda sanatçının resimlerine giren eğimli veya düz bir şekilde betimlenmiş ızgara ya da satranç tahtası olarak algılanabilecek biçimi, sanatçı son dönem eserlerini de içine alan süreç içinde kullanmıştır (Görsel 2.41-42-43-44).

<sup>54</sup> Antmen, 87.

Biomorfik soyut dönem olarak adlandırılan sanatçının son dönem resimlerinde geometrik elemanlar varlıklarını korumakla birlikte tek hücreli canlılara benzeyen biçimler ağırlık kazanmaya başlamıştır.

Resim sanatının evrimine yön veren soyut resmin ve dahi geometrik soyut resmin en önemli figürlerinin başında yer alan Kandinsky, soyut resmin kendinden sonra da varlığını sürdüreceğinden emindir. “Soyut sanatın geleceğine şüphe ile bakanlar, zekâ açısından ancak amfibyumlarınkiyle karşılaştırılabilecek bir evrim düzeyinde bulunmaktadır. Amfibyumlar, familya olarak, omurgalılara çok uzaktır ve yaradılışın sadece ve sadece ilk evresini temsil ederler”<sup>55</sup>.

Wassily Kandinsky öldüğü 1944 yılına kadar yazılı eserlerinde vurguladığı fikirler doğrultusunda resimler yapmış, kendi döneminde ve sonrasında birçok sanatçıyı fikirleriyle ve resimleriyle etkilemiştir.

### 2.1.2.3. Piet Mondrian ve Neoplastisizm

Sırasıyla natüralist, sembolist, puantilist ve kübist etkili eserler ürettikten sonra tam olarak geometrik soyut eserler üreten Piet Mondrian, geometrik soyut resmin öncü sanatçılarından biridir.

Natüralist çalışmalarından sonra 1907-8 yıllarına tarihlendirilen çalışmalarında resmettiği nesnelere sanatçının ileride zıtlıklar üzerine kuracağı doğadan arındırılmış kompozisyonların habercisidir. Zira sanatçı canlı ve ölmekte olan çiçek-bitki betimlemelerinde doğanın sonluluğunun ya da sonsuzluğunun, yaşam ve ölümün sorgulandığı sembolist eserler üretmiştir.

Sanatçının doğayı sorgulayan ve anlamlandırmaya çalışan tavrı O’nu Teozofîye yaklaştırmış, evrensel bir uyum sağlamayı amaçlayan bu düşünce yapısıyla temellenen bir sanat dili oluşturmuştur. Seuphor’a göre; Mondrian’ın Teozofîk öğretilere olan ilgisi 1899 yılında başlamış, yaptığı okumalarla bu ilgi artarak devam etmiştir<sup>56</sup>. Sanatçı 1909 yılında Teozofî Cemiyeti’ne katılmıştır<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Demir, 126.

<sup>56</sup> Evren Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, 18.

<sup>57</sup> Thompson, 158.

Mondrian'ın ileriki dönemde yatay-dikey çizgileri resimlerinde kullanacak olması ani bir değişim sonucu değil bir süreç içinde gerçekleşmiştir. 1909-10 yıllarında doğanın etüt edilmesiyle oluşan eserleri süreci başlatan çalışmalarıdır.

Sanatçı bu süreçte yatay ve dikey hareketin hâkim olduğu iki tür kompozisyon üretmiştir. Soyutlama dozajı yüksek olan yatay kompozisyonlarda seçilen konunun da etkisiyle tanımlanabilir nesnelere rastlanmamaktadır. İzleyicinin yüzeydeki nesnelere tanıyabilmesi eserlere verilen isimler sayesinde gerçekleşmektedir. Yel değirmeni, kilise ve deniz feneri gibi tek bir nesnenin betimlendiği kompozisyonlarda ise dikey hareketin hâkim olduğu gözlenir. Ancak her iki kompozisyon türünde de belirgin bir gerilim ifadesi kendini hissettirmektedir.

Nesnelerin doğadaki görünümünden uzaklaştırılarak ayrıntıların yok edildiği, puantilist ve fovist tarzda nesnelerin gerçek renklerinin yorumlanarak saf renk kullanımının başladığı, böylelikle konunun özgür bir renksel ifadeyle nötrleştiği, nesnelere üç boyut algısının zayıflatılarak soyutlandığı bu eserler sanatçının geometrik soyut döneminin öncülleridir.

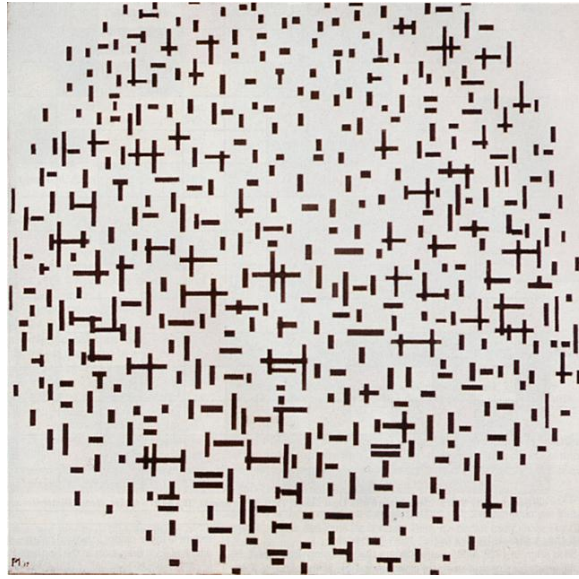
Daha sonraki süreçte yatay ya da dikey hareketin hakim olduğu kompozisyonlar yerini ağaç betimlemelerinin yer aldığı ve yatay-dikey karşıt hareketlerin birleşmesiyle oluşan merkezi kompozisyonlara bırakmıştır. Merkeze doğru güçlenen ve resmin üst kısmına doğru yoğunlaşan çizgi ve lekenin kullanımıyla bu kompozisyonlarda resmin alt kısmından üst kısmına doğru yükselme-yükseliş hareketi hissedilmektedir. Dikey-yatay hareketin ayrı ayrı egemen olduğu eserlerde de görülen bu eğilim teozofik düşünceyle ilişkilendirilerek tanrısal olana ulaşma ya da tümele varma isteği olarak yorumlanabilir.

Mondrian'ın soyutlama evreleri, ağaç betimlemelerinin yer aldığı kompozisyonlar sayesinde tam anlamıyla okunabilmektedir. Doğacı renk anlayışının dışlanması sonradan eserlerde ağaç kıvrımları da soyutlanarak doğasal betimlemenin dışına çıkmıştır. Mondrian'ın resimlerinde ilk geometriksel yapı elemanlarının kullanımı, onun 1911-1917 yıllarına tarihlendirilen iek ve ağaç betimlemelerinde görülmektedir. Sanatçının bu süreçte ürettiği eserler kübizme ilişkilendirilebilir.

Özellikle analitik kübist eserlerde karşılaşılan kuvvetli ve daha canlı merkezin kenarlara doğru eriyip zayıflama eğilimi ve böylelikle oluşan kompozisyondaki oval yapı onun kübist resimlerinin genel karakteridir. Ancak analitik kübist resimlerdeki tek

bakış noktasının kırılmasından kaynaklanan parçalanmadan farklı olarak, Monrian'ın eserlerinde atomik bir parçalanma söz konusudur.

Serbest eğri çizgilerin yerini matematiksel hal alan eğri çizgilere bıraktığı görülen bu eserlerde henüz asal renk kullanımı söz konusu değildir. Renk olarak daha çok pas sarısı, pembe ve mavinin tonları kullanılmıştır.. Kübist dönem eserlerindeki espasın varlığı, plastik araçları üst üste yığma eğiliminin azaltılması ve rengin yüzeyden atılmasıyla en aza indirgenmiştir. Önceki dönem eserlerinde olduğu gibi bu dönemde de kompozisyonlarda yükselme hareketi algılanmaktadır.



**Görsel 2.45.** Piet Mondrian, “Artı ve Eksi”,108.4 x 108.4 cm, 1917

1917 yılına tarihlendirilen Artı ve Eksi, Siyah ve Beyaz Kompozisyon adlı eserin, sanatçının kübist etkiler taşıyan resimlerinden salt soyut resimlerine geçişte bir köprü niteliği taşıdığı görülür (Görsel 2.45 ). Rengin kullanılmadığı oval yapıya sahip kompozisyon, farklı kalınlıklardaki + ve – çizgilerden oluşmaktadır. Çizgilerin karşıt-tenk hareketiyle oluşturulmuş ritim ve dinamizm etkisi yüzeye hâkimdir.

Sanatçının eserlerindeki kübist yaklaşımı neden terk ettiği hususunda dostu Sweeney’e yazdığı mektup açıklayıcı niteliktedir. “biliyorsunuz ki kübizm’in niyeti – başlangıçta kesin olarak - oylumları ifade etmekte. Üç boyutlu oylum (doğal olanı) demek ki mevcuttu. Bu yine gösteriyordu ki, kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu, fakat soyut değildi, bu benim soyut anlayışıma zıttı”<sup>58</sup> .

<sup>58</sup> Turani, 606.

1917 yılından itibaren Mondrian ve Van Doesburg'un teorilerini içeren, De Stijl adını taşıyan dergilerden ilkinin yayınlanmasıyla birlikte De Stijl grup hareketi ortaya çıktı Stil anlamına gelen “ De Stijl” grubunun başını çeken diğer üyeleri, Bart Van Der Leck, Vilmos Heuzsar, Georges Vantongerloo, Sair AntonieKok, mimar J.J.P, Oud, Robert Van't Hoff ve Jan Wils'tır<sup>59</sup>.

Grup sanatçıları Neo Plastisizm olarak adlandırdıkları sanat anlayışını kabullenmişlerdir. Amaç doğal biçimi dışlayarak gelenekler, dogmalar ve bireyin sanat yapıtı üzerindeki hakimiyetini yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmaktır<sup>60</sup>. Eser, “Ne doğadan ne duyulardan ne de sezgilerden edinilen yapısal izlenimler taşınmalıdır. Lirikliği, dramatikliği, sembolizmi ve benzeri her şeyi bir kenara atıyoruz”<sup>61</sup>.

Sanatçılar doğadan edindikleri izlenimleri saf plastik araçların kullanımıyla soyutlayarak ortak bir ifade yoluna gitmişlerdir. Ardından da görsel-somut verileri eserlerinde dışlayan bu sanatçı grubu yüzeyde kompozisyon elemanlarının dengeli ilişkiselliği ile simetrik olmayan, matematiksel ve sınırlılıkları olan bir kompozisyon anlayışıyla eserler üretmişlerdir.

Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre “yok etme” ve “yıkma” diye tanımlar<sup>62</sup>. Burada yok olan ya da yıkılan o döneme kadar resimlerde var olan doğanın yansması ve klasik resim anlayışıdır. Bu yüzden sanatçı eserlerinden bütün natüralist öğeleri ve konuyu çıkarmış, resmin yalnızca plastik olarak algılanabilmesini istemiştir. Zira konu ve doğanın etkisinin varlığı plastik ifadenin önüne geçebilme gücüne sahiptir. O'na göre sadece Yeni Plastiği değil natüralist resmi de dışavurumcu ve konusundan bağımsız görmek saf plastik ilişkiyi anlamamız açısından önemlidir<sup>63</sup>.

Sanatçı, yazılarında yer verdiği nesnel-özel, kadın-erkek, madde-düşünce ve bireysel-evrensel gibi karşıt doğasal terimler arasındaki ilişkiyi renk ile renk olmayanların ve yatay-dikey çizginin kullanımıyla en saf haliyle plastik olarak ifade

<sup>59</sup> Stephen Farthing (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2. Baskı), (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs C. Çulcu), Hayalperest Yayınevi, Çin 2014, 406.

<sup>60</sup> Antmen.

<sup>61</sup> Thompson,158.

<sup>62</sup> Nazan- Mazhar İpşiroğlu, 51-52.

<sup>63</sup> Antmen .

etme yoluna gitmiştir. “ Dikeyler; evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı, yataylar; bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu”<sup>64</sup>. Amaç burada karşıt gibi görünen ifadelerin senteziyle şeylerin varlığını bir diğeri ile nötrleyerek dengeli bir bütün yaratarak tinselle ulaşmaktır. Temsili gerçeklikten arındırılmış kompozisyonlarda denge, plastik elemanların karşıt-ritmik ifadeleriyle oluşturulmuş, böylelikle tam anlamıyla geometrik soyut evrensel ifadedi eserler üretilmiştir. Sanatçı “mutlak objektif olma”nın imkânsızlığını kabul etmekle birlikte resimlerinde sübjektif egemenliğin ortadan kaldırılabilmesine inanıyordu<sup>65</sup>.

Mondrian Yeni Plastik Üzerine Diyalog’unda; kompozisyonlarında doğal olanı dikey çizgilerle ifade etme anlayışının her imgenin benzerlik taşımasına yol açabileceği eleştirisine karşıt “eğer şeylerin ayırıcı değil ortak noktalarını plastik olarak ifade etmek istiyorsak bu bir engel değil gerekliliktir. Dolayısıyla özel olan, yani bizi özden uzaklaştıran şey yok olur ve geriye yalnızca evrensel olan kalır. Nesnelere betimlenmesi, yerini ilişkilerin saf plastik ifadesine bırakır”<sup>66</sup> ifadesiyle konuya açıklık getirmiştir.

Monrdrian’a göre “dikey çizgi gerçeği anlatır, anlatmasını istediğiniz şeylerin ise resim sanatı açısından bir değeri yoktur; o tür anlatımlar edebiyattan ibarettir, önceden tasarlanmıştır. Resmin saf plastik olması gerekir. Bunu elde etmek için de özel bir şeyi anlatmayan, plastik araçlar kullanılmalıdır. Bu, aynı zamanda dikdörtgen renk alanlarının kullanımının da nedenidir”<sup>67</sup>.

Sanatçının bu tavrı, evrensel ulaşma adına resimlerinde bir gereklilik halini almış olduğu görülmektedir. Evrensel olanın varlığı, doğadaki öğelerin farklılıklarının değil yalnızca ortak ifade biçimlerinin bulunması ve kullanılmasıyla mümkündür. Bu da nesnellikten uzak ve geneli ifade edemeyecek olan diyagonallerin kompozisyonlardan atılmasını gerektiriyordu.

Sanatçının eserleri ve yazıları bir takım felsefik öğretilerin etkisinde olduğunu ya da bu öğretilerle paralellik taşıdığını göstermektedir. Varlığın ancak karşıtı yoluyla bilinebileceğini öngören Hegelci yaklaşımın, sanatçının eserlerinde zıt plastik araçları

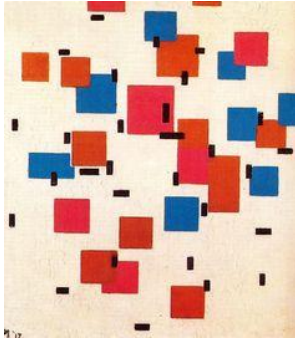
<sup>64</sup> Nazan-Mazhar İpsiroğlu, 53.

<sup>65</sup> Farago, 193.

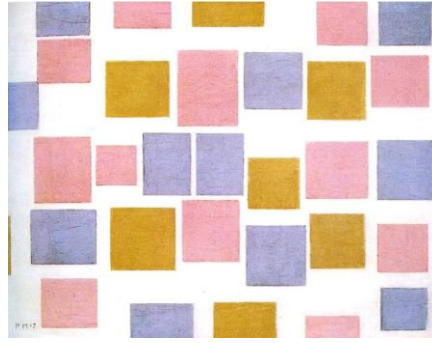
<sup>66</sup> Charles Harrison, *Paul Wood; Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changin Ideas*, Blackwell Publishers, Massachusetts 02148,USA-1992, 284.

<sup>67</sup> Antmen, 99.

kullanarak bir bütün yaratma anlayışıyla benzeştiği ileri sürülebilir. Öze ulaşma adına yanlısamalarla dolu doğacı anlayışın terk edildiği Platoncu anlayışın ise, sanatçının eserlerinde doğacı betimlemelerin resimlerinden atılmasıyla paralellik taşıdığı söylenebilir. Ayrıca Plotinus'un yaşamın amacının bir olana dönmeyi ya da tümele ulaşmayı amaçlayan öğretisinin, öznel olanın terk edilmesiyle evrensel ifadeye ulaşma isteği olarak sanatçının eserlerinde somutlaştığı da ifade edilebilir.



**Görsel 2.46.** Piet Mondrian, “Kompozisyon A”, 50 x 44 cm t.ü.y.b. 1917



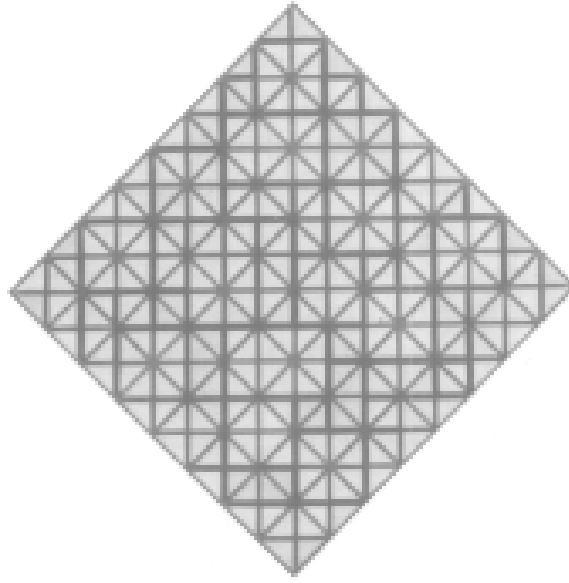
**Görsel 2.47.** Piet Mondrian, “Renk Planlı Kompozisyon”, 48 x 61 cm t.ü.y.b. 1917



**Görsel 2.48.** Piet Mondrian, “Gri ve Açık Kahverengi Kompozisyon”, t.ü.y.b. 1918

1917-20 yılları kübizmden neo plastik anlayışa geçiş dönemidir. 1917 yılında üretilen geçiş dönemi eserlerinde önceki döneme ait çizgisel hareketliliğin yerini serbest dörtgen hareketliliği almıştır. Kompozisyon A adlı eserinde (Görsel 2.46) farklı düzlemlerdeymiş gibi algılanan mavi, siyah ve turuncuya çalan kırmızının farklı tonlarıyla renklendirilmiş dörtgenler bulunmaktadır. Kübist dönemde görülen yüzeyin yanlarına doğru erime eğilimi, yerini yanlara doğru seyrekleşen dörtgenlere bırakmıştır. Yükselme hareketinin var olduğu eserde hakim olan dinamizm kusursuz bir denge oluşturmuştur. Aynı dinamizme sahip Renk Planlı Kompozisyon'da (Görsel 2.47) ise pas sarısı, mavi ve pembe tonlarla renklendirilmiş dörtgenlerin yan yana kullanımlarından dolayı espas algısı söz konusu değildir. Eserde merkezdeki dörtgenlerin devinimi ve sıklığı yanlara doğru azalmakta bu da ilginin merkezde toplanmasına neden olmaktadır. 1918 yılına ait Gri ve Açık Kahverengi Kompozisyon adlı eser (Görsel 2.48) ise sanatçının yatay-dikey çizgi zıtlığını kullandığı ilk eserlerinden biridir. Birbirlerini kesen dik açılı zıt karakterli çizgilerin oluşturduğu renk alanları ise hala grinin ve pas sarısının tonlarından oluşmaktadır. Plastik araçların yüzeyin dışına taşıdığı bu üç kompozisyon, sanatçının Yeni Plastik anlayışa geçiş süreci

hakkında bilgi vermekte ve salt plastiğe ulaşmada hiç de aceleci davranmayıp bütün aşamaları sindirerek ilerlediğini göstermektedir. Ayrıca Mondrian'ın eserlerini isimlendirme yöntemi de kübizmden neo plastik anlayışa geçiş süreci için önemlidir. Zira yüzey üzerinde kullandığı plastik araçları ve sıralamaları hakkında bilgi verici olan numaralandırma ya da harflendirme eğilimi doğasal hiçbir göndermede bulunmayarak sadece yüzeye odaklanmamızı ve saf plastik resmi algılamamızı kolaylaştırmaktadır. 1913'te başlayıp kesintilere uğrayan bu eğilim, sanatçının 1917'den 1939'a kadarki – çiçek resimleri hariç<sup>68\*</sup> - tüm eserlerinde görülür.



**Görsel 2.49.** Piet Mondrian, "Gri Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon", 121 x 121 cm, t.ü.y.b.1918

Van Deosburg'un resimlerinde 45 derece açılı çizgileri kullanması Mondrian'ı etkilemiş, sanatçı bu çizgileri şaşırtıcı bir biçimde Gri Çizgili Eşkenar Dörtgen Kompozisyon'unda (Görsel 2.49) denemiştir. Tuvalin bir köşesinden asılarak prizma halini alan yüzey kullanımını da beraberinde getirdiği görülen yaklaşımın sanat dünyası için bir ilk olduğu söylenebilir. Grinin tek tonuyla renklendirilmiş yüzey, birbirlerini 45 ve 90 dereceli açıyla kesen yatay-dikey ve diyagonal gri çizgilerden oluşmaktadır. Yüzeyde simetrik düzenlemenin var olmasına karşın sanatçı, farklı çizgi kalınlıkları ve tonları kullanarak hiçbir yere takılmadan izlenebilen ritmik, dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur. Kuramcıları Piet Mondrian ve Van Doesburg olan yatay-dikey zıtlığı

\* Yeni Plastik anlayışın dışında ekonomik sıkıntılarını giderebilmek adına çiçek betimlemeleri yapmıştır (Yılmaz, 2009, 25).



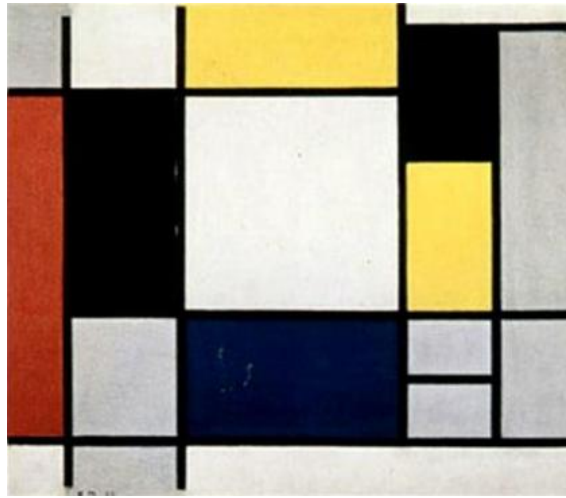
üzerine kurulan Neo plastik anlayışın dışına çıkılan bu kompozisyonlarda diyagonal çizgilerin kullanımı şaşırtıcıdır.



**Görsel 2.50.** Piet Mondrian, “Izgaralı Eşkenar Dörtgen Kompozisyon V”, t.ü.y.b.1919

Mondrian diyagonal çizgiyi ikinci ve son kez Izgaralı Eşkenar Dörtgen Kompozisyon V adlı resminde (Görsel 2.50) kullanmıştır. Eser birbirlerini dik açıyla kesen siyah çizgilerden ve bu çizgilere nazaran daha ince olan diyagonal gri çizgilerden oluşmuştur. Buradaki diyagonal eğri çizgiler yüzeyden yok olma eğilimindedir.

Van Doesburg kompozisyonlarında yatay-dikey çizgi zıtlıkları ve renk alanları kullanımının yerine dik açının dışına çıkan çizgi zıtlıklarını ve renk alanlarını kullanmayı hareket algısı yaratabilme gerekçesiyle tercih etmiştir. “Van Doesburg bu sapmayı elementarizm olarak adlandırıyordu. Mondrian ise bunu ilkelerden sapma olarak adlandırdı ve De Stijl grubundan çekildi”<sup>69</sup>.



**Görsel 2.51.** Piet Mondrian, “Sarı, Kırmızı, Mavi, Gri”, t.ü.y.b. 1920

<sup>69</sup> Stephen Little, ...*İzmler Sanatı Anlamak*, (Çev: Derya Nüket Özer), Yem yayın, İstanbul 2008, 117.

Sanatçının 1920-1921 yılları arasında ürettiği eserlerde grinin kullanımını dikkat çekici özelliktedir (Görsel 2.51). Gri ve tonları sadece dörtgen alanlarda yalnız başına kullanılmamış sarı, kırmızı, mavi ve siyahın içine katılarak rengi saf halinden uzaklaştırmıştır. Sanatçının çizgileri yer yer yüzeyin kenarlarına gelmeden kesmesi zaten dışa doğru yayılan renk alanlarının kompozisyonun içine doğru da hareketine imkân vermiş ve biçimsel gerilimin daha da artmasını sağlamıştır. Sonlu-sonsuz çizgilerle birlikte renk alanlarındaki bu geçişlerin oluşturulmasıyla kübist dönemdeki merkezi, kapalı kompozisyon yerini yüzeyin tamamında izleyicinin gezinmesini sağlayan melodik dinamizmin kolaylıkla hissedildiği eserlere bırakır.

Mondrian'ın resimlerinde plastik araçlar 1920 yılından itibaren;

1. Yatay- dikey çizgi ve bu çizgilerin birbirlerini kesmesiyle oluşan dörtgen alanlar,
2. Ana renkler sarı-kırmızı-mavi,
3. Nötr renkler siyah-gri-beyaz,
4. Dörtgen ya da prizma yüzeydir.

Öte yandan ana renkleri ve renk olmayanları 1916 yılı itibariyle geometrik soyut resimlerinde ilk kullanan sanatçının Van Der Leek olduğu görülmekte, Mondrian'ın bu yaklaşımdan etkilendiği ancak özgün plastik eserler ürettiği gözlemlenmektedir. Ayrıca saf plastik araçların kullanımının teozofi anlayışındaki arılaşma düşüncesiyle de paralellik taşıdığı söylenebilir.

Mondrian'ı harekete geçiren temel düşünce, bireysel olanı evrenselin kültürüyle bütünleştirmektir<sup>70</sup>. Bu tavır onun denk güçlerin eşdeğerliliği düşüncesiyle paralellik oluşturmaktadır. Aynı paralelde yeni-plastik anlayışın yaşadığımız ortamda yer edinmesi ve mimari aracılığıyla somutlaşması düşüncesinin hedeflendiği anlaşılmaktadır.

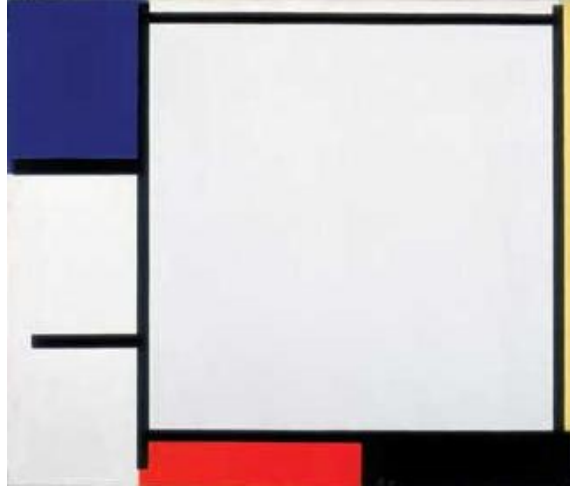
Buradan sanatçının yeni-plastisizmi sadece yeni bir sanat anlayışı olarak görmediği dahası gelecekteki güzel yaşam ortamı için gerekli olduğu tezini savunduğu görülür.

Gelecekte, yeni-plastisizm düşüncesi, sanat eserlerinden somut gerçekleştirmelere doğru kayacaktır ve burada daha canlı hale gelecektir. Fakat bunun için, en azından bir grup bireyin anlayışının evrensel bir anlayışa yönelmesi ve doğanın baskısından kurtulması

---

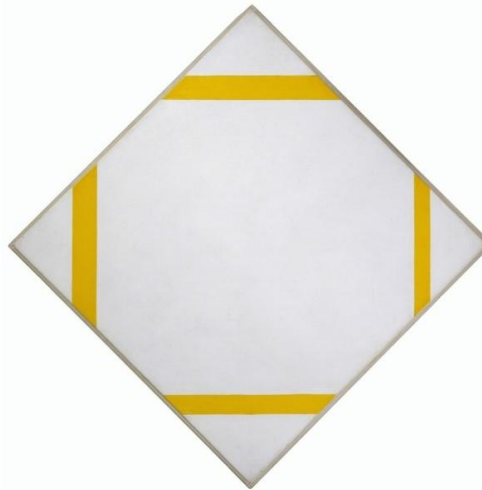
<sup>70</sup> Farago,209.

gerekir. Gerçeğe dönüşen bir sanat ortamında yaşadığımızda, “tablo” ya da “heykel” oyunlarına artık ihtiyaç duymadığımızda ne güzel bir geleceğimiz olacak!<sup>71</sup>



**Görsele 2.52.** Piet Mondrian, "Mavi, Sarı, Siyah, Kırmızı, Siyah, Gri Kompozisyon", t.ü.y.b.1922

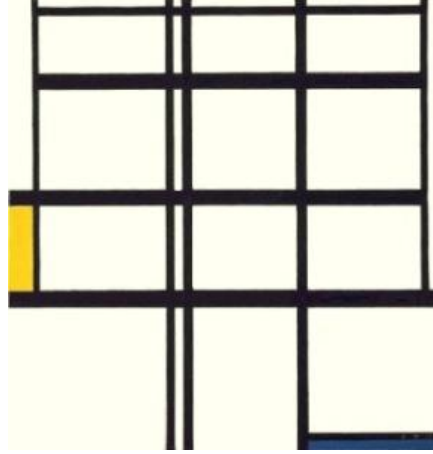
1922 yılından itibaren eserlerde tıpkı diyagonallerin yüzeyden atılması gibi grinin de yüzeyden atılması ve yatay-dikey çizgilerin oluşturduğu dörtgen renk alanlarının azaltılması, yüzeyin daha az alanlara bölünmesini, böylelikle arılaştıran geniş beyaz alanlar elde edilmesini sağlamıştır. Sanatçının kübist etkili resimlerine karşın bu dönem eserlerinde çizgi ve renk alanları kompozisyonların kenarlarına yerleştirilmiştir. Çizgilerle kapalı renk alanları açılarak yüzeyin dışına doğru yayılma eğilimi göstermektedir. Eserlerde önceki dönemlerdeki karmaşanın kaybolduğu görülür.



**Görsele 2.53.** Piet Mondrian, "Dört Sarı Çizgili Prizma Kompozisyon", 79,9 x 80, 2 cm  
Diyagonal:112,9 cm, t.ü.y.b. 1933

<sup>71</sup> Farago,210.

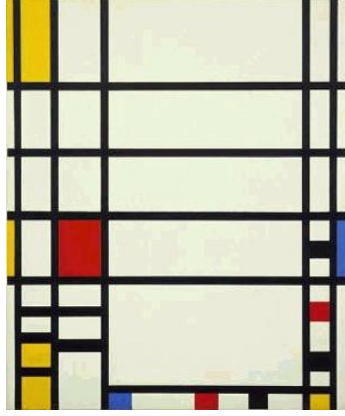
Sanatçının prizma şeklindeki kompozisyonları, çoğu zaman köşegenlerinin dışarıda olduğu simetriden kaçınma ve dinamik etkinin var olduğu dengeli yüzeyi oluşturma adına farklı kalınlıkta siyah çizgilerden oluşturulmuştur. Bununla birlikte 1942 tarihine kadar görülemeyecek siyah çizginin yerini asal renge bırakmasının ilk örneği 1933 yılında üretilmiştir (Görsel 2.53).



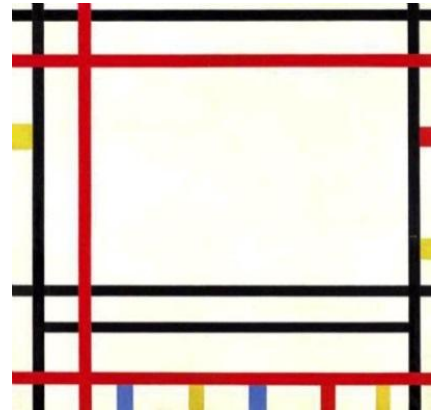
**Görsel 2.54.** Piet Mondrian, “Sarı, Mavi, Beyaz Kompozisyon”, 57. 1 x 55. 2 cm, t.ü.y.b.1937

Sanatçının 1930-7 tarihleri arasında ürettiği eserler az sayıda küçük renk alanına ve geniş beyaz alana sahip kompozisyonlardır (Görsel 2.54). Bu yüzeylerde çizgi kullanımının gittikçe artması, daha fazla sayıda beyaz alanın oluşmasını ve kompozisyonların daha dinamik etki yaratmasını sağlamıştır. Dışa doğru açılan renk alanlarının yanı sıra yüzeydeki çizgi kullanımının artırılması küçük renk alanlarının oluşumuna neden olmuştur. Kompozisyonlarda 1937 yılı ve sonrası için dikkat çekici bir nokta ise yüzeyin dışına çıkma eğilimleri olmamasına rağmen iç kısımlardaki renk alanlarının çizgi sınırlarının dışına çıkması ve sınırlı renk alanları ile zıtlık oluşturmasıdır.

İlk kişisel sergisini 1942 yılında New York'ta açan sanatçının şehrin etkisinde kaldığı ve eserlerini bu bağlamda isimlendirdiği anlaşılmaktadır. Mondrian her ne kadar mutlak sübjektifliğin yakalanamayacağı düşüncesine sahip olsa da resimlerine doğasal isimler vermesi, bu yaklaşımının fazlasıyla bireysel bir ifade olarak algılanmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla bu tavır, sanatçının yıllarca savunduğu evrensel ifadeyi yakalamayı amaçlayan Neo Plastik sanat anlayışından sapma olarak değerlendirilebilir.

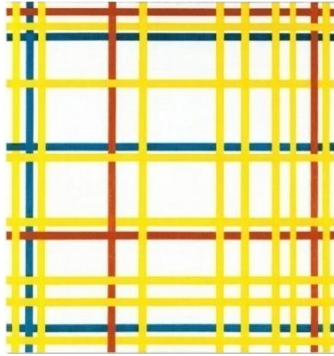


**Görsel 2.55.** Piet Mondrian, "Trafalgar Meydanı", 145.2 x 120 cm, t.ü.y.b.1939 – 43



**Görsel 2.56.** Piet Mondrian, New York Boogie Woogie, t.ü.y.b. 1941 – 42

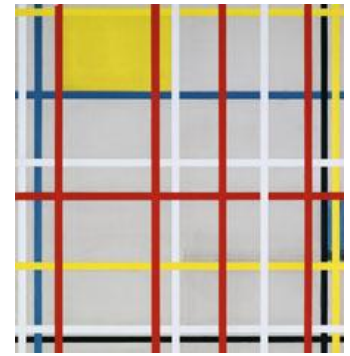
Bu eserlerde renk alanlarının siyah çizgi sınırlarının dışına taşma eğiliminin devam ettiği, bununla birlikte yer yer yüzey dışına taşan renkli çizgi karakterine büründüğü görülmektedir (Görsel 2.55 – 56). Alışlagelen siyah çizgilerin git gide renklenmesi ise sanatçının eserlerinde yeni plastik araçların kullanılması anlamına gelmektedir.



**Görsel 2.57.** Piet Mondrian, "New York City I", 114,2 x 119,3 cm, t.ü.y.b.1942



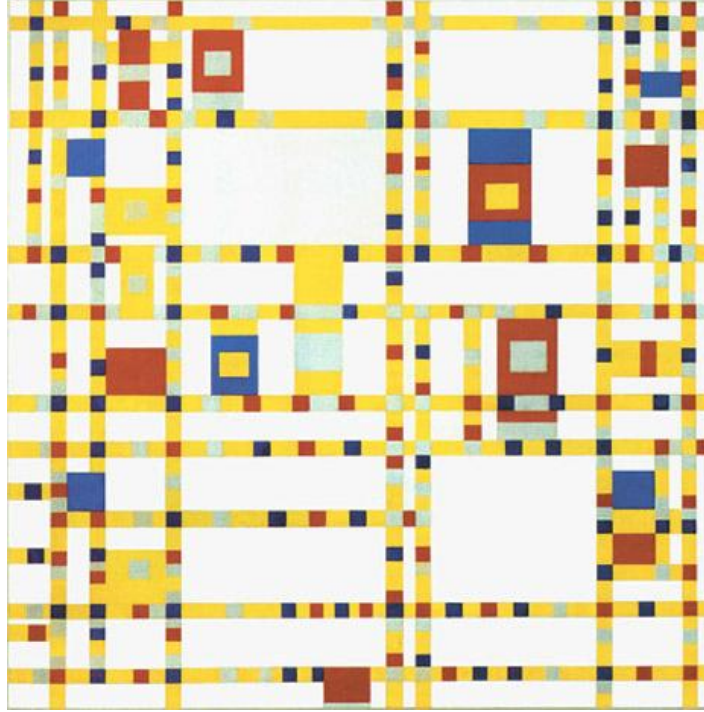
**Görsel 2.58.** Piet Mondrian, "New York City II", 117 x 110 cm, t.ü. tebeşir, bant, boya, 117 x 110 cm



**Görsel 2.59.** Piet Mondrian, "New York City III"

Çoğunlukla birbirlerini kesen yatay-dikey renkli çizgilerle oluşturulan New York City serisi, sanatçının malzeme kullanımı açısından önceki eserlerinden farklılık gösterir (Görsel 2.57-58-59). Yağlı boyanın dışında renkli bantların kullanımı sanatçının üzerinde çalıştığı kompozisyonları elde etmek için deneme-yanılma yöntemini kullanmış olabileceğini ve karar aşamasına gelinceye kadar birçok olasılık üzerinde kafa

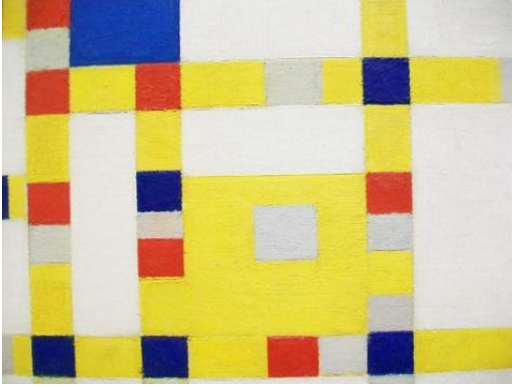
yorduğunu düşündürür. Özellikle New York City I adlı eserin Broadway Boogie Woogie'ye olan benzerliği, bu serinin birer eskiz olabileceği anlamına gelebilir.



**Görsel 2.60.** Piet Mondrian, "Broadway Boogie Woogie", 127 x 127 cm, t.ü.y.b. 1941-42

Mondrian'ın hacim etkisini yıkmak için kullandığı siyah çizgilerin renklendirilmiş olması, tıpkı izlenimcilerin yaptığı gibi siyahı paletinden çıkardığını göstermektedir. New York isimli eserlerinde kullandığı tek renkli çizgiler, burada renk parçalarıyla kesintiye uğratılmış ve çizgi etkisi zayıflamıştır (Görsel 2.60).

Eserde beyaz, sarı, kırmızı, mavi ve griden oluşan dörtgen renk alanlarının yanı sıra ilk defa renk alanlarıyla çevrili ikili ve üçlü dörtgen renk alanları oluşturulmuştur. Sanatçı, Kandinsky'nin iç içe geçmiş farklı renkteki daireleri gibi renklerin etkileşimleri sonucu yarattıkları titreşimsel etkileri ustaca kullanmıştır. Adeta Boogie Woogie müzikalinde duyduğumuz piyanonun çıkardığı ritmik melodinin aynı isimli bu resimde birbiri ardına gelen, farklı etki ve titreşime sahip küçük renk alanlarıyla, saksafon sesinin ise resimde asimetrik şekilde düzenlenmiş tekli, ikili ve üçlü renk alanlarının inişli çıkışlı yapısıyla duyumsanabilir hale geldiği söylenebilir. Dolayısıyla eser, Mondrian'ın Boogie Woogie'nin ritmik ve armonik yapısını plastik açıdan görülür kıldığı sinestezik bir yapıttır.

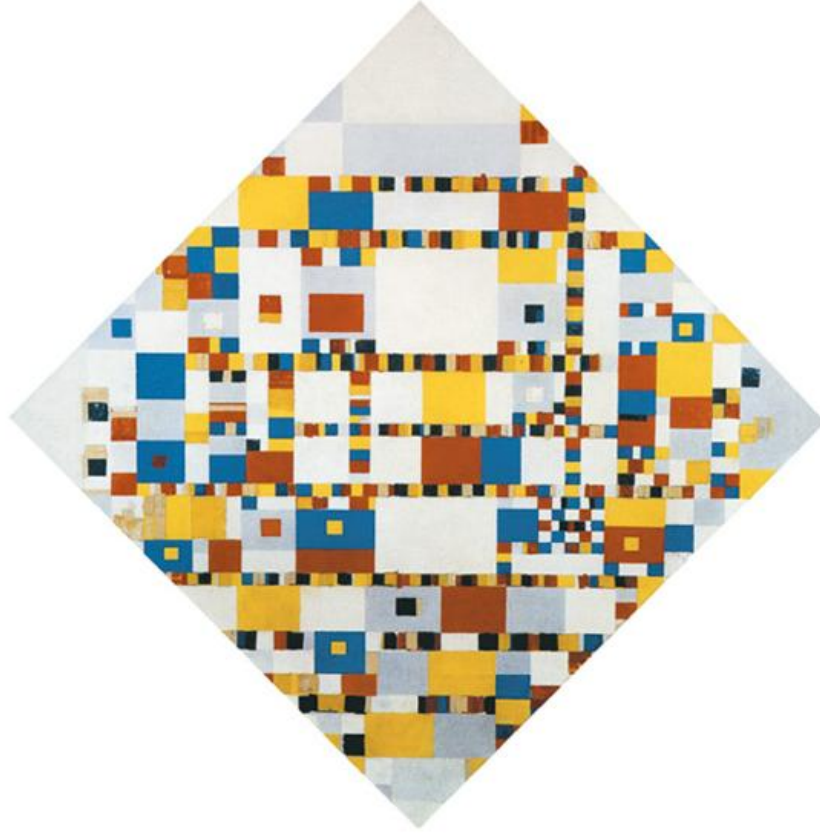


**Görsel 2.61.** “Broadway Boogie Woogie”  
(Detay)



**Görsel 2.62.** “Broadway Boogie Woogie”  
(Detay)

Mondrian’ın eserlerinde gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da beyaz alanların diğer alanlar ya da çizgiler için bir zemin oluşturmamasıdır. Renklerin yan yana uygulanması sonucu tek bir düzlem elde edilmiş böylelikle kusursuz iki boyut algısı yaratılmıştır (Görsel 2.61-62).



**Görsel 2.63.** Piet Mondrian, “Victory Boogie Woogie” (Bitmemiş), 127 x 127cm, Diagonal:  
178,2 cm Karışık Teknik 1942-44.

Victory Boogie-Woogy adlı eserin yarım kalmış olması sanatçının resimlerini nasıl ürettiği konusunda fikir sahibi olmamızı sağlar. Çalışmada renk alanlarının yerlerini kolaylıkla deneyimleyebilmek için yağlı boya tekniğinin yanı sıra kolaj tekniği de kullanılmıştır.



**Görsel 2.64.** “Victory Boogie Woogie”, (Detay)



**Görsel 2.65.** “Victory Boogie Woogie”, (Detay)

Eser sarı, kırmızı, mavi, beyaz ve grinin tonları ile renklendirilmiştir. Çizgisel alt yapının yerini sarı ve kırmızının yanı sıra gri ve mavinin tonlarından oluşan dörtgen şeritlerin aldığı eserde; sanatçının Broadway Boogie Woogie’deki iç içe geçmiş renkli dörtgenlerin kullanımını devam ettirme arzusunda olduğu görülür.

Mondrian’ın salt geometrik soyut resimlerinde bir yere odaklanmak veya bir yere takılıp kalmak olası değildir, izleyici kusursuzca oluşturulan resmin ritmik-enerjik, dengeli yapısına kendini kolaylıkla kaptırır.

Piet Mondrian, deneysel uygulamaları da dahil ettiği eserleriyle, resim alanı dışında moda, heykel ve mimari alanlarında da diğer sanatçıları etkileyen geometrik soyut sanatın öncü isimlerinden biridir.

#### **2.1.2.4. Kazimir Malevich ve Suprematizm**

Geometrik soyut resmin en önemli sanatçılarından başında gelen Kazimir Malevich, eserlerinde doğrudan geometrik formları deneyimlemeden önce halk sanatı, ikona resimleri ve çeşitli sanatçıların eserlerinin röprodüksiyonlarını yapmıştır. İzlenimci, sembolist, fovist, yeni-primitivist eserler ürettiği dönemden sonra geometrik planlı alanlardan oluşan kübist kompozisyonlar çalışmıştır.





**Görsel 2.66.** Kazimir Malevich, "Mona Lisa'lı Kompozisyon: Moskova'da Kısmi Güneş Tutulması", 71 x 54 cm, Karışık Teknik, 1914

1912-14 yıllarına tarihlendirilen Braque'ın sentetik kübist eserleriyle Malevich'in aynı dönem eserleri arasında benzerlik kurulabilir. Kübizme özdeşleşmiş kompozisyonların yüzeyselleşme eğilimi, yazının kullanımı ile birlikte enstrüman betimlemesi Malevich'in eserinde de görülmektedir. Bununla birlikte Braque'ın kompozisyonlarında düz renk alanlarıyla oluşan geometriksel biçimlerin varlığı, süprematist anlayışı önceleyen bu eserdeki biçimlerin kullanımıyla paralellik gösterir. Yüzeyde yüzüne ve göğsüne kırmızı renkte çarpı işareti atılmış Mona Lisa betimlemesi, klasik resim anlayışının reddini ima eden, aynı zamanda yüzeyde kullandığı "kısmi tutulma" ifadesiyle birlikte "güneşe karşı kazanılacak olan zaferi" müjdeleyen bir simge olarak kullanılmıştır. Eser sanatçının kübizm döneminden geometrik soyut dönemine – süprematizme-bir köprü niteliğindedir (Görsel 2.66). Ayrıca sanatçının süprematist eserlerinin başlangıcını 1913 yılına tarihlendirmiş olması, bu eserlerin "sentez" eserleriyle aynı aralıkta yapıldığını ortaya koyar.

Malevich süprematizme ulaşma sürecini şu sözlerle açık bir şekilde ifade etmiştir:

Modern hayatın bir temsili olan fütürizm'in yolunda yürümeyen her kim ise, antik mezarlar arasında sonsuza dek emeklemeye ve geçmişten arta kalanlarla beslenmeye mahkûm edilmiştir. Fütürizm modern hayatta yeniyi başlattı: hızın güzelliğini. (...) Ve

sadece dün fütürist olan bizler ise hız sayesinde yeni biçimlere, doğa ve şeyler arasındaki yeni ilişkilere ulaştık. Geçmişin arzusunu ardında bırakan bu şeylerin sayesinde, bir çıkış noktası olan fütürizmden ayrılarak süprematizme ulaştık<sup>72</sup>.

Sanatçının kübist-fütürist anlayıştan süprematizme ulaşmasında 1913 yılında gerçekleştirilen Güneşe Karşı Kazanılan Zafer adlı opera önemli bir yere sahiptir. Dekor ve kostümlerinin Malevich tarafından hazırlandığı “Çeyrek perdeli müzik ve anlamsız ses şiirlerinden oluşan Güneşe Karşı Kazanılan Zafer adlı operanın teması teknolojinin doğaya, modern insanın güneşe karşı kazandığı zaferdi”<sup>73</sup>. Golding; oyunda 1. perde 3.sahnedeki güneşin cenazesi betimlendiğini ve bu sahnede arka perde olarak Maleviç’in tasarladığı bir siyah kare kullanıldığını bildirmektedir<sup>74</sup>. Ayrıca oyunda üst bedeni siyah kareden oluşan bir figür de güneşin cenazesini kaldıran ‘cenaze kaldıracı’ olarak rol üstlenmiştir.



**Görsel 2.67.** Kazimir Malevich, “Cenaze Kaldırıcı”

Güneş yüzyıllar boyunca zamanı okumamızı sağlayan başat doğasal faktördür. Dün, bugün ve yarın kavramları onunla ilişkilendirilerek oluşturulmuştur. Onun yokluğu artık zamansızlığa neden olacak öncesi ya da sonrası olmayan iç içe geçmiş

<sup>72</sup> Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, 124.

<sup>73</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (3. Basım), (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, 79.

<sup>74</sup> Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, 243.

sonsuzluğu doğuracaktır. Sanatçı güneşin cenazesıyla nesnel olanı sonlandırarak yeni gerçekçiliğin zaferini, gerçekliğin simgesinin yani “siyah kare”nin doğumunu gerçekleştirecektir. “Formların sıfır noktasına dönüştüm; sıfırın ötesinde yaratılışa ulaştım, yani nesnel olmayan bir yaratım ve yeni resimsel gerçekçilik olan süprematizme ulaştım”<sup>75</sup> diyen Malevich, Süprematist formlara ulaşmasını şöyle temellendirir:

Konu daima rengi öldürür ve biz bunu fark etmeyiz. (...) Renk bir resmin yaşadığı süreçtir; ki bu onun en önemli şey olduğu anlamına gelir. Bu noktada saf renk formlarına ulaştım. Süprematizm, bağımsızlığı tek bir renge indirgenemeyen saf resim sanatıdır. Bir atın dört nala koşması tek renkli bir kurşun kalem ile betimlenebilir. Oysa bir kurşun kalemlle kırmızı, yeşil ya da mavi kütlelerin hareketini betimlemek imkansızdır. Ressamlar saf ressam olmak arzusundaysalar konuyu ve nesnelere bırakmalıdırlar. Plastik resmin dinamiğine yönelik bu talep resimdeki kütlelerin nesnel doğma ve formun, kendi içinde bir amaç olarak içerik ve şeylerin üzerinde egemenliğine nesnel olmayan Süprematizme – sanattaki yeni gerçekliğe, mutlak yaratıma ulaşma gereksinimi gösterir<sup>76</sup>.

Süprematizm sözcüğülatince suprema kelimesinden türetilen, üstüncülük anlamı da taşıyan bir terimdir. “Süprematiste göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir”<sup>77</sup>. Süprematist resimlerin nesnelere ihtiyacı yoktur dolayısıyla farklı çevrelerin hizmetçiliğinden sıyrılmıştır. Nesnesiz temsil söz konusudur. “Süprematizm, zamanın akışı içinde “nesnelere” birikimiyle karartılmış arı sanatın yeniden keşfidir”<sup>78</sup>. Sanatçının artık eserlerin gerçek değerini arka plana atan nesnel ya da kavramsal oluşumların, hissiyatın önüne geçmesine izin vermeme misyonunu taşıması gerekmektedir. Mondrian’la paralellik kurabileceğimiz doğasal olanın reddi ya da nesnenin yok edilmesi tavrı Malevich’in de resimlerinde görülür ve yazılarıyla desteklenir.

Birçok sanat akımında olduğu gibi süprematizmi de dönemin bilim kuramlarıyla ilişkilendirmek olasıdır. Einstein’ın 1916’da uzam ve zamanı ortak bir paydaya taşıyan alan kavramının yanı sıra Uspanski’nin Tertium Organum’unun 9.Bölümünde üstün,salt,dolayısıyla nesnel olmayan ve sınırsız dünyanın kavramsal algılanışı olarak karşıladığı dördüncü boyut kavramı ile süprematist anlayış, benzerlik gösterir<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> Farago 223.

<sup>76</sup> Harrison, C., Wood, P. (Ed). *Art in Theory 1900-1990*, An Anthology of Changing Ideas. Massachusetts: Blackwell-1992, 173.

<sup>77</sup> Malevich, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, 77.

<sup>78</sup> Malevich, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, 81.

<sup>79</sup> Nakov Andre, *Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması, Sanat Dünyamız Bir Geometri Dersi: Sanat, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 76 Yaz, İstanbul 2000,180-185.*

Dördüncü boyut kavramı aynı zamanda Apollinaire'ın kübizme ilişkilendirdiği aşına olduğumuz bir kavramdır.

Dördüncü boyut, yükseklik, genişlik ve derinlik olarak sınırlanan üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırları olmayan bir alana çıkarmaktadır (...) Dördüncü boyut mekan algısına değil mekan sezgisine dayalıdır ve aklın en büyük gücüdür (...) Geometrik olarak tanımlanan mekan ve içindeki nesnelere ölçebildiğimiz birimlerle sınırlıdır. Metageometri, Öklit geometrisinden farklı olarak mekan sezgisini göstermektedir ve zamanın hareketle ilişkisini dördüncü boyut olarak tanımlar. Zaman kavramının içinde iki düşünce vardır: Mekan düşüncesi ve mekanda hareket düşüncesi. Zaman olarak tanımladığımız şey bu zaman olgusudur<sup>80</sup>.

Malevich sanat kavramını yazılı eseri olan Kübizm ve Fütürizmden Üstüncülüğe'de, "formlar ve renk ilişkilerinden kaynaklanmayan (...) ama devinimin ağırlığı, hızı ve yönü üzerinde kurulmuş olan bir yapıyı yaratma yeğlinliği olarak tanımlamıştır"<sup>81</sup>. Süprematizm'de bu, uzaysal gerçeklik içinde doğasal olan zaman, mekan ve perspektifin boyunduruğundan kurtulmuş hareketli iki boyutlu yüzeyler olarak algılanan biçimler arasında oluşturulacak olan denge ile mümkün kılınmıştır. C. Howard Hinton dördüncü boyutun görsel olarak nasıl düzenleneceği ile ilgili görüşüyle de süprematist resimler arasında benzerlik görülebilir. Hinton'a göre; "bu yüzeyler dört boyutlu bir nesnenin yalnızca "ön yüzünü" gösterirler, tıpkı iki boyutlu bir figürün, üç boyutlu bir geometrik cismin yegane yansımasını bir başka boyutta göstermesi gibi"<sup>82</sup>.

Her ne kadar Malevich'in yazılı eserlerinde dördüncü boyut kavramı kullanılmamış olsa da sanatçının eserleriyle kurulabilen bağlantı yönüyle ilişkilendirilebilirler. Zira sanatçı Nadezdha Dodychina Galerisi'de 1915 yılının aralık ayında gerçekleşen Son Fütürist Sergisi: 0.10'da<sup>83</sup>, eserlerinin bir kısmını isimlendirirken "dördüncü boyut" ifadesini kullanmıştır.

Sergi kataloğunda eserler şu şekilde sıralanmış ve numaralanmıştır: 39- Dörtgen, 40- Bir Futbolcunun Resimsel Gerçekliği: Dört Boyutta Renk Kütleleri 41- Sırt Çantalı Bir Çocuğun Resimsel Gerçekliği. Dört Boyutta Renk Kütleleri 42- Dört Boyutta Resimsel Kütlelerin Hareketi 43- Bir Köylü Kadının İki Boyutta Resimsel Gerçekliği 44- İki Boyutta Öz Portre 45- Otomobil ve Kadın: Dört Boyutta Renk Kütleleri, 46- Kadın. Dört ve İki Boyutta Renk Kütleleri. 47- İki Boyutta Renk Kütlelerinin Resimsel Gerçekliği, 48-59- Hareket Halinde Resimsel Kütleler 60-77- Durağanlık Halinde Resimsel Kütleler<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Crone&Moss, 1991'den akt. H.E. Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, 118.

<sup>81</sup> Nakov, 173.

<sup>82</sup> Nakov, 179-180.

<sup>83</sup> Gilles Neret, *Malevich*, Taschen Basic Art, Köln 2003, 49.

<sup>84</sup> Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, 269.



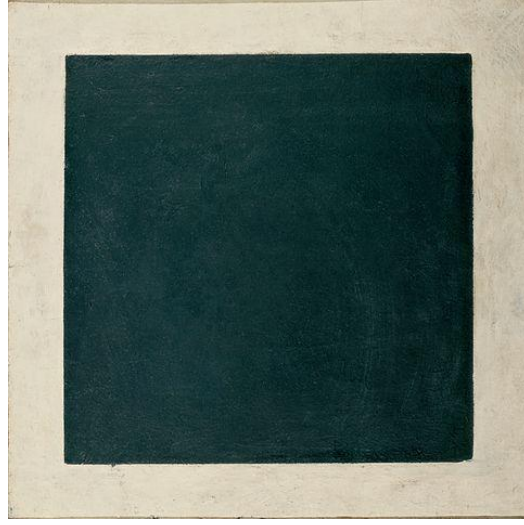
**Görsel 2.68.** Kazimir Malevich, “0,10 Adlı Sergiden Bir Görünüm”, Petrograd, 1915

Sergide siyah kare, mekanın en üst köşe kısmına asılmış olmasıyla hemen dikkat çeker. Bu durum geleneksel ortodoks evlerinde ikonalar için ayrılan kutsal köşe ile benzerlik göstermektedir<sup>85</sup>. Malevich’e göre “bu köşe, bu köşeye giden yolun dışında bizi mükemmelliğe götürecek başka yolun olmadığını simgesidir”<sup>86</sup>. Dolayısıyla sanatçının yaklaşımını ortodoks inancı ile en azından simgesel anlamda ilişkilendirmek olasıdır.

Sergi mekanında izleyici kendini sanatçının eseri içine girmiş gibi hisseder. Bunun nedeni uzaysal düzlem içinde yüzen biçimlerden oluşan kompozisyonlar gibi, eserlerin de mekan içinde serbestçe hareket eden biçimler gibi görülmesidir. Zira doğasal olan yukarı-aşağı kavramları süprematist anlayışta geçerliliğini yitirmiştir.

<sup>85</sup> Neret,53.

<sup>86</sup> Farthing, 403.



**Görsel 2.69.** Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1913, t.ü.y.b. 109 x 109 cm

Beyaz Üzerine Siyah Kare (Görsel 2.69.), nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimi, nesnesiz dünyanın ilk üyesidir. Sanatçı ilki 1913’e tarihlendirilen Beyaz Üzerine Siyah Kare ile birlikte 1915, 1923 ve 1929 tarihlerinde aynı resmin dört ayrı versiyonunu yapmıştır<sup>87</sup>. Malevich’e göre; “Kare=hissiyat, beyaz zemin=bu hissiyatın ötesindeki boşluktur”<sup>88</sup>. Sanatçı sonsuzluk algısını alışagelinenin dışında mavinin yerine beyazı kullanarak oluşturmuştur. Zira beyaz bütün renk olasılıklarının oluşumu için yeterli imkana sahiptir ve dünyevi olmayan bir yaratım için de daha doğru bir seçim olduğu düşünülebilir. Malevich’in “sığınabileceğim son biçim dediği kare, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, susan hiçliğin simgesi idi”<sup>89</sup>. Hiçlik dünyevi olan her şeyden uzaklaşma anlamına geliyordu. Sanatçı bunu yaparken de mümkün olan en asgari ölçüde biçim ve renk kullanıyordu. Bu yaklaşım Malevich tarafından 5. boyut yani ekonomi ilkesi başlığı altında değerlendirilmiştir.

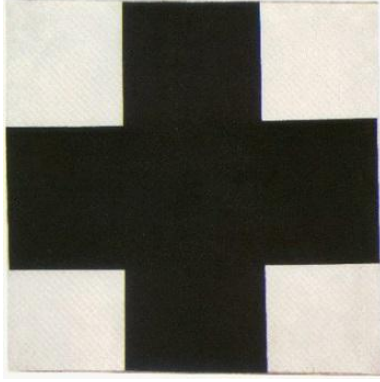
Bütün edimlerin ana kaynağı olan, her eylemin, bedensel enerjinin sonucu olduğunu belirten ekonomik meseledir, bütün bedenler enerjilerini korumaya uğraşırlar; bu nedenle, bütün eylemlerim ekonomik yöntemin bir sonucu olmalıdır. Bu, doğanın, bedenlerin ve insanın bütün yaratılarının ilerlediği yoldur. Uzun zamandır insanın yaratıcı düşüncesi, güzel olmasına karşın, karışık desen ve tasarımlar oluşturmaktan enerjinin eyleminin basit

<sup>87</sup> Thompson, 141.

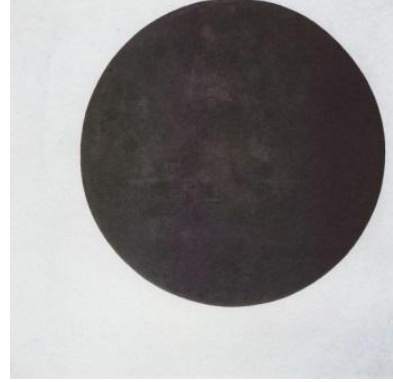
<sup>88</sup> Kazimir Malevich, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, (Çev. F.Cansu Tapan), İstanbul 2013, 82.

<sup>89</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, 71.

ekonomik ifadesine kaçmaya çabılıyor; çünkü böylelikle bu eylemin bütün formları estetik değil, ancak ekonomik zorunluluktan dolayı meydana getirilir<sup>90</sup>.



**Görsel 2.70.** Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Haç”, 106 x 106 cm, t.ü.y.b.1915



**Görsel 2.71.** Kazimir Malevich, “Siyah Daire”, 105 x 105 cm, t.ü.y.b. 1915

Malevich kare biçiminin yanı sıra beyaz üzerine siyah daire ve haç biçimlerini de eserlerinde kullanmıştır. Daire biçimini bireysellikten uzak nesnel bir biçim olarak görmek dolayısıyla süprematist bir biçim olarak değerlendirmek olasıyken, evrensel bir simge olarak kullanılamayacak olan haç biçiminin kullanılması şaşırtıcıdır. Tıpkı yükselme eğilimi gösteren daire gibi haç biçiminin, karenin fütüristik bir hali olarak da anlaşılabilir olmasıyla birlikte, sanatçının Son Fütürist Sergi: 0.10, sergisinde takındığı ortodoks inançla temellenen bir simge olarak değerlendirilmesi de olasıdır. Bununla birlikte Malevich’in ortodoks haçını renkli döneminde de kullanması bu savı desteklemekte; sanatçının eserlerini dinsel bir alt yapıyla özdeşleştirdiği görülmektedir (Görsel 2.72).

<sup>90</sup> Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, 274.

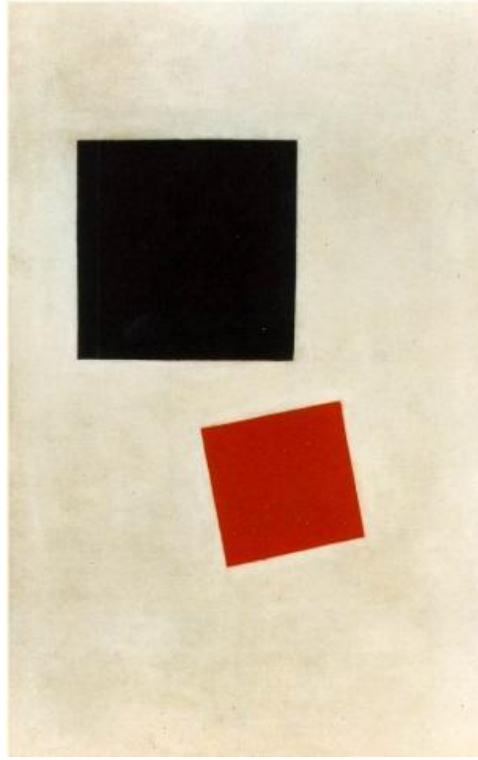


**Görsel 2.72.** Kazimir Malevich, “Süprematizm (Siyah Daire Üzerine Kırmızı Haç)”, 72.5 x 51 cm, t.ü.y.b. 1921-27

Sanatçının renkli dönemi beyaz üzerine siyah resimleriyle aynı zaman aralığında üretilmiş olmasına karşın biçimsel özellikleri bakımından farklılık göstermektedir. Malevich’e göre, “Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır”<sup>91</sup>. Dolayısıyla bu ifadeden bütün geometrik biçimlerin kareden oluştuğu anlamı çıkarılabilir. Bu dönemde siyah renkle, kare ise diğer geometrik formlarla birlikte kullanılmıştır. Beyaz üzerine siyah biçimlerle oluşturulmuş eserlerdeki devinim etkisi renklerin dahil olduğu kompozisyonlarda daha net gözlemlenmektedir.

<sup>91</sup> Malevich, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, 82.





**Görsel 2.73.** Kazimir Malevich, “Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği”, 82. 7 x 58. 3 cm, t.ü.y.b. 1915

Malevich’in 1920 öncesi süprematist eserleri hiçbir nesnel çağrışımda bulunmayan salt geometrik araçlardan oluşan yüzeylerdir. Sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği kompozisyonları, Kandinsky ve Mondrian’ın aksine doğadan soyutlama yoluyla oluşturmamıştır. Malevich, Kant öğretisiyle bağdaşan hiçbir nesnel bağa sahip olmayan geometrik öğeleri direkt olarak kullanarak salt soyuta ulaşma eğilimindedir. Bu yüzden her ne kadar eserlerine dünyevi isimler koyduysa da resimlerin bu kavramlarla hiçbir alakası yoktur. Dahası “sanatçı eserlerine somut isimler vermesinden dolayı pişmanlık duymuştur”<sup>92</sup> Malevich öze ulaşmak için bireysel olan ifadeyi kullanmasına karşın dünyevi hiçlikten yola çıkmış ve evrensel ifadeyi amaçlamıştır.

---

<sup>92</sup> Lynton, 81.



**Görsel 2.74.** Kazimir Malevich, “Süprematizm No:56”, 80. 5 x 71 cm, t.ü.y.b. 1916

Malevich’in renkleri, biçimleri ile kusursuz bir uyuma sahiptir. Uzaysal boşluk içerisinde serbestçe hareket eden biçimlerde yükselme eğilimi gözlemlenmektedir (Görsel 2.74). Bu eğilim izleyici tarafından daha büyük algılanan geometrik biçimlerin çoğu zaman resim yüzeyinin üst kısmına doğru yerleştirilmesi, hatta çoğu zaman bu kısım ile ilişkiye sokulmasıyla sağlanmıştır. Yüzeydeki serbest dolaşım, biçimlerin birbirleriyle etkileşime girmelerine neden olmuş; bu da yüzeyde kısmi bir espas etkisi yaratmıştır. Biçimler her ne kadar yüzeyde özgürce uçan plastik araçlar olarak görülse de, izleyiciye aktarılan o an, tamamen plastik değerlerin sağlandığı sanatçının kontrolü altına alınmış resimsel gerçekliği barındırır. Dolayısıyla Malevich’in eserleri, hiçbir şekilde biçimlerin rastlantısal ya da rastgele serpiştirildiği yüzeyler olarak değerlendirilmemelidir.

Süprematizmin, Platoncu tavırla paralel olarak nesnelerin ve kavramların öze ulaşmak için gerekli olan hissin yerine geçen suret ya da aldatmacadan ibaret oldukları anlayışına sahip olduğu çıkarımsanabilir. Bundan dolayı süprematizmde nesnel temsil terk edilmiş, duyumsanamayan sembollerle hislerini aracısız izleyiciye aktarma yoluna gidilmiştir. Ancak temsilin suretini görmeye alışan ve aracı olarak işlev gören resim anlayışını kabul eden izleyicinin süprematist eserleri tuhaf olarak niteleyebilecek

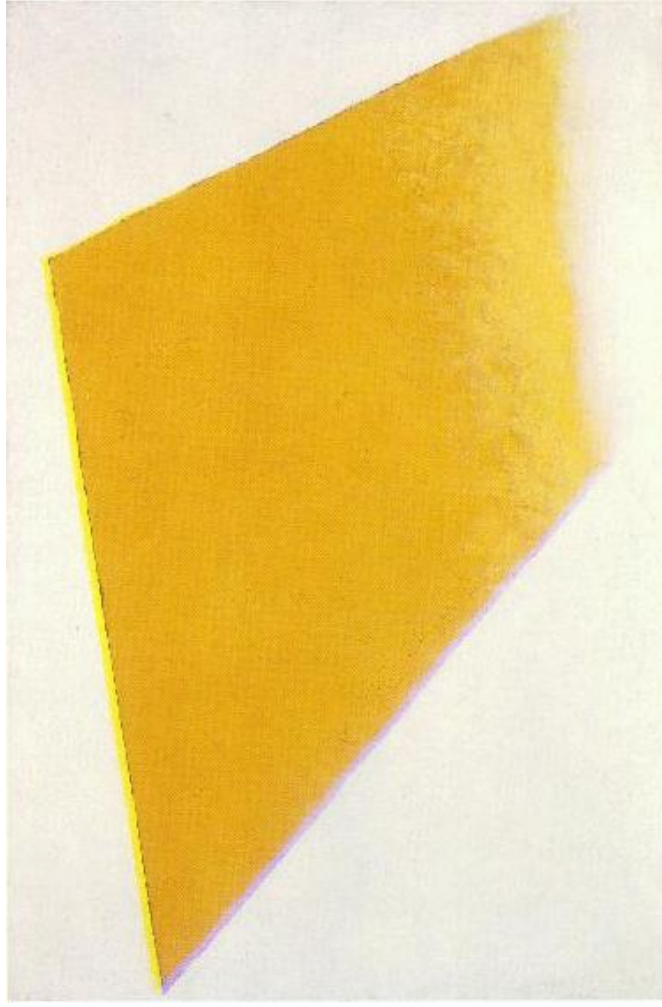
olmaları çok da şaşırtıcı değildir. Malevich, Nesnesiz Dünya adlı eserinde izleyicinin genelinin süprematist eserlerle karşılaştıklarında, sanatın ölümünü gördüklerine ve hissiyatın biçim haline dönüşümünü göremediklerinedeğinmiştir. Aslında nesnelere kullanıldığı eserlerde dahi onu değerli kılan özü çekip çıkarmak olasıdır. İzleyici dünyevi olan faydacı, aracı, zamanın ötesine geçemeyen şeylerin çok kısa süreli olduğunu görebilir ve sanat eserini yaratan hissi bütün bunların boyunduruğundan çekip alırsa o zaman salt sanata yani öze ulaşabilecektir<sup>93</sup>. Bu anlamda öz kavramının Platinos'un 'bircilik' kavramına ulaşma ideasıyla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Malevich "*İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*" adlı kitabında insanoğlunun bütün amacının kusursuza ulaşmak adına evrenin tüm bilgisinin peşinde koştuğunu ifade eder<sup>94</sup> ki bu durum O'na göre Tanrı'ya yönelimdir. Resmin esas gerçekliğinin ardından giden Malevich için de aynı yönelim söz konusudur. Tanrısallığın küçük bir kopyası olarak tanımladığı insanlar arasında kusursuzluğa ulaşmak adına toplumlara yön veren önder kişilerin var olduğuna dikkat çeken sanatçının yol gösterici olarak da kendisini gördüğünü düşünmek olasıdır.

''Bilincimde yer alan her şeyin kaynağım ben  
Dünyalar yaratılıyor orada  
Tanrıyı arıyorum ben, kendimi arıyorum kendimde  
Tanrı öngörüdür, bilinçtir, güçtür, yarınki yetkinliktir(...)  
Tanrı'yı arıyorum ben, kendi çehremi arıyorum  
Silüetini çizdim çoktan ve onunla bütünleşmeye çalışıyorum  
Ve aklım sezgiyle çizilene giden yolda  
Bana yol gösteriyor  
Gülümsemeyle aydınlanıyor yüzüm ve bu gülümseyişbilgeliğe işaret  
ediyor(...)  
İşte doğayla olan hesabını böyle yapıyorum  
Zira doğa gülümsemez... doğa kusursuzdur(...)  
Bir başlangıcım ben, olağanüstü güzel...''<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Malevich, *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"*, 80.

<sup>94</sup> Kazimir Malevich, "*İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*", (Çev. Ender Keskin), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, 27.

<sup>95</sup> Farago, 222–223.



**Görsel 2.75.** Kazimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”, 105 x 70.5 cm, t.ü.y.b, 1917-1918

1917-1918 yıllarına tarihlenen Süprematist Kompozisyon’da beyaz üzerine sarının tonlarıyla boyanmış geometrik bir şekil bulunmaktadır (Görsel 2.75). Biçim izleyicide bir kenarı eriyik halde görülen dörtgen algısı yaratmaktadır. Plastik dengenin sağlandığı yüzeyde hareket etkisi sadece biçimin açılarıyla değil, arka planla geçtiği etkileşim sonucu - tıpkı bir ışık kaynağıyla karşılaşma anının yansıtıldığı izlenimi veren, beyaz yüzey içinde erime etkisi uyandıran- sıcaklığı üst kısma doğru arttırılmış sarı renginin içerdiği dinamik etki ile sağlanmıştır. Sanatçının süprematist eserlerinin genelinde görülen, Mondrian eserleriyle de paralellik kurabileceğimiz yükselme eğilimi bu resimde de gözlemlenmektedir. Eseri, teozofi bağlamında açıklanabilecek olan aydınlanmış olanın süprematist dünya içinde özle özdeşleşmesi olarak yorumlamak muhtemeldir.

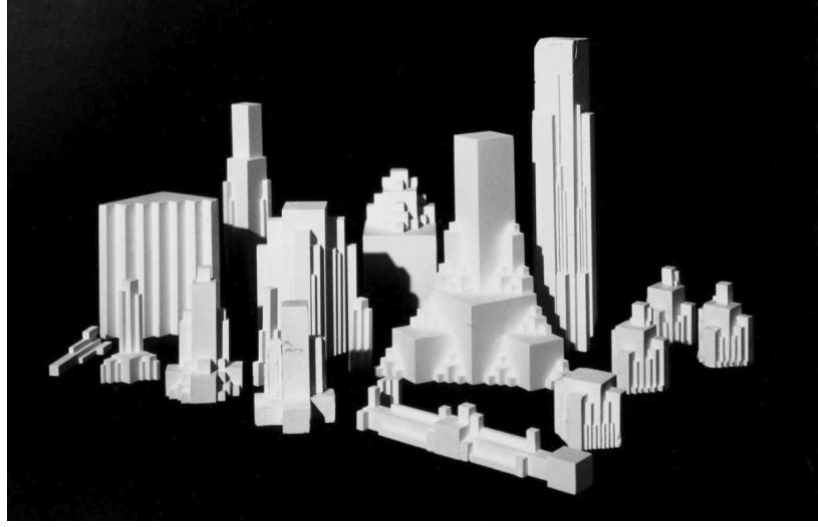


**Görsel 2.76.** Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 78.7 x 78.7 cm, t.ü.y.b. 1918

Malevich’in son salt süprematist dönemi, beyaz üzerine beyaz biçimlerin yer aldığı “Beyaz” dönemdir. Sanatçının Beyaz Üzerine Beyaz Kare’si (Görsel 2.76), süprematizmle özdeşleşmiş beyaz arka plan ile üzerinde daha soğuk tonlarda boyanmış beyaz renkli kare biçiminden ibarettir. Beyaz Üzerine Siyah Kare’sine karşın tuvalin kenarlarına paralel olmayan kare biçimi, yüzeyde hareket algısı oluşturmaktadır. Yükselme eğilimi gösteren karenin üst köşelerinin neredeyse tuvalin kenarlarına dayanması gerilim etkisi uyandırarak hareketi kuvvetlendirmiş, böylelikle yüzeyde kusursuz bir denge yaratılmıştır. Bu eserle 5. boyut ilkesinin nihai hedefine, en minimal biçimde salt ifadeye, sonsuzluğun ışığıyla öze ulaşılmıştır.

Süprematizmi sadece soyut geometrik biçimlerden ibaret resim yüzeyi olarak görmemek gerekir. Zira Malevich’e göre; “Sanatçı artık, tuvale (resim düzlemine) bağlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden uzaya aktarabilir”<sup>96</sup>. Malevich 1920’lerde resim yüzeyinden taşan geometrik formları üst üste, yan yana yerleştirirerek, günümüz gökdelenlerini anımsatan arkitektonlar yapmıştır.

<sup>96</sup> Malevich, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, 92.



**Görsel 2.77.** Kazimir Malevich, “Arkitekton”,1923,(Restorasyon-1978) Paris Modern Sanat Müzesi

Sanatçının 1924 yılında Siyah Kare, Siyah Haç ve Siyah Daire ile birlikte altı taslağı ile Venedik Bienali’ne katıldığı arkitektonlar izleyicide, onun salt soyut geometrik resim kompozisyonlarının üç boyutlu halleri izlenimi bırakır. Bu durum C. Howard Hinton’un önceden de değindiğimiz “yüzeyler dört boyutlu bir nesnenin yalnızca ön yüzünü gösterirler” açıklamasını aklımıza getirir. Sanatçı için Süprematizm, nesnel varlıktan sıyrılmış zamansız bir dünyanın önce ön yüzünü izleyiciye göstermiş, devamında da sonsuz boşluk içinde dinamizmi barındıran ekonomi ilkesi paralelinde kapısı, penceresi olmayan sadece beyazla boyanmış, salt soyut resimleriyle birlikte minimalizmi önceleyen üstüncü bir yaşam alanı yaratmıştır.

Arkitektonlar, faydacı anlayışı dışarıda bırakarak oluşturulmuş olan nesnesiz hissiyatın kabul gördüğü, dünyevi olmayan bir yaşam boyutu halinde algılanması gereken süprematizmin ütöpik bir yaşam alanı olarak kabul edilebilir.

Malevich’in 1919 ile 1927 yılları arasında önceden de çalışmış olduğu beyaz üzerine siyah kare, beyaz üzerine siyah haç ve beyaz üzerine siyah daire adlı eserler dışında herhangi bir resim yapmadığı görülmektedir. Sanatçının 1928 tarihiyle başlayan dönemine bakıldığında ise resimlerinde - her ne kadar çoğu dünyaya ait görülmeseler dahi - figürün yeniden kullanıldığını görülür.

Malevich’in bu dönem itibariyle resimlerinde geometrik soyut öğelerin yanı sıra soyutlamaları da kullanması, süprematist anlayıştan değilse bile salt geometrik soyut

yapıdan uzaklaştığını göstermektedir. Plastik sanatların birçok alanında yaşadığı dönem ve sonrası modern sanatçıları etkileyen, soyut sanatın kuramsal alt yapısını oluşturan sanatçılardan olan Kazimir Malevich, geometrik soyut sanatın öncü sanatçıları arasında yer almaktadır.

### 2.1.3. Soyut Geometrik Yapıt (Soyut Geometrik Resmin Yüzeyden Taşması)

Resim sanatında 19.yy'ın son döneminde gerçekleşen renk, boya ve biçim bağlamında geleneksel anlayıştan kopuş, 20. yy'ın ilk çeyreğinden itibaren daha belirgin hale gelmiştir. Bu dönemde yüzey problemlerine farklı çözüm önerileri getirilirken resim yüzeyinin şeklini ve yapısını değiştirmeye yönelik deneysel ve özgün çalışmalar da yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda kübizm öncü bir nitelik taşımaktadır.

Cezanne'ın geometrik resim dilinden etkilenen Kübizm akımının öncü sanatçısı Picasso, diğer bir kübist sanatçı olan Braque ile birlikte Apollinaire'ın ifade ettiği “yazar için dilbilgisi neyse, ressam için geometri odur”<sup>97</sup> anlayışıyla geleneksel resim dilini yıkmışlardır. Kübizmin ilk evresi olan Analitik dönemde, tek bakış noktası yerini çoklu bakış açısına bırakmıştır. 1912-1914 yıllarını kapsayan Sentetik kübizm evresinde ise Picasso ve Braque temsil ve gerçeklik arasındaki gerilimden hareket ederek sanatın dilini sorgulamaya yönelmişlerdir. Bu sürecin en dikkat çekici özelliği; sanat eserini oluştururken temsil dilini bir kenara bırakarak günlük hayattan nesnelere kullanılmasıdır. Bu yaklaşımla oluşan kolaj ve assemblaj tekniği, boya kullanımını da bir gereklilik olmaktan çıkarmakta ve geleneksel anlamda yüzey boyama sanatı olarak ifade edilen resim kavramını yeni bir boyuta taşımaktadır.

Gerçek nesnelere oval biçimli resim düzlemine yerleştirip farklı dokular elde etmek suretiyle oluşturulan Picasso'ya ait Hasır İskemleli Natürmort (Görsel 2.78) adlı çalışma, “ilk Kübist kolaj resimdir”<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Antmen, 48.

<sup>98</sup> Özükan, 419.



**Görsel 2.78.** Pablo Picasso, “Hasır İskeleli Natürmort”, 27 x 35 cm İpli Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Mumlu Bez, 1912

Picasso resim yüzeyi dışına taşan çalışmalarını yaptığı sırada, üç boyutlu kübist formlu eserler de üretmiştir. Sanatçının metal ve tellerden yapmış olduğu üç boyutlu doğasal bir betimleme olan “Gitar” adlı çalışma bu eserlerindedir. Gitar isimli eser, her ne kadar üç boyutlu bir yapıya sahip olsa da bir resim ya da rölyef gibi karşıdan izlenebilen bir yapıya sahiptir. Dörtgen yüzeyin sınırlarını yok eden Picasso, bu alanda çalışmalar üretecek sanatçılar için bir ilham kaynağı olarak değerlendirilebilir.

### **2.1.3.1. Vilademir Tatlin; Köşe Rölyefi**

Konstrüktivizmin en önemli figürlerinden olan Viladimir Tatlin, 1913 yılıyla başlayan dönemde geometrik planlarla oluşturduğu figüratif resimlerin yanı sıra yüzeyden taşan geometrik biçimli gerçek nesnelere de eserlerinde kullanmıştır. Tatlin’in, Picasso’nun Paris stüdyosunda gördüğü “Gitar” adlı çalışmasından etkilenmesi, birçok kaynakta tuval resminden yapısalcı anlayışla üretilen çalışmalara geçiş sürecini başlatan olay olarak gösterilmektedir.

Vladimir Tatlin, Moskova’da 1913 yılında Vesnin’in stüdyosunda boşluğu şekillendiren konstrüksiyonlarının ilk adımlarını oluşturan, sallanan tahta ve demir parçalardan oluşan rölyeflerini sergilemiş ve bu çalışmalarını için konstrüktivizm



(inşacılık) terimini kullanmıştır<sup>99</sup>. Sanatçının -çoğunlukla geometrik biçimlere sahip- gerçek nesnelere, nesnelere kullanım amaçları dışında plastik kaygıyla yüzeye yerleştirmiş olması, eserlerinin soyut birer çalışma olarak algılanmasını olası hale getirmiştir.



**Görsel 2.79.** Viladimir Tatlin, “Counter Relief”, 1913

Eserler tuval resminde olduğu gibi bir düzleme sahip olsa da yüzeyden taşan nesnelere barındırdığı için rölyef kategorisinde değerlendirilebilir. Yer yer boya kullanımıyla birlikte geometrik formlara sahip metal ve tahtanın kullanıldığı bu eserler, leke dengesinin başarıyla kurgulandığı dinamik bir kompozisyona sahiptir.

Viladimir Tatlin yüzey üzerine gerçek nesnelere yerleştirerek oluşturduğu kompozisyonlarından sonra, yaşam alanı olan gerçek mekân içine gerçek nesnelere yerleştirmek suretiyle geometrik soyut özellikli üç boyutlu eserler üretmiştir (Görsel 2.80).

<sup>99</sup> George Rickey, *Constructivism Origins and Evolution*, George Braziller, Revised Edition, New York 1968, 17.



**Görsel 2.80.** Viladimir Tatlin, “Köşe Rölyefi”, 71 x 118 cm, Demir, Bakır, Tahta, İp, 1914 - 15

Güçlü bir alansal hareket etkisi yaratan geometrik soyut kompozisyonlu rölyefler, karşıt duvarlara ip, metal tel ve çubuklarla sabitlenerek mekânın köşelerine yerleştirilmiştir. Sanatçının köşe rölyeflerinin, geometrik soyut resimlerdeki biçimlerin yüzey dışına çıkan nesnel ifadeleri olarak çağrışım yapması ve aynı zamanda resimsel kaygılar içeren üç boyutlu kompozisyonlar halinde mekan içinde kurgulanarak yerleştirilmiş eserler olması; izleyici tarafından bu eserlerin resim, heykel ve enstalasyon sanat formlarının birer sentez örneği olarak algılanmasına yol açmaktadır. “Heykeli temsilden kurtaran ilk kişi belki de Tatlin’dir. Tatlin, Rodchenko, ve diğer Konstrüktivistler, Apollinaire’in “Bir yapı doğayı temsilden uzaklaşırsa mimarının bir parçası olur, heykel olmaz” gözlemini çürüttüler”<sup>100</sup>.

<sup>100</sup> Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016, 299.

Tatlin yaptığı çalışmaları günün gereklerini -toplumsal ihtiyaçları- karşılamada yetersiz olarak görmüş<sup>101</sup>, toplum için sanat yapma adına geometrik soyut ifadeli çalışmalarını 1916 yılı itibariyle sonlandırmıştır.

### 2.1.3.2. Aleksandr Rodçenko; Resmin Sonu

Rodçenko, soyut resmin Sovyet temsilcilerindedir. Rodchenko'nun kendisi gibi konstruktivist olan Stepanova Aleksandra Ekster, Liubov Popova ve Aleksander Vesnin ile birlikte 1921 yılında Moskova'da açılan 5x 5=25 başlıklı sergide, "Çizgi ve Hücre" başlıklı resimlerinin yanı sıra her biri bir ana renkten ibaret üç resmini sergilemiştir<sup>102</sup> (Görsel 2.81).



**Görsel 2.81.** Aleksandr Rodçenko, "Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi", 1921

"Son Resim" başlığı altında sergilediği kırmızı, sarı ve mavi resimleriyle sanatçı, resmin ulaşabileceğini düşündüğü en son noktaya geldiğini ve böylelikle resmin nihayete erdiğini ilan etmiştir: "Resim sanatını mantıksal sonucuna indirgedim ve üç tuval sergiledim: kırmızı, mavi ve sarı. Şunu söyledim: bitti. Ana renkler. Her düzlem bir düzlemdir ve hiçbir temsil yoktur"<sup>103</sup>. Dolayısıyla bu yaklaşımın soyut geometrik biçimin resim yüzeyinden gerçek mekâna taşmasına temel olan bir durum olduğu söylenebilir.

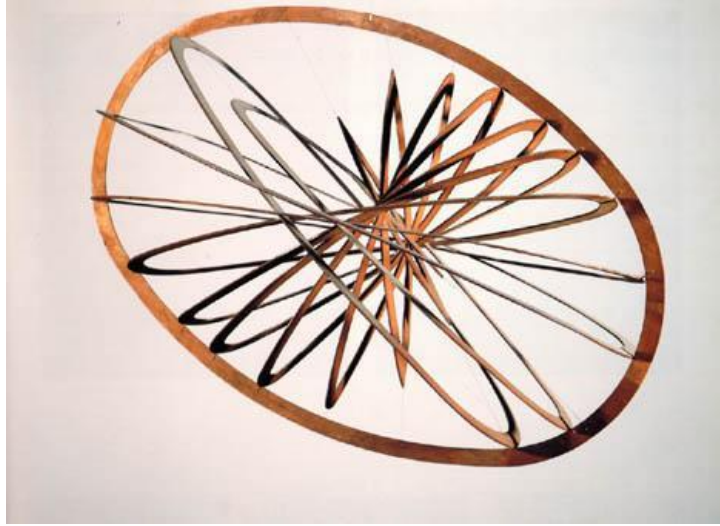
1918-1921 yılları arasında Rodçenko her biri 6 yapıttan oluşan *Uzamsal Konstrüksiyonlar* isimli üç seri üretmiştir. Maalesef bunların çoğu o zaman çekilen fotoğraflardan ve Rodçenko'nun defterindeki bir sayfaya çizdiği eskizlerden bilin

<sup>101</sup> Lynton, 87.

<sup>102</sup> <http://www.solakkedi.com/gorsel%20sanatlar/rodchenko/005.html>

<sup>103</sup> Yakup Öztuna, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 12. sayı, İstanbul 2007, 93.

mektedir. Bunlardan bugüne kalan tek yapıt ise “*Uzamsal Konstrüksiyon no. 12*”dir<sup>104</sup>. (Görsel 2.82) Günümüze kalan bu yapıt ikinci seriye aittir.



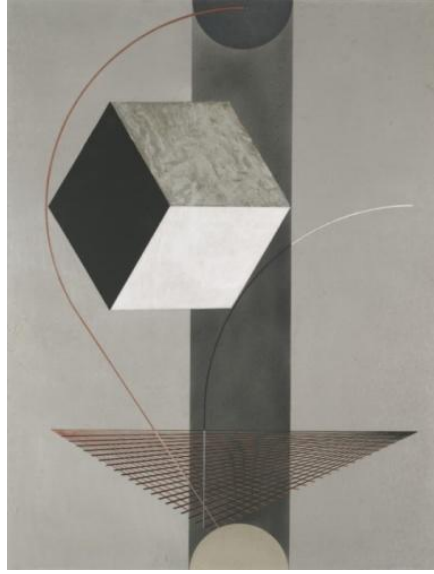
**Görsel 2.82.** Aleksandr Rodçenko, “Uzaysal Yapı no. 12”, 61 x 83. 7 x 47 cm, 1920

Hafif kontrplaktan yapılmış olan eser, eş merkezli şeritler halinde kesilmiş ovalardan oluşmaktadır. Işığı yansıtmak için boyanmış birimlerden oluşan geometrik soyut yapıt, geleneksel anlayışa karşıt olarak kaideye oturtulmamış, tavandan aşağı doğru sarkıtılmıştır.

### 2.1.3.3. El Lissitzky; Proun Odası

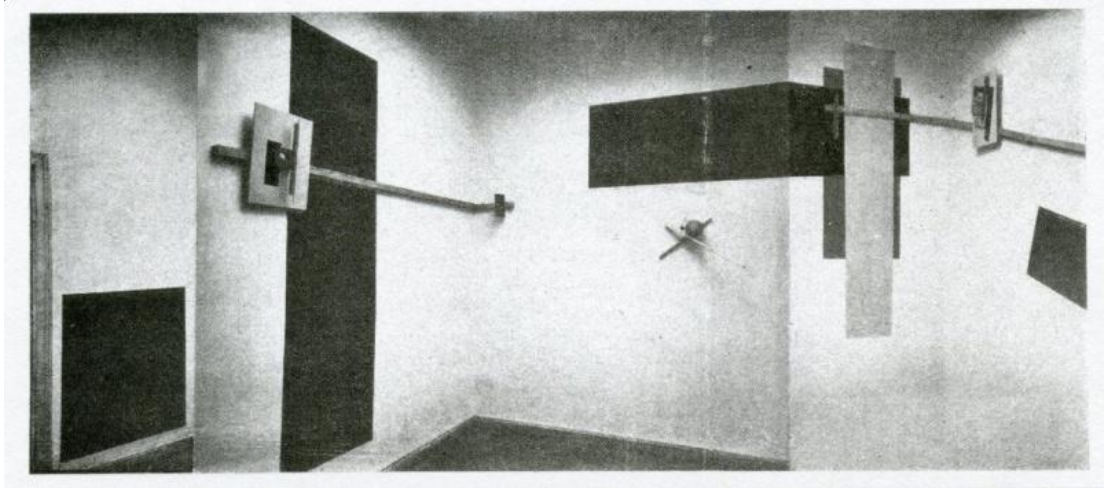
Yüzeyden taşan geometrik soyut biçimleri kullanan bir diğer yapısalcı sanatçı da Lissitzky'dir. Salt soyut ve geometrik resimlerini, gerçek mekâna taşan kompozisyonlarının tuval üzerine yapılmış eskizleri olarak değerlendirmek olasıdır.

<sup>104</sup> <http://www.solakkedi.com/gorsel%20sanatlar/rodchenko/005.html>.



**Görsel 2.83.** El Lissitzky, “Proun 99”, 129 x 99 cm, Tahta Plaka Üzerine Suda Eriyen Metalik Boya, 1924

Sanatçı resimlerinde kullandığı geometrik şekilleri boyutlandırarak birden fazla kompozisyonu iç içe kullanmak suretiyle Proun’u oluşturmuştur. Bir takım sözcüklerin baş harfleriyle oluşturulmuş uydurma bir sözcük olan Proun, “yeni sanat için” anlamında kullanılmıştır<sup>105</sup>. Bu çalışmalarda, mimarinin temel unsurları olan hacim, kütle, renk, boşluk ve ritim, geometrik soyut bir ifadeyle birleştirilmiştir.



**Görsel 2.84.** El Lissitzky, “Proun Odası”, 1924

Gerçek mekânda beyaz duvarlar üzerine yerleştirilmiş geometrik biçimlerden oluşan çalışma, resimsel kompozisyon kaygısı güdülerek yapılmıştır. Proun’lar, tıpkı

<sup>105</sup> Lynton, 113.

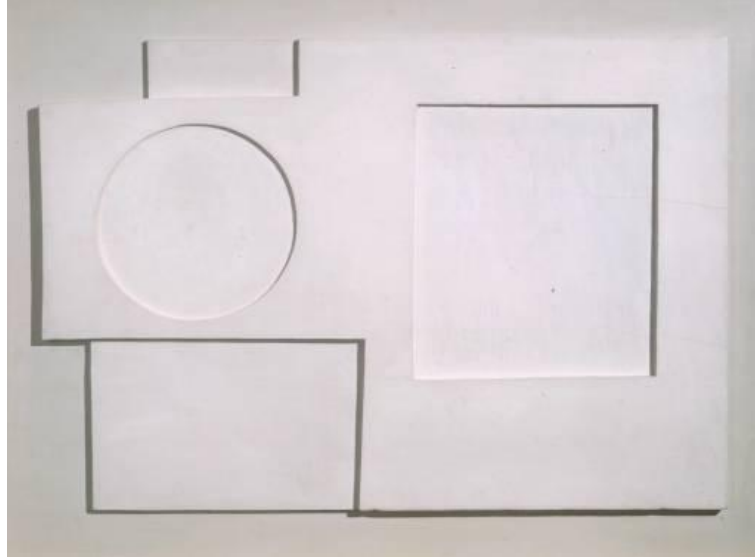
Malevich'in soyut kompozisyonlarının üç boyutlu yaşam alanlarına dönüştüğü gibi Proun Odası'nda arkitektonik bir ifade kazanmıştır.

Ancak Mikhienko'nun Malevich'ten aktardığına göre; ... "Prounlar süprematist mimari değildir. Kesinlikle hayır! Prounlarda süprematizmde en önemli olan şey eksiktir: kozmosun yaşamının dinamik enerjisi ile dolu olan uzay. Onlar sadece süprematistvari elemanlar içerirler –ancak onlar maddi ve ağırdır; onlar kontrplaktan yapılabilir, boyanıp bir duvara monte edilebilirler, ancak uzaysal enerji yaymazlar. Prounlarda süprematist mizaç eksiktir"<sup>106</sup>.

Konstrüktivizmin imkanları dahilinde mekan içine yerleştirilmiş geometrik soyut biçimler, süprematist biçimlerin boşlukta yüzüyormuş gibi algılanan görüntüsüyle benzerlik taşır. Yalnız, Malevich'in süprematist kompozisyonlarındaki geometrik soyut biçimler arasında gözlemlenen düzenlenmiş çekim gücünün aksine, Lissitzky'nin Proun odasındaki geometrik soyut biçim ve formlar arasında itme kuvvetiyle oluşan bir gerilim etkisi göze çarpmaktadır.

#### 2.1.3.4. Ben Nicholson; Salt Geometri

Ben Nicholson dörtgen ve daire ile temellenen kompozisyonlarıyla salt soyut geometrik eserler üreten sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. Sanatçıya göre; "sanatı doğa üzerinden ifade etmeye hiç gerek yok. Geometri ve müspet bilimler üzerinden de pek mükemmel şekilde ifade edilebilir"<sup>107</sup>.



**Görsel 2.85.** Ben Nicholson, "Kabartma", 71,8 x 96,5 x 3,2 cm, Çerçeve: 74,2 x 99 x 6,9 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 1934

<sup>106</sup> Yılmaz, *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, 303.

<sup>107</sup> Farthing, 407.

Ben Nicholson, rölyef etkisine sahip bir dizi geometrik soyut eser üretmiştir. Önceleri karton yüzeylerin içini oyarak elde ettiği daire ve dikdörtgen şekillerin etraflarını yer yer bu şekilleri çevreler şekilde kesmiş olduğu görülür. Bu düzlem farklı kenar uzunluklarına sahip bir başka karton yüzey üzerine yerleştirilerek geleneksel simetrik dörtgen düzlem anlayışına karşın asimetric bir görüntüye sahip, yüzeyden taşan ve renklerden arınmış özgün bir dizi geometrik soyut yapıt elde edilmiştir. Resimsel gerçekliği yakalama adına hiçbir nesnel göndermede bulunmayan sanatçının dokudan ve renkten arındırdığı salt soyut yüzeylerde biçime yoğunlaşmış olduğu görülür. Yüzeylerde elde ettiği geometrik şekillerle sonsuz varyasyonları olan bu tarz kompozisyonları oluşturan sanatçılar için Gombrich; “geçmişte bir Meryem tablosu yapmış sanatçıdan daha çok endişe hissetmiştir”<sup>108</sup> ifadesini kullanmıştır.



**Görsel 2.86.** Ben Nicholson, “Beyaz Rölyef: Versiyon 1”, Tahta Kaideli Mermer, 230 x 25,5 x 15,8 cm, 1936

Sanatçı beyaz rölyeflerin yanı sıra bir dizi beyaz heykel de yapmıştır. Griye boyanmış ahşap kaideye sahip alçıdan oluşan Beyaz Kabartma Heykel Versiyon 1 isimli çalışma bu diziye bir örnektir (Görsel 2.86). Geometrik şekilleri resimsel kompozisyon kaygısıyla oluşturduğu planlara yerleştiren sanatçı, üç boyutlu ancak rölyefleri gibi tek yönden izlenebilen eserler üretmiştir.

<sup>108</sup> Gombrich, 1999, 583.



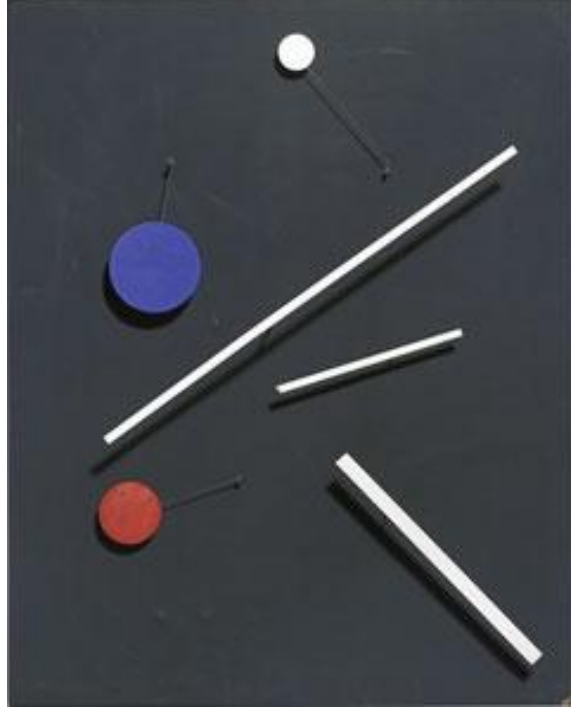
**Görsel 2.87.** Ben Nicholson, “Renkli Rölyef”, 16,5 x 25,4 x 6 cm Kontrplak ve Duralit Üzerine Yağlı Boya, 1939-44

Nicholson, beyaz rölyef ve heykelleri sonrasında çalışmalarına rengi eklemiştir (Görsel 2.87). Yine gerçek mekana taşma eğilimi gösteren bu çalışmalarda önceki çalışmalarından farklı olarak geometrik şekillerin yer yer çizilerek kompozisyona dahil edildiği görülür.

#### **2.1.3.5. Jean Tinguely; Kinetik Sanat**

İsviçreli sanatçı Jean Tinguely'nin eserleri op art ve kinetik sanat kapsamında incelenebilir. Hareket sanatçısı olarak tanımlanamamızın yerinde olacağı Tinguely, ilk eserlerini düzlem üzerine boya ile çalışmış ancak 1950'li yıllarla birlikte bu yaklaşımından uzaklaşarak yüzeyden taşan geometrik soyut yapıtlar üretmiştir.





**Görsel 2.88.** Tinguely, “Méta-Malevitch Meta-mekanik Rölyef”, 13,6 x 21 cm, 1954

Tinguely'nin rölyeflerinde siyaha boyadığı resim düzlemi üzerine temel geometrik şekillerle kurguladığı çalışmalarını yapılandırırken Malevich, Kandinsky, Arp ve Mondrian'dan etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Yalnız sanatçı benzer yapısal elemanların kullanımına fiziksel hareketi- çalışmanın arka kısmına yerleştirdiği mekanik düzenek sayesinde- ekleyerek teknolojinin imkânlarından faydalandığı özgün ve yenilikçi yapıtlar oluşturmuştur (Görsel 2.88).

Hulten'e göre; “mekaniğin ötesindeki resimler”, geometrik şekillerin ana renklere boyandığı ve yüzeyden yavaşça taşıdığı bir çeşit kabartma resimlerdir. Kabartmaların dönemselliğini hesaplamak teorik olarak mümkündür. Biri örneğin bir yıl içerisinde aynı konfigürasyonu tekrarlırsa ve aynı şekilde buna devam ederse bunu yapmak mümkün olabilir. Ancak çiftler biraz kayma yaparsa, iki ay sonra şekiller aynı pozisyona gelebilirler ya da yüzyıl geçse de bu hiç gerçekleşmeyebilir<sup>109</sup>.

Tinguely, hareket eden rölyefleriyle birlikte tam anlamıyla gerçek mekâna taşın üç boyutlu yapıtlar da üretmiştir. Bu yapıtlar, basitçe üçayak üstüne oturtulmuş şekillerin tel yardımıyla birbirlerine bağlandığı geometrik soyut konstrüksiyonlardır. Fiziksel hareket unsurunu bu eserlerinde de kullanmaya devam sanatçının “Meta-mekanik aygıtlar” dediği bu ilk dönem makineler, izleyici tarafından harekete

<sup>109</sup> <http://radicalart.info/kinetics/Turn/KineticPainting/tinguely/index.html>

geçirilebilen hareket mekanizmalarıyla donatılmıştı”<sup>110</sup>. Dolayısıyla izleyici, sadece sanat eserini izleyen pozisyondan çıkmış, sanatçının imkan sağladığı boyutta sanat yapıtına müdahale edebilir konuma geçmiştir.



**Görsel 2.89.** Tinguely, “Meta-Mekanik Heykel”, 89 x 58 x 82 cm, 1955

Tinguely, Meta-mekanik aygıtlarından sonra 1960’ların ortalarına doğru büyük boyutlu hurdalardan oluşturduğu kinetik yapıtlar yapmaya devam etmiştir.

### 2.1.3.6. Frank Stella; Şekilli Tuval

Amerikan soyut sanatın önemli isimlerinden Frank Stella, geometrik planlı salt soyut resimleriyle öncül bir minimalist yaklaşım sergilemiş ve başta Carl Andre olmak üzere birçok minimalist sanatçıyı etkilemiştir. Sanatçı, kendisine göre var olan resimsel sorunları mekânsal ve yöntemsel olarak iki başlık altında toplamış, mekânsal olarak tanımladığı sorunun çözüm yöntemi olarak; belli bir biçim düzeninin kullanılmasıyla, mekân yanılması resimden sökülüp atmanın gerekli olduğunu ifade etmiş, geleneksel

<sup>110</sup> Özükan, 549.

teknik ve araçları kullanarak da yöntemsel sorunun çözüldüğünü ifade etmiştir<sup>111</sup>. Stella, ifade etmiş olduğu mekân yanılsamasını yoğun boya kullanımı ile birlikte önce - resmin geleneksel şekli olan- dörtgen yüzeylere, sonrasında ise geometrik şekiller halinde biçimlendirdiği resim yüzeyleri üzerine simetrik olarak oluşturduğu kompozisyonlar elde etmiştir. Böylelikle doğasal ifadeden arınmış geometrik soyut resimlere ulaşılmıştır. Tüm bunlar sanatçının, resmin fiziksel bir varlık olarak algılanmasına yönelik arayışları olarak tanımlanabilir.



**Görsel 2.90.** Frank Stella, “Ifafa II”, 197 x 331.5 x 7.5 cm, Pano Üzerine Metal ve Akrilik Boya, 1964

Stella, 1960’lı yıllar boyunca geometrik şekiller verilmiş tuvaler üzerine resimler yapmıştır (Görsel 2.90). Bu resimler, simetrik yapıda ayrı renk ya da ton değerine sahip resim yüzeyleri birleştirilerek oluşturulmuş olmasından dolayı izleyicide rölyef etkisi uyandırabilir. Siyah beyaz resimlerinde olduğu gibi bu resimlerinde de sanatçı, yüzey şekline uygun olarak boyadığı alanlar dışında kalan çizgileri eşit aralıklarla düzenlemiştir.

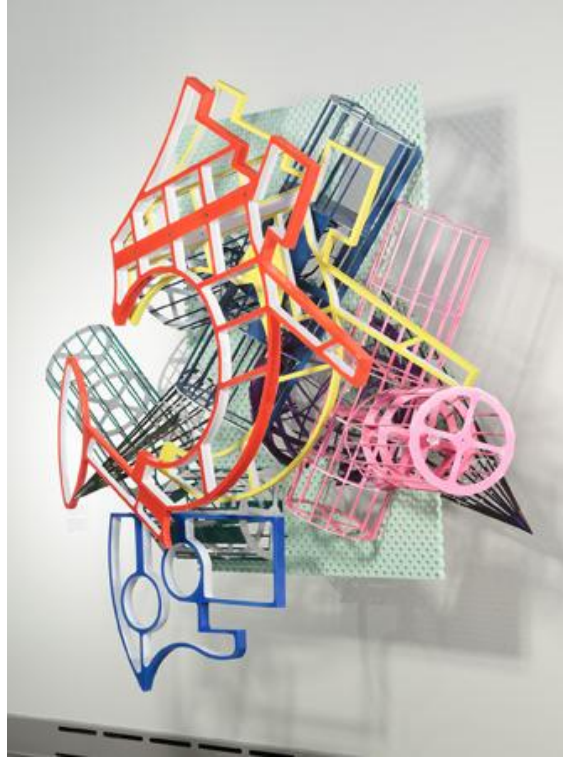
Stella’nın geometrik soyut eserler üretmesine karşın bu eserlere doğasal gerçekliğe gönderme yapan isimler verdiği dikkat çekmektedir. İç içe geçen eğriler ve kare çerçevelerden oluşan bu resimler, sanatçının gezdiği kentlerin isimlerini taşımaktadır (Görsel 2.91).

<sup>111</sup> Antmen, 186.



**Görsel 2.91.** Frank Stella, “Agbatana II”, 305 X 457 cm, t.ü.y.b.1968

Stella'nın 1971 yılına kadar çalıştığı görülen iletke biçimini andıran kare çerçevelerden oluşan seri eserleri, önceki dönem çalışmalarına nazaran çok daha renklidir. Diğer eserlerinde olduğu gibi rölyefsi etkiye sahip bu eklentili birleşik yüzeylerle birlikte renkli şeritler, 1960'ların başında görülen işlenmemiş tuval çizgileriyle birbirinden ayrılmaktadır. Süreç içinde gittikçe yataylığı artan tuval boyutunun kullanıldığı bu çalışmalarla, sanatçının düzlem üzerine çalışma sürecinin sonlanmış olduğu görülmektedir.



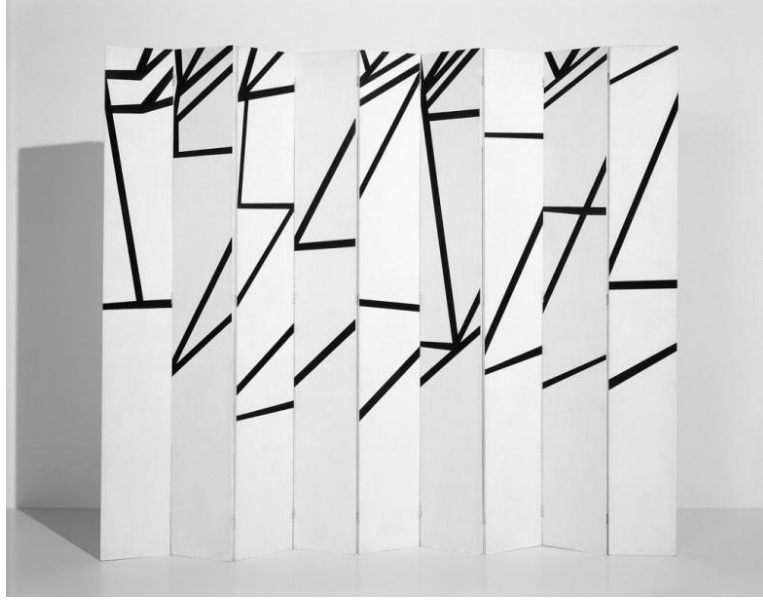
**Görsel 2.92.** Frank Stella, “La Penna di hu. magnezyum, alüminyum ve cam elyafı, 1987–2009

Stella'nın son dönem işlerinde rölyef etkisi iyice belirgin hale gelmiş; sanatçı, asemblaj tekniğini kullanarak yüzeyden gerçek mekâna taşan eserler üretmiştir (Görsel 2.92). Bununla birlikte 1959 yılındaki Paris Enstitüsü Konferansı'nda, şuraya ya da buraya ne koyacağına, neyle neyin uyumlu olacağına ilişkin sorunların varlığından ve sonucun tatmin edici olmadığından bahsetmiştir<sup>112</sup>. Üst üste - yan yana birbirleriyle keşişir şekilde kurgulanan içleri boşaltılmış dolayısıyla şeffaf etki yaratan geometrik şekillerden oluşan bu soyut kompozisyonlarda da çok renk kullanma eğilimi devam etmektedir. Sanatçının bu dönem işlerindeki geometrik dil gittikçe lirik ifadeye dönüşmüştür.

### 2.1.3.7. Ellsworth Kelly; Renk Alan Resmi

Yapıtlarında, renk alan resmi, sert kenar resmi ve minimalist etkileri barındıran Ellsworth Kelly, Amerikan soyut resminin önemli temsilcilerindendir. Kelly, 1950 sonrası resim düzlemi üzerinde yaptığı değişikliklerle çalışmalarını üç boyutlu yapıtlara yaklaştırır.

<sup>112</sup> Antmen,186.



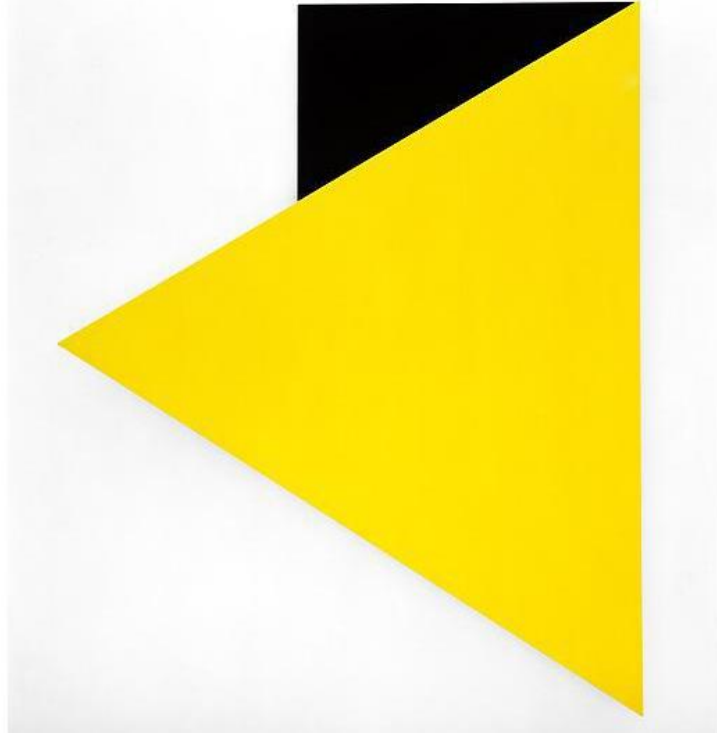
**Görsel 2.93.** Ellsworth Kelly, La Combe II, (9)39 × 5 inc Tahta Panel Üzerine Yağlı Boya,1951

Resim yüzeyini eşit büyüklükteki dokuz tahta panelin kenarlarını açılı bir şekilde yan yana yerleştirerek oluşturmuştur. Düzlem etkisini kırdığı eserin yüzeyini beyaza boyamış sonrasında eşit kalınlıktaki siyah çizgiler kullanarak kompozisyonu oluşturmuştur. Sanatçı, çizgileri birbirini devam ettirir şekilde düzenlememiş, her bir paneli ayrı şekilde kurgulayarak bir bütün oluşturmuştur.



**Görsel 2.94.** Ellsworth Kelly, “Duvar Üzerine Heykel”, 136 x 782 in. Anotlanmış Alemnium, 104 panel, 1956–1957

Kelly'nin resim düzlemini kırdığı bir diğer çalışması olan Duvar Üzerine Heykel (Görsel 2.94.) isimli boylu boyunca duvarı kaplayan kompozisyon, 104 parçadan oluşmaktadır. Rölyef etkisi uyandıran bu kompozisyonda dörtgen parçalar, renkleri ve yerleştirilme şekilleri göz önüne alındığında ritim etkisi uyandırmaktadır. Sadece biçimsel kaygıyla kurgulanmış eser herhangi bir nesnel çağrışım yapmayan geometrik soyut bir yapıttır.



**Görsel 2.95.** Ellsworth Kelly, “Sarı- Siyah Rölyef”, 305 x 249 cm, t.ü.y.b. 1959

Kelly'nin bu eğilimi üç boyutlu yapılara da uyarladığı görülür. Sanatçı rölyef etkisi uyandıran büyük boyutlu eserlerini üretirken tuvallerin yerleştirilmesi ve resim yüzeyinin biçimlendirilmesi konusunda birçok varyasyon uygulamıştır. Bunlar; aynı rengin tonlarından oluşan farklı yüksekliğe sahip iki yüzeyin birbirine yapışık bir biçimde paralel şekilde yerleştirildiği çalışmalar her biri farklı renk ve biçime sahip yüzeylerin değişik açılarla yan yana yerleştirildiği çalışmalar (Görsel 2.95), farklı renkte boyanmış parçalardan birinin sergileme mekânının zeminine diğerinin ise duvarına yerleştirilerek birer kenarlarının kesiştiği çalışmalar veya tek renkli yüzey üzerine yerleştirilen farklı forma sahip yüzeylerden oluşan çalışmalardır.



**Görsel 2.96.** Ellsworth Kelly, “Siyah Kavisli Diyagonal”, 2010

Lynton’ a göre; sergilemedeki kusursuzluk ve tabloların tutuluşundaki dikkat. Oysa bu kesinlik ve kusursuzluk, simgesel bir özellik değildir. Tek bir parmak izi, yüzeyde oluşan bir çökme, tuval yakınında olup fazlaca kesin gölgeler oluşturan ışık ya da buna benzer rastlantısal olaylar, Kelly’nin dikkatle dengelenmiş görsel anlatımını kolaylıkla bozabilir<sup>113</sup>.

Sanatçı, eserlerini izleyiciyle buluştururken sergi mekânında çalışmaların etkisini bozacak her türlü fiziksel unsuru - olasılığı hesap etmektedir.

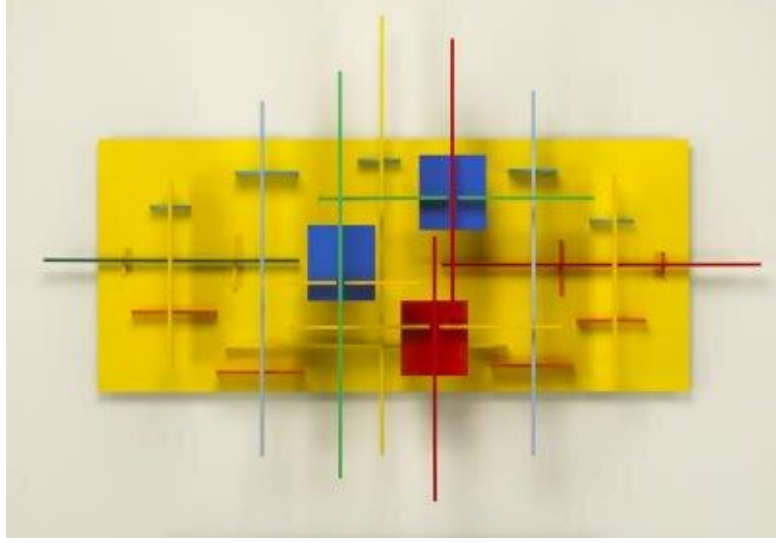
### **2.1.3.8. Charles Biederman; Modern Rölyef**

Geometrik soyut formları çalışmalarında kullanan diğer bir sanatçı Charles Biederman’dır. Renklerin ve biçimlerin yapı ve anlam açısından işlevleri üzerine araştırmalar yapan Charles Biederman, daha çok Kübizme ve Mondrian’a yönelmiştir. Sanatçı, 1937 yılından sonra resimden rölyeflere dönüşen çalışmalar yapmaya başlamıştır<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Lynton, 251.

<sup>114</sup> Lynton, 260.





**Görsel 2.97.** Charles Biederman, “26 (Kırmızı Kanat)”, 81.3 x 114.3 x 14 cm, 1956-68

Geleneksel kaidelere bağlı kalarak yapıtlarında dörtgen düzlemi kullanan Biederman’ın, çoğu zaman tek renkle boyanmış bu düzlemler üzerine kesilmiş alüminyum ve pleksiglastan oluşan parçalar yerleştirdiği rölyeflerine 1954 yılı itibariyle rastlamaktayız (Görsel 2.97).



**Görsel 2.98.** Charles Biederman, “2 (Kırmızı Kanat)”, Tahta, alüminyum ve pleksiglas, 47x39 cm, 1947

Yapıtları, sanatçının araştırmaları paralelinde yapısalcı anlayışla Mondrian’ın neo-plastik yaklaşımının sentezi olmakla beraber, özgün biçimsel ifadeler de içerir.

Çalışmalarını taslaklar sonrası tahtadan modelleme yaptıktan sonra, zemin üzerine tek tek kesip renklendirdiği parçaları yerleştirerek oluşturması bakımından yapısalıcı olarak değerlendirilebileceğimiz sanatçı, kullandığı çizgi etkisi yaratan ve geometrik formlu tek renkli alanlar oluşturan parçalar kullanması ve bu parçaların yerleştirilmesi bakımından Mondrian’la özdeşleştirilebilir. Yatay – dikey hareketin egemen olduğu yüzeyden taşan geometrik soyut yapıtlarda; resimsel denge ve hareket kusursuzca sağlanmıştır. Bunun yanı sıra üç boyutlu parçaların kullanılması sonucu gerçek ışıktan kaynaklanan gölge ve resimsel etki de eserlerde önem arz eder. Oluşan gölgeler sayesinde rölyef etkisinin güç kazandığı eserlerde, boya yerine ışık deneyleriyle elde ettiği lekesele ve yer yer diyagonal etkiyle hareket unsurunu kuvvetlendirdiği görülmektedir.

Sentetik kübizmle başlayan geometrik soyut resmin yüzeyden taşma eğiliminin, konstrüktivizm, neo-plastisizm, kinetik sanat,.....yelpazesinde geniş bir alana yayılmış olduğu ve kalabalık bir sanatçı grubunun bu bağlamda uygulamalar yaptığı bir sanatsal yaklaşım olduğu görülmektedir.

### **2.1.3.9. Daniel Buren; İn Situ (Yerinde)**

Buren bir dönem kavramsal oluşumlar içinde yer almış minimalist sanatçıdır. 1960’lı yıllardan 2000’li yıllara hep bu bağlamda çalışmalar üretmiştir. Çalışmalar başlangıçta sanatçının “görsel araç” olarak nitelediği<sup>115</sup> 8,7 cm’lik<sup>116</sup> beyaz- renkli şeritlerden sıralı bir şekilde oluşan hiçbir nesnel ifadeye göndermesi olmayan biçimsel kompozisyonlardan ibaretken, 90’lı yıllar itibariyle kompozisyonlara çoğu zaman dörtgen bazen de daire ya da düzensiz geometrik renk alanlarının da dahil olduğu görülmektedir. Önceleri çalışmalarını tuvale gerilmeden bir askı aparatına yerleştirilmiş keten benzeri bir kumaş üzerine çalışan sanatçı sonraları iç ya da dış mekanda yer alan yüzeylere şeritlerden oluşan kompozisyonunu boyamış ya da yapıştırmıştır. Bununla birlikte süreç içinde malzeme çeşitliliği de oluşmuş; metal, tahta, saydam ve yarı saydam özellikli malzemeler kullanılmıştır. İleriki dönemlerde doğal-yapay ışık ve bu yolla oluşan yansımaların kullanımının da yer aldığı görülen çalışmalar üretilmiştir. Buren böylelikle sanat yapıtı-mekan ilişkisini kuvvetlendirmiştir.

<sup>115</sup> <http://www.interviewmagazine.com/art/daniel-buren-the-armory-show-2015/>

<sup>116</sup> Melih Apa, “Daniel Buren”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, Hatay-2007, 3.



**Görsel 2.99.** Daniel Buren, Paris, Riam garajı, Marcadet Sokak, Riam, France – Aralık 1965



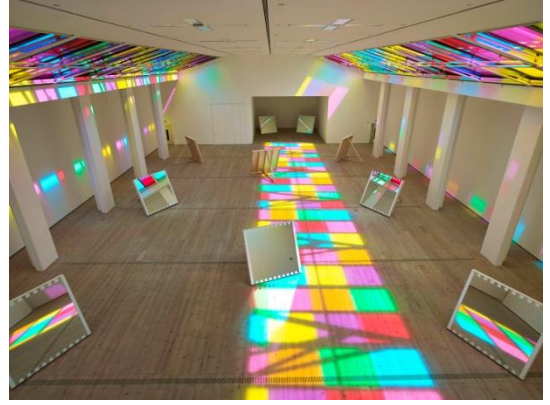
**Görsel 2.100.** Daniel Buren, “Elektrik Işıklı Kare # 1”, Yerleştirilmiş Çalışma, 147.9 x147.9cm, Optik dokuma kumaş, Led ışık (mavi ve beyaz renk), metal kutu, Lisson Gallery, Londra, İngiltere.2011

Buren bu bağlamda sanat dünyasına iki de kavram kazandırmıştır. Bunlar “yerleştirilmiş çalışmalar ” “(situated works) ve “yerine özgü-yerinde” (In Situ) kavramlarıdır. Bir dönem sonra proje niteliği taşıyan çalışmalarının küçük bir kısmını yerleştirilmiş çalışmalarından oluşurken büyük bir bölümünü In Situ çalışmalar oluşturur.

Belirli bir biçimsel ifade taşıyan çalışmalarda en büyük farklılık mekandan mekana değişkenlik gösteren beyaz ile birlikte yer alan renk ya da renklerin kullanımındır.



**Görsel 2.101.** Daniel Buren, “The Observatory of Light”, 3600 adet 13 farklı renkte cam, Louis Vuitton Vakfı, Paris, Fransa, Mayıs 2016



**Görsel 2.102.** Daniel Buren, “Catch as catch can”, In situ, Beyaz vinil ve (7 renk) transparan çerçeve, 10 adet 200.1x200.1cm boyutunda ayna. BALTIC Çağdaş Sanat Merkezi, Gateshead, İngiltere.

Dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen çalışmalar mimariye o denli uygunluk gösterirler ki, kendileri için belli bir bakış noktası belirlenmemiş izleyici için sanki hep orada varmış duygusu uyandırırılar. Bununla birlikte doğal ışığın kullanılması, gün içinde farklı açılar ve renk-ışık yoğunlukları yarattığı için çalışmanın sürekli değişiyor etkisi uyandırmasına neden olmaktadır<sup>117</sup>.

2000’li yıllar itibariyle genişliği 8,7cm’lik şeritlerin ana karakter olmaktan çıktığı, daha çok kullanılan renk alanları ve onlardan oluşan dama tahtasını andıran şeritlerin yanında tamamlayıcı bir araç olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Dahası çalışmalarda yer yer izleyicinin onun imzası niteliği taşıyan bu şeritleri fark etmekte zorlandığı bir kompozisyon anlayışı gelişmiştir.

In situ çalışmaların mekana özgü ve birçoğunun süreli olması; eserle bire bir karşılaşamayan izleyici açısından çalışmayı algılama adına dezavantajlı bir durum doğurabilir. Zira eserlerden elimizde kalan tek şey, fotoğrafçının seçtiği açıdan çekilen görüntülerdir ki bunlar izleyici için tatmin edici bir veri olmayabilir<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> Tolga Şenol, A. Ceren Asmaz, “A Research on the Works of French Artist Daniel Buren in the Context of Art-Space” (Sözlü Bildiri), *Uluslararası Geçmişten Günümüze Bursa’da Frankofoni Sempozyumu*, 7-8 Nisan 2017.

<sup>118</sup> Şenol ve Asmaz, 2017.

#### 2.1.4. Gerçek Mekana Dahil Olan Soyut Geometrik Yapıt

Geometrik soyut resmin yüzeyden taşma eğilimi, devamında yapıtın tamamıyla yüzeyden koparak gerçek yaşam alanına dahil olmasına, dolayısıyla yeni bir sanatsal yaklaşımın doğmasına neden olmuştur. Yaşam alanına dahil olan geometrik soyut yapıtlar, çoğunlukla minimalist anlayış bağlamında değerlendirilebilir. Bununla birlikte kavramsal sanat ve kinetik sanat anlayışıyla bu bağlamda yapılmış yapıt örnekleri de bulunmaktadır.

Sanat eserinin gerçek mekâna taşması beraberinde geleneksel sanatçı- sanat yapıtı-izleyici tanımlarının ve birbirleriyle olan ilişkilerinin değişmesine neden olmuştur.

Bu bağlamda sanatçı için; “eserin oluşumu aşamasında malzemeyi ustalıkla en yaratıcı ve en etkili biçimde plastik ifade aracına dönüştürme - biçimlendirme - vasfına sahip olan kişi” olarak yapılabilecek tanım, yerini; “endüstriyel hazır malzemeyi işlevinden ayırarak düşünsel süreç sonunda bazen bir ekip yardımıyla üretim yapan özne” ifadesine bıraktığı ifade edilebilir. Artık sanatçı eserini yapabilmek için el becerisine çok fazla ihtiyaç duymaz. Geometrik formlu hazır birimden ya da birimlerden oluşan yapıtı tasarlayan sanatçının yapıtın üretimine dahil olup olmaması çok da önemli değildir. Sanatçının belirlediği bir ekip üretim sürecini üstlenebilir ya da ortak bir üretim süreci yaşanabilir. Böylelikle sanatçının yapıta öznel müdahalesi en aza indirgenerek, yapıtlarda soyut sanat için önem arz eden sübjektiflik anlayışı ağırlık kazanır.

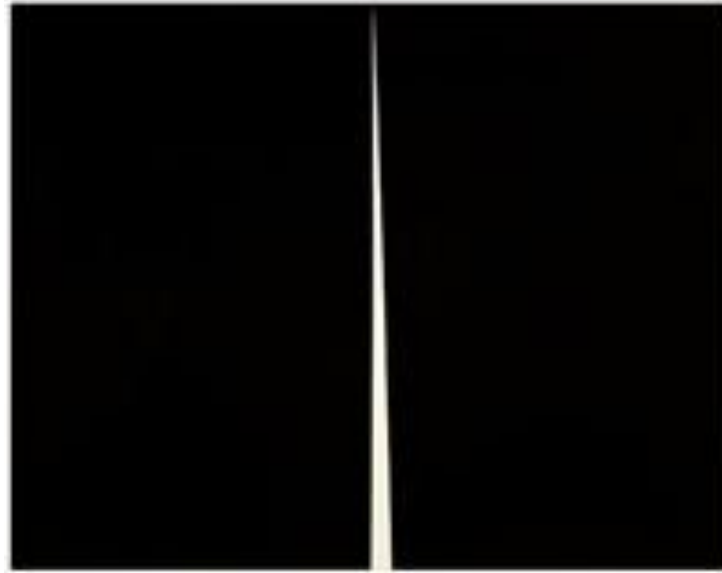
Öncü soyut sanatçılarla temellenen salt geometrik biçim kullanma yaklaşımını devam ettiren üç boyutlu geometrik soyut yapıt üreten sanatçılar, kompozisyon ilkelerini de göz önünde bulundurarak salt sanatsal ifadenin oluşumunu amaçlarlar. Bu süreçte sanat yapıtında çoğu zaman biçim daha etkinken, rengin ikinci plana atıldığı görülür. Karmaşadan uzak sade, basit geometrik form ya da formlardan oluşan yapıt; geleneksel anlayışın sahip olduğu sanat eserinin dokunulamaz, müdahale edilemez vasfına karşın çoğu zaman bozulup, birimlerine ayrılıp tekrar tekrar yapılabilir. Ayrıca iç ya da dış mekânda sergilenebilen bu yapıtlar, mekânla bütünleşme ya da onu dönüştürme özelliğine sahiptir. Dolayısıyla çalışmalar çoğu zaman sergilenecekleri ortamın fiziksel şartları gözetilerek tasarlanır ve üretilirler. Böylesi bir ortamda

“modernist mekân izleyicinin statüsünü yeniden tanımlar, onun kendilik imgesini silkelere”<sup>119</sup>. Bununla birlikte bu sanat yapıtları gerçek boşlukla çevrelendikleri için, resim sanatının sınırları dışına çıkarak izleyiciye onlara dokunma, hissetme dahası onu yaşama imkânı sunarlar. Dolayısıyla bu yapıtlarla sanatçı-yapıt-izleyici etkileşimi sonrası izleyicide, fiziksel ve zihinsel sürecin oluşumunu sağlar. Bu eylem bazen, sanat yapıtının tamamlanmasını da etkileyen bir özelliğe sahip olabilir.

Bu doğrultuda eser üreten bazı sanatçılar; Richard Serra, Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Jesús Rafael Soto’dur.

#### 2.1.4.1. Richard Serra; Yapıtı Dahil Olan Mekan

Richard Serra, aralarında öncelik sonralık ilişkisi kurulamayan geometrik soyut resimlerini çukur baskı tekniğinin yanı sıra açık gri renkli kâğıtlar ve beyaz duvarlar üzerine eriterek kalıp haline getirdiği siyah çubuk boyalarla yapmıştır. Bununla birlikte sanatçı, minimalist sanat anlayışı bağlamında gerçek mekân içinde hiçbir göndermesi olmayan gerçek nesneyi –çoğu zaman çeliği- doğal haliyle kullanarak geometrik soyut heykeller de üretmiştir (Görsel 2.103).



**Görsel 2.103.** Richard Serra, “Açıklık I”, 238.8 x 304.8 cm Çoklu Renkli Çukur Baskı (Edisyon sayısı:15) ,2012

<sup>119</sup> O’Doherty,57.

Sanatçı geometrik soyut resimleri aracılığıyla, madde, ağırlık, ölçü, hareket ve zaman kavramlarının izleyici üzerindeki psikolojik etkisini sorgularken geometrik soyut heykellerinde bu kavramlara mekan, boşluk, yerçekimi ve denge kavramlarını da dahil eder.



**Görsel 2.104.** Richard Serra, “2-2-1: Dickie and Tina’ya”, 132, x 349, x 132, cm, Kurşun Kaplama ve Antinom, 1969-1994

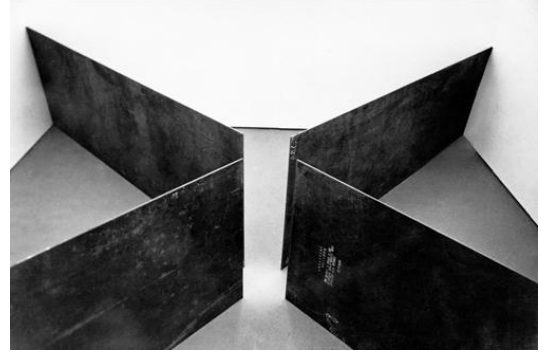
1970’li yıllarda oluşturduğu 'Strike' ve 'Circuid' (Görsel 2.105). isimli çalışmalarının oluşum süreçlerini Serra şöyle açıklar.

Donald Judd ve minimalizmin ifade ettiği gibi çalışmayı nesnenin sınırlılıklarından soyutlamak istedim. Buna karar verdikten sonra bunu yapmanın bir yolunu bulmalıydım. Jasper Johns için 1970’lerde bir tapınak gibi kullandığım bir levha ile bir proje inşa ettim. Levhayı köşeye yerleştirdim ve kendi başına ayakta durduğunu fark ettim. Daha sonra 8x24 inch boyutundaki bu levhayla odanın köşesini ikiye ayırdım. Bu eylem boşluğu böldü ve tanımladı. Eseri görmek için bütün bir odayı dolaşmanız gerekiyor. Parçanın algılanışını onun yerinden ayıramazsınız. Veya herhangi bir genel ifadeyle boşluğun devamlılığından. 'Strike' ı ilk defa yerleştirdikten sonra şuna karar verdim. 4 levha daha almalı ve odayı dört köşesinden ikiye bölmeliyim. Sonuç olarak ortaya çıkan ise 'Circuid' oldu. Odaya bir kez girdiğinizde kendinizi eserin sesinin içinde buluyorsunuz. Bu düzenlemelerden sonra parçalarla gerçekten iyi uyarlanmış ve girmenize müsaade etmeyen düzenlemeler yaratmak konunun özü durumuna geldi. Boşluğu tanımlamak, açıklamak ve bölmek benim çalışma prensibim haline geldi<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> Suat Karaaslan, “Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 20, Sayı 2, 2011, 63-76.



**Görsel 2.105.** Richard Serra, “Strike: Roberta ve Rudy’e”, 246.4 x 731.5 x 3.8 cm, Çelik Plaka 1969–1971



**Görsel 2.106.** Richard Serra, “Circuid”, 240 x 730x2.5 cm Sıcak haddelenmiş Dört çelik Plaka 1972

Serra çalışmalarında –daha önceden de belirttiğimiz gibi- madde, ağırlık, ölçü gibi kavramların sorgulanmasına aracılık eden soyut geometrik büyük boyutlu nesnelerin izleyicide bıraktığı psikolojik etkinin oluşumunu incelemiştir; madde ile bilinç arasındaki bağı incelemek, sanatçının nihai hedefini oluşturmuştur. Sanatçı bu düşüncesinin çıkış noktasını, küçükken bir petrol tankerinin denize indirilişinin kendisi ve çevredeki diğer insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi gözlemlemesine dayandırmaktadır. “Tankerin nasıl “yarı gövdesi su içinde denize daldığını, daha sonra yükseldiğini ve kendini toparlayıp dengesini bulduğunu” anımsıyor... Tanker kendini toparlamakla kalmadı; gemi, direnen bir ağırlıktan yüzen, batmayan, başıboş, özgür bir yapıya dönüştükçe buna tanık olan kalabalık da kendini toparladı”<sup>121</sup>

İzleyicinin parçaların içinde, dışında ve aralarında dolaşmaları için boşluklar bırakan sanatçı, aynı zamanda geometrik formlu parçaların etkisini kuvvetlendiren mekânın fiziksel yapısıyla izleyiciyi baş başa bırakmıştır. Dolayısıyla geometrik soyut nesneyle bütünleşen mekan, Serra'nın çalışmalarının bir parçası haline dönüşmüştür.

<sup>121</sup> Richard Shiff, “Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı”, *Sanat Dünyamız*, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, sayı:76, yaz 2000, 195.





**Görsel 2.107.** Richard Serra, “Delineator”, Çelik Levha, 1974–75, Fotoğraf: Serra Studio, New York 2011

Serra, Delinatör adlı çalışmasını iki yassı dikdörtgen levhanın tavana ve tabana uzun-kısa kenarları karşıtlık oluşturacak şekilde yerleştirmek suretiyle oluşturmuştur. Çalışmada açık tonlarla boyalı mekanla bütünleşen koyu tonlu dikdörtgen levhalardan tabana yerleştirilmiş olanı, seyircinin üzerinde rahatlıkla gezinebileceği şekilde düzenlenmişken tavandaki levha, her an düşecekmiş görüntüsüyle seyircide tedirginlik yaratmaktadır.

Serra'nın çalışmalarının en ayırt edici özelliklerinden biri geometrik biçimlerin, içinde bulunduğu mekâna özgü olarak tasarlanmaları ve sadece ama sadece oraya olan aidiyetleridir. Ona göre çalışmaları mekânla karşıtlık içinde olmalıdır:“Eğer heykelin hala bir gücü varsa bu da yaratıldığı mekânla karşıtlık içinde olmasıdır. Sanatçı bir karşıt çevre yaratabilmelidir. Heykel kapalı bir ışikte yapılmış ve sonra oradan çıkarılıp başka bir yere uydurulmuşsa, karşıt çevre yaratılması olası değildir. Taşınabilir nesnelere bu yüzden başarısızdır. Modernist heykel tarihinde böyle saçma 'yer uyumlu' sayısız örnek vardır. Oysa sanatçı taşınabilir ve ikinci kez satılabilir işlerden uzak durmalıdır”<sup>122</sup>.

Sanatçı hiçbir dayanağı olmayan iç içe ya da yan yana kurgulanmış devasa büyüklükteki çalışmalarını oluştururken, uygun malzemenin seçimi, malzemenin ağırlığına, şekline ve büyüklüğüne karar verme, uygun mekânın seçimi, parçaların aralarında ve mekânla ilişkileri sonucu oluşan boşluğu dengeleme ve hatta parçaların

<sup>122</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 247.

oturtulacağı mekânın zemin etüt çalışmasını da içine alan tasarım süreçlerinden geçmektedir.



**Görsel 2.108.** Richard Serra, “Clara Clara”, 3400 x 36000 cm, İki Eğri Çelik Levha, 1983

1980’li yıllarda dış mekana geçişle başlayan süreçte sanatçı kendi içinde hareket etkisi barındıran kavislendirdiği geometrik formları çalışmalarına dahil eder. İç mekândaki boşluğu bölerek tanımlama eğilimi Clara Clara adlı çalışmada dış mekânda gerçekleştirilmiştir. Paris’in Concorde meydanına iki devasa kavisli çelik bloğun sırt sırta yerleştirilmesiyle oluşan çalışma, oradan geçen insanları etraflarından dolaşmaya mecbur bırakırken meydanın fiziksel dokusuyla da tezat oluşturur.

Sanatçının çalışmalarını devasa boyutlarda kavisli çelik parçalardan oluşturmasıyla görme eylemi, süreç içeren zamansal ve fiziksel bir eylem haline gelmektedir. Zira onun çalışmalarının bütünü aynı anda görmek imkânsız hale gelmiştir. İzleyici çalışmayı görmek ve de algılamak için hareket etmek zorundadır. Böylelikle izleyicinin eylemsel katılımıyla çalışma tamamlanmış olacaktır.



**Görsel 2.109.** Richard Serra, “Zaman Meselesi”, Boyutları Farklı 8 Parçalı Aşınmış Çelik, 1994–2005

Zaman Meselesi adlı çalışma, sanatçının bu bağlamda örnek olarak gösterilebilecek eserlerindedir. İç mekâna yerleştirilen yapıt; eğilmiş, iç içe geçmiş ya da sıralı bir şekilde yerleştirilmiş dört grup halinde kurgulanmış farklı sayıda çelik bloktan oluşmaktadır. Devinin gücünü bünyesinde barındıran eseri oluşturan devasa bloklar, geometrik forma sahiptirler. Kaidesiz ve dayanağı olmayan bloklar mekânla bütünlük arz eder.

Sanat yapıtının tamamlanması adına, tüm fazlalıklarından arındırdığı mekana özgü birimsel öğelerle kurguladığı kompozisyonlarına izleyicinin düşünsel ve fiziksel sürecini de dahil ederek geleneksel sanatçı – sanat eseri – izleyici ilişkisini farklı bir boyuta taşıyan Richard Serra, minimalizm ve kavramsal sanatla temellenen eserleriyle geometrik soyut sanatın temsilcileri arasında yer almaktadır.

#### 2.1.4.2. Carl Andre; Tekrar Üretilbilir Yapıt

Carl Andre, 1960 yılı itibariyle çoğu heykeltıraşın yöntemi olan malzemeyi biçimlendirme eylemini terk etmiş, bunun yerine ona göre zaten biçimlendirilmiş olan hazır nesneyi kullanmıştır. Duchamp ve Tatlin'e dayandırılan gerçek mekânda gerçek nesnelere kullanma eğilimini devam ettiren Andre, kendi gerçekliği dışında hiçbir göndermesi olmayan tuğla, kurşun, çinko, ağaç gibi maddelerden oluşan geometrik soyut heykeller yapmıştır. Sanatçının seri üretim sonucu elde edilen dörtgen formlu birimleri yan yana üst üste dizerek oluşturduğu çalışmaları, tasarımları dışında sanatçıdan izler taşımazlar.



**Görsel 2.110.** Carl Andre, "Kaldıraç", 11,3 x 834 x 22,9 cm, 139 adet Ateş Tuğlası, 1966

Andre, 1966 yılında 139 tuğla parçasını yan yana getirerek geometrik formlu soyut bir yapıt oluşturmuştur. Erzen'in aktardığına göre Kaldıraç adlı bu yapıt, "New York'taki Birincil Kurgular sergisinde yer aldığı anda tüm öteki Minimalist çalışmalar içinde en avant-garde ve yalını olarak nitelendirilmiştir"<sup>123</sup>.

Andre'nin çalışmaları izleyici ile olan ilişkisi bakımından diğer geometrik soyut heykellerden farklıdır. Minimalist tavrın sergilendiği birimden bütün oluşturma yöntemiyle oluşan bu çalışmalar mekanda dikey olarak yükselme eğiliminin aksine, mekânın tabanına yayılma eğilimi göstermektedir. Dolayısıyla izleyici, çalışmalara dokunabilmenin yanı sıra onların üzerine basabilir ve hatta üzerlerinde gezinebilir. Bu yaklaşımın onun yollarla özdeşleştirdiği sanat eserleri yapma arzusundan kaynaklandığı söylenebilir.

Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol, ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz, ya kenarından gideriz. Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahip olabiliriz. Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihi yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir. Yollara benzerler ama durağan bir noktadan seyredilen yollar gibi değildir. Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır<sup>124</sup>.

Andre'nin çalışmaları mekâna özgü çalışmalar değildir, ancak mekânla bütünleşen yapıtlardır. Kolaylıkla dörtgen formlardan oluşan birimlerine ayrılabilen bu çalışmalar, sonrasında başka mekânlarda da sergilenebilirler. Böylelikle heykel mekâna müdahale ederken mekân da heykeli müdahale eder. Bu durum çalışmaların tekrar tekrar yapılabilmesi anlamına gelir ki bu da sanat eseri ile sanatçı ilişkisini yeni bir boyuta taşır. Zira sanat yapıtının dokunulamaz, eklenemez özelliği yıkılmıştır.

Andre'nin geometrik soyut heykellerinin birbirlerine denk dörtgen birimlerden meydana gelmesi beraberinde çoğu zaman yatay ve dikey hareketlerin olduğu bir alan yaratır ki bu durum bize neo plastik anlayışla temellenen Mondrian'ın resimlerini çağırır. Özellikle Andre'nin 1966 yılına tarihlendirilen sekiz çalışmadan oluşan Eşdeğer adlı geometrik soyut heykel serisi buna güzel bir örnektir.

<sup>123</sup> Leman Kalay, *Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler*, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana sanat Dalı, Ankara 2013, 28.

<sup>124</sup> Antmen, 189.



**Görsel 2.111.** Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 12 x 229 x 68 cm, 120 Ateş Tuğlası, 1966

Üst üste ve yan yana istiflenmiş birimlerden oluşan Eşdeğer VIII adlı çalışma, birbirlerine denk 120 ateş tuğlasından oluşan bu heykel serisindedir. Malevich’in Ekonomi ilkesi paralelinde algılanabilecek -mümkün olan en az elemanla oluşturulmuş- çalışmada birimlerin bir araya getirilmesi dışında sanatçının hiçbir müdahalesi söz konusu değildir. Seri üretim sonucu elde edilen birimler sanatçı tarafından direkt olarak geometrik soyut heykeller oluşturmak adına kullanılmıştır.

Andre’nin seri çalışmalarına bir örnek de ikişer maddeden oluşan geometrik soyut heykelleridir. Çelik-çinko, çelik-alüminyum ve bakır-magnezyumdan yapılmış heykeller, mekânın tabanıyla boşluk-doluluk ilişkisinin yaratıldığı çalışmalardır. Dama tahtasını andıran yüzeylere sahip eserler, Kandinsky’nin resimlerinde çoğu zaman kullanmış olduğu ızgara biçiminin resim düzleminde taşan üç boyutlu örnekleri gibidir.



**Görsel 2.112.** Carl Andre, “Magnezyum Bakır Yüzey”, 0,5 x 181,9 x 181,9 cm, 1969

Sanatçı birbirlerine denk boyuta sahip olan iki maddenin kullanılması sonucu çoğu 36 birimden oluşan bir dizi renkli yapıt üretmiştir. İki farklı maddeden oluşan birimlerin sıralı bir şekilde yerleştirilmesinden doğan simetrik kurgu ve beraberinde getirdiği durağan ifade, birimlerin doğal dokularının sağladığı devinimle en aza indirgenmiştir. Maddenin kendi gerçekliği dışında hiçbir nesnel gönderme içermeyen ve geometrik birimlerden oluşan, dolayısıyla geometrik soyut yapıt olan bu çalışma, minimalist tavrı tam anlamıyla bünyesinde barındırır. Andre'ye göre bu seriye ait eserler; "... estetik, materyalist komünist. Estetik, çünkü aşkın bir yapısı, ruhani ya da entelektüel bir özelliği yok. Materyalist, çünkü sadece kendi materyallerinden ibaret ve başka malzemelerin kullanılmasını gerektirmiyor. Aynı zamanda komünist, çünkü yapısı itibariyle herkese eşit derecede ulaşılabilirlik sağlıyor"<sup>125</sup>.



**Görsel 2.113.** Carl Andre “İkili Madenlerden Oluşan Yapıtların Bir Arada İzleyici İle Buluşması”

Üzerinde yürünebilecek bir seri üreten Andre, aynı zamanda izleyiciye çalışmayı izlemek için sonsuz imkân sağlar. Her açıdan izlenebilen, dokunulabilen ve hatta üzerinde yürünebilen yapıtlar, izleyicinin eylemsel algı süreciyle gerçek yaşam alanına dahil olur. Sergi mekânında seriye ait yapıtların bir araya getirilmesiyle yeni, çok renkli bir eser elde edildiği görülmektedir (Görsel 2.113).

Carl Andre'nin çalışmalarını birimler halinde ayırıp birleştirerek tekrar tekrar üretmesi, sanat yapıtının müdahale edilemez özelliğinin yıkılmış olduğunun somut bir göstergesidir. Sanat yapıtı - izleyici arasındaki ilişkiye süreç kavramını ve çoklu bakış

<sup>125</sup> Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 286.

açısını dahil eden sanatçı, gerçek mekana taşan yapıtlarıyla geometrik soyut sanatın temsilcileri arasında yer almaktadır.

### 2.1.4.3. Donald Judd; Spesifik Nesne

Donald Judd'ın iç mekanda sergilediği hiçbir doğasal göndermesi olmayan soyut geometrik formlardan yaptığı çalışmalar endüstriyel üretim sonucu elde edilen nesnelere oluşmaktadır. Her ne kadar konstrüktivistler gibi gerçek mekânda gerçek nesne kullansa da onun çalışmaları hiçbir toplumsal mesaj içermemektedir.

Judd, her ne kadar çalışmalarında resim yaparmışçasına birden fazla rengi ya da renk tonunu kullanmış olsa da resmin nesne ve boyut yanılmasıyla birlikte, resim düzlemini oluşturan dörtgen formun duvarla olan bildik bağlantısını da reddetmiştir. Bununla birlikte sanatçının çalışmaları, yanılama yaratmaksızın üç boyutlu olması bakımından heykelle benzeşir. Ancak kaidesiz olmaları, tavan ve tabanla girdiği ilişki doğrultusunda mekânla bütünleşebilme olasılıklarının değişkenliğinden dolayı geleneksel heykel anlayışından farklıdır. Ayrıca geleneksel heykel anlayışında renge nadiren rastlanması, Judd'ın eserleriyle bağdaşmaz. Bu bağlamda çalışmalarını ne resim ne de heykel olarak tanımlamayan Judd, geometrik formu soyut üç boyutlu yapıtlarını “Spesifik Nesnelere” olarak adlandırmıştır. Ancak sanatçı için bu yeni yapıtlar “resimden çok heykelle benzemektedir ama aslında resme daha yakındır”<sup>126</sup>.

Judd'ın “Spesifik Nesnelere”; demir, çelik, pleksiglas, plastik, ahşap bloklar gibi endüstriyel ortamda seri üretim sonucu elde edilen malzemelerden oluşan saydam- mat-parlak yüzeylere sahip veya içleri gözüken soyut geometrik formu yapıtlardır. Bu yapıtlar tek bir dörtgen kutudan oluşan ya da birbirlerine denk dörtgen birimlerin tavandan tabana veya taban boyunca mekânda eşit aralıklı bir şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. “Judd'a göre, saf geometrinin kullanımı bile doğanın yabanıllığının karşıtını ifade ediyordu ve onu zorlayan işte bu düşünceydi. “ Geometri,” demişti Judd, neo-plastik olmayan bir biçimde, geometrik sanatın görünüşe göre eskiden sahip olduğu saflık olmadan da kullanılabilirdi...”<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Antmen, 188.

<sup>127</sup> Fineberg, 285.



**Görsel 2.114.** Donald Judd, “İsimsiz”, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, Bakır, emaye ve alüminyum, 1972

Judd’ın 1972 yılında gerçekleştirdiği “İsimsiz” adlı yapıtı, geniş taban yüzeyin üstü açık, kenar yüzeyleri bakırdan, alt kısmı alüminyumdan yapılmış ve iç kısmı kadmiyum kırmızısı emaye ile kaplanmıştır. Zemindeki kırmızı renk iç kısımdaki bakır levhalara yansır ve onları dış kısmına oranla daha zengin renkli hale getirir. Heykel bel yüksekliğini geçmeyen bir boyuta sahiptir. Dolayısıyla belli bir uzaklıktan iç ve dış yüzeyindeki renk farklılıkları görülebilir. Böyle bir pozisyonda izleyici, bakır kutunun içini kırmızı ışıkla dolmuş gibi görür. Oysaki yakından ve tepeden bakıldığında tabandaki kırmızı emaye yüzey, tamamen kırmızının parlaklığını yansıtırken izleyici bakır yüzeyleri ayna gibi algılar ve bu yüzeyler her açıdan birbirini yansıtmaktadır. Bununla birlikte izleyici kendi yansımasını da bu parlak yüzeylerde görebilir ve bu görüntü izleyicinin yapıta göre konumu değiştikçe farklılaşır.

Sanatçının minimalist anlayış çerçevesinde algılanabilecek olan çalışmaları soyut dışavurumculuk anlayışına karşıt olarak izleyicide herhangi bir duygu oluşturma amacı gütmemektedir. İzleyici sadece mekân içerisine yerleştirilmiş gerçek nesnelere ibaret geometrik soyut yapıtlarla karşılaşmaktadır. Mekâna özgü olmasa dahi mekanın gerçekliği ile bütünleşen yapıtlar farklı mekanlarda da kurgulanabilir özelliktedir (Görsel 2.115-16).





**Görsel 2.115-116.** Donald Judd, “İsimsiz”, 101.6 x 736.6 x 101.6 cm, Altı Pirinç Küp 1974

İsimsiz adlı eser, endüstriyel ortamda parlatılmış pirinç madeninden yapılmış küp formulu altı parçadan oluşmuştur. Taban boyunca sıralı bir şekilde eşit aralıklarla düzenlenmiş soyut geometrik formulu parçalar, kaidesiz bir şekilde direkt olarak zemine oturtulmuştur. Birimlerin simetrik bir biçimde düzenlenmiş olması minimalist anlayışın dahilinde olan bir yaklaşımdır. Geometrik soyut yapıt, maddesel gerçekliği dışında hiçbir doğasal gönderme için araç olarak kullanılmamıştır. Dolayısıyla yapıt tüm gerçekliğiyle ortadır. Farklı mekânlarda tekrar tekrar sergilenme özelliğine sahip yapıt, çalışmayı oluşturan birimlerin dış yüzeylerinin yansıtıcı özellikte olmasından dolayı mekânla bütünleşmektedir. Dolayısıyla izleyicinin mekânın ve kendisinin yansımaları sonsuz olasılıklarla görebildiği bu yapıtı, her mekân değişikliğinde farklı bir yapıtmış gibi algılaması olasıdır.

Judd, kariyerinin doruk noktasına ulaştığı Chinati Foundation Projesine 1978-79 yıllarında başlamıştır<sup>128</sup>. Sanatçı bu projeye Spesifik Nesnelere olarak adlandırdığı yapıtlarını dış mekana da taşımıştır (Görsel 2.117).

<sup>128</sup> Marriane Stockebrand, *The Making A two Works: Donald Judd Installation at The Chinati Foundation*, 2004 ,Erişim Kaynağı:<https://www.chinati.org/pdf/making2works.pdf>.



**Görsel 2.117.** Donald Judd, “15 İsimsiz Yapıt” (Detay), Beton, Marfa, Texas 1978-84

Karşılıklı iki düşey kenarı boşaltılmış birimlerden oluşan çalışma, betondan yapılmış 15 isimsiz devasa geometrik soyut yapıttan meydana gelmektedir. Birimlerin tasarlanması ve mekana göre kurgulanması dışında sanatçıdan iz taşımayan yapıtlar, neolitik çağa atfedilen megalit yapıların modern yorumu gibilerdir. Yapıtın iç mekandan doğaya taşmasıyla eser sergileme hatta geleneksel müze anlayışı yıkılmıştır. Sanatçının bu yapıtları da tıpkı diğer eserleri gibi mekanla bütünleşmiştir.

Judd’ın yapıtlarınının madde ile birlikte olmazsa olmazları; gerek eserleri oluşturan birimler arasında ya da kutuya benzer geometrik formların kendi içlerinde, gerekse yapıtlar arasında izleyicinin yapıtları izlemesi için bırakılmış alanlarla yanılısama yaratılmadan oluşturulan boşluk ve renktir. Sanatçı çalışmalarında rengi ana unsur olarak kullanmasıyla diğer minimalist sanatçılardan ayrışır.



**Görsel 2.118.** Donald Judd, “Yığınlar”,

Sağ: 1968, Paslanmaz Çelik ile Amber Pleksiglas, 15. 2 x 68. 6 x 61 cm

Orta: 1968, Paslanmaz Çelik ile Açık Yeşil Pleksiglas, 15. 2 x 68. 6 x 61 cm

Sol: 1990 Anotlanmış Siyah Alüminyum ile Pleksiglas, 22. 9 x 101. 6 x 78. 7 cm, 2013, Munchin Galeri

Yukarıdaki görselde, Judd'a ait üç ayrı çalışma bir arada gösterilmiştir. Merkezde görülen çalışma tek bir parçadan oluşurken diğer iki çalışma -sanatçının 1967 yılında on iki demir birimden oluşan eserinden farklı olarak - onar adet denk birimin mekanın tabanından tavanına kadar eşit aralıklarla birbirine bağlantısız olarak duvara monte edilmeleri suretiyle oluşturulmuştur.

Judd'ın diğer yapıtları gibi kendisi tarafından tasarlanan geometrik soyut birimlerden oluşmuş bu eserler, endüstriyel ortamda seri olarak üretilmişlerdir. Dolayısıyla defalarca üretebilir ve kolaylıkla taklit edilebilir bir yapıya sahiplerdir. Birden fazla maddeden oluşan birimlerin dış yüzeyleri paslanmaz çelikten yapılmış, dörtgen birimlerin iç kısımlarına ise renkli pleksiglass parçalar yerleştirilmiştir. Işığın bu renkli bölmelerle karşılaşması sonucu mekâna yansıyan gölgeler ve mekân göz önünde bulundurulurken birimler arasındaki mesafenin ayarlandığı bu yapıtlar, mekânla bütünleşen, dahası mekânı dönüştüren bir görüntüye sahiptir. İzleyiciye yapıtı seyretmesi için sonsuz açı sağlayan sanatçı hiçbir illüzyon yaratma amacı taşımamaktadır. Sanatçı, tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi her şeyin gördüğümüzden ibaret olduğu, göndermesi ya da iması olmayan yapıtlar oluşturmuştur.



**Görsel 2.119.** Donald Judd, “Çok Renkli Çalışmalarının Galerinin Ana Salonundan Görünümü”, 1984-1992, Fotoğraf: Florian Holzherr

Judd 1984 yılına kadar tek ya da iki renkli yapıtlar ürettikten sonra, renk alanları oluşturan renkli denk birimleri bir arada kullandığı çok renkli geometrik soyut çalışmalara yönelmiştir (Görsel 2.119). Sanatçı bu çalışmalarını oluşturan birimleri

alışılmışın dışında birbirine bağlantılı olarak üst üste ve yan yana getirmek suretiyle ya da içleri boşaltılmış küpler halinde oluşturmuştur. Saydam ya da parlak yüzeylerin kullanılmayışı sebebiyle hem mekâna nesnelerin rengi yansımaz –sadece gölgeleri yansır- hem de çalışmalar mekânı yansıtmazlar. Judd’ın bu çok renkli yapıtlarının izleyiciye Mondrian’ın 1919’a tarihlenen Parlak Renkli Dama Tahtası adlı eserini ya da kesitlerini çağrıştırmaları olasıdır. Judd’ın çalışmaları karşılaştırıldığında çok renkli yapıtları, diğer eserlerine oranla daha fazla zıtlık barındırır. Bununla birlikte Judd yine izleyiciye sonsuz izleme noktası sunmuş, yanılsamalara yer vermemiş ve kendinden başka bir şey söyleme iddiasında olmayan gerçek mekâna taşan geometrik soyut eserler üretmiştir.

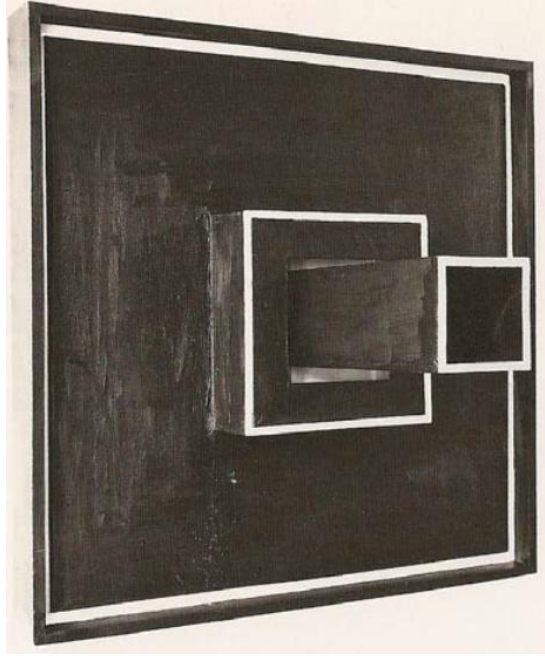
Geometrik soyut sanatın önemli bir temsilcisi olan Donald Judd’ın çalışmalarında, mekân ve boşluk eserlerin bir parçası gibi algılanır. Dolayısıyla çalışmalarının sınırları kaldırılmış olur. İzleyiciye eserleri izlerken aynı zamanda onların içinde gezinme imkânı sağlayan Judd, bu bağlamda birçok sanatçıyı etkilemiştir.

#### **2.1.4.4. Sol LeWitt; Kavramsal Yaklaşım**

Minimalist sanatçılar arasında sayılan Sol LeWitt, öncü, minimalist anlayışın yalın sistematiğine ve madde merkezli yaklaşımına karşın, öngörülemeyen sistematiği ve düşünce merkezli yapısıyla kavramsal sanat bünyesinde de değerlendirilebilir.

Sanatçı, yapıtlarını tanımlarken resim ya da heykel ifadelerini kullanmamıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda LeWitt’in tanımlanmış plastik uygulama alanlarının, sanatçıyı belirli bir kalıba sokabileceği ya da sanatçının sınırlar dışına çıkmasına engel oluşturabileceği düşüncesine sahip olduğu düşünülebilir. Zira, 1960’ların başında üç boyutlu çalışmalar üretmeye başlayan sanatçı, geometrik yapıya sahip çalışmalarına strüktür adını vermiştir.

LeWitt, 1960’ların başında simetrik bir şekilde kurgulanmış, mekana taşan ve boyut yanılsaması yaratan seri eserler üretmiştir. Bu eserlerden birisi olan 1962 tarihli Duvar Strüktürü; çevreleri griye, yüzeyleri ise siyaha boyanmış farklı yüksekliklere sahip, düzlemde taşan ahşap dörtgen formların iç içe geçirilmesiyle oluşturulmuştur (Görsel 2.120).



**Görsel 2.120.** Sol Lewitt, “Duvar Strüktürü: Siyah”, 100 x 100 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya ve boyanmış ahşap, 1962

Eserde, merkezdeki dörtgen formun gerçek yaşam alanına doğru uzaması vizör etkisi yaratır ve izleyiciyi merkezdeki dörtgen formun griye boyanmış iç kısmına doğru bakmaya davet eder. Sanatçı böylelikle, izleyicinin sanat yapıtıyla olan ilişkisini yönlendirir. Sanat eseri ile izleyicinin karşılaşma anını eylemsel bir sürece yayarak izleyiciyi de bu yapıta dahil eden LeWitt böylelikle; sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi değiştirir. Bununla birlikte yapıt, karşıdan izlendiğinde serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi iki boyutlu algılanır, ancak; izleyici yapıta farklı noktalardan baktığında üçüncü boyutu algılayabilir.

Seri halde eserler ürettiği görülen LeWitt, 1963 yılı itibariyle mekâna taşınan önce siyah ve sonra beyaza boyadığı açık küp modülleri olan birimlerden oluşturduğu geometrik soyut strüktürlerini yapmıştır. Simetrik ve tek renkli bu çalışmalar minimalist bir görünüm sergilerler.



**Görsel 2.121.** Sol Lewitt, “Açık Küp Strüktür”, Ahşap, 1963-64

Açık Küp Strüktür, sanatçının birimlerden oluşturduğu ilk çalışmalarındandır. Beyaza boyanmış ahşaptan yapılmış kaideye sahip olmasına rağmen çalışma, heykelden ziyade mimari bir yapının iskeleti gibi algılanır. Sanatçı da çalışmalarını oluşturan düşüncenin heykelden daha çok mimarlık tarihine dayandığını ifade etmiştir<sup>129</sup>.

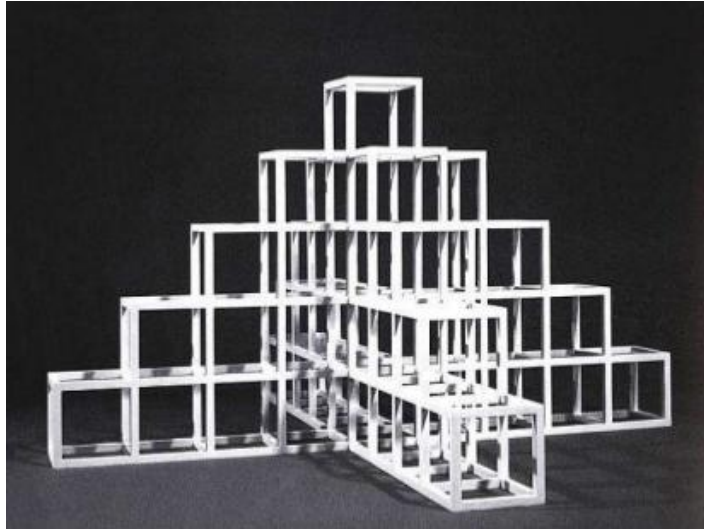
Fiziksel olarak üretilmiş her sanat eserinin gerçekleşmemiş birçok varyasyonunun varlığını ifade eden sanatçı<sup>130</sup>; sonlu, basit formlu birimlerden oluşan, bütünlük etkisine sahip basit sistemli mantık üstü yapılar üretmiştir. Gerçek yaşam alanında kurgulanan, gerçek boşluğu yapıtlarının içinde ve çevresinde barındıran bu eserlerin, doğasal hiçbir göndermesi olmaması sebebiyle soyut olarak değerlendirilmesi mümkündür. LeWitt'in yapıtlarında giriştiği zihinsel hareketlilikle ya da başka bir izleyicinin algısıyla paralellik göstermesi beklenmemektedir. Minimalist anlayışın dışında kavramsal sanat bağlamında eserlerinin görülmesini isteyen sanatçı için Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler adlı çalışmasında belirttiği üzere; “bir sanat eseri, sanatçının zihniyle izleyicinin zihni arasında bir iletken olarak düşünülebilir. Fakat izleyiciye asla

<sup>129</sup> <http://www.tmi-archives.com/arts/james-barron-shows-sol-lewitt-kent>,

<sup>130</sup> <https://lucamaggio.wordpress.com/2011/04/23/sol-lewitt-sentences-on-conceptual-art/>

ulaşmayabilir veya sanatçının zihninden asla çıkmayabilir”<sup>131</sup>. Dolayısıyla, izleyicinin yapıt ile arasında kurduğu iletişim öngörülemezdir.

LeWitt, çalışmalarını renksiz ve dokusuz basit biçimli birimlerle oluşturarak yapıtın fiziksel yanının düşünsel hareketliliğin önüne geçmesini engellemiştir. “Sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullandığında bu, tüm planlamaların önceden yapıldığı ve kararların önceden alındığı anlamına gelir ve uygulama mekanik bir olaydır. Düşünce sanatı üreten bir makine haline gelir. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görselleştirilmesi değildir; zihinsel süreçlerin her biçimi ile ilişkilidir ve amaçsızdır. Genellikle, sanatçının zanaatkâr olarak becerisine bağımlılıktan da muaftır”<sup>132</sup>.



**Görsel 2.122.** Sol Lewitt, “Küçük Yapı”, 1971

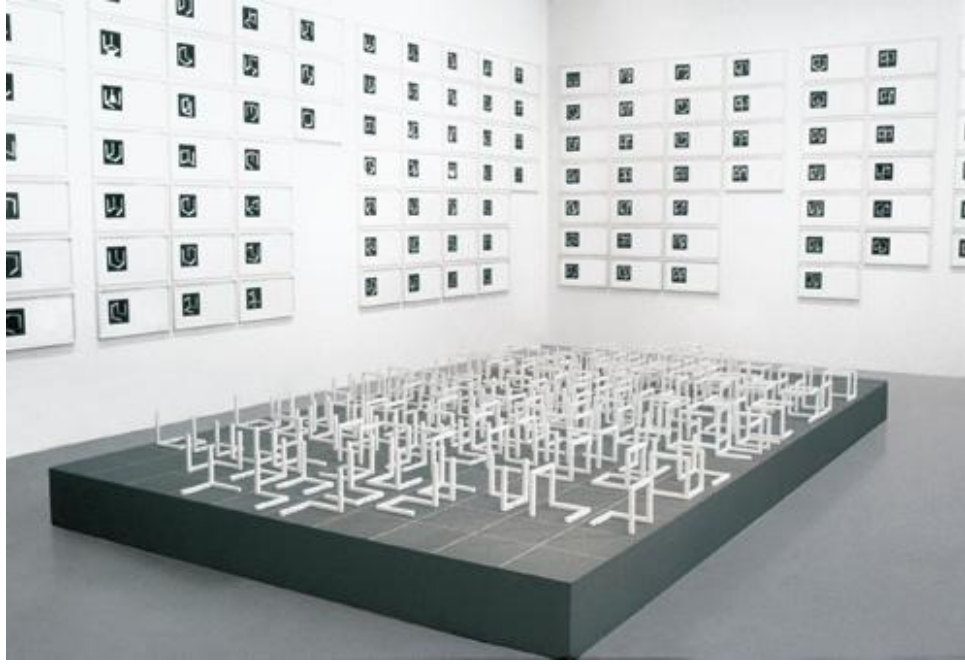
Sanatçı basit geometrik birimlerden oluşturduğu yapıtını izleyiciye herhangi bir duygu aktarımı amacıyla kullanmamaktadır, zira onun için önemli olan izleyicide zihinsel hareketliliğe yol açmaktır. LeWitt’e göre; “...Sanatçı ele aldığı düşüncüyü iyice irdelemek istiyorsa, o zaman rastlantıya dayanan ya da keyfi olan kararlar en aza indirgenmelidir; kapris, beğeni ve başka önemsiz şeyler ise sanat yapma pratiğinden tümüyle dışlanır”<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> <http://dugumkume.org/sol-lewitt-1928-2007/>

<sup>132</sup> Fineberg, 290.

<sup>133</sup> Antmen, 198.

“Sanatçı düşüncesini tümüyle yüklenip görselleştirirse, süreçteki tüm basamaklar (evreler) önemlidir. Düşünü, kendisi görselleştirilmemiş olsa da, gerçekleştirilmiş herhangi bir yapıt kadar sanat ürünüdür. Geçilen tüm evreler de (karalamalar, taslaklar, çizimler, başarısız parçalar, modeller, düşünceler, konuşmalar) aynı biçimde dikkate alınabilir”<sup>134</sup>. Sonuçta yapıt iyi görünmüyorsa, bu onu yapıttan saymamak için iyi bir neden olmayabilir. Bazen ilk anda tuhaf olarak görülen bir şey süreç içinde görsel olarak hoş gidebilir<sup>135</sup>.



**Görsel 2.123.** Sol Lewitt, “Açık Küpün Tüm Varyasyonları”, 122 Parça, Her Bir Parça: 20. 3 cm, 1974

Altı yüzey, sekiz köşe ve on iki kenardan oluşan küp formunun Açık Küpün Tüm Varyasyonları adlı yapıtta (Görsel 2.123), bütün yüzeylerin kaldırılmasıyla birlikte, kenarlar dolayısıyla köşeler eksiltilmiştir. Açık küplerin eksik varyasyonları mekanın duvarlarında da ayrı ayrı çizilerek gösterilmiştir. “İlk bakışta LeWitt’in yapıtları ve

<sup>134</sup> Reyhan Demir Bağatır, “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları, Sayı 7, Ankara Aralık 2011. Erişim Kaynağı: <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/7reyhan.pdf>

<sup>135</sup> Antmen, 198.



duvar çizimleri gelişmiş matematiksel sistemlerin mekanik uygulamaları gibi görünse de, öyle değildirler”<sup>136</sup>.



**Görsel 2.124.** Sol Lewitt, “Açık Küp”, 105 x 105 x 105 cm, Alüminyum Üzerine Lake, 1968

LeWitt’in bu seriye ait yapıtlarında, açık küp formlarının izleyicide düşünsel anlamda küpün eksik parçalarını psişik çizgiler yardımıyla tamamlamaya yönelik bir uyarım yaratması söz konusudur. Ancak bu hareketliliğin oluşumunun izleyicinin tümünde bu şekilde olması beklenmemelidir. Zira birimlerin bazı izleyiciler için farklı zihinsel hareketliliğe yol açması muhtemeldir.

Minimalizm ve kavramsal sanat bağlamında sentez yapıtlar üreten Sol LeWitt’in ortaya koyduğu sanatçı - sanat yapıtı - izleyici ilişkisi değerlendirildiğinde, geleneksel yaklaşımların ötesindeki düşünce yapısının oluşumuna katkı sağlayan geometrik soyut sanatın temsilcileri arasında ye aldığı ifade edilebilir.

#### **2.1.4.5. Jesús Rafael Soto; Panetrable**

Eserleri Op Art ve Kinetik sanat bağlamında değerlendirilen Jesús Rafael Soto, yüzeyden taşan geometrik soyut formlu rölyef ve üç boyutlu eserler üretmiştir. Sanatçı, Malevich ve Mondrian’ın geometri ve soyut kavramlarını ele alış biçimlerinden

<sup>136</sup> Robert Cumming, Görsel Rehberler Sanat, (Çev.: Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İnkılap Kitabevi, Leo, Çin-2008, 456.

etkilenmiş, Kandinsky'nin Sanatta Zihinsellik Üstüne adlı kitabı ise onun için gençlik yıllarında önemli bir kaynak olmuştur<sup>137</sup>. Eserlerinde nesnel biçimi kullanmayı reddeden sanatçı, sanatsal anlayışı hakkında net bir dil kullanır; “ ...ben plastik sözcüğünü bile atıyorum, plastik biçimi çağırıyor, ben biçime karşıyım...”<sup>138</sup>.

Espas kavramını sorguladığı saydam ve saydam olmayan dörtgen malzeme üzerine çok renkli çizgi ve geometrik şekillerle oluşturduğu üç boyutlu geometrik soyut kompozisyonlarıyla izleyicide devinim ve yanılsama etkisi uyandırır (Görsel 2.125).



**Görsel 2.125.** J. Rafael Soto, “Dönüşebilen Armoni”, 100 x 40 x 100 cm, Metal, Pleksiglas, ve tahta Üzerine boyama, 1956



**Görsel 2.126.** J. Rafael Soto, “Turuncu Alt”, 159 x 108 x 16 cm, Metal ve tahta üzerine boyama, 1984

Soto'nun çalışmalarında bakış açısının değişmesine bağlı olarak optik yanılsama meydana gelir. Bu yanılsamalar izleyiciyi daha da büyük bir amaca ulaştırmak için ortaya çıkan doğal tepkimelerdir. İlk amaç estetik boşluğun belli belirsiz olan hissini vermektir. Bir yönden bakıldığında, “çalışmanın içine geçmiş” boş bir alan vardır; diğer taraftan bakıldığında ise izleyicinin çalışmaya bakış açısına göre değişen boşluk vardır. İşte bu ikinci olarak ifade edilen estetik boşluk Soto'yu çağdaşlarından en az on yıl ileriye taşır. Galeriler ve müzeler Kavramsal Sanatı boşluk kavramıyla iç içe geçmiş olarak ele alırlar ve bunu işleyişi açısından da Soto'yu farklı bir yere koyarlar<sup>139</sup>.

Sanatçının benzer yaklaşımla yaptığı ve rölyef olarak nitelendirilebilecek eserlerden biri olan asimetrik kompozisyona sahip *Turuncu Alt* adlı eserde ise, farklı

<sup>137</sup> <http://www.sicardi.com/artists/jesus-rafael-soto/artists-installation-stills/>

<sup>138</sup> Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, 205.

<sup>139</sup> Ricardo Pau-Llosa, “Jesús Soto: Feeling The Infinite” Erişim Kaynağı:

<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/soto/sm-soto.shtml>

renk ve boyutlara sahip resim düzleminin ve de düzleme eklenmiş dörtgenlerin çizgilerle birlikte oluşturduğu tını izleyicinin gözünde müziksel ritm algısı yaratmaktadır. Bu bakımdan yapıt, Mondrian'ın eserlerini çağırıştırır.



**Görsel 2.127.** J. Rafael Soto, “Yazıt”, 250 x 506 cm, Metal, naylon ve tahta üzerine boyama, 1982

Soto'nun yine yüzeyden taşma eğilimi gösteren diğer bir serisi de düzlem üzerine yerleştirilmiş serbest hareketli tellerden oluşturduğu rölyefleridir. Sanat eleştirmeni Jean Clay'e göre; “değişik birçok açıdan gelen çizgilerin yaptıkları oyunlar arasında Soto, her bir tabaka farklı bir gezegene tekabül edecekmişçesine ve her bir çizgi serisi yerçekimi kanununun evrensel yasalarına farklı cevaplar veriyormuşçasına, birbirine eşit olmayan ağırlıktaki etkileri şaşırtıcı bir şekilde verebilmiştir”<sup>140</sup>.

Sanat tarihçisi Poirierise Soto'nun bu çalışmalarıyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Hareketler; mikro boşluk üzerinde, çelişkili fizik kurallarının aynı anda egemen olma amacı gibi rahatsızlık verici bir duyguyla izleyiciye aktarılmış. Hareketlilik bir yandan devam ederken, hayali olmayan, ağırsızlık hissi veren, psikofiziksel bir deneyim yaşıyoruz. Bu deneyim ‘Öklid kurallarının dışında’ olarak tanımlanmış güçler tarafından çapraza alınmış bir evrenin içine bizleri alır. Başka bir deyişle; rasyonel kaygılardan kaçınıldığında, sanatçının amacı, aklın kapasitesini aşan bir etki yaratmaktır<sup>141</sup>.

Soto'nun 1950'lerde yapmış olduğu pleksiglas kabartmaların nihai gelişimi, ilk olarak, ince, yarı saydam ve renkli plastik çubuklar kullanılarak ortaya çıkmıştır. İç veya dış mekanda sergilenebilen eserlerde saydam ya da yarı saydam malzeme ile oluşturulan küp ve küre gibi temel formlar ana renkler ile birlikte siyah ve beyazla boyanmıştır. Çalışmalarda en fazla üç renk kullanan sanatçı, çoğu zaman bir ya da iki

<sup>140</sup> [https://www.perrotin.com/FM\\_WEB/presse\\_expo/CP\\_Jesus-Rafael-SOTO\\_1895\\_499.pdf?2016043040612](https://www.perrotin.com/FM_WEB/presse_expo/CP_Jesus-Rafael-SOTO_1895_499.pdf?2016043040612)

<sup>141</sup> [https://www.perrotin.com/FM\\_WEB/presse\\_expo/CP\\_Jesus-Rafael-SOTO\\_1895\\_499.pdf?2016043040612](https://www.perrotin.com/FM_WEB/presse_expo/CP_Jesus-Rafael-SOTO_1895_499.pdf?2016043040612)

renkli eserler üretmiştir (Görsel 2.128-129). Son yıllarda yapılmış olan soyut resim, kabartma veya heykellerin ötesinde Soto' nun 1967'den bu yana ürettiği ve 'Penetrables' (içine girilebilen) adı altında toplanan çalışmalarında, temel anlamda birbirlerinden ayrı düşebilecek geometri – mantık kavramı ile ruhun ihtiyaç duyduğu hayal gücü bir aradadır.



**Görsel 2.128.** J. Rafael Soto, “Mavi Penetrable”, 365 x 400 x 1400 cm, 1999



**Görsel 2.129.** J. Rafael Soto, “İsimsiz”, 52. 5 x 34 x 42. 5 cm, 2002

Soto'nun sanat anlayışını, Malevich'in teorik alt yapıyla desteklediği geometrik soyut resimsel hamlenin devamı olarak görmek olasıdır. Bu bağlamda Clay,

Malevich'in 1919 yılında başlattığı akımın Soto ile en üst noktaya ulaştığını belirtmiştir. "Her kim, resimdeki renklerin ortak ilişkilerine istinaden soyut yapılandırma yaparsa yapsın, felsefe içinde yüzmektense, estetik dünyasında hapsolür...İster salt soyut süprematist ressam ister kinetik sanatçı olsun, amaç; resimsel kısıtlama mantığından kaçınmaktır"<sup>142</sup>.



**Görsel 2.130.** J. Rafael Soto, "Houston Penetrable", pvc tüp üstüne boya, 2004-14

Houston Penetrable<sup>\*</sup> isimli eserde sanatçı; benzer özellikteki çalışmalarında olduğu gibi zaman, boşluk ve fiziksel hareket üçlemesini geometrik soyut formlarla birleştirmiştir (Görsel 2.130). Eserlerin izleyicilerin sadece izlemeleri için değil, bilhassa deneyimlemeleri için oluşturulduğu anlaşılmaktadır. İzleyiciyi esere dahil eden sanatçı, dördüncü boyutun -zamanın- sağladığı eş anlı çoklu bakış açısı sayesinde onları duyarlarının limitlerini kırarak yeni bir evreni keşfetmeye davet eder.

<sup>142</sup> [https://www.perrotin.com/FM\\_WEB/presse\\_expo/CP\\_Jesus-Rafael-SOTO\\_1895\\_499.pdf?2016043040612](https://www.perrotin.com/FM_WEB/presse_expo/CP_Jesus-Rafael-SOTO_1895_499.pdf?2016043040612)

\* Soto'nun kurguladığı bu çalışmada bazı yerleri elle boyanmış pvc tüp kullanılmıştır. 18.000 adet pvc tüpün her birinin kendine ait yeri ve boya kodu vardır. Toplamda 200 km uzunluğunda malzeme kullanılmış, milimetrik hesaplamalarla kesilmiş ve düğümlemiştir. Düğümlerin atılması, elde boyama ve kesim işlemi toplam 4 ay sürmüştür. Her bir pvc tüp tek tek etiketlenip kesilmiştir.



**Görsel 2.131.** J. Rafael Soto, “Houston Penetrable”(Detay), 2004

Soto, eserleriyle izleyici arasına ne bir kırmızı şerit, ne bir koruyucu cam bölme ne de bir başkasını koymaz. Boşlukta parıltıyan küçük ışılıtlarla izleyiciyi esere dahil olmaya davet eden sanatçı; izleyicinin çalışmalara dokunması, içinden geçmesi hatta çocukların çalışmasının içinde oynamaları ve koşmaları için uygun şartlar oluşturmuştur. Çalışmayla izleyiciyi kaynaştırmak, vücudunda hissettirmek ve izleyicinin bundan keyif almasını sağlamak... Belki de sanatçı tasarladığı bu yeni evrene gerçek dünyadan sadece bunları dahil etmiştir.

İzleyiciler sadece kendisini saran boşluğu tanımlamakla kalmamalı, aynı zamanda dikey ve yatay hissini de yeniden yapılandırmalıdır. İçinden geçtikleri sırada, boşluğun içinden geçen sonsuz sayıdaki dikey serbest hareketli birimlerin de farkına varmaktadırlar. İzleyiciler çalışmanın içindeyken ayakta dururlar ve çevrelerini sarmalayan sonsuz sayıdaki prototipe dahil olurlar. Bu prototiplerle yüzlerini ve tüm vücutlarını adeta yıkarlar. Hiçbir merkezin olmadığı bu küçük evrenin içerisinde kendilerini vücut bulmuş bir merkez olarak hissederler. Kendi öznelliklerini hissettikleri anda coşku dolu ve adeta çözümlenmiş hale gelirler. Fiziksel varlıklarının ve görsel evren-mesafelerinin, formlarının, renklerinin, dayanıklılıklarının ve boşluklarının temel özelliklerini daha önce hiç bu kadar net bir şekilde ifade etmemişler<sup>143</sup>.

“Bugün artık hiçbir sanatçı uzay zaman kavramını reddedemez. Hala iki boyutta çalışmaya devam eden ve bu konuda hassas olan sanatçılara ulaşmalıyız. Onlara artık gözlemcilerin değil katılımcıların olduğunu söylemeliyiz. Son sözü sanatçı söylemek zorunda değildir”<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/soto/sm-soto.shtml>

<sup>144</sup> <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/soto/sm-soto.shtml>

İzleyiciyi esere dahil ederek, sanat yapıtını izlenen bir öge olmaktan çıkarıp yaşanan, hissedilen bir yapıya sokmayı hedefleyen Soto, kendi çalışmalarında bunu başarırken diğer sanatçıları da bu yaklaşıma davet eder.

## 2.2. ANAMORFİK YAPILAR VE YAPITLAR

### 2.2.1. Anamorfik Sanat Nedir?

Anamorfoz kelimesi, “Yunanca bir ek olan ana ve morphe kelimesinin birleşiminden oluşur. Ana eki, geri veya yeniden, morphe kelimesi ise şekil ya da form anlamlarına gelir”<sup>145</sup>. Bilinçli olarak çarpıtılmış ya da parçalara ayrılmış görüntünün tek bir açıdan bakıldığında normal şekliyle görülebildiği resim tekniğini tanımlamak için kullanılır <sup>146</sup>. Anamorfoz,16. Yüzyıldan beri bilinen bir teknik olmasına karşın terimsel ifade rağmen 17. Yüzyılda ortaya çıkmıştır<sup>147</sup>.

Anamorfoz sanat anlayışının bilinçli bir şekilde uygulanıp ortaya çıkışı çizgisel perspektifin keşfiyle yakın zamanlı olarak gerçekleştiği anlaşılmaktadır. 15.yüzyılın başlarında Filippo Brunelleschi, Leonbattista Alberti gibi Erken Rönesans Dönemi sanatçıları ve mimarları çizgisel veya klasik perspektifi keşfettiler. Sonrasında bu klasik sunumun kurallarının yerine yine matematiksel kurallar göz önünde bulundurularak alternatif sunum çeşitleri ortaya çıkmıştır. Perspektifsel bozulmaya uğramış bir görüntü, klasik perspektif kurallarında geçerli olduğu gibi Öklid Teorisi ile açıklanır<sup>148</sup>. Klasik perspektif ve anamorfoz arasındaki en önemli fark; anamorfik resimde izleyicinin, bozulmaya uğramamış olan görüntüyü yakalayabilmesi için alışılmadık dışında sanatçının belirlediği bir açıdan, mesafeden veya doğru açıya yerleştirilmiş aynaya yansıyan görüntüye bakması gerekliliğidir. İzleyici için belirlenmiş bu alan, avantaj ya da bakış noktası olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla izleyicinin klasik yaklaşımla eseri merkezi açıdan izleme anlayışı değişikliğe uğramış, esere bakış açısı merkezi noktanın dışına taşmıştır. Anamorfik eserde izleyicinin algısıyla oynayan sanatçı, bazen resimdeki görüntünün ne olduğunu izleyiciye sezdirirken bazen de nesneyi

<sup>145</sup> <http://www.mediagang.co.uk/history-of-anamorphic-images/>

<sup>146</sup> Farthing, 191.

<sup>147</sup> Damisch, 179.

<sup>148</sup> <http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/Anamorph.html>

algılanamayacak şekilde yüzeyde gizler. İzleyicinin görüntüyü anlamlı bir bütün olarak algılaması onda kimi zaman şaşkınlık yaratabilir.

Perspektif kurallarının ortadan kaldırılmadığı ancak aynı elemanların kullanılarak onun sistematik olarak düzensiz hale getirildiği anamorfoz tekniğin ilk uygulayıcısı Leonardo Da Vinci, tekniği bileşik perspektif olarak tanımlanmıştır<sup>149</sup>. Sanatçının Codex Atlanticus (1478-1519) adlı çizimlerdeki çocuk başı ve gözünün anamorfik yapıda olduğu görülür<sup>150</sup>.



**Görsel 2.132.** Leonardo Da Vinci, “Anamorfik Çocuk Başı ve Göz”, Codex Atlanticus Kitap Çizimi, 1478-1519

Anamorfik resimler büyük oranda Erhard Shön'ün (1491-1542) ağaç baskılarından esinlenilerek yapılmış, Almanya'da bulmaca resimler olarak adlandırılmıştır<sup>151</sup> (Görsel 2.132). Bununla birlikte anamorfik sanat anlayışı avrupaya yayılmış yine bir Alman sanatçı olan Hans Holbein'in Elçiler (bknz: s.115)'in yanı sıra Hollandalı sanatçı William Schrot'a ait VI. Edward'ın Portresi (Görsel 2.134), anamorfik eserler arasında en bilinen örnekler arasına girmiştir.



**Görsel 2.133.** Erhard Shön, “Bulmaca Resim”, 1535

<sup>149</sup> Damisch, s.181.

<sup>150</sup> <http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/Anamorph.html>

<sup>151</sup> Farthing, 191.





**Görsel 2.134.** William Schrot, “VI. Edward’ın Portresi”, Londra, Ulusal Portre Galerisi

Anamorfoz sanat sanat tarihinde sadece resimsel bağlamda incelenmiş bir yaklaşım değildir. Bu bağlamda sanatla birlikte rasyonel bilimlerle de ilgilenen dönemin bilim adamları tarafından da bu yaklaşım hakkında yazılmış kaynak eserler bulunmaktadır. Aynı zamanda mühendis olan sanatçı Salomon de Caus’un "Perspektif" adlı kitabı ilk olarak 1612 yılında Londra da daha sonra da 1624 yılında Paris’te basılırken, sanatçı-matematikçi Jean François Nicéron’a ait "Tuhaf Perspektif" adlı eserinin ilk baskısı 1638 yayımlandı ve ölümünden sonra aynı eser "Thaumaturgus Opticus" adıyla Latin dilinde 1646 yılında yeniden basıldı<sup>152</sup>. 1630 yılında ise Vaulezard tarafından yazılmış “Silindirik ve Konik Perspektif” adlı eserde de anamorfik çizimlerin sırrına değinilmiştir. Bir asır içerisinde anamorfik sanat örnekleri evlere girmiş ve Avrupa’da tanınır hale gelmiş, 1860 yılında “Dagerreyo Tipi” fotoğrafın keşfiyle popüleritesini yitirmiş<sup>153</sup>. Bununla birlikte anamorfoz terimi “ ilk kez Alman çizvit bilim adamı Gaspar Schott tarafından yazılmış 1657 yılında basılmış *Magia Universalis* adlı eserde kullanılmıştır. Bu eser sayesinde "magia anamorphotica" yani "sihirli anamorfoz" sanatsal bir mesele olmaktan çıkmış ve bilimsel bir araştırma alanı haline gelmiştir<sup>154</sup>. 20. yüzyıldan itibaren teknolojinin gelişmesiyle birlikte güncel malzemenin eserlerde kullanımı anamorfik sanat yapıtlarında da görülmektedir. Salvador Dali’nin Mae West Odası adlı eseri bu yaklaşım için güzel bir örnek, ayrıca bu

<sup>152</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphic Art*, 1977, translated by W. J. Strachan Chevalier des Arts et Letters

<sup>153</sup> Johnson Martin, Joan D. Martin, “The Secret of Anamorphic Art”, *The Mathematics Teacher* Vol. 91, No. 1 January 1998.24-32. Erişim Kaynağı: <https://eric.ed.gov/?id=EJ558784>

<sup>154</sup> [http://kepes.society.bme.hu/art-science/Istvan\\_Orosz\\_-\\_The\\_Angle\\_of\\_Our\\_Vision.pdf](http://kepes.society.bme.hu/art-science/Istvan_Orosz_-_The_Angle_of_Our_Vision.pdf)

alandanda çalışan sanatçılar için öncü bir uygulamadır (Görsel 2.135-136). Zira Dali, anamorfik sanat anlayışına farklı bir yorum getirerek üç boyutlu ayırık biçimlerden anamorfik bir yapıt oluşturmuştur. Sanatçının bu eseri 21. y.y. sanat anlayışında anamorfik yaklaşımın yer edinmesine etken bir eser olduğu söylenebilir.



**Görsel 2.135.** Salvador Dali, "Mae West Odası" (Avantaj Noktasından Görünüm), 1974



**Görsel 2.136.** Salvador Dali, "Mae West Odası" (Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm)

Göz yanılsamalarından hareketle perspektif hilelerine başvurularak geliştirilen anamorfik sanat yapıtları genel olarak iki kategoride ele alınabilir. Bunlardan ilki iki boyutlu yüzeyde bozulmaya uğramış ve izleyici tarafından fark edilmesi güç nesnel görüntünün farklı yöntemlerle algılanabilir hale getirilmesini sağlamak; diğeri ise üç boyutlu mekânda iki boyut etkisi oluşturmak için tasarlanmıştır. İzleyicinin yapıtı karşıdan ve kendisi için belirlenmiş bir noktadan seyrettiği erken örneklerden sonra anamorfik sanat yapıtları mekâna taşmış ve teknolojinin de katkısıyla üç boyutlu mekânda iki boyut etkisinin oluşturulduğu işler üreilmeye başlanmıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren minimalistler, yeni gerçekçiler ve kavramsalcuların sanat yapıtının sınırlarını belirsizleştirerek mekâna doğru açılmak suretiyle izleyiciyi dışarıdan bakan pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkartmaya yönelik girişimleri anamorfik sanat yapıtları üzerinde de etkili olmuştur.

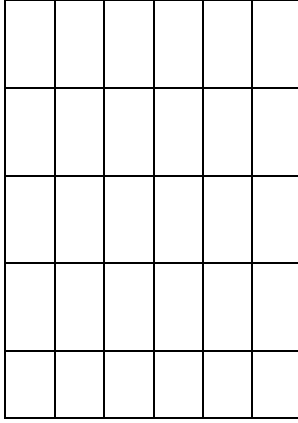
### 2.2.1.1. Anamorfik Sanat Yöntemleri

Anamorfik resim, uzatma ve katoprik yöntem olmak üzere temelde iki ana yöntem kullanılarak yapılır. Bununla birlikte, uzatma yöntemi, yansıtma yöntemi, kanal yöntemi ve katoprik yöntem olarak dört başlıkta incelenebilir.

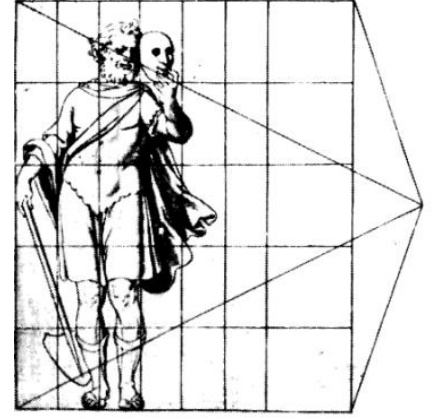
### 2.2.1.1.1. Uzatma Yöntemi

Avrupa menşeli olan uzatma yöntemi, perspektif kuralları doğrultusunda resmin orantılı bir şekilde uzatılarak çarpıtıldığı yöntemdir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ise, resmin esnetilerek deforme edilmesi ile karıştırılmaması gerekliliğidir. Yöntem, günümüzde kullanılan kareleme yönteminin temeli olarak kabul edilebilecek olan ve Alberti'nin penceresi olarak bilinen, ızgara örüntüsü yardımıyla görüntünün resim yüzeyine aktarılmasından ibarettir.

Bu yöntemi kullanan sanatçı, önce istenilen şekilde eşit birimlerden oluşan ızgara biçiminde bir örüntü oluşturur<sup>155</sup> (Görsel 2.137). Sonrasında resim, örüntü üzerinde istenilen alana çizilir (Görsel 2.138).



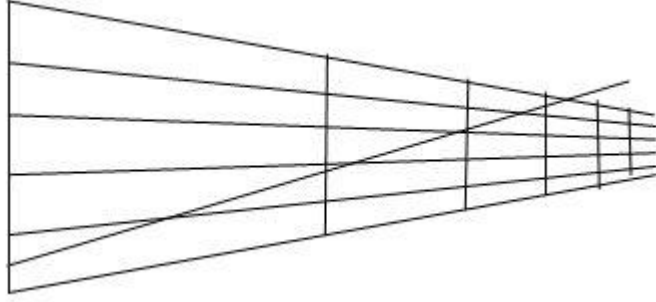
**Görsel 2.137.** Izgara Biçiminde Örüntü



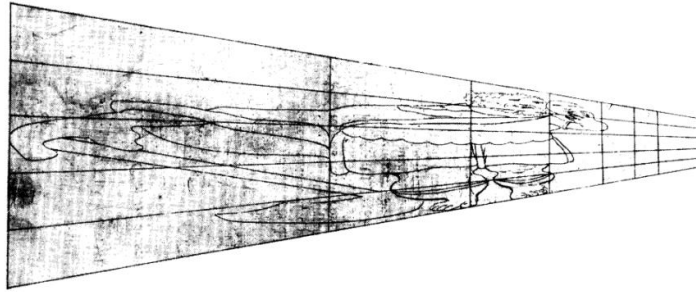
**Görsel 2.138.** Salomon de Caus, "Maskesini Takan Aktör", 1612

Görüntünün çarpıtılması için ise tek noktali perspektif tekniği kullanılır. İç veya dış mekân çizimlerinde birimlerden oluşan yüzeylerin kendi içindeki oranlarını-birimler arası mesafe ve birim boyutu- nasıl belirliyorsak burada da aynı yöntem tekrarlanır (Görsel 2.139).

<sup>155</sup> <https://anamorphicart.wordpress.com/page/2/>



**Görsel 2.139.** Izgara Biçimindeki Örüntünün Anamorfik Görüntüsü

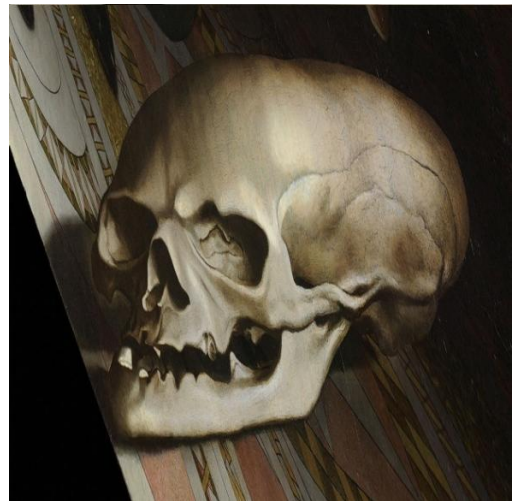


**Görsel 2.140.** Salomon de Caus, Maskesini Takan Aktörün Anamorfik Görüntüsü

Elde edilen çarpıtılmış örüntü üzerine istenilen resim çalışılır. Böylelikle örüntüyle aynı oranda çarpıtılan resim, izleyici tarafından ancak sanatçının kaçış noktası olarak belirlediği yönden bakıldığında normal haliyle algılanabilir (Görsel 2.140).



**Görsel 2.141.** Hans Holbein, "Elçiler", 207 x 209. 5 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1533



**Görsel 2.142.** Hans Holbein, Elçiler, (Detay) Anamorfik Kafatası Resminin Avantaj Noktasından Görünümü

Sanatçı kimi zaman resmindeki nesnelere sadece birinde bu tekniği uygular (Görsel 2.141). Bu durum izleyicinin bir kısmının anamorfik nesneyi fark etmemesine neden olurken diğerleri için şaşırtıcı ve daha da etkileyici bir hal alabilir.

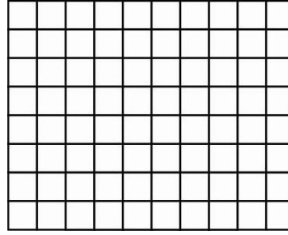
Uzatma yöntemini kullanan sanatçılardan bazıları; Leonardo da Vinci, Erhard Schön, Hans Holbein, Albrecht Dürer, C. Derek Bruno ve Istvan Orosz'dur.

### 2.2.1.1.2. Katoprik (Silindirik Ayna) Yöntem

Katoprik yöntem, düz bir zemin üzerinde şekilsiz gibi görülen imgenin, resmin merkez noktası esas alınarak tam karşıya yerleştirilen anamorfoskop aracılığıyla bakıldığında normal halinde görülebildiği yöntemdir<sup>156</sup>. Anamorfoskop; “anamorfozla bozulmuş olan görüntünün normal oranlarındaki haline dönmesini sağlayan genellikle silindirik bir ayna ya da lensten oluşan optik bir cihazdır”<sup>157</sup>.

17. yy’da popülerleşen katoprik anamorfosların<sup>158</sup>, görsel algıyla uç noktada oynaması itibariyle, izleyiciyi en fazla şaşırtan anamorfik resimlerden olduğu söylenebilir. Kökenleri 700 yıl öncesine Çin’e dayandırılan bu yöntemin ilk örneklerine yaklaşık 1575 yılında rastlanılmıştır<sup>159</sup>.

Bu yöntemle eser üreten sanatçılar, uzatma yönteminde olduğu gibi ızgara biçiminde bir örüntü oluşturarak işe başlarlar (Görsel 2.143).



**Görsel 2.143.** Izgara Biçiminde Örüntü

İkinci olarak silindirik aynayla merkezi ortak olan bir daire, aynanın etrafına çizilir. Çizilen daire, bir önceki ızgara biçimindeki örüntüyü orantılı bir şekilde çarpıtabilmek için, merkezleri ayna ile ortak olacak şekilde 22,5 dereceye sahip çizgilerle bölünerek örüntü elde edilir<sup>160</sup>. İlk örüntüdeki birim sayısı farklı ve yatay yönde dikdörtgen de olabilir, böylelikle resim anamorfoskopun etrafını dolaşabilir. Ancak sonra oluşturulan örüntü de 360 dereceyi eşit olarak bölebilecek oranda bir önceki örüntüyle aynı sayıda birimden oluşmak zorundadır (Görsel 2.144).

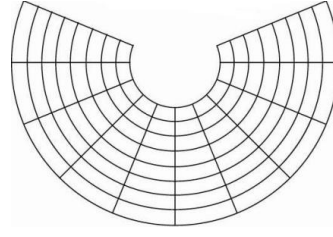
<sup>156</sup> Farthing, 191.

<sup>157</sup> <http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/Anamorph.html>

<sup>158</sup> Farthing, 191.

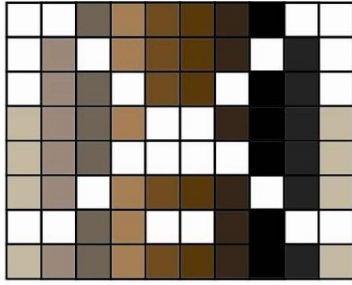
<sup>159</sup> <http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/Anamorph.html>

<sup>160</sup> <https://anamorphicart.wordpress.com/page/2/>

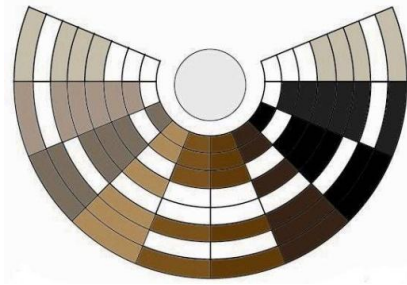


**Görsel 2.144.** Izgara Biçimindeki Örüntünün Anamorfozkopun Etrafına Uyarlanması

Sonrasında ızgara şeklindeki ilk örüntüye çalışılan resim (Görsel 2.145) kareleme mantığıyla elde edilen ikinci örüntüye geçirilir ve böylelikle resim algılanamayacak şekilde çarpıtılmış olur (Görsel 2.146).

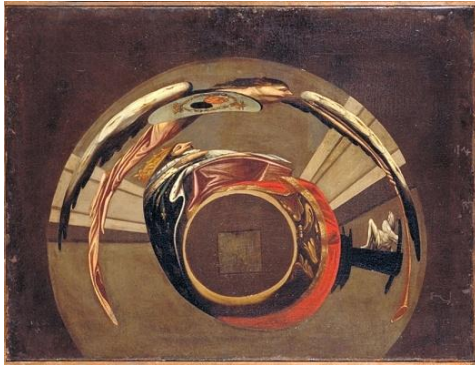


**Görsel 2.145.** Izgara Biçiminde Örüntüye Yapılan Çalışma

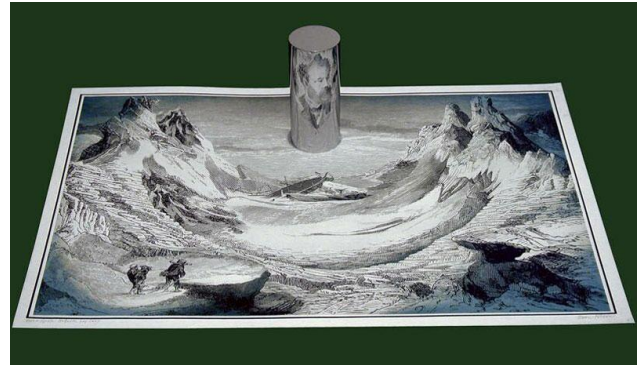


**Görsel 2.146.** Izgara Biçiminde Örüntüye Yapılan Çalışmanın Anamorfozkopun Etrafına Uyarlanması

Sanatçı çarpıtılmış olan bu görüntüyü belirlenen yere yerleştirdiği anamorfozkop aracılığıyla nesnenin gerçek görüntüsüne dönüştürerek yansıtır.



**Görsel 2.147.** Jean Francois Niceron, "Anamorfoz", t.ü.y.b.1613-46



**Görsel 2.148.** Istvan Orosz, "Jules Verne", 1983

20.yy itibariyle Katoprik yöntemin diğer sanat dallarında da farklı malzemeler kullanılarak uygulandığı görülmektedir (Görsel 2.147-148). Jonty Hurwitz katoprik yöntemi kullanarak anamorfik heykeller üretirken, William Kentridge de anamorfik animasyonlar yapmıştır.



**Görsel 2.149.** Jonty Hurwitz, “Canlandırma”,  
Bakır ve krom



**Görsel 2.150.** William Kentridge, “Ne Olacaksa Oldu” (İki Başkan) için çizim,  
Kağıt Üzerine Kömür, Haddelenmiş Çelik Masa, Aynalı Çelik Silindir, 2007

Bu yöntemi kullanan sanatçılardan bazıları; Jean Francois Niceron, William Kentridge, Istvan Orosz, Jonty Hurwitz'tir.

### 2.2.1.1.3. Kanal Yöntemi

Kanal anamorföz yöntemi ile ilgili ilk araştırmaların Vignola tarafından yapılmış olduğu ayrıca Niceron ve Bettini'nin de bu yöntemle ilgili araştırmalar yaptığı bilinmektedir<sup>161</sup>.

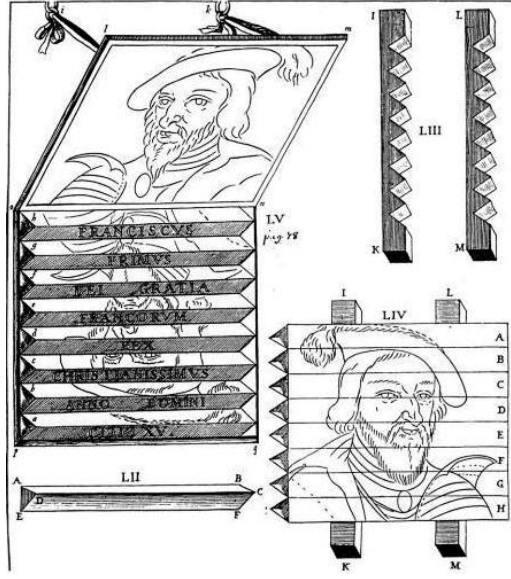
Giacomo Barrozzi da Vignola 1583 yılında Roma'da bazı perspektif hilelerine değindiği bir kitap yazmıştır. Bu hilelerden bir tanesi resmi eşit ölçüde şeritler halinde birimlere bölüp üçgen kesilmiş bloklara yapıştırarak, blokların en üst bölümüne yerleştirilen bir ayna yardımıyla görüntünün bütün olarak görülmesini sağlamaktır<sup>162</sup>. Ancak tek kanal anamorföz yönteminde ayna kullanımı sanatçıya bağlıdır, çünkü doğru açıdan aracısız olarak da izleyici görüntüyü anlamlı bir bütün olarak görebilir (Görsel 151).

<sup>161</sup> James L. Hunt, “The Channel Anamorphosis”, *Journal of Mathematics and the Arts*, 3:1, DOI: 10.1080/17513470902869337, 2009, 19-31.

Erişim Kaynağı: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17513470902869337>

<sup>162</sup> <https://anamorphicart.wordpress.com/page/2/>





**Görsel 2.151.** J.-F. Nicéron'un Çiziminin İki Kanallı Anamorfoz Yöntemine Uyarlanması

Bir diğer kanal yöntemi de iki kanal anamorfoz yöntemidir. Bu iki şekilde gerçekleştirilebilir. Bunlardan birisi, 60 derecelik açıyla yerleştirilen üçgen prizmaların her iki yüzeyine de şeritler haline getirilmiş iki farklı görüntü yerleştirilerek izleyicinin görsellerin merkezinden 60 derece sağa ve 60 derece sola giderek her iki görüntüyü de ayrı ayrı görebilmesini sağlamaktır<sup>163</sup>. Diğeri ise, izleyicinin doğru açıdan görsellerden birine baktığında belirtilen açılarla yerleştirilmiş ayna yardımıyla diğer görseli de aynı anda görebilmesini sağlamaktır (Görsel 152).

Sanatçı aynı mantıkla üç kanallı veya beş kanallı anamorfik resim de yapabilir. Burada yapması gereken ise üçgen prizma yerine yüzeye 90 derece açıyla yerleştireceği şeritler üzerine resimlerini yapmaktır. Böylelikle sanatçı ister üç, isterse de beş görüntüyü bu alanda farklı açılardan izleyiciye yansıtabilir.

Kanal yöntemi 21.y.y.'da bu haliyle kullanılmakla birlikte, gerek birimlerin yerleştirilmesi gerekse kullanılan malzemenin gösterdiği değişiklikler bağlamında resimsel uygulamalar dışında örneklerle de karşılaşmak mümkündür.

<sup>163</sup> Hunt, 19-31.



**Görsel 2.152.** Jonty Hurwitz, “Anamorfik Heykel”, Avantaj Noktasından Görünüm



**Görsel 2.153.** Jonty Hurwitz, “Anamorfik Heykel”, Avantaj Noktası Dışında Başka Noktadan Görünüm

Kanal yönteminde görülen bütünü oluşturan birimlerin varlığı ve sanatçı tarafından yapılan hesaplamalarla yerleştirilen bu birimlerin yine sanatçı tarafından belirlenen noktadan anlamlı bir bütün olarak görülebilir olması anlayışının, sanatçı Jonty Hurwitz tarafından eserinde tekrar yorumlanmış olduğu görülür (Görsel 2.151 - 153). Sanatçı, geleneksel kanal yönteminin aksine üç boyutlu birimleri birbirlerinden tamamen ayırık bir şekilde yerleştirerek çalışmayı gerçek mekana dahil etmiştir.



**Görsel 2.154.** Thomas Medicus, “Emulsifier”, 35 x 35 x 35 cm, Cam Üzerine Boyama, 2014  
Avantaj Noktası Dışında Başka Noktadan Görünüm



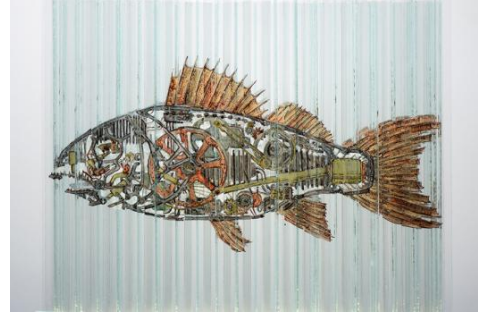
**Görsel 2.155.** Thomas Medicus, "Emulsifier", Avantaj Noktasından Görünüm



**Görsel 2.156.** Thomas Medicus, "Emulsifier", Avantaj Noktasından Görünüm



**Görsel 2.157.** Thomas Medicus, "Emulsifier", Avantaj Noktasından Görünüm



**Görsel 2.158.** Thomas Medicus, "Emulsifier", Avantaj Noktasından Görünüm

Thomas Medicus ise, kullandığı saydam malzeme sayesinde arkalı önlü boyadığı 160 birimi, ahşap kaide üzerine lazer kesimle açılmış alanlara 90°'lik açıyla arka arkaya gelecek şekilde sıralı bir biçimde yerleştirmiştir. Her görüntü için ayrı avantaj noktası belirlemek suretiyle arkalı önlü dört farklı görüntü elde etmiş aynı zamanda kanal yöntemine farklı bir yorum getirmiştir.

Hurwitz ve Medicus'a ait bu örneklerde izleyici, sanat yapıtının etrafında gezinebilir ve istediği açıdan çalışmayı izleyebilir. Ancak izleyici çalışmayı anlamlı bir bütün olarak algılamak için sanatçının belirlediği noktada olmak durumundadır. Aksi halde farklı açılarda çalışmayı fark edemez ve çalışmayı sadece bir kısmı boyanmış ya da tek renkli birimler olarak algırlar.

Kanal yöntemini kullanan sanatçılardan bazıları; Giacomo Barrozzı da Vignola, Jean Francois Niceron, Mario Bettini, Thomas Medicus, Jonty Hurwitz ve C. Derek Bruno'dur.

#### 2.2.1.1.4. Yansıtma Yöntemi

Bu yöntem her hangi bir yansıtıcı ya da görüntünün yüzeye yerleştirilmesine aracılık eden bir aygıtın kullanıldığı anamorfik yöntemdir. 20.yy'dan itibaren, anamorfik eserler üreten sanatçılar teknolojik imkânların gelişimi ile bu yöntemi daha yoğun biçimde kullanmaya başlamışlardır.

Bu yöntemde sanatçı bakış noktası olarak belirlediği yere aygıtını yerleştirir ve çalışmasını uygulayacağı tek bir yüzeyde ya da farklı yüzeylerden oluşan iç ya da dış mekânda koordinatlarını belirler. Sonrasında oluşan bu kılavuz çizgiler yardımıyla boya ya da renkli bantlarla çalışmasını oluşturur. Sanatçı bu yöntemle iki boyutlu yüzeyde üç boyut yansıması yaratabileceği gibi (Görsel 159) mekânda iki boyut etkisi de oluşturabilir (Görsel 160).



**Görsel 2.159.** Felice Varini, "Sahnedeki Altı Yay", Gennevilliers Meydanı, Fransa, 2012



**Görsel 2.160.** Kurt Wenner, "Felaket", Londra, İngiltere

Sanatçı yansıtma yöntemini kullanarak farklı malzemelerle de çalışabilir, anamorfik heykel ya da enstalasyon çalışması yapabilir. Salvador Dali'nin öncülüğünde geliştirilen bu yaklaşımda, sanatçı bu sefer de çalışmayı oluşturacak üç boyutlu parçaları yansıtıcı yardımıyla belirlediği yerlere yerleştirir. Böylelikle tek bir açıdan anlamlı bir bütün olarak görülebilecek çalışma oluşturulur (Görsel 2.159-160).



**Görsel 2.161.** Bernard Pras, “Salvador Dali”, Avantaj Noktasından Görünüm



**Görsel 2.162.** Bernard Pras, “Salvador Dali”, Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm

Yansıtma yönteminin 21.y.y.’daki başka bir kullanımı da gölge anamorfoz diyebileceğimiz –nihai görüntünün gölgeden oluştuğu- çalışmalardır (Görsel 2.163). Gölge anamorfoz çalışmalarında sanatçı, izleyici tarafından çoğu zaman nesnel anlamda anlamlı bir biçim olarak algılanamayan biçimlerden ya da atık malzemedен yararlanılır. Sanatçı bu biçimleri kurgulayarak ışık kaynağı ile duvar arasında yerleştirir ve ışığın biçimlere vurmasıyla nesnel ifadeli görüntü duvara yansıtılır.



**Görsel 2.163.** Tim Noble - Sue Webster, “Yaban Ruh Hali”, Tim: 178. 5 x 110 x 167 cm, Sue: 215 x 98. 5 x 130 cm, 2 ahşap ayaklı merdiven, atık tahta, yansıtıcı, 2009–10

Yansıtma yöntemini kullanan sanatçılardan bazıları; Salvador Dali, Felice Varini, Georges Rousse, Bernard Pras, Sergio Odeith, Kurt Wenner, Fabrizio Corneli, Tim Noble ve Sue Webster’dır.

### 2.2.2. Anamorfik Sanat Ne Değildir?

Resmin 20.yy'a kadar renk veya çizgiyle sadece iki boyutlu yüzeyde nesne yanılması yaratma anlamı taşıdığını da belirterek neyin anamorfoz olmadığını açıklamakta yarar vardır.

Görsel sanatların temel meselesi yüzey üzerinde ya da üç boyutlu mekânda görsel tasarımlar üretmektir. Yüzey işleri yapan sanatçıların ise yüzyıllar boyunca öncelikli sorunu iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yanılması oluşturmak olmuştur. Bunun için de görme kusurları ve göz yanılmalarını hesap ederek geometrik perspektif ve renk perspektifinin kurallarından yararlanmışlardır. Ancak resim yüzeyinde gerçeklik yanılması oluştururken sanatçı özne, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkinin kurgulanışındaki farklılıklar, farklı resim anlayışlarının gündeme gelmesine neden olmuştur. Rönesans döneminde geliştirilen geometrik perspektif kurallarının uygulandığı klasik resim anlayışında görüntü, sanatçının bakış noktasına göre sabitlenmekte; dolayısıyla izleyici yapıtın karşısına geçtiğinde hangi noktadan ve hangi açıyla bakarsa baksın aynı görüntüyü görmektedir. Bunun yanı sıra yaratılmak istenen görsel etkiyi algılayabilmek için, sanatçının belirlediği nokta ya da açılardan izleyicinin eseri izleme gerekliliğine neden olan resimsel anlayışlar da vardır. Farklı uygulamalarla oluşturulan bu eserlerin hepsinde yanılma yaratma amacı güdülmektedir.

#### 2.2.2.1. Trompel'oeil

Trompel'oeil terimi, göz aldatmacası anlamındadır ve izleyicide nesne resmine değil de gerçek nesneye bakıyormuş yanılması yaratan resimler için kullanılmaktadır<sup>164</sup>. Sanatçının çalışmasını üretirken mekândaki doğal ışığın açısını da göz önünde bulundurması, çalışmanın inandırıcılığını daha da kuvvetlendirmesi muhtemeldir. Dolayısıyla sanatçının eseri mekâna yerleştireceği yeri önceden bilmesi ve ona göre hareket etmesi önemlidir. Bu bağlamda iç mekânlar için uygun olan Trompel'oeil eser, bulunduğu yerden aynı özelliğe sahip başka mekânlara da taşınabilir.

---

<sup>164</sup> Little, 34.



**Görsel 2.164.** Eric L. Conklin, “Macera Devam Ediyor”, 30 x 24 cm, Panel Üzerine Yağlıboya

Yalnız yansıtmacı yöntemin kullanıldığı bazı anamorfik resimlerde izleyicide gerçek nesne algısı yaratan çalışmalar da yapılmaktadır. İki yöntem arasındaki fark ise, anamorfik resimlerdeki nesnel formlar farklı noktalardan bakılınca kırılmış, parçalanmış ya da çarpıtılmış olarak algılanırken (Görsel 2.164) trompel'oeil resimlerde böyle bir durum oluşmamasıdır.

#### 2.2.2.2. Quadratura

Quadratura;“bir resim ya da freskin, içinde sergilendiği bina ile karıştırılacak kadar bütünleştiği göz aldatmacalarını ifade eder”<sup>165</sup> ve içinde yer aldığı mekânın devam ettiği yanılsamasını yaratır. Dahası bu yöntemde görselin yüzeye aktarımı, mekânın biçimsel yapı uygunluğu göz önünde bulundurularak çalışmayı esas alır. Eserin mekânla bu mantıktaki ilişkisinden dolayı quadratura yöntemiyle yapılmış resimler anamorfik resimlerden ayrılır. Bununla birlikte iki yanılsama yöntemi arasında birçok yönden de benzerlik olduğu görülür. Quadratura yöntemiyle yapılmış eserlerde de, rakursi ve derinlik etkisinin yaratılabilmesi için izleyicinin doğru açıdan esere bakma gerekliliği vardır. Ayrıca, eserin yüzeye aktarılması aşamasında kareleme ve yansıtma tekniğinin her iki eğilimde de yer yer kullanılıyor olması teknikler arasındaki benzer özellikler olarak belirlenebilir. Belirtilen bu benzerliklerden dolayı bu iki

<sup>165</sup> Little, 34.

yöntemle oluşturulan eserler sınıflandırılmaları bakımından birbiriyle karıştırılması muhtemel yapıtlardır.



**Görsel 2.165.** Andrea Pozzo, “Aziz İgnatius Loyola’ya Övgü”, Fresk, Sant’Ignazio, Roma, 1691-94

Andrea Pozzo (1642-1709) Aziz İgnatius Loyola’ya Övgü adlı eserini (Görsel 2.165) mekâna uygulamak için, yarım silindir şeklindeki kubbenin altına, bu kısmı tamamen kapatacak şekilde iplerle oluşturduğu ızgara biçimindeki örüntüyü yerleştirmiştir. Işığın örüntüden yansınmasıyla kubbede oluşan gölgeleri kullanarak yüzeyin şeklini alan çarpıtılmış ızgara biçimini çizmiştir. Günümüzde de kullanılan kareleme yöntemiyle kâğıt üzerindeki çizimler mekâna aktarılmıştır<sup>166</sup>. Farklı noktalardan izlendiğinde mekânın etkisinden dolayı kompozisyonda yer alan biçimlerdeki uzama-kısalma nedeniyle bozulmalara uğrayan eser aynı zamanda mekânla bütünleşmektedir. Dolayısıyla Pozzo’nun yapıtı, anamorfik resim değil, quadratura yöntemiyle yapılmış değerli bir örnektir.

### 2.2.2.3. Optik Sanat ve İmkânsız Biçimler

Optik sanat, belli bir mantık ve matematiksel düzenle oluşturulan geometrik formlar, çizgiler, homojen boyalı yüzeyler ve noktalar gibi yapılarla oluşturulan gözün

<sup>166</sup> <https://lucamaggio.wordpress.com/2011/04/23/sol-lewitt-sentences-on-conceptual-art/>



uyumlanmasını zorlaştırıcı kompozisyonların yer aldığı non- figüratif bir sanat dalıdır<sup>167</sup>.



**Görsel 2.166.** Jean-Pierre Vasarely, “Çok Renkli İlerleme”, 109. 2 x 160 cm, tuval üzerine akrilik, 1971

Alışılmışın dışında betimleme kaygısı gütmeden soyut geometrik resimsel elemanlarla resim yüzeyinde yaratılan optik yanılsama yöntemidir. Yüzeyde oluşturulan hareket, derinlik algısı ile birlikte eşit yapıların farklı, düz yapıların kırık ya da eğik algılanması ve benzeri yanılsamaların oluşturulması yönünden anamorfik sanat anlayışından farklıdır.

İmkansız biçimler; farklı perspektif açılarının aynı karede bir araya gelmesiyle oluşturulan ve gerçekte var olamayacak olan biçimleri içeren çizimler olarak tanımlanabilir (Görsel 2.166-167).



**Görsel 2.167.** Reuttersvärd, “İmkansız Pencere”, 1997

<sup>167</sup> Tuğal, 93.

İzleyicinin biçim ya da mekân algısını allak bullak eden optik yanılsama yöntemiyle yapılan çalışmalar, anamorfik resimde olduğu gibi herhangi bir koşulda izleyici tarafından anlamlı bir bütün olarak izlenemezler. Dolayısıyla anamorfik resim başlığı altında değerlendirmek doğru değildir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOYUT- GEOMETRİK VE ANAMORFİK NİTELİKLİ SANATSAL ÜRETİMLERDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Soyut geometrik resmin iki boyutlu yüzeyde üç boyut etkisini ortadan kaldırarak yüzeyselleşme algısı yaratılmasıyla başlayan süreç; geometrik şekillerin gerçek mekâna taşarak üç boyutlu bir yapıya dönüşmesiyle devam etmiş, sonrasında ise geometrik soyut kompozisyonların yaşam alanındaki boşlukla ilişkilendirilerek yüzeyselleşme eğiliminin geri kazanılması safhasına ulaşmıştır. Bu varış noktasına bir grup sanatçının geometrik soyut resimlerini anamorfoz kavramıyla ilişkilendirmeleri sonucu gelinmiştir.

Soyut geometrik anamorfik resim olarak tanımlanabilecek çalışmalar, zaman zaman birim tekrarına dayanan yalın, tek renkli geometrik şekillerin kullanıldığı kompozisyonlar olmaları açısından minimalist anlayışla paralellik gösterirler. Teknolojik bir aygıt ya da bir ekip aracılığıyla iç ve dış mekân yüzeylerine ya da kurgulanan nesnelere üzerine çalışılan resimler; anamorfik yapıda oldukları için tek bir noktadan bakılınca anlamlı bir bütün olarak algılanırken, diğer noktalardan bakıldığında farklı uzaklığa sahip yüzeylerde parçalanmış ve bozulmuş geometrik şekiller olarak görülürler. Bu durum üç gerçekliğin oluşumunu da beraberinde getirir: Mekânın yalın hali, geometrik şekillerin bozuk - parçalı hali ve avantaj noktasından izlenen eser. Bu üç unsur gerçek mekâna taşan geometrik soyut yapıtlarda olduğu gibi sanat eseri ile izleyiciyi baş başa bırakır.

İzleyici çoğu zaman çalışmalardaki soyut geometrik şekillerin varlığını başka noktalardan her ne kadar deformasyona uğramış olsalar da algılayabilir. Dahası sanatçıların izleyiciyi bu anlamda şaşırtma eğiliminde olmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla geometrik soyut anamorfik resimler, bu noktada geleneksel anamorfik resimle ayrılmaktadır. Bununla birlikte bazı sanatçılar, avantaj noktasını izleyici için belirtirken hatta resimlerinin bu noktadan çekilmiş fotoğraflarını sergilerken bazı sanatçılar ise, böyle bir yönlendirmede bulundurmuyarak izleyiciyi eseri izleme bağlamında serbest bırakırlar.

Avantaj noktasından izlenen çalışmalar, soyut resim özelliği taşıdığı için izleyicide yüzeyselleşme algısı yaratır. Böylelikle üç boyutlu alanda iki boyut

yanılsaması oluşturulmuş olur. Dolayısıyla resmin bir çeşit soyut gerçeklik içerisinde, boşlukla direkt bağlantısı kurulur.

Örneklerine 20. y.y'ın son çeyreğinden itibaren rastlanılan geometrik soyut anamorfik resmin öncü ve örnek sanatçıları arasında Felice Varini, Georges Rousse, Fanette Guilloud ve Christopher Derek Bruno yer almaktadır.

### 3.1. FELICE VARINI; DUVAR RESMİNDE YENİ PERSPEKTİFLER

Felice Varini geometrik şekiller kullanarak anamorfik resimler yapan öncü sanatçılardandır. Geometrik soyut resimlerini tuval yerine boşluğa, mimari mekânların iç veya dış kısımlarına, hatta sokaklara yapan sanatçı için önemli olanın bir mimar gibi mekânı yeniden yapılandırmaktan ziyade, bir ressam sıfatıyla resim yapmak olduğu anlaşılmaktadır.

Varini düşünsel süreç sonrası çalışma alanına uygun seçilen geometrik şekillerle oluşturduğu çalışmalarını kurgularken; fotoğraf, kamera ve yansıtıcı gibi malzemeleri kullanmakta, bir ekip yardımıyla kurgularını, belirlediği alanlara boya ya da renkli bantlarla uygulamaktadır. Bu bağlamda anamorfik eserlerini üretirken yansıtma yöntemini kullanan sanatçı, eserin tümünün izlenebileceği avantaj noktası olarak da ifade edilebilecek olan bakış noktası ile boş alan arasındaki ilişki kadar boşluğun kendi içindeki geometrisini de göz önünde bulundurarak çalışmaktadır.



**GörSEL 3.1.** Felice Varini, 2006. Yedi Eksantrik Taç (Avantaj Noktasından Görünüm), Saint-Jean d'Orbestier, Olonne Şatosu, Fransa



**GörSEL 3.2.** Felice Varini, 2006. Yedi Eksantrik Taç, (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm), Abbaye Saint-Jean d'Orbestier, Olonne Şatosu, Fransa



**Görsel 3.3.** Felice Varini, “Dağılmış Bant Çemberler”, (Avantaj Noktasından Görünüm), Vercorin Köyü, 2009



**Görsel 3.4.** Felice Varini, “Dağılmış Bant Çemberler”, (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm)

Anamorfik eserler üreten diğer sanatçılar gibi Varini'nin de eserlerine O'nun belirlediği tek bir noktadan -sanatçının göz hizasından- bakıldığında mekân içinde anlamlı bir bütün olarak kompozisyonun tamamı görülebilirken (Görsel 3.1-3. 3); eser, başka noktalardan izlendiğinde -kırılarak ve parçalanarak- bozulmuş kompozisyonlar görülmektedir (Görsel 3.2-3. 4). Zira, izleyici bulunduğu noktadan dolayı çalışmanın tamamının farkına varamayabilir. Eğer izleyici iç ya da dış mekân içindeki çalışmanın farkına varırsa, onu avantaj noktasından gözlemleyebilir ve bir bütün olarak algılayabilir. Ancak izleyici resmi çözümlemeyeceği başka bir bakış noktasından da bozulmuş şekiller halinde algılanan bir geometrik soyut resim izleyebilir. Çalışmanın her an anamorfik durumda olması yani kimliğinin asla sabit olmamasından dolayı avantaj noktası dışındaki diğer bakış açıları, her bir izleyici için ayrı ayrı anlamlar ifade edebilir. İzleyicinin eseri izlemesinin her ne açıdan olursa olsun, sanatçı için bir sorun teşkil etmediği anlaşılmaktadır. Çünkü Varini; avantaj noktasını yani izleyicinin çalışmanın tamamını görmesini sağlayan noktayı belirlememektedir. Dolayısıyla sanatçının, izleyicinin eseri hangi noktadan izlediği konusunda endişe duymadığı ve izleyiciyi özgür bırakmayı yeğlediği anlaşılmaktadır.

Varini, bu anlayışla ürettiği Quai des Célestins numéro 1 adlı ilk geometrik soyut anamorfik resmi ile ilgili yaptığı röportajında şu ifadeleri kullanmıştır:

1978 yılında İsviçre'den ayrıldım...Paris'e gittim. Şansıma, daha sonraları arkadaş olacağım bir mimarla komşu olduk. Bana kendisinin kullanmadığı bir boş alanı değerlendirmem için teklifte bulundu ve buraya istediğim şeyi yapmam için beni serbest bıraktı. Bu boş alanda birbiri ardına sıralanmış üç çatı katı odası bulunuyordu. Odada resim yapmaya başladım. Cenevre'den kalma perspektif anlayışımın beni yönlendirmesine izin verdim. Aslında, alansal boşluk, hacimle bağıntılı fiziksel ilişkiyi

çinde barındırıyordu ve bu boşluk, mekân içerisinde kolektif yaratımlarda bulunuyordu<sup>168</sup>.



**Görsel 3.5.** Felice Varini, "Mavi Yüzey Üzerine Numara 1", 1979

Varini, resim sanatı bağlamında alışlagelmiş ifade biçimini tersine çevirmiş, mekânın yarattığı derinlik algısını –üç boyut etkisini- mekânın içine kusursuzca yerleştirdiği şeritle ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla uzaysal boşluk, yaratılan anamorfik yanılısamayla ortadan kaldırılarak mekânın tek yüzeymiş gibi algılanmasını sağlamıştır.

Bu ilk anamorfik resminden bir yıl sonra sanatçı aynı yerde başka bir çalışma daha gerçekleştirmiştir. Mavi Yüzey Üzerine No 3 adlı bu çalışmada sanatçı kompozisyonu, koyu maviye boyadığı duvarlar ve grinin açık tonlarının yer aldığı diğer alanlarla birbirlerini keser nitelikte düzenlemiştir. Fakat bu sefer kompozisyonu daha kalabalık hale getirerek farklı uzunluğa ve genişliğe sahip 12 sarı dörtgen şeritten oluşturmuştur (Görsel 3.6). Varini 2013 yılında eserin benzerini bir galeri mekânında üretmiştir (Görsel 3.7).

<sup>168</sup> <http://en.artmediaagency.com/106974/a-question-of-point-of-view-an-interview-with-felice-varini/>



**Görsel 3.6.** Felice Varini, “Mavi Yüze Üzerine No 3”, Apartman Dairesi, Paris Fransa, 1980



**Görsel 3.7.** Felice Varini, Hab Galerie Nantes, 2013

Böylelikle, mekânların mimari yapısı benzer olmak kaydıyla; şekiller, ölçüler, şekillerin birbirleri ve boşlukla olan ilişkileri dikkate alındığında sanatçının eserlerinin başka yere taşınabilir ve başka bir alanda belirli bir yöntem eşliğinde yeniden yapılandırılabilir olduğu görülmüştür. Sonuç olarak ortaya çıkan eser yeni bir yapıt olmaktan ziyade yeniden üretim olarak nitelendirilebilir. Yeni bir çalışmanın ortaya çıkmasından ziyade, aynı işin yeniden yapılması olarak adlandırılabilir. Varini de bu konu ile ilgili olarak “ bir çalışma yapıp onu hareket ettirmiyorum, ancak içeriğin yerini değiştiriyorum ve yeni boş alanda onu yeniden ortaya çıkarıyorum. Bu durumu, yazılmış bir tiyatro metninin farklı tiyatro grupları tarafından farklı tiyatrolarda canlandırılmasına benzetebiliriz”<sup>169</sup> demektedir.

Varini'nin kompozisyonları basit geometrik şekillerden oluşmaktadır. Sanatçı tarafından düşünsel süreç sonrası mimari mekana uygun seçilen bu şekiller, bazen çizgi halinde kullanılmış bazen ise içleri boyanarak kompozisyonlara dahil edilmiştir. Şekiller minimalist anlayışla paralel olarak tek başına, iç içe geçmiş ya da birbirlerini takip eden birimler halinde kullanılmışlardır. Geometrik soyut yapıtlar çoğu zaman tek renkli birimlerin kurgulanmasıyla ve nadiren de olsa en fazla dört renk kullanılarak boyanmak suretiyle oluşturulmuşlardır. Varini'nin pek çok resmi avantaj noktasından bakıldığında üç boyutlu mekânda iki boyut algısı yaratan kompozisyonlardan

<sup>169</sup> <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/>

oluşmaktadır. Bununla birlikte sanatçının, 1986 yılı ve 1990-92 yılları arasında ürettiği çok az sayıdaki yapıtı düzlem üzerinde üç boyut algısı yaratmaktadır.



**Görsel 3.8.** Felice Varini,“Koridorda Sarı Elips”, Siege Allianz, 1998



**Görsel 3.9.** Felice Varini,Villette Parkı Paris, 2015

Basit veya yalın mevcudiyete sahip geometrik şekillerin kullanımı ile ilgili Varini, Gil DeKel ile yaptığı röportajında şu açıklamayı yapmaktadır:

Düz bir tuval üzerine bir çember çizerseniz, şekil her zaman aynı şekilde görünür. Çizilmiş olan çember tuvalin düzlüğünü yansıtır. Bu tip çalışma benim için çok sınırlayıcıdır, bu sebeple boş alanlar, duvarlar, dağ yamaçları üzerlerine çember konumlandırıyorum. Sonrasında çemberin şekli, tuval olarak kullandığım alanlar düz



yüzey olmadığından doğal bir şekilde ortaya çıkıyor. Bir dağın yamacında çemberin yapısını etkileyen ve çemberin geometrisini değiştiren kıvrımlar vardır. Bu sebeple resimlerimde bitmiş formları betimleme ihtiyacı duymuyorum. Formların sadeliğini kullanabiliyorum, çünkü o ya da bu şekilde orada bulunan yapı formları bozuyor ve kendi ayarında yeni varyasyonlar yaratıyor<sup>170</sup>.

Sanatçının resimlerine bakıldığında geometrik şeklin bir yüzeye karşılaştığında, esneklediği veya genişlediği, dolayısıyla her zaman deforme olduğu görülür. Bu basit başlangıç formu, hızlıca karmaşık hale gelir. Bakış –avantaj- noktalarından ya da diğer noktalardan bakıldıklarında, aynı formun farklı görünümüyle karşılaşırız.

Varini'nin çalışmalarında ışığın etkisi sanatçının aynı kompozisyon içinde fazla sayıda renk kullanmasını da gereksiz kılmaktadır. Görsel 3.10. bakıldığında kompozisyonun çalışıldığı mekânın yüzeyine ve ışık koşullarına bağlı olarak kırmızının pek çok tonu ortaya çıkmaktadır. Güneş ışığı yüzeydeki farklı bölümlerde farklı etkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Aynı kırmızı renk, bazı yerlerde daha güçlü, daha koyu ya da belirgin bölgelerde daha net görülebilir. Gökyüzünün parlak ya da karanlık olması tek renk içinde dahi birçok ton oluşturmaktadır. Dolayısıyla buradan sanatçının fazla renk kullanmaya gerek duymadığı sonucuna ulaşılabilir.



**Görsel 3.10.** Felice Varini, “12 yarım ve 4 çeyrek 23 Delikli Disk”, (avantaj noktasından

<sup>170</sup> <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/>

görünüm) Dinamo Sergisi, Grand Palais Paris Fransa, 2013



**Görsel 3.11-12-13.** Felice Varini, “12 yarım ve 4 çeyrek 23 Delikli Disk”, (avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm)



**Görsel 3.14.** Felice Varini, “Zemin Etrafında Turuncu Halka ile 180° Ayna”, 2002



**Görsel 3.15.** Felice Varini, “Dört, Beş ve Altı” 2008

Sanatçı yukarıdaki eserlerinde mekanı olabildiğince gösteren dış bükey aynalar kullanmıştır. Avantaj noktasına yerleştirilen bu aynalar bir bakıma “sanatçının gözü” olarak da tanımlanabilir. İzleyici, kompozisyona başka noktalardan baktığında bozulmuş olarak algıladığı şekilleri görürken, aynalar yardımıyla geometrik soyut yapıtın tamamını görebilmektedir. Bu durum ilk defa izleyicinin eseri izlemek için sanatçı tarafından yönlendirilmesi anlamına gelmekte, dolayısıyla bir avantaj noktası belirleyen Varini'nin bu eserlerini diğer eserlerinden ayıştırmaktadır.

Sanatçı tüm bu eserlerini resim sanatının tarihsel süreci için yeni bir dönüm noktası olarak görmektedir. Varini'nin ifadesiyle; “Bir sanatçı olarak sorduğum soru

şudur, Sanat tarihinde Mondrian, Malevich ve Pollock'tan sonra atılmış diğer adım nedir? Bu soruya cevabım şudur, Tuvalin dışında üç boyutlu gerçeklik üzerinde çalışmaktır<sup>171</sup>. Varini kendisini, üç boyutlu alan içinde geometrik soyut kompozisyonlarıyla iki boyut yanılması yaratmasıyla; düzlem üzerine yanılma yaratmayan iki boyutlu eserleriyle resimsel gerçekliği yakalayan sanatçıların bir devamı olarak görmüştür. Aynı zamanda sanatçı eserleriyle geometrik soyut anamorfik resmin öncü sanatçıları arasında yer almaktadır.

### 3.2. GEORGES ROUSSE; MİMARİ BOŞLUK

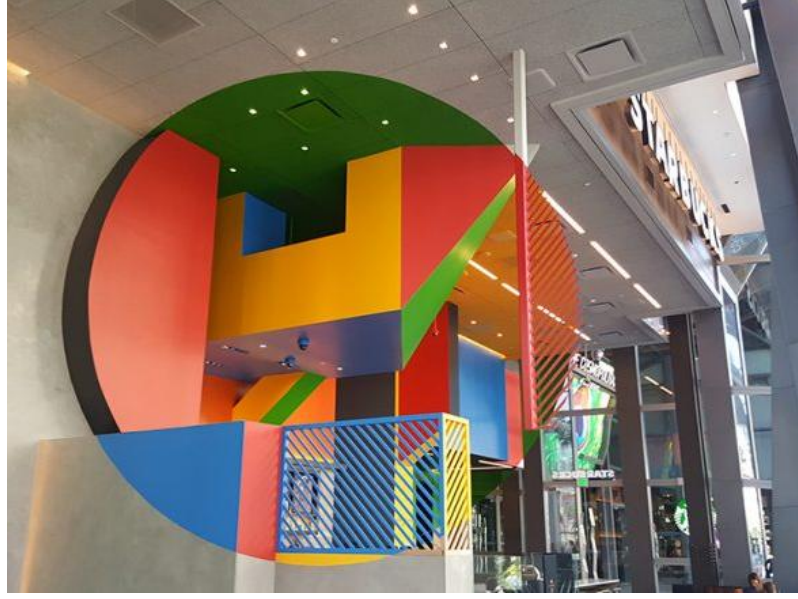
Georges Rousse bir fotoğraf sanatçısıdır. Bununla birlikte çalışmalarının fotoğraf, resim ve mimari disiplinlerinin birleşimi ile ortaya çıktığı görülür. Sanatçı; yıkılmış, terk edilmiş binaların iç mekânlarını tuval olarak kullanmaktadır. Mekânların boş alanlarından bir bölümünü seçerek ve bu alana tek bir noktadan bakıldığında anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde geometrik şekil ya da şekillerden oluşturmuş olduğu soyut kompozisyonlarını yerleştirir. Rousse, “bu mekânları yeni çalışma alanlarına çevirerek geçici de olsa onlara hayat verir. Fotoğraflarını çektiği mekânda zamanı durdurur. Geçmişin iç içe geçmiş izlerini onarır umut ve enerji dolu, nostaljiden uzak bir atmosfer yaratır”<sup>172</sup>. Bununla birlikte sanatçı çalışmalarının oluşum sürecini şu ifadelerle açıklar:

Fotoğrafik görüntülerim iki safhadan oluşuyor; ilk olarak gerçek boşluk içerisinde ortaya çıkıyor; sonrasında da gerçeği ele alarak yeniden yaratılıyor. Bana göre, gerçeğin içinde, gerçek mekânda, hareket halindeyken fotoğrafik görüntü oluşuyor, sonrasında mekâna doğrudan müdahalede bulunuyorum. Çalışmanın verdiği mesaj benim için çok önemli. Bu, üretimin her aşamasında kontrolün benim elimde olmasını sağlıyor. Ayrıca, hatanın ya da herhangi bir hayal kırıklığının ortaya çıkmasına engel oluyor. Böylece yıkık halde olan mekân, farklı bir şekilde yeniden geliştirilmiş oluyor. Bir durumu sonlandırmanın ya da değiştirmenin bir yolu her zaman bulunur, en olumsuz olanlarının bile<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> <http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/>

<sup>172</sup> <http://ilikethisart.net/?p=7508>

<sup>173</sup> <http://www.georgesrousse.com/en/biography/>



**Görsel 3.16.** Georges Rousse, “Duvar üzerine çalışma”, Ar. Pigment Pr51 x 43 in. Ed: 10, Starbucks Los Angeles, 15 Mart 2016

Rousse'nun çalışmalarında kullandığı esas unsur ise boşluktur. Sanatçı diğer geometrik soyut anamorfik resim yapan sanatçılara benzer şekilde izleyiciye üç çeşit boşluk kavramını sunar: Kurgunun yerleşeceği gerçek boş alan, sanatçının belirlemiş olduğu alanda yapılandırdığı kurgusal alan ve belli bir noktadan deklanşöre basıp fotoğraf çektiği anda sadece fotoğrafta görünür hale gelen yeni boş alan.

Rousse, çalışmalarını ve oluşum sürecini açıklamak için şu ifadeleri kullanmıştır:

...Yaptığım işler zamanla ve pek çok farklı kaynaktan beslenerek gelişti. Ancak şunu söylemeliyim ki aklıma ilk gelen şey, boşluk ve resim kavramlarını tam anlamıyla kavramak oldu. Erken yıllarımda, kameram sadece görüntünün boşluğunu tanımlayabilmem için bir enstrümandı. Öncelikli olarak yaptığım keşif, kameramın boşluktaki fotoğrafik alanı ortaya çıkarıp çıkarmayacağı endişesiydi. Sanat, eş zamanlı olarak fotoğrafik alan üzerinde de çalışabilmeme olanak verdi... fotoğrafik alanda çalışmaya ve kendi belirlediğim alana yine kendi kontrolüm altında müdahale edebilmeye başladım. Bir yönetmen gibi her bir görüntüyü kontrol edebiliyordum. Fotoğrafçılığın “yeniden üretmek” gibi bir teknik olduğunu anladığımda sanatımda çok etkili olan bir değişim gerçekleşti. Yani önceden ortaya konmuş ya da var olan bir şeyden, başka şeyler de üretebiliyordum<sup>174</sup>.

Rousse var olan dış dünyayı fotoğraf aracılığıyla izleyiciye aktarmanın ötesine geçmiş, mekâna yaptığı müdahaleler sonucu elde edilen özgün tasarımı izleyiciye aktarmıştır. Dolayısıyla sanatçı farklı disiplinleri kullanarak sanat eserleri üretmiştir.

<sup>174</sup> <http://ilikethisart.net/?p=7508>

Sanatçının kurguladığı kompozisyonu mekâna yerleştirirken iki yöntem kullandığı görülür.

Yöntemlerden bir tanesi, çoğu zaman tek bir geometrik şekilden oluşan kompozisyonları, mekâna herhangi bir nesnel ekleme yapmadan, boyayla belirlenen yüzeylere geçirmektir. Paleti oldukça renkli olan sanatçı, kompozisyonlarında temel geometrik şekillerin yanı sıra yıldız şeklini de kullanır. Rousse, seçtiği mekânın bir bölümüne uygulayacağı kompozisyonu oluşturmak için uygun geometrik şekle ya da şekillere ve kompozisyonda kullanılacak renge ya da renklere karar verir. Devamında bu bağlamda fotoğraf yardımıyla hazırladığı eskizini yine fotoğraf makinesinin ekranına yerleştirir. Kompozisyon, herhangi bir yansıtıcı kullanılmadan sanatçının vizöründen bakarak yönlendirdiği bir ekip tarafından mekânda ön arka ilişkisi barındıran planlara çizilir<sup>175</sup>. Boya ile renklendirme işlemi bittikten sonra oluşturulan minimal geometrik soyut kompozisyon, sadece sanatçının belirlediği tek bir açıdan başka bir deyişle avantaj noktasından bakıldığında görülebilir. Dolayısıyla anamorfik yapıda olan bu çalışmalar, kompozisyonun resim yüzeylerine bir aygıt aracılığıyla aktarılıyor olmasından dolayı anamorfik yansıtma yönteminin 21.yy'a ait özgün örneklerindedir (Görsel 3.17).

---

<sup>175</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vSQtrKtdYEG>



**Görsel 3.17.** Georges Rouse, “Boşluğun Eğrilmesi”, Durham Projesi, Durham, Kuzey Karolayna, Eylül 2006

Rouse'nun kullandığı bir diğer yöntemde ise, üç boyutlu eklemeler yapmak suretiyle çalışması için kendi yüzeylerini oluşturmaktır. Eklemeler, planlar oluşturacak biçimde, kurgular paralelinde yerleştirilir. Kompozisyon yine sanatçının fotoğraf makinesi kullanarak yönlendirdiği bir ekip yardımıyla yapılan kesim ve boyama işlemlerinden sonra bu yüzeylerde oluşturulur. Başka bir deyişle Rouse, zihninde oluşturmuş olduğu ütopyik evrenin teatral dekorunu hazırlar (Görsel 3.18).



**Görsel 3.18.** Georges Rouse, Montreal, 1985

Resim 3.18'deki avantaj noktasından çekilmiş fotoğraflara bakıldığında izleyici önce geometrik şekli algılamakta, sonrasında ise, algısını zorlayan bir görüntünün varlığını fark etmektedir. Rouse'un benzer çalışmalarında, yer yer rengin de ayrıştırıcı etkisini kullanmak suretiyle, mekâna nesnel eklemeler yapılarak aynı mekânda farklı etkiye sahip iki mekân algısı yaratıldığı gözlemlenmektedir. İzleyicide kolaj etkisi uyandıran bu özgün kompozisyonlar, anamorfik resmin etkileyici birer örneğidir.

Her iki yöntemde de sanatçının mekân içindeki farklı planlara yerleştirdiği şekiller, düzlemlerde kırılmış bir görüntü oluştururken, tek bir noktadan bakılınca mekânı dönüştüren anlamlı bir bütün verir. Rouse, “fotoğraflarında izleyiciyi, mimari yapıyı sabit, görüntüleri durağan algılamaya yönlendirir ve daha sonra algısının yavaş yavaş mekânın boşluğunda ve gerçekliğinde yoğunlaşmasını sağlar. Nihai görüntü, görsel alışkanlıklarımızı ve inançlarımızı alt üst eder”<sup>176</sup>.

<sup>176</sup> <http://www.georgesrousse.com/en/biography/>



**Görsel 3.19.** Georges Rouse, “Marseille”, c-baskı, alüminyum üzerine monte, 125 x 160 cm, 2012



**Görsel 3.20.** Georges Rouse, “Marseille”, (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm)



**Görsel 3.21.** Georges Rouse. Ruesselsheim II, c-baskı, alüminyum üzerine monte, 125 x 160 cm Contact Gallery, 2003



**Görsel 3.22.** Georges Rouse, “ Ruesselsheim II” (Avantaj noktası dışında başka bir noktadan görünüm)

Ancak Rouse'nun çalışmalarındaki soyut geometrik şekillerin varlığı başka noktalardan her ne kadar deformasyona uğramış olsalar da algılanabilir. Dahası sanatçının izleyiciyi bu anlamda şaşırtma eğiliminde olmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatçının çalışmaları modern anlamda anamorfik geometrik soyut resmin, geleneksel anamorfik resimle ayrıştığı noktada örnek eserlerdir.

Sanatçı, çalışmalarına şu ifadelerle açıklık getirmektedir:

Fotoğrafçılığın yanında üretmenin bir vasıtası olarak “anamorfik yanılısma” tekniğini keşfettim. Bu terim sözlükte “optik ya da geometrik araçları kullanarak bir nesneyi fark edilmez kılmak” olarak tanımlanır. Ancak kavisli ayna kullanarak ya da değişimin meydana geldiği alanın dışında gözlem yaparak orijinal figürün bütünü görülebilir. Ancak şunu eklemeliyim ki anamorfik teriminin karşılığı çalışmalarımaya uymuyor. Çünkü benim amacım asla nesneyi fark edilemez hale getirmek değil. Nesneyi daha fotografik hale getirebilmek için onu madde olmaktan çıkarıyorum. Nesne fotoğrafın içinde ancak zihin tarafından tam olarak kavranamıyor. Bu sebeple etiketleme yapmaksızın anamorfik



kavramını kullanıyorum. Ayrıca nesneyi maddesellikten uzaklaştırmak adına büyük açılı lensler kullanıyorum. Güçlü deformasyonun sonucu olarak, kullandığım mekân devasa hale geliyor. Evrenden daha küçük ancak şiirsel bir boyuta ulaşıyor. Sonuç olarak, görünen dünyayı, yeni ve baştan düzenlenmiş bir boş mekâna dönüştürüyorum. Sanatçının yaptığı da dünyayı farklı, yeni bir şekilde göstermek değil midir zaten? <sup>177</sup>.



**Görsel 3.23.** Georges Rousse “Sergi Salonundan Bir Görüntü”, Sous Les Etoiles Gallery, New York.

Bu noktada, fiziksel gerçeklik geçici özelliğe sahiptir. Nihai ve daimi görüntü sadece ve sadece tek bir noktadan makine ile alınmış fotoğrafın görüntüsüdür. Sonuçta ortaya çıkan optik yanılsama artık başka bir dünyaya ait, her şeyin üstünde ve unutulmaz bir görüntüdür.

Georges Rousse, farklı disiplinleri bir araya getirerek ortaya koyduğu yenilikçi yaklaşımıyla geometrik soyut resim ile anamorfik resmi harmanlamış ve bu bağlamda 21. y.y.’ın öncü sanatçıları arasında yer almıştır.

<sup>177</sup> <http://ilikethisart.net/?p=7508>

### 3.3. FANETTE GUILLOUD; İMKANSIZ GEOMETRİ

2013 yılında Toulouse Fotoğrafçılık Okulundan mezun olan Guilloud<sup>178</sup> figüratif çalışmalarının dışında geometrik soyut anamorfik çalışmalar da yapmıştır.

Guilloud'nun eserleri incelendiğinde birçok yanılsama yönteminin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı imkânsız geometrik biçimleri anamorfik yöntemle yüzeylere uygulamış, boyut algısı yaratan ya da ortadan kaldıran biçimler yardımıyla geometrik soyut anamorfik resimler üretmiştir.

Anamorfik resim çalışmalarını minimal özellikli renk ve biçime sahip imkânsız geometrik şekillerden veya geometrik soyut kompozisyonlardan oluşturan sanatçının, önceden örnekler verdiğimiz Escher ve Reutersvärd'ın imkânsız biçimlerden oluşan çalışmalarından etkilendiği gözlemlenebilir (Görsel 3.23).



**Görsel 3.24.** Fanette Guilloud, “İmkansız Geometri 1”, 80. 1 x 100. 07 cm, Anodize Baskı, 2013

Guilloud, çoğu zaman Gerges Rouse gibi resimlerini terk edilmiş mekânlarda gerçekleştirmektedir. Mekân seçimini yapan sanatçı, çalışacağı alanın doğal etkisini

<sup>178</sup> [http://www.saatchiart.com/fanette\\_g](http://www.saatchiart.com/fanette_g)

kaybettirmeden tek bir noktadan bakıldığında anlamlı bir bütün etkisi yaratan kompozisyonlarını, farklı derinliğe sahip yüzeylere uygulamaktadır. Sanatçı bu işlemi gerçekleştirirken diğer sanatçıların aksine her hangi bir yansıtıcı kullanmak yerine ekibinin yönlendirmesiyle hesaplamalar yapmayı tercih etmekte ve malzeme olarak da spreyci boya kullanmaktadır<sup>179</sup>. Eserlerini oluşturmak için resim ve fotoğraf gibi farklı disiplinleri kullanan Guilloud'nun, boyayla çalıştığı tasarımlarını avantaj noktasından çekilmiş olduğu görülen fotoğraflar aracılığıyla izleyiciye ulaştırdığı görülmektedir. Dolayısıyla geometrik soyut anamorfik eser üreten birçok sanatçının aksine, izleyici için mekânda avantaj noktasını belirten herhangi bir işaret bulunmamasının yanı sıra Guilloud'nun izleyicinin tasarımıyla bire bir karşılaştığında çalışmayı algılamak için gerek duyduğu sürece de ihtiyaç duymadığı düşünülmektedir.

Sadece duvarlar üzerine değil nesnelere üzerine de çalışıldığı gözlemlenen bu kompozisyonlar, mekâna özgü eserlerdir. Farklı derinliğe sahip yüzeyler sanatçı tarafından biçim ve renk açısından değerlendirilerek tasarımlar oluşturulmuştur. Yakın ya da zıt renk uyumunun başarılı bir biçimde uygulandığı soyut geometrik kompozisyonlardan oluşan tasarımların, renklendirilme sonrası şeffaf etki uyandırmasıyla mekânla bütünleşen bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte mekân ile geometrik biçimler arasındaki bu renksel uyum, kompozisyonlardaki resimsel etkiyi de güçlendirmiştir (Görsel 3.24-25).



**Görsel 3.25.** Fanette Guilloud, "İmkansız Geometri 6", 100 x 80 cm, Anodize Baskı

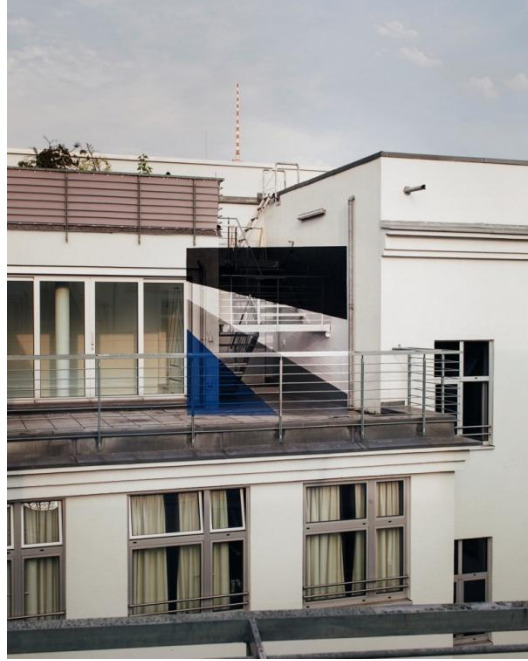


**Görsel 3.26.** Fanette Guilloud, "İmkansız Geometri 7", 100 x 80 cm Anodize Baskı

<sup>179</sup> <https://issuu.com/atwoodmagazine/docs/issue6final/140>

Guilloud da, çalışmalarında diğer geometrik soyut anamorfik resim üreten sanatçılar gibi boşluk kavramını sorgular. Boşlukta yüzüyor etkisi uyandıran imkânsız geometrik biçimlerle izleyicinin algısını zorlayan sanatçı, yüzeyler arasındaki boyut algısını ortadan kaldırırken aynı zamanda, diğer sanatçılardan farklı olarak seçtiği geometrik şekillerin biçimsel özellikleri nedeniyle uzamda üç boyut algısı da yaratır.

Sanatçı imkânsız biçimlerden oluşturduğu kompozisyonların yanı sıra iç ya da dış mekânlar için tasarlanan salt geometrik soyut kompozisyonlardan eserler de üretmiştir (Görsel 3.26-27).



**Görsel 3.27.** Fanette Guilloud, “# 2: Geometrik Dalga”, Generator Hostel Berlin Mitte, 2014 Temmuz



**Görsel 3. 28.** Fanette Guilloud, “# 3: Altın Pencere”, Generator Hostel Berlin Mitte, Temmuz 2014

Guilloud’un salt geometrik soyut kompozisyonları da ile imkânsız biçimler kullanarak gerçekleştirdiği kompozisyonları da minimalist estetik anlayışı içinde ve mekâna özgü tasarımlardır. Ancak sanatçının salt geometrik soyut kompozisyonlarında, imkânsız biçimlerle oluşturulan kompozisyonlarına nazaran üç boyut algısını ortadan kaldırarak mekânda yüzeyselleşme algısını yaratma eğiliminin daha belirgin olduğu görülmektedir. Bu durum, izleyicide derinlik etkisi uyandırmayan biçimsel ve renksel uygulamalarla sağlanmıştır.

Çalışmalar arasında dikkat çeken diğer bir farklılık da sanatçının salt geometrik soyut kompozisyonlarında mekâna yaptığı müdahaledir. Mekânı dönüştüren geometrik şekil ve renk eklemeleriyle kusursuz biçimde resimsel dengeyi yakalayan sanatçı kompozisyonunu yine fotoğraf aracılığıyla izleyiciye ulaştırmaktadır.

Benzer müdahaleler sonucu imkânsız tipografik biçimlerden oluşturduğu anamorfik eserler de üreten Guilloud, geometrik soyut anamorfik resmin 21. y.y.’daki önemli temsilcileri arasında yer almaktadır.

### 3.4. CHRISTOPHER DEREK BRUNO: ZİHİNSEL KÖRLEŞME

Derek Bruno grafiti sanatçısıdır. Bu bağlamda alışılmışın dışına çıkan sanatçı anamorfik eserler de üretmektedir. Bunlar; endüstriyel tasarım, grafiti ve resim sanatı teknik ve kavramlarının bir arada kullanılmasıyla oluşan sentez çalışmalarıdır. Bruno'nun anamorfik çalışmaları geometrik soyut kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kurgu bağlamında minimalist olarak değerlendirilebilecek olan kompozisyonlar, iç ya da dış mekânda veya özel olarak tasarlanan yüzeyler üzerine çalışılmıştır.

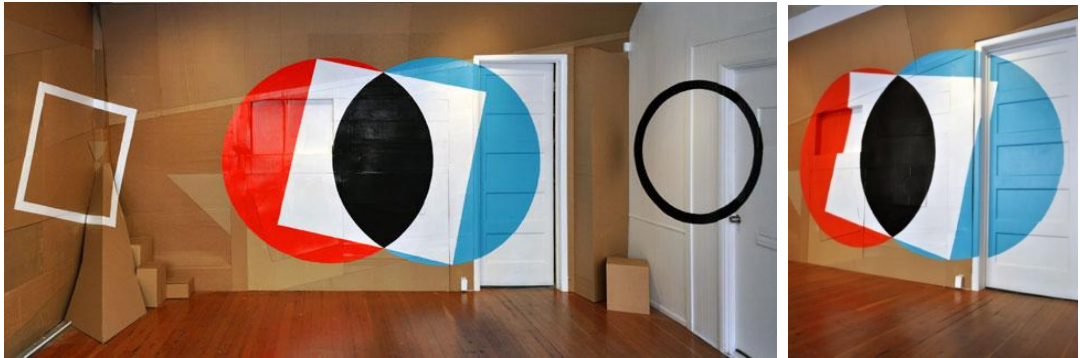


**Görsel 3.29.** Christopher Derek Bruno - Trey Jones (Ortak Çalışma), “Anamorfik Enstalasyon #2: Sarı Noktalı Küp”, 381 cm. x 335.28 cm x 1.706 cm, Lateks Boya ve Selo Bant



**Görsel 3.30.** Christopher Derek Bruno - Trey Jones (Ortak Çalışma), “Anamorfik Enstalasyon #2: Sarı Noktalı Küp”, Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm

Bruno'nun bu çalışmaları, geometrik soyut anamorfik çalışmalar olarak nitelendirilebilir. İç ve dış mekânda çalışılan kompozisyonlar tek bir açıdan bakıldığında bozulma ya da çarpıtılmaya uğramadan anlamlı bir bütün olarak algılanır. Sanatçının Varini'nin aksine, izleyicinin avantaj noktasına geçerek çalışmayı izlenmesini istediği anlaşılmaktadır. Zira Bruno, mekâna çalıştığı anamorfik resimleri için avantaj noktasını belirtmektedir.



**Görsel 3.31-32.** Christopher Derek Bruno, “İç Mekan Anamorfik Enstalasyon #1: Bazı Şeyler Değişir, Bazıları Aynı Kalır”, 548. 64 cm x 274. 32 cm x 274. 32 cm, Mekan ve Mukavva Üzerine Lateks Boya

Çalışmalarda dikkat çeken diğer bir nokta da, izleyicinin avantaj noktasının dışındaki herhangi bir noktadan kompozisyonu sezebilmesidir. Bu durumun nedeni

kompozisyonun yerleştirildiği yüzeyler arasındaki mesafenin az oluşuyla birlikte sanatçının kompozisyonlarında kullandığı biçimleri diğer anamorfik eserler üreten sanatçılarda olduğu kadar çarpıtma ya da uzatmaya uğratmamış olmasıdır. Dolayısıyla sanatçının izleyiciyi şaşırtma beklentisinin olmadığı, mekânda iki boyut algısı yaratma amacıyla eserler ürettiği anlaşılmaktadır.

İlk bakışta anamorfik eserlerini üretirken yansıtma yöntemi kullandığı kanısına varılabilecek olan sanatçı, önce kağıt üzerine basit çizimler yaparak başladığını ifade ettiği<sup>180</sup> çalışmalarının süreçlerini şu şekilde açıklamaktadır: “Mekânın planını çıkarırım, ölçeklendirme için gerçek boyutlarda dijital maketler yapar, alet ve diğer malzemelerle mekâna geri dönerim. İstenen mekanlara kompozisyonu yerleştirmenin pek çok yöntemi vardır, bu genelde çarpıtılmış- bozulmuş ızgara ile ve bir parça da matematik ile başlar”<sup>181</sup>.

Yüzeyden gerçek mekâna taşan geometrik soyut anamorfik eserlerde resimsel kompozisyon kaygısı gözlemlenmektedir. İçleri boşaltılmış ya da renkle doldurulmuş geometrik şekiller herhangi bir zorlamaya gerek olmadan kolaylıkla algılanabilirlerken, resim yüzeyinde denge oluşturabilecek şekilde yerleştirilmişlerdir.

Sanatçının mekân içi anamorfik çalışmalarında yüzeylere nesnel eklemeler de yaptığı görülür. Çalışmalarının etkisini arttırmayı amaçlayan sanatçı böylelikle mekân içinde kendi yüzeylerini de oluşturmaktadır. Oluşturulan mekâna özgü bir biçimde tasarlanan geometrik soyut anamorfik kompozisyonlar, uygulandıkları mekânı da dönüştürmektedirler.

<sup>180</sup> <http://www.yellowtrace.com.au/anamorphic-art-christopher-derek-bruno/>

<sup>181</sup> <http://www.yellowtrace.com.au/anamorphic-art-christopher-derek-bruno/>





**Görsel 3.33.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, Videre Licet, (Çalıştığı Mobilya Firması) 25. 5 inç. x 25. 5 inç. x 3. 5 inç. Ceviz ve panel üzerine sırlama, Graffuturizm, Soze Gallery Los Angeles, 12.2012



**Görsel 3.34.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, (Sol açıdan görünüm)



**Görsel 3.35.** Christopher Derek Bruno, “Merceksel Kompozisyon 3”, (Sağ açıdan görünüm)

Bruno'nun Merceksel Kompozisyon 3 adlı eserinde, farklı açılardan bakıldığında görülebilen üç kompozisyon bulunmaktadır. Kompozisyonlar endüstriyel malzemenin üçgen piramidal birimler halinde tasarlanması sonucu elde edilen yüzeylere çalışılmıştır. Dolayısıyla eser, iki kanal yönteminin kullanıldığı anamorfik resim için 21.yy'a ait bir örnektir.

Çalışmaya 60 derecelik açılarla yanlardan bakıldığında geometrik soyut kompozisyon sayesinde iki boyut yanılsaması oluşurken, karşıdan bakıldığında ise soyut geometrik biçimler arasında oluşturulan titreşim sayesinde hareket yanılsaması oluşmaktadır. Bruno'nun, izleyicide oluşan bu etkiyi "grafütürizm" olarak tanımladığı bilinmektedir.



**Görsel 3.36.** Christopher Derek Bruno, "Şekil Çalışması #4" 10 in. x 10 in. x 6 in. Panel Üzerine Emaye



**Görsel 3.37.** Christopher Derek Bruno, Şekil Çalışması #4, Avantaj Noktası Dışında Başka Bir Noktadan Görünüm

Şekil Çalışması #4'te geometrik soyut kompozisyon, endüstriyel malzemenin tasarlanması sonucu elde edilen piramidal özgün resim yüzeyi üzerine çalışılmıştır. Gerçek mekâna taşan resim yüzeyine karşıdan bakıldığında iki boyut yanılsamasıyla birlikte, mekân anamorfozlarının aksine izleyicinin algısını zorlayan yer yer üç boyut yanılsamalarının da oluşturulduğu görülmektedir.

Geleneksel yöntemleri özgün yüzeyler ve modern kompozisyonlarla birleştirerek eserler üreten Bruno, geometrik soyut anamorfik resmin 21.yy temsilcilerindedir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA RAPORU

#### 4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Soyut sanatçılar için tesadüf; “duyularımıza çarpan olaylar... ve fenomenlerin oluşturduğu tabiattır, tabiatın görünüş varlığıdır. Onlara göre, görünüş evreni her ne kadar bir kausal-nexus'u\* gösteriyorsa da, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır”<sup>182</sup>. Bu bağlamda soyut ressam, gerçeği maskeleyen böylesi bir olguyu resimlerinden çıkarma yoluna gitmiştir. Dolayısıyla asıl gerçekliğe ulaşılabilmesi yolunda soyut sanatçı, akıl yoluyla açık seçik olarak algılanan tesadüfe dayalı olan doğayı resimlerden atmış, yerine sanatsal yaratım sonucu elde ettiği kendi biçimini koymuştur. Zira “doğa, kendi biçimini kendi amaçları için, sanat kendi biçimini kendi amaçları için yaratır”<sup>183</sup>.

Şenol’un çalışmalarını, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan salt bir tür “kendinde şey” olarak ortaya çıkan soyut çalışmalar çerçevesinde değerlendirmek yerinde olur. Mistik eğilimlerden, sosyal, politik, duygusal dışavurumlardan bağımsız geometrik soyut çalışmalar üreten Şenol, resim yapma adına nesnel ifadeyi yüzeyden atmıştır. Bu bağlamda biçimci anlayışın 21.yy savunucularında olan Şenol’un resimleri “purist” olarak değerlendirilebilir.

Tesadüf ifadesinin diğer bir anlamı da rast geliş, rastlayış, rastlantıdır. Resimsel açıdan ise eskiz kullanmadan resme başlanması dolayısıyla ortaya çıkabilecek kontrol dışı leke etkisini de kullanma yoluna gidilmesi veya boyutları ayarlanmadan elde edilmiş resim yüzeyine kontrol altına alınmadan boyanın gelişigüzel yayılması, dağıtılması, akıtılması ya da sürülmesi olarak tanımlanabilir. Bu anlamda da Şenol, tesadüfî olanı resminden atmıştır. Zira ona göre sanatçı, eserini oluşturmadan önce kompozisyon içindeki tüm elemanları kontrol altına almak, oluşacak tüm etkiyi hesaplamak durumunda olan kişidir. Dolayısıyla sanatçı, yüzeydeki her oluşumdan

<sup>182</sup> İsmail Tunalı, *Soyut Sanatta Realite Kavrayışı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1970, 7.

\*Nedensellik İlişkisi

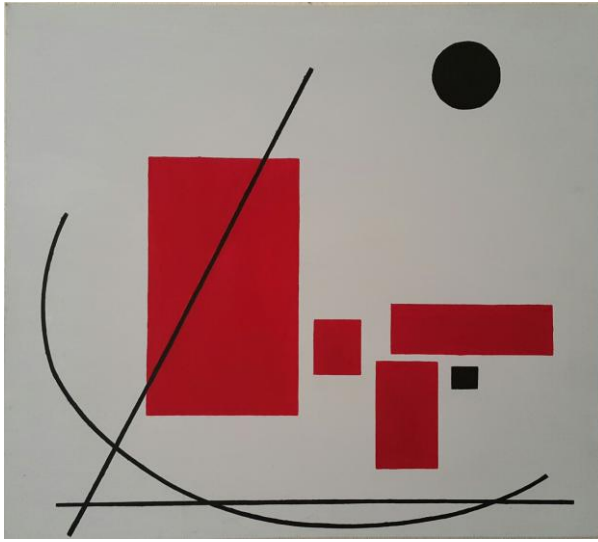
<sup>183</sup> Turani, 600.

sorumludur. Bu bağlamda Şenol, soyut geometrik kompozisyonlarını aldığı akademik eğitim ve sanatsal birikim çerçevesinde uzun hesaplamalar sonucu kurgular. Bu aşamada duyulan kaygı biçim – renk ilişkisinin var olduğu plastik kaygıdır.

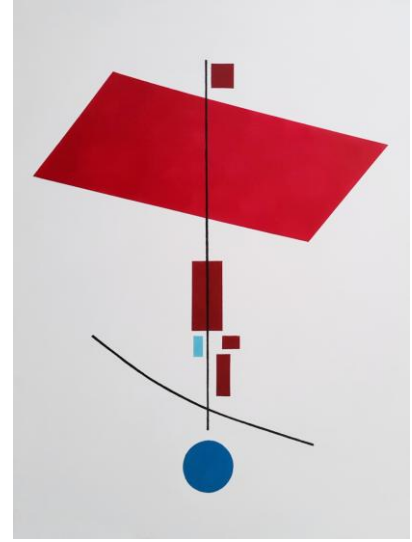
#### 4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

İlk dönem soyut-geometrik resimlerim farklı tekniklerde çalıştığı tuval resmi, baskı resim ve kolaj çalışmalarından oluşur. Resimlerde daire, dörtgen ve çizgi sürekli kullanılan elemanlar olurken, bazı kolaj ve baskı resimlerde, renk çeşitliliğinin varlığı, serbest biçimlerin ve dokunun kullanılması söz konusudur.

Resimlerimde biçimin ya da rengin her hangi bir sembolik anlamı yoktur. Biçim – renk ilişkisi onun resimlerinde yer yer farklılıklarla karşılaşılsa da belirgin bir şekilde benzer yapıda gerçekleşmiştir.



**Görsel 4.1.** Tolga Şenol, “Kompozisyon III”  
(2.Versiyon), 80 x 90 cm. t.ü.y.b. 2012



**Görsel 4.2.** Tolga Şenol, “Kompozisyon XIII”  
140 x 100 cm. t.ü.a.b. 2015

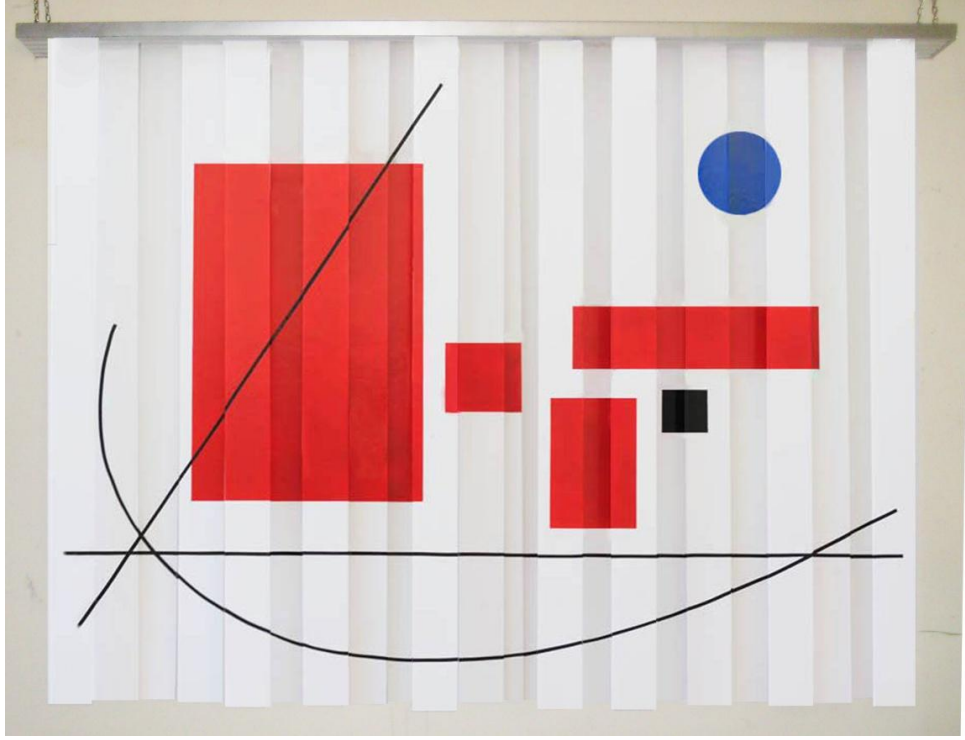
Bu bağlamda kompozisyonlarda başlarda siyaha boyanan daire sonraları yer yer maviye dönüşürken düz, eğri ve diyagonal biçimde kullanılan çizgi her zaman siyah ile boyanmış ya da siyah bant kullanılarak elde edilmiş, kompozisyonlarda arka plan ise beyaza yakın düz renk tonlarıyla boyanmıştır. Kompozisyonlardaki en büyük değişimin ise dörtgen biçiminin kullanımında gerçekleştiği görülür. Büyük dörtgenlerin kırmızının tonlarıyla, daha küçük dörtgenlerin ise siyah ile kırmızı ve mavinin tonlarıyla

renklendirme yaklaşımı süreç boyunca devam etmiş ise de dörtgen biçim başlangıçtaki kullanımının aksine kompozisyonlarda diyagonal şekilde de kullanılmıştır.

Kompozisyonlarda birbirlerine yaklaşan dağınık küçük biçimler ile daha büyük biçimlerin kullanılmasıyla elde edilen tınlar yüzeyde ritim etkisi oluşturmuş ve resimlerde hareket unsuru olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu kurgusal yaklaşım çizgiyle birlikte kompozisyonun genelindeki dinamik etkinin oluşumunu sağlamıştır. Şenol'un kompozisyonlardaki bu dinamizm, çizgi ve dörtgenler ile daire arasında yaratılan direnç ve gerilimin etkisiyle dengelenmiştir. Bununla birlikte diğer biçimlere oranla daha büyük olan kırmızıyla renklendirilmiş dörtgenler kompozisyonlarda diğer elemanların arkasına atılmış böylelikle kırmızının şiddeti kontrol altına alınmıştır.

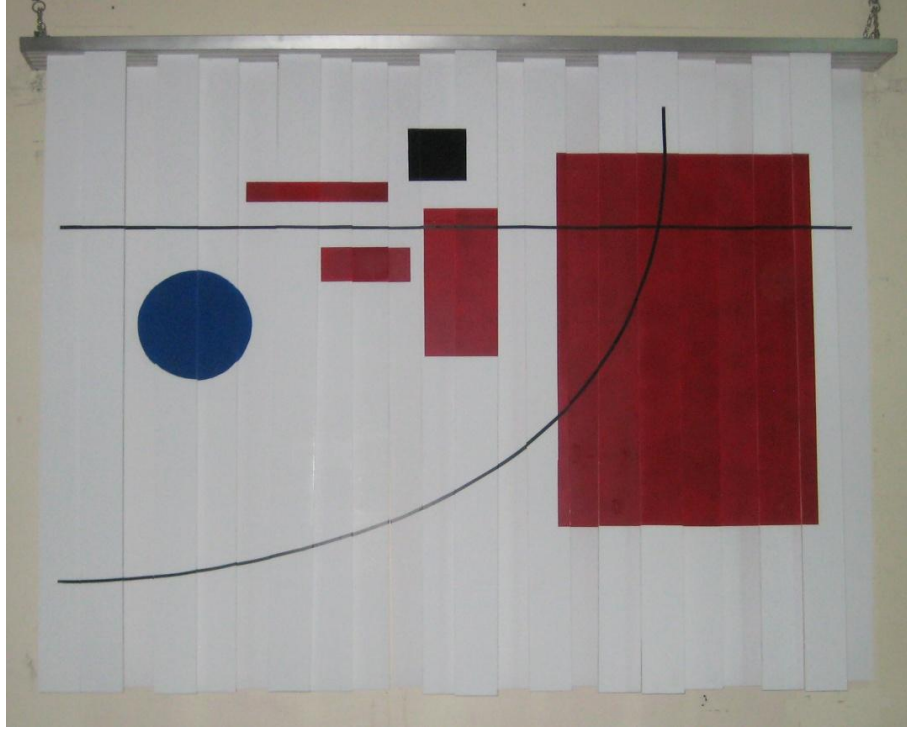
Bütün soyut-geometrik resimlerimde, kapalı kompozisyon kullanmıştır. Merkezi yapıya sahip olduğu görülen kompozisyonlarda büyük biçimli elemanların yüzeylerin üst kısmına yakın bir alana yerleştirilmesi yükselme etkisi yaratırken, bazen de daire bu görevi büyük biçimlerden devralır. Hemen hemen bütün kompozisyonlarda yer alan daire yüzeyde biçimsel anlamda çeşitlilik unsuru olarak kullanılırken aynı zamanda yüzeyde denge oluşumunu destekleyen elemandır.

Yeni Son! adlı çalışma serisi, geometrik soyut resmin anamorfik sanat anlayışıyla sentez oluşturduğu çalışmalarımıdır. 2013 yılı itibariyle bu anlamda ilk üretimini gerçekleştirdim ve çalışmalarımı geometrik soyut anamorfik resimler olarak tanımladım. Benzer mantıkta eserler üreten sanatçıların aksine, kompozisyonlarım sabit alanlar üzerine çalışılmamış, çalışmamı uygulayacağım yüzeyi/yüzeyleri mekândan bağımsız şekilde kurgulanmıştır. Çalıştığım resim yüzeyi sökülüp sonrasında aynı yerlere takılabilir birim yüzeylerden elde edilmiştir. Dolayısıyla minimalist anlayışla yapıtın; dokunulamaz, bozulamaz, müdahale edilemez özelliğinin ortadan kalkma yaklaşımı bu resimlerimde de görülmektedir. Bu çalışmalar, mekânın yüksekliği, alanı gibi fiziksel şartlar göz önünde bulundurmamak şartıyla bir yerden başka bir yere taşınabilir özelliğe sahiptir. Bununla birlikte çalışmaların ışığı alma açısı da önemlidir. Karşıdan alınan yoğun ışığın çalışmalar için en uygun ışık kullanımı olduğu belirtilmelidir. Aksi halde ön-arka ilişkisi dengeli bir şekilde kurgulanmış birimlerin gölgeleri birbirleri üzerine gelebilir ve istenmeyen lekesele etkilerin oluşumuna neden olabilir.



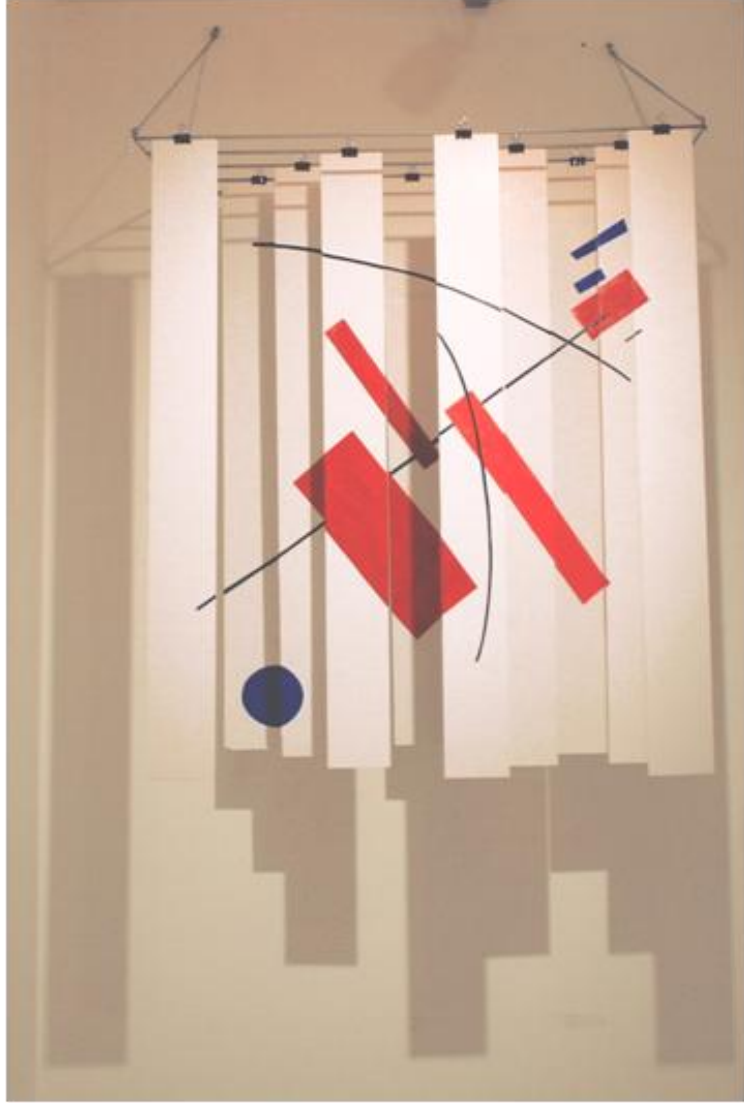
**Görsel 4.3.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?)” II, 155 x 210 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü)

Soyut geometrik anamorfik çalışmalar, anamorfoz sanat bağlamında yansıtma yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Aynı zamanda birbirlerinden bağımsız birim yüzeylerin kullanılmasıyla da kanal yöntemiyle de benzerlik gösterir. Şenol çalışmada kullanacağı kompozisyonu renk – biçim ilişkisini gözeterek kurgular ve çalışmanın ölçüsünü bu kurgu üzerinden belirler. Çalışmayı oluşturacak birimler eşit boy-ene sahip olacak şekilde oluşturularak üzerinde kanallar olan askı sistemine ön-arka ilişkisi gözetilerek belirlenen noktalara numaralandırılarak yerleştirilir. Böylelikle farklı derinliğe sahip birimlerden oluşan resim yüzeyi elde edilir. Bilgisayar ortamına aktarılan çizimler yansıtıcı yardımıyla merkezi açıdan resim yüzeyine yansıtılır. Ayrıca yansıtıcının bulunduğu nokta aynı zamanda izleyicinin bakış noktası olacağından bu noktanın çalışmaya olan mesafesi ve yerden yüksekliği de bu doğrultuda hesaplanır. Yansıtıcıdan gelen görüntü birimlerden oluşan yüzeye geçirilir ve boya aşaması için maskelenir. Eskize uygun bir biçimde renklendirilen birim yüzeyler numaralandırılmış olan noktalara yerleştirilerek resim yüzeyinde kompozisyonun oluşumu tamamlanır.



**Görsel 4.4.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) III”, 153 x 210 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü)

Bu çalışmalarımıla anamorfik sanat anlayışında yer bulan yüzeyde gizlenmiş biçimlerin izleyici tarafından fark edildiğinde verdikleri şaşırma tepkisini oluşturmayı amaçlamadığımdan bu anlamda her hangi bir uğraş içine girilmemiştir. Dahası, izleyicinin kompozisyonu anlamlı bir bütün olarak görebilmesi için bakış/avantaj noktasını da belirtmekteyim. Bununla birlikte çalışmalar ve kompozisyonu oluşturan – birim yüzeyler üzerine yerleştirilen parçalara ayrılmış - biçimler de farklı açılardan algılanabilir özelliktedir. Kompozisyondaki biçimler fiziksel olarak olmasa da algısal olarak mevcut bütün şekiller olarak görülürler. Bunun nedeni ise kontürleri belirgin olan renk alanlarının izleyicide tamamlama etkisiyle algılanmasıdır. Dolayısıyla izleyici artık çalışmalarını parçalardan oluşan bir kombinasyondan çok gerçek bir algısal birlik olarak görür. Ancak izleyici, gerçek mekana dahil olan çalışmada iki boyut etkisini algılamak için belirlenen bakış noktasından çalışmayı izlemek zorundadır. Böylelikle çalışmalarımın her aşamasının oluşumunda var olan her şeyi planlama ve kontrol altında tutma yaklaşımı, çalışmanın izlenme aşamasında da izleyiciyi yönlendirme anlamında devam eder.

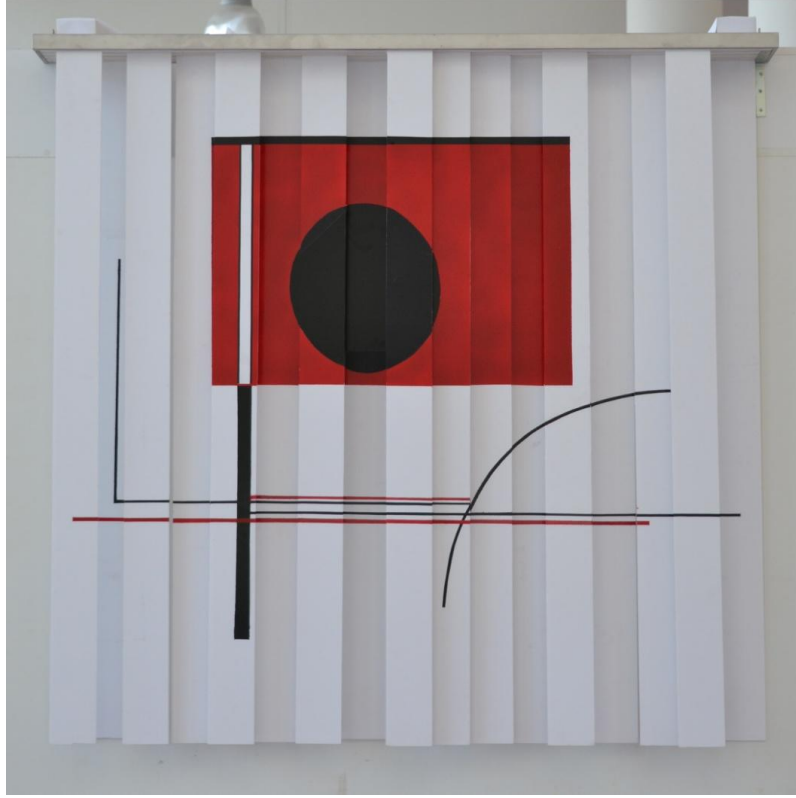


**Görsel 4.5.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) I”, 100 x 87 cm, Foto Blok Üzerine Akrilik, 2013, (Bakış noktasından algılanan görüntü)



**Görsel 4.6.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) I Adlı Çalışmanın Bakış Noktasından İzleyici Tarafından Seyredilmesi”

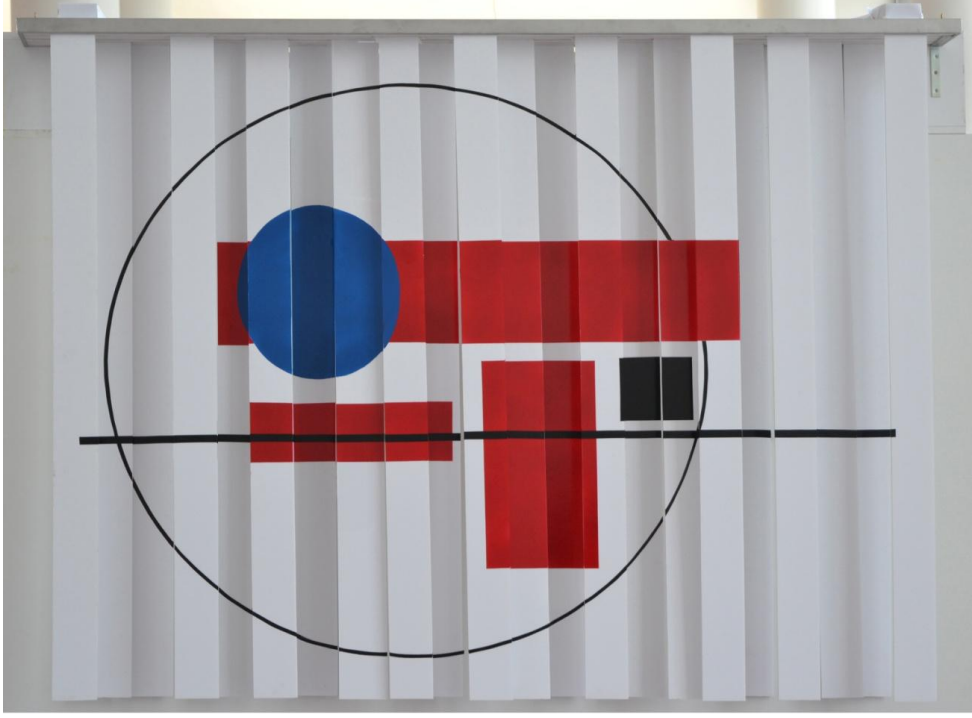




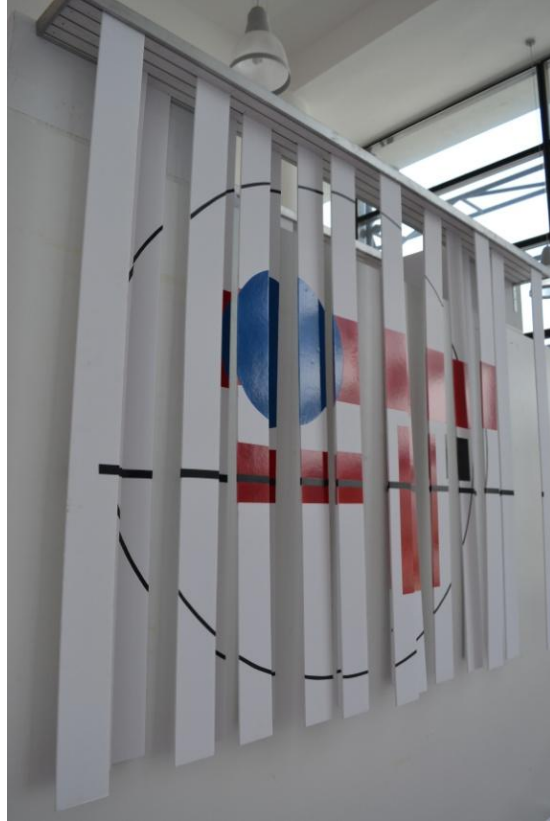
**Görsel 4.7.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) V”, 153 x 164 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü)



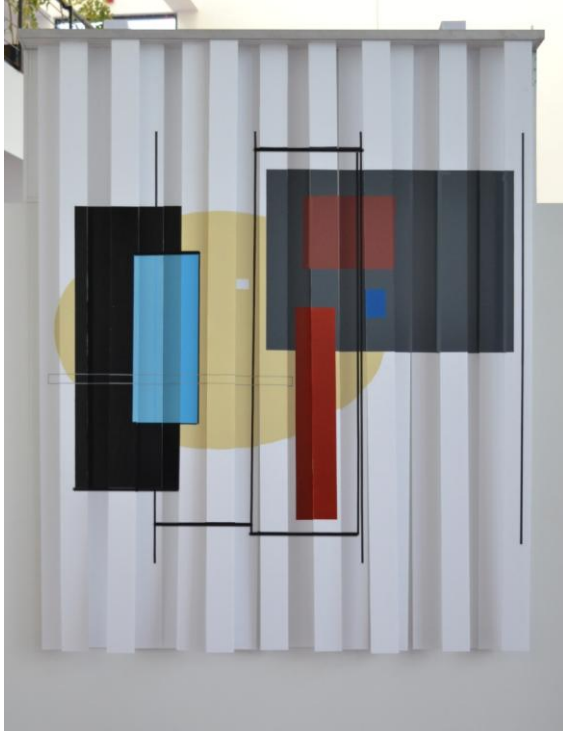
**Görsel 4.8.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü



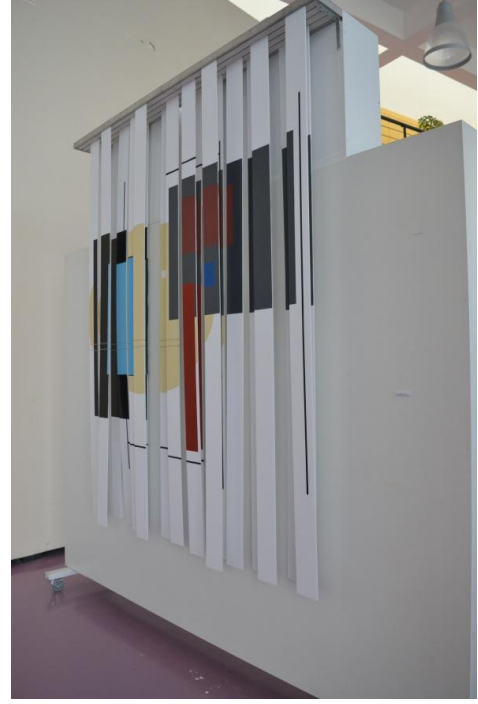
**Görsel 4.9.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV”, 153 x 217 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014 (Bakış noktasından algılanan görüntü)



**Görsel 4.10.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) IV” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü



**Görsel 4. 11.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VI”, 245 x 190 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, (Bakış noktasından algılanan görüntü)

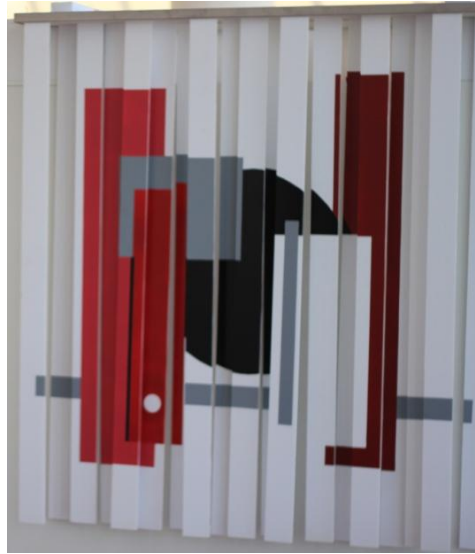


**Görsel 4. 12.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VI” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü

Soyut-geometrik resimlerimde süreç boyunca benzer biçim – renk ilişkisinin gözlemlendiği kompozisyonlara karşın Yeni Son (?) VI (Resim 4. 11) adlı çalışmamda bu yaklaşımın dışına çıktığı görülür. Yine çizgi kompozisyonda kullanılmışken, dörtgen ve dairenin kullanımında değişiklik gözlemlenmektedir. Dörtgen yine renk alanı olarak görülse de yer yer siyah çizgiyle çevrelendiği ya da içi boşaltılarak çizgisel bir yapıya büründüğü, dairenin ise elipse dönüştüğü görülmüştür. Kompozisyondaki bu alışılmışın dışındaki biçimsel kurgu yaklaşımı renk biçim ilişkisinde de söz konusudur. Kompozisyona gri ve sarı tonunun girmesiyle renk çeşitliliğinin arttığı, beyazın ise arka plan olarak kullanılmasının yanı sıra dörtgenle ilişkilendirilerek kompozisyonun odak noktası haline gelen bir eleman olarak kullanılması söz konusudur. Dahası kompozisyon kurgusundaki değişiklik bunlarla sınırlı değildir. Bu çalışmayla başlayan süreçte biçimlerin üst üste kullanımının arttığı dolayısıyla izleyicide iyiden iyiye artan espas algısı olduğu görülmektedir.

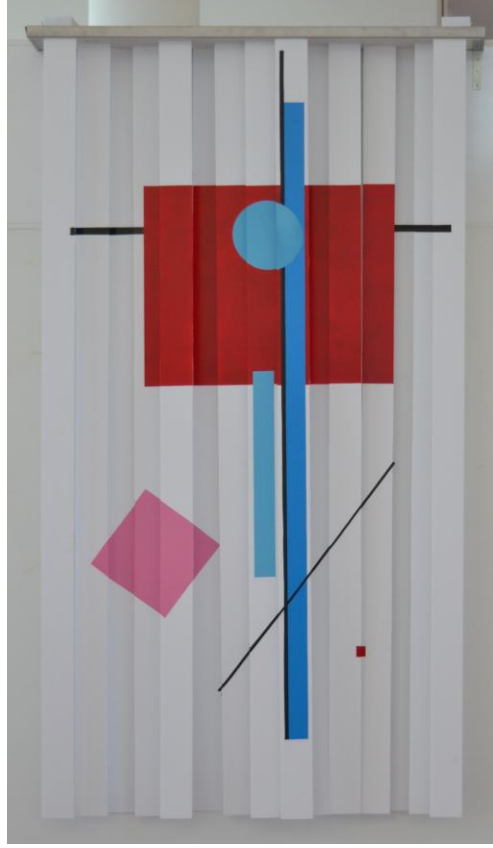


**Görsel 4.13.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VII”, 185 X 180 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant, 2014, (Bakış noktasından algılanan görüntü)

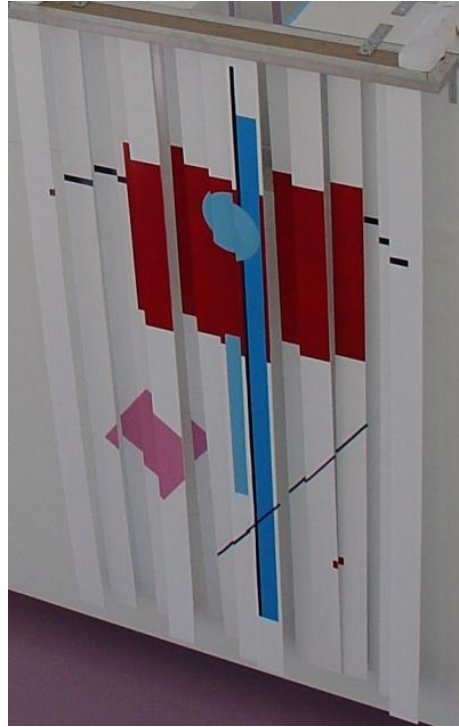


**Görsel 4.14.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VII” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü

Merkezi kompozisyona sahip Yeni Son (?) VII (Resim 4. 14) adlı çalışmada yatay-dikey hareketlerle denge sağlanmış zıt karakterli daire kullanımı da bu etkiyi kuvvetlendirmiştir. Beyaz bu çalışmada etkin bir eleman olarak kullanılmış, dörtgenin dışında daireyle ilişkilendirilmiştir. Yalnız dörtgen biçiminin bütün kenarları gösterilmemiş, biçimin arka planla örtüştüğü kenar kısmını tamamlama işi psişik biçim kullanımıyla izleyiciye bırakılmıştır.



**Görsel 4.15.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VIII”, 245 x 150 cm, Foto Blok Üzerine Sprey Boya ve Bant 2015 (Bakış noktasından algılanan görüntü)



**Görsel 4.16.** Tolga Şenol, “Yeni Son (?) VIII” adlı çalışmanın bakış noktası dışında başka bir noktadan görüntüsü

Serinin son örnek çalışması olan Yeni Son (?) VIII'de diğer örnek çalışmalara nazaran renk ve biçim çeşitliliği daha fazladır. Resmin odak noktası olarak kurgulanmış açık mavi ile boyanmış daire, kırmızı renk alanı oluşturan dörtgen biçimi ile etkileşiminden dolayı yükselme eğilimi ile birlikte yüzeydeki diğer ağırlıklara karşı direnç göstermektedir. Kompozisyonda dikey-yatay olarak düzenlenmiş durağan etkideki kırmızı ve mavi tonlarıyla boyanmış dörtgen biçimler ile siyah şeritler, hem kendi içlerinde hem de hareket algısı yaratan diyagonal etkideki pembe dörtgen ve çizgi ile tezat oluşturmaktadır. Dolayısıyla çalışmada dengenin renk-biçim zıtlıkları ile sağlandığı görülür. Bununla birlikte belirlenen bakış/avantaj noktasından bakıldığında birim parçalardan oluşan tek bir yüzey ve iki boyut algısı kompozisyon kurgusunun yansıtma yöntemiyle başarılı bir şekilde birim parçalara aktarılmasıyla sağlanmıştır.

#### 4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Belirtildiği üzere Rodchenko'nun birer ana renkten ibaret resimlerinin bir kesim tarafından yapılmış son resimler olarak nitelenmesi, dolayısıyla resimsel anlamda gelinebilecek en uç nokta olarak ifade edilmesi söz konusudur. Bu duruma eleştirel bakış açısıyla yaklaşarak, bir seri oluşturduğum resimlerime Yeni Son (?) ismini vererek kullanılan "son" ifadesinin gerçekliğini sorgulama yoluna gidilmiştir.

Yeni Son (?) iddiası Felice Varini'nin üç boyutlu gerçeklik içinde iki boyut algısı yaratma kaygısıyla benzerlik taşır. Soyut resim mantığında yer alan, yüzeyde iki boyut algısı yaratma yaklaşımının ötesinde sanatsal yaratım gerçekleştirme hedeflerken, bunu; anamorfik anlayış bağlamında belirlediğim tek bir noktadan kompozisyonun anlamlı iki boyutlu bir bütün olarak algılanan çalışmalarımı gerçekleştirmiş bulunmaktayım.

Son tahlilde, resim sanatı bağlamında "son" ifadesinin geçerliliğinin ulaşılabilir bir sonraki aşamaya kadar var olabileceği ve bizi birçok "son'un" beklediği düşüncesindeyim.

## SONUÇ

Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar adlı tez çalışmamızda ulaşılan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Dış dünyayı oluşturan nesnelere görsel olarak algılarken, deneyim, gereksinim, bilgi ve fiziksel şartların önemi vurgulanmış bu durumların aynı zamanda yanılsama yaratan etmenler olabileceği belirtilmiştir. İnsanoğlu doğayı algılarken çeşitli görsel organizasyonlar geliştirmiş ve sanat eserlerinin oluşumunda ve izlenmesinde - özne-nesne ilişkisi bağlamında sanat yapıtıyla sanatçı ve izleyici etkileşimi tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde- sanatçıların bu yöntemleri resim sanatına uyarlayarak eserlerinde kullandıkları görülmüştür. Boyut ve yanılsama kavramlarının ön plana çıktığı tespit edilen bu organizasyonlarda biçim-form kavramlarının kullanılan önemli elemanlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda nesnel ifade içermeyen yüzeyde de biçimlerin ön-arka ilişkisi kurularak boyut yanılsaması yaratacak şekilde kurgulanabileceği örnek görsellerle açıklanmıştır.

Soyut resmin, sanatçının resimsel gerçeğe – öze ulaşma adına, nesnel ifadeyi yıkma-yok etme eylemi ile gerçekleşen, yüzeyde üç boyut yanılsamasının yerini iki boyuta bıraktığı, konunun önemsenmeyerek sırf resim yüzeyine ve plastik araçlara odaklanıldığı resimsel yaklaşım olduğu anlaşılmaktadır. Geometrinin her zaman resmin konusu olduğu ifade edilerek soyut geometrik resmin, renk ve geometrik şekillerle oluşturulmuş, soyut özelliği taşıyan resimsel yaklaşım olduğu belirtilmiştir. Soyut geometrik resmin ilk örneklerinin genelde 20. yüzyıla dayandırılmasının aksine çalışmamızda - her ne kadar bireysel bir yaklaşım olarak kalsa da- 18. yüzyıla ait örneklerin varlığı tespit edilmiş, Enis Batur'un Fludd'a ait bu çalışmaları erken son olarak nitelendirdiği bilgisine ulaşılmıştır.

19. yüzyıla ait izlenimci resimlerde, konunun önemini yitirmesi ayrıntılarından arınmış nesnenin kullanımı sonucu yüzeyselleşme eğiliminin gözlemlendiği soyutlama yaklaşımının, modern sanat terimi ile özdeşleşen soyut sanatın bir nevi tetikleyicisi olduğu anlaşılmaktadır.

Soyut sanatçılar; eserlerinde soyuta ulaşmaları bağlamında iki gruba ayrılmış, soyut resmin geometrik soyut ve lirik soyut olarak iki başlık altında toplanmasının

gerekliliği belirtilmiştir. Çalışmaları ve dönemleri göz önüne alındığında geometrik soyut resmin öncü sanatçıları olarak Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Malevich olarak belirlenmiştir.

Bu sanatçıları soyut resme yönlendiren gerekçelerin; sanatsal süreç, düşünsel akımlar, inanç ve değerler sistemi, yaşantılar ve bilimsel olaylar çerçevesinde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Pablo Picasso'nun analitik kübizme - her ne kadar nesnel göndermesi olsa da- çoklu bakışla elde edilen imgenin merkezi kompozisyon kullanılarak soyuta varan geometrik bir dille yüzeyle yansıtıldığı, Picasso'nun bu bağlamda bir çok sanatçıyı etkilediği bilgisine ulaşılmıştır. Kandinsky eserleri; Başlangıç Düzlemi adlı çalışması temel alınarak incelenmiş, renk- renk ile renk-geometrik biçim ilişkilerini yüzeyle ilişkilendirerek soyut resim anlayışı hakkında detaylı bilgiye ulaşılmıştır. Perspektifin yerine espası koyan Kandinsky'nin ızgara biçimine ve başta daire olmak üzere çoğu zaman etrafında kontür kullandığı geometrik biçimlere resimlerinde yer verdiği belirlenmiştir. Bunlar, resimlerde sanatçıya özgü soyut-geometrik yapı elemanlarına dönüşmüştür. Kandinsky'nin sanat eserini bir varlık olarak tanımladığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle de resmin yönlerini ifade ederken nasıl süjenin konumu herhangi bir varlığın yönlerini tanımlamada etken bir durum değilse, resim için de bu durum söz konusu olmakta ve resim için sabit bir yön oluşumu önerilmektedir. Bu bağlamda resim, yüzü süjeye dönük bir varlık olarak tanımlanmakta yönleri de bu buna göre belirlenmektedir.

Mondrian resimlerinde ana renklerin yanı sıra beyaz, siyah ve griye yer vermiş, kompozisyonlarını yatay-dikey zıtlığı üzerine kurmuştur. Bu yapılanma resimlerde dörtgen renk alanlarının oluşumunu sağlamıştır. Mondrian'ın bu geometrik soyut biçimlere ulaşmasında, nesnel dikey ve yatay formlardan yola çıkarak geçirdiği uzun bir soyutlama sürecinin varlığı söz konusudur. Sanatçının bu süreç içinde ürettiği resimlerinde görülen yükselme eğiliminin soyut dönem eserlerinde de varlığı tespit edilmiştir. Van Doesburg'un etkisiyle iki eserinde diyagonal çizgi kullandığı belirlenen sanatçı, bu yaklaşımı neo-plastik ilkelerden sapma olarak nitelendirdiği için resimlerinde bir daha kullanmamıştır. Ancak Mondrian'ın dörtgen resim yüzeylerini köşelerinden asarak diyagonal sınırlara sahip yüzeylerde çalışmaktan vazgeçmediği de anlaşılmaktadır. Mondrian'ın daha önceki çalışmalarında da algılanan espas etkisi deneysel yaklaşım içeren renkli bant kullandığı resimlerinde belirgin hale gelmiş; buna



karşın, sanatçının son dönem eserlerinde beyaz dörtgen alanların diğer dörtgen alanlar ya da çizgiler için bir zemin oluşturmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla sanatçının bu resimlerinde, renklerin yan yana uygulanması sonucu tek bir düzlem elde edilmiş; böylelikle kusursuz iki boyut algısı yaratılmıştır. Mondrian'ın 1939 yılı itibariyle geometrik soyut resimlerine somut isimler vermesinin ise salt soyut anlayışla bağdaşmadığı ifade edilmiştir.

Malevich'in geometrik soyut dönemi süprematizm sanat akımı bağlamında incelenmiştir. Sanatçı, resimlerinden nesnelere çıkarmış, sırf renk ve renk alanlarından oluşan - çoğunlukla dörtgen biçimli - geometrik şekiller kullanmıştır. Nesnel olmayan ve sınırsız dünyanın kavramsal algılanışı olarak açıklanan dördüncü boyut kavramı ile zaman, mekan ve perspektifin boyunduruğundan kurtulmuş hareketli iki boyutlu yüzeyler olarak algılanan süprematist biçimler arasında benzerlik tespit edilmiştir. Bununla birlikte - sanatçının süprematizme ulaşmasında - 1913 yılında gerçekleştirilen Güneşe Karşı Kazanılan Zafer adlı opera, gerçekliğin simgesinin yani "siyah kare"nin doğumunun gerçekleştirilmesi açısından önemlidir. 5. boyut yani ekonomi ilkesi başlığı altında değerlendirilmesi mümkün olan en asgari ölçüde biçim ve renk kullanımı minimalist anlayışı öncelerken, bu eserler için en önemli unsur renktir. Boşlukta süzülen geometrik şekillerle sınırlanmış renk, sanatçının son süprematist eserinde şeklin boyunduruğundan kurtulmuştur.

Tüm bu öncü sanatçılar doğasal gerçekliğe gönderme yapan nesnel ifadeyi resimlerinden çıkarmış dolayısıyla doğanın taklit edilmesi veya yorumlanması sonucu elde edilen biçim yerini, sanatsal yaratım sonucu ortaya çıkan geometrik soyut biçimlere bırakmıştır. Geometrik soyut biçimler aracılığıyla klasik resim yüzeyindeki üç boyut algısı yaratma yaklaşımını ortadan kaldıran sanatçılar, resimsel gerçekliğe ulaşma adına eserler üretmişlerdir. Bununla birlikte geleneksel sanat eseri – izleyici ilişkisi, izleyicinin eseri karşıdan incelemesi ve müdahale edemediği eserin dışında kalması bağlamında değişiklik göstermemiştir.

Çalışmamızda, resimlerde kullanılan geometrik biçimlerin yüzeyden taşarak forma, geometrik soyut resmin ise geometrik soyut yapıya dönüştüğü tespit edilmiştir. Bu değişim; renk, boya ve biçim bağlamında geleneksel anlayıştan kopuş ve resim yüzeyinin şekli-yapısını değiştirmeye yönelik deneysel özgün çalışmalar sayesinde

gerçekleşmiştir. Bu bağlamda süreci başlatan ilk eseri çalışan özne olarak Pablo Picasso ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte ana renk alanlarından oluşturduğu üç çalışmasıyla resim sanatının ulaşabileceği en son noktaya geldiği iddiasıyla Rodçenko'nun da sürecin oluşumu adına önemli bir etkiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde incelenen sanatçılar - her ne kadar sanat anlayışlarında farklılık olsa da - ortak bir eğilimle geleneksel dörtgen yüzey kullanımının da dışına çıkarak farklı biçimlere sahip yüzeyler veya yüzeyden taşan soyut geometrik formlar kullanmışlardır. Söz konusu sanatçıların öncü soyut sanatçılar gibi çalışmalarında nesnel ifadeye yer vermedikleri belirlenmiştir. Geometrik formların yüzeyden taşma eğilimi tamamen gerçek mekana dahil olan geometrik soyut yapının oluşumuna neden olmuştur. Bu başkalaşım sadece biçimsel anlamda sanat eserinin görüntüsünü etkilememiş aynı zamanda sanatçı- sanat yapıtı- izleyici arasındaki geleneksel ilişkinin de dışına çıkılmasını sağlamıştır.

Endüstriyel malzemedен çalışmalarını üreten sanatçı artık, daha çok eserin tasarlanması ve kurgulanması aşamasında yer alırken eserini bir ekip yardımıyla da oluşturabileceği, dolayısıyla sanatçının eserini yapabilmek için el becerisine de çok fazla gerek duymayabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Geometrik sanat yapıtının ise, artık gerçek mekan içinde yer aldığı ayrıca bu mekanla bütünleşme ya da o mekanı dönüştürme gücüne sahip olduğu görülür. Bununla birlikte sanat yapıtının dokunulamaz, müdahale edilemez özelliğinin yıkıldığı, eserin tekrar tekrar bozulup-yapılabılme özelliği kazandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Carl Andre çalışmalarıyla ön planda yer almaktadır.

Ayrıca sanat eserinin geleneksel anlayışla karşıdan izlenen bir yapıdan istenilen açıdan izlenebilen, dokunulabilen, dahası yaşanabilen bir yapıya dönüştüğü görülür. Bu tespit genel anlamda “geometrik sanat yapıtının gerçek mekana dahil olması” başlığında örneklenen eserleri kapsamaktadır. Bu bağlamda Jesus R. Soto'nun içine girilebilen çalışmaları bu araştırmadaki en belirgin örnektir. İzleyici merkezli bir değerlendirmede ise, bazen yapıtın tamamlanması bazen de tam anlamıyla algılanabilmesi için izleyici varlığı ve izleyicinin içinde bulunacağı zihinsel veya fiziksel süreçlerin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda da çalışmanın bu bölümünde Sol LeWitt, Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre ve Jesus R. Soto örnek sanatçılar olarak ele alınmış,

sanatçı-sanat eseri-izleyici çerçevesinde yapılan incelemeler sonucunda bahsi geçen süreçlerin varlığı tespit edilmiştir.

Sürecin varış noktası olarak belirlediğimiz anamorfoz sanat, sanatçı tarafından bilinçli olarak çarpıtılmış ya da parçalara ayrılmış görüntünün, belirlenen bir noktadan bakıldığında normal şekliyle görülebildiği eserleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır.

Sanatçı sadece eserin tasarlanma sürecinde değil izlenme sürecinde dahi aktif rol oynar. Eserini oluştururken biçim veya formu tek bir noktadan anlamlı bir bütün olarak algılanabilecek şekilde yüzeye ya da mekâna yerleştirir. Bazen bu nokta sanatçı tarafından belirlenirken bazen de belirlenmez. Bu noktanın belirlenmemesi durumunda izleyici çalışmanın farkına varmayabilir ve çalışmanın bulunduğu alandan geçip gidebilir. Ya da izleyici anlamsız birimleri fark edip çalışmayı görebilmek adına bakış noktasını yakalamak için uğraş vermek zorunda kalabilir. Bu noktanın belirlenmesi durumunda ise izleyici bu noktaya gelerek çalışmayı izleyebilir. Dolayısıyla bu durum sanatçının izleyicinin eserle olan ilişkisine müdahale etmesi hatta izleyiciyi yönlendirmesi anlamına gelir.

Çalışmada bilinen ilk anamorfik resim örneğinin Leonardo Da Vinci'ye ait Codex Atlanticus adlı eserdeki çocuk başı ve gözü çizimleri olduğu saptanmıştır. Anamorfik resimlerin büyük oranda Erhard Shön'ün ağaç baskılarından esinlenilerek yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. 21.y.y' a değin süreç içinde anamorfik eserler, geçirdiği değişimler de dikkate alınarak; Uzatma Yöntemi, Katoprik (Silindirik Ayna) Yöntem, Kanal Yöntemi ve Yansıtma Yöntemi olarak dört başlık altında incelenmiştir. Teknik ve teknolojik yeniliklerin bu uygulama yöntemlerinde biçimsel değişikliklere yol açtığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Salvador Dali, William Kentridge, Thomas Medicus, Jonty Hurwitz, Felice Varini ve Georges Rousse anamorfoz sanatın 20. ve 21.y.y.'a ait önemli sanatçıları arasında sayılmıştır.

Anamorfoz'un yanılısama yaratma ile ilgili bir sanat kavramı olduğu ifade edilmiş; bu nedenle yanılısama yaratma eğilimindeki diğer uygulama teknikleri olan Trompel'oeil, Quadratura , Optik Sanat ve İmkânsız Biçimler ile karıştırılmaması adına örnekler üzerinden karşılaştırma yapılmıştır. Görüntüde her hangi bir bozulma yaratma kaygısı taşımadığı ve sadece mekâna yerleştirileceği yeri hesaplamak suretiyle mekânla

ışık-gölge uygunluğu göz önünde bulundurularak oluşturulduğu için Trompel'oeil eserlerin Anamorfoz sanat anlayışı ile herhangi bir benzerlik taşımadığı belirtilmiştir. Quadratura olarak tanımlanan eserler, resmin içinde sergilendiği bina ile karıştırılacak kadar bütünleştiği göz aldatmacalarına başvurmaktadır. Yansıtma yönteminin kullanımı ve resmin belirli bir noktadan izlenme gerekliliği bakımından her iki yöntem arasında benzerlik olsa da quadratura eserlerin mekanın devam ettiği yanılsamasını yaratması bakımından anamorfik resimlerden ayrıldıkları tespit edilmiştir. Optik Sanat; resim yüzeyinde yaratılan hareket, derinlik algısı ile birlikte eşit yapıların farklı, düz yapıların kırık ya da eğik algılanması ve benzeri yanılsamaların oluşturulması temeline dayanması, imkânsız biçimlerin ise - anamorfik resimlerde her ne kadar kullanılsa da - herhangi bir koşulda bu biçimlerden oluşturulan kompozisyonların izleyici tarafından anlamlı bir bütün olarak izlenememeleri nedeniyle anamorfik sanattan ayrı olarak değerlendirilmeleri gerekliliği vurgulanmıştır.

Anamorfik sanat, 20.y.y.'in son çeyreğinde soyut resim ile geometrik biçimler aracılığıyla ilişkilendirilmiştir. Çalışmada soyut geometrik anamorfik resimler olarak tanımlanan bu eserler, içleri boşaltılarak ya da renk alanları halinde iç içe – yan yana birimler halinde kullanılan minimal yapıya sahip geometrik soyut biçimlerden oluşur. Bu bağlamda ilk çalışmayı yapan Felice Varini'yle birlikte Georges Rousse geometrik soyut anamorfik resmin öncü sanatçıları, Fanette Guilloud ile Christopher Derek Bruno ise bu yaklaşımın önemli temsilcileridir.

Bu resimler iç ya da dış mekânda anamorfik yansıtma yöntemi ile boya ve/veya renkli bant kullanılarak yapılmıştır. Geleneksel anamorfik resim örneklerindeki sanatçı – sanat yapıtı – izleyici ilişkisi bağlamındaki paralelliğe karşın; geleneksel anamorfik uygulamalardaki gizlenmiş görüntünün başlangıç noktasından bakıldığında izleyiciyi şok edecek boyuttaki şaşkırtma eğilimi, soyut geometrik anamorfik resimlerde verilen görüntüye ait ipuçları nedeniyle sekteye uğramıştır. Çalışmada bunun sebebinin artık sanatçının izleyiciyi şaşkırtmaktan çok resimlerinde kullandığı soyut geometrik biçimler aracılığıyla üç boyutlu gerçeklik üzerinde iki boyut algısı yaratarak, soyut resmi daha da ileri bir safhaya taşımak olduğu -Felice Varini'nin bu yönde kullandığı ifadeleriyle de desteklenerek- belirlenmiştir. Bu doğrultuda Georges Rousse'un öncülüğünde sanatçılar, sadece bakış noktasından çektikleri fotoğrafı izleyiciyle buluşturmayı yeğlemişlerdir. Rousse boya kullanmak suretiyle oluşturduğu geometrik soyut

anamorfik resimlerinin yanı sıra kurguladığı çalışma için mekâna geometrik form eklemeleri yapmak suretiyle mekânda bir başka mekân hissi oluşturarak çalışmayı bakış noktasından izleyen izleyicinin algısıyla oynar. Bununla birlikte oluşturulan üç boyutlu kurgu sayesinde çalışmanın içine girilebilir ve hatta ona dokunulabilir. Ancak bu durumun izleyicinin hareketine bağlı olması, bu süreç içinde olan izleyicinin çalışmayı algılamamasına neden olmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarıyla anamorfik sanat anlayışına başka bir yorum kazandırmıştır. Fanette Guilloud çalışmalarında üç boyutlu gerçeklikte iki boyut algısı yaratırken aynı zamanda kullandığı imkânsız biçimler sayesinde üç boyut algısı da yaratarak izleyicinin algısını allak bullak eder. Christopher Derek Bruno ise çalışmalarında oluşturduğu hareket etkisiyle özgün anamorfik resim örnekleri sunmaktadır.

Anamorfik resim izleyicisi eseri tamamlamak için kullanılmaz. İzleyici burada sanatçı tarafından yönlendirilen edilgen bir konuma sahiptir. Buna karşın sanatçı, eserin tasarlanması ve dahi izlenmesi durumunda etken bir rol üstlenir.

Son bölümde ise soyut ve anamorfik soyut resimlerimde geometrik biçim kullanımı ve bu çerçevede ele alınan çalışmalar arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmiştir.

Resimsel gerçekliği yakalamak adına nesnel ifadenin resimlerimden atılmış olduğu ve soyut-geometrik resim yaklaşımını benimsediğim ortaya konmuştur. Bu bağlamda dokudan arındırılan kompozisyonlarda kullanılan çizgi, dörtgen ve daire, temel biçimlerdir. Kapalı kompozisyon anlayışıyla kurgulanmış çalışmalarda, farklı boyut ve renklerdeki biçimlerin bir arada kullanımı ritim ve hareket etkisi yaratırken biçimler arası direnç ve çekim etkisinin denge oluşumunu sağladığı görülmüştür.

Soyut-geometrik resimlerimi anamorfoz sanat anlayışıyla birlikte kurgularken üretim aşamasında anamorfik yansıtma ile kanal yöntemlerini birlikte kullanılması anamorfoz sanat bağlamında modern bir yorum olarak dikkat çeker. Bununla birlikte minimalist anlayışa paralel olarak çalışmaların yapıma ve bulunduğu alandan başka bir yere taşınma aşamasında bütünü oluşturan birimler tekrar tekrar sökülüp yerlerine takılabilir özelliktedir. Dolayısıyla çalışmalarımın soyut-geometrik resim, anamorfik resim ve minimalist anlayıştaki sanat disiplinlerinin bir sentezi olduğu görülür.

Soyut sanatla ulaşılan doğasal olanı resimlerden atarak yüzeyde iki boyut etkisi oluşturma yaklaşımı, soyut-geometrik anamorfik resimlerimde, bir sonraki aşamaya taşınmış ve resim yüzeyini oluşturan dikey şeritlerin nl arkalı yerleştirilmesi sonucu oluşturulan üçüncü boyut (derinlik) etkisi, eser bakış noktasından izlendiğinde ortadan kalkmıştır. Böylelikle yaratılan yanılsama sayesinde izleyicilerin çalışmaları iki boyutlu olarak algılamaları sağlanmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Apa, Melih, “Daniel Buren”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(7), Hatay 2007.
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception A Psychology of the Creative Eye*, New Version, University of California Press, Los Angeles 1974.
- Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme*, (4. Basım), (Çev. Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Artut, Kazım, *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, (4. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphic Art*, translated by W. J. Strachan Chevalier des Arts et Letters -1977.
- Bağatır, Reyhan Demir, “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”, Sayı 7, Aralık 2011. Erişim Tarihi: 11.11.2016, <http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/7reyhan.pdf>
- Batur, Enis “Ab Ovo: Geometri”, *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı:76, yaz 2000.
- Bayraktar, N., Nilgün G. T., Tekel, A., Gürer, N., Kızıldaş, A. C., Köroğlu, B. A., *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2012.
- Benjamin, Walter, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*, (3. Baskı), (Çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Crary, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyıl Görme ve Modernite Üzerine*, (3. Basım), (Çev.: Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul 2015.
- Cumming, Robert, *Görsel Rehberler Sanat*, (Çev.: Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İnkılap Kitabevi, Leo, Çin 2008.
- Damisch, Hubert, *Bulut Kuramı*, (Çev. E.Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

- Demir, Fisun (Ed). *Art Book Kandinsky*, (Çev. Özge Özbek), Dost Yayınevi, Ankara 1999.
- Düchting, Hajo, *Vassily Kandinsky*, Benedikt Taschen, Köln 1993.
- Faerna, Maria (Ed.), *Great Modern Masters-Kandinsky*, Translated from Spanish by Alberto Curotto, New York 1995.
- Farago, France, *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2003.
- Farthing, Stephen (Ed.), *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2. Baskı), (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs C. Çulcu), Hayalperest Yayınevi, Çin 2014.
- Genç, Adem, *Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İzmir-1983.
- Giderer, H.E., *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.
- Gombrich E. H., *Sanat ve Yanılsama*, (Çev. Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Gombrich E.H., *Sanatın Öyküsü*, (2. Basım), (Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- Harrison, Charles, Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Massachusetts 02148, USA-1992.
- Hunt, James, L., The channel anamorphosis, *Journal of Mathematics and the Arts*, 3:1, DOI: 10.1080/17513470902869337, 2009. Erişim Kaynağı: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17513470902869337> (Erişim tarihi: 22.02.2016)
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.
- Johnson, Martin, Joan D. Martin, "The Secret of Anamorphic Art", *The Mathematics Teacher* Vol. 91, No. 1 January 1998, Erişim Tarihi: 24.02.2016, <https://eric.ed.gov/?id=EJ558784>



- Kalay, Leman, *Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler*, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana sanat Dalı, Ankara 2013.
- Kandinsky, Vassily, “Başlangıç Düzlemi” *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı:76, yaz 2000.
- Kandinsky, Vassily, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (Çev.: Tefik Turan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.
- Karaaslan, Suat, “Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(2), Adana-2011.
- Little, Stephen, *...İzmler Sanatı Anlamak*, (Çev.: Derya Nüket Özer), Yem Yayın, İstanbul 2008.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.:Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul 2004.
- Malevich,Kazimir, *İnsanın Esas Gerçekliği:Tembellik*, (Çev.: Ender Keskin),Sel Yayıncılık, İstanbul 2014
- Malevich, Kazimir, *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*,(Çev.: F.Cansu Tapan), İstanbul 2013.
- Neret, Gilles, *Malevich*, Taschen Basic Art, Köln-2003.
- O’Doherty, Brian, *Beyaz Küpün İçinde*, (2. Baskı), (Çev.: Ahu Antmen) Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Öztuna, Yakup, *Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, 12. sayı, İstanbul 2007.
- Özükan, Bülent, *KANDINSKY*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Pau-Llosa, Ricardo, “Jesús Soto: Feeling The Infinite”, Erişim Tarihi: 05.01.2016.  
<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/soto/sm-soto.shtml>
- Rickey, George, *Constructivism Origins and Evolution, George Braziller*, Revised Edition, New York-1968.

- Stockebrand, Marrienne, *The Making A two Works: Donald Judd Installation at The Chinati Foundation*, 2004, Erişim Kaynağı: <https://www.chinati.org/pdf/making2works.pdf> (Erişim tarihi: 11.09.2016)
- Şahin, Okan, *Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2015.
- Şenol T., A.C.Asmaz, “A Research on the Works of French Artist Daniel Buren in the Context of Art-Space” (Sözlü Bildiri), *Uluslararası Geçmişten Günümüze Bursa’da Frankofoni Sempozyumu*, Bursa-7-8 Nisan 2017.
- Shiff, Richard, “Kalın Çizgiler: Serra’nın Siyahı”, *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı: 76, yaz 2000.
- Thompson, Jon, *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Çev. Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Tuğal, Sibel Avcı, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- Tunalı, İsmail, *Soyut Sanatta Realite Kavrayışı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1970.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, (15. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2013.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, (15. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Yılmaz, Evren, *Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2009.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005.
- Ziss, Avner, *Estetik*, (Çev.: Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.

**İNTERNET KAYNAKLARI**

<http://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/Anamorph.html> (Erişim tarihi: 07.11.2016)

[https://www.dailymotion.com/video/x2ik1hc\\_vucut-atlasi-8-gorsel-gerceklik-gorme-uyusu-discovery-chanel-body-atlas-visual-reality\\_school](https://www.dailymotion.com/video/x2ik1hc_vucut-atlasi-8-gorsel-gerceklik-gorme-uyusu-discovery-chanel-body-atlas-visual-reality_school) (Erişim tarihi: 12.12.2016)

<http://dugumkume.org/sol-lewitt-1928-2007/> (Erişim tarihi: 16.04.2016)

<http://en.artmediaagency.com/106974/a-question-of-point-of-view-an-interview-with-felice-varini/> (Erişim tarihi: 05.06.2016)

<http://www.georgesrousse.com/en/biography/> (Erişim tarihi: 12.08.2016)

<http://ilikethisart.net/?p=7508> (Erişim tarihi: 13.11.2016)

<http://www.interviewmagazine.com/art/daniel-buren-the-armory-show-2015/> (17.01.2017)

<https://issuu.com./atwoodmagazine/docs/issue6final/140> (Erişim tarihi:08.10.2016)

[http://kepes.society.bme.hu/art-science/Istvan\\_Orosz\\_-\\_The\\_Angle\\_of\\_Our\\_Vision.pdf](http://kepes.society.bme.hu/art-science/Istvan_Orosz_-_The_Angle_of_Our_Vision.pdf) (Erişim tarihi: 01.12.2016)

<https://lucamaggio.wordpress.com/2011/04/23/sol-lewitt-sentences-on-conceptual-art/> (Erişim tarihi: 25.11.2016)

<http://www.mediagang.co.uk/history-of-anamorphic-images/> (Erişim tarihi: 25.11.2016)

[http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/Yuksel\\_2015,\\_parag.13.](http://www.nilgunyuksel.net/bauhausun-ustalari/Yuksel_2015,_parag.13.) (Erişim tarihi:14.01.2016)

<http://www.poeticmind.co.uk/interviews-1/i-am-a-painter/> (Erişim tarihi: 11.08.2016)

[https://www.perrotin.com/FM\\_WEB/presse\\_expo/CP\\_Jesus-RafaelSOTO1895\\_499.pdf?2016043040612](https://www.perrotin.com/FM_WEB/presse_expo/CP_Jesus-RafaelSOTO1895_499.pdf?2016043040612) (Erişim tarihi: 06.01.2016)

<http://radicalart.info/kinetics/Turn/KineticPainting/tinguely/index.html> (Erişim tarihi: 05.07.2016)

[http://www.saatchiart.com/fanette\\_g](http://www.saatchiart.com/fanette_g) (Erişim tarihi: 01.09.2016)

<http://www.sicardi.com/artists/jesus-rafael-soto/artists-installation-stills/> (Erişim tarihi:  
06.01.2016)

<http://www.solakkedi.com/gorsel%20sanatlar/rodchenko/005.html> (Erişim tarihi:  
12.05.2016)

<http://www.tmi-archives.com/arts/james-barron-shows-sol-lewitt-kent> (Erişim tarihi:  
16.04.2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=vSQtrKtdYeg> (Erişim tarihi: 12.08.2016)

## ÖZGEÇMİŞ

|                         |  |
|-------------------------|--|
| <b>Kişisel bilgiler</b> |  |
| Adı Soyadı              | Tolga ŞENOL  |
| Doğum Yeri ve Tarihi    | Erzurum – 27.03.1981   |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |  |
| Lisans Öğrenimi         | <b>1999-2003</b> Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği Bölümü  |
| Y.Lisans Öğrenimi       | <b>2003-2009</b> Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı  |
| Bildiği Yabancı Diller  | İngilizce  |
| Sanatsal Faaliyetler    | <p style="text-align: center;"><b>Kişisel Sergiler</b></p> <p><b>2015</b>-Tesadüfe Dayalı Olanın İptali, Kişisel Resim Sergisi, Uludağ Üniversitesi Resim- iş Eğitimi Bölümü Sergi Salonu-BURSA</p> <p style="text-align: center;"><b>Karma Sergiler</b></p> <p><b>2017</b>-Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi-BURSA</p> <p><b>2017</b>-Dünya Sanat Günü Karma Resim Sergisi-Aphrodias Sanat Galerisi-İZMİR</p> <p><b>2016</b>-III. Gusbag, Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Sergisi-SİVAS</p> <p><b>2016</b>-Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi-BURSA</p> <p><b>2014</b>-Türkiye’den Türkmeneli’ne Uluslararası Karma Sergi, Gazi Üniversitesi Mimar Kemalettin Salonu-ANKARA</p> <p><b>2014</b>-Dissimilarity, Karma Resim Sergisi, Artis Causa Galery-SELANİK</p> <p><b>2014</b>-Bursa Nar Seramik Sanat Kültür Derneği Karma Sergi-BURSA</p> <p><b>2013</b>-Alaçatı 2. Genç Sanat Günleri, Kırmızı Ardıç Kuşu Sanat Galerisi-Alaçatı/Çeşme/İZMİR</p> <p><b>2013</b>-Bursa Nar Seramik Sanat Kültür Derneği Türk Sanatçıları Karma Sergisi, 21-26 Ekim-FLORANSA</p> <p><b>2012</b>-Acılar Dursun Çilen Son Olsun, Uluslararası Görsel Sanatlar Karma Sergisi-ANKARA</p> <p><b>2012</b>-Yüz Yüze Karma Resim Sergisi, Şair Zihni Kültür Merkezi Sanat Galerisi-BAYBURT</p> |

- 2011-**Ani Gravürleri Sergisi, Halk Eğitim Merkezi Sergi Salonu-KARS
- 2011-**Sanatla Türk Esintisi Karma Resim Sergisi, Bayburt Üniversitesi Sanat Galerisi-BAYBURT
- 2011-**Gravürlerle Erzurum Sergisi, Hizmet içi Eğitim Merkezi Sergi Salonu-ERZURUM
- 2011-**Erzurum’u Yaşayan Sanatçılar Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Sergi Salonu-ERZURUM
- 2011-**Uluslararası Basri Erdem Koleksiyonu Sergisi, Palandöken Belediyesi Kültür Merkezi Sergi Salonu-ERZURUM
- 2008-**24 Kasım Öğretmenler Günü Resim Sergisi, Öğretmenevi Salonu-ERZURUM
- 2005-**Fikret HAŞİMOV Atölyesi Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu-ERZURUM
- 2003-**Linol Baskı Sergisi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Sergi Salonu-ERZURUM

#### **Kitap Bölümü**

- 2016-** Şenol, T., A Review Concerning The Impact of Vassily Kandinsky on Applied Education of Art Basics of Today, Research on Humanities and Social Sciences, Communication, Social Sciences, Arts,iassr, Peter Lang Edition, Frankfurt,313-321.

#### **Makaleler**

- 2015-**Şenol T., Fransız Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkisi Üzerine Karşılaştırmalı Örnek Eser İncelemeleri, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 153-168.
- 2014-**Şenol T., Research about Family Perceptions via Pictures of Children from Problematic Families or Having Divorced Parents, <http://www.sciencedirect.com/science>

#### **Bildiriler**

- 2017-** Şenol T., A. C. Asmaz, A Research on Kazimir Malevich’s Art Perception After Geometric-Pure Period, XIV. European Conference on Social and Behavioral Sciences, August 23-26, 2017- Odessa, UKRAINE
- 2017-** Asmaz A. C., T. Şenol, A Study of Stanislav Libensky’s Pure Geometrical Glass Sculptures in

|                    |  |
|--------------------|--|
|                    | <p>Light and Color Usage, XIV. European Conference on Social and Behavioral Sciences, August 23-26, 2017- Odessa, UKRAINE</p> <p><b>2017-</b> Şenol T., A. C. Asmaz, A Research on the Works of French Artist Daniel Buren in the Context of Art-Space, Uluslararası Geçmişten Günümüze Bursa'da Frankofoni Sempozyumu, 7-8 Nisan 2017 -BURSA</p> <p><b>2014-</b> Şenol T., M. Aksu Caferoğlu, A. Ş. İşler, Bir Sanat Eseri İnceleme Örneği: İbrahim Çallı Çıplak Yatan Kadın, Anadolu Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi 14-15-16 Mayıs-ESKİŞEHİR</p> |
| <b>İş Deneyimi</b> |  |
| Stajlar            |  |
| Projeler           |  |
| Çalıştığı Kurumlar | <p><b>2012-</b>Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü</p> <p><b>2010-2012-</b>Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü</p> <p><b>2004-2010-</b>Turgut Özal İlköğretim Okulu Palandöken\Erzurum</p>   |
| <b>İletişim</b>    |  |
| E-Posta Adresi     | <a href="mailto:ttolgasenol@gmail.com">ttolgasenol@gmail.com</a>   |
| Tarih              | 14.09.2017   |