



**20. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK
SANATLARDA GEOMETRİK BİÇİMLEMELER**

Fadıma EREN

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK
2020
Her Hakkı Saklıdır**

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

Fadıma EREN

**20.YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA GEOMETRİK
BİÇİMLEMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK**

ERZURUM – 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	XIV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GEOMETRİ

1.1. GEOMETRİNİN TANIMI	3
1.2. DOĞADA GEOMETRİ	4
1.3. SANATTA GEOMETRİ.....	8
1.3.1. Batı Sanatı- Yunan/Roma	12
1.3.2. Doğu Sanatı- Antik Mısır/Sümer Sanatı.....	16
1.3.3. Türk İslam Sanatı	18
1.4. GEOMETRİK FORMLARIN SANATSAL BİÇİMLERE YANSIMASI	22
1.4.1. Anish Kapoor (1954-).....	24
1.4.2. Tony Smith (1912- 1980).....	26
1.4.3. Ronald Bladen (1918-).....	28
1.4.4. Alexander Calder (1898- 1976)	29
1.4.5. Ceal Floyer (1968-)	30
1.4.6. Ryan Gander (1976-).....	31
1.4.7. Liam Gillick (1964-)	32
1.4.8. Beatriz Milhazes (1960-)	34
1.4.9. Eva Rothschild (1972-).....	35
1.4.10. Philip Guston (1914-1980).....	37
1.4.11. Barnett Newman (1905-1970).....	39

İKİNCİ BÖLÜM

20.YÜZYILDA GEOMETRİK SOYUT SANATIN OLUŞUMUNU

HAZIRLAYAN ETMENLER

2.1. BATI SANATI'NDA SOYUTLAMA SÜRECİ VE MODERNLEŞME	46
--	----

2.2. KÜBİZM	50
2.3. ORFİZM.....	54
2.4. ANALİTİK KÜBİZM	55
2.5. SENTETİK KÜBİZM.....	58
2.6. DE STİJL.....	59
2.7. SÜPREMATİZM	65
2.8. KONSTRÜKTİVİZM	70
2.9. SOYUT SANAT	74
2.9.1. Sanat ve Tasarım Okulu (Bauhaus)	78
2.10. MİNİMALİZM.....	83

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA GEOMETRİK BİÇİMLERE YÖN VEREN SANATÇI ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. CEZANNE (1839-1906).....	85
3.2. PABLO PİCASSO (1881-1973)	88
3.3. WASİLİY KANDİNSKY (1866-1944).....	93
3.4. THEO VAN DOESBURG (1883-1931)	96
3.5. PİET MONDRİAN (1872-1944)	100
3.6. KAZİMİR MALEVİCH (1878-1935)	102
3.7. GEORGES BRAQUE (1882-1963).....	104
3.8. PAUL KLEE (1879-1940)	108
3.9. FRANK STELLA (1936-)	111
3.10. ROBERT MORRİS (1931-2018)	113
3.11. CARL ANDRE (1935-).....	116
3.12. VLADEMİR TATLİN (1885-1953)	119
3.13. NAUM GABO (1890- 1977)	120
3.14. MARCEL DUCHAMP (1887-1968)	123
3.15. SOL LEWİTT (1928-2007)	126
3.16. ALEKSANDR RODÇENKO (1891-1956).....	129

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**20. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SOYUT GEOMETRİK
FORMLAR**

4.1. D GRUBU (1933-1951).....	135
4.2. GEOMETRİK SOYUT EĞİLİMLER	138
4.3. FERRUH BAŞAĞA (1914-2010)	141
4.4. CEMAL BİNGÖL (1912-1993).....	144
4.5. ŞEMSİ AREL (1906-1982).....	147
4.6. SABRİ BERKEL (1907- 1993).....	149
4.7 ADNAN ÇOKER (1927-).....	151

BEŞİNCİ BÖLÜM**UYGULAMA RAPORU**

5.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ.....	155
5.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	157
5.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ.....	171
SONUÇ.....	173
KAYNAKÇA.....	175
ÖZGEÇMİŞ	181

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

20.YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA GEOMETRİK
BİÇİMLEMELER

Fadıma EREN

Tez Danışmanı: Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK

2020, 182 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZNÜLÜER

20. yüzyılın başlarından itibaren bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler toplumların sosyo-kültürel bağlamda yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Böylelikle geleneksel sanat sorgulamaları sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde öncelikle benimsenmeyen Kübizm ile başlayan değişim, Fovizm, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus, Minimalizm gibi yeni sanat anlayışlarını doğurmuş, biçimler bozulmaya, sadeleşmeye ve geometrik formlara dönüşmeye başlamıştır.

Ülkemizde ise, eğitim ve sanat alanına yönelik reformların gerçekleştiği Osmanlı İmparatorluğu dönemine uzanan ıslahat hareketleri ile temellenen dönem, son derece önemlidir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu sonraki yıllarda Plastik Sanatların ülke genelinde kurumsallaşmasını sağlamıştır. 1950'lerden sonra ise Cemal Bingöl, Adnan Coker, Sabri Berkel, Ferruh Başağa geometrik soyut çalışmaları ön plana çıkmıştır. Batılı anlamda sanat, geleneği olmasa da Türkiye'de de ciddi anlamda gelişim göstermiş ve çağdaşlarının seviyesine ulaşmıştır.

Bu anlamda bu tez çalışmasının amacı, geometrik biçimlemelere dayanan plastik unsurların batı sanatında ve ülkemizdeki gelişim sürecini gözler önüne sermek, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, toplumsal bir birey olarak sanatçının algısını nasıl değiştirdiğine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Batı sanatı, Geometrik Sanat, Modern Sanat, Soyut Sanat

ABSTRACT**MASTER THESIS****GEOMETRICAL FORMING ON PLASTIC ARTS FROM 20TH CENTURY TO PRESENT****Fadıma EREN****Advisor: Assoc. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK****2020, 182 Pages****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assoc. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK****Assist. Prof. Dr. Hüseyin ÖZNÜLÜER**

Developments on science and technology caused societies to re-shape in socio cultural sense from early 20th century. In this way, conventional art questioning directed artists to new seeking. Change began with Cubism that was not adopted in the first quarter of 20th century, brought new senses of art such as Fauvism, Futurism, Dadaism, Constructivism, De Stijl, Bauhaus, Minimalism; shapes started to be deformed and simple, and to transform into geometrical forms.

And in our country, the era based on reform movements that traced to the Ottoman period when changing for education and art happened is extrem important. Establishment of Sanayi-i Nefise Mektebi –that is named Mimar Sinan Fine Arts University today-led plastic arts to institutionalize throughout the country. And after 1950s geometrical abstract works of Cemal Bingöl, Adnan Coker, Sabri Berkel, Ferruh Başağa came to the forefront. Although it was not a convention, art in western sense made progress in Turkey and reached its contemporaries.

In this sense, aim of this thesis is to reveal development process of plastic elements based on geometrical forms, in western art and our country; and to indicate how academical and technological developments changed perception of artist who is an individual in society.

Keywords: Western art, Geometrical art, Modern art, Abstract art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Koch Kar tanesi.....	4
Resim 2. Bitki ‘Fraktal’ örneği.....	4
Resim 3. ‘K’ Harfinden Oluşan Tekrar.....	5
Resim 4. Sierpinski Üçgen Fraktali	5
Resim 5. Altıgen örüntü fraktalı	6
Resim 6. Kar Kristali	7
Resim 7. Midye Kabuğu, Bulutlar, El ve parmaklar, Korno.....	7
Resim 8. Altın Dikdörtgen ve Sarmallardaki Tasarım.....	8
Resim 9. Araç Markası Sembolleri (Mercedes, Mitsubishi, Audi)	9
Resim 10. Yin Yang, Türk Bayrağı, Davud Yıldızı)	9
Resim 11. Bir Hint Tapınağı planı önde giriş bölümü, arkada salon (Sol), Kuzey Hint gelişiminden (Sağ)	10
Resim 12. Ayinlerde sancak olarak kullanılan “Güneş Kursu”, Bronz, Alacahöyük yüksekliği 34cm.....	11
Resim 13. Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa (Sol), Leonardo Da Vinci, “Vitruvius Adamı” (Sağ).....	12
Resim 14. Yunan Bezeme Sanatı.....	13
Resim 15. Antik Yunan Sanatı ve Arkaik çağ, M.Ö. 530.....	13
Resim 16. Antandros Teras Evi’nde bulunan yemek odasının (triclinium) mozaikleri .	14
Resim 17. Roma Bezeme Sanatı.....	14
Resim 18. Protogeometrik Ampora Keramikleri.....	15
Resim 19. Olgun Geometrik Dönem, “Dipylon Vazosu”(Sol), Olgun Geometrik Dönem. “Dipylon Vazosu ayrıntı” (Sağ)	16
Resim 20. Mısır Piramidleri	16
Resim 21. Mısır Karnak Tapınağı	17
Resim 22. Mısır Bezeme Sanatı	17
Resim 23. Besin kaynak verilerini tutma amaçlı (piktogram) erken yazı örneği (Solda). Sümer çivi yazısı (Sağda)	18
Resim 24. Siirt Ulu Camii, minare kaidesindeki on kollu yıldızdan oluşan tezyinat	19
Resim 25. Sağda Pazırık Halısı (M.Ö.5.yy), (Aslanapa, 1972), Sağ Hırbet El Mefcer Zemin Mozaïği.	20

Resim 26. “Türkmenistan Kazısında Bulunan Keramik” (Sol), Kayrevan Ulu Cami Mihrap Duvarındaki çiniler (Sağ)	20
Resim 27. İznik Yeşil Camii, minare, altıgen çerçeve içinde altı köşeli yıldız motifinden oluşan süsleme.....	21
Resim 28. İsfahan Mescid-i Cuma’sı.....	21
Resim 29: Bursa Yıldırım Camii, minber yan aynalığında sekiz köşeli yıldız motiflerinin de yer aldığı süsleme kompozisyonu.....	22
Resim 30. Hüdavendigar Camii, revak korkuluklarında altıgen ve altı köşeli yıldız motifii bileşimi.....	22
Resim 31. Anish Kapoor, Bir Dağ Olarak Anne, 1985, tahta, tutkallı alçı ve toz boya, yerleştirme (140 x 275 x 105 cm), yükseklik 140 cm, Minneapolis, Walker Art Center.	25
Resim 32. Anish Kapoor “Sky Mirror”, Monte Carlo, Monaco, 2015.....	25
Resim 33. Anish Kapoor, “Claude Gate”, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago.	26
Resim 34. Tony Smith, Nesil, 1965. Matthew Marks Galeri, New York.....	27
Resim 35. Tony Smith, Uyulması Gereken O Kız, 1975. Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	27
Resim 36. Tony Smith, Küp, 1962. Modern Sanat Müzesi, New York	28
Resim 37. Ronald Bladen, “X”, 1968. Loretta Howard Galerisi, New York.	29
Resim 38. Alexander Calder, “Kırışık ve Kırmızı Disk”, 1973, çelik, Schlossplatz.....	30
Resim 39. Ceal Floyer, “Şeyler”, 2007-2009, CD’ler CD oynatıcı, haparlörler, kablolar, tahta, muhtelif boyutlarda.....	31
Resim 40. Ryan Gander, “Bir Yere Girin, Herhangi Bir Yere Yoksa Zavallı Küçük Kız Oyunda Yenilir”, Bronz figür, ahşap kaide ve muhtelif boyutlarda 37 tane boyalı metal nesne, 2010	32
Resim 41. Liam Gillick, “Geçersiz Üretim”, Püskürtme boyayla kaplı aliminyum ve renkli, şeffaf pleksiglas, 200x 240x 240cm, 2008	33
Resim 42. Beatris Milhazes, “Popeye”, 2018, Tuval üstüne akrilik, 199x139 cm.....	35
Resim 43. Eva Rothschild, “Gözün İstedığı”, 2014.	36

VIII

Resim 44. Eva Rothschild, “Karartma”, 2017 Boyalı ahşap ve Perspex (sert plastik), 271,8x121,9 cm.	37
Resim 45. Tuval üzerine yağlı boya 122x137 cm, özel koleksiyon	38
Resim 46. Barnett Newman, “Onement”, 1948, 69,2 x 41,2 cm.....	39
Resim 47. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis	40
Resim 48. J. M. W. Turner, ‘Yağmur, Buhar ve Hız’, 1844 Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm. Ulusal Galerisi, Londra.....	43
Resim 49. Wassily Kandinsky, ‘Kompozisyon 7’, 1913 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova	44
Resim 50. Marcel Duchamp 1,3 m x 64 cm x 42 cm	45
Resim 51. Uyku, Constantin Brancusi, Mermer, 1906	47
Resim 52. La Muse Endormie/Uyuyan Esin Perisi Heykeli Brancusi uyuyan su perisi 1909-1910	48
Resim 53. Wilhelm Lehmbruck. Yere Düşmüş Adam. Taş. (1915-1916).....	49
Resim 54. Georges Braque, “L’Estaque’de Evler”, 1908, 73 x 60 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.	51
Resim 55. Juan Gris, “Çiçekli Natürmort”, 1912, 112.1 x 70,2 cm,	52
Resim 56. Pablo Picasso, ‘Fermanenin Başı’, Alçı, 1909.....	53
Resim 57. Robert Delaunay, Joie de Vivre	55
Resim 58. Pablo Picasso, “Mandolinli Genç Kız”, tuval üzerine yağlıboya 100,3 x 73,6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910.....	56
Resim 59. Pablo Picasso, “Gitarist”, tuval üzerine yağlıboya 100 x 73 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1910.....	57
Resim 60. George Braque, Meyve Tabağı ve Bardak, Kâğıt hamuru ve karakalem, 60x45 cm, 1912	58
Resim 61. Pablo Picasso, Hasır Örgülü Natürmort, Telli çerçeve ile parafinli kumaş ve tuval üzerine yağlıboya, 29x37 cm, 1912.....	59
Resim 62. Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya 72,5 x 69 cm, Tate Gallery, Londra, 1921.	61
Resim 63. Piet Mondrian, Sarı Kırmızı ve Mavili Kompozisyon (1921)	61
Resim 64. George Vantongerloo “Hacimlerin ilişkisi”	62
Resim 65. Theo van Doesburg, İnek Eskizleri ve Boyamaları (1916)	63

Resim 66. Theo van Doesburg, “Karşı Kompozisyon V”, 1924.....	63
Resim 67.Theo van Doesburg, Dans Salonu Tasarımı, Strazburg	64
Resim 68. Bart Van Der Leck, “Kompozisyon (1918), T.ü.y., 74x 63 cm, Tate koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık	65
Resim 69. Kazimir Malevich, “Supremus No 56”, 1916,80,5 x 71 cm, State Russian Museum St. Petersburg Kanvas	66
Resim 70. Kazimir Maleviç, “0,10 Sergisi”, 1915	67
Resim 71. Kasimir Maleviç, “Havadaki Uçak”, 1905	67
Resim 72. Kazimir Maleviç, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, 1915.....	69
Resim 73. Kazimir Malevech, “Dört Kare”, 1915.....	69
Resim 74. Kazimir Malevech, “Siyah Daire”, 1923.....	70
Resim 75. Pablo Picasso, Gitar, 1912	71
Resim 76. Vladmir Tatlin, Köşe Rölyefi. 1915.....	72
Resim 77. Vlademir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı”, Metal- Cam, 1919.....	72
Resim 78. El Lissitzky, “Beat the Whites with the Red Wedge”, 1919	73
Resim 79.Frank (François) Kupka, ‘İki Renkli Figür’, TÜYB,210 x 200cm, 1912 Milli Galeri, Praq	74
Resim 80. Moholy Nagy, “Işık Donanıtımı”, 1922- 1923	75
Resim 81. El Lissitzky, Proun 99, Metal Boya,1923.....	77
Resim 82. Moholy Nagy, Compositie Z VII, Tutkallı Boya, 114x132 cm, 1924	77
Resim 83. Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928.....	79
Resim 84. Bauhaus Tasarım Okulu Sergisi.....	80
Resim 85. Joost Schmidt, Bauhaus Sergi Afişi, 1923	81
Resim 86. Herbert Bayer, Bauhaus Dergisi, 1. Sayı Kapak Tasarımı, (İdeal hacimler: Küp, küre, koni), 1928.....	81
Resim 87. Barnett Newman, “Kırık Obeliks”, 1963/67. Rothko Chapel, Teksas	84
Resim 88. Cezanne, “Victorie Dağı”, Sainte, 1885-1895.....	86
Resim 89. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, tuval üzerine yağlıboya 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1896.	87
Resim 90. Cezanne, “Büyük Yıkanan Kadınlar”,2,1 m x 2,51 m	87
Resim 91. Cezanne, “Elma Sepeti Tablosu”	88

Resim 92. Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Hazır malzeme, 1942	89
Resim 93. Pablo Picasso, “Feanande’nin Başı”, 1909.....	90
Resim 94. Pablo Picasso, “Avignon’ lu Genç Kızlar” tuval üzerine yağlıboya 243,9 x 233,7 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, 1907.....	91
Resim 95. Pablo Picasso, “Guernica”, 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937.....	92
Resim 96. Wassily Kandinsky, “Sarı- Kırmızı- Mavi”, Yağlıboya, 127x200 cm, 1925	94
Resim 97. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VIII”, Yağlıboya, 141x202 cm, 1923..	95
Resim 98. Theo van Doesburg, “Yaşamın, sanatın ve teknolojinin yeni ifadesi (A new expression of life, art and technology)”	97
Resim 99. Theo van Doesburg, 533 × 452 pixels.....	97
Resim 100. Theo van Doesburg, “Karşı Kompozisyonu XVI”	98
Resim 101. Theo van Doesburg, “Counter-Composition XIII”,1924	99
Resim 102. Piet Mondrian, “No.2/Composition No. VII”.....	100
Resim 103. Mondrian, “İzgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon”, 1919, T.ü.y, köşegen, 84,5 cm	101
Resim 104. Kazimir Malevich, “Kova Taşıyan Kadın”,1913,80,3 x 80,3 cm,	102
Resim 105. Kazimir Malevich, “Siyah Alan ve Kırmızı Alan”, 1915, T.ü.y.....	103
Resim 106. Kazimir Malevich. “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918	104
Resim 107. Georges Braque, “Estaque’ de Viyadük”, tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 59 cm, Uluslar arası Modern Sanat Müzesi, Paris - Fransa, 1908. .	105
Resim 108. Georges Braque, “Gitarlı Adam”, 116x 81cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1911.	106
Resim 109. Georges Braque, “Gitar ve Programı”, Kağıt üzerine kömür kalem, kolaj ve guaj Teknikleri 73 x 100 cm, Picasso Müzesi, Paris-Fransa, 1913.	107
Resim 110. Georges Braque, “Still life Bach”, kolaj, kağıt üzerine karakalem ve guaj Teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912.	107
Resim 111. Paul Klee, “Gate in the Garden”. 1926.Panel üzerine, Yağlıboya (54.5 x 44 cm)	109
Resim 112. Paul Klee, “Strong Dream”, 1929, Guaj.....	109

Resim 113. Paul Klee, “Kale ve Güneş”, 1928. Özel Koleksiyon.	111
Resim 114. Frank Stella, Tuval üzerine sıcak baskı 57x49 cm Kunstmuseum Basel Basel, İsviçre, The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959. Enamel on canvas, 230.5 x 337.2 cm	112
Resim 115. Frank Stella, “Az Çok ya da Az”, 1960, Tuvale aliminyum boya, 300x 418cm	113
Resim 116. Robert Morris, “Adsız” 1965, 1971	115
Resim 117. Robert Morris, Levha Platform, levha bulut, 1963 New York ve 1973	115
Resim 118. Carl Andre, Kızıl sedir ağacı, 47 blok, her biri 30x 30x90 cm Sanat Müzesi, Wolfsburg Almanya	116
Resim 119. Carl Andre, “Eş Değer VIII”, 1966, 120 adet tuğla, enstalasyon, 127x686x2292mm	117
Resim 120. Carl Andre, “Kaldıraç”, 1966, 137 Ateş Tuğlası	118
Resim 121. Çelik ve çinko 184x184x0.9 cm Tate Modern. Londra, Birleşik Krallık..	119
Resim 122. Vlademir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı”	120
Resim 123. Naum Gabo, “Baş Konstrüksiyonu”, No.2, Çelik, 1964	121
Resim 124. Naum Gabo. “Kadın Başı”, Metal, 1917- 1920	122
Resim 125. Naum Gabo, “2 No'lu Doğrusal Yapı”, 1970-1, Plastik ve naylon iplikler, 1130 x 600 x 590 mm	123
Resim 126. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak No:2”, 1912.....	124
Resim 127. Marcel Duchamp, “Pisuar (Çeşme)”, 1917, Hazır Nesne,	125
Resim 128. Sol LeWitt, “Açık Küp”, 1968. Ulusal Galeri Berlin.....	127
Resim 129. Sol LeWitt, “Yarısı Çıkarılmış iki Açık Modüler Küp”, 1972, Tate Modern, Londra.....	127
Resim 130. Sol LeWitt, “Dört Kenarlı Piramit”, 1997, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....	128
Resim 131. Sol LeWitt, “Seri Proje No. 1. (ABCD)”, 1966, Modern Sanat Müzesi, New York.....	129
Resim 132. Aleksandr Rodçenko, “Sovyet propagandası grafik tasarımı”, 1924.....	130
Resim 133. Aleksandr Rodçenko, “Objectless composition No:65” (Still life), 1918, Tuval üzerine yağlı boya, Rusya.....	130

Resim 134. Aleksandr Rodçenko, “Spatial Construction No.12”, Kontrplak, 1920, Aliminyum boyasıyla boyalı çelik tel, 61x83.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York	131
Resim 135. Ferruh Başağa, ‘’Aşk’’	135
Resim 136. Cevat Dereli; “Balık Tutan Adam”, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 115 cm. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....	139
Resim 137. Ferruh Başağa, ‘Satranç’, 65x65,1945	142
Resim 138. Ferruh Başağa, “Sütçü Kadın”,1947, 90x60cm	142
Resim 139. Ferruh Başağa, “Nermin Başağa”, 1949, Ahşap/Yağlıboya, 41x31cm.....	143
Resim 140. Ferruh Başağa, “Saydam Yüzeyleyler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm	144
Resim 141. Cemal Bingöl, Yağlıboya, 67x 86.5	145
Resim 142. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, 80 X 60 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya.	146
Resim 143. Cemal Bingöl, Yağlıboya, 40x80 cm	146
Resim 144. Şemsi Arel, “Yazılı Kompozisyon”, 32 X 32 cm., Karton Üzerine Yağlıboya.	148
Resim 145. Şemsi Arel, Geometrik Kaligraf, T.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	148
Resim 146. Sabri Berkel, Pentür, 1953, 61x49cm mukavva üzerine yağlıboya	150
Resim 147. Sabri Berkel, “Simitçi”, Tuval üzerine yağlıboya, 163x92 cm, 1955 (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)	151
Resim 148. Adnan Coker, “Beş Eleman”, 1972, t.ü.y	152
Resim 149. Adnan Çoker, “Yapısal Küreler”, 180 X 180 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1997.	153
Resim 150. DIP16 kılıfında bir entegre.	156
Resim 151. Devre kartı fotoğrafı	156
Resim 152. Mikroçip Devre Levhası (Solda), Mikroçip (Sağda).....	157
Resim 153. Eskiz 1, Karakalem, A4.....	159
Resim 154. Eskiz 2, Karakalem, A4.....	160
Resim 155. Eskiz 3, Karakalem, A4.....	160
Resim 156. Fadıma Eren, “Comminication Fault”, 2019	161

Resim 157. Fadıma Eren, “Comminication Fault”, 2019, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 50x50x60 cm. (Ana Gövde)	162
Resim 158. Fadıma Eren, “Comminication Fault”, Micro Ağ 1, 2019, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm.....	163
Resim 159. Fadıma Eren, “Comminication Fault”, Micro Ağ 2, 2019, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm.....	164
Resim 160. Fadıma Eren, “Comminication Fault”, Micro Ağ 3, 2019, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm.....	165
Resim 161. Amr Alngmah, “Dijital Maneviyat”, 2017, Devre kartı karışık ortam kurulumu ve 3D baskı (73,4 × 73,4 × 8 cm).....	166
Resim 162. Amr Alngmah, “Dijital Maneviyat”, 2017, Devre kartı karışık ortam kurulumu ve 3D baskı (73,4 × 73,4 × 8 cm) (Ayrıntı)	167
Resim 163. Elias Sime. Cambaz ipi 8, 2009-2014. Paneldeki geri kazanılmış elektronik bileşenler, 112 x 180 cm (44 1/16 x 70 13/16 inç)	168
Resim 164. Elias Sime, “Cambaz ipi: Mobil 3”, 2015, Panelde atılan cep telefonları, 104,1 x 241,3 cm, 41 x 95 inç	169
Resim 165. "Snake" Peter McFarlane.....	170
Resim 166. Peter McFarlane, “Obsolete”, Devre kartı/ Kullanılmış Malzemeler/ Metal	171

ÖNSÖZ

Batıda başlayan sosyolojik, teknolojik değişim ve gelişim süreci zaman içerisinde baş döndürücü bir hızla tüm dünyayı etkisi altına alarak toplumların sanata bakış açısını değiştirmiştir. Bu baş döndürücü dünyanın doğadan uzak karmaşık yapısı, insanları sadeliğin ön planda tutulduğu, basit geometrik formların hakim olduğu plastik unsurlara yöneltmiştir.

“20. yüzyıl’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Geometrik Biçimlemeler” başlıklı bu tez çalışmamda, belki de zorunlu bir kaçış olarak olarak içsel bir ihtiyaç hissettiğim geometrik soyutlama alanına işaret etmek istedim. Böylece bu araştırma neticesinde incelediğim sanatçılarda kendimi bulma ve sanatsal tercihim belirlenme şansını yakalamış oldum.

Bu farkındalığımı sağlayan ve sanatsal üretimime katkı kazandıran danışmanım Sayın Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK’a, heykel sanatını sevdiren ve bana inancını her fırsatta destekleriyle yansıtan Prof. Dr. Mustafa BULAT’a, Heykeltraş Rifat ÜSTÜNDAĞ’a ve Gazeteci- Yazar Serpil KORKMAZ’a, gelecek neslin şekillenmesinin yalnızca araştırma- öğrenme olduğunu savunan, aşıl原因 ve çevrelerine örnek olan annem ve babama, bu özverili süreçte benden desteklerini esirgemeyen eşim Serkan EREN’e ve bana yaşama gücü veren kızlarım Yağmur ve Sera’ya teşekkür ederim.

Erzurum 2020

Fadıma EREN

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan itibaren sanat duygu, düşünce ve olayları ifade etme aracı olmuş ve bir özne-nesne ilişkisi dahilinde yüzyıllar boyunca evrilerek süregelmiştir.

Toplumsal yapıyı şekillendiren en önemli faktörlerden birisi olan bilim ve teknoloji, sanat üzerinde etkili olmuş ve toplumların sanata bakış açısını etkilemiştir. Sanatsal ve bilimsel buluşların geliştirdiği yeni olasılıklar birbirlerini olumlu ve olumsuz yönde etkilemiştir.

19.yüzyılın başında fotoğraf makinesinin icadını takiben, otomobilin, uçağın icadı, endüstri kentlerinin hızla yükselen gelişimi, toplumların sosyolojik hayatı ve bakış açısını yeniden şekillendirmesine neden olmuştur. 20.yüzyılda yaşanan bu gelişmeler ressamaları, heykeltıraşları ve genel anlamda tüm insanlığı, hızla değişen teknolojik değişime ve endüstrileşmeye ayak uydurmak zorunda bırakmıştır. Atomun parçalanması, Einstein'ın görelilik kuramı, insanın algısının dışında hipotezlerin de var olabileceği kanısına varıp sanatı sorgulamaya yönlendirmiş ve yeni arayışlar içine sürüklemiştir.

ABD'li yazar ve tarihçi Henry Brooks Adams, 13.yy'dan 20.yy'a kadarki süreçte devamlılığı sağlayan tek bağı 'sürekli değişim' olduğu yargısında bulunmuştur. Bu süreç; temsili olmayan, doğa, renk, biçim ve görünen formların dışında yapılan soyutlama Wasily Kandinsky öncülüğünde başlamıştır ve bu gelişme, biçimciliğe alternatif getiren Cezanne'la devam etmiştir. Cezanne eserlerinde figürü, nesnelere ve doğayı koni, silindir, üçgen, kare şeklinde geometrik parçalara dönüştürmüş, Picasso, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Duchamp gibi birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar, yenilik arayışıyla devam etmiş ve bununla da kalmayıp bu evrim süreci Baraque, Joseph Beuys gibi sanatçıları plastik sanatlarda araştırmalara yöneltmiş ve kullanılan malzemeyi çeşitlendirmiştir.

20. yüzyılda yaşanan teknolojik, bilimsel ve düşünsel gelişmeler, fotoğraf makinesinin de icadı ile natüralist sanatın sonunu hazırlamış, geçmişten beri gelen geleneksel sanat anlayışın yerini, Doğu-Uzak Doğu-İlkel sanattan esinlenen yeni yönelimler almıştır. Böylece soyut (soyutlama) kavramı ortaya çıkarmış ve süreç içerisinde giderek geometrik soyuta dönüşmüştür. Batıdaki bu gelişmeler, sanatı ticaretle buluşturup Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nda insanların doğal yaşamında

kullanabileceği tasarımlar için mühendislik, tamircilik gibi vasıfları ön plana çıkararak yaşam alanımızda kullanabileceğimiz ürünlere dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Joseph Beuys'un, 'Her insan sanatçıdır' öngörüsünde bulunmasına sebep olmuştur.

19. yüzyıla kadar ülkemizdeki batılı anlamda sanat, İslam dininin etkisi altında olduğundan gelişme gösterememiştir. 20. yüzyılda yeni kurulmuş olan Türkiye'de sosyo-kültürel yapı, ilan edilen Cumhuriyetle birlikte, özellikle 1950 yılından sonra çok partili döneme geçişin de etkisiyle oldukça değişim göstermiştir. Bunun sonucu olarak sanatsal üsluplarda batıya ilgi artmış ve soyut-geometrik, soyut kavramları ile Türk Resim Sanatında yeni eğilimler ortaya çıkarmıştır.

Soyut geometrik eğilim, elbette batının 20. Yüzyılda ilk defa ortaya çıkardığı bir saptama niteliğinde değildir. Geçmiş binlerce yıl öncesine dayanan antik medeniyetlerin, günümüze kadar varolmayı başarmış kalıntılarında görüldüğü üzere, geometrik soyut formları kullandıkları görülmektedir. Mısırlılardan Türk-İslam sanatına, Roma döneminden, Yunanlılara kadar tüm dünyada matematiksel geometrinin sanatla buluştuğu soyut anlayış altın oran üzerine inşaa edilmiştir.

Bu anlamda, 20. yüzyıldan günümüze sanatın evrensel kurallarının plastik sanatlarda geometrik açıdan incelenip nasıl değiştiğini sorgulamak ve araştırmak için, insanoğlunun öncelikle doğadaki geometrik düzeneği nasıl algıladığını belirlemek gerekir. Bu nedenle bu araştırmanın başlangıcını, doğadaki geometrik formlar ve bu formlardan hareketle şekillenen dünyadaki medeniyetlerin ortaya koyduğu sanat eserleri oluşturur.

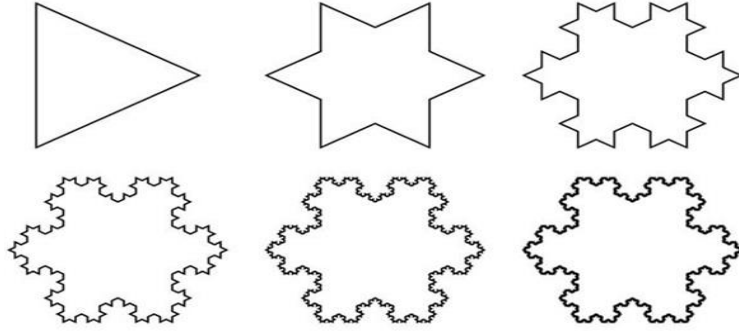
BİRİNCİ BÖLÜM

GEOMETRİ

1.1. GEOMETRİNİN TANIMI

Geometri, matematiğin uzamsal ilişkiler ile ilgilenen alt dalıdır (Eski adı: Hendese). Yunanca "Geo" (yer) ve "metro" (ölçüm) birleşiminden türetilmiş bir isimdir. Geometri, arazi ölçümü sözcüklerinden türetilmiştir. Herodot (MÖ 450), geometrinin başlangıç yerinin Mısır olduğunu kabul eder. Ona göre geometri kavramı Mısır kökenlidir. Sözcüğün kullanımını da Eflatun, Aristo ve Thales'e kadar gider (Demir, 2017).

Geometri'de 20. yüzyıla dek Öklid geometrisi kullanıldı; doğrular, düzlemler, üçgenler... Ancak zamanla doğayı daha iyi anlamak ve modellemek için yeni bir geometriye gereksinim duyuldu. İşte bu da fraktal geometriydi. Latince "fraktus (kırık taş)" kelimesinden türetilmiş olan fraktal geometrinin yarattığı evren, yuvarlak veya düz olmayan; girintili çıkıntılı, kırık, bükük, birbirine girmiş şekillerden oluşan bir evrendir. Bu evrenini isim babası ise Fransız bilim insanı Benoit Mandelbrot'tur. Fraktallarla ilgili en kesin kavramlar fraktallara yol açan basit geometrik şekiller üzerinde yapılan çalışmalarla elde edilir (Resim 1). Bunların en bilineni Koch kar taneciği denilen şekildir. 1904 yılında Alman matematikçi Helge van Koch tarafından açıklanan bu ilginç şekli elde etmek için bir eşkenar üçgen alınır, her kenarı üç eşit aralıkla işaretlenir ve ortadaki bölümler çıkartılır ve bu buralara kenarları çıkartılan parçalar kadar olan yeni eşkenar üçgenler konulur. Bu durumda yeni şeklimizin çevre uzunluğu öncekinin $\frac{4}{3}$ katı olmuştur... Eğer bu eğri yakından incelenirse şeklin tamamı ile onu oluşturan alt parçaların birbirine benzer olduğu görülür. Örneğin şeklin tamamını 3 kat küçültürseniz bir alt parçasını elde edersiniz. Bu küçültme işlemine sonsuza kadar devam edebilirsiniz. (Çağlar, 2020).



Resim 1. Koch Kar tanesi (Çağlar, 2020)

1.2. DOĞADA GEOMETRİ

Geometri yaşamın her alanındadır. Uzunluk, yüzey, açı, alan gibi terimler geometrik betimlerdir. Geometrinin en çok kullanıldığı alanlar sanat, tasarım, mimarlık, simülasyonlar, sibernetik, matematik, mühendislik, trigonometri, cebir, endüstriyel alanlar, bilgisayar grafikleri, programlar vb. sayılabilir.

Doğadaki fraktal yapılar kendiliğinden oluşan şekil tekrarlarıdır (Resim 2). Geometriyi içinde barındıran tekrarlarla oluşturulan ya da doğada kendiliğinden oluşan fraktallar mevcuttur. Fraktalların oluşumu bir şekilde büyütülmüş ya da küçültülmesiyle inşa edilen örüntülerdir. Fraktal olması için örüntünün belli bir kurala göre büyümesi bir önceki şekli içinde barındırması gerekir.

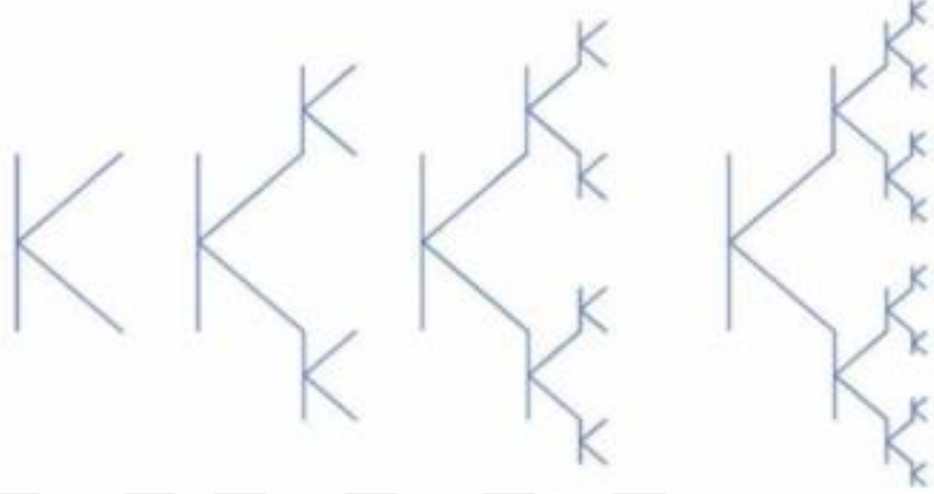


Resim 2. Bitki 'Fraktal' örneği.

<https://onedio.com/haber/dogada-gorulen-en-hipnotize-edici-29-fraktal-234554>

Erişim Tarihi: 12.03.2020

Aşağıda gördüğümüz şekilde K harfi (Resim 3) yüzde elli küçültülerek şekle eklenmiş ve bir fraktal oluşturulmuştur. Dikkat edilirse tekrarlar ele alınırken her adım bir önceki adımı içinde barındırmaktadır (Fraktallar, 2019, www.matematikciler.com).



Resim 3. 'K' Harfinden Oluşan Tekrar

<http://www.piramithaber.com/bilim-teknoloji/fraktal-nedir-ve-fraktal-ornekleri-h14383.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2020

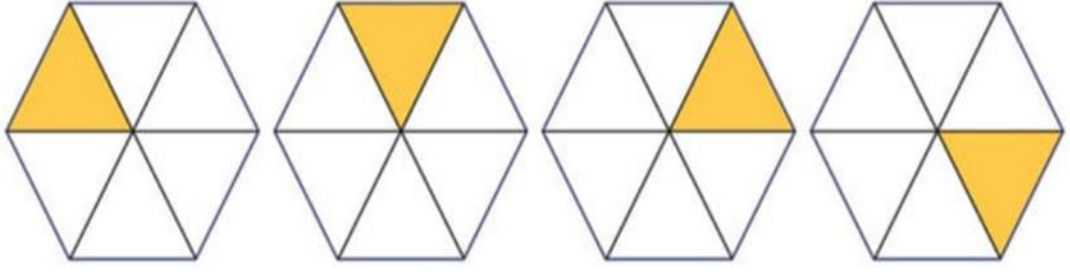
Bir başka örnek verecek olursak aşağıdaki örüntüde eşkenar üçgen küçültülerek yeni adımlar, tekrarlar oluşturulmuştur. Sierpinski Üçgeni bir eşkenar üçgenin kenarlarının $1/2$ oranında küçültülmesiyle oluşan çizgi modeli kendine benzeyen üçgenlerden oluştuğu için bu örüntü bir fraktaldır (Resim 4.).



Resim 4. Sierpinski Üçgeni Fraktali.

<http://www.piramithaber.com/bilim-teknoloji/fraktal-nedir-ve-fraktal-ornekleri-h14383.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2020

Aşağıdaki şekiller belirli bir kurala göre dizildikleri için örüntüdür ancak fraktal olabilmesi için aynı şeklin büyütülmüşü veya küçültülmüşü kullanılması gerekir. Bu yüzden bu örüntü fraktal değildir (Resim 5).



Resim 5. Altıgen Örüntü Fraktalı

<http://www.piramithaber.com/bilim-teknoloji/fraktal-nedir-ve-fraktal-ornekleri-h14383.html>

Erişim Tarihi: 12.03.2020

Her fraktal bir örüntüdür ancak her örüntü bir fraktal değildir. Bir örüntünün fraktal olabilmesi için:

- 1- Öncelikle örüntü olabilmesi için bir kurala göre ilerlemesi gerekir.
- 2- Örüntünün büyümesi veya küçülmesi gerekir.
- 3- Bir önceki şekli içinde barındırması gerekir (Fraktallar, 2019, www.matematikciler.com).

Fraktal şekillerin yanı sıra doğanın geometrik ifadesi Altın orandır. Geometrik olarak matematiksel tanımı Fibonacci sayı dizisidir. Fibonacci sayı dizisi şu şekildedir; 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987... Bu dizilimde dikkat edilirse 8. Sayıdan sonra art arda gelen iki sayıdan büyük olanın küçük olana bölümü sonucu çıkan sayı 1,618'e yakın bir oran vermektedir.

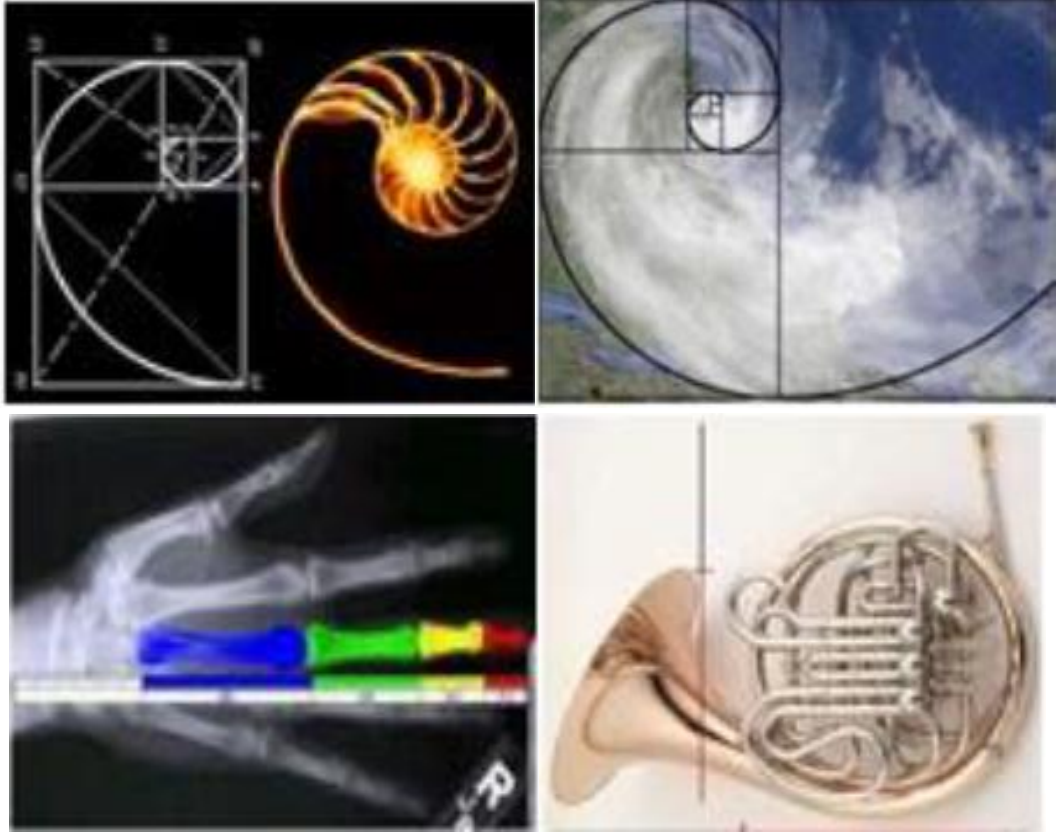
Doğada Altın oran genellikle çıplak gözle göremeyeceğimiz kadar küçük yapıların içindedir. Fakat kar kristali üzerindeki altın oranı gözle görebiliriz. Kar kristalinin dallarındaki yapının oluşum şekli kısıklı uzunlu dallanmalar, farklı uzantıları altın oranı vermektedir (Resim 6).



Resim 6. Kar Kristali

<https://www.yesilist.com/kar-taneleri-gercekte-nasil-gorunuyor/> Erişim Tarihi: 12.03.2020

Doğada bulunan kar kristallerinden başka, midye kabuğu, bulutlar, el ve parmaklar altın orana örnektir. Doğadan ilham alınarak yapılan müzik aleti korno da altın orana örnektir (Resim 7).



Resim 7. Midye Kabuğu, Bulutlar, El ve parmaklar, Korno (Beyoğlu, 2016, s. 368)

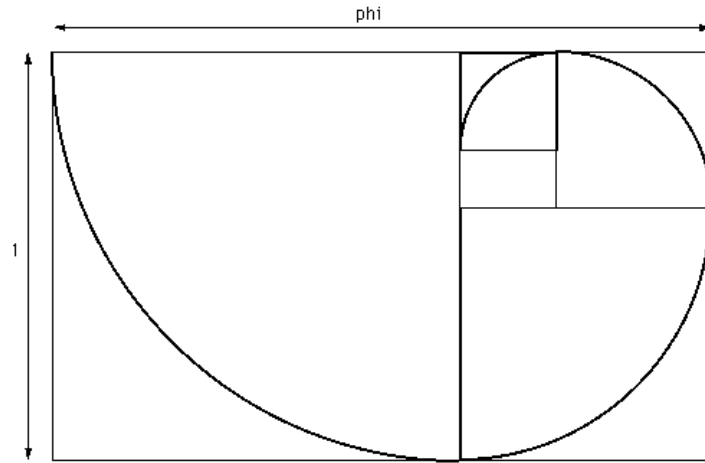
1.3. SANATTA GEOMETRİ

Doğada görülen biçimlerin sıradan bir güzelliğe sahip olmadığını anlayan sanatçılar, araştırmaları sonucu “altın oran” ile eserlerin daha göz alıcı olduğunu görmüş ve bunu kullanmaya başlamışlardır. Altın oranı daha önce de tanımladığımız gibi doğada birçok alanda görebiliriz. Hayvanlarda, bitkilerde hatta insanlarda bunun örneklerini görmek mümkündür. Araştırmalara konu olan altın oran, geometrinin işin içine girmesiyle sanatı farklı bir boyuta taşımıştır.

Bunlardan en çok kullanılanları altın üçgen, altın dörtgen, altın elips şeklinde anılmakta ve iç içe bölümlendirildiklerinde defalarca kez kendilerini tekrarlamaktadırlar. Altın bir dikdörtgene dörtkenarında teğet düzgün bir elips “altın elips diye adlandırılmaktadır. Altın dikdörtgenin kısa kenar orta noktaları ile bir uzun kenar orta noktasının birleştirilmesi ile oluşan üçgen “altın üçgen” olarak anılmaktadır (Hastürk, 2014, s. 175).

Gerek sanat gerek mimari alanların temelinde altın oranı oluşturulan birçok geometrik şeklin kullanıldığını görmekteyiz. Özellikle sanat alanında çeşitli eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Yılmaz, Altın oranın ne anlama geldiğini şu şekilde açıklamıştır; Kenarlarının oranı altın orana eşit olan bir dikdörtgene ‘altın dikdörtgen’ denir. (Resim 8) Uzun kenarı 1,618 birim kısa kenarı 1 birim olan bir dikdörtgen altın dikdörtgendir. Bu dikdörtgenin kısa kenarının tamamını kenar kabul eden bir kare ve hemen ardından karenin iki köşesi arasında bir çeyrek çember çizelim. Kare çizildikten sonra yanda kalan küçük bir kare ve çeyrek çember çizip bunu asıl dikdörtgenin içinde kalan tüm dikdörtgenler için yapalım. Bunu yaptığımızda karşınıza bir sarmal çıkacaktır (Yılmaz, 2019).



Resim 8. Altın Dikdörtgen ve Sarmallardaki Tasarım

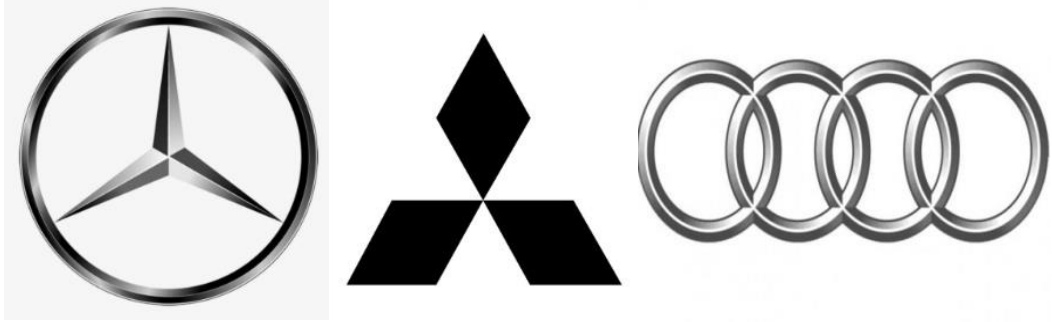
<http://geometriodevi.blogcu.com/altin-dikdortgen-ve-sarmallardaki-tasarim/5065031>

Erişim Tarihi: 12.03.2020

Resim sanatı oran-orantıyı ve geometriyi doğal bir biçimde içinde barındırır. Matematiğin bir dalı olan geometri, sanat ile bağlantılı olup birbirlerini destekleyen iki bilimdir. Sanatta geometrinin kullanımı yüzyıllardan beri süregelmiştir. Türk-İslam mimarisinde geometriksel model ve figürlerin sıkça kullanıldığını görmek mümkündür (İnci Kuzu, Dağtekin, & Bozan, 2017, s. 212-214).

Mimari yapılarda da altın oran ya da geometrik bezemelerden yararlanılmıştır. Mimar Sinan'ın bu zamana kadar gelmiş geçmiş en iyi mimar olmasının sebebi yapılarını inşa ederken altın orandan yararlanarak yıllara meydan okuyan becerisi araştırmalara konu olmuştur.

Tabiattaki geometrik şekilleri fark eden insanlar geometriyi yaşamlarına uygulamıştır. Globalleşen dünyada markaların logoları geometrik verilere dayanmaktadır. Bu basit amblemler sayısal estetik çağrışımla geometrik sanatsal değeri olan simgelere dönüşmüştür. Mercedes, Mitsubishi, Audi gibi markaların vazgeçilmez temelini oluşturmuştur (Resim 9, 10).



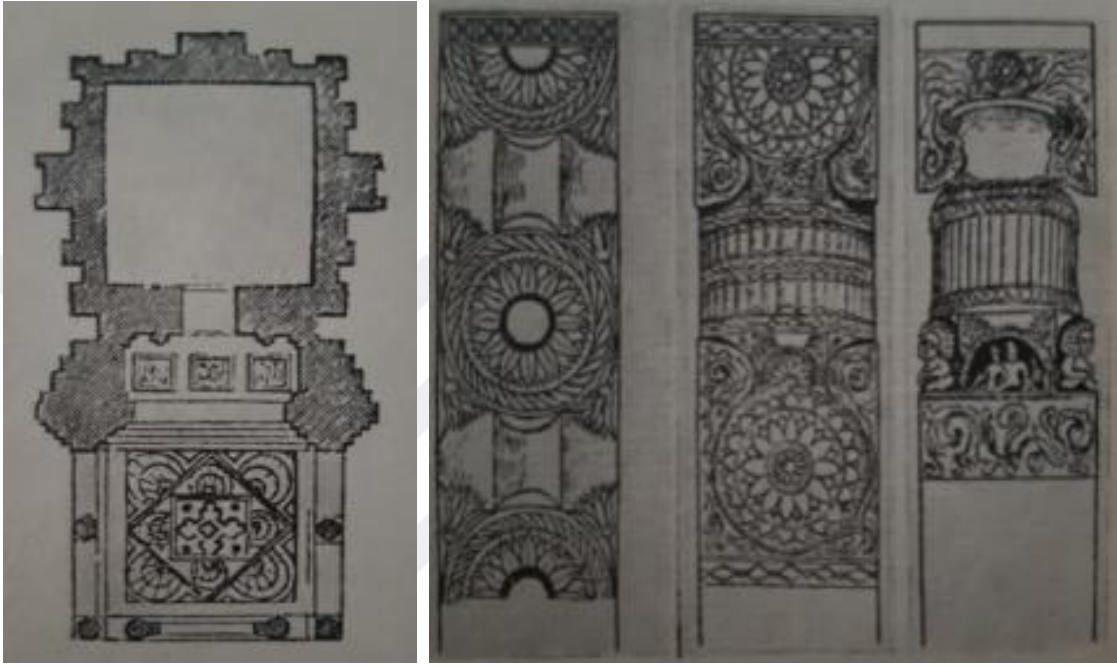
Resim 9. Araç Markası Sembolleri (Mercedes, Mitsubishi, Audi) (İnci Kuzu, Dağtekin, & Bozan, 2017, s. 214)



Resim 10. Yin Yang, Türk Bayrağı, Davud Yıldızı (İnci Kuzu, Dağtekin, & Bozan, 2017, s. 214)

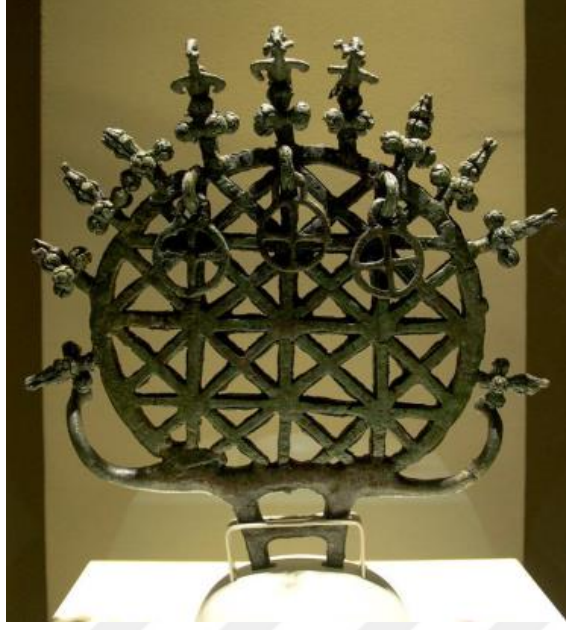
Sanat eserinde yer yer geometrik veriler kullanılmış olması onlara estetik değer kazandırmış ve bunu kanıtlar nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Dünyaca ünlü ressam Leonardo Da Vinci'nin altın oran adını verdiği insanın vücut oranları üzerine birçok

eskizleri mevcuttur. Birçok medeniyet geçmişten günümüze kadar doğadaki verileri gözlemleyip sanatını ortaya koyarken geometrik verilerden yararlanmıştır. Bir diğer örnekte Adnan Turani'nin "Dünya Sanat Tarihi" adlı kitabında bir Hint tapınağının giriş bölümünden bir kesit olan resim; mimari yapıların, simetrik çizgilerin, birbiri içine geçen karelerin birbirini tamamlayan tekrarlarını görürüz (Resim 11).



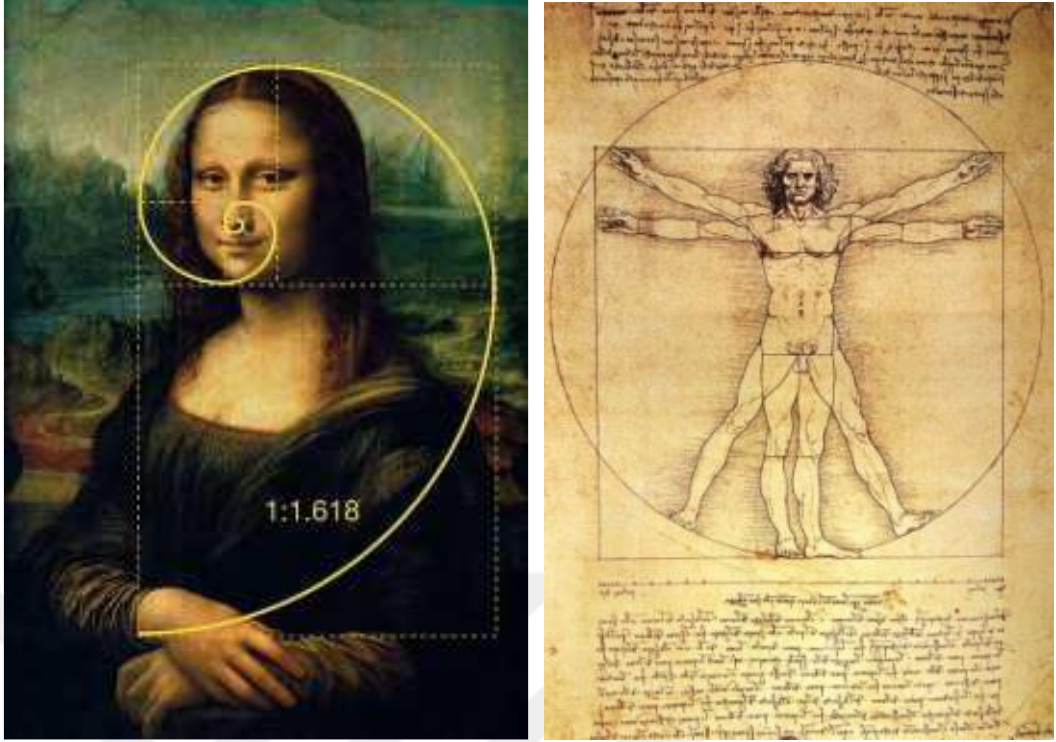
Resim 11. Bir Hint Tapınağı planı önde giriş bölümü, arkada salon (Sol), Kuzey Hint gelişiminden (Sağ) (Turani, 1983, s. 259)

Etiler'de (Hitit), Sancak olarak taşınan geyik heykelleri içinde, altından olanları da vardır. Altından geniş alın çemberi ve taşlar da bulunmuştur. Bunların hatları yatay ve diyagonal olup, dikey hatlı bağlantıları vardır. Böylece süs halinde gelen bir parlaklık ortaya çıkar. Aynı parlaklık düzeni mühürlerde de vardır ayrıca bir haç motifi parmaklığın ortasında yer alır. Bu motiflere ait örnekler, Alacahöyük, Alişar, Ahlatlıbel ve Eti yokuşu mühürlerinde de görülür (Turani, 1983, s. 100). İç içe dairelerin dikey yatay çapraz olarak kestiği çizgilerin kare oluşturup, yer yer hayvan figürleri de yer aldığı görülmektedir. Turani "Hitit Güneş Kursu"nda ayrıca gamalı haçın bulunduğunu, ayrıca bunun Hatti uygarlığında kullanılan motif olduğundan da bahsetmektedir (Resim 12).



Resim 12. Ayinlerde sancak olarak kullanılan “Güneş Kursu”, Bronz, Alacahöyük yüksekliği 34cm. (Turani, 1983, s. 100)

Adını sıkça duyduğumuz bir sanat örneği olarak Leonardo Da Vinci'nin ‘Vitruvius Adamı’ ve ‘Mona Lisa’ tablosunda (Resim 13), resmin boyutları altın oranı oluşturmanın yanı sıra, Mona Lisa' nın yüzünün çevresinde bir dikdörtgen çizildiğinde ortaya çıkan dörtkenar; altın dikdörtgendir. Bu dikdörtgeni, göz hizasında çizdiğiniz bir çizgi ile ikiye ayırdığımızda yeniden bir altın oran elde edilir. Leonardo Da Vinci'ye ek olarak, Boticelli, Rubens, Raphael, gibi ünlü sanatçılar yapıtların da Altın Oran'ı kullananların başında gelmektedir. 19. yüzyılın başlarında, matematik alanında irrasyonel sayıların irdelenmesiyle ilgi odağı olan Altın Oran özellikle plastik sanatlarda kullanılmıştır. Yunan heykeltıraş Phidias'ın Altın Oran uygulayıcısı olması ve bu oran sistemine yer vermesi, 1.618 sayısının isminin ilk iki harfi olan Yunan alfabesindeki Phi (Fi) harfiyle matematikte anılmasına sebep olmuştur. Luca Pacioli'nin eserinde Altın Oran'ı anlatması ve Leonardo Da Vinci'nin kitabın resimlerini çizmesi, Altın Oran Rönesans'ta en muhteşem döneminin yaşanmasına yol açmıştır (Beyoğlu, 2016, s. 360).

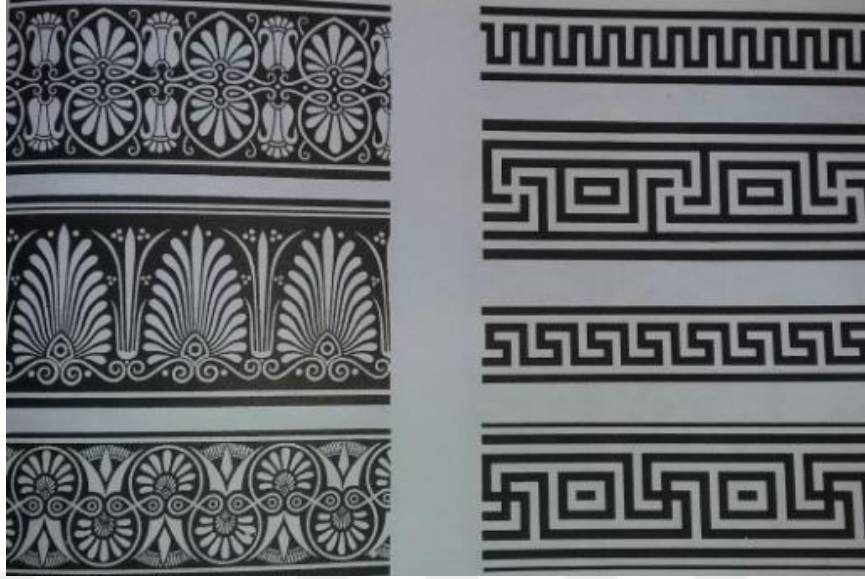


Resim 13. Leonardo Da Vinci, "Mona Lisa (Sol), Leonardo Da Vinci, "Vitruvius Adamı" (Sağ) (İnci Kuzu, Dağtekin, & Bozan, 2017, s. 213)

1.3.1. Batı Sanatı- Yunan/Roma

Batı sanatında Geometrik kullanım Altın oranla karşımıza çıkmaktadır. Ünlü İngiliz matematikçi Hardy, "Bir matematikçinin savunması" kitabında matematik ve sanata ilişkin: Bir matematikçinin yaptığı şey bir ressamın ya da şairinki kadar güzel olmalıdır. Düşünceler, renkler ve sözcükler gibi uyumlu bir biçimde birbirine uymalıdır. Dünyada çirkin bir matematik için kalıcı bir yer yoktur (İnci Kuzu, Dağtekin, & Bozan, 2017, s. 212-214) ifadelerini kullanmıştır. Geçmişten günümüze Yunan ve Romalılar birçok eser bırakmıştır. Girit'te Minos uygarlığı doruğuna ulaştığı sırada, Miken sanatı da Yunan yarımadasında gelişmeğe başlar. Miken sanatı yerli bir kültür üzerine gelişir. Miken keramiğinde kap yüzeyi, geometrik bir karakterde ve şeritlerle parçalara bölünür, matematik bir düzendeki motifler kabı çevreler (Turani, 1983, s. 123,124).

Yunan Bezeme Sanatı; Mimari yapıtların düzenine uygun geliştirilmiş, ögeler düzgün ve açık çizgilerle biçimlendirilmiştir. Palmet, sarmaşık, lotus çiçeği, defne ve zeytin dalı değişmez ögelerindedir. Yunan bezemelerinin özünü kapsayan «fret» (aşık yolu-sapak) türü örgelerin Mısır sanatından alındığı sanılmaktadır (Kılıçkan, 2004, s. 14-31)(Resim 14).



Resim 14. Yunan Beze Sanatı (Kılıçkan, 2004, s. 14-31)

Geometrik ve Doğulu üslup çağlarından sonra Yunan sanatında Arkaik çağ hâkim oldu. Bu çağın başlangıcını teşkil eden M.Ö. 600 yıllarına doğru Yunanistan'da pek çok seramik ve resim atölyesi olduğu bilinir. M.Ö. 500 yıllarına doğru ise önemli tek sanat okulu olarak Atina kalmıştır. M. Ö. 7. yüzyıl sonunda vazo resminde siyah figür tekniği geçerliydi. Bu teknikle figürlerin kumaş, saç, kas gibi ayrıntıları kolayca ayırt edilemez. M.Ö. 530 yıllarında ortaya çıkan kırmızı figür tekniğinde ise, siyah zemin üzerindeki kırmızımsı toprak renginde figürler açık seçik bütün ayrıntılarıyla görülürler (istanbulsanatevi, 2018) (Resim 15).



Resim 15. Antik Yunan Sanatı ve Arkaik çağ, M.Ö. 53

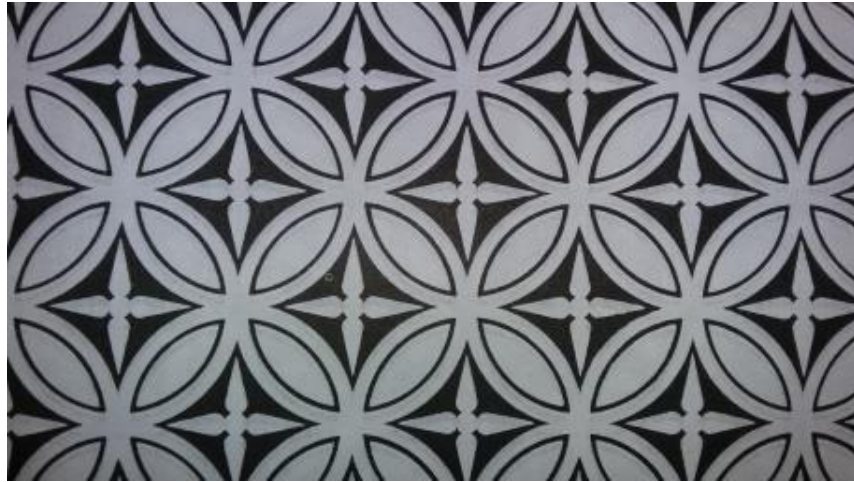
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/> Erişim Tarihi: 02.10.2019

Batı’da geometrik desenleri Yunan ve Roma medeniyetleri kullanmıştır. İhtişamlı binalarını, tapınaklarını geometrik desenlerle süslemişlerdir. Roma dönemine ait zemin döşemelerinde (Resim 16) örneğine bolca rastlamak mümkündür.



Resim 16. Antandros Teras Evi’nde bulunan yemek odasının (triclinium) mozaikleri
http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/17936_05_13.pdf Erişim Tarihi: 12.03.2020

Roma Bezeme Sanatı; Yunan örgelerinin etkisi görülmüş, ancak zenginlik ve gösteriş vermek uğruna bezemelerin saflık ve güzelliğini bozmuşlar, süslü görünmesi için örgelerde ayrıntılara girmişlerdir. Fret tipi bezemeleri, mozaik tekniği ile işledikleri yollarda kullanmışlardır (Kılıçkan, 2004, s. 14-31) (Resim 17).



Resim 17. Roma Bezeme Sanatı (Kılıçkan, 2004, s. 14-31)

Geometrik öncesi sanat Adnan Turani’nin Dünya Sanat Tarihi adlı kitabında İ:Ö 1200’lü yıllarda Yunanistan’ın kuzeyinden gelen Dor’ların Girit- Miken kültürünü tahrip ettiği döneme rastlanıldığından (Turani, 1983, s. 124) söz eder. MÖ.1100 yıllarından

sonraki döneme rastlayan Miken çömlekleri rivayete göre Atina'dan geldiği iddia edilmekte, buna gerekçe ise Arkopolis'te bulunan çömleklerin geometrik sanatı başlattığı rivayet edilmektedir (Resim 18).



Resim 18. Protogeometrik Ampora Keramikleri

<https://worldarkeoloji.blogspot.com/2017/10/antik-donem-seramik-sanat-ve-geometrik.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2020

Turani, sonraki dönemlerde Antik dönem seramik sanatını ve geometrik dönem seramiğini, Erken Geometrik Dönem (M.Ö 950- 900), Olgun Geometrik Dönem (M.Ö 900- 800) ve Geç Geometrik Dönem (M.Ö 800- 700) olarak üç döneme ayırmaktadır. Erken geometrik dönemde üslup, Yunan sanatının vazo süsleme sanatıdır. Figürler katı bir geometrik içinde yer alarak vücut üçgen biçiminde kollar ise düz birer çizgi halindedir (Turani, 1983, s. 124). Keramikleri çevreleyen şekillerinin bant biçimi aldığı görülmektedir. Genelde koyu zeminin üzerine bazen geometrik süslerin yanında hayvan figürleri, yalın çizgili süslemeler geometrik üslubun ilk evrelerinde görülmektedir. M.Ö 900-800 yıllara rastlanıldığı düşünülen Olgun Geometrik dönemde (Resim 19) katı geometrik üslubun yumuşadığı, keramiklerde insan silüetlerinin de yer aldığı, üst gövdenin üçgen şeklini alarak vücudun stilize edildiği görülür. Geç Geometrik Üslup M.Ö 800-700 yıllara rastlamaktadır. Bu dönemde figürler, soyut-geometrik süs motifleri ile birlikte resmedilmez. Ölü temasında olduğu gibi, figürlü kompozisyonda da merkezi anlatım terk edilir. Bu gelişim daha sonra, geometrik ve plastik ifadesi olmayan, yüzey örtücü çizgisel anlatımdan, Yunan sanatındaki klasik devrin anıtsal vücut modlesine giden bir yola girer. Böylece yeni bir anlayış Grek plastik sanatına girer (Turani, 1983, s.

125). Ayrıca Turani'ye göre doğu üslubunu anımsatan sanatın sert üslubun yumuşamasından sonra görüldüğünden bahsetmektedir.



Resim 19. Olgun Geometrik Dönem, "Dipylon Vazosu"(Sol), Olgun Geometrik Dönem. "Dipylon Vazosu ayrıntı" (Sağ)

<https://worldarkeoloji.blogspot.com/2017/10/antik-donem-seramik-sanat-ve-geometrik.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2020

1.3.2. Doğu Sanatı- Antik Mısır/Sümer Sanatı

Doğu sanatı denince yaygın olarak akla ilk gelenlerden biri Mısır Piramitleri'dir. Bu devasa yapılar dünyaca ilgi çeken mimari yapılardır. Matematiksel verilerle oldukça ince ayrıntılarla inşaa edilmiş, binlerce yıla meydan okuyan Mısır Piramitleri hala gizemini korumaktadır (Resim 20).



Resim 20. Mısır Piramidleri

<https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/misir-piramitleri-ve-gizemleri-127>
Erişim Tarihi: 12.03.2020



Resim 21. Mısır Karnak Tapınağı

<https://www.egypttoursportal.com/karnak-temple/> Erişim Tarihi: 12.03.2020

Karnak Tapınağı (Resim 21), yapı üzerinde geometrik kabartmaları ile, Mısır'ın geçmişi hakkında hem tarihi hem de mitolojik olarak bilgi veren ve önemli bir eserdir. Ayrıca kabartma tekniğinden daha çok kazıma tekniği ile uygulama yapılmıştır.

Genel olarak Mısır Bezeme Sanatı; Konularını geometrik şekillerden, yerel bitkileri olan latüs ve papirüs yaprak biçimlerinden almış, yılan ve akbaba gibi hayvan biçimlerine yer verilmiştir. Kumaş bezemelerinde de yüzeye dağılan düzenli geometrik biçimler arasına çiçek ve yaprak örgeleri serpiştirilmiştir (Kılıçkan, 2004, s. 14-31) Mısır bezeme sanatında biçimsel tekrarlara raslanmaktadır (Resim 22).



Resim 22. Mısır Bezeme Sanatı (Kılıçkan, 2004, s. 14-31)

Asya kökenli olan Sümerler ise M.Ö 4000 yıllarından sonra tarih sahnesine çıkmış en eski medeniyet olarak bilinmektedir. Kendinden sonraki medeniyetlere örnek

olmuştur. Tekerleğin icadından takvime pek çok alanda ilklere adını yazdıran Sümerler sanat alanında geometrik öğelerden uzak figüratif çalışmalarda bulunmuştur. Aritmetik ve geometrinin temellerini atmış, dört işlemi, çarpma ve bölme tablolarını bulmuşlar, daireyi 360 dereceye bölmüşler, 60 tabanlı konumsal bir sayı sistemini geliştirmiş ve bu sistemi bütün zaman ve uzay hesaplarında kullanmışlardır (Erdoğan, 2016, s. 167). Görünen o ki yazıyı icat eden (Resim 23) Sümerler kendinden sonra gelen birçok medeniyetin temelini oluşturmuştur.

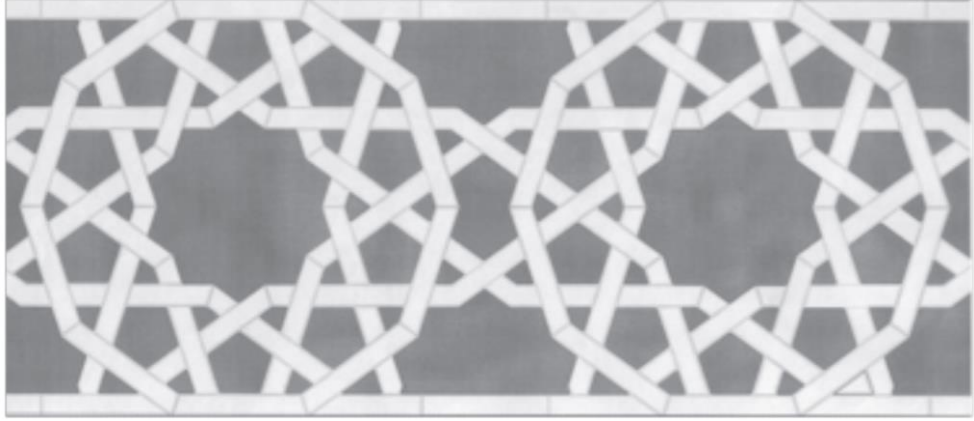


Resim 23. Besin kaynak verilerini tutma amaçlı (piktogram) erken yazı örneği (Solda). Sümer çivi yazısı (Sağda)
<https://www.matematiksel.org/sumerlerin-dunyayi-degistiren-9-icadi/>
 Erişim Tarihi: 12.03.2020

1.3.3. Türk İslam Sanatı

İslam Sanatı denince geometrik şekil itibariyle akla ilk gelen şey, mimaride kullanılan sekiz, altı ve on kollu yıldızlar (Resim 24), altıgenler, sekizgenler ve birbiri içine giren karelerdir.

Geometrik süslemenin sistematik ve disiplinli bir şekilde uygulanması, İslam mimari alanında görkemli olup, Batı Türkistan'da XI. ve XII. yüzyıllar bezemesi genel olarak tuğla ile yapılmış geometrik yüzey işleme (Yalçınkaya, 2019) olarak karşımıza çıkar.

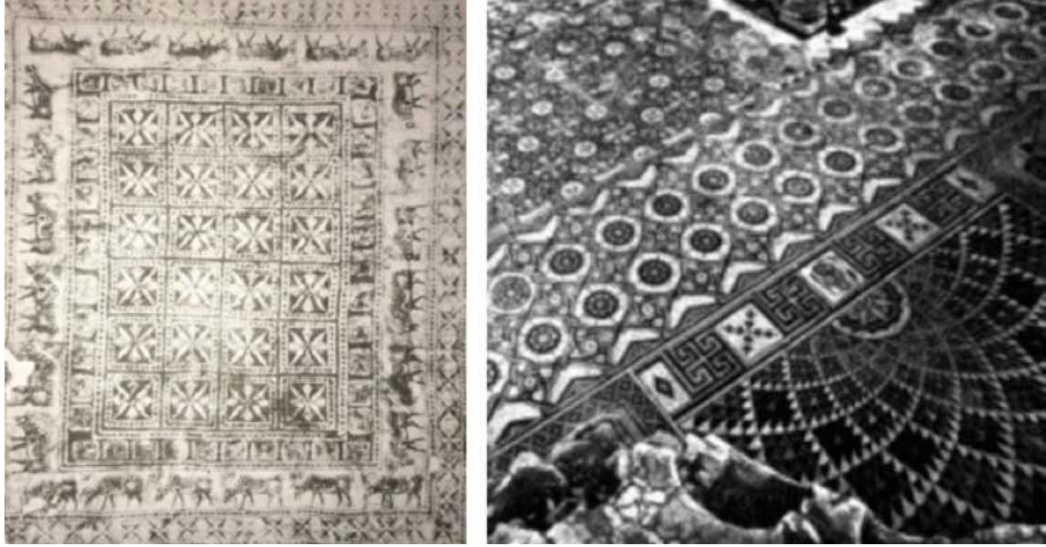


Resim 24. Siirt Ulu Camii, minare kaidesindeki on kollu yıldızdan oluşan tezyinat (Parlak, Kunt, & Kocadağıstan, 2013, s. 175)

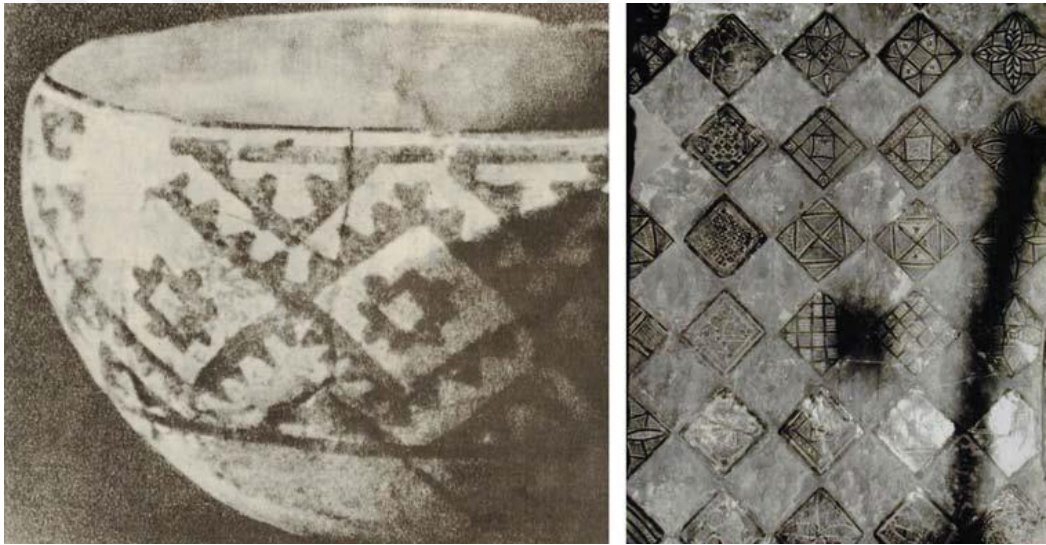
Yalçınkaya, geometrik sanatın doğudaki temsilcisini Karahanlılar'dan itibaren Türk-İslam mimarisi olarak belirtmekte ve şu şekilde bilgi vermektedir; Geometrik desenlerin geçmişinin İslamiyet öncesine, farklı kültür ve coğrafyalara dayanıyor. Antik Mısır ve Sümerler gibi medeniyetlerde geometri bilgisinin gelişmesiyle ortaya konulan eserler de bu bilgiden beslendi. Mimari geometriyle büyük aşamalar kaydetti. Piramitler gibi dev geometrik yapılar inşa edildi. Ancak süslemede geometri sınırlı bir kullanıma sahipti (Yalçınkaya, 2019).

Geometrik kurgulu süsleme sanatları mimaride hem iki boyutlu kullanılmışlardır. İki boyutlu geometrik süslemeler zemin, duvar yüzeyi, kemer içleri, kapı ve pencere yüzeyleri, kubbe iç ve dış yüzeyleri gibi düz veya eğrisel yüzeylerde kullanılırken, üç boyutlu süsleme elemanı olan mukarnas, pandantiflerde, silmelerde, sütun başlıklarında, kubbelerde ve giriş portallerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Kılıçoğlu & Kara Pilehvarian, 2017, s. 606).

Türk islam sanatında kullanılan geometrik desenlerin tarihçesi geçmişe dayanmaktadır. Bunlardan birkaçı; Pazırık Halısı, Hırbet El Mefcer Zemin Mozaigi, Türkmenistan kazısında bulunan Keramik, Kayrevan Ulu Cami Mihrap Duvarındaki çinileri örnek verebiliriz (Resim 25, 26).



Resim 25. Sağda Pazırık Halısı (M.Ö.5.yy), (Aslanapa, 1972), Sağ Hırbet El Mefcer Zemin Mozaik'i (Kılıçoğlu & Kara Pilehvarian, 2017, s. 607).



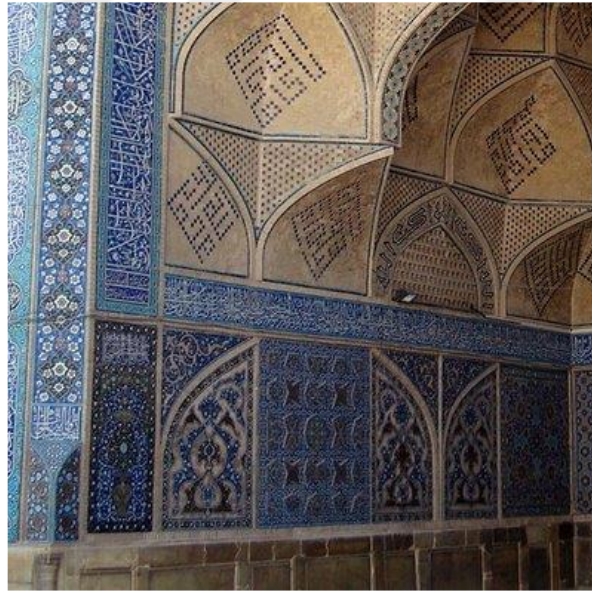
Resim 26. “Türkmenistan Kazısında Bulunan Keramik” (Sol), Kayrevan Ulu Cami Mihrap Duvarındaki çiniler (Sağ) (Kılıçoğlu & Kara Pilehvarian, 2017, s. 607).

Mimari örnekler dışında “Süslemeler, tezhip, minyatür, ka’rı, cilt gibi kitap sanatlarında kullanıldığı gibi ahşap, alçı, tuğla, çini ve taş malzeme...” olarak da kullanılmaya başlandı (Yalçınkaya, 2019). İslam sanat ve mimarisinin en ünlü görsel ifade biçimi olan desenlerin ihtişamı, tesadüfen oluşmuş bir güzellik değildir. Bu sanatın eski ustaları, çoğunlukla kendini tekrar eden tek bir desene dayanan şaşıklı geometrik kompozisyonlar oluşturabilmek için geleneksel ölçüm yöntemleri kullanmışlardır. Sonuçlar güzellikleri açısından harikulade, uygulama açısından ise ilham verici (Broug, 2012) niteliktedir.

Selçuklu Sultanı Mugiziddün Mahmut tarafından 1129 tarihinde yapılan cami Büyük Selçuklular devrinde yapılmıştır. Minare kaidesinin alt kısmı turkuaz renkli sırlı tuğlalarla düzenlenmiş baklava dilim motifleriyle süslenmiştir (Resim 27). Yatay, dikey ve diyagonal eksenlerde sıralanan baklava dilimi motifleri dokuzar sırlı tuğlayla oluşturulmuştur (Parlak, Kunt, & Kocadağıstan, 2013, s. 177). Yapıtın bazı kısımları örgü motifleriyle bezenmiş olup yer yer geometrik şekiller yer almaktadır.



Resim 27. İznik Yeşil Camii, minare, altıgen çerçeve içinde altı köşeli yıldız motifinden oluşan süsleme. (Elpe, 2014, s. 405)



Resim 28. Isfahan Mescid-i Cuma'sı
<https://okuryazarim.com/isfahan-mescid-i-cuma/> Erişim Tarihi: 13.03.2020

Güney eyvanın yan tarafında çini parçalarıyla yapılmış süsleme kompozisyonu. Bu süsleme kompozisyonun motifleri arasında dörtlü yıldız motifleri (Resim 28) pano

içine serpilmiştir (Elpe, 2014, s. 406). Bursa Yıldırım Camii, sekiz köşeli yıldız motiflerinin de yer aldığı süsleme kompozisyonu ve Hüdavendigâr Camii, revak korkuluklarında altıgen ve altı köşeli yıldız motifi bileşimi Türk İslam sanatına örnek verilebilir (Resim 29, 30).



Resim 29. Bursa Yıldırım Camii, minber yan aynalığında sekiz köşeli yıldız motiflerinin de yer aldığı süsleme kompozisyonu

<https://islamansiklopedisi.org.tr/yildirim-kulliyesi> Erişim Tarihi: 13.03.2020



Resim 30. Hüdavendigâr Camii, revak korkuluklarında altıgen ve altı köşeli yıldız motifli bileşimi

<http://www.bursadabugun.com/haber/dunyada-baska-ornegi-yok-bursa-da-alti-cami-ustu-medrese-1133498.html> Erişim Tarihi: 13.03.2020

1.4. GEOMETRİK FORMLARIN SANATSAL BİÇİMLERE YANSIMASI

Bugüne kadar süregelen geometrik formların, binlerce yıl öncesine dayanan bir geçmişi vardır. Sanat Tarihçisi yazar Turani, soyut kavramın ilk Mezopotamya ve Mısır'da tarımla uğraşılan dönemde ortaya çıktığını işaret etmektedir. İnsanlar kendi

ihtiyacını artık üreterek bizzat yaratan varlık durumuna geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşundan büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla beraber toprağa yerleşme başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereket sırrı, ölüm ve doğum üzerinde düşünme, tohumun verimliliği, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkarıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin gerektiği, hayvan kuvvetlerinden yararlanma gibi kuvvetler doğuyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir tanrı fikri doğuyor. Tanrının insanlara hâkim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket düşüncesi ortaya çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve kâinat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, buzul çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor (Turani, 1983, s. 34,35).

Geçmişten günümüze insanoğlunun dünyanın neresinde olursa olsun içsel dünyasında maddenin özüne inme ihtiyacı hissetmiş çevresinde gördüğü obje ve nesnelere soyutlamış ya da geometrik biçim ve yapılar dönüşürmüştür. Bunun nedenini Worringer şu şekilde açıklar; Bazı eleştiri yönleri ortaya koyan bu gibi belirsiz açıklama denemeleri karşısında nasıl bir tavır alınırsa alınsın, bir şeyi kabul etmek gerekir ki, o da geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şeyin zorunluluk olduğudur; organizmamızın şartlarından doğan bu zorunluluğu, biz, geometrik soyutlamada hissederiz ve bu zorunluluk değeri, ilkel insana mutluluk sağlayan bir değer olup, bu mutluluğun dinamizmini ise biz dünya tablosunun çeşitliliği ve belirsizliği karşısında ilkel insana egemen olması gereken kaybolma bilincini hatırladığımız zaman anlarız. İlkel insan, sadece, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir (Worringer, 2017, s. 43).

Geometri ile sanat birbirlerini destekleyen iki bilim olarak karşımıza çıkar. Sanat insanlıkla birlikte binlerce yıldan beri süre gelen bir geçmişe sahiptir. Geçmişte yaşamış medeniyetlerden Eski Mısır ve Yunanlıların sanat ve mimari alanlarda geometriyi bir arada kullandıklarını görürüz. Buna bağlı olarak daha önce bahsettiğimiz Altın oran önemli bir yer teşkil etmektedir. Ünlü ressam Leonardo da Vinci resimlerinde altın oran kullanmıştır. Mimar Sinan yapıtlarında yine Altın oran kullanmış, oldukça sağlam, yıllara

meydan okuyan devasa yapılar ortaya çıkarmıştır. Doğu sanatında ise daha çok seramik vazo üzerine geometrik süslemeler görülmektedir.

Modern Sanat adlı kitabında yazar Özkan Eroğlu yakın dönem Batı soyut sanatın 1910 ve 1920’li yıllarda Paris, Almanya, Rusya, Hollanda, Avusturya (Eroğlu, 2015, s. 214-228) gibi geniş bir yüzeyde ve aynı döneme rastlamış modern sanatın yaygınlaştığını belirtmiştir. Bilindiği üzere Cezanne ile birebir betimlemeden uzaklaşmaya başlanmış, Süprematizm, Konstrüktivizm De Stijl, Bauhaus ile geometrik soyuta kadar geliştiği kaydedilmiştir.

Modernizm sonrası sanatın getirdiği yine endüstriyel üretim ve yeni malzemeler ile gerçekleşen biçim ve içerik bağımsızlığı, sanatta evrensel dile olan inancı sarstığı neticesine varılmıştır. Endüstriyel üretimle birlikte makinenin ortaya çıkmasıyla bu olguyu tüm keskinliğiyle yaşadığımız belirtilmiştir. Örnek olarak hem anahtar hem kimlik kartı hem fotoğraf hem de hesap makinesi olabilen dikdörtgen kartlardır (Aksüğüre Duben & Şengel, 1993, s. 23-26).

20. yüzyılın bilimsel ve teknolojik buluşları, ütöpik gibi görünen varsayımları çağımızın en yaygın olarak kullanılan alanı haline getirmiştir. Üretim öncesi ürünler önceden bilgisayar ortamına taşınarak, modellenmiş ve birer tasarım ürünü olarak simülasyon teknolojisi ile karşımızda yer almıştır.

1.4.1. Anish Kapoor (1954-)

1985 yılında Anish Kapoor’un “Bir Dağ Olarak Anne” adlı yapıtı; teknoloji kullanılarak yapılan biçimin yanında doğal maddelerden oluşmaktadır (Resim 31). Doğu ve Batı sentezinin birarada kullanıldığı atmosferden oluşur. Minimalist, geometrik formların kullanıldığı çalışmasında dikey esnek çizgiler kullanılmış, bu çizgilerin yönü merkezi göstermektedir.

Sanatçının çalışması, çoğu pigment tozu ile kaplı ya da tamamı bu tozdan yapılmış ve biçimsel olarak da organikliği içinde barındıran bir geometrik yapıda çözümlenmiştir. Bunlarla birlikte, ağaç, kan damarları, dağ, mağara, ateş, su, küre gibi doğal elemanlardan yararlanarak, boşluk, cinselliğin dokunulmazlığı, kapsayıcılık, tamamlayıcılık, bilinçsizlik, saflık, doğum, yaratım gibi kavramları kullanarak düşüncesini yansıtmaya çalışır. Bunun yanı sıra Anish Kapoor’un ileri teknoloji kullanarak yaptığı anıtsal çalışmaları da vardır (Ötgün, 2009, s. 65,66).



Resim 31. Anish Kapoor, Bir Dağ Olarak Anne, 1985, tahta, tutkallı alçı ve toz boya, yerleştirme (140 x 275 x 105 cm), yükseklik 140 cm, Minneapolis, Walker Art Center
<http://cebrailotgun.blogspot.com/2013/10/yapt-okuma-anish-kapoor-bir-dag-olarak.html>
 Erişim Tarihi: 13.03.2020

İleriki yıllarda oldukça ilgi çekici yapıtlarından biri de orijinal adı “Sky Mirror” (Gökyüzü Aynaları)’dır. Geçtiğimiz yıllarda ülkemizde de yer alan yapıt Minimalist etkinin yansımali çelik ve devasal büyüklükte kullanılan aynaların olduğu görülür (Resim 32, 33). İnsanın olduğu mekândan birdenbire gökyüzünün yere indiği izlenimini vermekte olan iç ve dış bükey şaşırtıcı şekilde farklı boyutlara taşımaktadır.



Resim 32. Anish Kapoor “Sky Mirror”, Monte Carlo, Monaco, 2015.
<https://www.dreamstime.com/editorial-photography-reflection-monte-carlo-casino-sky-mirror-sculpture-anish-kapoor-monte-carlo-monaco-june-image75838982> Erişim Tarihi: 13.03.2020



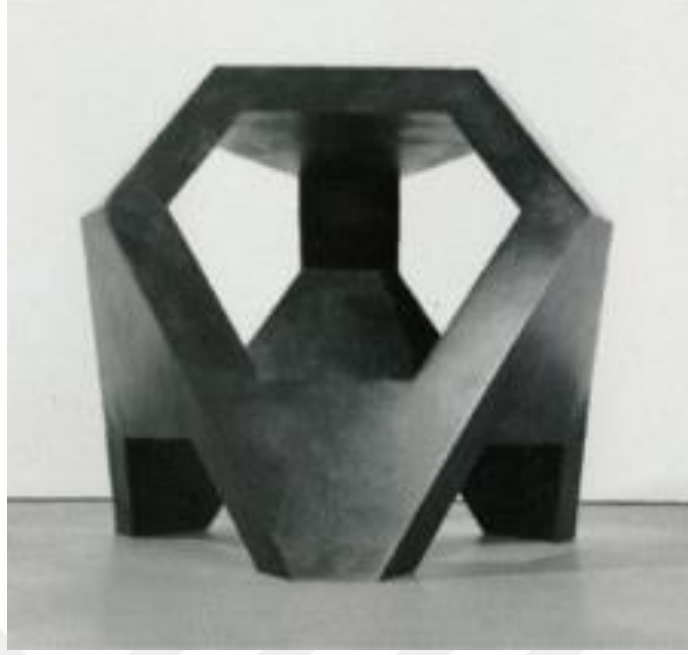
Resim 33. Anish Kapoor, “Claude Gate”, 2006, paslanmaz çelik, 10 x 13 x 20 m, Millenium Park, Chicago

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/277067> Erişim Tarihi: 13.03.2020

Tam da burada Sargın’ın ifadesiyle; ...hayal kurabilme zenginliği ile anlam kazanır. Yaşamı tekdüzelikten kurtaran, anlamlandıran, kimi zaman masalsı, kimi zaman çıplak gerçekçilikle yüzleştiren bu sanatsal yaratıcılık aynı zamanda düşünsel dinamizmin de kaynağı sayılır (Sargın, 2014, s. 139).

1.4.2. Tony Smith (1912- 1980)

Tony Smith, 1912-1980 yılları arasında yaşamış Amerikalı sanatçıdır. Minimalist, Dışavurumcu, sanat üzerine tanınmış bir teorisyen, mimar, ressam, heykeltıraş ve tasarımcı olan Tony Smith (1912-1980), sayısal- geometrik verilerle sanatını bütünleştirir. Yapıtları izleyiciye serbest bir izlenim uyandırır da mimariyle ilişkilidir. Dev metallere oluşan heykelleri (Resim 34, 35, 36) matematiksel, pürüzsüz satırlı, keskin köşeli, koyu tek tondur.



Resim 34. Tony Smith, Nesil, 1965. Matthew Marks Galeri, New York (Huntürk, 2016, s. 301)



Resim 35. Tony Smith, Uyulması Gereken O Kız, 1975. Ulusal Sanat Galerisi, Washington (Huntürk, 2016, s. 301)



Resim 36. Tony Smith, Küp, 1962. Modern Sanat Müzesi, New York (Huntürk, 2016, s. 301)

1.4.3. Ronald Bladen (1918-)

Bladen (1918-1988) Amerikalı mimar, ressam ve heykeltıraştır. Sanatçı özellikle büyük ölçekli heykel çalışmalarıyla tanınmakta ve sanatsal duruşu Yapılandırmacılık ve daha çok Minimalisttir. David Smith, Donald Judd, Bladen, Isamu Noguchi, Carl Andre gibi heykeltıraşlardan ilham almıştır. Minimal sanatın en önemli figürü haline geldiği görülmektedir.

Sanatçı Bladen, Minimalizm'in önemli bir ismi olarak bilinse de kendisini romantik olarak tanımlar, çünkü heykellerin, izleyici üzerinde yoğun etki bıraktığına inanır. Bladen'in X isimli çalışması (Resim 37), sergi alanına adeta hükmeder, izleyicinin onu algılayabilmesi için, ondan uzak durması gerekir ama bu durum iletişimi kopardığı söylenemez, çünkü yerleştirme, içinde yürünmesini de zorunlu kılar (Huntürk, 2016, s. 301).



Resim 37. Ronald Bladen, “X”, 1968. Loretta Howard Galerisi, New York. (Huntürk, 2016, s. 301).

1.4.4. Alexander Calder (1898- 1976)

1976, New York doğumlu olan Amerikalı ressam ve heykeltıraş Calder, Sandy Calder olarak da bilinir. Dışavurumculuk, Modern sanat, Gerçeküstücülük, Kinetik sanat gibi sanat alanlarıyla ilgilenmiştir. Çalışmaları oldukça renkli olan sanatçı; materyallerini oyuncak, taş baskı, tablo gibi çeşitli malzemelerden oluşturmaktadır.

Calder, Naum Gabo'nun sinetik konstrüksiyonlarından da etkilenmiş olmasına rağmen eserlerinde volüm yerine planlara yönelerek özgün bir yapıya ve duyarlılığa ulaşmıştır. 1930'da sanatçı, ressam Mondrianın atölyesinin pencerelerinden içeriye sızan katı ışıktan etkilenerek “devinen mobilleri” tasarlamıştır. Genellikle metal levha ve çubuklardan meydana getirdiği eserlerini tek noktadan dengeli biçimde tavanlara asmak suretiyle onlara boşlukta hareket etme olanağı sağlamıştır. Calder'in yapıtları, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgür kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür.



Resim 38. Alexander Calder, “Kırışık ve Kırmızı Disk”, 1973. çelik, Schlossplatz (Tempo, 2010, s. 96)

Birbirine tellerle bağlı hareketli nesnelerin oluşturduğu sirk, Calder'in kinetik sanata olan yaklaşımının ilk işaretleridir. Paris yıllarında tanıştığı Marcel Duchamp, Joan Miro, Jean Arp gibi sanatçılardan etkilenen Calder'in, kimi heykellerinde özellikle Miro'nun etkisi görülür. 1973 yılında yapıldığı, bugün Stuttgart Schlossplatz'da sergilenen metrelerce uzunluğundaki 'Kırışık ve Kırmızı Disk' (Resim 38) Calder'in sanatını temsil eden en çarpıcı örneklerden birini (Tempo, 50 Heykel, 2010, s. 96) oluşturduğu görülmektedir.

1.4.5. Ceal Floyer (1968-)

1968'de Pakistan'ın Karachi kentinde doğan sanatçı İngiliz görsel sanatçısıdır. Yaşamını Almanya'nın Berlin şehrinde sürdürmekte, çalışmalarını da orada yapmaktadır. Kavramsal- Minimalist çalışmalarda bulunan sanatçının izleyiciye film ve enstalasyonla tanıdık nesnelere mizahi bir şekilde kullanarak farklı bakış açıları sunmaktadır (Resim 39).



Resim 39. Ceal Floyer, “Şeyler”, 2007-2009, CD’ler CD oynatıcı, hoparlörler, kablolar, tahta, muhtelif boyutlarda (Wilson, 2015, s. 146)

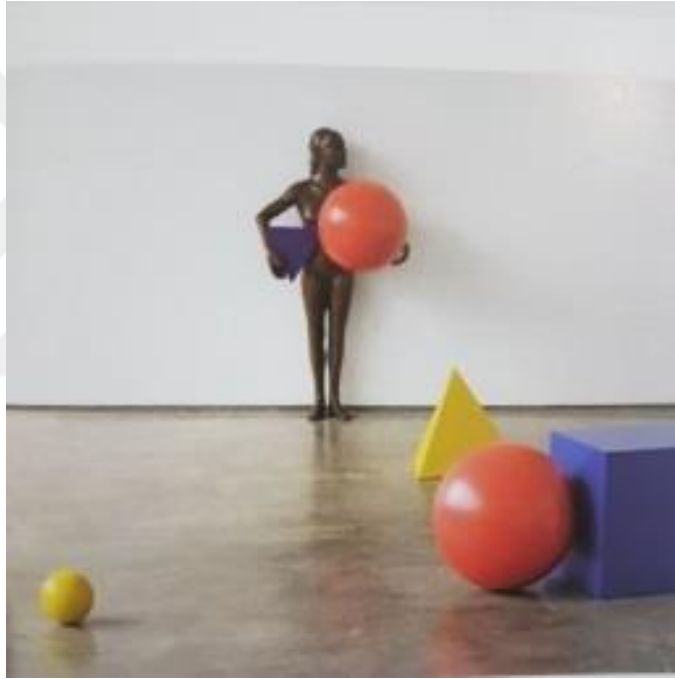
Sanatçı galeri ve müzelerdeki sergileme geleneğine dikkat çekmek amaçlı son derece basit nesne gruplarını hiç beklenmedik karmaşık bir ışıklandırmayla sahneler. “Fazladan” malzeme kullanan Floyer, *Şeyler*’i yalnızca birtakım parçalar toplamış olmaktan çıkarır. Bruce Yüksek Kalite Vakfı’nın yerel sanat okullarına eski kaidelerin yerine yenilerini gönderen bir değişim programından esinlenerek yaptığı 2010 tarihli *Sanat Öğrencileri İçin Ebedi Anıt* gibi *Şeyler* de bir sergiyi sergi kılan şeyin ne olduğuna ilişkin varsayımlarımızla oynar. Galeriye gelenlere bir oda dolusu el yapımı eşya sunmak yerine Floyer, sergisinin bağlamına daha yakın bakmanın ve bir yapıtın son biçimini almasına kadar geçen süreçle ilgili daha derin düşünmenin önemini vurgulamıştır. *Şeyler*’deki “şeyler” herhangi bir şey olabilir (Wilson, 2015, s. 146).

1.4.6. Ryan Gander (1976-)

İngiltere’nin Chaster şehrinde 1976’da doğan sanatçı çalışmalarını Londra’da sürdürmektedir. Ryan Gander, film, grafik tasarım, yazı, performans, enstalasyon kavramsal sanatlar ile ilgili pek çok sanat alanlarıyla ilgilenmiş ve bunu sanatına yansıtarak uluslararası bir üne kavuştuğu görülmektedir.

Sanatçının çalışmalarında gündelik olanın farkına varılmayıp gözden kaçan süreçleri birbiriyle ilişkilendiren bilginin sorgulanmasını amaçlayan bazen bilinen sanat eserinin irdelenmesi ve yeniden şekil alınmasını içerir. Pazıl şeklinde oluşturulan çalışmalarının bir hikayesi olsa da eseri hakkında açıklayıcı olmaktan çok izleyicinin bulması taraftarıdır.

2010 yılı Londra'daki Lisson Gallery'de açılan bir sergide Gander, 'Bir Yere Girin, Herhangi Bir Yere Yoksa Zavallı Küçük Kız Oyunda Yenilir' adlı yapıtıyla (Resim 40) benzer bir göndergesel örnekler sunar. Bir serinin parçası olan bu yerleştirmede sanatçı, Edgar Degas'nın 1881 tarihli 'On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı Kız' adlı heykelinin kaide üstüne konmamış halini hayal eder. Gander'ın yapıtında kız, kucağında bir piramit ve küre tutmaktadır. Küre, piramit ve küp gibi temel şekillerin geçmişteki izdüşümü, Bauhaus sanat ve tasarım okuluna dayanır. Burada işaret edilen şey, klasik geleneğin sabit fikirli izlenimci estetik anlayışı ile temelde geometrik soyutlamanın ilham verdiği daha çağdaş perspektifin "karşılaştırması"dır. Gander üslupsal ve kuramsal geçişi "gerçek zamanda" ve "gerçek mekânda" yaşayan "sevimli bir drama" dönüştürür" (Wilson, 2015, s. 154).



Resim 40. Ryan Gander, "Bir Yere Girin, Herhangi Bir Yere Yoksa Zavallı Küçük Kız Oyunda Yenilir", Bronz figür, ahşap kaide ve muhtelif boyutlarda 37 tane boyalı metal nesne, 2010 (Wilson, 2015, s. 154)

1.4.7. Liam Gillick (1964-)

Liam Gillick sosyal yapılarla ilgilenen, modernizmden çok yüksek modernizmden etkilenen, grafik tasarım, mimarlık, heykel, film ve müzikten ilham alan endüstriyel yapıları eserlerine yansıtmış bir sanatçıdır. Kullandığı malzemeler, renkli cam, akrilik levhalar metal endüstri materyalleridir (Resim 41). Ürettiği çalışmalar sanat eserinden çok bir tasarım ürünü

olarak karşımıza çıkar. Sanatçı yapıtlarını betimlerken saf indirgenmiş ve modern milimalist niteliktedir.

Wilson kitabında Liam Gillick'in sanatı ve eseri ile ilgili; Bazılarının kasten anlaşılmasız yapıldığını düşündüğü bazılarının ise gerçek dünyanın belirsizliğine ve parçalı yapısına ithafen hazırlanmış, öğretici amaçlarla ucu açık bırakılmış görsel şema olarak gördüğü bir "anlam bulanıklığı ile karmaşa" barındırır. Gillick'in 2018 tarihli heykel çalışması 'Geçersiz Üretim', ilk kez, New York'taki Casey Kaplan Gallery'de açtığı "Devlet Bizzat Süper 'Bir Falan Filana' Dönüşüyor" başlıklı sergisinde gösterime sunulur. Renkli Alüminyum ve Pleksiglastan yapılan dört yanı açık kutu formundaki yapıt, "Construccion de Uno [Bir İnşaattı]" isimli daha büyük bir yerleştirmenin parçası olarak sunulur. Bu proje, endüstriyel üretimi çevreleyen gerek siyasi gerekse bireyler arasında yaşanan sorunları araştırmalara atıf yapılıır. *Geçersiz Üretim*'in ifade ettiği bu durum, yapıtın ilk bakışta benzetildiği biçimsel Minimalist uygulamaların (özellikle Donald Judd, görünüş itibarıyla benzer bir formatı kapsamlı şekilde kullanmıştır.) özesine geçtiğini ortaya koyar. Gillick ise deneyim ve tartışma sahası olarak şık ama şeffaf bir "avlu sahne" fikrini ileri sürer (Wilson, 2015, s. 162) .



Resim 41. Liam Gillick, "Geçersiz Üretim", Püskürtme boyayla kaplı alimunyum ve renkli, şeffaf pleksiglas, 200x 240x 240cm, 2008. (Wilson, 2015, s. 162)

1.4.8. Beatriz Milhazes (1960-)

Milhazes 2018 tarihli 'Popeye' (Resim 42) adlı çalışması, ...spontan olduğu hissedilen ancak sanatçının "rasyonel" diye tanımladığı bir kompozisyon sistemine göre oluşturulmuştur. [Popeye, bir çizgi film kahramanının (ülkemizde Temel Reis olarak gösterilmiştir) adı olup aynı zamanda pörtle göz anlamına da gelir]. Rengârenk ve üst üste yerleştirilmiş çemberlerden ibaret, girdaba benzeyen tipik bir çalışmadır. Renkler ve şekiller özenle dengelenmiş, hizalanmıştır. Milhazes'in burada post-resimsel bir sistem uygulaması düz ancak tuvalin her yerine nüfus eden, hatta yarı saydam boya alanları oluşturmasını sağlar. Perspektif yanılması olmaksızın derinlik hissi verilmiştir. Boyanın hem yıpranmış hem de yeni görünecek şekilde kullanıldığı yapıtta, ayrıca, zamanın akışına ilişkin bir ima da vardır. Havada süzülen köpüklerin hareketlerini de çağrıştıran resim, şüphesiz eğlenceli bir karnaval havası da taşır. New York'taki James Cohan Gallery'de açılan ve *Popeye*'nin ilk kez gösterildiği sergiye ilişkin bir metin yazan eleştirmen Roberta Smith, Milhazes'in iç içe geçmiş halkalarının "çark ve dişli sistemini" de çağrıştırdığından söz eder. Bu, endüstriyel tasarımcı Verner Panton'un yanı sıra başka ressamı da akla getiren resim için yapılacak en uygun benzetmedir (Wilson, 2015, s. 260).



Resim 42. Beatris Milhazes, “Popeye”, 2018, Tuval üstüne akrilik, 199x139 cm. (Wilson, 2015, s. 260)

1.4.9. Eva Rothschild (1972-)

1971 Dublin doğumlu olan Eve Rothschild, Minimalist heykelleriyle dikkati çekmektedir. Mekansal kurgunun dışında açık alanlardaki heykelleri bulunmaktadır. Eva Rothschild'in çalışmalarında yalınlaştırılmış minimalist etkiler gözlenmekte, biçim ve renk birbiriyle uyumlu etkiler sunar. Genelde geometrik biçimleri kullanmakta, uygulamada kullandığı bazen de insan formu olabilmektedir. Heykelsel doku uygulaması inşaat malzemesi; ahşap, deri, kumaş, saydam ve yarı saydam olabilen plastik cam, kolay kesilip işlenebilen, alüminyum, gibi çeşitli materyalleri içermektedir (Resim 42).



Resim 43. Eva Rothschild, “Gözün İsteddiği”, 2014.

<https://www.evarothschild.com/works/what-i-want/>, 2014 Erişim Tarihi: 10.05.2019

Rothschild'in 2007 tarihli heykeli 'Karartma' (Resim 44), parlak plastik (Persplex) ve siyah boyanmış ahşap kullanılarak betimlenen üç tane üçgenden ibaret, uzun, primat benzeri bir düzenlemedir. Bu üçgen şekillerinin iki tanesinin üstünden kesilerek çıkarılmış parçalar vardır; biri ise içi boş, siyah bir çerçevedir. Piramidin merkezinde, bir tür sabit tambur üstünde duran üç tane altıgen bulunmaktadır. Bu yapının sert, soyut geometrisi ve karanlık, yansıtıcı yüzeyleri, estetik saflığa odaklanma fikri uyandırır lakin burada Buckminster Fuller'ın jeodezik kubbelerinden film yapımcılarının yaratık görüntüleri için kullandıkları teknolojiye ve mimariye kadar (yine 1960'lara ve 1970'lere bakmak gerekir) görsel, spekülatif tüm tasarımların yansıması söz konusudur. Hanedan arması gibi duran heykelin anıtsal gücünde, kesinlikle, dini bir vurgu (Wilson, 2015, s. 318) olduğu düşünülmektedir.



Resim 44. Eva Rothschild, “Karartma”, 2017 Boyalı ahşap ve Perspex (sert plastik), 271,8x121,9 cm. (Wilson, 2015, s. 318)

İnanç kavramının mistik yönünü ele alan sanatçı çalışmalarına ruhaniyet yüklediği yönündeki düşüncesi sanatsal çalışmalarına yansımaktadır. Rothschild ile ilgili Wilson’un kitabında; Eleştirmen Kristin M. Jones’un da gözlemlediği gibi dekoratiflik, antropomorfizm, anlatı gibi pek çok özellikleri tarafından desteklenen “fazlalıkları atma” odaklı üslubu akla getirir. Yalnızca yapıtın değil, içinde bulunduğu mekânın da fiziksel özelliklerini yeniden tanımiyormuş gibi görünen küller, direkler, piramitler ve benzeri başka temel yapılar inşa eden Rothschild, ağırlık olarak, Yeni Çağ [New Age] mistimizmin görsel kültürüne dikkat çektiği (Wilson, 2015, s. 318) görüşlerine yer vermektedir.

1.4.10. Philip Guston (1914-1980)

Amerikalı ressam olan Philip Guston, ilk başlarda figüratif çalışmalar yapmış, 1950’lerin başında fresko ile ilgilenmiştir. New York ekolü etkisi altına giren Soyut-Dışavurumcu bir tarz benimsemiş, sonra, 1960’larda ise Yeni dışavurumculuğa

yönelmiştir. Karikatürü anımsatan resimlerinde, kişisel simgeler ve nesnelere konu edinmiştir. Resimleri acemice, tuhaf niteliğini taşımaktadır. Sürekli bir arayış içinde olan sanatçı figüratif resme geri dönmüştür. Toplumun kabul edilen sanatsal üslubun dışında kalmayı tercih eden sanatçı reddeden tavrını koruyarak üne kavuştuğu görülmektedir.

Guston ilk olarak çizgi romanlar üzerine kurulu 1970 sonrası figüratif resimleriyle sanat dünyasını şaşkına uğrattı. Ancak soyut ve figüratif sanat arasındaki sınırları kaldıran çalışması aksiyon resmi sanatçının Pop kültürüne nasıl gönderme yapabileceğine işaret ediyordu. (Hodge, 2016, s. 208,209). Çizgi roman unsurlarını taşıyan sanatsal çalışmalarında (Resim 45) korku şiddet ve ırkçılık gibi konuları kullanarak eleştirel bir tavır sergilediği görülmektedir.



Resim 45. Tuval üzerine yağlı boya 122x137 cm, özel koleksiyon, (Hodge, 2016, s. 209)

Philip Guston kaba, komik tarzının, II. Dünya Savaşı sonrası tüketim toplumunun atmosferinde gelişen oranla insanlara daha dolaysız bir biçimde hitap ettiğine inanan sanatçı, uygulamada bilinçli olarak acemice olan ve gençlik çizgi romanlarındaki betimleri çağrıştıran atölyede; ampul, şövale, abajur, çizme ve stilize bir insan başının da aralarında olduğu Guston'un tekrar eden pek çok sembolünü içerir. Resim, sanatçının atölyesini çağrıştırır ve kırmızımsı kahverengiler kan ve ölümü ima eder. Guston, soykırımın ve Vietnam savaşının, politik kargaşanın, sosyal hoşnutsuzluğun ve kişisel önyargı deneyimlerinin de aralarında olduğu olaylara tepki veriyordur. Rusya'dan ABD'ye göç eden Yahudi bir ailenin yedi çocuğu içinde en küçük olan babasının iş bulma

mücadelesine ve genişleyen Ku Klux Klan örgütündeki ırkçılığa tanıklık etti. Kendini asarak intihar eden babasının cansız bedenini bulduğunda on yaşındaydı. Yedi yıl sonra ağabeyi feci bir kaza geçirdi; iki bacağına kesildiği ameliyattan kısa bir süre sonra da öldü. Tedirgin edici ve rahatsızlık verici olan bu çalışma, bu travmaların pek çoğunu aynı anda ifade (Hodge, 2016, s. 208,209) ettiği görülmektedir.

1.4.11. Barnett Newman (1905-1970)

Amerikalı bir ressam olan Barnett Newman Soyut dışavurumculuğun en büyük isimlerinden biri olarak görülüyor. Resimlerinde "renk alanı" diye isimlendirilen akıma da öncülük etmiştir. 1930'lardan itibaren resim yapan sanatçı 1940'lı yıllarda gerçeküstücü eserler üzerine çalıştı daha sonra Soyut dışavurumcu olduğunu belirterek sanat dünyasında 'Soyut dışavurum' anlamını altüst etmiştir.

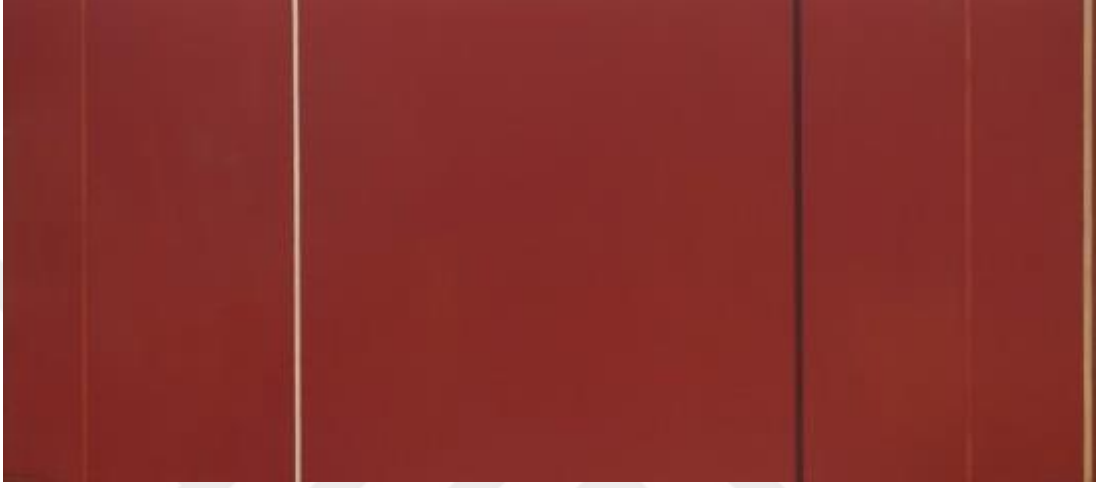


Resim 46. Barnett Newman, "Onement", 1948, 69,2 x 41,2 cm
<https://beetleinbox.tumblr.com/post/533299024/barnett-newman-onement-1-1948-museum-of-modern> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Newman'ın 'Fermuar' olarak adlandırdığı tablo çok önemli bir serisinin ilk resmidir. Bir röportajda bu resmi yaşgününde yaptığını söyleyen Newman, zemini koyu

kahverengi bir tabloyu iki eşit tarafa bölen 2 cm'lik zeminden daha açık tonda çekilmiş bir bandın üzerini spatulayla çizilmiş dikey göze çarpar (Resim 46).

Sanatçının eserlerinde fermuar diye nitelendirdiği dikeylerin farklı büyüklükte olduğu, herbirinin farklı renklerde tuvalin üst ve alt kenarında birleştiği en boyutlarının farklı ve birbirine benzemediği görülür.



Resim 47. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis (Kahraman Yüce İnsan), 1950-1951
<https://www.moma.org/collection/works/79250> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yukarıdaki çalışmasında Barnett Newman, kırmızının amansızca kapladığı alanın iddali düzlüğü, “fermuara” benzeyen düşey, çizgisel açıklıklarla vurgulanmaktadır. Resim alanı içinde “çizgi” görevi üstlenmekten ziyade bunlar o alanı bir bütün olarak sınırlamakta ve pekiştirmektedir. Newman’ın eserlerindeki beyaz “açıklıklar” ilk olarak başlangıç alanı çağrıştırmaktadır: ışığın karanlıktan ayrılması, insanın boşlukta belirişi (Hopkins, 2018, s. 23) anlamında olduğunu belirtmektedir (Resim 47).

İKİNCİ BÖLÜM

20.YÜZYILDA GEOMETRİK SOYUT SANATIN OLUŞUMUNU HAZIRLAYAN ETMENLER

20.yüzyılın temellerinin 19.yüzyılda atıldığı su götürmez bir gerçektir. Toplum içinde bir yeniliğin kabul görmesi için düşünsel olarak alt yapının oluşması ve ardından sorgulamaların başlaması gerekmektedir. Bu sorgulama sanatta ‘gerçekçilik’ şeklinde 19. yüzyıl yazarları tarafından dile getirilmiştir. Özellikle Balzac, Zola, Dostoyevski ile doruk noktasına ulaşmıştır. 20. Yüzyılda endüstri çağı toplumu bilinçlenerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanata, toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön veren, toplum sorunlarını çözümlenmek düşüyor. Bu yoldaki ilk atılımlar görsel sanatlardan gelir. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçmiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanını açacak olan yeni, dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yakılması ve yeni bir biçim-dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910’larda Kübizm’le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor. Brague, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian’ın denge ve oran arayışları ve Maleviç’in “nesnesiz-sanat” denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 15,16).

Bu dönemde resim, şiir, tiyatro, dans ve müzik gibi geleneksel olarak varlığını sürdüren sanat dallarının arasına sinemanın girmesi tüm sanat dallarının temel yapılarını beraberinde etkilemiştir. Sinemanın sanat dünyasına girmesi ile ayrıca bu dönemde farklı ülkelerin yazın, müzik, heykel gibi sanat dalları ile felsefik fikirler ve metafizik arasında etkileşim olduğunu da göstermektedir. Bunların arasında buharlı makine, demiryolu, elektrik jeneratörü, uçak, radyo, atom enerjisi araştırmasının çeşitlenmesi soyut düşünmeyi etkilemiştir.

Darwin’in evrim teorisi ile Einstein’ın relativite teorisi gibi en yüksek yetkinlik düzeyinde salt teorik sistemlerin oluşumu bu arada akla gelen örneklerdendir. Ayrıca bu dönem insan kafasını, daha önceki yüzyılların eğilmiş kişilerine anlaşılabilir gelebilecek mantıksal ilişkileri anlama yolunda da eğitmiştir (Reichenbach, 1993, s. 84-88).

Hans Reichenbach'ın Bilimsel Felsefenin Doğuşu adlı kitabında 20. Yüzyılı şu şekilde yorumlar; Reichenbach, Soyut düşünme gücünün gelişimi endüstriyel bir uygarlık için vazgeçilmez koşulların başında geldiğini ifade etmiştir. Makine ya da uçak tasarlayıp çizen mühendis ile atölyede bunları yapan usta özdeş değildir. Mühendisin ürünü tümüyle muhayyilesinde oluşur, sonra bunu kağıt üzerine çizerek nesnel görünüm kazanır. Laboratuvarında deney yapan fizikçinin önünde tellerden bir ağ, cam tüpler ve metal çubuklar vardır; ama o bu ağ içinde elektrik devrelerinden bir düzen görür. Bu düzen, doğanın genel yasalarını ortaya çıkaran gözlemlerin yapılması için tüm deneysel işlemlerin denetimini sağlar. Öte yandan yalnız kağıt ve kalem çalışan matematikçi, köprü uçak, ya da gökdelen inşasını belirleyen rakamlar çıkarmakla yetinir. İnsanlık tarihinde hiçbir uygarlık, hizmetindeki kimselerden bu denli yoğun entelektüel bir eğitim isteminde bulunmamıştır (Reichenbach, 1993, s. 84-88).

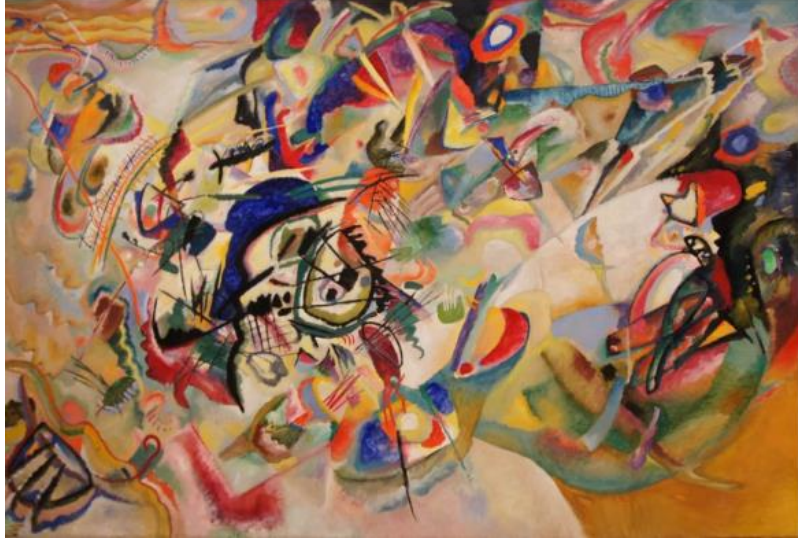
Önceleri renk ve ışık, iki kavram olarak yansıtıma dayalı bir şekilde değerlendiriliyordu. Daha sonra bu iki kavramın yolları, sanat ve bilim ile kesişti. Sadece gördükleri nesnelere rengi yansıtan sanatçılar, daha sonra ışığı estetik olarak ele aldılar. Bu gelişme, obje veya nesnenin yüzeyindeki hacmini ortaya çıkarmak için başvurulan bir yöntem olarak daha sonraki süreçte karşımıza çıkmaktadır. Bu uğurda görmeyi rasyonelleştiren çeşitli gözlem teknikleri ve araçlar dahi geliştirildi. Bilim insanları ise başlangıçta yalnızca ışığa odaklanmıştı. Ancak, optik araştırmalar sırasındaki deneylerde ışığın kırılımı ile rengi meydana getirdiğini keşfeden Sir Isaac Newton (1642-1727), ışığı rengin kaynağı olarak tanımladı; sanat geleneğinden bağımsız, matematiksel verilerle ve rakamlarla ifade etti. Yaşamın her alanına; renk, Fizik, Fizyoloji, Kimya, Biyoloji, Psikoloji ve Sosyoloji'nin inceleme alanına girmiş ve sanatla bilimin yolu renk konusunda kesişmiştir. Sanatçı William Turner, yapıtlarında Camera obscura ölçütlerinde görmenin çöküşünü tam anlamıyla gösteren isimdir. Tamamlayıcı renk etkileşimlerini kullanan Turner'ın resminde, imgenin bütün olarak algılanması hemen hemen olanak dışıdır. William Turner'ın dış dünyadaki nesnelere temsile dayanmayan görme biçiminde imge, bütün yüzeylerdeki renk ve ışığın devrim halinde birbiri ile kaynaştığı yansımalarla ibarettir. Boşlukta yayılan ışığın sonsuz sayıdaki kırılımı ile meydana getirdiği görsel soyutlamaları, resme konu olan görüntülerin, kalıcı olmayan renklerine dair gözlemlerin, duyumların tespitidir (Resim 48) (Avcı , 2013, s. 54-66).



Resim 48. J. M. W. Turner, 'Yağmur, Buhar ve Hız', 1844 Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm. Ulusal Galeri, Londra
<https://tr.pinterest.com/pin/479703797782177439/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Önceleri ressamlar, doğayı, insanları ve nesnelere bütün gerçekliği ile tablolarına işliyordu. Daha sonraki yıllarda, Obscura'dan ilham alınarak 1839'da Fotoğraf makinası icat edildi. Böylece ışık ve rengin fotoğrafa dönüşmesi bu icat ile hayat buldu. Bu önemli buluş, ressamları çeşitli kaygılar duyarak somut resimden soyut resime doğru yeni bir arayışa yöneltmiştir. Bu gelişme resim sanatını özgün bir boyuta taşımış ve yapılan resimler, somuttan soyuta doğru hayat bulmuştur. Böylece fotoğraf makinasının icadı, resim sanatını sorgulatmış ve bu gelişme dönüm noktası olarak hissedilmiştir.

Klasik özne-nesnenin ayırımı, Empresyonistler için geçerlidir. Nesne, öznenin bir tasarımıdır ve görünen nesnelere artık kendilerini özneye görünmek için sunmamaktadırlar, çünkü görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdir. Empresyonistlere göre, gerçek olan yalnız nesnelere duyular yoluyla kavranan görüntüsüdür. Nesne öznenin bağımsız olarak varolamaz, ancaközne aracılığıyla nesne haline gelebilir (Kedik, 1999, s. 115-121). Teknolojik gelişmeler, toplumda değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu gelişme ile Empresyonist ressamlar, değişimi tablolarına yansıtmıştır (Resim 49).



Resim 49. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon 7', 1913 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm.
Tretjakov Galerisi, Moskova
<https://www.arthipo.com/tr-tr/vasily-kandinsky-kompozisyon-7.html>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Makinalaşma ile birlikte toplumda seri üretime geçilmiş, bu durum el sanatlarını değersizleştirmiştir. Böylece Kübistler, bu değişim ile dokunulmaz nesnenin irdelenmesine, çözümlenmesine kısacası araştırılmasına ve parçalanarak çok boyutlu hale getirilmesine sebep olmuş ve bunu tablolarına yansıtmıştır. Kısacası teknolojinin bilimsel verilerin değişimin olduğu bu dönemde makinaların birer önem arz etmesi yadsınamaz bir gerçek haline gelmiştir. Bundan sonraki yeni dünya görüşüyle karşımıza gelen bir diğer şaşırtıcı etkiye sahip Dadacılarıdır.

Dada sanat akımı temsilcileri ilk başta önemsenmemiştir. Daha sonra ses getirmesinin sebebi ise kavram olarak yapıt ve konuyu oluşturan malzemeyi de reddetmiş olmalarıdır. Marcel Duchamp'ın çalışmasında (Resim 50) günlük kullanılan bildiğimiz dört ayaklı üzerine oturulan bir taburenin üzerine monte edilmiş bir sanayi ürünü diyebileceğimiz bir tekerlekten oluşmaktadır.



Resim 50. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği” 1,3 m x 64 cm x 42 cm
<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/marcel-duchampin-bisiklet-tekerlegi/>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

20. yüzyıla gelindiğinde yüzey dışındaki tüm arayışlar ileri boyuta taşınarak mekânla çözümlenmeler boyutuna taşınmıştır. Böylece mekânın kendisi resim ve bazen de heykel çalışmaları kapsamında enstelasyon olgusunu gündeme taşımıştır (Bayav & Ayteş, 2011).

İki dünya savaşı gören toplum ümitsizlik ve yanlızlığa sürüklenmiştir. Tüm eski değerlerin anlamını yitirdiğini düşünen sanatçı geleneği tümenden reddetmiştir. Ardından Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Soyut Ekspresyonizm gibi sanat akımları plastik sanatların değişim yüzünü oluşturmuştur. Kübizm’in o zamana dek tuvalde görölmemiş yabancı malzemenin tuvale girmesi sanat boyutunda tabuların yıkılmasına yol açmıştır. Yeniyi isteyen toplum asamblajla da tanışmıştır. Tuvalin iki boyutluluğu tek bir yüzeyden oluşmadığı, Nesnenin üç boyutunda olduğunu göstermiştir. Ayrıca Duchamp’ın sanata endüstriyel malzemeyi sokması seri üretime bir tepki niteliği taşırken mekânsal kurgunun da kapılarını aralamaktadır.

20. yüzyılın edebi ve estetik tartışmalarının nerdeyse tamamının 19. yüzyılın bir mirası olduğu genel kabul gören bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, günümüzün eleştirel perspektiflerinin temelleri 19. Yüzyılda atılmıştır. Bu durum, özellikle “modernizm” gibi belirli kavramlar tartışmaya açıldığında bu durum daha da belirginlik kazanır. Zira “Modernizm” gibi 20. Yüzyılda sıkça tartışma konusu yapılan kavramların ilk formülasyonları 19. Yüzyılda geliştirilmiştir (Çolak, 2011, s. 92).

Reichenbach’ın söylemiyle geometrinin felsefe yanlarının, her çağda egemen felsefe akımlarına yansımış; felsefenin gelişmesi geniş ölçüde geometrinin gelişmesinden esinlenmiştir (Reichenbach, 1993, s. 89-101).

Kısacası modern sanat denilince akla ‘Soyut sanat’ gelmektedir. Bunlar Picasso, Mondrian, Maleviç, Kandinsky vb. gibi sanatçılardır. Bunun nedenini, Mehmet Yılmaz kitabında; Bir bütün olarak bakıldığında sanatının, hem nesne dünyasıyla olan bağının güçlü bir şekilde devam etmesi hem de çoğulcu olmasına bağlar (Yılmaz, 2013, s. 106-112).

2.1. BATI SANATI’NDA SOYUTLAMA SÜRECİ VE MODERNLEŞME

1789 Fransa ihtilalinin ardından yeni bir çağ açılmış, eski değerler iflas etmiş yerine yeni değerler kabul görmüştür. Çağdaş dünyanın en önemli özelliği olan hareket, hız ve değişimdir. Bu hız ve değişim, karşıtı olan hareketsizliği içeren Kübizmin karşısında Fütürizm, (Gelecekçilik) gelişim gösterdi. Marinetti (1876-1944) faşizmin gelişinden on yıl önce yayınladığı Fütürist Bildirge’de, makineye yönelttiği övgü ve hızı, gücü ve savaşın güzelliğini bir mitos durumuna getirir. Durağanlığa karşı dinamizmin ilkelerini savunur. Karşılıklı iç içe geçişi, ardışık kaynaşmayı savunan Fütürizm 1909’da başlayıp, 1916’da U. Boccioni’nin ölümü ile kısa sürede sona ermiş ama ardından birçok tartışma bırakmıştır (Çakır, 2015, s. 391).

1900’lerin başlarında Fransa’da Rodin, figüratif heykelde zirvedeki yerini korurken bir gurup genç sanatçı yeni arayışlara başlamıştı. İlginçtir, bunlar heykel değil, resim geleneğindendi. Bu yüzden de asıl amaçları heykel sanatına yönvermekten çok, kendi mesleklerine yeni bir farklı bir ruh katmaktı. Bu sanatçılar aradıkları ruhu Avrupa geleneğine tümüyle yabancı imgelerde buldu. Fransa’nın Afrika, Okyanusya ve Asya’daki sömürgelerinden getirilen heykeller 19. yüzyılın ortalarından beri ucuz fiyattan

Paris’te satıldığını, ilgi arttıkça iyi örnekleri bir müzede toplanmış ve ayrıca bu konuda kitaplar basılmaya başlanmıştır. Daha sonraki süreçte bu durum Avrupa heykelini de dönüştürecektir. Bu imgelerin her şeyden önce biçimleri ilgi çekiciydi. İlkel sanatçılar, belli ki, taşı ya da ağacı Avrupalı meslektaşlar gibi canlandırmaya (yani, insan biçimini kopyalamaya) çalışmamış, en kısa yoldan imgeyi simgesel yalın ve anlatımcı bir biçimde kurmaya özen göstermişlerdi. Bu gerçekten farklı bir yaklaşımdı. Bu niyetle Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Kirchner, Schimdit-Rottluff ve Nolde gibi ressamlar o heykellerden satın aldılar, incelediler, taklit ettiler. Bu taklit, Avrupa sanatına vurulan bir aşydı aslında. Onların girişimleri yalnızca kendi mesleklerini değil yüzyıllardır kendi içinde sıkışıp kalmış Avrupa heykelini de dönüştürmeye başlayacaktı (Yılmaz, 2013, s. 116).

Brancusi’nun 1908’den önceki işlerinde, özellikle Uyku adlı çalışmasında Rodin etkisi görülmektedir (Resim 51). Uyku: bir taş kütesine yanlamasına yontulmuş, uyuyan bir yüz simgesidir.



Resim 51. Constantin Brancusi, “Uyku”, Mermer, 1906
<http://istanbuldasanat.org/constantin-brancusi/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 52. Brancusi, “La Muse Endormie/Uyuyan Esin Perisi Heykeli”, 1909-1910.
<https://www.milliyet.com.tr/gundem/brancusi-kendi-rekorunu-kirdi-2451765>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Rodin’in de bu tip heykelleri olduğundan bahseden Yılmaz, Brancusi’nin onlardan etkilendiği yargısına varmıştır. Bu eserler, Taşın doğasını inkâr ederek, onu sanki canlı bir insana dönüştürmek isteyen geleneksel anlayıştan kopmaya başlamanın işaretleridir. Brancusi, belli temalar üzerinde çalışan bir sanatçıdır. Bıkıp usanmadan yıllarca farklı taş ve madenlerden birçok çalışmanın çeşitlemelerini yapmıştır. Bu çalışmaları o kadar pürüzsüz ve parlak bir hale getirilmiştir ki, sanki insan elinden çıkmamış gibidirler (Yılmaz, 2013, s.118) (Resim 52).

Modernizm’in getirdiği en büyük yenilik öznenin nesneye bakış açısı değişmiş olmasıdır. Bu konuyu Kedik şu şekilde yorumlamıştır ...sanat ya da her yeni sanat akımı nesneyi anlamaya çalışırken esasen kendisini de anlamaya çalışmış ve dolayısıyla artık nesne her boyutuyla irdelenme, kavranma ve çözümlenme boyutuna taşınmıştır. Yani, denilebilir ki, sanat aslında her dönemde kendisine-değişen anlayışlar sözkonusu olmakla birlikte-nesneyi eksen almıştır (Kedik, 1999, s. 115-121).

Modern psikoloji biliminin derinliğine gelişmesinin yanı sıra, çeşitli dünya uygarlıklarının tarihsel biçim yaratışlarına ışık tutan arkeoloji, etnoloji, antropoloji gibi bilimlerin gelişmesi de estetik yöndeki modern kavrayışları zenginleştirmiştir. Böylece sanat objesini (nesnesini) incelemekle yetinen eski estetiğin yerini Objenin karşısındaki sübjenin (öznenin) davranışlarını da inceleyen modern estetik almıştır (Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, 1993, s. 38,39).

20. yüzyılın sanatsal alt yapısını önemli ölçüde etkileyen kuramlardan biri Gestalt Kuramı’dır. Görsel algıdaki görüşün hangi doğrultuda gördüğümüzü açıklamıştır. Gestalt Psikologların ortaya attığı fikirlerin dayanak noktasının fizyolojik yapısıyla da açıklamış görsel verileri oluşturan kuvvetleri sunmuştur.

Gestalt Kuramı Görsel algıda var olan görüş yalnızca fiziksel görme ve görülen sanatsal çalışmayla açıklanamaz. Görsel dil okuyucusunun var olan kültürel ve teknolojik bilgilerinin ötesinde Gestalt Psikologları'nın ortaya koymuş oldukları, görsel dinamizmi oluşturan kuvvetler vardır. Bu kuvvetler; görme fizyolojik işleminin, bilinçli bir karşılığı olarak kabul edilir. Teoriye göre, görsel hareketler, kazara olan hayali çağrışımların uyarıcıya verdiği önemsiz bir bağıntı değil, biçim ve rengin geometrik modelinden önce, okuyucunun kısmen bilincinde olan, düzenleyici kuvvetler sonucu meydana gelen modeldir. Kısacası görsel alandaki düzen, elemanlar arasındaki ilişkiler bütünüdür (Yüksel, 2002, s. 181-195).

Çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar. Kütle ve hacimlerin biçimi oluşturmaları kendi imkanlarıyla orantılı olarak çizginin ve rengin kullanıldığı yolları izler (Tansuğ, 1993, s. 48).

Yüksel kitabında Önemli olan neyi nasıl gördüğümüz değil, gördüğümüzü özümseyerek, duyumsayarak anlamak, yorumlamaktır. İletişim süreci, düşünce sürecidir ve bu süreçte, Piatge'nin bilişsel yaklaşımı, Gestalt psikologlarının kuramı, tasarım ilkeleri ve renk kuramları da yerini alır (Yüksel, 2002, s. 181-195).



Resim 53. Wilhelm Lehmbruck, “Yere Düşmüş Adam”, Taş. (1915-1916)
<https://www.akg-images.co.uk/archive/Fallen-Man-2UMDHUTPAOF2.html>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Günümüz toplumunda endüstrinin çıkış noktası gibi görünmesinin yanında, bilinmeyen yarınlar ümitsizce bakmasına sebep olmuştur. Buna en güzel örnek sanatçı Wilhelm Lehmbruck'ın Yere Düşmüş Adam heykelidir (Resim 53).

Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanmasıyla, tarımcılık kültürünün temelleri de sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlamıştır. Bu değişme sosyal yaşamı temelden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yağınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Arayış ve uyum içinde yaşama çabası yaşamları değiştirdiği görülmektedir.

Sanatsal üretim ve endüstriyel üretimin çakışması Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün kaygan ise, sanatçının eseri o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahip olmasıyla gözle görülür bir farkı ortaya sunmuştur. Bu karşıtlık, sanatçının makine imalatına ilk tepkisini doğurmuştur. Ayrıca kent hayatı ne kadar karışık, yorucu ve gürültülü ise, mimar yaptığı evi o kadar detaysız, sade ve huzur verici inşa etmektedir. Dekoratör ise, iç dekorasyonu o oranda insana, kent hayatının üzen, kafa patlatan, gürültülü mücadelesini unutturan, huzur verici, sade möblelerle döşemektedir. Bunun yanında kent ve endüstri gürültüsünden kaçan insanlar, yaz aylarında en ilkel biçimde yaşamakta ve hatta uygarlığın bütün avantajlarından uzaklaşmak istemektedirler. Günümüzde uygarlığı artık fazla yorucu ve insanın yapısına aykırı bulan geniş bir kitle vardır. Ve endüstri hayatının yarattığı disiplinli otomatlığın sonunda caz müzik büyük bir çılgınlığın uyanmasına sebep olmuştur. Hiçbir çağda bir zevkin bu kadar çabuk ortak bir zevk haline geldiği böylesine görülmemiştir. Ayrıca bu ortak zevkin bu kadar çabuk itibarını yitirdiği başka bir çağ da görülmemiş (Turani, 1983, s. 483) olduğunu belirtmektedir.

2.2. KÜBİZM

Kübizm'in temelini Cezanne atmış olsa da Matisse'nin 1908'de bulunduğu bir sergide Baraque'nin Estaque'ta Evler (Resim 54) adlı eserini görünce yapılan çalışmanın 'küplere benziyor' diyerek dalga geçmesiyle zamanla 'Kübizm' adını almasına vesile olmuştur. O dönemin önemli eleştirmeni Vauxcelles'in kaleme aldığı yazısında "Kübizm" adını kullanmasıyla sözcük bir akımın adını belirlemiştir.

Sanat akımının temsilcileri; Pablo Picasso, Georges Braque, Albert Gleizes, Juan Gris, Piet Mondrian, Fernand Leger, Jean Metzinger, Marc Chagall'dir

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque'in (1882-1963) öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılmaya başlamış, 1909'dan itibaren bağımsızlar Salonunda, sonraki yıllarda da sonbahar Salonunda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Leger (1881-1955) gibi sanatçıların kübizm tarzında resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Antmen, 2010, s. 45).



Resim 54. Georges Braque, "L'Estaque'de Evler", 1908, 73 x 60 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York
<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/houses-at-estaque-1908> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Tabloda gördüğümüz tek bir düzlem olan tuval yüzeyine yapılan çalışmanın parçalanarak aynı anda nesnenin her açıdan görülebileceğini resmetmişler. Aynı anda resme karşıdan bakıldığında farklı açılardan bakılıyormuş hissi verebilmişler. En önemlisi ise resim sanatına dördüncü boyutu sokmuşlardır. Ardından kübist sanatçıları aynı mantıkla resimde nesneden yine vazgeçememişler geometrik çalışmaya devam etmişlerdir. Örneğin (Resim 55) Juan Gris'in 1912'de yaptığı 'Çiçekli Natürmort' çalışmasıdır.



Resim 55. Juan Gris, “Çiçekli Natürmort”, 1912, 112.1 x 70,2 cm.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-cicekli-naturmort-3888/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yazar Antmen’in kitabında; Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiş; resimde yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılan akımın ortaya çıkışını, Eistein’in 1905 tarihli “Görecelik Kuramı”yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenlerin olduğunu fakat Picasso, Kübizmin resmin dışında bir ilgi alanı olmadığını ifade etmiş ve Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten daha farklı dallara kadar bir çok alanda çeşitli, şekillerde bağ kurarak günümüze kadar gelmiştir. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeydi gibi yapmamıştır. (Antmen, 2010, s. 45,46) şeklinde ifade etmektedir.

Picasso’nun Kübizm sanatının resim sınırları içerisinde kaldığını düşünsede, 20. yüzyılın insanın üzerinde yarattığı baskıyı nesneyi parçalayarak yansıtması tesadüf olmadığı düşünülmektedir. Maddenin katı formundan ayrılarak enerjiye dönüşebileceği ve atomun parçalara ayrıldığı bir döneme paralel olarak kübizmin ortaya çıkışı tesadüfe bağlı tutulamaz.

Picasso Modern heykelde dönüm noktası sayılan “Fermante’nin Başı” adlı yapıtıdır (Resim 56). Sanatçı bugüne dek yapılan büstlerin aksine birebir idolleştirmek

yerine, köşeli küçük yüzeylerden bir bütün oluşturduğu büst heykel sanatında hiçbirşeyin eskisi gibi olmayacağını kanıtlar niteliktedir.



Resim 56. Pablo Picasso, “Femandenin Başı”, Alçı, 1909.
<https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-tete-de-femme-fernande>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

1907’de Pablo Picasso (1881-1973), günümüzde ilk kübist resim olarak bilinen *Les Demoiselle d’Avignon* (Avignonlu Kızlar) adlı tablosunu sergiledi. Sanatçının Barselona’nın Calle Avinyo’da yer alan bir genelevden aklında kalanları aktardığı resmin konusu en az üslubu kadar sıradışı ve radikaldir. Şair ve eleştirmen Guillame Apollinaire (1880 -1918), Andre Derain (1880-1954), George Braque (1882-1963) ve Henri Matisse (1869-1954) resmi ilk kez görmeye geldiklerinde Picasso’nun bu çalışmasını yadırgamışlar ve “bir tür şaka” olduğunu düşünmüşlerdir. Sanat dünyasının kübizmi şekillendiren, kolaj tekniğini canlandıran ve 20. Yüzyıldaki diğer önemli sanat akımlarının neredeyse hepsini etkileyen bu sanat çalışmasının kabullenebilmesi otuz yıldan fazla bir zaman almıştır (Farthing, 2014, s. 388).

Kübizm sanat akımının getirmiş olduğu montaj tekniği, Dadaizm, Konstrüktivizm, Pop sanat gibi birbirinden tamamen farklı sanat akımlarına da kaynaklık yapmıştır. 1960’lerde ortaya çıkan “*Minimalist Sanat*” ve “*Kavramsal Sanat*” için uygun

ortamlar oluşturmasıyla, bu teknik çağımızın sanat anlatım aracı olan video sanatının gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır. Ayrıca Konstrüktivizm'in özü bu temeller üzerine inşaa edilmiş. Amerikalı pop sanatçılardan Lichtenstein ve Warhol gibi pekçok pop sanatçısına ilham kaynağı olmuş, dergi ve gazete resimleri, reklam, resimli roman, giysiler, yiyecekler gibi her türlü kültür ürünlerinde ve resim ve heykelde (Huntürk, 2016, s. 290) kullanıldığı belirtilmektedir.

2.3. ORFİZM

Kübizm sanat akımı nesnelere parçalamaya yaklaşım ve tutumunun ardından orfizm sanatı devam niteliğini taşır. Orfizm biçimden çok rengi ön plana çıkaran bir üslubu benimsemiştir. Orfizm sanat temsilcileri Fernand Leger, Kupka, Robert Delaunay, Juan Gris, Kübizm'in renk ışığında uygulaması ile farklı bir bakış açısı sunmuşlardır.

Robert Delaunay, Orfik Kübizm ya da Orfizm olarak adlandırılan yaklaşımı, rengin soyut değerleriyle ilgili araştırmalarının bir sonucu olarak geliştirmiştir. Renk ve hareket unsurlarının birbirleri ile olan ilişkisini sorgulayan sanatçı rengi ve renk uyumunu sanatsal ifadesinde biçim ile eşit oranda kullanması ile kimlik bulmuştur (Zeybek, 2017, s. 43).

Renk ile hareket arasındaki ilişkiyi sorgulayan Delaunay'nın eserlerinde canlı renklerle ifade edilmiş biçimler kübist tarzda değil, yuvarlak ve kıvrımlıdır (Resim 57). Apollinaire, Delaunay'nın ifade biçimine müziği andıran soyut değerlerinden dolayı müzik ifdesinin en vahşi hayvanları bile sakinleştiren mitolojik kahraman Orpheus'dan yola çıkarak "Orfizm" ismini vermiştir. Paris'te yaşayan Juan Gris, Picasso ve Braque'tan sonraki en önemli Kübist ressam olarak nitelenmiştir. "Sentetik Kübist" natürlükleriyle tanınan Juan Gris, rengi ön plana çıkaran yaklaşımıyla dikkat çekmiştir. Dönemin önde gelen Kübistleri arasında sayılan Fernand Leger 1909 yılından itibaren Kübist bir tarz benimsemiş, ancak resimlerinde figür ve nesnelere Picasso ve Braque gibi kesin biçimde parçalamak yerine, kendine has tüp görünümlü bir biçimsel figür dili geliştirmiş, Picasso ve Braque'dan farklı olarak "fütürist" görünümlü mekanik imgeler üretmiş, figürleri metalik robotlara benzetilmiştir (Turan, 2011, s. 50).



Resim 57. Robert Delaunay, “Joie de Vivre/Ritim”, 1964
<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/sanat-akimlari-art-movements.html/attachment/robert-delaunay-rythme-joie-de-vivre> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Kübizm sanat akımı Orfizm sanat akımına yön vermiş, özünde resimsel bir akım olmasına karşın heykel sanatçıları arasında da önemli bir kitle oluşturduğu gözlemlenmiştir.

2.4. ANALİTİK KÜBİZM

Kübizmin yaklaşık 1907- 1911 yılları arasındaki dönemidir. Paul Cezanne’ın başlattığı doğayı geometrik biçimlere, yani silindir, koni, küre, üçgen, prizma olarak yeniden inşa etme prensibine dayanır. Amaçları resmi perspektiften koparmak olsada tamamen doğadan vazgeçemedikleri; biçimleri yalnızca zihinde parçaladıkları görülmektedir (Resim 58).



Resim 58. Pablo Picasso, “Mandolinli Genç Kız”, Tuval üzerine yağlıboya 100,3 x 73,6 cm.
https://www.researchgate.net/figure/Girl-with-a-Mandolin-C-1910-Estate-of-Pablo-Picasso-Reproduced-with-permission-Artists_fig1_310764977Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910. Erişim Tarihi: 16.03.2020

Biçim söz konusu olduğunda, çözümsel kübizmde renk feda edilmiştir. Genellikle kahverengi, bej ve gri tonların kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır. Örneğin Picasso'nun *Gitarist* adlı çalışması (Resim 59), bu anlayışla yapılan en soyut resimlerden birisi olmuştur. Resmin adını bilmeyen birinin kompozisyonda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır (Yılmaz, 2013, s. 89).



Resim 59.Pablo Picasso, “Gitarist”, tuval üzerine yağlıboya 100 x 73 cm, ModernSanat Müzesi, Paris, 1910.

http://art-picasso.com/1910_2.html Erişim Tarihi: 16.03.2020

Dikkatli bakarsak yukardan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzlarını, sol omzunun hizasında tel takılan burguları, orta alanda gitarımsı çizgileri, aşağıdaysa ayaklarını zor da olsa okuyabiliriz. Figür ne onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir (Yılmaz, 2013, s. 86-91).

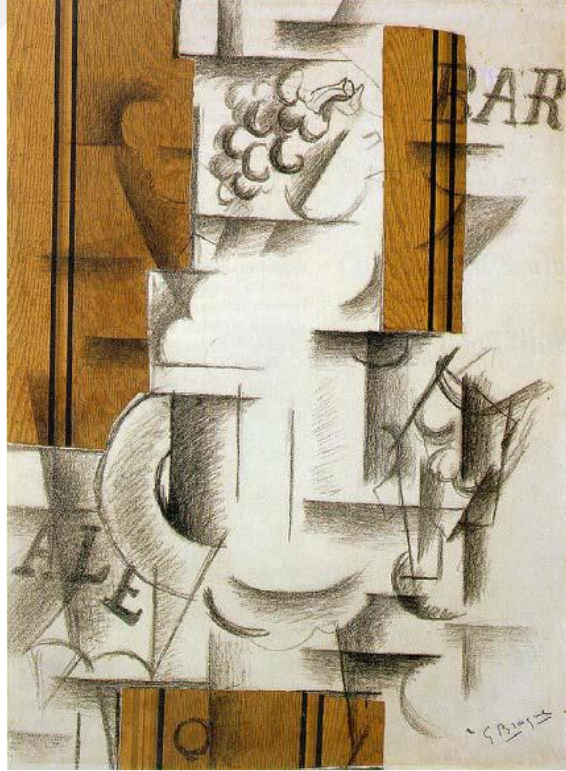
Resmin doğrulanması için doğaya başvurmak gerekmediği düşüncesini yerleştirenlerden biri de Picassodur. Doğal nesnelere yola çıkıyordu çıkmasına, ama tuval üzerinde çalıştıkça onların alışıldık görüntülerini bozuyor, geometrik düzlemlere indiriyor, sadece belli ipuçları vermekle yetiniyordu (Yılmaz, 2013, s. 86-91).

Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürülmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır. Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir bakış açısı, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yansıması

yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. 19. Yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2010, s. 45,46).

2.5. SENTETİK KÜBİZM

Sentetik (Bireşimsel) Kübizm; Braque ve Pablo Picasso'nun resimlerinde asamblaj, montaj, kolaj ve hazır nesnelere kullanmalarıyla bu adı almıştır. 1911-14 arası bireşimsel (sentetik) kübizm dönemi idi. Bu dönemde Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kâğıdı ve benzeri sanat dışı parçaları yapıştırmaya başladılar. Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere kıyasla daha bir yüzey resmi haline geldiler. Böylece, biçim sorunu halledildiği için sonraki resimlere renk de girmiş oldu (Yılmaz, 2013, s. 90).



Resim 60. George Braque, “Meyve Tabağı ve Bardak”, Kâğıt hamuru ve karakalem, 60x45 cm, 1912.

<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/fruitdish-and-glass-1912> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sentetik Kübizm ile düz yüzeyin üzerindeki eklentiler (Resim 60, 61), sonraki sanatçılara ve sanat yapıtlarına ışık tutarak mekânla ilişkisini sağlamıştır. Kullanılan kolajların etkisi, resmin birebir kendisini yapmalarına gerek kalmadan nesnelere ekleyerek uygulamaları, Heykel sanatına bu yönüyle örnek teşkil etmiştir.



Resim 61. Pablo Picasso, “Hasır Örgülü Natürmort”, Telli çerçeve ile parafinli kumaş ve tuval üzerine yağlıboya, 29x37 cm, 1912.

<https://tr.pinterest.com/pin/194780752609317539/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Bu dönemde, kısacası sanat dışı şeyler yüzeye sokulmuştur. Birleşimsel Kübizm ‘saf sanat’ tan bir uzaklaşmaydı aslında. Zaten saf sanat yanlılarının Picasso’yu bazen açık bazen üstü örtük bir şekilde suçlamalarının nedeni, gidilebilecek son noktaya kadar gitmemesiydi. Oysa Picasso açısından son nokta diye bir şey yoktu (Yılmaz, 2013, s. 86-91).

2.6. DE STİJL

De Stijl, 1. Dünya Savaşı sırasında rastlayan Hollanda’da doğan tamamen soyutlama ilkesine dayanan bir dergi etrafında oluşur ve Neo Plastisizm’in uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

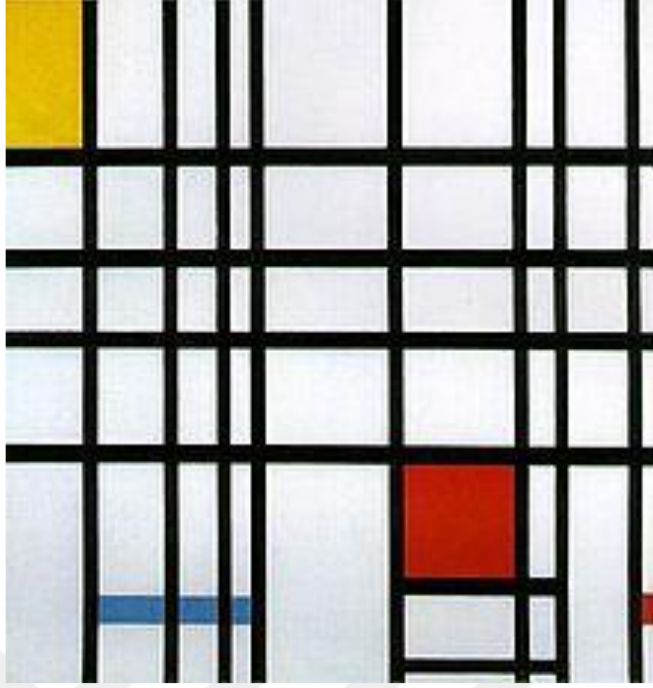
Kübizm’den doğan De Stijl yeni dünya görüşüne eş değerdir. Kendisinden sonra gelen sanat akımlarına ve endüstri alanlarına yansımalarını ele alan tarama yönteminde çalışmalar

sunmuştur. De Stijl hareketi sanat kavramını farklı bir boyuta taşımış; insana ve doğaya verdiği değer, ulusal duruş ve ilkeleri bakımından gerek renkleriyle gerekse özgün tavrıyla dikkat çekmiştir. Kübizm akımının etkisi ile gelişen De Stijl, Piet Mondrian'ın 1912 yılından 1917 yılına kadar süren kuramsal ve plastik araştırmalarının sonucudur (Avşar Karabaş & Güdür, 2016, s. 330).

1917'de De Stijl Gurubu sanat ve teknolojiden alan insanlardan oluşmaktaydı. Heykeltıraş Geoges Van Tongerloo (1886-1965), mimarlar; Jacobus Oud (1890-1963), Jan Wils (1891-1972), Van't Hoff (1852-1911), ressamlar, Theo van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944) ve Van Der Leek (1876-1958) (Huntürk, 2016, s. 290) bulunmaktadır.

De Stijl dergisinde konstruktif soyut diyen isimlendirdikleri sanat anlayışlarını savunurlar. De Stijl'de mutlak soyut görülür, soyut biçim kendi başına bir gerçeklik üzerine kurulur (Huntürk, 2016, s. 229). Ayrıca felsefi içerikli ve ütopyacı metinler ile gerçeğe dayanmayan resim anlayışına yönelik çağdaş eğilimlerin ortaya koyduğu fikirler etrafında birleştirmiştir.

Neoplastisizm De Stijl akımının vazgeçilmez bir parçasıdır. Mondrian'ın çalışmaları; simetriye dayanmayan bu yaklaşım siyah, beyaz, gri ve üç ana renkle sınırlıdır. Kendine özgü siyah yatay ve dikey çizgiler arasında yer yer renk kullanılmıştır. Denge ve uyum açısından kendine has bir uslubu vardır (Resim 62, 63). Tamamen nesnel dünyadan koptuğu görülmektedir. Bu yeni bakış açısı evrensel değerlere, geometrik biçim ve renkle kendini ifade etmektedir.



Resim 62. Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya
72,5 x 69 cm, Tate Gallery, Londra, 1921.
<https://www.slideserve.com/corby/soyut-res-m> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 63. Piet Mondrian, “Sarı Kırmızı ve Mavili Kompozisyon”, 1921.
<https://www.pivada.com/mondrian-kirmizi-sari-mavi-ve-siyah-ile-kompozisyon-kolye>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

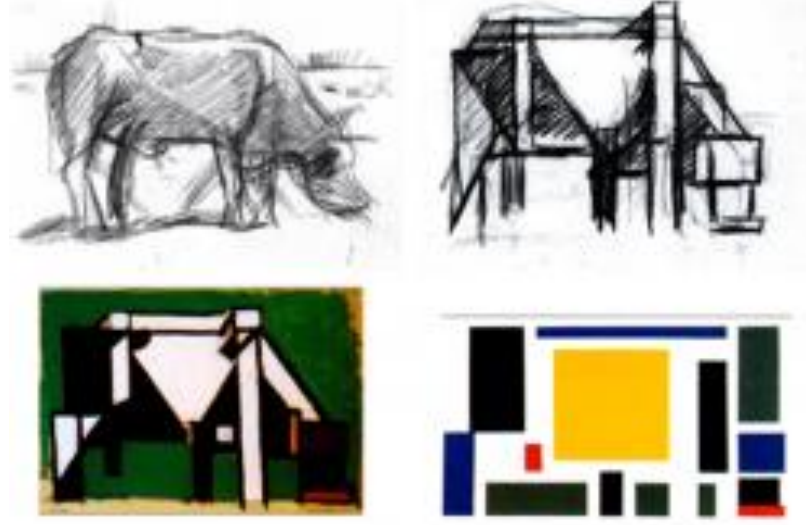
Akyürek, Neo Plastisizm'in daha sonra Geometrik soyutlamanın kökeni sayıldığını, Avrupa Rasyonalizmin biçim anlayışının Neo plastisizme dayandığına ek olarak, Neo-plastisizm (Yeni-Plastikçilik) Mondrian'ın inandığı, fizik ötesi bir dünya tasarımının sanattaki yansıması olduğunu. Mondrian'a göre hakikat, gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelere dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen tanrısal bir şey (Akyürek, 2017, s. 210,211) olduğuna yer vermektedir.

Mimarlığın yanında aynı zamanda heykeltıraş olan George Vantongerloo'nun 'Hacimlerin ilişkisi' (Resim 64) adlı eseri için şu ifadeyi kullanmaktadır; Sanatı doğa üzerinden ifade etmeye hiç gerek yok. Geometri ve müspet bilimler üzerinden de pek mükemmel şekilde ifade edilebilir derken, Vantongerloo'nun kumtaşından yaptığı Hacimlerin ilişkisi adlı heykelin, sanki geleceğe yolculuk etmişçesine özgün bir mimari havası vardır (Farthing, 2014, s. 407) şeklinde ifade eder.



Resim 64. George Vantongerloo "Hacimlerin ilişkisi", 1919.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/vantongerloo-interrelation-of-volumes-t02306>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

De Stijl grubunun kurucusu olan Theo Van Doesburg, resim sanatının yanında mimari alana da yansıttığı fikirleri modern sanatlarda farklı bir yer edinmesine sebep olmuştur. Sanatçı doğal formu hiçe sayarak geometrik resme çeviren bir tutum sergilemiştir. Yüzeyi biçimsel olarak ele alıp soyut biçimlere dönüştürdüğü görülmektedir (Resim 65).



Resim 65. Theo van Doesburg, “İnek Eskizleri ve Boyamaları”, 1916.
https://www.wikiwand.com/fr/De_Stijl Erişim Tarihi: 16.03.2020

Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg, kullandıkları sınırlı renk ve birbiriyle kesişen yatay dikey ve diagonal çizgileri kullandıkları çalışmalarında birbirlerini etkiledikleri görülür. Theo Van Doesburg, 1924'ten sonra tuvalin üzerindeki siyah çizgileri ortadan kaldırarak kompozisyonlar oluşturur. Buna bir örnek verecek olursak (Resim 66) ‘Karşı Kompozisyon V’de görebilir.



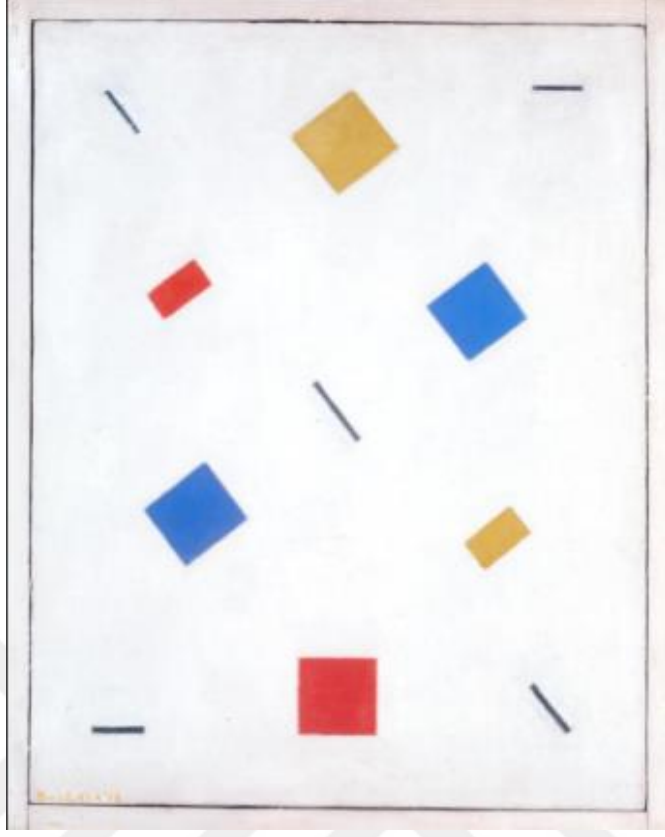
Resim 66. Theo van Doesburg, “Karşı Kompozisyon V”, 1924.
<https://tr.pinterest.com/pin/421368108862786299/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

1920'lerde De Stijl akımının modern dünyaya adaptasyonu olarak Strazburg'da 'Dans Tasarım Salonu' örnek verilebilir. Tablo etkisini derinleştiren insanı farklı bir boyuta sürükler niteliktedir. Theo Van Doesburg'un tasarımlarında odak noktası, rengi mekanı harekete geçirecek araç olarak kullanmasıdır. Café L'Aubette de bunun en başarılı örneklerindedir. (Café L'Aubette, 1926, www.arkitektuel.com). Grafik tasarım, sanat ve mimarinin birarada olduğu mekan (Resim 67) De Stijl sanat akımının önemli yapısıdır.



Resim 67. Theo van Doesburg, Dans Salonu Tasarımı, Strazburg
https://www.wikiwand.com/fr/De_Stijl Erişim Tarihi: 16.03.2020

Van Der Leek, 1916'da Mondrian'dan etkilenmiş geometrik soyut kompozisyonlar oluşturmuştur. Kompozisyon (1918) adlı çalışması (Resim 68) Dikdörtgen ve karelerden oluşan beyaz bir fon üzerine tamamen soyut, yüzeye dağıtılmış bir çalışma görülmektedir. Bilinen nesnel bir objeden yola çıkılmadan, tamamen soyut ve hacimsiz bir düzenleme yapılmıştır. Dikdörtgen ve kareler kendi içinde neredeyse eşit boşluklar bırakılarak mekâna dağıtılmıştır (Akyürek, 2017, s. 214). Doesburg gibi yer yer figüratif elemanları da kullandığı görülmektedir.



Resim 68. Bart Van Der Leck, “Kompozisyon (1918), T.ü.y., 74x 63 cm, Tate koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık. (Akyürek, 2017, s. 214)

2.7. SÜPREMATİZM

Süprematizm terimi, 1915’te Kazmir Malevich’in kendi benimsediği sanat anlayışı için öngördüğü isimdir ve geometrik soyutu benimseyen bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 69). Thompson; Süpermatizmin amacı, Malevich’in 1905 tarihli manifestosunda da açıkladığı gibi, “hiçbir şeyin algılanmadığı ama hissedilebildiği çöle” ulaşmak için “sanatsal fikirleri, kavramları ve imgeleri” bir kenara atmaktı (Thompson, 2014, s. 140,141) şeklinde yorumlamaktadır.



Resim 69. Kazimir Malevich, “Supremus No 56”, 1916,80,5 x 71 cm, State Russian Museum St. Petersburg Kanvas

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-supremus-no-56-3122/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Malevich'in süprematist yapıtlarını ilk defa St. Petersburg'da açılan “0.10: Son Fütürist Sergi” de (1915) gösterdi (Resim 70). Süprematist Kompozisyon: “Havadaki Uçak” adlı resmi (Resim 71) sergide yer alan otuz dokuz tuvalden biriydi. Kırmızı, sarı, siyah, mavi renklerdeki kare, dikdörtgen ve çizgiden on üç parça beyaz bir arka plana titizlikle yerleştirilmişti. Şekiller alçalıp yükseliyormuş gibi görünüyordu ve böylece akış hissi vurgulanmış oluyordu. Malevich, resim hakkında; yeni resimim salt bu dünyaya ait değil. Bu dünya da tıpkı bir ev gibi terk edildi, büyük bir kısmı yok edildi. Malevich'in soyutlamalarını ruhani düzleme taşıyan şey, en temel fiziksel güce –yerçekimine- meydan okumasıydı şeklinde dile getirmiştir (Farthing, 2014, s. 402).



Resim 70. Kazimir Maleviç, “0,10 Sergisi”, 1915.
<https://satad.org/rus-avangarti/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 71. Kasimir Maleviç, “Havadaki Uçak”, 1905.
<https://gameriskprofit.ru/tr/video-arhiv/kakoi-stil-sozdal-malevich-kazimir-malevich-biografiya-vse/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

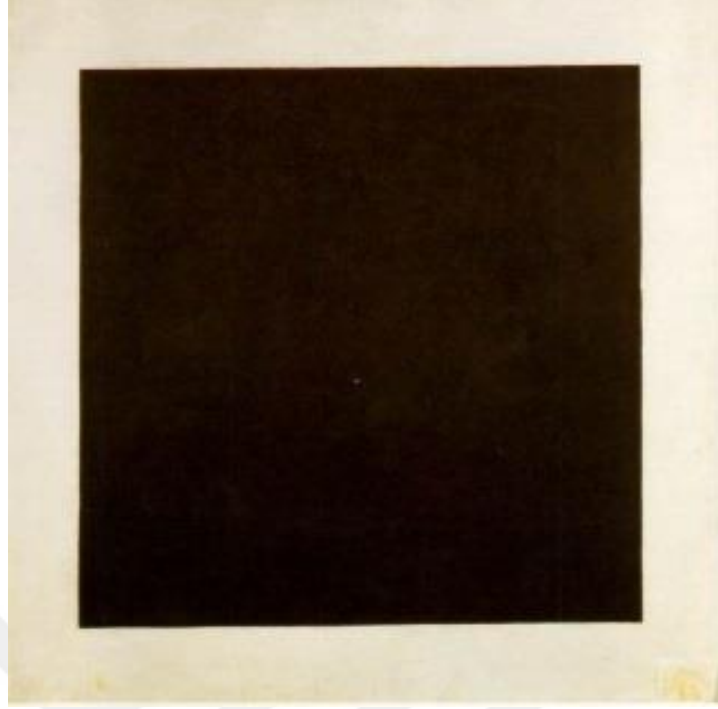
Eserde görülen uçak soyutlaması açık ton üzerine resmedilmesi ile sanki havada süzülüyormuş etkisi taşımaktadır. Kasimir Malevic'in bu yapıtına yönelik o dönemin teknolojik gelişmesinden etkilenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Çağın mekanik doğasına uygun bir karaktere sahip olan Süprematizm, doğa görüntülerinin taklidini reddederek, geometrik formların temelini oluşturan bir ifadeselliği tercih etmekte ve gelenekselleşmiş anlatım biçimlerini ortadan kaldırarak, yeni gerçekleri yakalamaya çalışmaktadır. Bu geometrize edilmiş gerçekler, doğanın kaosu içerisinde insanın yücelişini sembolize eden temel elemanlar olarak, doğal olgular içinde bulunmayan görüntülerle uygulamaya geçilmiştir (Huntürk, 2016, s. 79).

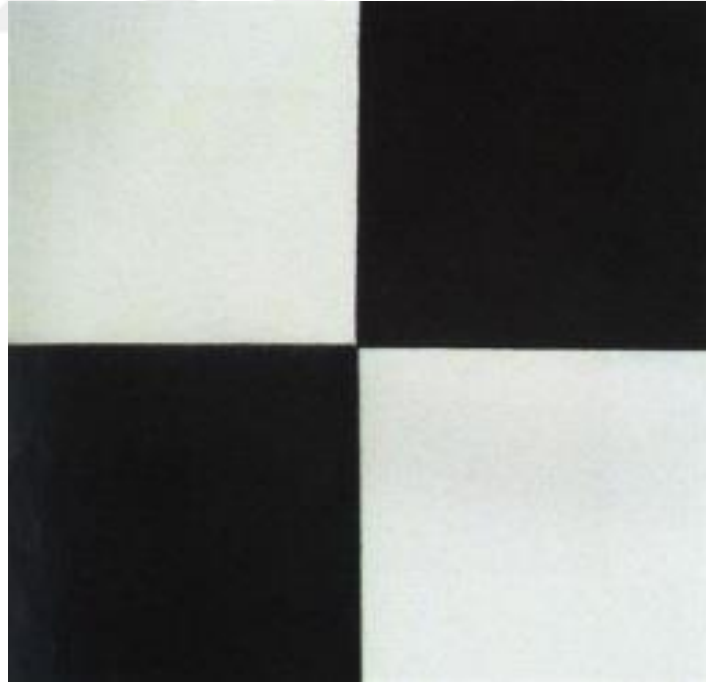
Malevich daha da ileri giderek Alışılmış olan giderek daha fazla geri planda kalmaya başlıyor derken, insanlığın tek tipleştirilmesinin doğal bir sonucu olarak insan ve makine karışımı bir varlığın ortaya çıkacağını bile öngörüyordu, bir gün mutlaka bunun yaşanacağından emindi (Farthing, 2014, s. 402).

Malevich'in en önemli, Sanatsal evrimini başlatan ilk çalışması, 1915'te, Ukrayna'nın Skopti köyündeki bir köyü ve sanatçı kolektifinde yaşayan diğer Suprematist sanatçılarla birlikte olduğu sırada yaptığı Siyah Kare idi (Thompson, 2014, s. 140,141).

Eser sade, yalın, beyaz zemin üzerine, dik ve yatay hatları olan içi dolu yalnızca siyah bir kare den oluşan geometridir (Resim 72). Sanatçı buna benzer pek çok çalışma yapmıştır. Bunlardan biri 'Dört Kare' diğeri 'Siyah Daire' dir (Resim 73, 74). Malevich, Siyah Kare'nin dört farklı versiyonunu yaptı: 1915 tarihli ilk resim, Moskova'daki Tretyakov Gallery'de sergilenmektedir; 1923 tarihli ikinci resim St Petersburg'daki State Russian Museum'dadır; 1929 yılının yazılmış olması gerçeğine rağmen 1920'lerin sonunda 1930'ların başında yapıldığına inanılan dördüncü ve son versiyon ise St. Peterburg'daki Hermitage Museum'dadır (Thompson, 2014, s. 140,141).



Resim 72. Kazimir Maleviç, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, 1915.
<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-siyah-kare-nin-icinde-iki-yeni-resim-bulundu/6068> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 73. Kazimir Malevech, “Dört Kare”, 1915.
<https://www.wikidata.org/wiki/Q18279929> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 74. Kazimir Malevech, “Siyah Daire”, 1923.
<https://tr.pinterest.com/pin/421368108880273190/> Erişim Tarihi: 16.03.2016

2.8. KONSTRÜKTİVİZM

20. yüzyılın ikinci yarısında aktif olan Konstrüktivizm Rusya’da doğmuş, yeni dünya düzeninin içinde yeni arayışlara kaynaklık eden bir sanat haline gelmiştir. Konstrüktivizm’in amacı endüstriyel malzemeyi sanata dönüştürmektir. 1917 Devrimi sonrası Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm, varlıklı olanlardan çok toplumun düşüncesini yansıtmaya biçimini desteklemektedir. 1917 yılından 1922 yılına kadar birebir modellenmeyi reddetmiş, bronz ve mermerden yapılan heykelleri modası geçmiş değersiz olarak görmüştür. Denenmemiş malzemeleri mekâna taşımıştır. Tatlin’le başlayan bu akımın önde gelen çoğu üyeleri yeni dünya düzeni içinde kendilerini mühendis, teknisyen olarak görmektedirler.

Önde gelen sanatçıları Naum Gabo insanın iç duygularıyla ilgilenmiş, Aleksandra Rodçenko fotoğraf, tipografigibi alanlarla ilgilenmiş, iç dekorasyon ve mimariyle ilgilenen ise El Lissitzky olmuştur. Böylece figürün kısmen terkedilişine heykelde ön ya da arka kısmı olmasına gerek kalmadan istedikleri boşlukları ve mekanı kullandıklarını

görmekteyiz. Malzeme seçerken sanayi çağının olanaklarından yararlanıp kafalarındaki oluşuma denk gelen işlevsel ve yaratıcı karşılığı sorgulamakta olduklarını görmekteyiz.

1914 yılında Vlademir Tatlin'in Picasso'nun atölyesini ziyaret ettiği sırada Picasso'nun resimli kübist eserlerini görüp gerçek malzemelerle mekanda denemeye karar vermiştir. Picasso'nun Gitar (1914) adlı çalışmasını (Resim 75), metal levhalar ve kablolardan ibaret radikal, üç boyutlu bir yapı- görmüş olma ihtimali de yüksekti. Tatlin'in duvara monte edilen (Resim 76) rölyeflerini sahip oldukları doku, renk ve şekil özellikleri yüzünden seçtiği ip, ahşap, metal ve plastik gibi günlük hayatta kullanılan malzemelerle yapıldığı asılabılır heykeller izledi. Tatlin, daha sonra, maliyeti yüksek olduğu için inşa edilemeyen, Üçüncü Enternasyonal Anıt olarak bilinen sıradışı, spiral bir yapı tasarladı (Resim 77) ve maketini yaptı (Bilge, 2000, s. 141-145). Vlademir Tatlin'in en önemli tasarımıdır.



Resim 75. Pablo Picasso, "Gitar", 1912.
<https://elcajondelarte.wordpress.com/2015/11/11/la-guitarra-de-picasso/>
Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 76. Vladimir Tatlin, “Köşe Rölyefi”, 1915.
<https://tr.pinterest.com/pin/432275264228045687/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 77. Vladimir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı”, Metal- Cam, 1919.
<https://www.phillips.com/article/43416956/vladimir-tatlin-monument-to-the-third-international>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

El Lissitky'nin (Resim 78) çalışması, çizgiler düzgün, renk alanları ve geometrik şekillere uygulaması, tuvalin yüzeyine yerleştirilmiş, ressama ait olmayan konstrüksiyonlar gibi görünmektedir.



Resim 78. El Lissitzky, “Beat the Whites with the Red Wedge”, 1919.
https://www.wikiwand.com/en/Beat_the_Whites_with_the_Red_Wedge
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

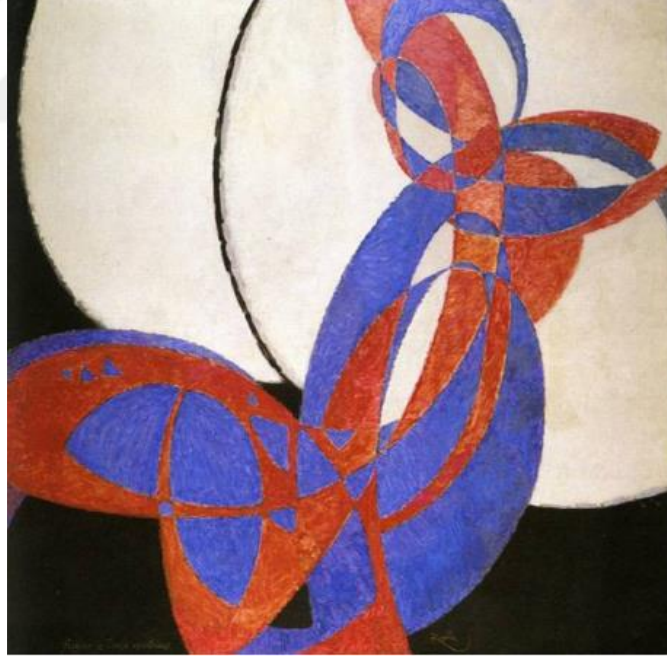
İpşiroğlu kitabında Naum Gabo ile ilgili olarak; Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak ne tasarlıyorsak gerçektir, demiştir. Ve bununla ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklar; bunlara imge (Images) diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin; O zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 74).

Vladimir Tatlin ve Rodçenko gibi sanatçılar becerilerini sosyal yaşama uyarlamaya çalışıyor, işçi kıyafetleri, evde kullanılan ısıtıcılar gibi kullanılabilir pratik nesnelerin tasarımını yapmaya ve ürünlerin pazarlanmasına çalışarak ekonomiye katkıda bulunmanın yollarını aramaya başlamışlar. Ürünlerin pazarlanması için Rodçenko dada etkisi altındayken geliştirdiği fotomontaj tekniğini uyarlayarak kitap kapaklarının, film afişlerinin ve bisküvi reklamlarının tasarımlarını yaparak konstrüktivizm düşünvesini sanatın her alanında kullanım alanını geliştirmişler.

2.9. SOYUT SANAT

Soyut sanat, genel itibariyle gerçek nesnelere betimlemek yerine doğada karşılaşmadığımız varolmayan olguları şekil ve renk olarak temsili olmayan özgün yorumlama biçimidir.

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi belirtmeye çalışmaktadır. Bilim ve teknolojinin getirdiği yaşam sonunda, insanlar fazla düşünmeye ve üzülmeye hatta dinlenmeye zaman bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında, ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır (Satır & Kayserili, 2013, s. 138). Frank Kupka'nın (Resim 79) 1912'de yaptığı iki renkli figür çalışması; renk geçişlerinin olmadığı kıvrımlı şekillerden oluşmaktadır ve doğada bir benzeri yoktur.



Resim 79. Frank (François) Kupka, "İki Renkli Figür", TÜYB, 210 x 200cm, Milli Galerisi, Prag, 1912.

<https://www.istanbulsanatevi.com/tag/unlu-ressamlar/page/23/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Soyut sanatın bir tavır olarak ortaya çıkışı 20. Yüzyıla tekabül eder. Soyut sanata doğru yönelişi 'Plastik Sanatlar ve Algıda Yanılsama' adlı makalesinde Yüksel şu şekilde ifade eder; Sanat tarihi bağlamında, plastik sanatlara baktığımızda, her dönemde farklı

üslup anlayışları olduğunu görüyoruz. Orta çağ Avrupa sanatlarından sonra Rönesanstan 19.yüzyıl ortalarına kadar Barok, Rokoko, Romantizm, Empresyonizm gibi belli üslup ve ekoller görülmüştür. Perspektifin ve fotoğrafın bulunmasıyla görsel sanatlarda bir hareketlilik yaşanmıştır. 20. yüzyılda bu hareketlilik görsel algıda yanılsamaları oluşturan sanatsal çalışmalarla belirmiştir (Yüksel, 2002, s. 176). İlk olarak 19. Yüzyılın sonunda başlayan sorgulama J.M.W. Turner, Paul Cezanne, Monet, J.M. Whistler gibi sanatçılar tarafından olmuş 20. yüzyıl başlarına doğru devam etmiştir. Bu geçiş dönemini Ragon şu şekilde yorumlamıştır; Soyutlama, 1945 'ten 1960' a, uzun bir yol aldı. Kurtuluş'tan sonra birkaç kişiydiler, kervan giderek büyüdü, 1950'de bölük, 1956'da ordu oldu, 1960 dolaylarında iktidara geçti. Yani o yıl, "kaliteli" galerilerde, "up to date" (Günün havasına, modasına uygun) koleksiyonlarda, Salon ve bienallerde yalnızca soyut sanat görüldü. Bu sanat, "lanetli" iken "resmi" oluvermişti (Ragon, 2009, s. 129).

Soyut sanatın diğer dallara da örnek olduğu, biçimsel unsurlara şekil verdiği görülmektedir. Moholy Nagy'nin 1922'li yıllarda ele aldığı, 'Işık Donanıtımı' (Resim 80) adlı çalışması; herhangi bir endüstriyel malzemenin sıradan, tesadüfi yerleştirildiği izlenimi verse de doğada varolmayan geometrik şekillerden oluştuğu görülmektedir.



Resim 80. Moholy Nagy, "Işık Donanıtımı", 1922- 1923.

<https://www.harvardartmuseums.org/calendar/gallery-talk-activation-of-moholy-nagy-s-light-prop-for-an-electric-stage-13> Erişim Tarihi: 16.03.2020

20. yüzyılda resim sanatının çıkış noktası arayışları sonuç vermiş sonunda soyut sanatın temeli atılmıştır. Sanat tarihçiler Soyut resmin başlangıç noktasını doğadan kendini ilk olarak koparan Kandinsky olduğunu; 1910 yılında yaptığı bir çalışmaya işaret ederler. Sanatçının soyut sanat ile ilgili Manifesto niteliği taşıyan 1912 yılında yayınladığı kitabında sanatını; Kendi başına biçim, tamamıyla soyut olsa da ve geometrik bir biçime benzese de kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip zihinsel bir varlıktır (Kandinsky, 1993, s. 55) şeklinde ifade eder.

Kandinsky'le başlayan soyut sanat akımı Malevich, Kupka, Mondrian, Deaunay, Klee, El lissizky, Mholy Nagy gibi sanatçılar takip eder. Aslında bu süreç Kübist, Fütürist olarak evrimleşmiş sonunda 'Soyut Sanat' olarak nitelendirilmeye başlanmıştır.

"Soyut Sanat" gözlemlenebilir bir gerçekliği betimliyor gibi gözükmeyen her türlü çalışmaya genel olarak uyarlanan bir terimdir. Modern sanat uygulayıcıları, soyutlamanın sanatçıyı betimlemenin gerçekliği taklit eden yapısının sınırlamalarından kurtardığını ve biçimlere görünümleri örnek alarak daha derin bir gerçeklik verdiğini belirtmişler, bu şekilde soyut sanata daha pozitif anlamlar yüklemişlerdir (Bird, 2012, s. 148).

Ragon sanattaki bu değişimi kitabında; "Büyük sanat artık figüratif değil." Andre Malraux, Cannes, 1959 (Ragon, 2009, s. 21) şeklinde not etmiştir. Soyut sanatı etkileyen çalışmalara bakacak olursak (Resim 81, 82) temsili olmayan ya da geometrik çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 81. El Lissitzky, Proun 99, Metal Boya, 1923.
<https://tr.pinterest.com/pin/231020655858506889/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 82. Moholy Nagy, Compositie Z VII, Tutkallı Boya, 114x132 cm, 1924.
<https://tr.pinterest.com/pin/317644579968734760/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sözcükler gerçek dünya referansları olmadan işlev göremezler lakin müzik notaları, renkler ve soyut biçimler, eserin ötesindeki dünyada var olmayan şeyleri temsil edebilir. Bu durumda eser, yeni olanakların, yeni ruh hallerinin, düşüncenin ve duygunun yeni alanlarının bir bağlaşığı haline gelir. Soyut sanat gibi müzik de, bir takım şeylerin oldukları haliyle çağrışımlarını yapabildiğı gibi, olmaları gereken ya da ideal bir dünyada olabilecek şeyleri de akla getirebilir. Soyut biçimler, hiç gerçekleşmemiş olayları, henüz düşünülmemiş düşünceleri ve hissedilmemiş duyguları uyandırabilir. Onlar daha önce hiçbir araya gelmemiş birtakım şeyleri yeni bir şekilde farklı bir potada buluşturabilirler. Organik şekillerin olmadığı bir dünyayı, sınırsız şekillerin ve renklerin (Kavrakoğlu, 2019) dünyasını akla getirebilmektedir.

Kazimir Malevich'in 1915'te "Siyah Kare" adlı çalışması, Piet Mondrian'ın geometrik, akılcı çalışmaları ve Van Doesburg ile birlikte 1957'de kurdukları De Stijl dergisi soyut sanat fikrini desteklemiştir. Bauhaus 1919 yılında Mimarlık ve Sanat ve Tasarım Okulu Almanya'da Walter Gropius tarafından açılmış hem zanaatçılardan hem de soyut geometrik çalışan sanatçılardan oluşan öğretmen kadrosunun soyut biçme dayalı ürünlerin yapılmasına benimsenmesine ve yayılmasında yardımcı olmuştur. Çünkü tasarım ürünleri küre, silindir, dikdörtgen gibi geometrik temelli yapılarıdır. Bauhaus'un kadrosunda yer alan Paul Klee, Kandinsky, Oskar, Josef Albers Schlemmer gibi sanatçılardır.

Neo- Plastisizm, Konstrüktivizm, De- Stijl, Orfizim, Süprematizm, Minimalizm sanat akımları ve Bauhaus Tasarım ve Mimarlık Okulu vasıtasıyla Soyut sanat kavramı günümüze değin sanat dalı olarak kendini kabul ettirmeyi başarmıştır.

2.9.1. Sanat ve Tasarım Okulu (Bauhaus)

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu 1919 yılında Almanya'nın Weimat şehrinde, asıl mesleğı mimarlık olan Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Bauhaus, yapı evi anlamına gelen uygulama ağırlıklı olan bir okuldur. Tasarım, sanat ve mimari alanlarına yepyeni bir bakış açısını toplum ile kaynaştırmıştır.

Bauhaus'un öbür okullardan farkı hem sanat hem de okul olmasıdır. 20. yüzyılın tasarım, mimari ve sanat alanlarında yepyeni bakış açıları kazandırmıştır. Gelişen çağın

getirdiği yenilikleri olanak ve imkanları doğrutusunda makinelerden yararlanmayı amaçlamış sanat ile teknolojiyi birleştirmeyi hedeflemiş ve başarmıştır (Resim 83).



Resim 83. Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928.
(Bulat, Bulat, & Aydın, 2014, s. 115)

Okulda uygulamalı eğitim düşüncesi, ders programı olarak iki aşamalı kısımdan oluşmaktadır. İlki makine kullanımı yönünde ders verirken diğeri sanatsal yaratıcılığı geliştirecek derstir. Eğitim gören öğrenciler daha sonra bu okulda eğitici olarak Bauhaus'un eğitmenleri olacaktır. İki yönde gelişmiş bu eğiticiler sayesinde eğitim tek öğretmenli sisteme dönmüştür. Sanat ve Tasarım Okulu, Bauhaus'ta cam, dokuma, el sanatları, marangozluk, renkli cam, metal işletmeciliği, duvar resmi, grafik tasarım, çömlekçilik, işletmecilik, gibi alanlarda eğitim vermektedir. Mimarlık ise çok geç (1927'de) kurulmuştur.



Resim 84. Bauhaus Tasarım Okulu Sergisi
(Bulat, Bulat, & Aydın, 2014, s. 111)

Bauhaus öğretmenleri herbiri kendi alanında isim yapmış; nitelikli akılcı ilkelerle insanları etkilemeyi başarmışlardır. Sanatçıları; Temel Tasarım öğretmeni İtten, ressam Klee, Feininger, Kandinsky, ressamlığın yanında yazarda olan Muche, seramik ve heykel sanatıyla uğraşan sanatçı Gerhard Marcks, fotoğrafçı ve dekoratör Moholy-Nagy, H. Meyer, mimar Meyer ve daha nice Bauhaus okulunda isim yapmayı başarmıştır.

Eğitimin yanısıra birçok yayın yayınlamış, sergiler düzenlemiş (Resim 84,85,86), öğrencilerin oluşturduğu ürünleri satışa sunulmuş, çeşitli endüstri fabrikaları için tasarım yapılmıştır. Bauhaus sanat ve tasarım okulunun soyut sanatın revaçta olduğu döneme denk gelmesi ve soyut çalışan sanatkarların eğitim vermesi yapılan ürünlerin değerini önemli kılmış, sanatçılara değer verilmiştir.



Resim 85. Joost Schmidt, Bauhaus Sergi Afiş, 1923.
https://en.wikipedia.org/wiki/Joost_Schmidt Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 86. Herbert Bayer, Bauhaus Dergisi, 1. Sayı Kapak Tasarımı, (İdeal hacimler: Küp, küre, koni), 1928. (Bulat, Bulat, & Aydın, 2014, s. 112)

Atmaca'nın şu satırları dikkat çekmektedir; Sanatın o dönemde hızla yaygınlaşmasındaki en önemli sebeplerden birisi de özellikle 20. yüzyıl içinde başlayan

teknolojinin yaygınlaşması ile kurulan iletişim ağıdır. Teknoloji özellikle 20. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve tüm dünyaya yayılan bir sözcüktür. İnsanın tarih boyunca manuel olarak yaptığı birçok işi araç gereç ve makineler yardımıyla yapmaya başlaması 20. yüzyıla rastlamaktadır. 21. yüzyıl dünyasında ise insan robotlar üretmeye başlamış ve emek harcanan yoğun işlerin tümünü teknolojiye yaptırmaya başlamıştır. İşin bu yanına teknoloji demek doğru olabilir, ancak sanat bu durumdan faydalanmasını bilmiş ve teknolojinin sanat olmadan tek başına insanı mutlu edemeyeceği ispatlanmıştır. Örneğin, sanayi mamullerinin biçimlendirilmesi, renklendirilmesi yine malzeme üzerinde son sözü sanatın söylemesine sebep olmuştur. 21. yüzyıl dünyasında üretilen her mamulün içerisinde yüzde elli teknik, yüzde elli sanat mevcuttur (Atmaca , 2010, s. 294).

Genel anlamda yapılan çalışmalarda, daireler, eğri çizgiler, silindirler, küpler, dikey-yatay geometrik ögeler kullanılmıştır. Doğayı yorumlarken renk ve biçimle oynanmıştır. Rönesans’ın değersiz olarak gördüğü zanaatı güzel sanatla birleştirmiş. Modern sanatın öncülüğünü yapmıştır. Okul Nazilerin 1933’te baskısı sonucu kapatılmış olsada yüzyılın en önemli sanat ve tasarım okuludur.

Sanat okulu;

... çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar eğitimini de etkileyen en önemli kuruluşlardan biridir. Öğrencileri tarafından kurulan ve aynı adı taşıyan okullar (ör. Budapeşte’deki Bauhaus), Bauhaus eğitim ilkelerini benimseyerek uygulamışlardır. Okulun kapanmasından sonraysa eski öğretmen ve öğrencileri çeşitli ülkelerde etkinliklerini sürdürerek bu düşünceleri yaymışlardır. Bunların arasında 1937’de Moholy-Nagy tarafından Chicago’da Yeni Bauhaus (New Mauhaus) adıyla kurulan, sonra da Tasarım Enstitüsü adını alan okul önemlidir. II. Dünya savaşı’ndan sonra Bauhaus çizgisini sürdürmesiyle ünlü okullardan biri de Federal Almanya’nın Ulm kentinde Tasarım Yüksekokulu olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 203,204).

Birkaç Bauhaus sanatçısı, Gropius, Moholy-Nagy, Josef Albers ve Herbert Bayer Amerika’ya göç ettiler ve orada Bauhaus fikirlerini yaydılar. Moholy-Nagy Chikago’da “*The New Bauhaus*” (Yeni Bauhaus)’u kurdu. Bauhaus’dan İsviçreli Max Bill Ulm’da (Almanya) 1955’de “Hochschule für Gestaltung” (Biçim veren Yüksek Okulu)’nu kurarak Dessau’daki Bauhaus’un anlayışında idare ediyordu. 1958’de Max Bill bir anlaşmazlık yüzünden bu okulun yönetimini terk ederek İsviçre’de çalışmasına devam etti (Turani, 1983, s. 540-543). Böylece Bauhaus anlayışının etkilerinin yaygınlaşmasına katkı sağlanmıştır.

Bauhaus Sanat Okulu;

...mimari, ürün ve görsel iletişimi etkileyen ve yaşama geçiren, modern bir tasarım üslubu yaratmıştır. Görsel eğitime modernist bir tavırla yaklaşan bu okul, sınıflara hazırlık sistemi getirmesi ve özgün öğretim yöntemleriyle, görsel teoriye büyük katkıda bulunmuştur. Bauhaus, güzel sanatlarla, uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları da ortadan kaldırarak, sanatı tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içerisine sokmayı amaç edinmiş (Bulat, Bulat, & Aydın, 2014, s. 118) ve başarılı olmuştur.

2.10. MINİMALİZM

Minimalizm üç boyutlu sanat anlayışını benimser. 1950’li yılların sıcak sanatına karşın soğuk sanat (cool art) olarak adlandırılır.

“Minimalizm” terimini İngiliz filozof Richard Wollheim’in (1923-2003) çevresindeki sanatçıların eserlerini yaparken minimum düzeyde çaba sarfettikleri fikrini öne sürdüğü “Minimalist” başlıklı makaleden yola çıkılarak türetilmiştir. Wollheim bu terimle Ad Reinhardt’ın (1913-67) renk alanı resimlerini ve Marcel Duchamp’ın (1887-1968) hazır nesnel heykellerini kastetmesine rağmen minimalist etiketi, 1960’larda New York’ta çalışan Carl Andre (doğumu 1935), Dan Flavin (1933-96), Donald Judd (1928-94), Sol LeWitt (1928-2007) ve Robert Morris (doğumu 1931) için de kullanılmaya başladı. Bu minimalist sanatçılar, temsili veya yanılsama amacı gütmeyen yapıtlarda, olabileceğine yalın olacak şekilde indirgenmiş nesnelere kullanıyorlardı (Farthing, 2014, s. 520,521).

Minimalizmin önde gelen sanatçıları, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Smithson, Mel Bochner, Sol Le Witt, Robert Morris’tir. Kompozisyonlarda; figüratif çizgilerden hertürlü biçimi nesnel çağrışımlardan arındırmaya sadeleştirmeye çalışır. Bu sanatçıların ortak özellikleri 20. Yüzyılın endüstriyel malzemeleri ile çalışmalarınıdır. Bunlar demir, çelik, bakır, tuğla, floresan lamba, aynalı cam gibi materyallerden oluşan, bütünüyle süsten uzak biçimler olarak göze çarpmaktadır.

Özi Huntürk’ün, Heykel ve Sanat Kuramları adlı kitabında belirttiği gibi; Minimalizm, basit geometrik biçimler, anıtsal hareketsizlik minimal üsluptaki heykeller küçük boyutlarda olabildiği gibi, büyük ölçekli ve yerleştirme de (enstalasyon) olabilmektedir (Huntürk, 2016, s. 300). Barnett Newman’ın koyu tonda, üçgen prizmanın üzerine kalem şeklini anımsatan mekânsal çalışması (Resim 87) oldukça büyük ölçektir.



Resim 87. Barnett Newman, “Kırık Obeliks”, Rothko Chapel, Teksas,1963/67.
https://en.wikipedia.org/wiki/Broken_Obelisk Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yazar Gombrich, XX. yüzyıl sanatçısının, sanatın yalnız biçimsel sorunlarla ilgilenmesi gerektiğini düşüncesini yadsıdığına daha kolayca anlayabileceğimizden söz eder. Yapıtları inşa ederken ne kadar ince ve yükümlenici olsalar da, denge ve yöntem bilinmezleri, umarsızca aşmaya çalıştıkları bir boşluk duygusu yarattığı kanısına varır. Picasso gibi onların da, daha az beyinsel, daha az keyfi bir şeylere doğru yönelmeye çalıştıklarını (Gombrich, 1992, s. 466,467) düşünmektedir.

Minimalist çalışmalar çoğu kez yalın, duygusal kaostan uzak ve kendini tekrarlar karşımıza çıkmaktadır. Yapı çeşitliliğini sınırlar, malzeme değişimi kabul etmez, kendini tekrarlar hacim sade ve geometriktir. Malzeme seçiminde endüstriyel malzeme kullanımı gibi simetrik çizgiler önemli bir ayrıntıdır. Amaç içerik ve dili sadeleştirmektir ve en önemlisi kavramsal sanatta objenin kullanımı da yeni fikirler ortaya koymakta ve özgürleştirmektedir. Örnek olarak Minimalizm sanat akımının öncülerinden Judd’u verebiliriz. Minimalizm sanat akımı için sanatçı Donald Judd’un renkten oluşan prizmalardan duvara astığı yalın heykelleri, Minimalizm akımında yer alır fakat sanatçı kendi üslubunun minimalist olduğunu reddeder. Ona göre yeni üç boyutlu çalışmaların aralarındaki fark, benzerliklerinden daha çoktur, Bu bakımdan Minimalizm bir akım olmadığı görüşündedir. Judd, minimalist bir akım olmayacağını ifade etse de bu akım, sanat tarihinde yerini almıştır (Huntürk, 2016, s. 303).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA GEOMETRİK BİÇİMLERE YÖN VEREN SANATÇI ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. CEZANNE (1839-1906)

Paul Cezanne Fransız Post Empresyonist, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, gibi sanatçılar modern resmin öncüleri olarak kabul edilmektedir. Bu sanatçıların arasında Cezanne, resim sanatında modern sanatın başlamasına ve köklü değişimlerin oluşmasına vesile olmuştur. Klasik form anlayışından soyutlaşmaya giden kendine özgü bir görüşe sahip olduğu görülmektedir.

Paris'teki sanat çalışmalarında Delacroix'in sanat eserlerinden etkilenmiştir. Cezanne Empresyonist dönemde (1872-82) diğer izlenimlerden farklı kılan resmin altyapısıyla ilgilenmesiydi. Işık değerleri sonra geliyordu. Soyut resmin yolunu açan Cezanne Kübizmin temel ilkesini oluşturmuştur. Picasso ilham aldığı Cezanne'ı anarken Cezanne'min ustası olduğundan, resimlerinin üzerinde çalıştığından söz etmektedir.

Cezanne doğadan resim yaptığında kopya yerine duygularıyla resim yapmanın daha önemli olduğunu vurgular. Farklı bir doğa algısının olduğunu da çalışmalarından anlamaktayız. Mekânı ve doğayı ton ilişkilerini, renklerin zıt değerleriyle çözümlenmeye çalışmıştır. Doğada görünen herşeyi koni, küre, silindir gibi formlardan oluştuğunu doğanın geometrik bir bütünlüğü olduğunu savunmuştur. Ayrıca nesnelerin, net ve kesin çizgilerle değil, ışık ve gölge farklılıklarının birbirine benzemediklerini savunmuştur. Cezanne bir resmin iki boyutluluğunu koruması gerekiyordu. Renk uğruna biçimden vazgeçilmemesi gerektiğini düşünüyorşekillerin çevre kontürlerini netleştiriyor figürler ise estetikten uzaklaşıyordu. Geleneksel perspektife karşı çıkıyor, bilinenin ötesine çıkarak, görüntünün kırılmasını sağlıyordu. “Bir elma ile Paris'i şaşırtmak istiyorum” (Sington & Ross, 2015, s. 78) diyen Cezanne bunu başardığı ve hatta tüm dünyayı etkileyen ‘çalışmalarının önemini’ kanıtladığı görülmektedir.

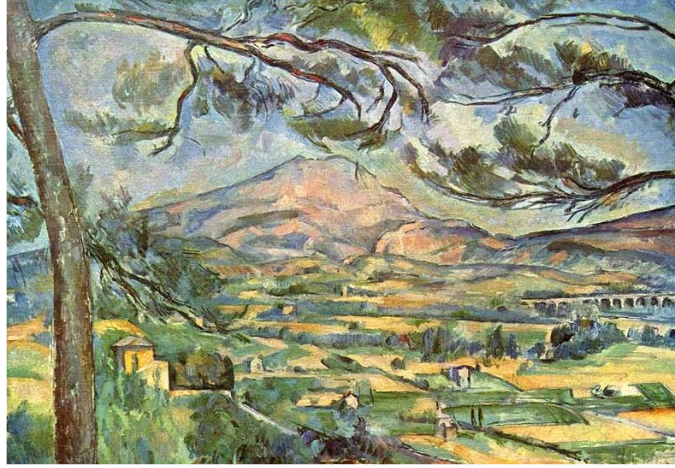
Cezanne'ın yaptığı natüremortlar çeşitli renk ve tonlardan oluşan nesne niteliği kazandırmaktadır. Sonraki evrelerde ise mekân içerisinde yerleştirmektedir. Perspektif çizgileri bozulur. Masanın ön kısmının devamında masa örtüsünü kessede masanın

devamı kırılmış gibidir. Çalışmalarına bakan kişi üç boyuttan iki boyuta geçişi görebilmektedir.

Cezanne'ın Empresyonizmden sonraki sanat aşaması ikiye ayrılmaktadır. İlk İzlenimciliğe tepki gösterdiği dönem “Sentez dönemi (1883- 1893)” olarak adlandırmaktadır. ‘Sainte Victoria Dağı’ (Resim 88, 89) adlı çalışması bu dönemi yansıtmaktadır. Sanatçıya göre yaptığı resimlerin doğa ile bütünleşmesinin önemine dikkat çekmekte uyum aramaktadır. İkinci aşama ise sanatçının üretimde bulunduğu son on yılını kapsadığı “Lirik Dönem” denmektedir. Bu dönemde Kübizm sanat akımının modern resim anlayışının temelini atmıştır. Kübizm etkisi eserlerinde netlik kazanmaktadır. Bunun en güzel örneği ‘Büyük yıkanan Kadınlar’ resmini örnek verebiliriz (Resim 90). Orijinal adı “The Large Bathers”, tabloda bulunan soyutlama yapılan kadın figürleri simetrik yapıdadır. Nehrin, ağaçların ve formların oluşturduğu üçgenle uyum sergilemektedir. Cennet sahnesinden bir parçaymışçasına; oldukça geniş kaygısız insanların bir arada olduğu çiçek toplayan dans eden figürler vardır.



Resim 88. Cezanne, “Victorie Dağı”, Sainte, 1885-1895.
http://sanatokuma.blogspot.com/p/blog-page_28.html Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 89. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, tuval üzerine yağlıboya 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1896. <https://tr.pinterest.com/pin/598556606697654129/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Cezanne ‘Sainte-Victorie Dağı’ tablosu, Kübizm temel formlarını yapısal olarak andırdığını görürüz. Silindir şeklindeki ağaçlar, üstüste konmuş yapı ve düzlemlerden oluşur.



Resim 90. Cezanne, “Büyük Yıkanan Kadınlar”, 2,1 m x 2,51 m <https://www.picuki.com/media/1950009483927123491> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 91. Cezanne, “Elma Sepeti Tablosu”. <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/cezanne-elma-sepeti-tablosu-elma-sepeti-naturmort.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Cezanne'nin 'Elma Sepeti' (Resim 91) tablosunda Rönesanstan bu yana ilgilenilmemiş alan olan natürmorta yönelip sıradan bir resim olarak algılayabiliriz. Sıradan bir masa üzerine, çeşitli meyvelerin, kumaşın, sepet ve şişenin konulduğuna dikkat edildiğinde sıradışılık görürüz. Şişenin simetrik olmadığını masanın ilginç görüldüğünü algılarız. Sanatçı pespektifin aksine objeleri bozmuştur. Bir tuvaldeki resim iki boyutluysa öyle kalmalı dercesine üç boyuttan koptuğunu kendi iç sesine yönelerek dilediği gibi resmetmeye başladığını görmekteyiz.

Sanatçı maalesef sanat yaşamında yeterince ilgi görememiş en yakın dostu olan Zola'nın sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Cezanne'nin ise ümidi, kendini destekleyen bir avuç genç yaşta sanatçılardan özellikle Picasso'da olduğudur.

3.2. PABLO PİCASSO (1881-1973)

1942'de Pablo Picassonun yaptığı 'Boğa Başı' (Resim 92) adlı çalışmasında kullandığı hazır malzeme resim ve heykelde farklı bir bakış açısı sunmuştur.



Resim 92. Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Hazır malzeme, 1942.
<https://tr.pinterest.com/pin/24769866670047016/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Picasso denilince 20. yüzyıl sanatında en bilinen isimler arasında yer alır. Kübizm sanat akımının temelini Braque ile birlikte Resim ve Heykel sanatına yön vermiş, “Modern Sanatın” temellerini atmıştır.

Doğadan kopan sanatçılar görünenin dışında biçimler arıyorlar. Bu biçimler sanatçının yaşamının bir parçası niteliğindedir. Endüstri çağının getirdiği yeni arayış alışlagelmiş müzelik ürünlerinin aksine gündelik yaşamı yansıtıyor. Hayattaki amacını varlığını sorguluyor. Sanatçı Kübizm döneminde yaptığı üç boyutlu çalışmalarda çoğu zaman daha öncesinde resmettiği görülür. Materyal olarak bilindik kil bronz gibi stillerin dışına çıkarak hurdalıktan buluntu teneke demir gibi parçaları eğerek istediği ifadeyi kabaca şekillendirdiği görülmektedir. Bu çalışmaların üç boyutlu bazıları ise yalnızca önden izlenilebilen yapıda olduğu görülmektedir.

“Gitar” adlı çalışmasını Yılmaz şu şekilde ifade etmiştir; Bu çalışmayı önce bir zemine tutturmak için yapmış, ancak daha sonra zeminden vazgeçerek başlı başına bir nesne olarak sergilemeye karar vermişti sanatçı. Bu işin arkadan ya da yandan çekilmiş başka fotoğraflarının olmadığına bakılırsa, üç boyutlu da olsa, demek ki, kendinin sadece karşıdan izlenmesi gerektiği konusunda ısrar etmiş heykel. Gerçekten de onun bir gitar olarak algılanması için ön tarafından görülmesi gerekir. Gövde, delik, tel ve sapı çağrıştıran birkaç işaret ona gitar denmesine yetiyor (Yılmaz, 2013, s. 94).

Picasso'nun 1905 "Soytarı" adlı yapıtı Kübizmin getirdiği nesnelere parçalayıp yeniden düzeni sağladığı ilk çalışmasıdır. Ardından Modern Heykelin temelinde dönüm noktası olarak görülen "Fernande'nin Başı" (Resim 93) adlı büst çalışması geleneksel heykelden kopuşu gösterir. Küçük yüzeylere köşeli yer yer yuvarlak formlar vererek ayrıştırıp parçalamış fakat tamamen soyut bir çalışma ortaya koymamıştır. Geleneksel yöntemlerle yaptığı bu çalışma; kilden yapılmıştır ve bilindik süreçten geçen çalışma bronzdur. Picasso yöntemden çok biçimde farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.



Resim 93. Pablo Picasso, "Fernande'nin Başı", 1909.
<https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-tete-de-femme-fernande>
Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 94. Pablo Picasso, “Avignon’lu Genç Kızlar” tuval üzerine yağlıboya 243,9 x 233,7 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, 1907.

<https://sites.google.com/site/aparthistoryhenryclayschool/art-history-250-1/126>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Pablo Picasso’nun önemli çalışmalarından “Avignonlu Kadınlar” (Resim 94) Kübizmin ve modern sanatın başlangıç noktasını ifade eder. İnsan yüzünün bu resimde bozulduğu görülür. İnsan yüzünün simetrik yapısının ortadan kalktığı primitif ve arkaik dönemlere ait izler taşır. 1907 tarihli yapıtı geometrik biçimler ile sert köşeli çizgileri pembe, gri, mavi ve kahverengi tonlardan oluşmaktadır.

“Avignonlu Kadınlar” Picasso’nun doğayı olduğu gibi resmetmeyi reddedişin en üst noktası olarak ortaya çıkmıştır (Boyut Yayın Gurubu, 2008, s. 28,31).

Antmen kitabında eser ile ilgili; “Avignonlu Kızlar”ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerine gösterebilmesinin yeni bir yolunu önermeye başladığı. Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans’tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanata “Avignonlu Kızlar”’a atfedilen önemini açıklar. Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünebileceğini söylerken izleyicinin optik

olarak tek yüzeyde yani resim yüzeyinin kendisinde algıladığı nesnelere ve figürleri üç-boyutlulukları için kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resim gerçeği gerçekçi temsiline ötesine geçtiğinden (Antmen, 2010, s. 46,47) söz etmiştir.

Picasso'nun bir diğer çalışması da "Guernica" adlı eseridir (Resim 95). İspanya iç savaşında Guernica şehrinde gerçekleştirilen hava saldırısında pek çok sivilin ölümüne yol açar. Bu savaşta çekilen acılar Picasso'yu derinden etkilemiş buna dayanamayan sanatçı, Guernica adlı tablosunu yapmıştır (Fikriyat, 2018).



Resim 95. Pablo Picasso, "Guernica", 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937.

<https://www.amazon.com/Buyartforless-Guernica-Picasso-Museum-Poster/dp/B01BQNX95C>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Savaşın acılarını, yıkımını anlattığı bu resim parçalanmış açığı çeken insan ve hayvan figürlerinin olduğu, zaman ve mekânın neresinde olduğu bilinmeyen siyah- beyaz tonlardan oluşmaktadır. Şiddet dolu sahnelerin betimlendiği eser feryat eden annenin kucağında ölen çocuk resmi oldukça etkilidir. Farting'in Sanatın Tüm Öyküsü adlı kitabında eser hakkında şu şekilde bilgi verilmiştir; Sanatçı, şiddet dolu imgeler kullanarak savaş öfkelerini dışarı vurmuştur. *Guernica* öyküsel sembollerle doluydu ancak Picasso bu sembelleri yorumlama işine hiç girmedir. Konuyla ilgili olarak Resimle aklınıza gelen tüm fikirler ve çıkarımlar bende de mevcut ancak yalnızca içgüdüsel ve bilinçdışı bir biçimde demişti. Bir kadını ezip geçen at figürü dönemin kontrolden çıkmış

diktatörlerini yeni Franco, Hitler ve Mussolini'yi temsil ediyordu. Picasso resmi olarak hiçbir zaman sürrealist akıma dâhil olmasa da bu resim sürrealizmin onu ne kadar etkilediğinin kanıtıydı. Bir kâbusu çağrıştıran yapıtta bilinçli bir biçim bozma söz konusudur. Özellikle acı içinde kadının uzatılmış boyu, uzun kolu (ortada, üstte) ve ön plandaki kesik baş hemen göze çarpan sürrealist imgelerdendi. Picasso kendi kübist üslubunu sürrealist öğelerle birleştirerek çekilen acının yakıcı çağrışımlarını ortaya koyduğunu (Farthing, 2014, s. 388) ifade etmiştir.

Picasso'nun başlıca yapıtları; Avignonlu Kızlar'ın yaratıcısı (1937), "Guernica" (1937), "Boğa Başı" (1942), "Gitar" (1912), "Guillaume Apollinaire Anıtı için maket" (1928), "Oturun Kadın" (1902) vb. yaşamı boyunca binlerce eser vererek tarihe adını yazdırmıştır. Sentetik Kübizm ve Analitik Kübizme, kendinden sonra gelen sanat akımlarına ilham olmuştur. 20. Yüzyıl sanatından günümüze kadar gelen kolaj ya da parçalama tekniğinin sinyalini vermiştir.

3.3. WASİLİY KANDİNSKY (1866-1944)

19. yüzyılın sonlarından itibaren sanatçılar rengin estetik yönünden içerik yarattılar. Renkleri belirli bir düzene uydurarak soyuta ulaşmak çabaları olmuştur.

Daha önceleri renk maddenin eşyanın sembolik olarak özelliği konumundayken renk ile ilgili belimsel veriler doğrultusunda yapılan çalışmalar fikirleri değiştirmiş sanatçının rengi algılamasını kolaylaştırmıştır. Böylece renk konusunda bağımsızlaşan sanatçı görsel açıdan araştırmaya yönelmiştir. İlizyonun kırılmasıyla renk ögenin önüne geçtiği gibi bilimsel açıdan pek çok keşfin olması da doğal olarak soyuta yönelimi kolaylaştırdığı görülmektedir.

Wasiliy Kandinsky'nin soyut şekillerle bir dil oluşturmaya çalıştığını görürüz. Bu yöndeki ilk çalışmalarını dış dünyanın görüntülerine bağımlıymışçasına yapar. Buna karşın 1911- 1914 yılları arasında yaptığı çalışmalarında ise kendini daha da bağımsız hale getirir. Kandinsky'e göre rengin duyumsal etkisinin yeterli olmadığını, bunu güçlendirmek için renklerin yarattığı yankı olduğunu ve rengin müzikle bir arada ruha ulaştığını savunmaktadır.



Resim 96.Wassily Kandinsky, “Sarı- Kırmızı- Mavi”, Yağlıboya, 127x200 cm, 1925.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-sari-kirmizi-mavi-11278/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Kandinsky'in ‘Sarı- Kırmızı- Mavi’ çalışmasında (Resim 96) adeta renklerin dans edermişçesine sağa sola yukarı ve aşağıya hareket ediyormuş hissi verir. Dinamik sarı rengin dikkat çekiciliği artmaktadır. Sağ tarafta görülen ard arda karelerin birleşimi piyano tuşlarını anımsatmaktadır. Geometrik şekillere soyut şekillerinde devreye girmesiyle hareket kazandırılmıştır.

Renklerin tıpkı müzik notları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de iyice atmak istiyor. Nesne dünyasına duyduğu tepkinin bir nedeni de dindar biri olarak, materyalizme karşı tepki duymasıdır. Hakikatin ruhsal bir şey olduğuna inanan sanatçı, sanatında bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı. Monet’in renk ve ışıktan ibaret resimleri de etkili olmuştu zihindeki resmin belirmesine. Monet’nin bazı resimlerindeki biçimleri tanımamasına karşın, onların çekim alanına girmesini çok önemsemişti (Yılmaz, 2013, s. 86-90).

Sanat anlayışını 1950 öncesi ‘hisset ve yap’, 1950 sonrası ise ‘tasarla, ifade et ve ortaya çıkar’ şeklinde tanımlamıştır (Avcı , 2013, s. 54-66).

Kandinsky resim için doğal görüntüleri zararlı görür. Ve bu karşı çıkma düşüncesi ile tarihe geçer. Daha önce geleceği görmüşçesine öngöründe bulunan ‘nabiler’ gurubunun kuramcısı olarak tanınan Maurica Deniz’nin Kandinski’den yirmi yıl önce işaret ettiği resimdi sanki. “Unutmayın ki” demişti Denis, “bir resim –bir savaş atı, bir çıplak kadın

ya da herhangi bir öykü olmaktan önce- üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış yassı bir yüzeydir. Süslemeci ve sembolist havada, figüratif resimler yapan Denis'nin kastettiği şey, resmin diliydi. İşte Kandinski'nin farkına vardığı buydu: bir resmin her şeyden önce renk ve biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı bir müzik kompozisyonunun sözlerden önce seslerden meydana gelmesi gibi bir şeydi (Yılmaz, 2013, s. 106-112). Önemsenmeyen bu ifade Wasily Kandinsky'nin resim dili olduğu kaydedilmiştir.

Sanatçı geleneksel olmasa da soyut olarak ifade biçimini temsili olarak açıklamaktadır. Sarı melankoliyi dünya işlerini, kırmızı; gücü, heyecanı, enerjiyi, yeşil; sakinliği, mavi ise huzuru çağrıştırdığını ifade eder. Şekillerin renklerle ve müzikle anlam kazandığını savunmaktadır.

İpşiroğlu kitabında renkler ve müzik ile ilgili; Görme ve işitme özdeştir Kandinsky'nin dünyasında. Bilim dilinde sinestezi diye adlandırılan (en yalın tanımıyla herhangi bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirmesi) bir yeteneği vardır Kandinsky'nin. Renkleri ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri tanı olarak duyuyor ya da sesleri ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görüyordu. Wagner'in Lohengir operasını dinlerken, Kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlandı (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 51-54) diye sözeder.



Resim 97. Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", Yağlıboya, 141x202 cm, 1923.
<https://www.expedia.it/explore/opere-kandinsky-i-15-quadri-piu-belli>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçının eseri (Resim 97) ‘Kompozisyon VIII’de Geometrik çizgilerin yer yer tekrarı dalgalı çizgilerinin hareketi sanatçının çalışmasında dikkat çekmektedir. Renklerin yumuşak geçişleri müzik notalarının adeta tınısı haline geldiğini hissettirmektedir.

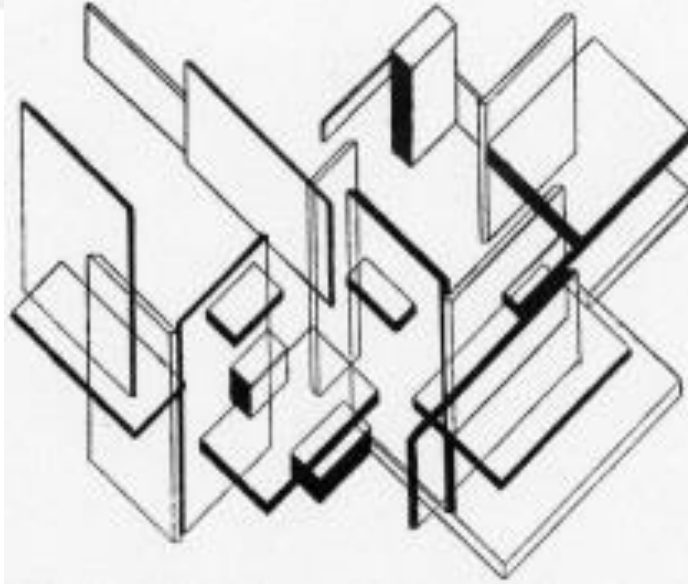
Sanatçının ‘Sanatta Zihinsellik Üstüne’ (1912) adlı kitabında; Kahverengi görünce toprak altından gelen bir su sesi duyduğunu, turuncu görünce tuba sesi işitiyor Lohengirn’i dinlerken, “kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlanıyor” diyor bununlada kalmayıp insanlarla karşılaştığında yüz ifadelerinin ilk bakışta sevimli, sevimsiz, çekici, itici ve benzeri şekilde görünürlerse Kandinsky’de çevresinde yer alan her şeyi (renkten sayıya kadar) böyle görüyor; onlarda, canlı varlıklarmış gibi inatçı, huysuz, yumuşak gibi karakter nitelikleri algılıyor, Geometri formlarının optik algılarından söz ederken noktayı “kısa yoldan sürekli bir tutturma”, kapalı açığı “çevresine karşı savunmasız davranış,” diye tanımlıyor. Çember, ona “alçak gönüllü, fakat aynı zamanda iddialı, sessiz fakat gürültülü, sayısız gerilimleri kendine toplayan tek bir gerilim” olarak görünüyor (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 183,184).

3.4. THEO VAN DOESBURG (1883-1931)

Hollandalı Dadaist, tasarımcı, yazar, eleştirmen Ressam’dır. Doesburgun’ en önemli özelliklerinden biri Piet Mondrian ile De Stijl akım kuruculuğunu yapmaktır. Görsel sanatlara farklı bir bakış açısı geliştirmiş geometriyi tasarım ve mimarlıkla bütünleştirmeyi hedeflemiştir ve eserlerinde bunun savunuculuğunu yaptığı görülmektedir (Resim 98, 99). Theo Van Doesburg Kişisel fikirlerini yansıtabilecek birçok çalışma ve çizimler yapmıştır. Bunlar vitray, oda dekorasyonları, mobilya, bina örnekleri, ev eşyaları gibi birçok çalışması olmuştur. Bir hareket olan De Stijl için geometrik soyutlama alt yapılı dergiler ve sanatçılarla ilgili sergilerde düzenlendiği görülmektedir.



Resim 98. Theo van Doesburg, “Yaşamın, sanatın ve teknolojinin yeni ifadesi (A new expression of life, art and technology)”.
<https://www.bozar.be/en/activities/103881-theo-van-doesburg> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 99. Theo van Doesburg, 533 × 452 pixels, file size: 52 KB, MIME type: image/jpeg.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Architectuuranalyse.jpg
Erişim Tarihi:16.03.2020

Theo Van Doesburg çalışmasında, Makine çağıyla sanayi üretimini evrensel estetik kurallarına uydurmuş biçim ve rengi saf sade bir soyutlamayla modern çağ

anlayışına indirgemıştır. Renk kullanımında ise sadece siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve mavi kullanarak yatay ve dikeylerin birleşiminde asimetrik çizgilerde temelini oluşturmaktadır.

Wassily Kandinsky'nin kuramlarını okuyan Van Doesburg (1913) şiir yazar figüratif resim yapmayı aşmış ve ruhani bir sanat üretimine dönüştürmeye çalışmıştır. Uzama, temel renklere ve geometrik olarak basit unsurlara odaklanan resim ve mimarlığının modern mimari üzerinde biçimlendirici bir etkisi olmuştur. Mondrian ve Van Doesburg'un sanatsal ortaklıklarının, Van Doesburg'un köşegen kullanımı yüzünden 1924'te sonlandığı söylenir. Ancak beş yıl sonra Mondrian ve Van Doesburg, yeniden birlikte çalışmaya başlamışlardır (Hodge, 2016, s. 140,141).

Avangardın en önemli temsilcisi olarak görülen sanatçı Neo-Plastisizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Dadaizmi Elemtarizm kuramıyla bir üst seviyeye taşımıştır. Doesburg'un "Karşı Kompozisyonu XVI" adlı çalışmasında diagonal kullanımını örnek olarak verebiliriz (Resim 100).



Resim 100. Theo van Doesburg, "Karşı Kompozisyonu XVI", 1925
<https://www.tasarimakademi.org/de-stijl-sanat-akimi.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 101. Theo van Doesburg, "Counter-Composition XIII", 1924.
<https://www.guggenheim.org/artwork/1080> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Piet Mondrian ile Doesburg'un 1924- 1925 yılları arasında fikir ayrılığının olması sebebiyle Neo-Plastisizm'in çapraz çizgileri dahil etmesi sebep gösterilmiştir. Renklerin yalın görünümünün yanında üçgenlerin bulunduğu açık kompozisyonda dikey çizgilerin yanında diyagonal çizgileride (Resim 101) görmekteyiz.

1930'ların ortaları Mondrian'ın, Neo-Plastisizm'in ya da De Stijl'in kesişecek şekilde özenle yerleştirilmiş yatay ve dikey çizgilerle, içi ana renklerle doldurulacak, sınırları belli alanlar yaratan bir kafes sisteminin oluşturulduğu- gelişkin haznesini en rafine, en geniş şekliyle kullanmaya başladığı yıllar olmuştur (Thompson, 2014, s. 196).

Theo Van Doesburg'un 1921 ve 1923 yılları arasında Bauhaus'ta ders vermesi, öğrencilerinin üretkenliği üzerinde rol üstlenmesi, önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Neo-Plastisizmin kuruluş prensibi, Theo Van Doesburg tarafından açık bir şekilde şöyle tanımlanıyordu: Akıl, henüz yapmaya başlamadan önce sanat yapıtını bütünüyle algılamalı ve şekillendirmelidir... Ne doğadan ne duyulardan ne de sezgilerden edinilen yapısal izlenimleri taşımalıdır... Theo van Doesburg, Lirikliği, dramatikliği, sembolizmi ve benzeri her şeyi bir kenara atıyoruz (Thompson, 2014, s. 158) demişlerdir.

3.5. PİET MONDRİAN (1872-1944)

Mondrian'ın da üye olduğu De Stijl 1912 sonrasında Hollandalı sanatçı olan Piet Mondrian, Theo Van Doesburg öncülüğünde sanat hareketinin önemli bir destekçisi olmuştur. Mondrian mor, yeşil ve turuncu vb. gibi ara renkler yerine tuvalinde kırmızı, sarı ve mavi ana renklerden oluşan çalışmaların yanı sıra siyah-beyaz tonların nütürleştirici etkisini kullanmıştır. Yatay-dikey, siyah ve beyaz, çapraz, yuvarlak çizgiler olarak kullanıp ana renklerle resimler yapmıştır. Bu resim türü De Stijl anlayışı olarak akıllara kazınmıştır. De Stijl her türlü düşünceden arındırılma sınırlı renk kullanımından oluşan resim dilidir.

Neoplastisizm denilen renk ve geometrik şekilleri azaltarak Neo-plastik stili ile 1917'de De Stijl'in temelini atan sanatçılardan biri olmuştur. Tüm bu sadeleştirmenin amacı; Resmi aracı kullanan bir sanat olmaktan çıkarıp, salt kendi elemanlarıyla oluşturacağı bir dil anlatımına kavuşturmak. Piet Mondrian'ın renk ve biçimde kat ettiği bu yöntem, betimlemeci bir anlayışı da kökten değiştirmeye götüren önemli yollardan biriydi (Satır & Kayserili, 2013, s. 131-133). Mondrian'ın çalışmaları (Resim 102) geometrik yönde gelişirken daha akılcı olduğu görülmektedir.



Resim 102. Piet Mondrian, “No.2/Composition No. VII”, 1913.
<https://tr.pinterest.com/pin/573364596283112167/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yılmaz'a göre sanatçı yapıtlarını yorumlarken, insanın her zaman dış dünyadan etkilendiğini ve dolayısıyla benliğinin buna göre biçimlendiğini kabul ediyor. Ancak yine

de bunların belli bir yere kadar aşılabileceğini düşünüyordu. İnsan zihni nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı. Resimdeki dikey ve yatay çizgiler bu karşıtlıkları yansıtıyordu. Dikeyler nesnel, erkeksi ve evrensel; yataylar ise öznel, dişisel ve bireysel demektir (Yılmaz, 2013, s. 106-112). olarak ifade etmektedir.

Mondrian figüratif çalışmalarından Non figüratife nesneyi kaldırıp atmakta adım adım yönelen yavaş yavaş evrilen sanatçının eserleri modernist resmi kanıtlar niteliktedir. Kompozisyonlarında bir denge arayışındadır. Bir modern ressam olarak tanınan sanatçı geldiği bu noktaya zorla değil istikrarlı bilinçli bir ifadeyi görünür hale getirmiştir. Mondrian resimden nesneyi atıp soyuta yönelmiştir. Bireyselliği bir kenara atarak evrenselliği aramaktadır (Resim 103).



Resim 103. Mondrian, “Izgaralı Kompozisyon 5: Renkli Eşkenar Dörtgen Kompozisyon”, 1919. T.ü.y, köşegen, 84,5 cm, (Kröller- Müller Müzesi, Otterlo) <https://www.pinterest.fr/pin/506443920600353389/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Piet Mondrian’ın sanatı; Yeni-plastikçilik. Mondrian’ın inandığı, fizikötesi bir dünya tasarımının sanattaki yansımasıydı. Hakikat, O’na göre, gözlerimizle gördüğümüz

ve nesnelerle dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydi (Yılmaz, 2013, s. 106-112).

3.6. KAZİMİR MALEVİCH (1878-1935)

Kazimir Malevich, Avangart Süprematist hareketin yaratıcısı sanat teorisyeni, ressam ve geometrik soyut sanatın ileri gelenlerindedir. Sanatçı eserlerinde geometrinin sadeliğini resim sanatında adeta yücelten bir tavrı görülmektedir (Resim 104, 105).

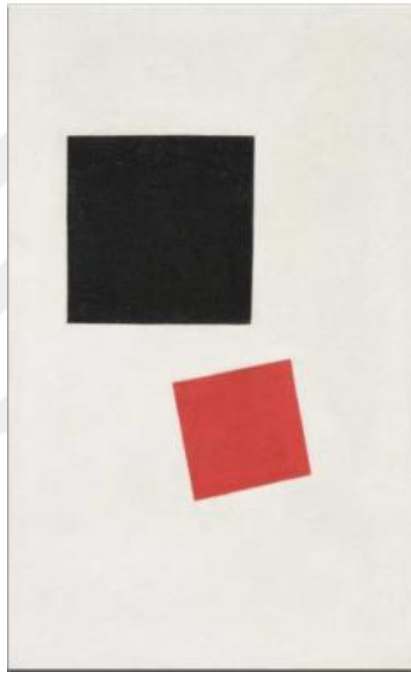


Resim 104. Kazimir Malevich, “Kova Taşıyan Kadın”,1913,80,3 x 80,3 cm.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-kova-tasiyan-kadin/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Malevich zamanla dinsel inanç mertebesine yükseldiği bir kuruma göre resim yapan bir ressamdır (1878-1935). Moskova’da Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu’nda öğrenim gören Maleviç’in 1913’e kadar kübist bir eğilimi vardı. Çizgi, çözümsel ve bireşimsel kübizmden Leger’nin makinemsi figürlerine doğru kaydığı düşünülmektedir (Yılmaz, 2013, s. 106-112).

İleriki yıllarda kompozisyonlarını renk ve biçim açısından gittikçe yalınlaştırmış olduğu görülmektedir. 1915 Petrograd’daki ‘Son Gelecekçi Resim’ sergisinde gösterime sunulan eseri ‘Sıfır Biçim’ (Beyaz Üzerine Siyah Kare) dir. Bu zamana kadar görülmeyen ilginç bir resim büyük tepki almıştır. Malevich bu simgesel resim ile Süprematizm akımının öncüsü olmuştur.

Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Malevich ‘Sıfır-Biçim’de görüyor. ‘Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım, diyor’. Fakat ‘Sıfır Biçim’ insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisi olarak görüyor. Bu çağa Malevich ‘Süprematizm- Nesnelere Dünya’ çağı diyor. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklarını özgürleştireceklerini öngörmektedir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 60).



Resim 105. Kazimir Malevich, “Siyah Alan ve Kırmızı Alan”, T.ü.y, 1915.
<https://tr.pinterest.com/pin/555842779005220448/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Mondrian ve Kandinsky’yi resimde son nokta denilebilecek en üst noktaya kadar giderek Süprematizm adını vermekte; nesneden, ögeden, içerikten kendini sıyıran sanatçı özünü bulduğu görülmektedir (Resim 106). Öyleki Malevich, Süprematist sanat çalışmalarıyla farklı düşünceleriyle Konstrüktivist sanatçılardan Vlademir Tatlin, El Lissitzky, Moholy- Nagy ve Rotçenko’yu etkilemeyi başarmıştır.



Resim 106. Kazimir Malevich. “Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-beyaza-beyaz-suprematist-kompozisyon/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Malevich’in geometrik şekiller arasında kareyi üstün görmesini 1918 yıllarında da görmekteyiz. Sadeliğin sınırlarını genişleten sanatçı renklerin ayrıcalığı eşitlikle bağdaştıramadığı için, resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşıyor. Ak-Suprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil. Ton karşıtlıklarından da resimlerin arındığını görüyoruz. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşmaktadır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 62).

3.7. GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Kübist ressam ve heykeltıraş olan Georges Braque, Picasso ile Kübizm sanat akımını başlatan önemli sanatçılardan biri olarak anılmaktadır.



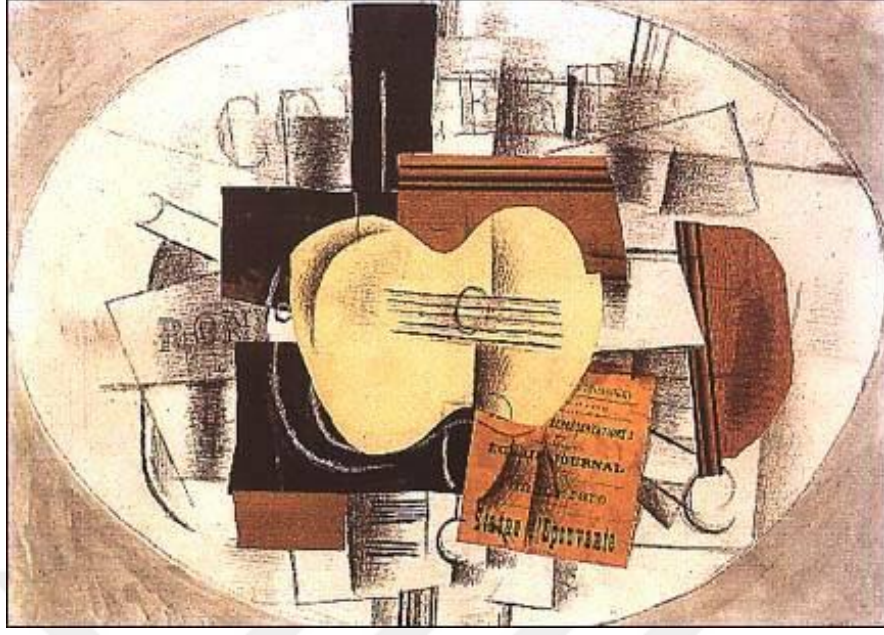
Resim 107. Georges Braque, “Estaque’ de Viyadük”, tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 59 cm,
Uluslar arası Modern Sanat Müzesi, Paris - Fransa, 1908.
<http://magdalenabentkowska.pl/kubizm/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 108. Georges Braque, “Gitarlı Adam”, 116x 81cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1911.

<https://www.widewalls.ch/famous-french-painters/georges-braque/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Braque aşamalı olarak eserlerinde keskin hatların yanısıra yumuşatılmış renklerle derinlik hissi yaratmakta daha sonraları ise nesneden kurtulduğu görülmektedir (Resim 107, 108). Resim strüktürlerini çok yönlü bir hale getirebilmek için Braque ilk kez 1911’de şablonlarla uyguladığı harf ve rakamları kompozisyonlarına katmıştır. Ayrıca boyalarının içine kum, talaş tozu ve demirkırıntıları atmıştır. 1911/1912 Yıllarında manzara resimlerine ara veren sanatçı, masa, testi, bardak, meyve tabağı gibi sıradan nesnelerin resimlerine yönelmiştir. 1912’den sonra yaptığı Papier collo’ler renkle biçimin ayırtedilmesini sağlamıştır. Braque boyadığı kağıtlarını tuvale yapıştırarak kompozisyonun içine almıştır (Eroğlu, 2015, s. 117) (Resim 109). 20. Yüzyıl sanatında en önemli teknik haline gelmektedir. Picasso ve Braque bu dönem yaptıklarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete küpürleri ve reklam imgeleri kullanmışlar, ilgilerini salt biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığını ipuçlarını vermişlerdir (Turan, 2011, s. 48).



Resim 109. Georges Braque, “Gitar ve Programı”, Kağıt üzerine kömür kalem, kolaj ve guaj Teknikleri 73 x 100 cm, Picasso Müzesi, Paris-Fransa, 1913.

<https://letras-musicasyaintasdevideo.blogspot.com/2014/10> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 110. Georges Braque, “Still life Bach”, kolaj, kağıt üzerine karakalem ve guaj Teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912.

<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/still-life-bach-1912> Erişim Tarihi:16.03.2020

Braque'ın 'Still life Bach' adlı eserinde (Resim 110) göze ilk çarpan açık bir kompozisyon olduğu görülür. Kâğıt yüzeyinin üzerine dikey olarak belli aralıklarla ayrı bir şekilde yerleştirilmiş ahşap, baskı kâğıt olduğu anlaşılmaktadır.

Yeryer karakalemle çizilmiş çizgiler müzik aletini anımsatmaktadır. Bu ve buna benzer yapılan kübist kolaj çalışmalar sanat yapıtının statüsünü sorgulatmış geleneksel materyallerin dışına çıkarmıştır. Ayrıca yapılan araştırma niteliğindeki çalışmalar 20. Yüzyıldan önceki keskin sanat hatlarını yıkmayı başarmıştır. Kendinden sonra gelen adımların devamı gelmiş; Dada sanat akımının kolaj çalışmalarına, Pop sanat ve Dijital kolajlara, fotomontajlara vb. ilham olduğu görülmektedir.

3.8. PAUL KLEE (1879-1940)

Paul Klee sanatsal yeteneğini aileden almıştır. Tabloları Gerçeküstücü, Kübizm, Dışavurumcu, Soyut Sanat gibi akımlarla bağdaştırılan sanat teorisyeni Klee, renk bilgisi güçlü, kendine ait sanat bakış açısı olan tecrübeli biridir.

Hayatının 1901–10 yıllarında, Münih Akademisi'nde sanat eğitimi alıp ileriki zamanda Rönesans ve Barok sanatını incelemek için İtalya'ya gitmiş ve gördüğü eserlere hayran kalmıştır. 1910'da ilk ve tek kişilik sergisini açan Klee 1911- 20 yılları arasında Münih'te düzenlenen ilk Blaue Reiter (Mavi Süvari) sergisine katıldı ve gruba dail oldu. Tunus'a yaptığı gezisinin ardından renk algısı değişti ve giderek daha büyük bir itibar kazandı. Bauhaus Okulu'na katılarak kaompozisyon ve renk teorisi dersleri verdi. 1923'te Kurt Schwitters ve El Lissitzky ile tanıştı. Sürrealistlerle birlikte katıldığı 1925'te Pariste düzenlenen bir sergiye iki resmiyle yer aldı (Farthing, 2014, s. 417).

Sanatçı eserlerinde her türlü geometrik veya çizgiye dayalı soyut elemanlarının yanı sıra hayvan şekilleri, mimari yapı görüntüsü, yıldız çiçek oklar ve harflere de bir eleman olarak kompozisyonlarında yer vermiştir (Eroğlu, 2015, s. 168) (Resim 111, 112).



Resim 111. Paul Klee, “Gate in the Garden”, Panel üzerine, Yağlıboya (54.5 x 44 cm), 1926.
<https://www.tarihnotlari.com/paul-klee/> Erişim Tarihi:16.03.2020



Resim 112. Paul Klee, “Strong Dream”, Guaj, 1929.
<https://www.tarihnotlari.com/paul-klee/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Paul Klee, 1920 yılında “sanat görüneni yeniden üretmez; aksine, sanat görünür kılar,” diye belirtmiş. 20. yüzyılın başında Avrupa’da, sanatın başlıca amacına yönelik bu Dışavurumcu anlatış sanatçıyı benimseyenlerin sayısını arttırmıştır (Bird, 2012, s. 160).

İyi ve kötüyü “yakıcı ve oluşturuçu güç” olarak dinsel kavramları uzaklaştırarak var olanla olmayanla yeni olanı aramış eserlerine metafizik bir etki kazandırmıştır. Doğum ve ölüm onun için araç olduğı görülür. İlk örneklerini Kübistlerde görsekte Büyük bir kolaj ustası olarak tanımlanan Klee endüstri çağında sanata giren yeni fikirlerin gelişimine katkıda bulunmuştur. Ayrıca ilkel kavimlerin idol, muska gibi örneklerindende etkilenmiştir.

Sanatın Tarihi adlı kitapta sanatçının eserleri hakkında şu şekilde bilgi verilmiştir; Klee, Barok’tan Empresyonistlere kadar süren ton ressamlığının anlatım sınırlarını aşmıştı. Alışılmadık doğa biçimlerinin, kubbeli yapıların, derinlik belirtilmeden bir düzey üzerine renkli motifler halinde toplandığı bu resimler, kilim ya da halı etkisi bırakır. Klee, Tunus’ta yalnız güneyin aydınlığıyla değil, soyut İslam sanatıyla da karşılaşmıştı. Bu dönemde Klee, İslam sanatından etkilenmiş ve bu etki eserlerinde; ok, yay, parmaklık gibi motiflerin girdiğini görüyoruz. Sonradan bunlar daha çeşitleniyor: sayı, harf, yıldız, bayrak, yarım ay motiflerine iç dünyadaki olguları belirten semboller katılıyor. 1916’da yaptığı bir resimde, yaş akan bir göz, ok saplanmış bir yürek, çiçekleri aşağı doğru sarkan ve yaprakları neşterle kesilen bir ağaç motifiyle karşılaşılıyor. Belki Birinci Dünya Savaşı’nda ölen genç arkadaşları Macke ve Marc’ı anımsayarak yaptığı bu resme Klee, *Yas Çiçeğı* adını veriyor (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 186).

Klee’nin Bauhaus’ta verdiğı dersin temel amacı; “Önemli olan biçim değil. İşlevdir” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 186) diyerek öğrencilerinin algılarını hayal güçlerini geliştirmektir. Modelden çalıştırmayarak ezberin dışına çıkarak yeni oluşumlar peşindeydi. Çizgi nokta gibi temel kavramlarla yüzeyi yeniden hacimlendirmelerine destek sağlamıştır.



Resim 113. Paul Klee, “Kale ve Güneş”, 1928. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/castle-and-sun-1928> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Paul Klee, eserlerinde sürekli bir arayış görülür. Çağın verdiği değişim somut-soyut kavramlar geometrik şekillerle (Resim 113) kompozisyonlar oluşturmuş ve bitmeyen yenilik arayışı içinde olmuştur. 1931- 40 yıllarında saygın bir okul olan Dusseldorf Akademisi'ne katıldı fakat Nazilerin iktidara gelmesiyle sanatçıya ve eserlerine “yozlanmış” damgası vuruldu. İsviçre'ye taşındı ve 1936'da tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanmıştır. Hastalığına rağmen resim sanatından kopmayan sanatçı, 1940'ta öldüğünde ardında çok sayıda önemli eser bıraktı (Farthing, 2014, s. 417).

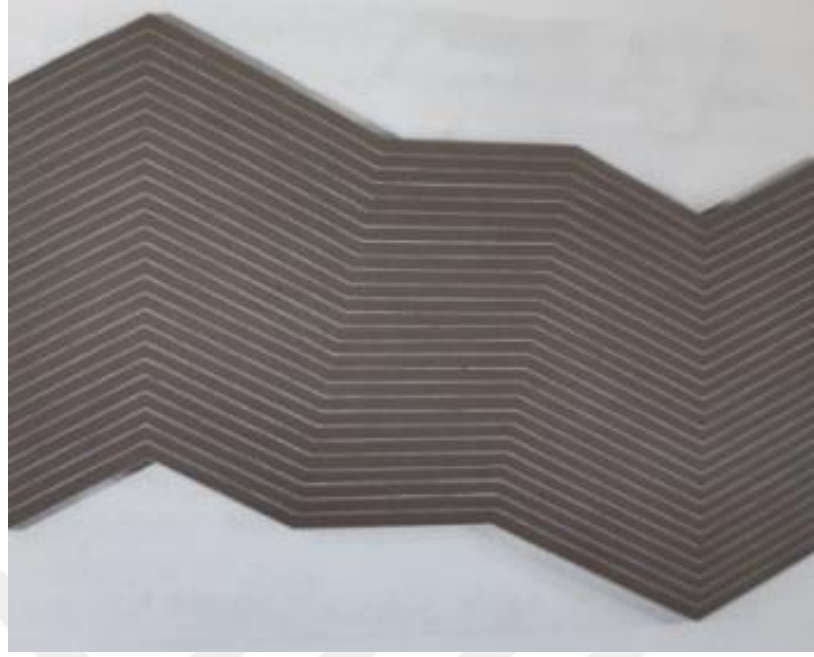
3.9. FRANK STELLA (1936-)

Boyasal soyutlamanın öncülerinden biri olan Frank Stella Minimalizme giden yolda önemli bir yer tutmuştur. Sanatçı, çalışmaları New York Sanat Müzesi'nde eserleri sergilenmesiyle dikkat çekmiştir. Resmi nötürleyerek minimal seviyeye indirgenmiş şekilli tuvaler kullanmıştır. 1970'li yıllarda tuvalerini yalınlaştıran sanatçı sadeleştirdiği çalışmaların yerini dışavurumcu resimlere doğru yöneltmiştir.



Resim 114. Frank Stella, Tuval üzerine sıcak baskı 57x49 cm Kunstmuseum Basel Basel, İsviçre, The Marriage of Reason and Squalor, II, Enamel on canvas, 230.5 x 337.2 cm, 1959. <https://www.ideelart.com/magazine/frank-stella-art> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Frank Stella'nın (Resim 114, 115) dışavurumcu renkli yaptığı geometrik çalışmalarından kopuşundan bir örnektir. 'Siyah Çizgili' tuvalerinden biri olan bu çalışma merkezi düşey çizgiden kenarlara doğru paralel ilerleyen çizgilerin devam edecek hissi uyandırır. Siyah vernikli boya kullanılarak yapılar eser on iki eşit çizgiden oluşur. Hodge'nin kitabında; Stille, Jasper Johns'tan, özellikle onun bayram resimlerinden ve tuval ile boyanın temsil ettiği şeyden bağımsız, bütüncül bir nesne olarak görülmesi gerektiğini savunan teorisinden etkilenmiştir. İçeriğe önem veren Stella'nın serbest bir şekilde attığı fırca darbeleri, rastlantısal damlalaşmalar ve düzensizlikler sanatçının resim yapma eylemini tümünden reddetmediğinin göstergesi olarak yapıta bir miktar bireysellik katmaktaydı. 1959'da buna benzer dört yapıyla birlikte sergilediğinde bu resmin kontrollü sadeliği, hararetle tartışmalara yol açan soyut dışavurumculuğun abartılı yüzeylerinden çok farklı olduğunu düşünmektedir. Yaklaşımını savunmak için Stella, Resim, üzerinde boya olan düz bir yüzeydir, başka bir şey değil. Bir şeylerin metaforu olmaktan çok fiziksel bir nesnedir. Gördüğünüz şeyi görürsünüz (Hodge, 2016, s. 74) ifadeleri kullanılmaktadır.



Resim 115. Frank Stella, “Az Çok ya da Az”, Tuvale aliminyum boya, 300x 418cm, 1960.
<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/1960-minimal-art-or-the-renewal-of-modern-art/>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yılmaz kitabında sanatçının çalışmaları hakkında; 1936 yılından itibaren Frank Stella'nın saflık üzerine kurulu resim anlayışı ilk kez 1959'da Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların da yer aldığı 'Onaltı Amerikalı' adıyla New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) açılan bir sergide dikkat çekti. Stella'nın sergideki resmi simetrik çizgilerden başka bir şey içermeyen dördü bir ponoydu. Bunun yanı sıra, bazen V şeklinde bazen de çokgen tuvaler üzerine çizgilerden oluşan bir dizi resim yapmaya devam etti sanatçı. Bu resimler yerine göre siyah beyaz, yerine göre renkliydi. Tuvale üzerinde oluşturduğu çubukların işlevi, yüzeyi bölmekten çok, perspektif kurallarına başvurmaksızın bir kırılma ve derinlik yaratmaktadır şeklinde (Yılmaz, 2013, s. 271) görüşlerine yer vermektedir.

Sanatçının yüzey üzerindeki sorgulaması tuvalin yüzeyin dışına çıkarak hem şeklini değiştirmiş hem de bir obje niteliği kazandırmıştır.

3.10. ROBERT MORRIS (1931-2018)

Robert Morris, Minimalizm sanat akımının önde gelen teorisyenlerden biridir. 1950'lerde resim kariyeriyle başlayan sanatçı ilk başta Dışavurumculuk sanat akımında

Pallock'tan etkilenmiştir. New York'ta boşluktaki insan bedenini keşfetmeye dayalı Performans gösterileri yapmıştır.

Morris, çelik hatsız ve alüminyum vb. materyaller kullanarak endüstriyel malzemeleri Minimalistik heykel için kullanmaya başlamıştır. Robert Morris 1960'lı yılların sonunda kaleme aldığı yazılarında heykel ve resim alanındaki ayırt edici özelliklerini açıklarken resmin görsel duyarlılık derecesine dikkat çekerken heykelin dokunsal olduğunu ifade etmektedir.

Robert Morris, heykeli yorumlarken ışık, zaman-mekân ve malzemeyle ilişkilendirmiş, gerçek ve somut olarak nitelemiştir. Yüzey ayrıntılarından uzak, renksiz, sade, birim tekrarları ve dizilerden oluşan simetrik olarak soyutlamayı ön plana çıkarmıştır. Morris'in dört küpten oluşan (Resim 116), yüzeyleri pürüzsüz ışığı yansıtan nitelikte aynalı çalışması kendi arasında bir bütünlük oluşturmaktadır.

Mehmet Yılmaz, kitabında Morris'in resim ve heykel ile ilgili düşüncesini şu şekilde kaleme almıştır: Morris "betimleme-dışı" işlerin doğmasına öteden beri ilgi duyuyordu. Morris'e göre resim deki uzay (mekân) ve kütesellik hem taklit hem de yanılısamaydı. Oysa heykelin gerçek uzayda gerçek bir maddiliği olduğundan, aslında hiçbir zaman yanılısamacı olmamıştı. Resim, görme; heykelse dokunma duygusuna hitap ediyordu. Judd gibi o da üç boyutlu çalışmaların daha güçlü olduğuna inanıyordu. İster karmaşık ister basit, uzayda yer kaplayan her nesne, resmin yanılısamacılığının tersine, gerçek bir geştalta neden olurdu ona göre. Gestalt duygusunun en güçlü ve doğrudan veren nesnelere en basit olanlardı. Örneğin, bir bakışta kavranacak kadar basit bir yapısı olan küpün etrafında dolaşmaya gerek olmadığı (Yılmaz, 2013, s. 274) görüşünü savunmaktadır.



Resim 116. Robert Morris, “Adsız” 1965-1971

<https://letras-musicasycintasdevideo.blogspot.com/2014/10/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Kısacası sanatçının çalışmalarının bizde yarattığı algı; Bütünlük, bölünmezlik, teklik değerlerini verir. Kullandığı çok yüzlü, üç boyutlu biçimler de tek parça etkisindedir (Huntürk, 2016, s. 299). Örnek olarak Morris'in (Resim 117) 'Levha Platform' çalışmasında olduğu gibi birkaç parçadan oluşsa bile bizdeki etkisi bütünlük hissi vermektedir.



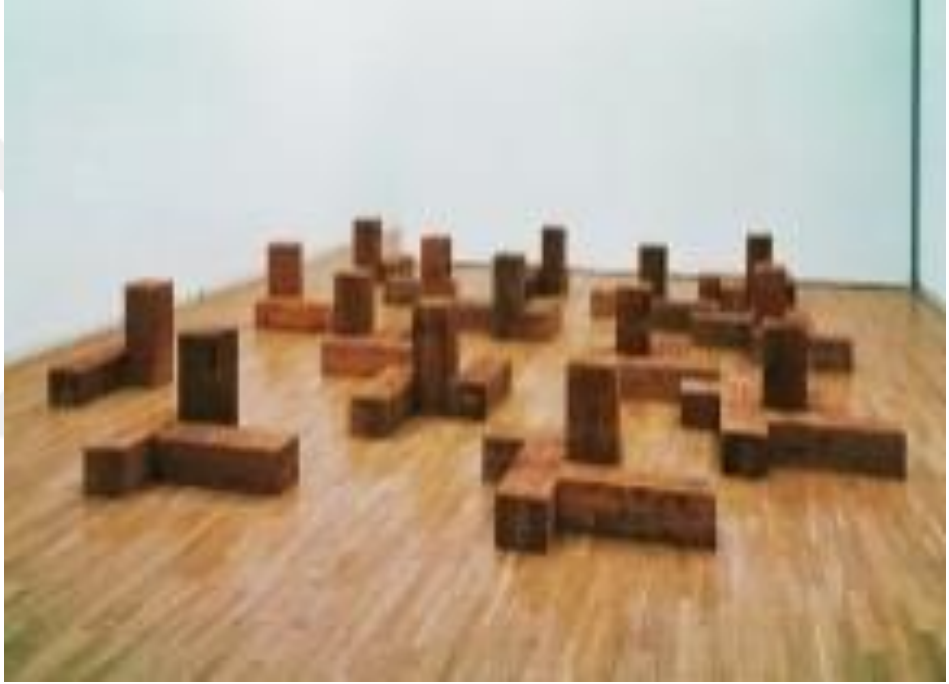
Resim 117. Robert Morris, Levha Platform, levha bulut, 1963 New York ve 1973.
<http://theslideprojector.com/art370/art370lecturepresentations/art370lecture21.html>

Erişim Tarihi: 16.03.2020

3.11. CARL ANDRE (1935-)

Carl Andre Amerika'lı heykeltıraş 1960'lı yılların ilk yarısında Minimalist sanat anlayışının ortaya çıktığı dönemde önde gelen sanatçılarından biridir. Sanata plastik yönden en önemli katkısı; heykeli yontma, inşaa etme ya da modelleme süreçlerinden kurtararak yerleştirme ve sıralama ölçütleriyle düzenek kurmasıdır.

Simetrik formlar normal veya büyük ebatta çalışmalarının yanında küre, küp, silindir, dikdörtgen gibi sade biçimler kullandığı görülmekte, yapıtları ayrıca ayrılıp sıralanabilen birleştirilebilen tekrarlardan oluşmaktadır (Resim 118).



Resim 118. Carl Andre, Kızıl sedir ağacı, 47 blok, her biri 30x 30x90 cm Sanat Müzesi, Wolfsburg Almanya.

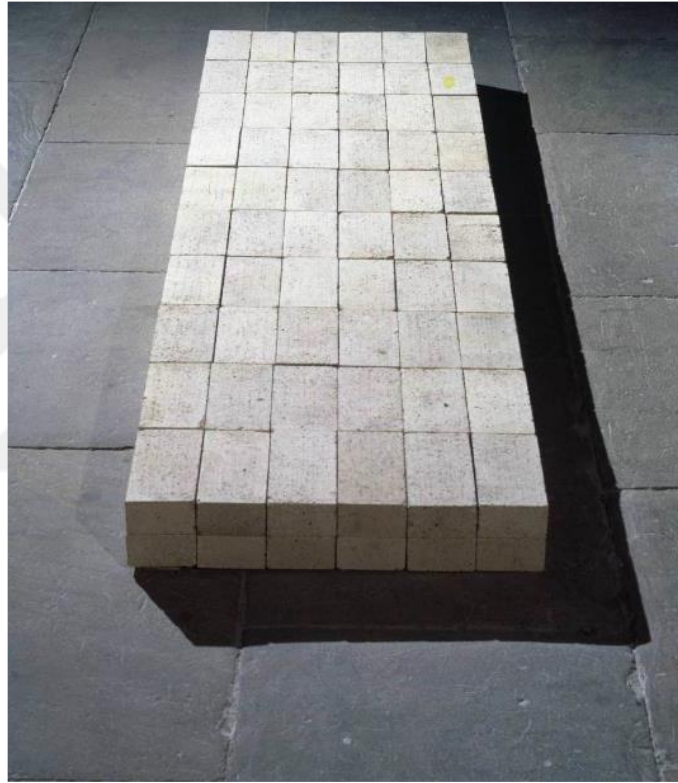
https://www.esmadrid.com/en/whats-on/carl-andre-escultura-como-lugar-1958-2010-palacio-de-velazquez?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Erişim Tarihi: 16.03.2020

Susie Hodge kitabında sanatçının yapıtlarını şu şekilde yorumlamıştır; Carl Andre (1935-) maddelerin içsel niteliklerini ve özelliklerini ortaya çıkaran heykeli için 'Nasıl bir ressam için "renkçi" ifadesini kullanıyorsak ben de "maddeci" olduğumu düşünmüyorum' demiştir. Sade, geometrik düzenlemeleri sıklıkla belirli bir yüksekliğe erişilmez ve basit biçimleri vardır. Bu çalışma dikdörtgen bir alana yayılan ve tümü aynı boyut ve şekillerden olan kırk yedi parça kırmızı sedir ağacı tahtası içerir. Parçalar hem yatay hem dikey açılarda konumlandırılmış, birbirine değer haldedirler ama hiçbir zaman

birbirlerinin üstüne yığılmazlar. Her bir grupta tek bir dikey blok yer alır ve çevrelerindeki yatay blokların sayısı ve konumuyla beşinci noktasını (gözlemcinin yerini) simgelerken bunlar büyütecin dört noktasını gösterir. Andre tüm dışsal unsurları amaçlar ve izleyenleri alanı ve sanatçıların bu alanı nasıl değiştirebileceğini dikkate almaya davet eder (Hodge, 2016, s. 156,157).

Andre'nin Yontulmamış Bloklar adlı çalışması, bir başka çalışması Tuğlalar yani Uyum VIII diye adlandırdığı çalışması çağdaş sanatın yeni yüzü olmasında tartışmalara yol açmıştır (Resim 119).



Resim 119. Carl Andre, “Eş Değer VIII”, 1966, 120 adet tuğla, enstalasyon, 127x686x2292 mm.
<https://www.kommersant.ru/gallery/1566134#id529535> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yatay konumda Kaldıraç adlı çalışması bu tarz çalışmalarının ilkinin oluşturur. Bu iş, 1966'da Yahudi Müzesi'nde açılan 'Temel Yapılar' sergisi için hazırlanmıştı. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı. Bu işi yapmaktaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir. Brancusi'un *Sonsuz Sütun*'unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu. Aslında *Kaldıraç* bir ölçüde hala duvarla bağlantılıydı (Resim 120). 1967'de yapmaya

başladığı bir dizi işi, metal plaka parçalarının mekânın tabanına yerleştirilmesinden ibarettir. Bu dizi içindeki en karmaşık olan yerleştirmesi *37 Parçalı İş*'tir. Müzenin tabanını işgal eden toplam 1.296 birimden oluşan işin 216'sar tanesi alüminyum, bakır, çelik, magnezyum, çinko ve kurşundu. Andre, bir keresinde ideal heykelinin bir yol olması gerektiğini söylemişti. Öyle ki, bu 'klasik' heykellerin üzerinden yürünebilmeli, kamyonlar bile geçebilmeliydi (Yılmaz, 2013, s. 274).



Resim 120. Carl Andre, "Kaldıraç", 137 Ateş Tuğlası, 1966.

https://www.researchgate.net/figure/Carl-Andre-Lever-1966-Photo-C-National-Gallery-of-Canada_fig3_277163303 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Heykeller birimlere ayrılabilir, istiflenebilir ve depolanabiliyordu. Her çalışma özdeş ve değişmez birimlerin basit bir kompozisyonu idi; bir zincir gibi, birimler yinelenerek uzatılabiliyordu (Resim 120). Kutular, bazen duvarda çıkıntı halinde duruyor; taban, duvar ve birimler bir bütün olarak heykele ait bir yaşantı sunuyordu. Judd'un işlerini oldukça sıra dışı ve çeşitli yüzeyleri vardı. Kullandığı malzeme, bazen saydam, bazen mat, bazen de parlaktı, yatay/dikey ve girinti/çıkıntı gibi ilişkilerden uzak olan her birim bir düzen anlayışına hizmet ediyordu. Özel arayışlar, keyfi davranışlar elenmişti. Kompozisyon süreklilik ve yineleme üzerine kurulmuştu (Yılmaz, 2013, s. 276).



Resim 121. Carl Andre, “Çelik ve Çinko” 184x184x0.9 cm Tate Modern. Londra, Birleşik Krallık, 1969.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc-plain-t07148> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Zemin Heykel serisinin ilkini oluşturan Çelik ve Çinko Yüzeyle ne üstü ne de altı olmayan zeminin bir parçasıymış gibi biz izlenim veren birbirine bitişik siyah ve beyaz karelerin birleşimiyle sonsuzluk hissi veren izleyicinin üzerinde yürüyebileceği çeşitli açılardan bakıldığında perspektif etkisinin açıkça görüldüğü bir yapıttır (Resim 121).

Andre, Minimalizm öncüsü olarak Konstüktivizm ve Neo-Plastisizmin yansıra Constantin Brancusi ve Frank Stella'dan da etkilenmiştir. Sonuçta Kavramsal Sanatın gelişimini ve Richard Serra, Donald Judd ve Walter de Maria gibi sanatçıların çalışmasını etkilemiştir (Hodge, 2016, s. 156).

3.12. VLADEMİR TATLİN (1885-1953)

1914-15 soyut heykelin Vladimir Tatlin ile başladığı düşünülür. Boşluğa yeni anlamlar katar. Form- boşluk, negatif- pozitif yüzeyle mekânda kompozisyonlar oluşturur. Çağdaş yaşamın teknolojinin getirdiği malzeme çeşitliliğini kullanmakla, inşaa yöntemiyle bugünkü soyut heykel düşüncesini değiştirmiştir.

Kübizm sanat akımıyla ortaya çıkan atık malzemelerle iki boyutun değişim sürecinden Rus sanatçı Tatlin'i etkilemiş bu doğrultuda fikirlerini geliştirmiştir. Sanatçının fikirleri yirminci yüzyılda ortaya çıkan inşaa yöntemi heykel sanatında kullanılan bir teknik haline gelmekte ve Konstüktivizm denilince ilk akla gelen isimlerden biri olmuştur.

Vladimir Tatlin'in çimento demir, bakır gibi malzemenin o dönemin şartlarına uygun olarak endüstri malzemesi kullanmasının yanı sıra o zamana kadar kullanılan

kaidenin artık kullanılmaması gerektiği fikrini savunmuş ve bu doğrultuda çalışmalar yaptığı görülmektedir. Sanatçının kaide olmadan inşa ettiği ‘III. Enternasyonal Anıtı’ (Resim 122) iyi bir örnektir.



Resim 122. Vlademir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı”, 1920.
<https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/komunizme-olan-sonsuz-inancin-simgesi-ucuncu-enternasyonal-aniti-216123> Erişim Tarihi: 16.03.2020

...1917 devrimi sonrasında Sovyet avangardının en önemli isimlerinden biri olan Konstrüktivizm akımına öncülük etmiştir. Komünist Parti'nin, 1930'lardan itibaren, avangardizmi bastırıp sosyalist gerçekçiliği devriminin resmi sanatı olarak kabul etmesine tepki olarak da sanatı bırakmaktadır. Tatlin'in, Moskova'da toplanan Üçüncü Enternasyonal için tasarladığı 400 metrelik kule hiçbir zaman inşa edilmedi. Heykelden ziyade bir mimarlık eseri olarak da değerlendirilebilecek Tatlin Kulesi'nde malzeme olarak çelik, demir ve camın kullanılması planlanmıştı. Sovyet Devrimi'nin ileriye dönük dinamizmine ütopyik bir yaklaşım olan kulenin modelleri, Stockholm'deki Modern Sanat Müzesi'nde ve Moskova'daki Tretyakov Galerisi'nde sergilenmektedir (Tempo, 50 Heykel, 2010, s. 96).

3.13. NAUM GABO (1890- 1977)

Gabo Konstrüktivist nitelikte çağdaş malzemeyle heykeller üretmiş Moskova'da Rodçenko, Vlademir Tatlin, Malevich gibi sanatçılarla çalışmıştır.



Resim 123. Naum Gabo, “Baş Konstrüksiyonu”, No.2, Çelik, 1964.
https://www.flickr.com/photos/diorama_sky/2959260391 Erişim Tarihi: 16.03.2020

1920 yılında abisi Anton Persner ile Gerçekçi Manifestoyu yayınlamakla Konstrüktivizm’in teorisini ortaya koyan Gabo, “Ne Fütürizm ne de Kübizm zamanın beklentisini karşılayamadığı” (Antmen, 2010, s. 115) şeklinde düşüncelerini belirtmiştir. Manifesto da mühendislik bilgisi olan Gabo, 1916 yılında yaptığı Kafa II adlı çalışması avangard sanat anlayışını en iyi çalışmalarından biri olarak görülmektedir (Resim 123). 1919 yılından sonraki çalışmaları arasında Kinetik Heykel denemeleri yapan sanatçılar arasında bulunmaktadır. 1928’de Bauhaus Okulunu ziyaret ederek Hollanda soyut sanat akımı “De Stijl” ile tanışmıştır.

Gabo’nun plastik, cam, metal, plaka, tel, karton, tahta gibi malzemelerden yaptığı ilk denemeleri figüratif karakterdeyken, daha sonrakiler tamamen soyut işlerdir. Bunlardan bazıları yerden yukarı yükselen sütunlara benzerler. Diğerleri ise daha yuvarlak hatlı, olumlu duygular uyandırmaya dönük, *saf heykel* araştırmalarıdır (Yılmaz, 2013, s. 140).

Heykel sanatını canlandıran yapıtlar üretmiş, doğanın taklidi ve figür merkezli çalışmalardan uzaklaşarak farklı bir biçim anlayışı getirerek geometrik şekilleri

soyutlamada kullanmıştır (Resim 124). Mekanik hareketi plastik ipler ve tellerle imgelemiş eserler üretmiştir. Gabo'nun mühendis olması çağın gerektirdiği tüm unsurları irdelemesine yol açmıştır (Resim 125).



Resim 124. Naum Gabo. “Kadın Başı”, Metal, 1917- 1920.
http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Russia2_gallery.htm
Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 125. Naum Gabo, “2 No'lu Doğrusal Yapı”, Plastik ve naylon iplikler, 1130 x 600 x 590 mm.1970-1.

http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Russia2_gallery.htm

Erişim Tarihi: 16.03.2020

3.14. MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Marcel Duchamp, hazır-nesne kullanımı ve sanatın en etkili figürlerinden biri olmuştur. Sanatçı bir ailenin üyesi olan Duchamp, Paris'teki Academie Julian'da resim eğitimi görmüş, sırasıyla Arol-İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, gibi akımlardan etkilerek gerçekleştirdiği ilk resimlerini Paris salonlarında sergilemiştir. 1913'te New York'ta sergilenen “Merdivenden İnen Çıplak” (1912) adlı resmiyle adını duyuran Duchamp (Resim 126), bundan sonra resim yapmayı terketmiş, 1913 yılından itibaren hazır-nesne kullanmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında ABD'de Man Ray ve Francis Picabia ile birlikte New York Dada'nın etkili figürlerinden olmuştur (Antmen, 2010, s. 127).



Resim 126. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak No:2”,1912.
<http://sanatokuma.blogspot.com/p/duchamp-marcel.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Yeni bir dünya görüşüyle varolan Dadacıların arasında olan Duchamp yalnız sanata karşı değil yapıta, malzemeye, konuya karşı çıkmakta ve sorgulatmaktadır.

Rusça’da tahta at ve sütanne anlamına gelen “Dada” sözcüğü gazetecilerin alay konusu olarak görülür. Tzara’ya göre verilen ismin nereden ve nasıl çıktığının pek önemi yoktur. Onun için anlamı “batı uygarlığının anlamsızlığı her tiksinti ürünü Dada olarak” (Yılmaz, 2013, s. 147). nitelendirmektedir. Duchamp 1914’ten itibaren hazır nesnenin (ready- made) sanat yapıtı olarak görmüş çalışmalarını o yönde ilerletmiştir. Duchamp’ın kardeşi Triztan Tzara’yla birlikte (1915) Zürih’te yayınladıkları manifestoyla Dada sanat hareketinde rol almış; sanatın ne olması gerektiği konusunda, kalıplaşmış süre gelen döngüye karşı çıkmıştır.

Duchamp’ın sanat üretmektense sıradan, fabrikada yüzlercesi binlercesi olan bir ürünü alıp kullanması; bisiklet tekerleğini ters konumda tutarak sıradan bir mutfak taburesinin üzerine montelemesi Duchamp’la birlikte o döneme kadar görülmemesi Hazır nesne kullanımı Heykel sanatında farklı bir dil yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Yeni dil anlayışını Kedik şu şekilde dile getirmiştir; Özneye nesne arasındaki gerçeklik düzleminin ortadan kalkması aynı zamanda dönemin de bir özelliğidir. Buna bağlı olarak özne yalnızca nesnelere değil, kendisine de yabancılaşmış ve tüm bunlar öznenin çöküşünü, parçalanmasını hazırlamıştır. Dolayısıyla Modern dönemden postmodern döneme kayış "öznenin yabancılaşması" düşüncesinin, yerini "öznenin parçalanması" düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak ifade edilebilir. Bu ise Desartesci bölünmez özne anlayışının sona ermeye başladığı, birey öznenin kaybolduğu ve giderek eşsiz ve kişisel biçimlerin yok sayıldığı bir döneme karşılık gelmektedir (Kedik, 1999, s. 115-121).



Resim 127. Marcel Duchamp, "Pisuar (Çeşme)", Hazır Nesne, 1917.
<https://tr.pinterest.com/pin/399413060688471989/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Marcel Duchamp, 1917 yılında sergilemek istediği (Resim 127) nesne sanat tarihini değiştiren kişi olarak tarihe geçmesine yol açmıştır. Bu çalışma baş harflerinin hazır-yapım (ready-made) Richard Mutt adlı hayali bir sanatçının isim ve soyadını taşıyan imza taşımaktadır. Herhangi basit bir nesnenin günlük kullanım amacının dışında sanat eseri gibi sergide sergilemek istemesi oldukça tepki gösterilsede yirminci yüzyılın en önemli sanatçıları arasına anılmış, Kavramsal sanat ve Pop sanatın temelini oluşturmasında etkili olmuştur.

3.15. SOL LEWITT (1928-2007)

Lewitt modüler sistemde uygulamalar yapmıştır. Minimal ve Kavramsal sanatla bağdaştırılır. Çalışmaları geometrik biçimler üzerine araştırmalardır.

Sanatçının 1928'deki yapıtları Minimalizmin dışına çıkmaya başlayınca, sanat üretimindeki algısal ve kavramsal arasındaki paradoksal ilişki üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. 1960'ın başında gerçekleştirdiği yanılısamayı sorgulayan siyah ve beyaz kabartmalarının ardından sanatçı, resmi terketme sürecine girmiş, 1963 'te simetrik oranlardan yararlanarak gerçekleştirdiği mekâna taşan bir dizi siyah ve beyaz çevre ile ilk kez içine alma kavramı (containment) ve görsel olmayan mantık sorgulamasına başlamıştır (Atakan, 2008, s. 23).

Çoğunlukla keskin hatlı birbirini tamamlayan tekrarlayan kimi zaman biçimleri zihinsel olarak devamı mental olarak tamamlanılan biçimler kullanır. Sanatçı genel olarak basit sade hazır biçimler kullanarak tekrarlar oluşturur.

Amerikalı sanatçı Lewitt New York Üniversitesinde eğitim görmüş 1962'de resmi bırakıp masa, kutu, siyah beyaz kabartmalar, Minimalizm'in estetik içeriği, Kavramsal sanatta formların objeye dönüştürülmesiyle ilgilenmiştir. Duvar yüzeyine asılan resimleri canlı renklerin hakimiyetinde kalın, dairesel, yatay- dikey, diyagonal çizgilerin baskın olduğu anlatım biçimi görülür. 1965'ten sonra küpten mantıksal bir sistem oluşturarak modüller yapmıştır.

Eroğlu 'nun kitabında sanatçı ile ilgili; Amerikan sanatçı Lewitt, deneysel ve sistemli bir nitelik taşıyan yapıtlarda düşünsel bir yaklaşım ve kişilik gizleyen bir yorumlamayı ön plana çıkarmıştır. Minimalizmin gelişmesinde önemli rol oynayan sanatçı, 1964'ten başlayarak üç (metal, ağaç, plastik heykeller) veya iki boyutlu (desenler) dizilerde "açık küp" (yalnız kenarlara indirgenmiş basit bir yapı) üzerine, 1974'den sonra da "eksik açık küp" üzerine bileşik çeşitlemeler geliştirmiştir. 1968'den bu yana eğri veya köşeli biçimler, sürekli veya keskinlikli çizgilerden yararlandığından (Eroğlu, 2015, s. 261-262) sözetmiştir (Resim 128, 129).



Resim 128. Sol LeWitt, “Açık Küp”, Ulusal Galeri Berlin, 1968.
<https://tr.pinterest.com/pin/119908408799081553/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 129. Sol LeWitt, “Yarısı Çıkarılmış iki Açık Modüler Küp”, Tate Modern, Londra, 1972.
 (Huntürk, 2016)

Sanatçının küplerle olan ilişkisini Huntürk şu şekilde kaleme alır; “Kübün en ilginç özelliği göreceli olarak ilginç olmamasıdır. Daha detaylı işlevler için temel birim olarak kullanılır” (Huntürk, 2016, s. 846-849).

Küp modülleri 1965’te yapıyı bilinçli bir biçimde simetrik şekilde yerleştirilmesiyle birim tekralarını kullanarak (Resim 130) matematiksel düzeni ifade

biçimi olarak ortaya koyar. Uzay boşluğunda yer kaplayan biçimler derinlik etkisi yaratırken plastik değerlerin oluşmasında katkıda bulunur.



Resim 130. Sol LeWitt, “Dört Kenarlı Piramit”, Ulusal Sanat Galerisi, Washington. 1997.
<https://www.yummymath.com/2018/sol-lewitts-pyramid-how-might-you-count-those-blocks/>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

Lewitt’in ifadesine göre heykel sözcüğü yerine “yerleştirme terimi” daha uygun bir söylem olduğu kanısındadır. Çalışmalarının üretim sürecinde asistanlarından yardım alır. Yardımcıların katkısını en aza indirgeyerek eserin kendine aitliğini güçlendirdiğini düşünür. Eserin bitip sunum kısmında çalışmasıyla karşı karşıya gelen bireylerin kontrolüne geçtiğini savunmaktadır. Her insanın farklı bir birey olduğunu eser karşısında algı ve yorumlarında farklı olacağı kanısındadır.

Minimalist tarzı benimseyen Lewitt sistemli yalın ifade biçimini birçok eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının çalışmaları iki türden oluşmaktadır. Birincisi üç boyutlu sütrüktürlerden ikincisi duvar resimlerindedir. Sol Lewitt’in günümüzde yarattığı sanatçıların üzerindeki etki soyut çalışmalarda birim tekrarı, yalın olmasına karşın dinamik formlar oluşturmalarına yardımcı olmuştur (Resim 131).



Resim 131. Sol LeWitt, “Seri Proje No. 1. (ABCD)”, Modern Sanat Müzesi, New York, 1966.
<https://tr.pinterest.com/pin/356488126727207301/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

3.16. ALEKSANDR RODÇENKO (1891-1956)

Rus sanatçısı olarak tanınan Aleksandr Rodchenko (1891- 1953), yirminci yüzyılda Avrupa'nın her yerinde yaşanan köklü değişimi Rusya'da yaptığı çalışmalarla yaşadığı dönem içinde birçok avangard hareketin öncüsü olarak, geleneksel sanat üzerindeki endüstriyel sanatın yükselişini sağlamıştır.

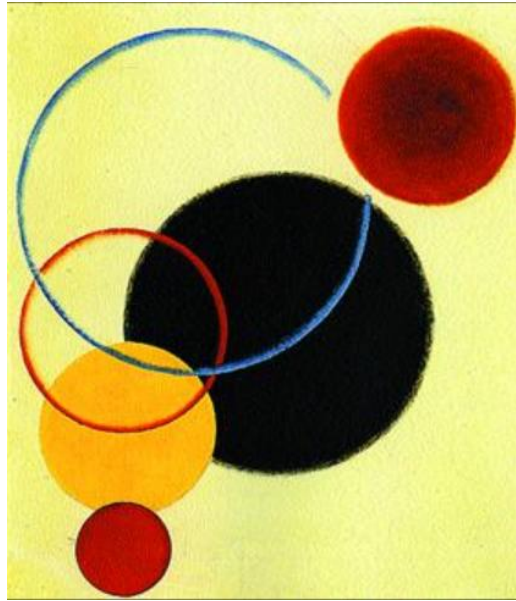
Sanatın yerini alan 'inşacılık' terimi yerine yapılacak bir üretimin faydalı olması gerekliliğini savunuyordu. 1913'te İzlenimci 1916'da Kübik Gerçekçilik, 1919'da Süprematist, 1920'den sonra Endüstriyel Tasarım, film ve dönemin propaganda afişleri (Resim 132) ile fotoğraf üzerine belgesel röportaja yönelerek yaşadığı ülkenin siyasi politikasına destek vermiştir.

Heykel, resim fotoğraf, modern grafik tasarım, Mobilya tasarımı, fotomontaj posterler, işçi uniformaları gibi çalışmaları devrim niteliğindedir. Sanatı siyasetle biraraya getiren sanatçı döneminin propogandasına katkıda bulunarak isminden sözettirmeyi başarmış dönemin en çok tanınan bir ismi haline gelmiştir.



Resim 132. Aleksandr Rodçenko, “Sovyet propagandası grafik tasarımı”, 1924.
<https://medium.com/mosaic2/rodchenko-invents-cut-and-paste-art-read-all-about-it-2cf474cb748d> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Antmen kitabında Aleksandr Rodçenko hakkında; 1913 yılından itibaren soyut resme yönelen ve cetvel pergel gibi araçlarla gerçekleştirdiği geometrik resimlerinde Maleviç’in mistik eğilimlerinden arınmış bir soyutçu anlayış benimseyen Rodçenko, zaman içinde ağırlıklı olarak endüstriyel tasarım, tipografi, afiş tasarımı sahne tasarımı ve özellikle fotoğrafa yönelmiştir. Yeni kurulmakta olan Sovyet Rusya’nın belgesel bir panoramasını sunan fotoğraflarındaki sıra dışı bakış açıları, sanatçının özdeşleşerek ‘Rodçenko Perspektifi’ şeklinde anılır (Antmen, 2010, s. 108) olduğu yönünde belirtmiştir.

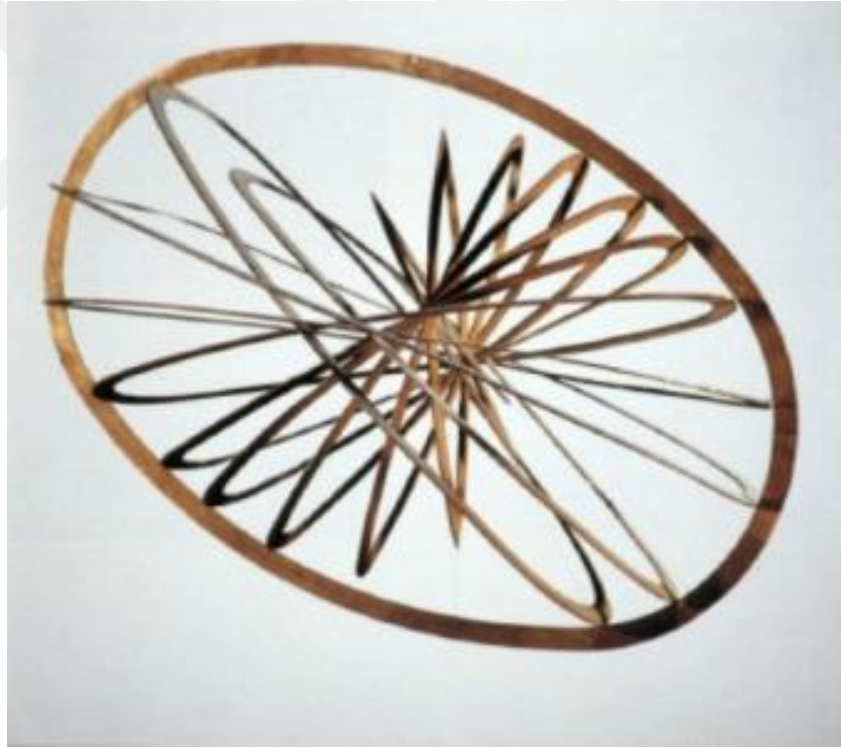


Resim 133. Aleksandr Rodçenko, “Objectless composition No:65” (Still life), Tuval üzerine yağlı boya, Rusya, 1918.

<https://tr.pinterest.com/pin/141230138284410518/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

İleri görüşlü olan Rodçenko bulunduğu dönemin popüler sanatına öykünmenin yanında modası geçmiş sistemleri ve adil olmayan mevcut dünya düzeninin karşısında içsel bir hayal kırıklığı yaşıyordu; Rusya için düşlediği yeni dönemi şekillendirmeye yardımcı olmaya karar verdi. Tuvalin üstünde hareket ediyormuş gibi görünen ama tuvalde kısıtlanmış gibi duran yeşil, mavi, turuncu ve siyah daireler ve dikdörtgen şekillerle bu resimde kendi görüşlerini ifade etti (Resim 133). Herhangi somut bir nesneyi temsil etmese de çalışmakta olan bir makine fikri uyandırdı. Her şey bir yana, bu, sanattan ziyade toplumsal idealleri konu edilen bir resim (Hodge, 2016, s. 107) olduğu düşünülmektedir.

Aleksandr Rodçenko'nun 'Spatial Construction No. 12' adlı çalışması (Resim 134); Merkezi noktadan asılı olan yapıt halkaları iç içe geçmiş DNA sarmalını ya da atom çevresindeki elektronlarını anımsatan bilimin hızın sürekli bir değişimin simgesidir.



Resim 134. Aleksandr Rodçenko, "Spatial Construction No.12", Kontrplak, Aliminyum boyasıyla boyalı çelik tel, 61x83.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York, 1920.
<https://tr.pinterest.com/pin/531917405971618037/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Rodçenko'nun hızla değişmiş, ilk dönem çalışmalarında görülen Art Nouveau tasarımları ile Empresyonist resimlerden vazgeçip cetvel ve pergelle yaptığı bu resim gibi, soyut yapıtlara yönelmiştir. Süpermatizmden etkilenmesine rağmen Malevich'le

aynı mistik eğilimleri paylaşmamış, kendi sanatının bilimsel ve tarafsız olduğunu açıklamıştır. Bir Bolşevik olan Rodçenko, Rusya devrim hareketine bizzat katılmış ve kısa süre sonra salt sanat yapıtı üretmekten vazgeçip daha çok kişiye ulaşmak için kitap kapağından reklam tasarımına kadar pek çok alanda çalışmalar yapmıştır. Daha sonra Rodçenko, resim, heykel, grafik tararım ve fotoğraf dahil farklı araçlarla deneysel çalışmalar yapmayı sürdürmüştür (Hodge, 2016, s. 107).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SOYUT GEOMETRİK FORMLAR

Türk toplumunun bugünkü sanatsal yapısının şekillenmesini kısaca belirtmek gerekirse İslam öncesi, İslam sonrası ve Cumhuriyetin ilanından sonra 1950 döneminin ele alınması gerekmektedir. Akengin ve Arslan makalelerinde şu şekilde bahseder; Türklerin İslam öncesi dönemde Orta Asya'da geliştirdikleri özgün kültürde Çin ve Hindistan gibi komşu ülkelerin kültürlerinden izler olduğu, Türkler, İslamiyet'i kabul edip batıya yöneldiklerinde İran kültürüyle tanışmışlar, güneybatıya ulaştıklarında ise Arap kültürünün etkisi altına girmişlerdir. Orta Asya'dan getirilen öz, İslamiyet'le birlikte farklı bir görünüm kazanırken yeni bir kültür bileşkesine ulaşılmıştır. İslam'ın Erken ve Ortaçağ dönemlerinde özellikle kültür alanında birleştirici bir rolü bulunduğunu belirtmekte ve Türk sanatını etnik bir temele oturma'nın mümkün olmadığı görülmektedir (Akingin & Aypek Arslan, 2017, s. 2) dile getirmektedir.

Birçok medeniyetle tanışan Türk toplumu sanat kültürünü etkilemiştir. Bilindiği üzere Suret dinen gerekçe gösterilerek yasaklanmıştır. İslamda dinsel dünya görüşlerinin insan suretini tapınma aracılığından çıkararak, mistik, soyut bir inanç enginliğine yönelişi cami duvarlarının çini, mozaik, alçı kalbarm vb. gibi tekniklerle meydana getirilmiş tezyini şerit ve panolarla süslenme şeklinde olup, süsleme bu yolda dinsel mekanla soyut bir işbirlik sağlar ve figüratif olmayan bir çeşit resim düzeyi olarak da yorum imkânı bulabilmiştir. Dinsel mekanla birleşen süsleme basit bir «tezyin» sorununu kat kat aşar ve surete, tasvire ilişkin resim sorununa değişik bir açı kazandırır. Bu yolda cami duvarlarında yer alan irili ufaklı yazı «hat» levhalarının çizgisel ifadenin kendi bağımsız değerini araştırdığı resim düzenleri meydana getirdiği (Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, 1993, s. 79) görülür.

Batılı resim kavramının eğitim düzeyinde ilk defa ele alınması, 1793 yılında batılı anlamda kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun 'da başlamış; askeri okullardaki bu resim derslerini sivil okullardaki resim dersleri izlemiştir (Akingin & Aypek Arslan, 2017, s. 3).

1900'lü yıllara gelindiğinde özellikle Paris'te sanatın gelişmesi tüm dünyanın dikkatini çekmiştir. Birçok yeni akım ortaya çıkmıştır. Bunlar; Post Empresyonizm,

Empresyonizm, Sembolizm, 1930'larda ise Kübizm'dir. Eğitim olarak Paris'e giden Türk ressamlarımız bu akımları özümsemek için sanatçıların yaptıkları yağlıboyaları, desenleri taklit etmişlerdir. Müzelerde bulunan sanat eserleri kopya edilerek kavramaya çalışılmıştır.

Avrupa, Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak bilim ve teknolojik yeniliklerle birlikte birçok alanda merkez haline gelmiştir. Tüm bu gelişmeleri tam anlamıyla Cumhuriyet'in ilanından sonra yakından takip etme imkânı bulabilen Türk sanatçılar ile ilgili olarak Ahmetoğlu ve Denli makalelerinde; Cumhuriyet sonrasında ise ülkemizde yenilikler gerçekleşmeye başlamıştır. Soyut dışavurumculuğun Türkiye'ye yansımaları ise 1950- 1960'larda geekleşmiştir. Ülkede yaşanan çok yönlü ve özgürlükçü anlayışın, sanatçıların soyut sanata y neltmelerindeki katkısı büyüktür. Türk soyut sanatçılar kendi kültürlerinden tamamen kopmadan özgün ve farklı olanı araştırıp, eserlerinde Türk kültürüne ait öğelere de yer verdikleri (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 187) ifadelerini kullanmıştır.

Türk sanatçılarımızdan 1950 ve 1970'lerde Modern sanatla İşlam kaligrafisini sentezleyerek kültürümüze ait yerel motifleri biraraya getirdiği çalışmalarıyla; Abidin Elderoğlu, Ferruh Başağa, şemsi Arel, Nuri İyem ve Adnan Turani oldukça dikkat çekicidir.

Türk resminde soyuta ilk yönelişin izleri, 1949'da Devlet Resim Sergisi'nde ödüle layık görülen Ferruh Başağa'nın 'Aşk' adlı eserinde (Resim 135) görülmüştür. Sanatçının bu çalışmasında erkek ve kadın figürünün soyutlaştırılarak ele alındığı görülmektedir.



Resim 135. Ferruh Başağa, 'Aşk', 1948.

<http://kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Atakan, 1960 ve 1970'lerde temeli atılan sanat akımlarının Türk sanatı da dahil bütün dünyaya etkisi ile ilgili olarak şu şekilde açıklama yapar; Bugün geri dönüp bakıldığında, 1960 ve 70'lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca Biçimciliğe bir tepki olmadığını Minimalistler'in, Yeni-Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür. Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı ve Süreç Sanatı başlıkları altında sınıflandırdığım sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımını genişletmişlerdir. 1990'lardaki bu dinamik dönemin ürünleri, Türkiye de dahil olmak üzere bütün dünyada, bilgi çağına geçişte değişen merkez/çevre diyaloguna ayak uyduran genç kuşak sanatçıları için bir anlam ifade etmektedir (Atakan, 2008, s. 9).

4.1. D GRUBU (1933-1951)

Batılılaşma sürecinde olan Türk Resim Sanatı, 19. Yüzyıl gelişim sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması, 1914 Kuşağı Ressamlarının faaliyetleri, 1928

Müstakil Ressamlar Birliği'nin plastik sanatların kurumsallaşması için önemli olsa da Batı Sanatı'nın gerisinde kalmıştır.

1933 yılında 5 ressam ve bir heykeltıraş; Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan 'D Grubu' sanat topluluğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ardından kurulan 4. Sanatçı birliğidir.

D grubunun amacı; Türk resim sanatının gelişmesi, Türk sanatını çağdaştırma, en güncel olanı yakalama amacıdır. Ülkemizde Batı resim sanatını geriden takibine son veren D Grubu Türk resim sanatı için kimlik arayışına girmiş, 1934'ten sonra başlayan ve 1940 yılından sonra hızlanan Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine ilham olmuştur. Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turgut Zaim'in D Grubu'na katılmasıyla yerel folklorik motiflere yönelmişlerdir. İlk başta taklit niteliğinde çalışmalar yapsalar da daha sonra kaynak olarak geleneksel sanatlar ve folklorik öğeler kullanarak yeni bir kimlik arayışına giden sanatçılarımız oldukça başarılı olmuştur. Amaç Batı sanatı ile Anadolu geometrik motifleri sentezleyerek özgün hale getirmek ve Türk Sanatını geliştirmek olmuştur.

Grup üyeleri, kendinden önceki gruplar gibi İbrahim Çallı ve arkadaşlarının öğrencisi olmuştur. Soyut resme ve Kübizm'e eğilimli sanatçılardan meydana gelir. Müstakiller'e nazaran belli bir fikir birliği olmaması dayanışma ile hareket edilmemesi D Grubunu ayrıcalıklı kılmıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'yle, D Grubu birlikte yeni kurulan Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiştir. Görsel sanatlarda etkin bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde sanat eğitimi görmüş, Fernand Léger'nin 'sentetik kübist' biçim anlayışını, André Lhôte'un 'kübist' ve 'yapısalcı' söylemiyle birlikte Türk sanat anlayışına etki etmiştir.

D Grubunun amacı, aynı zamanda Müstakiller gibi sanat ve toplum arasındaki bağı güçlendirmek olmuştur. Basın ile ilişkileri olan Nurullah Berk ve Elif Naci, D grubu'nun benimsenmesine, toplumda bir yer edinmesine ve bu sayede resmi çevrelere kendi sanat görüşlerini aktarmada yararlı olmuştur.

Zamanla D Grubu'nun ilerleyen sergilerinde Arif Kaplan, Turgut Zaim, Hakkı Anlı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Sabri BERKEL, Nusret Suman, Zeki Kocamemi, Salih Urarlı, Eşref Üren, Fahrelnissa Zeid, Hakkı ANLI, heykeltıraş Nusret

Suman, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Kocamemi'nin de katılımıyla grup üyelerinin sayısı giderek artmıştır. Cemal Nadir Güler, Şeref Akdik ve Leopold Levy'de çalışmalarını birer kez grupla birlikte sergilemişlerdir.

D grubunun bir arada fikirler üreterek ortak hareket etmelerine karşın, grup üyelerinin sanatsal planda her birinin farklı görüşleri olduğuna inanan Berk'in düşüncesi; Cemal TOLLU için "Hocasının etkisinde kalmış bir konstrüktivist", Abidin Dino için "İllüstratör", Zeki Faik' için ise "Lirizmde kalmış bir sanatçı" dır. Nitekim Zaim, Bedri Rahmi ve Eren Eyuboğlu daha başlangıçta yerel konu ve motiflere yönelmiş bir tutum sergilemişlerdir. Elif Naci, Abidin Dino ve Arif Kaptan, sonraki gelişmelerde soyut ve figüratif arasında girip gelen ve bazen İllüstrasyon çevresinde dolaşan eğilimleri temsil ettiklerini düşünmektedir. Zeki Faik bir tür Soyut - Dışavurumculuk'ta karar kılarken, Berk ve Tollu da guruba yöneltilen Batı taktikçiliği suçlamasından kaçınmak amacıyla, Minyatür ve Hitit sanatı gibi kaynaklara başvurarak kendilerini yenilmeye çalıştılar. Ne var ki, 1950'lere rastlayan bu zorlama arayışlar çoğu kez biçimsel türden seçmeciliklerle sonuçlanmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 371,372).

Fransız ressam Levy 1937 yılında yaptığı anlaşmayla Türkiye'de kısa süreli kalmayı planlasa da Güzel Sanatlar Akademisinde on üç yıl Resim bölüm başkanlığı yapmış D Grubu Üyelerinin büyük bir kısmını akademi kadrosuna katmıştır.

1940'lara doğru devletin sanat politikasında Türk resim sanatını uzun yıllar etkileyecek bazı yeni gelişimler olmuştur. Bu gelişmeler içinde en önemlileri, akademi öğretim kadrolarının Avrupa'dan getirtilen "bölüm şefleri" yönetiminde yenilmesi, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması, ressamların yurt gezileri programı kapsamında ülkenin çeşitli yörelerine gönderilmesi "Devlet resim ve Heykel Sergileri"nin (DRHS) düzenli olarak gerçekleştirilmesidir. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Atatürk'ün emriyle, 1937'de Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nde hizmet vermeye başlamıştır. Bu tarihten bir yıl önce GSA'da açılan "50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi" bir sanat müzesi kurulması düşüncesine yol açtığı gibi, o sergide yer alan yapıtlar da müze koleksiyonun çekirdeğini oluşturmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 371,372) .

D Grubu 1933- 47 yılına kadar on beş sergi açmıştır. Daha sonra dağılan grup üyeleri sanatsal faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Sanatsal sergilerini akademik olarak

sergilemiş toplumun sanatsal eğiticileğinden yavaş yavaş kopmuş; 1936-1951 yılları arasında kurumsallaşmasından ötürü grubun ilk baştaki heyecanını yitirerek dinamizmini kaybetmesine sebep olmuştur.

Türkiye'nin birçok ilinde sergiler düzenlemiş sanat yazılarıyla çağdaşlaşma sürecinde Türk sanatında etkin olan grup üyeleri, günümüzde de önemini korumakta ve hatırı sayılır bir yerin sahibi olmuşlardır. Ülkemizde 1950'li yıllarına rastlayan dönemde yayılmaya başlayan Soyut sanatta yer alan sanatçılarımız günümüzde de isimlerinden söz ettirmeyi başarmıştır.

4.2. GEOMETRİK SOYUT EĞİLİMLER

1946'dan sonra ülkenin çok partili döneme geçmesiyle Türk resim sanatı birbirinden farklı görüşlerin geliştiği bir döneme girmiştir. Ülkemizde yaşanan her alandaki gelişim; özgürlükçü ve demokratik tutum soyut resim uygulamaların da yolunu açmıştır.

Çok partili döneme geçen sanatçıların ülkemizi Batı'da tanınması amacıyla Amsterdam'da (1948) 'Ulusal Türk Sanat Sergisi', Belgrat, St. Petersburg ve Moskova'da (1954) 'Türk Resim Sergisi' gibi sergiler açması önemli bir gelişme olarak görülür. Sergide ilgi odağı olan daha çok yerel motifleri barındıran çalışmalar olmuştur.

Sanatçılarımız, ilk olarak resimde Kübizm'in ortaya çıkışından yaklaşık 25 yıl sonra bu eğilime yönelerek, sadece biçimsel kaygılarla, yerel ve yöresel öğelerin Kübizm'e uydurulmasına dayalı bir yöntem izlemişlerdir. Türk resim sanatı, modernleşmenin bir yolu olarak düşündüğü bu sanat hareketini, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin, yeni Türk resim sanatını ortaya koymasının bir aracı olarak düşünmüştür. Ancak burada Batı'dan devşirilen bir eğilimin tam olarak özümsememesi, Türk resim sanatında ortaya konulan çalışmalarda problemlere sebep olmuştur. Türk resminde Kübizm kavrayışı Batı'ya oranla daha iki boyutludur (Resim 136). Figür veya nesnenin geometrik biçimlere benzetilme kaygısıyla '*köşeleştirme*' gayreti içerisine girildiği görülmektedir (Özkan, 2012, s. 90).



Resim 136. Cevat Dereli, “Balık Tutan Adam”, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 115 cm. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

<https://www.slideshare.net/traquarius/211-gs0115> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Batıdaki soyut eğilimlerin yoğun olarak yaşandığı, incelenip uygulandığı bir dönemdir. Non-figüratif geleneksel resim yapısı da sorgulanmaktadır. 1946’dan önce modern sanat akımlarını takip ederek soyutlama yönlü çalışmalarında defarmasyon ilkesine uymuşlardır. 1940’lı dönemlerde sanatçılar, bir arada kalıp bir fikri savunurken 1950 sonrasında Türk sanatında kişisel eğilimlere önem veren farklı görüşlerin bir arada gelişme gösterdiği bir dönem olmuştur.

Teknolojinin gelişmesiyle iletişimin hız kazanması, bilgi alışverişinin kolaylaşması, sanatın kendi içinde sınırlı kalmaması, etki alanını genişletmesi söz konusu olmuştur. Ülkeler arası sanat, rekabetini doğurmuş Türkiye de bundan etkilenmiş ve yaşam koşullarını gözetmeden batının üslup anlayışını kullanarak yeni ve özgün yapıtlar oluşturma çabaları ile neticelenmiştir.

Türkiye’nin 1950’li yıllardaki siyasal ve teknolojik gelişmeler ve batılı sisteme ayak uydurmaya çalışması ile birlikte dönemin kalkınma politikası sanatta da meyvesini vermiştir. Ve bu yönde düzenlemeler yapılmıştır. Sanayileşme çabaları, ülkenin yeni bir döneme girildiğini kanıtlar niteliktedir. Sosyo-ekonomik ve sanat-kültür alanında çok yönlü anlayışlar egemen olurken bu gelişmenin sanatta yansımaları özgün bir dile

çevrilmesi ve soyut sanata yönelik üretken bir döneme girildiğini göstermiştir. Bu dönemde iki grup ortaya çıkar. Birinci grup, milli karakteri öne çıkaran geleneksel el sanatlarını koruyan, ikinci grup ise batı sanatını, soyut eğilimleri alarak non-figüratif sanat olarak ele alan guruptur. Bu anlayış ile soyut sanata yönelen sanatçılar arasında Ferruh Başağı, Halil Dikmen, Salih Uralı, Hasan Kavruk, Zeki Faik İzer, Fahrinüsa Zeit ve Refik Epikman vardır. Adı geçen bu sanatçılar soyut sanata yönelen ilk sanatçılar olarak anılmaktadır. Bu anlamda İlk bilinçli soyut çalışmalar 1950'den sonra olmuştur.

1970'lerden önceki dönemde sanatçılarımızın soyuta karşı eğilimleri şu şekilde sınıflandırılabilir; Sabri Berkel ve Cemal Bingöl gibi ressamlar Geometrik-Soyut (Geometrik-Soyutlama); Zeki Faik İzer, Lütfü Günay, Adnan Turani ve 1970'lere değin de Adnan Çoker lirik-soyut (Anlatımcı-Soyutlama), Soyut-Dışavumcu ya da Hareketli Soyut gibi çeşitli adlarla tanımlanan eğilimlerin temsilcileri sayılırlar, bunlar dışında Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve bazı yapıtlarıyla da Sabri Berkel, Kaligrafi ve Hat sanatından yola çıkarak, soyut biçimi geleneksel bir görsellikle bağdaştırmaya yönelik girişimleriyle ilgi odağı haline gelmişlerdir. 1970'lerden sonra ülkemizde Soyut sanata karşı ilgi azalmaya başlamış, birkaçı dışında soyutçuların çoğu yeni bir boyut içinde güncelleşmeye başlayan figüratif anlayışlara yönelmişlerdir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 370). Bu çeşitlilik; soyut eğilimler, Figür-soyut bireşiminde lirik arayışlar, Yenilikçi eğilimler, İfadeci-simgesel figürde bireysel arayışlar, Toplumsal ve yerelci eğilimler, 1980'lerin soyut eğilimleri olarak isimlendirilir.

Yeniye arayan sanatçılarımızdan kısaca; Sabri Berkel, Ferruh Başağı ve Adnan Çoker gibi, giderek geometrik-soyutta birleşmiş 1960'ların "eski" soyutçularına, 1980'lerde Burhan Doğançay, Halil Akdeniz, Adem Genç, Tamer Akakıncı, Bekir Sami Çimen ve Süleyman Saim Tekcan gibi yeni adlar katılmıştır. En katı geometriden, lirizmin sınırlarında dolaşan gevşek bir geometri anlayışına kadar çeşitli ayrımlar içindeki bu sanatçılar arasında Sabri Berkel, geleneksel anlamda katışıksız soyutu, Adnan Çoker de geometrik bir tabandan yola çıkan mistik/öznel bir etkiyi arayan davranışı temsil ederler. Adnan Turani, Selim turan, Erdal Alantar, Erol Eti, Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen gibi sanatçılar, çeşitli eğilimleri lirik soyut, Soyut-Dışavurumcu, Serbest Biçimli Sanat gibi nitelemelerle tanımlanan geometrik-soyutun karşıtı olan türü benimsemişlerdir. Yenilikçi eğilimler alabildiğine çeşitlilik gösterir, POP SANAT çağrışımlı imgeleri kullananlar, Foto-Ferçekçilik, Kavramsal Sanat, Yeni-

Dışavurumculuk ve akımların görece olarak belli bir güncellik peşindeki temsilcilerinin anlayışları, bu başlık altında yer alır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 376) .

Türk sanatçıların sanatsal arayışının sonucunu Dilmaç şu şekilde kaleme almıştır; Sanatçılarımızın başlangıçta batılı anlamda özgün eser üretmelerini beklemek onlara karşı yapılacak en büyük haksızlıktır. Çünkü 1900'li yılların başından itibaren Avrupa'da görülmeye başlanan sanat akımları o dönemin ekonomik, kültürel ve sosyal gelişmelerine paralel olarak ortaya çıkmasına rağmen Türk resminde bu gelişmeler hiç zaman olmamıştır. Bu nedenle sanatçılarımız eğitim için Avrupa'ya gittiklerinde onlara verilen konuları üzerine bir şey eklemekten başka bir seçeneklerinin (Dilmaç, 2011, s. 51) olmadığını belirtmiştir.

1950'den bu yana sanatçılarımız ellerine verilen imkanlar doğrultusunda Batı'daki gelişim sürecini ve zamanı yakalamaya çalışmış, günümüz Çağdaş Türk sanatının temellerini atılmasına vesile olmuşlardır.

4.3. FERRUH BAŞAĞA (1914-2010)

1914 yılı İstanbul doğumlu olan Başağa, ailesinin Yugoslavya'ya göç etmesiyle Türkiye'deki eğitimini yarıda bırakmış, orada orta öğrenimini tamamlayıp Teknik okuldan da diplomasını alarak 1935'te ülkesine dönmüş ve Güzel Sanatlar Akademisine girmiştir. Bir müddet Nazmi Ziya Güran atölyesinde, ardından Zeki Kocamemi atölyesinde ve Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur.

1940'lı yılların sonuna doğru Türk resmine toplumsal gerçekçi anlayışı benimsetecek olan, Yeniler Grubu'nun oluşumunda yer almıştır. 1943 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde Resim Bölümünün yüksek lisans programına devam eden sanatçı 1947 yılına kadar Leopold Levy atölyesine çalışmalarına devam ettirmiştir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine katılan Başağa, 1940'lı yılların sonuna doğru Yeniler Gurubu'nun üyesi oldu. 1950'li yıllarda geometrik soyutlamaya yönelen Başağa, aynı dönemin ortalarında vitray ve mozaik çalışmaları da gerçekleştirdi. 1960'lı yıllardan itibaren geometrik soyutlamayı bırakarak lirik soyutlamayı benimsedi. 1971 yılında Akademi'de vitray ve mozaik atölyelerini kurarak başına geçmiştir (Tempo, 50 Türk Ressamı ve Tablosu, 2010, s. 52).



Resim 137. Ferruh Başağa, “Satranç”, 65x65, 1945.
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/54953/001642243010.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 138. Ferruh Başağa, “Sütçü Kadın”, 90x60cm. 1947.
<http://lebrizimages.net/img/glr/0369/web/muz0841/html/files/assets/basic-html/page232.html>
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Başıağın, ‘Satranç’ tablosu (1945), 1947 yılında yapmış olduğu ‘Sütçü Kadın’ ve 1949 tarihli "Nermin Başıağ" portresinde (Resim 137, 138, 139) sanatçı, figür kaynaklı çalışmaları ile geometrik soyutlamanın, kendi resminin oluşum süreci içindeki değişimi göstermektedir.

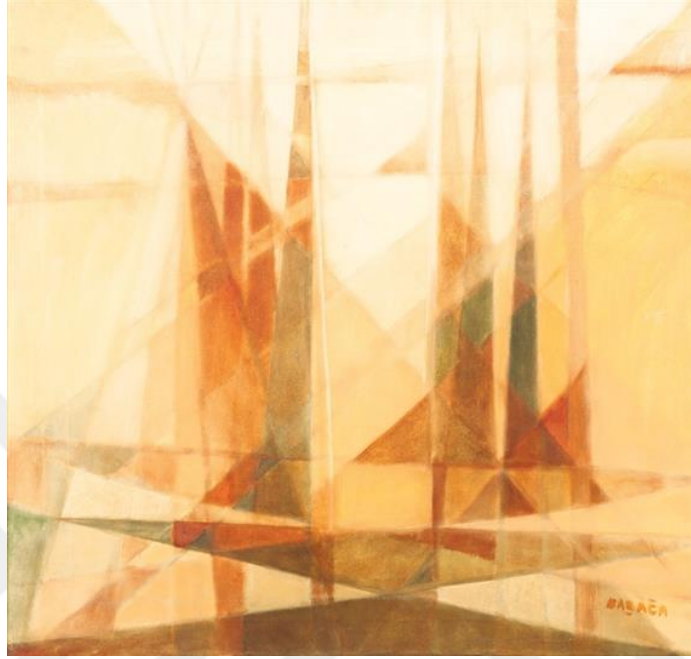


Resim 139. Ferruh Başıağ, “Nermin Başıağ”, Ahşap/Yağlıboya, 41x31cm. 1949.
<https://docplayer.biz.tr/9947717-Ferruh-basagagaleri-binyil-tarafindan-duzenlenen-1999-2000.html> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Başıağ, 1947’den sonra tamamen soyuta yönelmiş, 1949’da ‘Aşk’ adlı ilk lirik soyutlaması ile Ahmet Çanakçılı Ödülü’ne layık görülmüştür. Yapıtın ana teması yine figür ile oluşturulmuş soyutlama, ayrıntıdan uzak ve yalın bir kurguya dayalı bir resim diliyle ifade edilmiştir (Resim 135). Ayrıca sanatçının 1950’li dönemlerin ortalarında mozaik ve vitray çalışmaları folklorik özellikler taşıması özelliği ile önem arz etmektedir.

Ferruh Başıağ resimlerinde, ışık ve renk anlayışının üzerine yoğunlaşmış ve bu tutkusunu farklı desen ve kompozisyon arayışından çok ışık ve rengin çeşitlenmeleri ile yataylar dikeyler, eğik hatlar üzerine kurulu birçok çalışma ile göstermiştir. Çoğu zaman kompozisyonlarında, monokrom yani tek tonun skalasını kullanan sanatçı, rengin açıklı koyulu değerlerini kullanarak ileri geri planda yer yer şeffaf, yer yer içine alan derinlere

götüren efektler kullanmıştır. Bazen de buğulu bir camın ardından üst üste yerleştirilmiş yataylar, dikeyler ve diyagonallerin kullanımıyla yeni bir sentez oluşturur (Resim 140). Türk sanatçıları arasında Ferruh Başağa'ya özgü bu tutum olarak konunun geri planda, duyguların ön planda olduğu oldukça başarılı ve dikkat çekici çalışmalar söz konusudur.



Resim 140. Ferruh Başağa, “Saydam Yüzeyler”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Saydam-Yuzeyler/0D0060E12C3F4FD5>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

1985'te Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü kazanan sanatçının ayrıca TBMM'de ODTÜ'de İstanbul Tarabya Oteli'nde vitray; İstanbul Belediye Sarayı'nda da fresko çalışmaları vardır (Tempo, 2010, s. 52).

4.4. CEMAL BİNGÖL (1912-1993)

Cemal Bingöl 1912 Erzurum doğumludur. 1937 Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü resim bölümünü okuduktan sonra bir müddet ülkemizin çeşitli illerinde öğretmenlik yapmıştır. 1948'de Paris'e giderek iki yıl süre ile Andre Lhote'nin atölyesinde çalışmıştır. 1958'de altı ay süre ile İtalya'da sanatsal incelemelerde bulunmuştur.



Resim 141. Cemal Bingöl, Yağlıboya, 67x 86.5
<https://tr.pinterest.com/pin/198299189827332263/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde sanatçı hakkında şu bilgilere yer verilir; Sanatçı 1948'de gittiği Paris'te iki yıl Lhote'un atölyesinde çalışmış ve hocanın etkisiyle bu tarihten sonra geometrik bir kurgu içinde renk ve lekeyi özgürce kullandığı figür çalışmalarına yönelmiştir. Ankara'ya döndükten sonra giderek 1950'lerin soyutlamacı eğilimleri içinde kendi Geometrik-Soyutlama'ya yakın hissetmiş ve özellikle birbirini kesen ya da üst üste binen dörtgenlerle geometrik kompozisyonlar gerçekleştirmiştir, Resim çalışmalarının yanısıra sanat üzerine görüşlerini de yazıya döken Bingöl, 1965'teki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik Ödülü'nü almıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 247).

Cemal Bingöl'ün ilk çalışmaları İzlenimci anlayışa sahip olsa da daha sonra eserleri duygusallıktan arınmış, nesne anımsamalarından uzak, disiplinli matematiksel düzenlemeleri öne çıkardığı, renklerin sadeleşmiş, lekelerin arındığı biçimler yerini alır. Bu kullandığı geometrik soyut biçimler kesin, sade, bazı öğeleri öne çıkarırken bazılarını ise geri planda tuttuğu şekiller yer yer iç içe geçmiştir. Perspektif reddedilmiştir (141, 142, 143).



Resim 142. Cemal Bingöl, “Soyut Kompozisyon”, 80 X 60 cm, Duralit Üzerine Yağlıboya.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Soyut-Kompozisyon/6142C9E61673BB08>
Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 143. Cemal Bingöl, Yağlıboya, 40x80 cm.
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=614
Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçı Türk resim sanatında Geometrik soyut sanatçılar arasında yer alırken, birçok Non- figüratif çalışmaları ile de önemli bir yere sahiptir.

4.5. ŞEMSI AREL (1906-1982)

İstanbul doğumlu olan Şemsi Arel, ilk resim ile ilgili bilgilerini babası Mehmet Ruhi Arel'den almıştır. 1924-1929 Sanayi-i Nefise'yi bitirmiş resim öğretmenliği yapan Arel sanatsal yeteğini geliştirmek amaçlı sonra Paris'e gider ve orada ünlü yabancı ressamın atölyelerinde çalışma imkanı bularak iki eseri Salades Independants'ta sergilenir. Sanatçının yapıtları ilk olarak empresyonist tarzda olsa da 1949'da Andre Lhote'un öğrencisi olduktan sonra Lhote'un geometik soyut bir form anlayışta olan kübistik çalışmalarından etkilenir. Kübist tarza yönelen sanatçı daha sonraları soyut sanata yönelerek İslam Hat sanatını incelemiş kendi üslubu ile harmanlayarak yorumlamıştır.

Türk resim sanatının modernleşme sürecinde birçok sanatçı gibi Türk resim anlayışını kompozisyonlarında tek rengin tonal olarak değişiminden yararlanarak geometrik non- figüratif çalışmaları öne çıkar. Doğu ve batı sentezinde arayışlarını kaligrafi soyutlamasıyla resimsel biçimler oluşturarak yer yer geometrik biçimler ile birleştirir. Kısacası yarı Kübist yarı soyut bir yaklaşımda eserler verir. Geometrik non-figüratif çalışan Şemsi Arel yazıyı kompoze ederken zemini yalın üzerine küfi hat yazısı karakterli çizgiler eklemiştir harfleri yerleştirirken son derece titizlik göstermiştir. Kullandığı tonlar sarı gri siyah yeşil ve mavinin üzerine kıvrımlı eğrisel ve düz, sönük katı formları soyut bir yazıyı motif olarak kompozisyonu dengeli ve akılcı olarak betimler. Baskın lekesel harflerin zeminden ayrılması kaligrafik yazıların etkisini güçlendirerek derinlik hissi vermesine sebep olur (Resim 144, 145).



Resim 144. Şemsi Arel, “Yazılı Kompozisyon”, 32 X 32 cm., Karton Üzerine Yağlıboya.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275526> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Şemsi Arel; 1954'te Hollanda, Belçika, İtalya ve Fransa'da resim çalışmalarını yapmış çeşitli müze ve galerilerde incelemeler de bulunmuştur. 1955-56'da TBMM tarafından yeni meclis binasına konulmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışması çerçevesinde bir süre Hatay'da kalan Arel, 1955-59 arasında Cevat Dereli ve Cemal Tollu'yla birlikte İstanbul'daki Askeri Müze'de tablo onarımı üzerine çalışmıştır. 1950'lerin sonlarına doğru Kübizm etkili geometrik anlayış yerini, daha soyut, özellikle de hat sanatı etkili bir stilizasyona bırakmıştır. Arel bu yapıtlarında değişik tonlardaki geometrik düzlemler üstünde Arap harflerini çağrıştıran düz ve eğrisel çizgilere yer vermiştir. Şemsi Arel, belli bir akıma bağlı kalmadan çalışmış bir sanatçıdır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 127).



Resim 145. Şemsi Arel, “Geometrik Kaligraf”, T.Ü.Y.B., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/kilic_erol.pdf
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

4.6. SABRİ BERKEL (1907- 1993)

Sabri Berkel 1907'de Üsküp'te doğmuştur. 1927'de Üsküp'deki Sırp-Fıransız okulunu bitirmiş daha sonra (1928) Belgrat Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olmuştur. 1929'dan 1935'e kadar Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'dan gravür ve fresk üzerine sanatsal dersler alıp bunun üzerine çalışmalar yapmıştır. Böylesi çok kültürlü bir geçmiş sanatçıya zengin bir sanatsal bakış açısı kazandırmıştır.

1935'de Türkiye ye gelip ilk sergisini açan Berkel burada faaliyetlerini sürdürmüştür. İki yıl süreyle resim eğitmenliği yapan sanatçı, Leopol Levy'nin isteği ile 1939 yılında İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde gravür atölyesinde asistanlık yapmıştır. Bu dönem reform dönemine denk gelmiştir. D Gurubuna katılmış, 12. Sergisinde ve 7. Devlet sergisinde eserleri ile yer almıştır. Berker 1947'de Paris'e gönderilmiş orada kaldığı dönemde hem kitap uzmanı J.G Dragner'in hem de Andre Lehote'un atölyesinde çalışma imkanı bulmuştur. Sabri Berkel yurt dışı sanat etkinliklerine bizzat katılarak uluslararası sanatla ilişkisini geliştirmiştir. Sabri Bekrel'in resimlerinde iç ile dış nesnelerin dualitesi ile oynar Berker'in karakteri ciddi tutarlı, çalışkan, titiz ve oldukça düzenli biri olarak tanınmaktadır. Sanatçının bu yönleri sanatçı kimliğine de yansımıştır. Çalışmalarında ilk yıllarında doğayı teknik ve estetik yönden ele almış, sonrasında ise nesne mekan ilişkisini sorguladığı görülmüştür.

1940'lı yılların sonuna doğru renklerin daha çok öne çıktığı, sanatçının doğadan ayrılışını kanıtlar nitelikte olan "taksim meydanı, pembe ağaç; odalık, sandalyede çiçek, natürmort" gibi çalışmalar yapmıştır. Zamanla nesnelere parçalamaya yönelik çalışmalarda bulunan sanatçı, resimde ön ve arka plan aynı düzlemde olup iki boyuta, renkler ise leke haline dönüşmüştür.

Sanatçı 1947-50 yılları arasında kübizm ve Matisse karması ile oluşturduğu tablolarındaki renk, kolaj niteliğine dönüşmüştür. Matisse'nin renk kullanımı Kübizm'in biçimciliği tarzında sade kompozisyonları ile zemini 2 boyutlu düzlemde olağan üstü bir çeşitlilik yaratmıştır (Resim 146).

Türk resminde 'Soyut sanat' anlayışını, 1950'lerden başlayarak sağlam ve yapısal bir görsel dil düzeyinde, sanatın temel tasarım ve düzen ilkelerine bağlı kalarak geliştiren Sabri Berkel'in yapıtları, özgün biçimlenmeleriyle klasik ve çağdaş resim akımları ile

estetik biçim anlayışı yönünden kurdukları ilişkiden ötürü Türk resim tarihinde başlı başına bir ‘okul’ niteliği taşır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 223,224).



Resim 146. Sabri Berkel, “Pentür”, 61x49cm mukavva üzerine yağlıboya, 1953.
<https://www.fikir.gen.tr/turkiyede-soyut-resim-donemi-bu-akimin-oncu-sanatcilari-kimlerdir/>
 Erişim Tarihi: 16.03.2019

Sabri Berkel 1939’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin, 1941 ve 1945’te D Grubu’nun sergileriyle 1940’tan sonra çeşitli defalar Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne, katılmış, 1961’de Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde Birincilik Ödülü almış, 1991’de de Devlet Sanatçısı seçilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 223,224). Sanatçının ‘Simitçi’ adlı çalışmasında (Resim 147) Anadolu insanı yansıtan bir temayı işlemiştir. Sanatçının geometrik soyutlaması çarpıcı bir eser olarak ele alıp, Doğu-batı sentezini sınırlı renklerle tuvaline yansıtmıştır.



Resim 147. Sabri Berkel, “Simitçi”, Tuval üzerine yağlıboya, 163x92 cm, 1955 (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

<https://tr.pinterest.com/pin/390828073893326362/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

İsmi soyut sanatla özdeşleşen, geometrik bir üslup içinde Türk resim tarihinde modernleşmenin öncülerinden sayılan sanatçı resimlerini doğaya bağlı kalmadan oluşturmuştur. Berkel’in soyut çalışmaları öncelikle zihinde gelişimini tamamlayan anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında ve lekesel çalışmalarında kurgulama anlayışını ön plana çıkaran sanatçının geometrik kompozisyonlarının yanı sıra spontal görünümlü lekesel çalışmaları da vardır. Berkel soyut çalışmalarında tesadüflere ve anlık fırça vuruşları yerine akılcı düzenlemelere daha çok önem vermiştir (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 185).

4.7 ADNAN ÇOKER (1927-)

1927 İstanbul doğumlu olan Adnan Çoker, sanat tarihine adını Türk soyut sanatçısı olarak yazdırmış sanatçımızdır. 1951 İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirmiş, 1955’te ise Concourt Ödülü’ne layık görülmüştür.

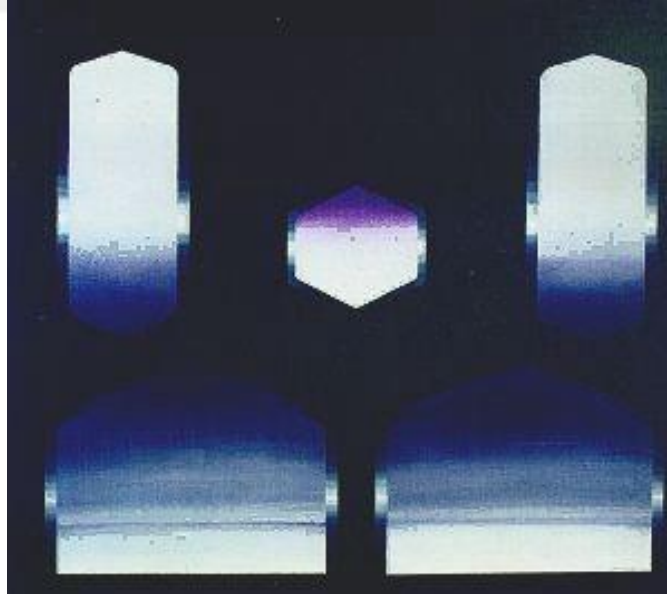
1944-1951 yılları arasında Zeki Kocamemi atölyesinde çalışan, 1955’te ise akademiyi bitiren Adnan Çoker, devlet bursunu kazanarak Paris’te Henri Goetz ve Andre Lhote’nin stüdyolarında ayrıca Uluslararası Salzburg Akademisin’de Emillio Vedova Stüdyosunda sanatsal çalışmalarda bulunmuştur.

Çoker, Ressam Lütfi Günay ile birlikte 1953 yılında Ankara Dil ve tarih Coğrafya Fakkültesi’nde açtıkları, 1950’li yılından sonra geometrik non- figüratif anlayışla açılan

ilk soyut sergi ile oldukça ses getirmiştir. Daha önce sanatçılarımız tarafından açılan sergilerde daha çok; İzlenimcilik, Kübizm, Konstrüktivist çalışmaların yer aldığı görülmektedir.

Geometri ve ışığın görünümü ile sanatsal eserler veren Coker, Geometrik non-figüratif resim sanatının öncülerinden biridir. Avrupa’da ki soyut sanat akımının etkisinde kalan sanatçı eserleri; doğu- batı sentezi ile beslenmiş öz kültürümüzü estetik ifade biçimi olarak kullanmıştır. Sanatçı için çalışmalarında espas kavramı resim yüzeyinde çözümlenmelerdir. Zemin olarak koyu ton uygulayan sanatçı açık ton kullanımıyla nesnelerin keskinliğini artırır. Kullandığı yer yer birim tekrarları simetrisi düzgün ve uyum içinde görünür. Havada asılı hissi veren çalışmaları bilim kurgu efektlerini anımsatmaktadır.

Sanatçı yaşadığı ülkede gördüğü Bizans, Osmanlı, Selçuklu gibi yapıların, pencere, kemer, minare, kubbe gibi öğelerinden esinlenerek özgün çalışmalar sunmaktadır (Resim 148, 149). Adnan Coker esin kaynağını Rus Konstrüktivist’lerden almakta, özellikle Maleviç’in mekan boşluk üzerine yapmış olduğu çalışmalarından derinden etkilenmektedir.



Resim 148. Adnan Coker, “Beş Eleman”, T.ü.y, 1972.
<https://tr.pinterest.com/pin/317011261244178043/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçının kullandığı teknikler; kâğıt üzeri guaj, tuval üzeri yağlıboya, özgün baskı, tuval üzeri akrilik, kâğıt üzeri karışık teknik vb gibidir.

Tansuğ kitabında Coker ile ilgili şu cümlelere yer verir; Sanatçı üslup gelişimi içinde ulaştığı belli birtakım değerler geometrik simetri çerçevesi içine sıkışmış olarak da görülebilir. Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen bu yeni düzen şeması 60'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Mistik denebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde simsiyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritim akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur. Bu yüzden Adnan Coker'in resmi, öncü eğilimleri destekleyen tüm yaklaşım ve davranış yöntemleri de göz önüne alınarak formalist- biçimci bir akademik kategori düzlemine yerleştirilebilir (Tansuğ, 1995, s. 44).



Resim 149. Adnan Çoker, "Yapısal Küreler", 180 X 180 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1997.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275526> Erişim Tarihi: 16.03.2020

1960'da Türkiye'ye dönen sanatçı ve Akademi'de asistan olarak göreve başladı. 1963'te Mavi Gurubu'nu kurdu. 1964'te Paris'e giden ressam, resim ve gravür atölyelerinde çalıştı. 1966 yılında Türkiye'ye döndü ve Akademi'deki görevini sürdürdü. Emekli olana dek aynı kurumda kalan Adnan Çoker, çok sayıda ressamın hocası oldu ve kendisinden sonra gelen ressam kuşağının duayeni sıfatını kazandı. Osmanlı ve Selçuklu mimari biçimlerinden etkilenen ve kendine özgü bir soyutlamaya giden Çoker'in resimlerinde, kendi deyimiyle 'mutlak', 'tarafsız' ve 'edilgen' olan siyah rengin hâkim olduğu mekân içinde mimari unsurların işlendiği görülür. (Tempo, 2010, s. 64). 1960'lı

yıllardan günümüze geometrik soyut biçim anlayışı sürdürmekte olan Adnan Coker Türk Mimarisinin kubbe yapılarından ve tarihin önemli yapıtlarından özgün eserler sunmaktadır. Perspektifi arka plana alarak geleneksel anlayışın dışında siyah zeminin üzerine geometrik yapıtları çarpıcı şekilde kullanarak Türk sanatına eserler vermeye devam etmektedir.



BEŞİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

5.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

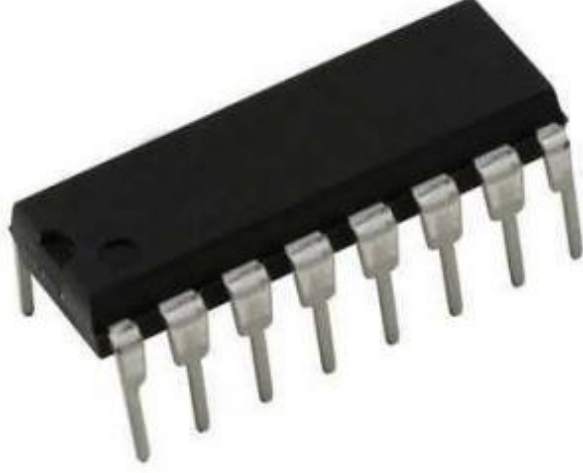
İnsan hayatını en çok etkileyen ögelerden biri şüphesiz teknolojidir. Modern çağda endüstri ve hızla değişen teknolojinin bir araya gelmesi bireye kabul edilmelidir ki tatmin edici bir konfor alanı sağlamıştır. Teknolojinin hayatımıza girmesiyle birçok yeniliği beraberinde getirmiş, her zaman daha iyisini isteyen insan için vazgeçilmez bir hal almıştır.

19. yüzyılın gelişmişlik düzeyi sanat edebiyat vs. alanlarda değerlendirilirken, içinde bulunduğumuz yüzyılda gelişmişlik düzeyi teknoloji ile ilintili olarak belirlenmektedir. Globalleşen dünyada bireylerin içinde bulunduğu yaşam portföyü teknolojinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bisikletten arabaya, kol saatlerinden akıllı saatlere, kitaptan tablete, avizeli telefon ve fotoğraf makinesinden tüm özellikleri içerisinde barındıran akıllı telefonlara geçilmiştir. Teknoloji o kadar hızlı ilerlemektedir ki günlük hayattan tutun da çalışma hayatını da içine alarak yaşamımızın her safhasında kullanılır hale gelmiştir. Bu gelişmişlik düzeyi insanı bir ağ örüntüsü gibi içerisine hapsederek, duygularını köreltmiş ve teknolojiye bağımlı bir hale getirmiştir. Böylece, hızla yaşamımızın içine nüfus eden teknoloji ürünü olan aletler, yapısı itibari ile aynı insan anatomisinin nörolojik sistemine dahil olan beyin ve sinirler sistemi gibi bedenimize hükmetmektedir.

Tüm bilgisayarlardan çok daha karmaşık bir yapıya sahip olan ve sınırları belirlenemeyen sinir sistemi yaklaşık 100 milyar nöron dan ve bunların arasındaki trilyonlarca bağlantıdan oluşur. Bu bağlantılar bireyde bir oto kontrol sistemi oluşturur ve bu sistemin merkezi beyindir. Günlük yaşamda da insan hayatını kolaylaştıran teknolojik aletlerde bu oluşumu temel alarak kendi içerisinde bir sistem oluşturmuşlardır. Bu sistem içerisinde bulunan bilgiyi taşıyan aktaran depolayan teknoloji ürünü elektronik devreler mevcut olup, bunların en basit örneği entegre devrelerdir.

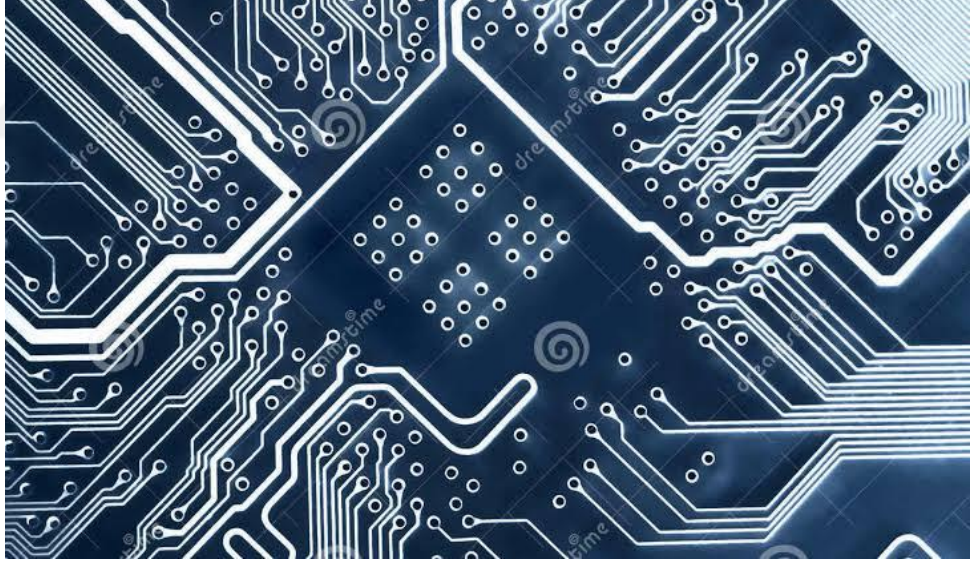
Entegre (İngilizcede integrated circuit veya 'IC' gibi kısaltmalarla da anılır), kelime anlamı olarak bütünleştirmek, bütünleşik gibi anlamlara gelmektedir (Resim 150).

Elektronik devrelerde ise çok sayıda devre elemanlarını tek bir devreyi oluşturacak biçimde (ses amfisi, motor sürücü, mikro kontrolcü vs.) tek bir çekirdekte toplayan eleman olarak bilinmektedir (İzgöl, 2017).



Resim 150. DIP16 kılıfında bir entegre.

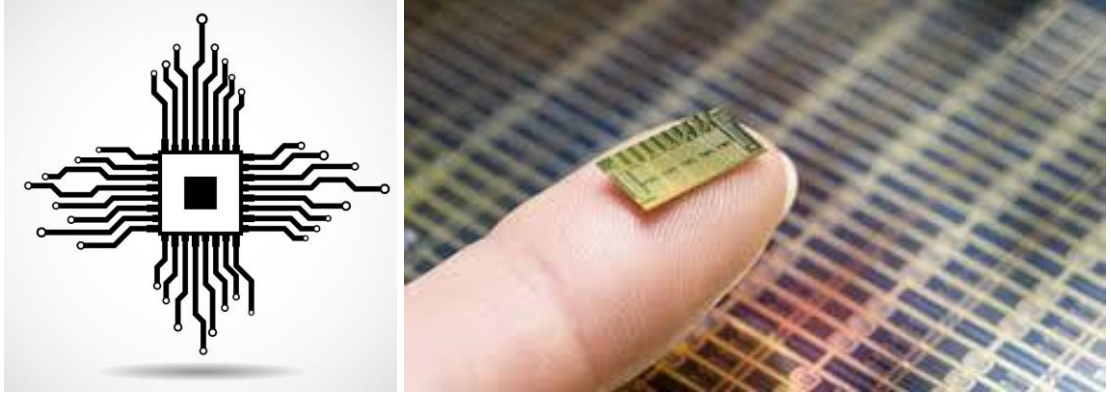
<https://maker.robotistan.com/entegre-nedir/> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 151. Devre kartı fotoğrafı.

<https://www.elamuhendislik.com.tr/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Tüm devre, yonga, kırmık, çip, mikroçip ya da tümleşik devre, genellikle silikondan yapılmış yarı iletken maddeler ile tasarlanmış metal bir levha üzerine yerleştirilen elektronik devreler grubudur (Resim 151). Mikroçipler, her elektronik devre elemanı olarak bağımsız olan ayrı devrelerden daha küçük boyuttadır (Resim 152) (İzgöl, 2017).



Resim 152. Mikroçip Devre Levhası (Solda), Mikroçip (Sağda).
<https://www.vectorstock.com/royalty-free-vector/cpu-microprocessor-microchip-vector-20645489> (Solda), <https://www.milliyet.com.tr/pembenar/mikrocip-ile-dogum-kontrolu-1908332> (Sağda) Erişim Tarihi: 17.03.2020

Eren, bu projesiyle 21. yüzyıla şekil veren, insanın hayatını kolaylaştıran ve insanı evrimleştirme sürecine sokan teknoloji ürünü elektronik devrelerden ilham alarak, paralel anlamıyla aslında günümüz insan ilişkilerini elektronik iletilerle sorgulayan/sorgulatan bir yapıyı ortaya koymuştur.

5.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

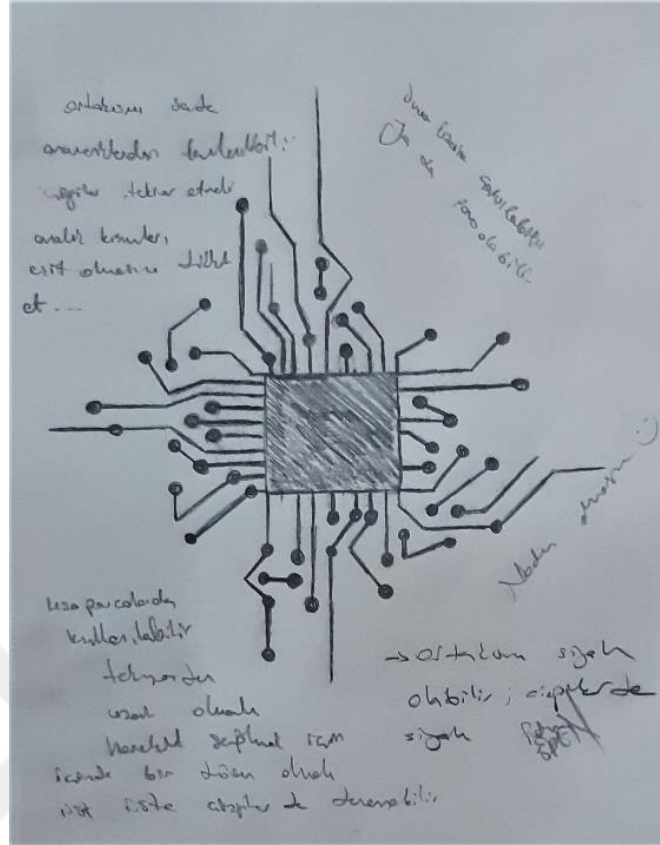
Sanat Tarihine yön veren sanatçılardan biri olan Malevich sanatını geometrik şekillerle tuvallerine yansıtmıştır. Kazimir Malevich'in sıfır biçim tablosunu anımsayacak olursak, 'Suprematizm' olarak sanatın geldiği nokta, beyaz tuval üzerine yalın olarak tek başına resmedilmiş siyah bir 'kare'den ibarettir. Sanki bize bugün de herşeyin temelini aynı doğadaki gibi, geometrik şekillerin olduğunu, 20. yüzyılda yaşanan bilimsel ve teknolojinin ve gelişimin, bugün yaşadığımız 21. yüzyılı işaret eder nitelikte olduğunu belirtir. Yıllar sonra artık yaşam alanımızı kontrol eden ve kullanılan tüm iletişim ağının parçalarında yine bu temel geometrik formlar, entegreler, çipler, mikroçipler, veri alıp ileten bağlantılar olarak karşımızda belirlemektedir. Eren'in çalışmaları ise günümüzde dijital olarak veri taşıyan her birimde var olan ve hayatımızın vazgeçilmez teknoloji ürünü devre kartı şeklinden etkilenerek geometrik formlardan oluşur.

Yaşadığımız yüzyılın en önemli kitle yönetimi, bilişim sistemi vasıtasıyla, dolayısıyla bilgisayar ağıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu yönetimi gerçekleştirecek bir iktidar alanı, gösterge olarak bir güç söz konusudur. Bu bağlamdan yola çıkarak, ortaya koyduğum bu

çalışmanın merkezinde, iktidar alanı olarak düşünülen zemine yerleştirilmiş bir yapı ve bu yapıya bağlı olarak konumlanan duvara yerleştirilmiş daha küçük üç ayrı birimden oluşur. Bu kompleks yapı, aynı zamanda paralel anlamıyla aslında günümüz insan ilişkilerini elektronik iletilerle sorgulayan/sorgulatan bir durum belirteçidir.

21. Yüzyılın en önemli iletişim aracının bilgisayar ve bilişim teknolojileri, insanı yönetim altına almış, her bir bireye konfor alanı sağlamış, ancak bunun sonucu olarak insanlar hastalıklı bir şekilde teknoloji bağımlısı haline gelmiştir. Öyleki, insanların varlığı, dijital platformda yer alıp almamasıyla ilintili olarak sorgulanmaya başlamıştır. Bu hastalıklı durum, yine bizi aynı noktaya, bu sefer iktidar alanı olarak mikroçipler vasıtasıyla sanallaşarak, varlığını yitiren zavallı insan konuma sokar ve bizi yokeder. Bu da ayrıca düşünülmesi gereken bir sorundur.

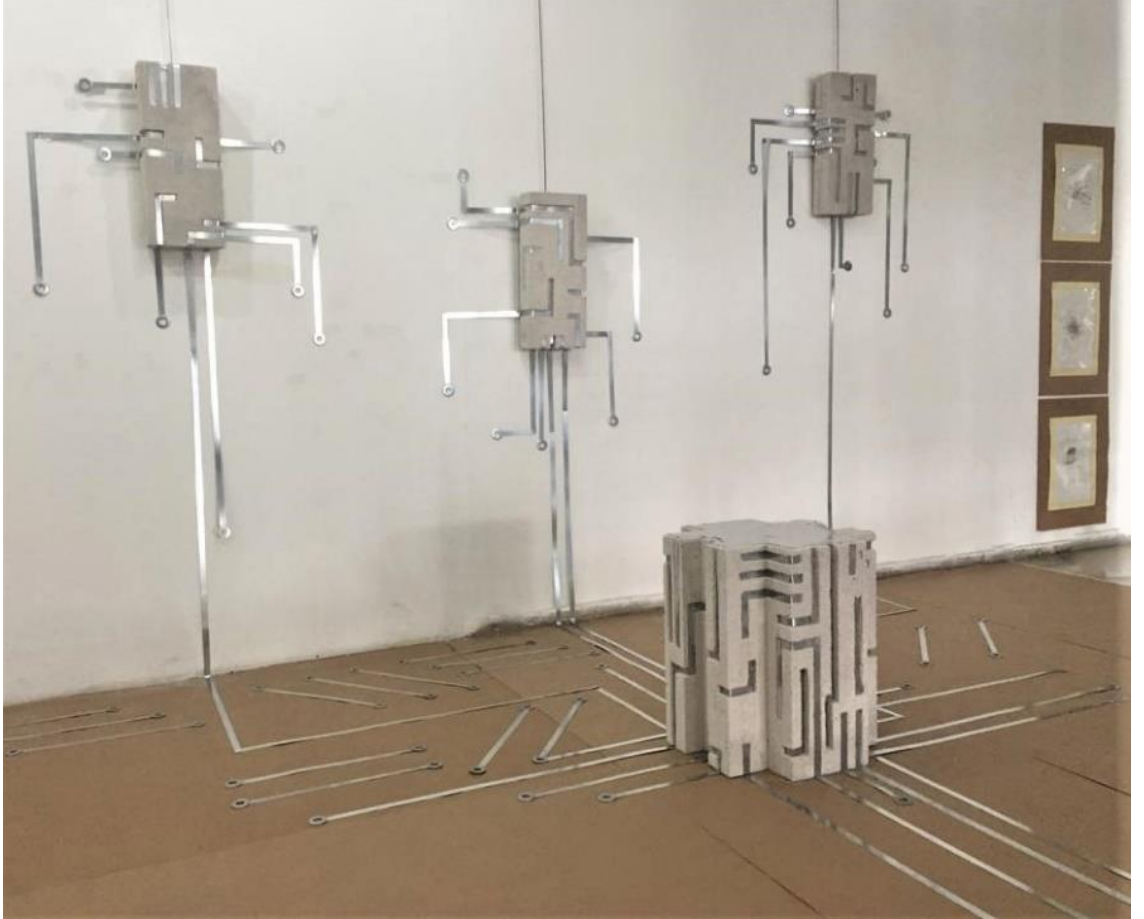
Tüm bu düşünceler ve sorgulamalar sonucunda, aynen Munch'un 'Çılgık' adlı tablosundaki ruh haline kapılarak, insanoğlunun yaşadığı çaresizliği, geometrik düzlemde ve en etkili ağ olarak gördüğüm bilişim ağından yola çıkarak, defterime karaladığım eskizler ile, daha sonra "communication fault" adını verdiğim bu tez projemin uygulama aşamalarına başladım. Elbette bu ilk çalışmalar, mikroçiplerin görüntülerinden yola çıkarak tasarladığım çizimlerdir (Resim 153, 154, 155).



Resim 153. Eskiz 1, Karakalem, A4

Kompozisyonda yatay-dikey, diyagonal ve birbirini yatay olarak takip eden ya da birbirini kesen çapraz çapraz çizgiler kullanılmıştır. Yüzeyde belli bir ritim etkisi verilmeye çalışılarak, kompozisyona dinamik bir etki kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu kurgusal yaklaşım teknolojinin günümüzde gelinen noktalarının katlanarak devamı edeceğine bir atıftır. Çizgilerin ucunda kullanılan daireler bakışı doğrudan kendine çeker ve zihinde çizginin yönüne doğru hareketi ifade eder.

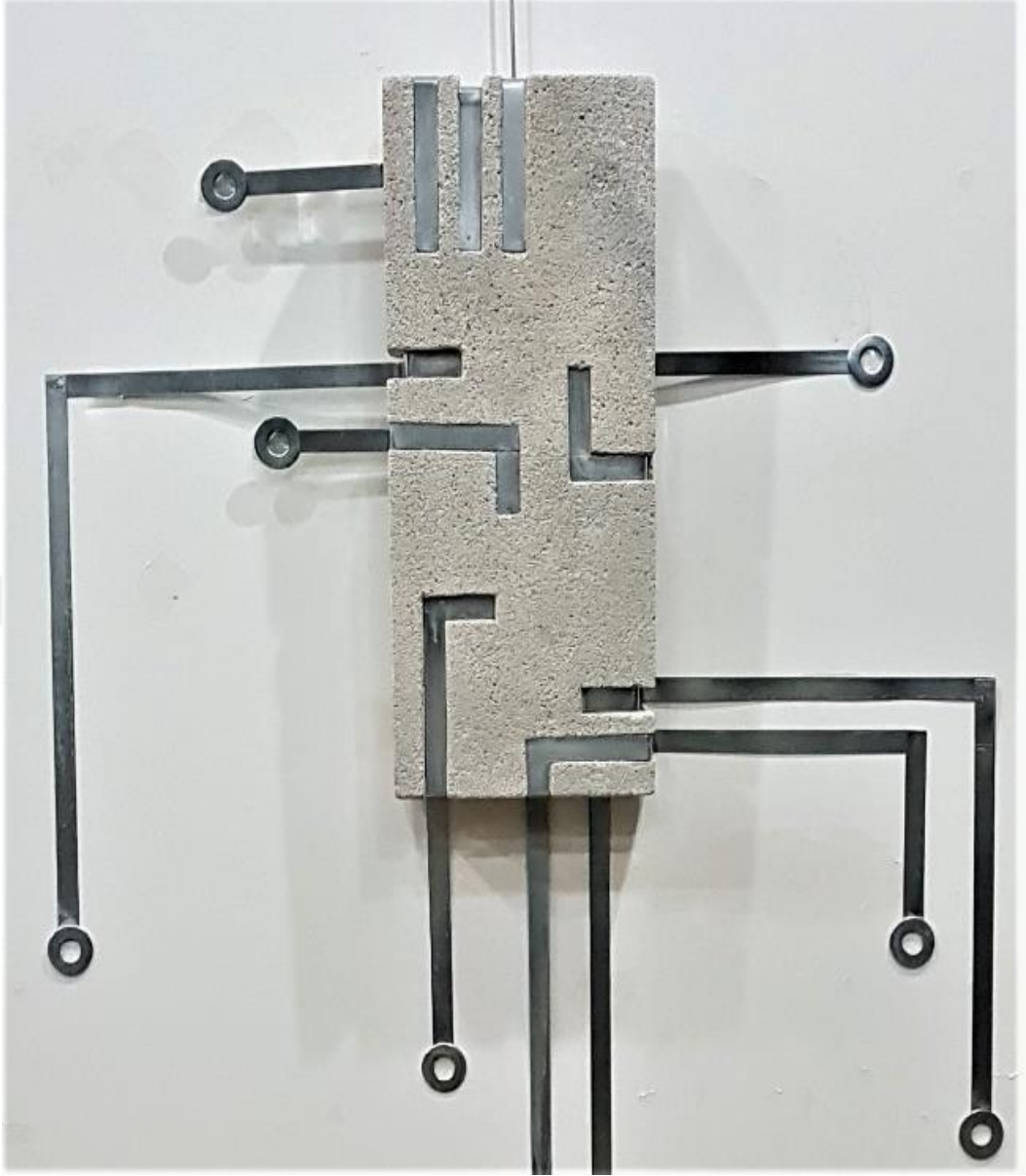
birlikte 4 yapıdan oluşur. Ana gövde 60 cm yüksekliğinde 50x50 cm çapında 8 parça ytong malzemesinin yapıştırılarak birleştirilmesinden oluşur. Üzerinde yatay dikey ve 'L' şeklinde köşegenlerin oluşturduğu yapı, 2mm, 1cm, 2cm ve 2,5 cm derinliktedir. Yapını üzerindeki oluşturulan girintiler içerisine 2cm eninde metal çubuklar yerleştirilmiştir. Kaidesiz şekilde tasarlanan çalışma üzerindeki metal çubuklar bağlantı şeklinde bulunduğu mekanla bütünleşir. Yerde ana birime bütünleşik ve ayrı olarak yerleşen ve zaman zaman duvara doğru yönelip diğer birimlerle birleşen hareketli metal sac çubuklar dinamik bir yapıyı oluşturur. Kullanılan metal çubukların ucundaki içi boş sifir şeklindeki daire, insanın bilinç altında kürenin organik görünümü şeklindedir. Bu şekil yerinde durmayan, çabukluk, hızlanmak, sürat hareket olgusunu yaratır. Açık bir kompozisyon olan çalışma sınırsızdır. Bulduğu mekândan bir nevi bağımsızdır, süreklidir.



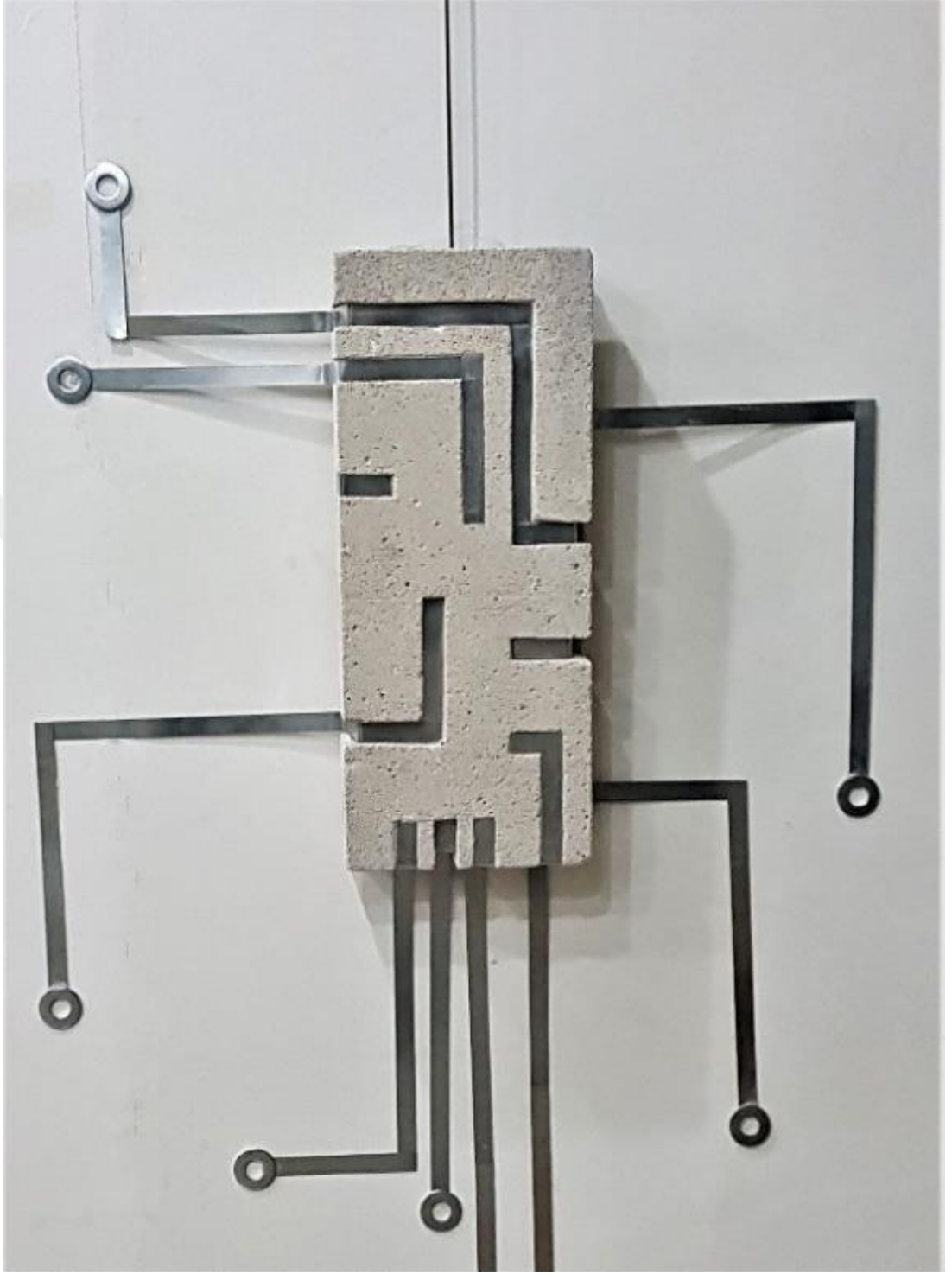
Resim 156. Fadma Eren, "Communication Fault", 2019.



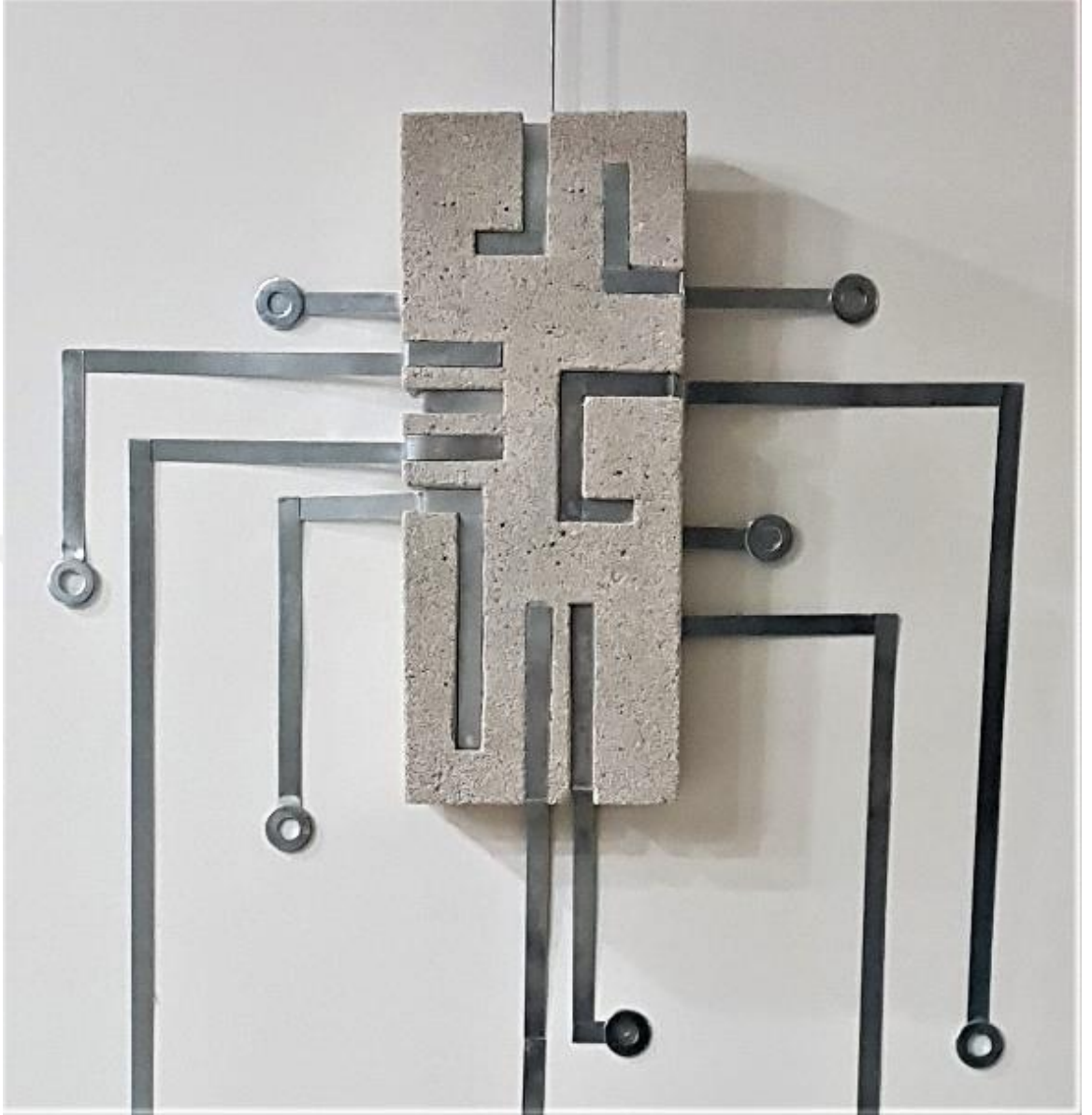
Resim 157. Fadima Eren, "Communication Fault", Ytong Üzerine Metal sac Levha, 50x50x60 cm. (Ana Gövde), 2019.



Resim 158. Fadima Eren, "Communication Fault", Micro Ağ 1, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm. 2019.



Resim 159. Fadima Eren, "Communication Fault", Micro Ağ 2, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm. 2019.

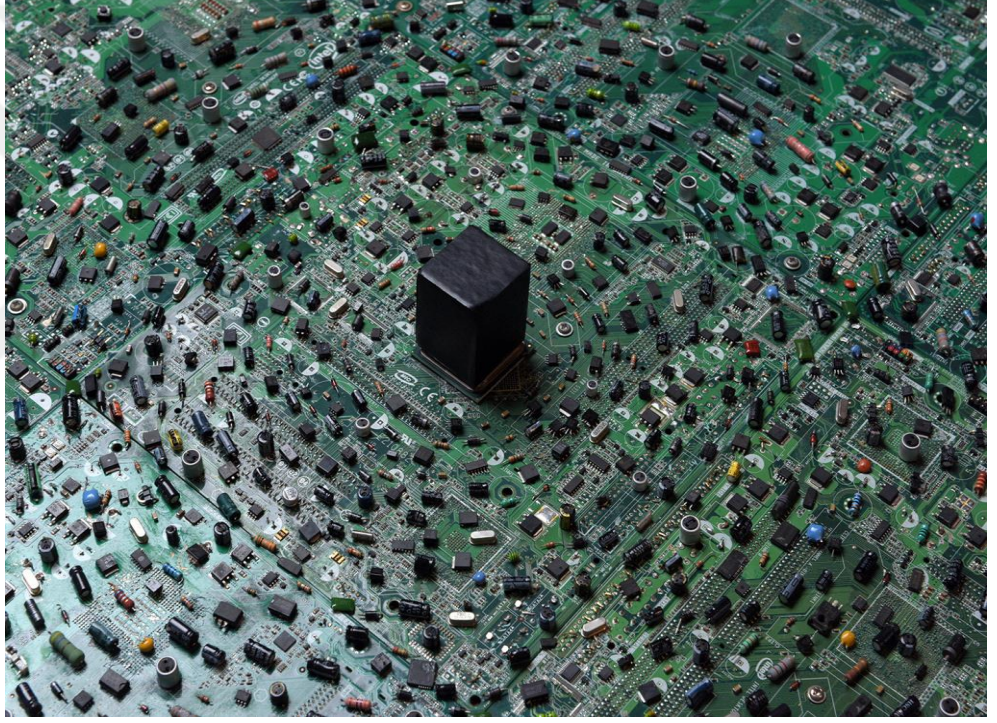


Resim 160. Fadıma Eren, “Communication Fault”, Micro Ağ 3, Ytong Üzerine Metal sac Levha, 60x25x5 cm. 2019.

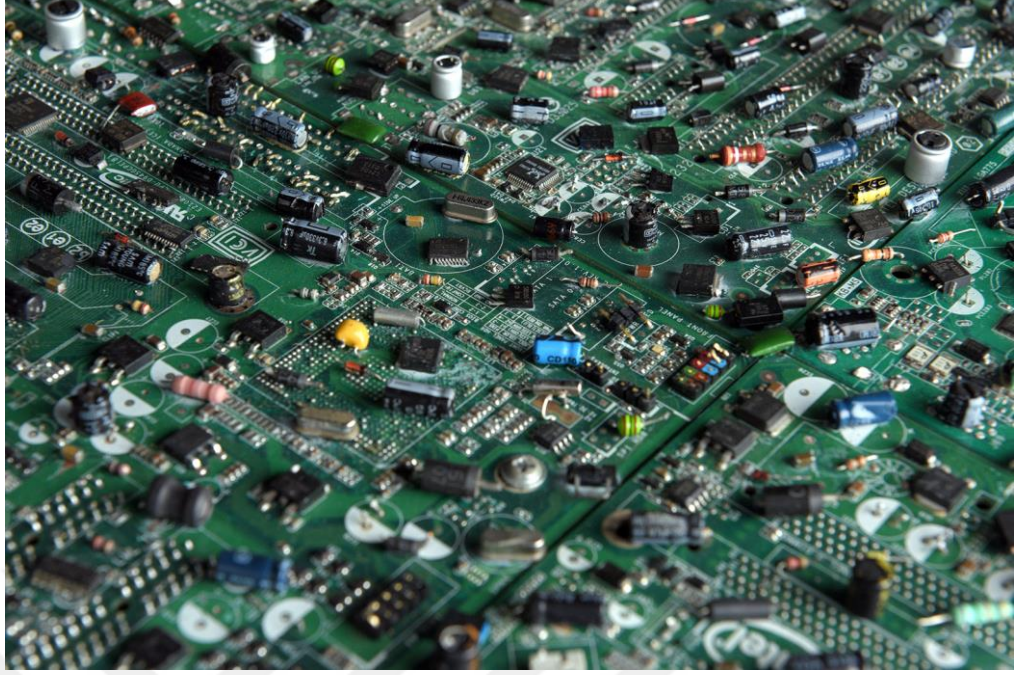
Yaşadığımız yüzyıl günümüzdeki birçok kişiyi değiştirmiştir. Yaşama bakış açımızı, insani değerlerimizi, kültürümüzü, olaylara bakış açımızı/yorumlayışımızı, sanat anlayışımıza varana kadar bu değişim neredeyse hayatımızın her alanını kapsar. Günümüz sanatçıları, modern sanatı teknolojiyle bütünleştiren, sorgulayarak şekil veren, bireylerin farkındalık düzeyini yükseltmeyi amaç edinmişlerdir. Bu proje ile, mikroçiplerden yola çıkarak günümüz iletişim ağı sorunsalını ele alırken, uluslararası alanda bu konuda önemli sanatsal etkinliklerde yer almış sanatçılar da inceleme kapsamı içerisine alınmıştır.

Bunlardan ilki, Sanatçı Alngmah 1982’de Suudi Arabistan’ın Cidde kentinde doğmuş ve yaşamını halen orada yaşamaya devam etmektedir. Küçük yaştan itibaren sanatla ilgilenmiş ve dijitalden geleneksele çeşitli malzemeleri deneyerek kendini ifade etmeye çalışmıştır.

Amr Alngmah, yaşadığı çevrenin kültürünü ve kişisel vizyonunu; dijital medya, yerleştirme ve kavramsal olarak çalışmalarına yansıtır. Eserleri, geleneksel estetik amaçtan çok kavram ve kapsamlı araştırmalara bağlıdır. Çağdaş bir sanatçı olan Alngmah, sanatın iletişim yönünü kullanarak insanlar üzerinde olumlu bir etki yaratma arzusuyla hareket etmektedir.



Resim 161. Amr Alngmah, “Dijital Maneviyat”, 2017, Devre kartı karışık ortam kurulumu ve 3D baskı (73,4 × 73,4 × 8 cm).
<https://www.khabarkeslan.com/articles/2018/3/30/digital-spirituality> Erişim Tarihi: 16.03.2020



Resim 162. Amr Alngmah, “Dijital Maneviyat”, 2017, Devre kartı karışık ortam kurulumu ve 3D baskı (73,4 × 73,4 × 8 cm) (Ayrıntı).

<http://edgeofarabia.com/artists/amr-alingmah> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçının araştırmalarının kökenini “maneviyet” kelimesi alır. Sanatçı, insanların iki ana bölümden oluştuğuna inanır: beden ve ruh. Ruh beden makinesinde ana motor olarak daha üst sıralarda yer almaktadır (Resim 161, 162).

Suudi Arabistan’lı sanatçı Amr Alngmah çalışmalarında, çeşitli cihazlardan, elektronik devrelerden ve bilgisayar (IC’ler, anakartlar ve CPU’lar) parçalarından yararlanır. “Dijital Maneviyat” adlı enstalasyonda Alngmah, bir milyardan fazla Müslümanın gün boyunca birçok kez dua etmeye yöneldiği Mekke’deki Kâbe’nin manevi etkisine odaklanır. Sanatçının malzeme olarak dijital donanımı kullanması, modern çağın teknoloji çağı olarak doğrudan bir yansımasıdır. Tüm elektronik cihazlarda mikro işlemci bulunan devreler vardır. Bu mikro işlemciler elektronik devrelerin ana bileşenleridir ve esasen tüm aparatın nabzını ve gücünü temsil eder. Çalışma sonuçta elektronik yapılar vasıtasıyla, insan maneviyatının ritüel davranışlarını ele alır (Alngmah, 2018).

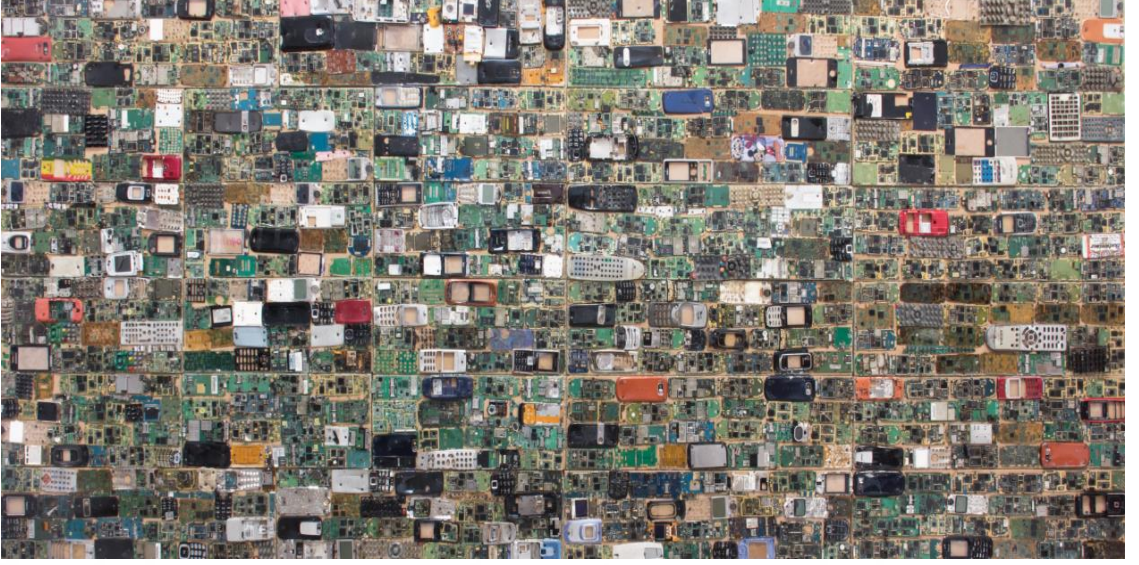
Elias Sime ise 1968 Etiyopya doğumludur. Sime, sanatının temelini çocukluk döneminde atmıştır. Çevresinde bulunduğu her türlü ilginç malzemeyi arkadaşları için oyuncaklara dönüştürmüştür. Yaşamının her dönemini sanata adayan Elias Sime, ileriki yıllarda Addis Ababa Üniversitesi Alle Güzel Sanatlar ve Tasarım Okulu’ndan mezun

olmuştur. Sanatçı, plastikten kolajlar, atılmış bilgisayar parçaları, klavyeler, elektrik teli, şişe kapakları, bronz ve çimento gibi çok çeşitli malzeme kullanmıştır. Boyalı tuval üzerine dikiş ipliği ile yaptığı kompozisyonları ile adını duyurmuştur. Sanatçı çeşitli nesnelere içeren eserlerin yanında büyük ölçekli açık mekâna özgü heykeller de yapmıştır (Vilades, 2019).



Resim 163. Elias Sime. Cambaz ipi 8, 2009-2014. Paneldeki geri kazanılmış elektronik bileşenler, 112 x 180 cm (44 1/16 x 70 13/16 inç), Fotoğraf: Adam Reich Fotoğrafçılık. <https://inhabitat.com/ethiopian-artist-transforms-trash-from-africas-largest-open-market-into-thought-provoking-sculptures/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

Sanatçının çalışmalarında insanların yaşamının bir parçası olan hatta bağımlılık haline gelen pek çok teknolojik ürün yer alır (Resim 163, 164). Kolaj niteliği taşıyan bu çalışmaları, özellikle elektronik devreler, teknolojik ürünler ile karmaşık bir yapıya sahip topografik görünümlü, yüzeylerden oluşur. Eserlerinin amacı; ekolojik sürdürülebilirlik, doğanın esnekliği ve sosyal sorumluluğun önemine vurgu yapmaktır.

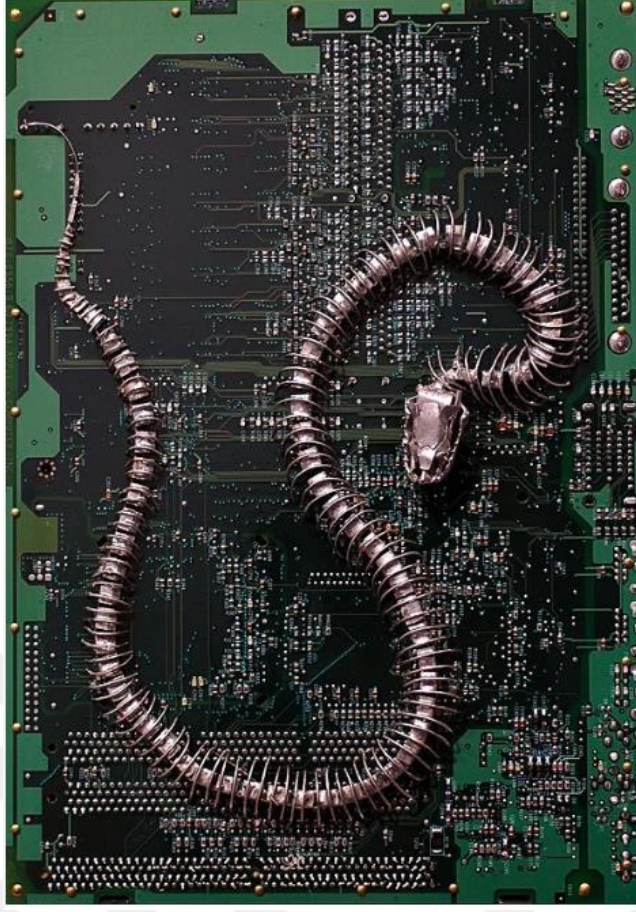


Resim 164. Elias Sime, “Cambaz ipi: Mobil 3”, Panelde atılan cep telefonları, 104,1 x 241,3 cm, 41 x 95 inç, 2015.

<https://saveig.org/p/B0au4Jao3BR/> Erişim Tarihi: 16.03.2020

“Vücudumuz, dairesel, düz değil”, diyerek devam etmiş; “Bilgisayarlarımız, makinelerimiz düz. ‘Seni seviyorum’ yazdığımında düz ama dokunduğumda ve ‘Seni seviyorum’ dediğimde düz değil” (Kim, 2019) şeklinde makinelerle insan arasındaki muazzam ayrımı dile getirmiştir.

Günümüz bilişim teknolojileri atık ürünlerini kullanan bir başka sanatçı ise Peter McFarlane’dır. Güncel sanat, enstalasyon ve kavramsal bir anlayışla eserler üreten heykeltıraş McFarlane için karşılaştığı her şey sanatı için bir veridir. Eski devre kartlarından babasının ayakkabılarına, kırık motorlu testerelere ve eski buz patenlerine kadar tüm malzemeler onun için bir kaynak ve bir fikri çözüme olanağı sunuyor. Bilgisayarlardan bakır tele varan geniş bir yelpazede materyal kullanımı olan McFarlane doğal dünyayı taklit ederek küçük heykeller meydana getirmiştir. Yaratım sürecinde, eski devirlerde yaşamış fosil görüntülerini (Resim 165, 166) eski bilgisayar devre kartlarıyla ilgi çekici kompozisyonlar oluşturmuştur.



Resim 165. Peter McFarlane, "Snake", 2012.
<https://www.saatchiart.com/art/Sculpture-Snake/313186/1452032/view>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

McFarlane çalışmalarında atık malzemeleri için; Kafamda bulduğum veya gördüğüm görüntüleri sık sık çiziyor ve boyuyorum. Bana göre israf sadece hayal gücünden yoksun. Bu inanç, sanat üretimimin sınırlarını aşıyor ve hayatımın pek çok yönüne nüfuz ediyor. Evimin ve stüdyomun çoğu ve içlerindeki her şey yeniden sanatın bir malzemesi haline geliyor. Yaptığım her parça, nesneyi, malzemeye özgü bir fikir ve kullanımının doğasında var olan anlam olarak yeniden diriltiyor. Bazen nesnelere bir ortamdan çıkarıp başka bir ortama yerleştirerek görüntüyü eski haline getirmeye çalıştım: nesnelere ve anlamın, “toprak şeridinin” manzaraya geri dönüşümü gördüm. Her iki durumda da nesnenin tarihine büründüğünü ve kendi mecazi dünyasında var olduğunu (McFarlane, 1992) ifade ediyor. Sanatçı çalışmalarında bilincin geride bıraktığı ancak unutulmadığı eski anlamlardan, bir kez daha yeni bir şeye geri dönüştürmektedir.



Resim 166. Peter McFarlane, “Obsolete”, Devre kartı/ Kullanılmış Malzemeler/ Metal.
<https://www.steffichfineart.com/collections/peter-mcfarlane/products/obsolete>
 Erişim Tarihi: 16.03.2020

5.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Teknoloji ve sanatın olağan üstü birleşimi sağlam birer zemin olarak bildiğimiz, metalaşmış kavramları yeniden hayal etmek, yalnızca doğaya dair görüş ve düşüncelerimizi sınırlandırdığımızı göstermekle kalmaz, aynı zamanda yeni keşifler ve deneylerle zihnimizi farklı bir alana yönlendirerek, yeni ufuklara yer açar. Teknolojinin hızı ve beraberinde getirdiği yenilikler, dünyayı anlamaya çalışan sanatçılar da dahil olmak üzere bütün meslek gruplarını etkisi altına almaktadır. Dijital sanat kavramının gün geçtikçe popülerleşmesi, dijital ekranlar, bilim ve siberpunk kültürü, sanatın ne olduğu konusunda bizleri yeniden sorgulamaya zorlamaktadır.

Araştırmalarım sonucu, geometrinin sadece matematikte kullanılan sayılar ve formüllerden ibaret olmadığını, sanatsal kullanım alanlarında da yer aldığını, estetik, güzellik ve sadeliğin yalın anlatımın bir ifade şekli olduğunu gözlemledim. Doğada ve yaşamın temelinde var olan geometrik biçimlerin, sanatın her alanına senkronize edilebileceği düşüncesinden yola çıkarak hareket ettim. Yüzey üzerinde geometrik biçim algısı yaratmanın ötesinde, sanal gerçekliği yaratan olguyu, üç boyutlu fiziksel özellikleriyle bütünleyerek, teknoloji yine teknolojik araçlarla sorgulamak istedim. Sonuç olarak, yaratıcılık bir süreçtir ve ortaya çıkması için bir ateşleyici gerekir. Yaratıcılığın

en ilginç yönlerinden biri, fikirleri birleştirme ya da bir araya getirme becerisidir. Bu anlamda, bu araştırma sonucu ile, biçimsel olarak bilişim teknolojisi elemanları ile yapıtlar ortaya koyan uluslararası sanatçıları incelemiş ve düşünsel olarak günümüz insan ilişkilerini elektronik iletilerle sorgulayan/sorgulatan bir yapıt olarak “Communication Fault” aldı proje çalışmamı gerçekleştirmiş bulunmaktayım.



SONUÇ

18. ve 19. yüzyılın başlarında yaşanan Sanayi Devriminin etkileri; endüstriyel, bilimsel, sosyal, kültürel ve sanatsal alanda toplumun yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Modernleşme ve çağdaşlık anlayışı bu dönemden sonra ortaya çıkmış bu süreçte plastik sanatla özgülleşmiştir.

Teknolojinin gelişmesiyle fotoğraf makinesi ve kameranın icadı, sanatçının kendi özüne dönerek icra ettiği sanatı sorgulattığı bir döneme girmiştir. Böylece 20. Yüzyılda obje önemini yitirmiş yerini süje almıştır. Sanayi devriminin etkileri ile bu sanatçıların soyut sanata yönelme ihtiyacı; düşünsel akımların ve bilimsel olayların doğmasından kaynaklanmıştır.

Avrupa’da yaşanan bu değişim-gelişim Empresyonizm ile birlikte klasik sanat anlayışını terketmeye başlamış; sanat anlayışı soyuta doğru evrimleşmeye yönelmiştir. Cezanne’in sanatta geometri arayışları, Picasso’nun Kübizm sanat akımıyla görünür hale gelmiştir. Kübizmi; Süprematizm, Konstruktivizm De Stijl, Bauhaus, Dadaizm, Minimalizm daha ileri bir boyuta taşımıştır. Resim sanatıyla başlayan bu evrimleşme süreci başta heykel olmak üzere tüm plastik sanat dallarını etkisi altına almıştır.

Geometrik soyut sanatın öncüleri; Pablo Picasso, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky ve Kazimir Maleviç olarak kayda geçmiştir.

Kazimir Malevich, “Sıfır Biçim” adlı çalışmasını “Nesnesiz Dünya” şeklinde yorumlayarak sanatı, nesneden arındırdığını “Süprematizm – nesnesiz dünya” çağı olarak tanımlamıştır. Bu çağda toplumun; yaşam mücadelesi ile uğraşmayacağını, değerlerin elitleşerek barış, kardeşlik ve eşitliğin hüküm sürdüğü bir konumda olacağını bu çalışması ile de geleceğe ışık tuttuğuna işaret etmiştir.

Mondrian, Teo Van Doesburg’un öncülüğünde De Stijl diye anılan sanat hareketini önemli ölçüde desteklemiş ve Doesburg’un yanında yer almıştır (1912). Böylece De Stijl sanat hareketinin, renk ve geometrik şekilleri azaltarak kullanması “Neoplastisizm”i oluşturmuştur (1917). Bugüne kadar kendi çizgisini koruyan sanatçıların aksine Baraque, Tatlin, Duchamp sanat üretiminde yenilik arayışına yönelmiş, sanayi ürünlerini, sınırsız materyal ve malzeme çeşitliliğini kullanabilme özgürlüğüne erişebilmiştir.

1919'da Sanat ve Tasarım Okulu Bauhaus'un kurulmasıyla sanat ve teknoloji daha da yakınlaşmış teknolojik gelişmelerin toplumla uyumu gözle görülür ölçüde artmıştır. Bu artış endüstri fabrikalarıyla iş birliğini desteklenmiş ve soyut sanatın mühendislikle buluşmasını sağlamıştır. Bauhaus'la eğitimci, fotoğrafçı, dekoratör, mimar, seramik ve heykel sanatıyla uğraşan nitelikli beyinler bir aradadır. Bu yüzyılda da halen Bauhaus sanat anlayışının yaşadığı görülmektedir.

20. yüzyılda sanatçıların tek bir tuvali yağlıboya ile boyamak, heykelde sadece belirli tekniklerin dışına çıkamamak gibi bir durum ortadan kalkmıştır. Teknolojik ürünler ve atık malzemelerin birbiri içine girdiği sınırsız materyal kullanımı, sanatçının yorum özgürlüğünü desteklemiş ve artık sanatlar arasındaki sınır şeffaflaşarak plastik sanatlar olarak anılmaya başlanmıştır.

Batının Soyut sanata giden sürecin, aslında yeni olmadığı çok eski medeniyetlere dayandığı, Mısır Piramitlerinden Hititler'e, Yunan-Roma sanatından Sümerler'e ve Türk-İslam sanatına uzanan geniş bir yelpazede geometrik sanatsal veriler kullanıldığı tespit edilmiştir.

Türk-İslam sanatında Batıdan önce sanat ve geometri bir arada kullanılmasına rağmen Köklü zenginlikleri olan 20. Yüzyıl Türkiye'sinde geometriyi sanatla buluşturma çabaları zayıf kalmıştır. Ancak 50'li yıllarda çok partili dönemle birlikte, devletin desteğiyle sanatçılarımız yurtdışında araştırma ve çalışmalar yaparak sanatta ilerleme kaydetmiş ve kültürler anlamda toplumun değişim ve dönüşümüne katkı sağladıkları görülmüştür. Böylelikle geometrik soyut sanat; Cemal Bingöl, Adnan Coker gibi sanatçıların çabalarıyla ülkemizde can bulmuştur.

Görünen o ki teknolojinin hızla insan yaşamına girmesiyle aynen doğada da özünde var olduğu gibi sanatta da soyut-geometrinin önemi artmıştır. Günümüzde sanatın, sadeleşme ve arınma isteğini tetiklemesinin temelinde ise düşünce sorgulama, yenilik ve arayış vardır. Doğada görünen her şeyin geometrik formlardan oluştuğunu yaşadığı dönemde savunan Cezanne ile soyut sanata doğru ilk adımlar atılırken, çevrede gördüğümüz her şeyin baş döndürücü hızla dijital platforma taşındığı günümüzde, belki de farkında olmadan başından beri Cezanne'ın o zamanlar hayal ettiği sonu gelmez bir görsel şölene tanık oluyoruz.

KAYNAKÇA

- Ahmetoğlu, Ü., Denli, S. (2013). Soyut Dişavurumculuğun Ortaya ıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 173-188.
- Akengin, G., Aypek Arslan, A. (2017, Kasım- Aralık). Türk Resim Sanatı ve Gelenek. *İnternetional Of İnterdisciplinary And Intercultural Art*, 3(3), 1-8.
- Aksğr Duben, İ., şengel, D. (1993). *ağdaş Düşünce ve Sanat*. İstanbul: Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1.
- Akyürek, M. (2017, 04 20). Resmin Soyut ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (55), 209-224.
- Alngmah, A. (2018, 04 01). Dijital Maneviyat. *Dijital Maneviyat*. (khabarkeslan.com, D.) 01 07, 2020 tarihinde <https://www.khabarkeslan.com/articles/2018/3/30/digital-spirituality> adresinden alındı
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Z. Rona, ev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atmaca , A. E. (2011). Modern Sanat Ve Bilgisayar Destekli Sanat alışmaları (Dijital Art). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(37), 293-302.
- Avcı , S. (2013). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (11), 53-67.
- Avşar Karabaş, P., Güdür, A. (2016). Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 2(2), 330-339.
- Bayav, D., Ayteş, E. (2011). 20.Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Açan Arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 35-57.
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 360-382.

- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Bird, M. (2012). *Sanatı Değiştiren 100 fikir*. (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Boyut Yayın Gurubu. (2008). *Picasso*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Broug, E. (2012). *İslam Sanatında Geometrik Desenler*. mart 17, 2019 tarihinde Klasik: https://www.klasikyayinlari.com/Kitap/97/islam_sanatinda_geometrik_desenler adresinden alındı
- Bulat, M., Bulat, S., Aydın, B. (2014). Atatürk Ünivetsitesi Yayınları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(18), 105-120.
- Çağlar, S. (2020, 01 14). *Matematiksel*. 01 14, 2020 tarihinde Matematiksel: <https://www.matematiksel.org/doganin-gometrisi-fraktal-geometri-2/> adresinden alındı
- Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Çolak, M. (2011). Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (12), 91 - 124.
- Demir, H. (2017, 12 10). *Geometri Öğretimi*. 01 14, 2020 tarihinde Geometri Öğretimi: <http://geometriogretimi.blogspot.com/2017/12/yediden-yetmise-geometri-nedir.html> adresinden alındı
- Dılmaç, O. (2011). 1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Sanata Etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7) 35-52.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1997). İstanbul: Yem Yayın (Yapı: Endüstri Merkezi Yayınları).
- Elpe, E. (2014). İran'daki Büyük Selçuklu Devri Yapılarının Süslemeleri İle Bursa'daki Osmanlı Devri Yapiarının Süslemeleri Arasındaki Benzerlik. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(5), 385-413.
- Erdoğan, E. (2016). Bilimin Doğuşunu Tarihsel Süreklilik İçerisinde İrdeleme Bilimin Doğuşu. *Lokman Hekim Dergisi*, 6(3), 165-173.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Erdoğan, F. C. Çulcu, Çev.) Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Fikriyat. (2018, Nisan 12). <https://www.fikriyat.com>. Ocak 23, 2019 tarihinde Fikriyat: <https://www.fikriyat.com/tarih/2018/04/26/picassonun-tuvaline-yansiyan-bombardiman-guernica-adresinden-alindi>
- Gombrich, E. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.
- Hastürk, E. Y. (2014). Antropometrik Verilerde Altın Oran. *Mesleki Bilimler Dergisi*, 3(2), 173-177.
- Hodge, S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapmaz*. (F. C. Çulcu, M. Göçmen, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- <https://www.arkitektuel.com/cafe-laubette/>. (1926, 01 01). *Arkitektuel*. Ocak 30, 2019 tarihinde <https://www.arkitektuel.com/cafe-laubette/> adresinden alındı
- <https://www.evarothschild.com/works/what-i-want/>. (2014). *Eva Rothschild*. 05 19, 2019 tarihinde [www.evarothschild.com](https://www.evarothschild.com/works/what-i-want/): <https://www.evarothschild.com/works/what-i-want/> adresinden alındı
- <https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/>. (2018, Mart 18). *istanbulsanatevi*. Ekim 21, 2019 tarihinde [istanbulsanatevi.com](https://www.istanbulsanatevi.com): <https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/> adresinden alındı
- <https://www.matematikciler.com/8-sinif-fraktallar/>. (2019). Fraktallar (Fraktal Nedir?, Fraktal Oluşturma, Fraktal Örnekleri). Nisan 1, 2019 tarihinde [matematikciler.com](https://www.matematikciler.com): <https://www.matematikciler.com/8-sinif-fraktallar/> adresinden alındı
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İnci Kuzu, Ç., Dağtekin, E., Bozan, S. (2017). Geometrinin Resim Sanatına Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(49), 212-217.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- İzğöl, K. (2017, Aralık 28). Entegre Devre Nedir? Entegre Çeşitleri ve Görevleri. Aralık 30, 2019 tarihinde Robotistan: <https://maker.robotistan.com/entegre-nedir/> adresinden alındı
- Kandinsky, W. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kavrakoğlu, F. (2019, 5 13). Çağdaş Sanata Varış 73 Soyut Sanat 1. 01 06, 2019 tarihinde Kavrakoğlu.com: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-73-soyut-sanat-1/> adresinden alındı
- Kedik, A. S. (1999). Modernleşme Süreci ve XX. YY. Sanati. *e-arsiv.anadolu.edu.tr*, 13(09), 112-121.
- Kılıçkan, H. (2004). *Tarih Boyunca Bezeme Sanatı ve Örnekleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Kılıçoğlu, S., Kara Pilehvarian, N. (2017). Emevi ve Abbasi Sanatında Geometri. *Megaron*, 12(4), 605-618.
- Kim, L. (2019, 10 10). Artist Elias Sime: We Aim To Make Noise Through Collaboration. (K. Lynn, Dü.) 01 08, 2020 tarihinde <https://www.hamilton.edu/news/story/artist-elias-sime-wellin-tightrope> adresinden alındı
- McFarlane, P. (1992, 01 06). Sold. İsland. 01 06, 2020 tarihinde [steffichfineart.com: https://www.steffichfineart.com/collections/peter-mcfarlane/products/obsolete](https://www.steffichfineart.com/collections/peter-mcfarlane/products/obsolete) adresinden alındı
- Ötgün, C. (2009). Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anısh Kapoor). *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), 59-69.
- Özkan, Ö. (2014). Sanat Eğitimi İçin Osmanlı'nın Son Döneminde Avrupa'ya Giden Türk Öğrencilerdeki Dil, Gözlem ve Bilgi Eksikliğinin Resmimizdeki İçeriksel Dönüşüme Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), 82-102.
- Parlak, S., Kunt, H. İ., Kocadağıstan, M. A. (2013). Siirt Ulu Camii Minaresi ve 2008 Yılı Restorasyonu, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), 167-198.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. (V. Kanetti, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

- Reichenbach, H. (1993). *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sargın, S. C. (2014). Kamusal Alanda Masalsı Sanatsal Yaklaşımlar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 131-142.
- Satır , M., Kayserili, M. E. (2013). Gerçeklikten Soyuta Giden Yol. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(30), 123-141.
- Sington, A., Ross, T. (2015). *Resim ve Ressamlar*. (T. Ertem, Çev.) Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Tansuğ, S. (1993). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tempo. (2010). *50 Heykel*. İstanbul: Doğan Burda Dergisi Yayıncılık.
- Tempo. (2010). *50 Türk Ressamı ve Tablosu*. İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayıncılık.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayal Peres Yayınevi.
- Turan, B. O. (2011). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi. *Megaron Journal*, 6(3), 162-170.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İŞ Bankası Kültür Yayınları.
- Vilades, P. (2019, 11 07). *FOG Design + Art*. (P. Vilade, Editör) 01 05, 2019 tarihinde Galeria Magazine: <https://www.galeriemagazine.com/elias-sime-wellin-museum/> adresinden alındı
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalprest Yayınevi.
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Hayalperst Yayınevi.
- Yalçınkaya, C. (2019, Şubat 28). İslam sanatının bin yıllık geleneği: Geometrik desenler. Mart 17, 2019 tarihinde TRTHABER: <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/islam-sanatının-bin-yillik-gelenegi-geometrik-desenler-376412.html> adresinden alındı

Yılmaz, A. (2019, Ocak 12). *Yaratılış*. Mart 18, 2019 tarihinde Yaratılış.com: <https://yaratilis.com/index.php/dogada-yaratilana-guzellik-olcusu-altin-oran/> adresinden alındı

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zeybek, H. (2017, 11 06). Modern Sanatta İfade Ve Yapıt. *Doktora Tezi*. Lefkoşa, Kıbrıs. 03 12, 2019 tarihinde <http://docs.neu.edu.tr/library/6674524243.pdf> adresinden alındı



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Fadıma EREN
Doğum Yeri	Hatay/ İskenderun
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erzurum Atatürk Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi – Resim Bölümü 1997-2002
Pedagojik Formasyon	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi 2010-2011
Yüksek Lisans Öğrenimi	Erzurum Atatürk Üniversitesi – Güzel Sanatlar Enstitüsü – Heykel Anasanat Dalı 2017-2020
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetler	KARMA SERGİLER
	<p>2001- Palandöken Kardan Heykel Yarışması İkincilik ödülü- Erzurum</p> <p>2002- Mezuniyet Karma Sergisi- Erzurum</p> <p>2016- “8 Mart Dünya Kadınlar Günü” Karma Resim Sergisi- İskenderun</p> <p>2018- Gesam Uluslararası/ Ukrayna Türk Sanatçıları Sergisi- Ukrayna</p> <p>2018- Sakarya Üniversitesi 3.Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Çalıştayı’na Sergi- Antalya</p> <p>2018- “Innovation and Global Issues in Sciences III” Uluslararası Karma Sergi- Antalya</p> <p>2018- “Türkiye Sergileri” Gesam Üyeleri Sergisi- Kilis</p> <p>2018- “Türkiye Sergileri” Gesam Üyeleri Sergisi- Konya</p> <p>2019- “Büyükşehir-Gündem: Güzel Sanatlar ve Telif Hakları” Sergisi- Erzurum</p>
	PROJE VE WORKSHOPLAR
	2019- Köpük Baskı Workshop Çalışması- Erzurum
	ÇALIŞTIĞIM KURUMLAR
	<p>2003- Arsuz uluçınar İlköğretim Kurumu- İskenderun</p> <p>2004- İskenderun Ses gazetesi Karikatür Çizerlik- İskenderun</p> <p>2004- Üçgüllük İlköğretim Okulu- İskenderun</p> <p>2005- Tömer Dil Eğitim Kurumları- İskenderun</p>

	<p>2005- Güralp Koleji İlköğretim Okulu- İskenderun</p> <p>2005- Çocukları Koruma Derneği (Sokak Çocukları Koruma Derneği)- İskenderun</p> <p>2008- Selahattin Alanya İlköğretim Okulu- İskenderun</p> <p>2008- Çilek Kreş Resim Öğretmenliği- İskenderun</p> <p>2014- Hatay İl Yenilik Platformu Sanat Günleri Çalıştay-İskenderun</p> <p>2014- Halk Eğitim Merkezi- İskenderun</p> <p>2015- İskenderun Deniz Müzesi Meslek Edindirme ve Hobi Kursları- İskenderun</p> <p>2016- İskenderun Belediyesi Meslek Edindirme ve Hobi Kursları- İskenderun</p> <p>2016/2017- Hatay Büyükşehir Belediyesi Meslek Edindirme ve Hobi Kursları- İskenderun</p> <p>2018- 70. Yıl Cumhuriyet İlköğretim Okulu- Erzurum</p>
İletişim	
E- Posta Adresi	<u>fdmkorkmazeren@gmail.com</u>
Telefon	+09 0543 721 0204
Tarih	10.02.2020