



**SOL LEWİTT'İN GEOMETRİ OLGUSUNUN
MEKÂNDA ALGILANABİLİRLİĞİ**

Yakup ÇELİKDAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Doç. Dr. Necmettin KARABULUT

2019

Her Hakkı Saklıdır

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

Yakup ÇELİKDAĞ

**SOL LEWİTT'İN GEOMETRİ OLGUSUNUN
MEKÂNDA ALGILANABİLİRLİĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Necmettin KARABULUT**

ERZURUM / 2019

TEZ BEYAN FORMU



TEZ KABUL TUTANAĞI



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XI
ÖNSÖZ.....	XII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM SANATIN UNSUR ve İLKELERİ

1.1. SANATIN UNSUR, İLKE ve GÖRSEL DÜŞÜNCESİ.....	2
1.1.1. Nokta.....	3
1.1.2. Çizgi.....	3
1.1.3. Biçim.....	5
1.1.4. Doku-Dış Yapı-Tekstür.....	6
1.1.5. Strüktür-İç Yapı.....	8
1.1.6. Renk.....	9
1.1.7. Mekân.....	10
1.2. SANATIN İLKELERİ.....	13
1.2.1. Tasarım.....	13
1.2.2. Denge.....	14
1.2.3. Derecelendirme (Açık-Koyu Valörler).....	15
1.2.4. Kontrast (Karşıtlık, Zıtlık).....	16
1.2.5. Ritm ve Tekrar.....	18
1.2.6. Derinlik.....	20
1.2.7. Birlik.....	21
1.2.8. Ölçü ve Oran.....	21
1.2.9. Kompozisyon.....	22

1.3. GÖRSEL ALGI.....	23
1.3.1. Işık.....	24
1.3.2. Bakmak.....	25
1.3.3. Görmek.....	26
1.3.4. Algılama.....	28
1.3.5. Görme ve Algılama İlişkisi.....	29
1.3.6. Yanılsama.....	29
1.3.7. Gestalt Kuramı.....	30
a- Yakınlık İlkesi.....	31
b- Benzerlik İlkesi.....	32
c- Tamamlama İlkesi.....	32
d- Simetri İlkesi.....	33
e- Ortak Yazgı İlkesi.....	33
f- Süreklilik İlkesi.....	34
g- İyi Gestalt İlkesi.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

SOL LEWİTT İLE ÖZDEŞLEŞTİRİLEN AKIMLAR

2.1. MİNİMALİZM (Minimalits Sanat).....	35
2.1.1. Minimal Yaklaşımlar Sanat Ortamı.....	37
2.1.2. Kavram Olarak Minimalizm ve Sanat Olgusu.....	41
2.2. KAVRAMSAL SANAT (Conceptual Art).....	52
2.2.1. Land Art (Yer Sanatı).....	61
2.2.2. Arte Povera (Yoksul Sanat).....	63
2.2.3. Light Art (Elektronik Sanat).....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT VE SOL LEWITT

3.1. SOL LEWITT “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”	68
3.2. SOL LEWITT “Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler”	71
3.3. “YAPILAR 1965-2006” New York Park Açık Hava Sergisi	73
3.3.1. Üç Farklı Küp Çeşidi Üç Parçalı Varyasyon.....	73
3.3.2. Modüler Küpler.....	74
3.3.3. Eksik Açık Küpler.....	76
3.3.4. Üç x Dört x Üç.....	81
3.3.5. Karmaşık Formlar.....	82
3.3.6. Piramit.....	84
3.3.7. Yıldızlar.....	84
3.3.8. Kule (Columbus).....	87
3.3.9. Bir x İki x Yarı Kapalı Form.....	88
3.3.10. Leke 15 (Spotch 15).....	89
3.4. DUVAR RESİMLERİ (Wall Drawing)	90
3.5. BİYOGRAFİ	107

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL ve PROJELENDİRİLEBİLİR ÇALIŞMALAR

4.1. SİYAH ETKİ	109
4.2. BİRDENBİRE	113
4.3. DAİRE, ÜÇGEN ve KÖŞESİ EKSİK KÜP	114
4.4. PROJELENDİRİLEBİLİR DİJİTAL ÇALIŞMALAR	115
4.5. CAM AYAKKABI	118
4.6. DİKİLİ TAŞ	119
SONUÇ	120
KAYNAKÇA	122
ÖZGEÇMİŞ	127

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SOL LEWİTT'İN GEOMETRİK OLGUSUNUN
MEKÂNDA ALGILANABİLİRLİĞİ****Yakup ÇELİKDAĞ****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Necmettin KARABULUT****2019, 127 sayfa****Jüri: Prof. Mustafa BULAT (Başkan)****Doç. Dr. Necmettin KARABULUT****Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZNÜLÜER**

Her görsel sanatçının bir “anahtar kavramı” olduğunu varsaydığımızda, Sol LeWitt’ in anahtar kavramı geometriye dayanan “küp” olmuştur. Bu olgu, sanatçının resimlerinde, desenlerinde ve heykele tercih ettiği heykelsi yapılarda da gözlenmektedir. Sol LeWitt araştırıldığında veya eserlerini sıralayarak inceleyen bir kişi bir çırpıda anlayabileceği gibi, geometri ve LeWitt bölünmez birer bütün olduğu görülmektedir. Sanatçı fikirlerin karmaşık olması gerekmez, zaten, başarılı olan fikirlerin çoğu son derece basit ve genellikle, başarılı fikirler kaçınılmaz oldukları için basit gözükürler derken, söz konusunun düşünce olduğunda sanat üreticisinin kendisini bile hayrete düşürecek kadar özgür olması gerektiğini vurgulamaktadır. Fikirlerin sezgilerle keşfedilir olmasını bizlere ispat etmiştir.

Bu çalışmanın amacı Sol LeWitt’ in düşünceleriyle yapıtlarının bir yol gösterici özellik taşıması ve sanatın temelinin sağlam fikir üzerine inşa edilebileceği gerçeğini göz önüne sermesi üzerine araştırmalar yapmaktır. Öyleki LeWitt üzerine düşünülmeyi hak eden 20. yüzyıl sanatçılarının önemli olanlarından.

Çalışmada LeWitt’ in geometrik formları kullanırken geliştirmiş olduğu repertuarın genel açılımlarını hem görsel hemde metinsel anlamda, sanata ve sanatçıya kattığı değeri yalın bir dille ifade etmesi üzerinde incelemeler yapmaktadır. Son bölümde ise LeWitt’ in vermiş olduğu sanat fikrine uygun çalışmalar yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sol LeWitt, Mekân, Kavramsal Sanat, Minimalizm

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE PERCEPTION OF THE SOL LEWITT'
GEOMETRY IN THE MECHANISM**

Yakup ÇELİKDAĞ

Advisor: Assoc. Prof. Necmettin KARABULUT

2019, page: 127

Jury: Prof. Mustafa BULAT (Advisor)

Assoc. Prof. Necmettin KARABULUT

Asst. Prof. Hüseyin ÖZNÜLÜER

Assuming that every visual artist has a “key concept Sol, Sol LeWitt’s key concept has become a“ cube geomet based on geometry. This phenomenon is also observed in the artist’s paintings, patterns and sculptural structures he prefers to sculpture. When the left LeWitt is explored or viewed in a sequential manner, a person can understand in a snap, geometry and LeWitt are indivisible whole. Artist ideas do not have to be complex, and while many of the successful ideas are very simple, and generally, successful ideas seem simple because they are inevitable, he emphasizes that when it comes to thinking, the art producer should be free enough to amaze even himself. It proves to us that ideas are discovered intuitively.

The aim of this study is to investigate Sol LeWitt’s ideas and his works as a guiding feature and to consider the fact that the foundation of art can be built on solid ideas. LeWitt is one of the most important artists of the 20th century who deserves to be considered.

In this study, LeWitt examines the general expansions of the repertoire developed by using geometric forms, both in visual and textual terms, expressing the value it adds to art and artist in a simple language. In the last part, it is tried to make works in accordance with LeWitt’s idea of art.

Keywords: Sol LeWitt, Place, Conceptual Art, Minimalism

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Sol LeWitt, Wall Drawing (Duvar Resmi) #815, 1997, Karışık Teknik, New York	4
Resim 1.2. Sol LeWitt, 2/2 Two Two-Part Pieces Using a Cube With Opposite Sides Removed (Bir Küp Kullanarak İki Adet İkili Parça), 1968, Emaye Çelik, New York	8
Resim 2.1. Sol LeWitt, Wall Drawing #1183(Duvar Resmi #1183, 7 Renkli Bantlar), 2005, Duvar Üzerine Akrilik, Leavin Gallery, ABD	36
Resim 2.2. Gize Piramitleri, Keops, Kefren, Mikerinos, MÖ 2613-2563, Mısır	38
Resim 2.3. Robert Fludd, Koyu Karanlıklar, 1617,	39
Resim 2.4. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913,	39
Resim 2.5. Kazimir Malevich. Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 1918	40
Resim 2.6. Contantin Brancusi, Sonsuz Sütun, 29 mt. 1937	41
Resim 2.7. Sol LeWitt, Wall Draving #917 (Duvar Resmi #917), 1999, 3.9 x 16.5 mt. Duvar Üzerine Akrilik, ABD	43
Resim 2.8. Sol LeWitt, 12345, Heykel, 1980, Boyalı Alimünyum	44
Resim 2.9. Sol LeWitt, 123454321, Heykel, 1980, Boyalı Alimünyum	44
Resim 2.10. Carl Andre, Lever (Manivela), Heykel, 1966, National Galeri, Canada	45
Resim 2.11. Carl Andre,Equivalent VIII (Eşdeğer VIII), Heykel, 1966,	46
Resim 2.12. Donald Judd, İsimsiz, Heykel, 1969-1970, Galvaniz Demir Lake	48
Resim 2.13. Donald Judd, İsimsiz, 1965, Galvaniz Demir Lake, 33 x 203 x 66 cm, Walker Art Center, Minneapolis	48
Resim 2.14. Donald Judd ve Robert Morris, Primary Structures (Birincil Yapılar), 1966, Jevish Muzesi, New York	49
Resim 2.15. Dan Flavin, Monument For V. Tatlin (V. Tatlin Anıtı), 1969	50
Resim 2.16. Richard Serra, Tilted Arc (Eğik Kemer), 1981,New York.	50
Resim 2.17. Richard Serra, Strike (Vuruş), 1969-71	51
Resim 2.18. Richard Serra, Circuit (Devre), 1972	52
Resim 2.19. Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965, Modern Sanat Müzesi, New York	56

Resim 2.20. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekeri, 1913	58
Resim 2.21. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni, 1974	60
Resim 2.22. Christo Javacheff, Proje: Kayalık Örtme, 1969	62
Resim 2.23. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970	62
Resim 2.24. László Moholy-Nagy, İki Katı Birbirine Bağlayan Merdiven, 1911-18	65
Resim 3.1. Sol LeWitt, Üç Farklı Küp Üç Parçalı Varyasyon 3 3 2, 1967/74, Boyalı Çelik, LeWitt Koleksiyonu, Chester CT	73
Resim 3.2. Sol LeWitt, Modular Cube (Modüler Küp),1965, Boyalı Ahşap, LeWitt Koleksiyonu, New York	74
Resim 3.3. Sol LeWitt, Double Modular Cube (İkili Modüler Küp),1969, Boyalı Alüminyum, New York	75
Resim 3.4. Sol LeWitt, Large Modular Cube (Büyük Modüler Küp),1969, Boyalı Alüminyum, New York	76
Resim 3.5. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 10/4 (Eksik Açık Küp 10/4),1974, Boyalı Alüminyum, New York	77
Resim 3.6. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 5/2 (Eksik Açık Küp 5/2),1974, Boyalı Alüminyum, New York	77
Resim 3.7. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 6/9 (Eksik Açık Küp 5/2),1974, Boyalı Alüminyum, New York	78
Resim 3.8. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 7/12 (Eksik Açık Küp 7/12),1974, Boyalı Alüminyum, New York	78
Resim 3.9. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 9/12 (Eksik Açık Küp 9/12),1974, Boyalı Alüminyum, New York	79
Resim 3.10. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 8/25 (Eksik Açık Küp 8/25),1974, Boyalı Alüminyum, New York	79
Resim 3.11. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 1/11 (Eksik Açık Küp 1/11),1974, Boyalı Alüminyum, New York	80
Resim 3.12. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 4/5 (Eksik Açık Küp 4/5),1974, Boyalı Alüminyum, New York.	80
Resim 3.13. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 3/2 (Eksik Açık Küp 3/2),1974, Boyalı Alüminyum, New York.	81
Resim 3.14. Sol LeWitt, Three x Four x Three (Üç x Dört x Three),1984, Boyalı	

Alüminyum, New York _____	82
Resim 3.15. Sol LeWitt, Complex Form 6 (Karmaşık Form 6),1987, Boyalı Alüminyum, New York _____	82
Resim 3.16. Sol LeWitt, Complex Form MH 7 (Karmaşık Form MH 7),1990, Boyalı Alüminyum, New York _____	83
Resim 3.17. Sol LeWitt, Complex Form MH 17 (Karmaşık Form MH 17),1990, Boyalı Alüminyum, New York _____	83
Resim 3.18. Sol LeWitt, Pyramid (Piramit),1987, Beton Blok, New York_____	84
Resim 3.19. Sol LeWitt, Star 3 Pointed (Yıldız 3 Köşeli),1990, Boyalı Alüminyum, New York _____	85
Resim 3.20. Sol LeWitt, Star 4 Pointed (Yıldız 4 Köşeli),1990, Boyalı Alüminyum, New York _____	85
Resim 3.21. Sol LeWitt, Star 6 Pointed (Yıldız 6 Köşeli),1989, Boyalı Alüminyum, New York _____	86
Resim 3.22. Sol LeWitt, Star 9 Pointed (Yıldız 9 Köşeli),1989, Boyalı Alüminyum, New York _____	86
Resim 3.23. Sol LeWitt, Star 10 Pointed (Yıldız 10 Köşeli),1989, Boyalı Alüminyum, New York _____	87
Resim 3.24. Sol LeWitt, Tower “Columbus” (Kule “Columbus”),1990, Beton Blok, New York _____	88
Resim 3.25. Sol LeWitt, One x Two Half Off (Bir x İki Yarı Kapalı),1990, Beton Blok, New York _____	88
Resim 3.26. Sol LeWitt, Splotch 15 (Leke 15),2005, Fiberglas üzerine akrilik, New York _____	89
Resim 3.27. Sol LeWitt, Wall Drawing #1 (Duvar Resmi #1),1968, Duvar Üzerine Karakalem, Paula Cooper Galerisi, New York _____	91
Resim 3.28. Sol LeWitt, Wall Drawing (Duvar Resmi),1975, Siyah Duvar Üzerine Tebeşir, Modern Sanat Müzesi, ABD _____	92
Resim 3.29. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1189 (Duvar Resmi # 1189),2005, Duvar Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD _____	93
Resim 3.30. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1191 (Duvar Resmi # 1191),2005, Duvar Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD _____	93

- Resim 3.31.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 1192 (Duvar Resmi # 1192),2005, Duvar
Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD _____ 94
- Resim 3.32.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 56 (Duvar Resmi # 56),1970, Karakalem,
LeWitt Koleksiyonu, New York _____ 95
- Resim 3.33.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 880 (Duvar Resmi # 880),1970, 2008, Mass
MoCA, ABD _____ 96
- Resim 3.34.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 38 (Duvar Resmi # 38),2008, Mass MoCA,
ABD _____ 96
- Resim 3.35.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 289 (Duvar Resmi # 289),1978, Siyah
Duvar üzerine Beyaz Pastel, Modern Sanatlar Müzesi, New York _____ 97
- Resim 3.36.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 335 (Duvar Resmi # 335),2008, Siyah
Duvar üzerine Beyaz Pastel, Mass MoCA, New York _____ 98
- Resim 3.37.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 340 (Duvar Resmi # 340),2008, Duvar
üzerine Mum Boya, Mass MoCA, New York _____ 98
- Resim 3.38.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 386 (Duvar Resmi # 386),2008, Duvar
üzerine Hindistan mürekkebi, Mass MoCA, New York. _____ 99
- Resim 3.39.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 391 (Duvar Resmi # 391),2008, Mass MoCA,
New York _____ 100
- Resim 3.40.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 462 (Duvar Resmi # 462),2008, Mass MoCA,
New York _____ 101
- Resim 3.41.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 853-852 (Duvar Resmi # 853-852),2008,
Mass MoCA, New York _____ 101
- Resim 3.42.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 901 (Duvar Resmi # 901),2008, Mass MoCA,
New York _____ 103
- Resim 3.43.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 958 (Duvar Resmi # 958),1999-2008, Mass
MoCA, New York _____ 104
- Resim 3.44.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 1005 (Duvar Resmi # 1005),2001-2008,
Duvar Üzerine Akrilik, Mass MoCA, New York _____ 104
- Resim 3.45.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 1171 (Duvar Resmi # 1005),2005-2008,
Duvar Üzerine Karakalem, Mass MoCA, New York _____ 105
- Resim 3.46.** Sol LeWitt, Wall Drawing # 1247 (Duvar Resmi # 1247),2007-2008,
Duvar Üzerine Karakalem, Mass MoCA, New York _____ 106

- Resim 4.1.** Çelikdağ Y., “Siyah Etki”,2019, Karışık Teknik, Erzurum_____109
- Resim 4.2.** Çelikdağ Y., “Birdenbire”,2019, Karışık Teknik, Erzurum _____113
- Resim 4.3.** Çelikdağ Y., “Daire, Üçgen ve Köşesi Eksik Küp”, 2019, Heykel, Erz. _114
- Resim 4.4.** Çelikdağ Y., “Kale Önü Parkı”,2019, Projelendirilebilir Dijital Çalışma,
Erzurum / Yakutiye _____115
- Resim 4.5.** Çelikdağ Y., “Atatürk Üniversitesi Kampüs Parkı”,2019, Projelendirilebilir
Dijital Çalışma, Erzurum/Atatürk Üniversitesi Yerleşkesi _____116
- Resim 4.6.** Çelikdağ Y., “Palandöken Kayak Merkezi”,2019, Projelendirilebilir
Dijital Çalışma, Erzurum / Snowdora Otel_____117
- Resim 4.7.** Çelikdağ Y., “Cam Ayakkabı ”,2016, Pleksi Glass ve Metal, Erzurum__118
- Resim 4.8.** Çelikdağ Y., “Dikili Taş”,2016, Pleksi Glass ve Dijital Baskı, Erzurum_119

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Nokta Çalışma Örnekleri _____	3
Şekil 1.2. Çizgi Çalışma Örnekleri _____	5
Şekil 1.3. Yüzeyde Oluşturulmuş Doku _____	7
Şekil 1.4. İnsanın Sınırlı Mekân Anlayışı _____	12
Şekil 1.5. Simetrik, Asimetrik ve Radyal Simetri Örnekleri _____	15
Şekil 1.6. Monokrom (Tek Renkli) Çalışma. _____	16
Şekil 1.7. Biçimler Arası Zıtlıklara Örnek Bir Çalışma _____	17
Şekil 1.8. Ritm ve Tekrar Kavramlarına Doğadan Örnek Bir Görüntü _____	19
Şekil 1.9. Ritm ve Tekrar Kavramlarına Örnek Bir Görüntü _____	19
Şekil 1.10. Farklı Uzunlukta Olan Cisimlerin Verdiği Derinlik. _____	20
Şekil 1.11. Ölçü ve Oranın Yüzey Üzerinde Uygulanması (Piet Mondrian) _____	22
Şekil 1.12. Bir Kompozisyon Örneği (Juan Gris). _____	23
Şekil 1.13. İhtiyar – Genç Kadın _____	28
Şekil 1.14. Yakınlık İlkesi Örneği _____	31
Şekil 1.15. Benzerlik İlkesi Örneği _____	32
Şekil 1.16. Tamamlama İlkesi Örneği _____	33
Şekil 1.17. Süreklilik İlkesi Örneği _____	34

ÖNSÖZ

“Sol LeWitt’in Geometrik Olgusunun Mekânda Algılanabilirliği” başlığı ile ele alınan bu çalışma da, Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi birçok akımla özdeşleştirilen ve bu alanlarda öncü olmuş Sol LeWitt’ in sanatsal biyografisi kapsamlı olarak incelenmektedir. Araştırmada; sanatçının geometrik kurgulamaları ile üretmiş olduğu eserler ve sanatsal anlamda kabul gören fikirlerine değinilmiştir.

Çalışmaya kaynaklık eden LeWitt’ in eserleri ve öncülük ettiği akımlar; araştırılan konu bağlamında gerek resim gerekse heykel sanatında sorgulama ve çalışmalar yapması gerekçesi ile seçilmiştir.

Eğitim sürecinin bu aşamasında, tez çalışmamı birlikte yürüterek tamamladığım danışmanım Sayın Doç. Dr. Necmettin KARABULUT hocama yine eğitim sürecimde emeği bulunan, bilgi düşünce ve deneyimlerini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT, Sayın Doç. Dr. Önder YAĞMUR, Sayın Doç. Dr. Fevziye EYİĞÖR hocalarıma ayrıca, değerli arkadaşım Nuri ERDOĞAN’ a teşekkür ederim.

Erzurum 2019

Yakup ÇELİKDAĞ

GİRİŞ

Bu çalışmada, sanatın ilke ve unsurları çerçevesinde, sanatı meydana getiren yapı taşları ile ilerleyerek biçim ve renk gibi bir araya getirilmesinde gözetilecek bazı sağlam ve evrensel kurallar ışığında sanatçıların eserlerini oluşturmak ve eleştirmek için başvurulan teknik ve kaideler ifade edilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmadaki Sol LeWitt ile özdeşleştirilen Minimalizm ve Kavramsal Sanat akımlarının tarihsel olarak oluşumları, değişimleri, barındırdıkları alt akımlar, oluşum sürecinde bu akımlara kaynak ve öncü olmuş birçok sanatçının eser ve analizleri ve kavramları hem görsel hem de metinsel olarak sorgulanmaya çalışılmıştır.

İlerleme de Sol LeWitt' in sanatı araştırılarak, Minimalizm ve Kavramsal Sanatla izlediği yol ve bu süreçteki sanat adına, minimalizmin estetik içeriği ve indirgeyciliği ile diyaloga girmesi, bilginin kavramsal şekilleri ile önsel amaçlarının görüntü veya nesneye dönüştürülmesi esnasında oluşan permütasyonlar, çelişkili değişimler ve düzensizlikleri incelediği “Kavramsal Sanat Üzerine Parağraflar” metni ve kavramsal sanat lafının bir üslup haline gelmesine ön ayak olmasında büyük rol oynayan 35 satırlık “Kavramsal Sanatla İlgili Cümlelere” metninde sanata yüklediği fikirler paylaşılmıştır. Sanatçı biyografisi araştırılarak, iki ve üç boyutlu eser sorgulamalarına gidilmiştir.

Sol LeWitt' in minimalizm ve kavramsal sanatla güçlendirdiği ve izleyiciye ulaşmaya çalıştığı, ömrünün elli yılı kapsayan sanat hayatı onun için bir yaşam biçimi olmuş, beklentileri aşarak zihinsel soyutlamalara gözle ve zihni genişleten fiziksel ölçüler vererek hem sanat üreticisini hem de izleyiciyi şaşırtacak sonuçlara ulaşmayı başarmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATIN UNSUR, İLKE ve GÖRSEL DÜŞÜNCESİ

1.1. SANATIN UNSURLARI

Sanat öğrenimini, sanatı meydana getiren yapıtaşları ile ilerlemek, sanat yapan kişinin kendi bireysel dünyasını en iyi iletecek şekilde, akılcı ve bilinçli olarak kullanmayı ve bunları konu, kompozisyon ve anlam olarak sınıflandırmakla tamamlanabilir. Bir metin yazarının harfleri birleştirerek kelime sonrasında ise bunlardan cümleler ve paragraflar oluşturup bir metin yazması gibi sanatı oluşturan kişide kendine has yapıtaşlarını kullanarak sanat eseri çıkarmaya çalışır. Tamamlanan yapıt çoğu zaman eksikliği giderilmiş müstakil bir yapıt olarak görülse de çoğu izleyicinin gözünde o, işlenmiş çeşitli yapıların bir araya gelmesinden başka bir şey değildir.

Sanatın unsurlarının (biçim ve renk gibi) bir araya getirilmesinde gözetilecek bir takım sağlam ve evrensel denilebilecek kurallar vardır. Ahenk, dengeleme, hâkimiyet, ritim vs. gibi. Bu çoğu Sanatçıda yaratıcı bir içgüdünün ürünüdür. Öğrenme ile ilgili değildir. Fakat bazı kuralların rehberliğinin mutlak zorunluluk haline gelmesi ve giderek bunların yöntem haline gelip kalıplaşması ile akademik öğretim tehlikesi başlar. Bütün ahenk ve denge kurallarının birer değişmez kanun değil, çağlara, toplumlara, şahsi tavır ve davranışlara, anlatım tarzlarına göre değişen kavramlar olduğunun unutulmaması gerekmektedir.

Grzymkowski ise sanatın unsurlarını şöyle ifade etmiştir;

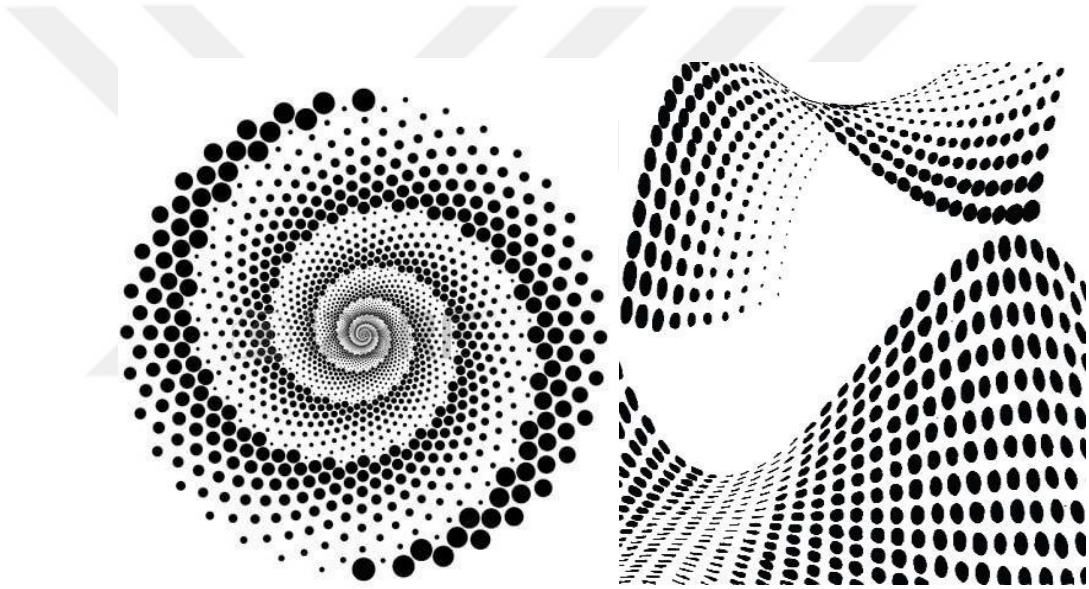
Bir yazarın harfleri birleştirip kelimeler oluşturması, daha sonra onlardan da cümleler ve paragraflar kurarak bir hikâye anlatması gibi sanatçı da kendine özgü araçları kullanarak sanat eserini ortaya çıkarır. Tamamlanan eser, genellikle bitmiş müstakil bir eser olarak görülse de çoğu kimsenin gözünde o, işlenmiş çeşitli öğelerin toplamından başka bir şey değildir. Bu öğeler, gerek Mona Lisa, Yıldızlı Gece ve Venüs'ün Doğuşu gibi ünlü tablolar gerekse bir defter sayfasının kenarındaki eften püften çizimler için temel oluşturur (2019:116).

1.1.1. Nokta

Nokta, çizgi ve yüzey biçimi oluşturan üç belirgin elemandır. Geleneksel geometriye göre nokta, iki doğrunun kesişmesinden meydana gelir. Biçim algılamasında, resim dilinde ise bizi ilgilendiren, grafik noktadır.

Noktanın tasarımla olan ilişkisi hakkında Odabaşı şöyle söylemektedir.

Nokta, biçimi oluşturan temel bir öğedir. Noktaların belirli aralıkta ve boyutta, çeşitli renk ve sayıda, dolu ve boş olarak bir araya gelmesi ile ortaya konmak istenen tasarım oluşur. Nokta sonsuz şekilde yan yana gelebilir, biçimi oluşturan temel öge olduğundan nokta ile sonsuz sayıda biçimler ortaya çıkabilir. Büyük, küçük, planlı, dağınık, koyu açık ve başka birçok etkinlikte kullanılabilir. Nokta dinamik bir sanat elemanıdır. Büyüyebilir, çeşitlenebilir, kompozisyonu oluştururken yan yana gelişlerinde düz bir çizgiyi oluşturabilir(Odabaşı 2006:23)(Şekil: 1.1.).



Şekil 1.1. Nokta Çalışma örnekleri

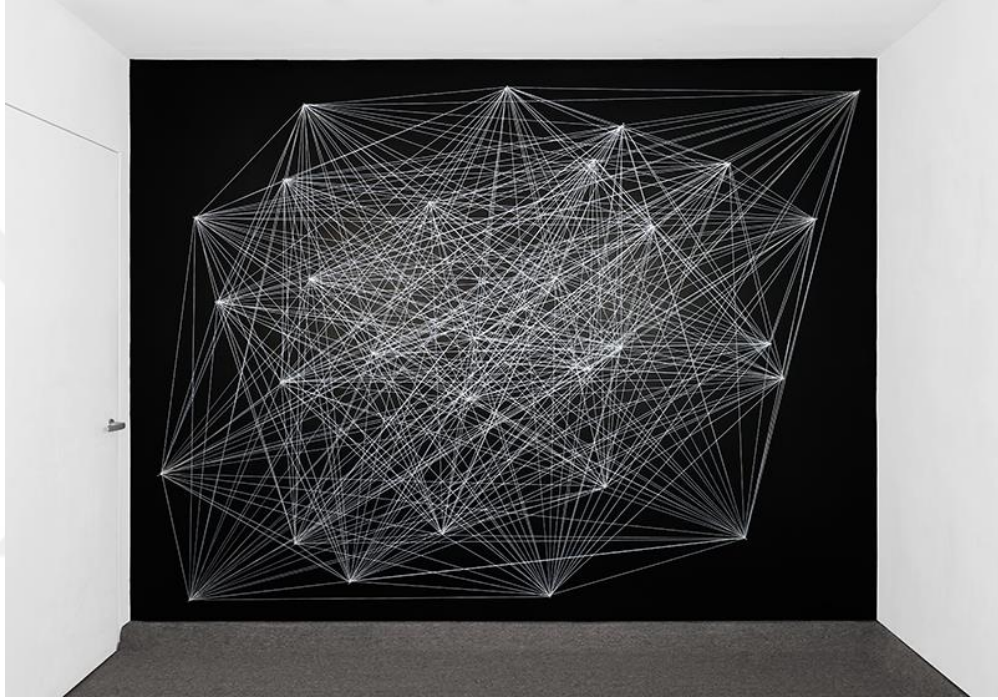
1.1.2. Çizgi

Çizgi resmin görünüşte en basit elemanıdır. Geometri ve sanatta, çizgi iki noktanın birbirine kavuşması ile oluşur. Ancak sanatçının bu iki noktayı birbirine kavuşturma olasılığı tahminlerin ötesindedir. Dikey olabilir, yatay, çapraz, eğik, birçok yönde ilerleyen düzenli veya düzensiz çizgiler olabilir.

Çizgi birbirleriyle bağıntıları, ilişkileri artan gerilim noktalarının birleştirilmesinden oluşur. Belli aralıklarla sıralanmış, tekli noktalarla bağlı olan çizgi bir yeni görünüm yaratmaktadır. Bu görünüm daha bir yüzey değildir, fakat oluşturduğu görüntü çizgiden farklı bir şeydir. Çizgi kapalı form oluşturmuş ve yapılarıyla

oluşturulmuş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır. Öyleyse; çizgi, grafik olarak hareket halindeki bir noktanın belirli bir yönde eğiliminden doğar diyebiliriz(Resim:1.1.).

Çizgi görsel bir ifade de ilk unsurdur. Anlatım olanakları olarak çizgiden sübjektif veya objektif olarak faydalanılabilir. Objektif olarak, teknik resim, ölçüm ve projelerde çizgiden faydalanılır. Sübjektif yönde anlatımlarda ise, sınırsız imkânlara sahip olunabilir. Çizgi ile birçok etki yaratılabilir, çeşitli psikik durumlar oluşturulabilir.

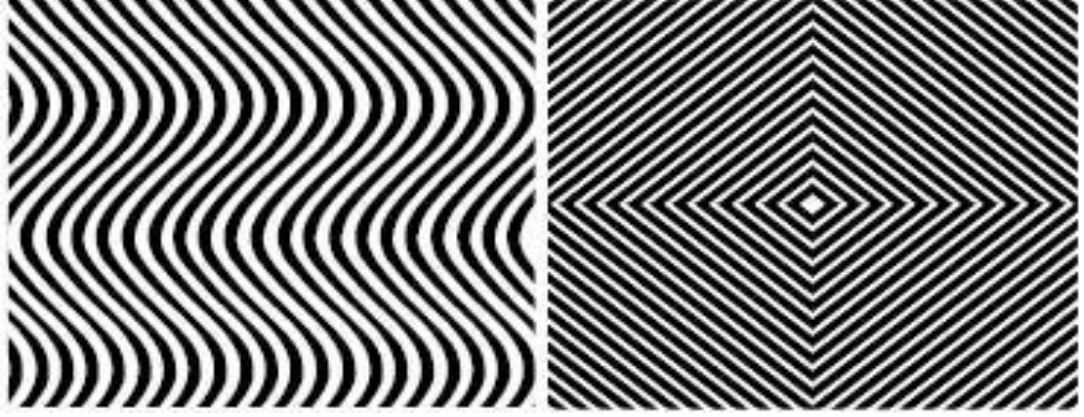


Resim 1.1. Sol LeWitt, Wall Drawing (Duvar Resmi) #815, 1997, Karışık Teknik, New York

Temel sanat eğitimi çalışmalarında göz ardı edilmemesi gereken ilk konu çizginin grafik açıdan ele alınması ve anlatım imkânları bakımından çok çeşitleriyle araştırılmalıdır.

Çizgi düzenleme içinde tuttuğu yere, yapıya birlik getirmeye veya onu zedelemeye, yapıtı düzenlemeye ya da var olan dengeyi bozmaya yarayabilir. Bir kompozisyonda, birlik veya beraberlik yönünden bakılınca çizginin birinci planda rolü olduğu ortaya çıkar. Çizgi niteliklerinin tek düze oluşu ve kompozisyon içinde tekrarı bütünde birliğe doğru götürür. Ancak burada monotoni, usandırıcı biteviyelik tehlikesi ile karşılaşılabilir(Işingör, 1986:11).

Çizgi, düz veya eğri, yatay veya dikey, kalın veya ince kullanım şekline göre de optik yanılsamalar oluşturabilir(Şekil 1.2.). Biçim farklılıkları dolayısıyla etkileri izleyicinin beyninde farklı algı yaratabilir denilebilir.



Şekil 1.2. Çizgi Çalışma Örnekleri

Grzymkowski'nin çizgi hakkında düşünceleri ise şu şekildedir.

Çizgi belki de resmin en saf ve en basit ögesidir, en azından görünüşte. Tıpkı geometride olduğu gibi sanatta da, çizgi iki noktanın birbirine bağlanmasıyla oluşan şey diye tanımlanır. Fakat sanatçının bu iki noktayı birbirine nasıl bağlayacağı neredeyse sonsuz olasılığa açıktır. Yatay bir çizgi çizilebilir, dikey bir çizgi çizilebilir, çapraz bir çizgi çizilebilir, eğik bir çizgi çizilebilir ya da birçok yönde ilerleyen zikzaklı bir çizgi çizilebilir(2019:116).

1.1.3. Biçim

Biçim tasarıda rol oynayan önemli öğelerden biridir. Tasarım meydana gelirken dış hatları ile belirlenerek kabuğu oluşturulur. İki ve üç boyutlu cisimler için durum farklı değildir(Güngör, 1983:12).

Evrende, sonsuz olan kendi biçimi dışında hiçbir biçim özgür değildir. Zira evren çeşitliliği sonsuz olan görüngü (fenomen) topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak birbirini koşullandırarak bir birlik meydana getirirler. Bu düzenli ve sürekli bağlantıda görüngüler ya da “nesnenin kişiliğinin tümü olan biçim” onunla anlaşılan diğer biçimlere bağlıdır.

Böylelikle oluşan birlik daha üstün bir biçimdir. Her üstün biçim daha üstün biçimin ögesi olarak sonsuza dek gider ve evreni oluşturur. Bir biçimsel duruma sahip olmak bir ayırt ettirici özelliği olmak demektir. Bu özellik karşıt öğelerin işlevsel bir yapı birliği oluşturarak bir kişilik kazanmasıyla çevresindekilerden farklılaşmaktadır.

Tüm canlı varlıklar bu özelliği taşırlar orada kapsayanla kapsam ancak birlikte bütün olurlar ve birbirilerinin varoluş nedenidir. Örneğin, bir ağaç biçimi tüm organlarıyla devamlılık halindedir. Ağaçtaki her yaprak nasıl ki, tümüyle ona bağlı ise,

tıpkı bunun gibi damarlar, hücre ve kanallar da her yaprağa bağlıdır. Ağaç bu kısımların biçimlerinin toplamıdır. O halde, her derecedeki biçim, onu bize tanıtan kişiliğinin tamamıdır.

Biçimde kendini ayıran özellik, olayında nesnenin kendinde vardır. Buna Aristo “öz” demektedir. Öz maddenin bir şey olabilme olanağı, bir şey yapabilme gücü olarak ifadelendirilmiştir. Öz, biçim yüzünden kendi imkânını gerçekleştirir.

Dikkat edildiğinde, biçimler arasında büyük farklar olduğu görülür. Bu konuda Güngör (1983:12) şunları söylemektedir:

Biçimlerin bir kısmı geometrik bir düzen içinde oldukları halde diğer pek çokları tamamen serbest görünüştedir. Bu bakımdan, biçimlerin birbirleriyle bağıntısını kurabilmek güç ise de, yine de onları bir dönüşüm çemberi etrafında toplamak ve birbirleriyle kıyaslamak mümkündür. Geniş açılı bir üçgen ile bir daireyi ele alırsak, biri sivri köşeleri, farklı uzunlukta kenarları ile ne derecede ele batıcı ise diğeri pürüzsüz ve yuvarlak çevresi ile o kadar ele yakın gelir. Aynı hissi üç boyutlu olarak küre ve üçgen piramit için de duyabiliriz. O halde bu biçimleri birbirlerinin zıttı olarak kabul edersek, bunlar arasında geçiş sağlayacak diğer biçim kademeleri meydana getirmek zor değildir.

Sanatçı çizgileri, dokudaki kontrast ve renkleri kullanarak sanat eserinde çeşitli nesnelere tasvir edebilir. Bu nesnelere daire, üçgen, kare ve diğer geometrik biçimler gibi basit formlara sahip olabileceği gibi insan yüzü, dağ, hayvan benzeri daha karmaşık yapılarda da olabilir. Biçimler, apaçık belirlenmiş ya da kontrast oluşturan renkler veya gölgeleme kullanılarak ima edilen mutlak sınırlara sahip olabilirler(Grzymkowski, 2019:118)

1.1.4. Doku-Dış yapı-Tekstür

Sanatçı kendisiyle iletişim halinde olan kişinin hissedebileceği somut algılanabilir bir doku oluşturabilir veya sadece bir doku kavramı ileten kapalı bir doku oluşturabilir. Örneğin Jackson Pollock resimlerinin genelinde boya katmanları üst üste gelir ve bu katmaları, uygulama alanından taşan kaba kesitle oluşturur.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, doku ile desen farklı şeylerdir. Bir malzemenin yüzeyinde sonradan yapılmış ya da doğal olarak mevcut olan ve malzeme yüzeyinde pürüzlülük tesiri görünmeyen boyama, baskı resim ve motifler doku olarak kabul edilemezler(Güngör, 1983:26).

Hissedilmesi için dokunulması zorunlu olan dokulara, doğal yani tabii dokular denir. Doğal dokular sadece elimizle değil, gözümüzde de bir takım etkiler oluştururlar.

Bu etkide; dokunun bizzat kendisi, dokulu yüzeyin parlaklık derecesi ve malzemenin rengi ayrı ayrı rol oynar.

Son olarak ise, dokulu yüzeyin parlaklığının etkisine bir göz atılacak olursa; Cisimlerin renk ve dokusunun yanında bir de yüzeylerinin parlaklık derecesi vardır. Birtakım cisimlerin yüzeyi mat iken bazılarının ki, parlaktır. Parlak cismin biraz uzaklaşıldığında parlaklığının etkisi azalarak mat görünmeye başlar. Parlak ve mat yüzeylerin izleyici gözünde bıraktığı etki farkı yüzünden parlak cisimler olduklarından daha yakında ve mat cisimler olduklarından daha uzakta görünürler. Dokuların renginin, sertliğinin ve parlaklığının meydana getirdiği etkilerdeki ortak yönler dikkate alınırsa şu sonuç ortaya çıkmaktadır:

Sert dokulu, sıcak renkli, parlak yüzeyli cisimler olduklarından daha yakında, yumuşak dokulu, soğuk renkli, mat yüzeyli cisimler olduklarından daha uzakta etki yaparlar (Güngör, 1983:27-28).

Doğal dokulara bakıldığında, birim elemanları ve bunların yan yana gelişlerindeki sistemleri görülmektedir. Ayrıca yaşayan doğadaki dokusal oluşumların işlev ile de ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilkeler ışığında, farklı anlatım istekleri doğrultusunda estetik tasarım kaygısı ile yapılan görsel yüzey değerlendirmeleri yapay dokulardır(Şekil 1.3).



Şekil 1.3. Yüzeyde Oluşturulmuş Doku Örneği

1.1.5. Strüktür-İçyapı

İşingör, “Eş ya da birbirleri ile sık bağlantılı, benzer formların ikisi ya da üç boyut üzerinde tekrarlanmasından strüktür doğar” ifadesiyle “strüktür” kavramına açıklık getirmiştir(1986:27). Bize göre ise: “Bir strüktürün başlıca karakteristiği bir mekân yaratmasıdır, bu mekâna form yönünden bir birlik vermesidir. Strüktürde ana sorunu birim bulmadır, bu birim ilkesine en iyi örnek olarak arı peteğini gösterilebiliriz. Çevrede, hayvan ve bitki dünyasında sınırsız strüktür çeşitleri görülebilir. Hatta denilebilir ki, her objenin hatta soyut objelerin dışında, insan eylemleri bile belirli strüktürler gösterir.” Yani belirli birim ya da birimlerin tekrarlanmasından doğan basit ya da az ve ya çok karışık bir olguya sahip oldukları düşünülmektedir.

Strüktürde modül (birim) elemanından başka bir önemli elemanın daha olduğu görülmektedir. Birimlerin bir araya geliş şeklini tayin eden biçimleyici ilke de denebilecek olan bu eleman, birimlerin bağlantısının türlü biçimlerde olabileceğini göstermektedir. Bunların; çizgiler, noktalar, hatta yüzeyler ya da bağ elemanları ile yapılabileceği söylenebilir.

Yine bize göre, ister işlevsel bazı öneriler içersin ister salt estetik kaygılarla olsun, strüktürel prensipler doğrultusunda meydana getirilen kişisel tasarımlar matematiksel çözümlenmelerle olanaklı hale geldiği düşünülmektedir(Resim 1.2.).



Resim 1.2. Sol LeWitt, 2/2 Two Two-Part Pieces Using a Cube With Opposite Sides Removed (Bir Küp Kullanarak İki Adet İkili Parça), 1968, Emaye Çelik, New York

Yapıyı oluşturacak olan birim elemanların biçimleri, ölçüleri, bağlantı sistemleri ve üreye bilirlilik olanakları matematiksel hesaplamalarla sonuçlandırılabilir. Örneğin, strüktürü oluşturacak olan birim elemanlardaki hesaplanmamış bir ölçü veya biçim farklılığı yapının inşasında en büyük engeldir. Gerek farklılıklar gerekse eş elemanlar gösteren elemanlar ve bağlantı sistemleri arasında matematiksel çözümlere dayalı bir ilişki yoksa strüktür (yapı) oluşturulamaz.

1.1.6. Renk

Sanatçı, farklı bileşen ve maddeler kullanarak izleyicinin göz ve beyinde renk olarak değerlendirdiği ayırım yapabileceği tonlar oluşturur. Üç ana renk (kırmızı, sarı ve mavi), diğer tüm renklerden özgür olarak varken diğer herhangi bir renk belirttiğimiz bu ana renklerin belli oranlarla harmanlanması ile elde edilebilir. Sanatçı boşluğu izah etmek, bir biçimi vurgulamak, kendi ruh halini ifade edebilmek gibi vs. birçok amaç için renk veya renkleri kullanabilir.

Sanatın kapsamı içerisinde renk bilgisinin önemli bir yeri vardır. Renkli çalışmaların yer almadığı bir sanat eleştirisi veya sanat eğitimi programı olamayacağı kabul edilmektedir. Sanat eğitimi açısından rengin önemi kesin olmakla birlikte, renk eğitiminin nasıl verileceği sorununun daha da önemli olduğu tarafımızca düşünülmektedir. Deneysel araştırmalara dayanmayan, soyut ve kuramsal bir renk bilgisi vermenin, yaratıcı anlamla bir ilgisi olmadığı düşünülmektedir. Bu sebeple, renk duyarlılığı eğitimi için, renk sistemleri öğretildikten sonra uygulama yapılması yerine, yapılan çalışmalardan renk ilişkileri ile ilgili sonuçlar çıkartmanın daha doğru olduğu söylenebilir.

Renk eğitimine ilişkin düzenleme çalışmalarının adına ister denge, ister uyum (armoni), dinamik denge veya kontrastların dengesi denilsin, önemli olmadığı söylenebilir. Önemli olanın boyayla düzenlemeler yapılmasıdır. Bu anlamda renk eğitimi alan kişinin, resim yaparak, renk ilişkilerinin çok yönlülüğü ve düzenleme olanaklarıyla ilgili deneyimler kazanarak, rengin yapısını, içsel dinamiğini, anlatım gücünü tanımasını, böylece de yaratırken kendini gerçekleştirmesini sağlamaktır, diyebiliriz.

Fizik olarak ele alındığında renk kavramı bir enerji yayılımı olarak düşünülebilir. Fakat renk kavramı gerçekte ancak bilinç seviyesinde mevcut olduğu

düşünülmektedir (Işingör, 1986:45). Renk görmek, çevremizi saran gerçekleri öğrenmek, toplamak ve almak istenenle bağlantılıdır. Bu nesnelere görünüşlerinden neler beklendiğine göre kesin olmayan, sürekli değişen bir olgudur(Südor, 2000:167). Çeşitli devirlerde, bilim adamları ve filozoflar, görmenin, renk algılamanın problemleri ile ilgilenirken, ressamlar da gün boyu değişen ışık altındaki renklerin gizemini çözmeye çalıştıkları gözlenmektedir. Sonuçta rengin, insanların duygu, düşünce ve heyecanları ile çok sıkı bir bağlantı olduğu anlaşılmaktadır.

1.1.7. Mekân

Südor, insanoğlunun çocukluğundan başlayarak, yaşamı boyunca içinde bir boşluk (uzay) duygusu taşıdığından bahseder ve nedir boşluk? Sorusunu yönelterek konuya şöyle bir açıklık getirir: “Nesneler, izleyen kişiye göre aşağıda- yukarıda, yanda yakında, uzakta bulunurlar veya izleyen kişinin hareketine göre, yani bakış noktasına göre değişirler. Nesnelere, boşlukta iki boyutu ile yer kaplayan kağıt üzerinde, üç boyutlu olarak gösterebilirsek, bunların boşlukta kapladığı alanı da bulmuş oluruz” (2000:85). Burada; mekân kavramına girmeden önce, boşluk ve plan kavramlarına değinilmesinin, ilgili kavramın açıklığa kavuşturulması açısından yararlı olabileceği şeklinde bir yaklaşım denenmektedir.

Bu konuda özellikle plan kavramına Gürer, şu açıklamaları getirmektedir:

... bu plan yüzeyler çeşitli şekilde meydana gelebilir. Herhangi bir düz çizgi dışında herhangi bir nokta düşünün. İkinci bir düz çizgi bu noktadan geçip, ilk düz çizginin bütün pozisyonlarında oluşan yüzey plan yüzeydir.

Paralel iki düz ve bu paraleli kesen üçüncü düz bir çizgi düşünün, üçüncü düz çizgi ilk pozisyonuna paralel olarak bu sabit ve paralel olan iki çizgiyi daima kesecektir. Böylece hareket eden çizginin sonsuz pozisyonlarının hepsi plan yüzey yani düzlem yüzey olarak adlandırılır ve iki boyutludur. Değişik biçimde plan yüzeylere, farklı yönde hareket verilerek çizimde üç boyutlu etkiler aranabilir(Gürer 1992:39).

Ekseriyetle mekândan bahsedildiğinde farklı şeyler anlaşılmaktadır. Anlayışlar arasındaki farklılıklar yanlış anlamaların kaynağı olduğu söylenebilir. Bundan dolayı burada mekândan söz edince öncelikle hangi mekân kavramının hedef alındığını belirlemenin önemi bizce kabul edilmektedir. Mekân deyimi ile mekânı nokta, doğru ve yüzey gibi belirli matematiksel elemanların anlatımı olarak anlayan matematikçinin kavranamayan ve nesnel olmayan mekânı kastedilmemiştir. Burada mimarının

incelenmesinde “dört boyutlu” deyimini ile karışıklık doğuran yeni fizik biliminin belirginleşemeyen, soyut mekân kavramından da söz edilmemektedir.

Mekân kavram olarak ele alındığında Işingör(1986:38) tarafından şöyle anlatılmaktadır:

Her türlü form çalışması bir mekân düzenlemesi olarak nitelenebilir. Mekân bir bakıma, içinde görülen ve görülmeyen fakat ne olursa olsun duyulan renk ve form unsurlarının etkili oldukları, birbirleri ile bağlantılı buldukları ve zaman zaman birbiri eriyile tesir ettikleri yerdir.

Fizik gerçeğin nitelikleri ile duyuların verileri her zaman birbirlerine eş değildir. İnsanın kesinlikle duyduğu herhangi bir şeye fiziki dünyada çok aykırı bir karşılık bulunabilir, hatta hiç olmayabilir de. Normal olarak insan gözünün önüne aynı zamanda serilen imajları tam olarak görmesi gerekirdi, oysaki her zaman böyle olmadığı görülmektedir.

Figür ve fon arasındaki ilişkilerin bir takım kanunları olduğundan bahseden Işingör, bu kanunları şu şekilde maddeleştirmektedir:

1. Açık meydana getiren ya da yuvarlak bir çizgi çizen marjlar içinde kalan kısmın figür gibi görünmesi daha olağandır.
2. Birbirlerine çok yakın marjlar içinde kalan alan yine fon olarak görünür. Bu yakınlığın yanı sıra kapalılık faktörünün hâkim olduğu zamanlarda durum değişir, figür olma eğilimi kapalı yüzeye döner.
3. Simetrik alanlar figür olarak görülmeye daha uygundur.
4. Biteviye kontürler gösteren alanlar da fon olarak çok figür olarak göze çarparlar.
5. Elemanların sayısı fazla olduğu zaman göz benzer figürleri gruplandırır, birlikte görür. Aynı kalınlıktaki çizgiler, doluya da boş yuvarlaklar böyledir.
6. Açık kalan çizgilerdense, yüzeyleri sınırlayan çizgiler figür gibi görünürler.
7. Figür olarak görülmeye en uygun elemanlar en basit, kapalı, masif simetrik ve biteviye olanlardır.
8. Figürlerin görünüşü kişilerini bireysel yapılarına ve geçmişteki tecrübelerine de çok bağlıdır. Formlar genellikle daha önce alıştığımız bir takım figürlere benzetilerek görülür (1986:38).

“Resimde Mekân” konusu üzerinde durmak gerekirse;

Bir bakımdan resim tarihi, mekânın temsil edilmesine ilişkin seçeneklerin öyküsüdür denilebilir;

Zira öznel tavrın kendisini ele verdiği bütün ipuçları mekânla görünmeyen varlığı hiçbir zaman, bir değerlendirme ölçütü olarak gündemde kalmasını engellememiştir (Ergüven, 1992:45). Burada renk, ışık, gölge, perspektif gibi öğeler ile mekân arasında organik bir bağıntı vardır. Mekân, başlangıcından bu yana, duyu verilerinden ayrı düşünülmesi gereken bir mesele olarak ele alınmıştır. Gündelik yaşam ile ilgisi bakımından ele alındığında mekân, uygarlığın ilk etabında eyleme yönelik,

somut niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Primitif insan için yön ve mesafe duygusuyla sınırlı bir mekân anlayışı söz konusu olduğu söylenebilir(Şekil 1.4.).



Şekil 1.4. İnsanın Sınırlı Mekân Anlayışı örneği

Ergüven, Antik dünyada, Yunan vazo resimlerinde her ne kadar yüzeyselliğin hâkim olmasına rağmen, plastik etkilerinin de ön plana çıktığını belirtirken, “mekânın bireyin nesnelere arasındaki ilişkiye müdahale imkânını saklı tuttuğu sürece biçim için kayda değer bir anlam taşıdığını” söylemektedir(112:46). Fakat doğrudan veya dolaylı, ama sonuç itibarıyla resim sanatını sorgulamaya yönelik bütün bir çözümleme yöntemlerinde bizim için belirleyici olan nokta, resimsel mekânın varlığı ve temsil edilmemesini kuramsal model için bir tür zorunluluğa dönüştüren yaklaşımdır denilebilir.

O halde çağdaş resimde sözü edilen dışlanmış mekân aslında bir yanılgıdır; çünkü burada karşılaştığımız olgu daha çok mekânın yüzeyselleşme eğilimidir. Ergüven (1992:57) bu konuda görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

Çağdaş resimse! Mekânda çok daha farklı bir durum söz konusudur. Buna göre, tuval yüzeyi ile özdeşleşen renkli alan, herhangi bir şeyi sembolize etme imkânı kalmadığı için, resmin sınırları içindeki göstergelerden birini üstlenmek zorundadır artık.

1.2.SANATIN İLKELERİ

Sanatın unsurları sanatın yapıtaşları olarak kabul edilmekte ise sanatın ilkeleri de eserlerini oluşturmak ve eleştirmek için sanatçının başvurduğu kaide ve tekniklerdir. Bu ilkeler kişilere göre küçük farklılıklar gösterebilir.

Öğelerle hangi ilkeler yardımıyla istenilen düzenlemelerin meydana getirileceği konusundan önce. Bir tasarımın meydana gelişinde kullanılan öğelerin geçirilmesi gerektiği söylenebilir. Sanatın ilkeleri, farklı yorum ve açılımlara rağmen belli sayıda öğelerden bahsedilebilir.

Tasarı oluşturmak için kullanılan tasar öğeleri bir araya gelip birbiriyle bağlantı kurabilmek adına bazı ilkelere bağlı olarak düzenlenirler. Bir başka deyişle tasar ilkeleri düzenleme yapmak için yol gösterici ve kolaylaştırıcı rol oynadığı söylenebilir.

1.2.1.Tasarım

Tasarım kavramını genel anlamda algılamak amacıyla, bazı alt grup kavramlara değinmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

Zihinde hazırlamak anlamına gelen ‘tasarlamak’, bir hareketi, bir düşüncüyü gerçekleştirmek için zihinde hazırlık yapmak olduğu gözlenmektedir. ‘Tasarımlamak’ ise, bir şekli önce zihinde canlandırmak yani tasavvur etmek anlamına gelir.

Burada şu hususu belirtmek gerekir ise, her ne kadar hayatta “Tasarı” kelimesinin karşılığı burada ifade edilen anlama uygun olarak kullanılmakta ve ilk taslak, ilk şekil, ilk kroki anlaşılmaktadır.

Tasar kelimesinin karşılığı; bir yapı, bir aygıt veya bir makinanın farklı kısımlarını kâğıt üzerinde gösteren çizgilerin tamamı, plan olarak gösterilmektedir. Bu açıklamada izah edilmek istenilen şeyin Fransızcadaki proje kelimesine karşılık olduğu, tanımlamanın sonunda yer alan plan kelimesinin bu anlamda kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Yukarıda bir tasarımın önce tasarı haline gelip sonra geliştirilmek suretiyle tasar haline geldiğinden bahsedilmişti. Fakat herhangi bir tasarım, tasan haline gelip daha sonra geliştirilerek kesinleşirse bile ortaya çıkan şekle her zaman tasar demek mümkün olmayabilir. “Zira bir çalışmaya tasar diyebilmek için bir maksada hizmet etmesi, fikir

mahsulü olması ve içinde yaratıcılık kıymeti bulunması lazımdır”(Güngör, 1986:2). Bu sebeple, bu nitelikleri bulunmayan çizimleri tasar olarak kabul etmek imkânsızdır denebilir.

1.2.2. Denge

Denge ile zıtlık, aslında iç içe konulardır. Evrende her şeyin, birbirleri ile ilgili zıtlıklar dengesi içinde olduğunu söylenebilir. Çünkü dengesizlik uzun süreli olamaz. “Dengesizlik, bozukluk, yanlışlık demektir. Dengesizlik, devamlı dengeyi arar ve denge bulunduğu da durur, sakinleşir. Varlıkla yokluk, zıtlık ilişkilerinin dengesine veya dengesizliğine bağlıdır. Bir dengesizlik, zincirleme olarak diğer dengesizliklere sebep olabilir (Demir, 1993:112). Gerçekten de dengenin, bir kuvvetler ve ağırlıkların eşitliği ilkelerine dayandığı söylenebilir. Terazinin kefelerinin eşitlenmesi eşit ağırlıklarla yüklenerek sağlanabilir. Terazi örneği, insanda, dengenin durağan bir durum olduğu düşüncesini uyandırabilir. Sanatta denge unsuru, tüm elemanları aynı düzeye getirip eşitleme anlamında ele alınmamalıdır. Söylenmek istenen, sanat eserini oluşturan bütün unsurların oluşturduğu bütünlüğe dayalı düzenin yarattığı dinamik bir etki olarak karşımıza çıkar. Yani gerilimlerin oluşturduğu bir uyumdur denebilir.

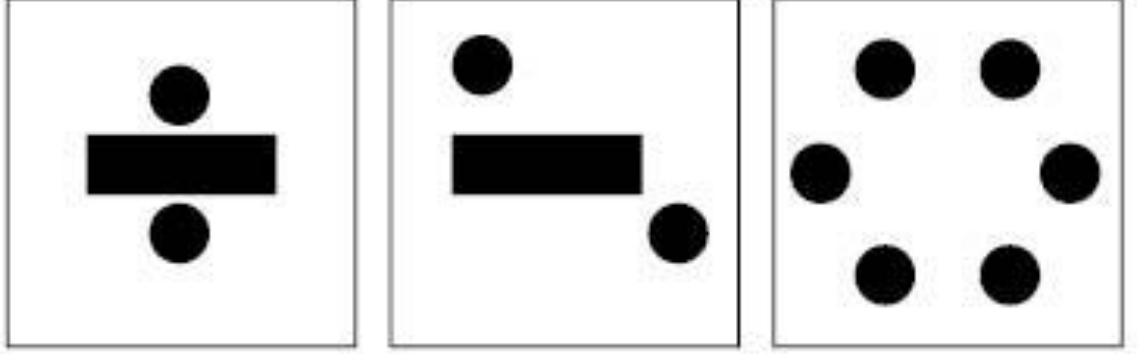
Bir kompozisyonun simetrik ya da asimetric dengeye dayalı olmasının en önemli kriteri, tasarımın konusu ve içeriğidir. Gerek asimetric, gerekse simetrik düzenlemelerle oldukça etkileyici sonuçlar elde etmenin mümkün olduğu söylenebilir. Tasarımcı, oluşturduğu kompozisyonda optik ağırlıklara sahip unsurları belirli dengeler içerisinde bir araya getirmeye çalışır. Asimetric bir kompozisyon içinde kurulan dengeyi nesnel olarak izlemek ya da ters çevirmek gibi yöntemlere başvurulabilir.

Görsel anlatımı oluşturan elemanların, renk, biçim, hareket, açık-koyu yönleri ile gözdeki dengesi, düşünce boyutunda da anlamlı olduğunda rahatsız edici olmadığı düşünülmektedir. Örneğin, konu ile diğer elemanlarla veya genel üslupla ilişkisi olmayan bir form veya renk, sadece görsel denge sağlanması için kullanıldığında yadırgatıcı olabilir. Kısaca söylemek gerekirse görsel denge, özünde düşünsel dengeyi de taşımalı denebilir. Bütün içinde her eleman, her yönü ile paylaşım, etkileşime, ortaklığa girmek durumunda olduğu düşünülmektedir.

Eğer bir düzenlemede denge bakışım yoluyla değil de cisimlerin serbest bir tarzda yerleştirilmesi sonucunda elde edilmişse, bu dengeye asimetric denge denir.

Asimetrik dengeyi sağlamak daha zor olmakla beraber içindeki değişkenlik dolayısıyla daha ilgi çekicidir(Güngör, 1983:98).

Denge, genelde bir sanat eserinde farklı alanlardaki unsurların birbiriyle tutarlı oranlarda olması denilebilir. Denge, simetrik, asimetrik ve radyal olarak üç başlık altında sıralanabilir(Şekil 1.5.).



Şekil 1.5. Simetrik, Asimetrik ve Radyal Simetri Örnekleri

Grzymkowski ye göre bu üç başlık şöyle açıklanmıştır.

a- Simetrik Denge: Sanat eserinin çeşitli unsurların yatay ve dikey olarak eserin her iki yanına düzgün dağılması halinde gerçekleşir. Da Vinci'nin meşhur 'Son Yemek' tablosu simetrik dengeye güzel bir örnektir, çünkü söz konusu resimde İsa resmin ortasında dururken, onun sağına ve soluna on iki havari dengeli şekilde dağıtılmıştır.

b- Asimetrik Denge: Yanlış bir adlandırma gibi gelebilir size, ama bir sanat eseri aynı anda hem asimetrik hem de dengeli olabilir; bunun için söz konusu eserin çeşitli alanlarının birbirinden farklı ama eşit ağırlıkta olması gerekir. Sözgelimi, bir ressam, resminin bir tarafına büyük bir ağaç, diğer yanınaysa bir takım küçük evlerden oluşan bir köy çizebilir.

c- Radyal Simetri: Bir sanat eserindeki çeşitli nesnelere merkezi bir noktadan yayılıyorsa gerçekleşir(Grzymkowski, 2019:122).

1.2.3. Derecelendirme (Açık-Koyu Valörler)

İnsan yaşamında ışık, açık-koyu farklılıkları ile doğanın algılanmasında temel etkindir, denebilir. Işık beyaz, ışısızlık da siyah olarak alındığında, ışıkla ışısızlık arasında siyahtan beyaza kadar bir griler skalası olduğu görülmektedir.

Renkler de beyazdan ve siyaha kadar açık-koyu değerlere sahiptirler. Ressamların, rengin açık-koyu etkisini artırmak için genelde siyah ve beyazı kullandıkları gözlemlenebilir. "Görsel anlatımlarda, siyah-beyaz, gri tonların denge ve etki sorunları ne ise renklerin birbirleri ile olan ilişkilerinde, resimsel vurguda da aynı

sorunlar vardır” (Demir, 1993:42). Beyazla siyah arasında en açıktan en koyuya kadar birçok gri tonun olduğu görülmektedir.

Renk konusu gözden geçirildiğinde tasar meydana getirmede renklerin ne kadar önemli bir öge olduklarına değinilmiştir. Renklerin farklılığının yanı sıra, renklerin değişik tonlarda kullanılmasının da tasarda önemli rol oynadığı söylenebilir. Herhangi bir renk değişik değerlerde (ton değeri) kullanıldığında, renk tesirinde değişikliklerin olduğu gözlemlenebilir. Bu değişiklik bir ilgi çekicilik doğurduğundan, renk tesirine tonlar yardımıyla yeni bir imkân sağlanmış olur. Bundan dolayıdır ki, ‘değer’ bir tasar ögesi olarak kendine has önemli bir görevi olduğu görülmektedir. “... birden fazla renk farklı değerleriyle birlikte kullanıldıkları takdirde, olanak daha artar. Sadece bir rengin tonlarıyla hatta sadece siyah ve beyaz arasındaki tonlarla dahi pek çok düzenlemeler yapılabilir. Böyle çalışmalara tek renkli (monokrom) düzenlemeler denir”(Güngör, 1983:37)(Şekil 1.6.). Birçok renk kullanılarak yapılanlar ise, çok renkli (polikrom) olarak adlandırıldığı düşünülmektedir.



Şekil 1.6. Monokrom (Tek Renkli) Çalışma

1.2.4.Kontrast (Karşıtlık, Zıtlık)

Sanatçı bariz farklı nesnelere, renkleri ya da diğer öğeleri birbirine çok yakın düzenleyerek görsel açıdan daha zengin işler üretebilir. Bir birine zıt kontrast renklerin kullanılabilmesi gibi aykırı biçimler de (daire ve kare) zıtlık olarak kullanılabilir.

Sanatçı izleyicisinin algısını da çalışmanın belli bir noktasına yönlendirmek için de kontrastı kullanabilir.

Cisimlerin arasında herhangi bir bakımdan yakın ya da ortak nitelikler olmadığı takdirde, aralarında ilgi kurmanın güçleştiği görülmektedir. Her biri diğerine ilgisiz ve yabancı kaldığında, cisimlerin arasında bir birlik kurulamaz ise uyumsuzluk ve kargaşalık hüküm sürmeye başlar. Bu hal düzensizlik doğuran “Zıtlık”ın ta kendisidir, denebilir(Şekil 1.7.).



Şekil 1.7. Biçimler Arası Zıtlıklara Örnek Bir Çalışma

Öyleyse zıtlık tasarda bir taraftan canlılık verici bir görev yapması, diğer taraftan ise uyumsuzluk doğururken dikkatleri çektiği kabul edilmektedir.

Sanat yapıtlarını inceleme derslerinde bu konuyla ilgili olarak yakın renk kontrastını sıkça kullanan Matisse, Mondrian, Picasso, Kandinsky, Leger, Miro, Franz Marc, August Macke gibi sanatçıların yapıtlarından yararlanılabilir. Bu kontrasta karşılıklı kontrast da denilebilir.

İnsan yaşamında ışığın açık-koyu farklılıkları ile doğanın algılanmasında temel etken olduğu söylenebilir. Işık beyaz, ışıksızlıkta siyah olarak alındığında, ışıkla ışıksızlık arasında siyahtan beyaza kadar bir griler skalası vardır. Renkler de beyaza ve siyaha kadar açık-koyu değerlere sahip oldukları söylenebilir.

Rengin ışıklılık ve ışıksızlık ilişkisine kalite kontrastı adı verildiğini söylenebilir. “Kalite kontrastında, renkle göz arasında, ışıklılık veya ışıksızlık vardır. Kısaca söylemek gerekirse kalite kontrastı rengin gölgelenmesidir. Rengin gerçek değeri en ışıklı halidir. Renk ışık sızlandıkça şiddeti zayıflar” (Demir, 1993:56). Yani, bulunmuş

veya seçilmiş bir rengi boya olarak ışık sızlandırmak elimizde değildir, denebilir. Ancak siyahla ışık sızlandırılabilir.

Bir renk, resimsel anlatımlarda, ışığı azaltılmış kaliteleri ile birlikte kullanıldığında daha da ışıklı bir hale geldiği söylenebilir. Işınlandıkça renk öne çıkar, ışığı zayıfladıkça ise geri plana gider. Rengin ışığı azaldıkça, yüzeyde güçlü bir hacim etkisi yarattığı düşünülmektedir.

Son olarak ise miktar veya nicelik kontrastına göz atmanın yararlı olacağı düşünülmektedir. Demir, “Miktar kontrastı, iki veya daha çok renk yüzeylerinin fazla-az, büyük-küçük, şiddetli-zayıf, ilişkileri ile göze vermiş olduğu etki dengesidir” (1993:60), şeklinde açıklarken, Gençaydın, “Nicelik kontrastı, renklerin kapladığı alanların büyüklük küçüklükleriyle ilgilidir”(1987:32) demektedir. Bu kontrastta iki öge, renklerin etki gücünü belirleyici rol oynamaktadır. Rengin ışıklılık derecesi (şiddeti) ve kapladığı yüzeyin büyüklüğü, küçüklüğüdür denebilir.

Gençaydın bu hususa şu şekilde devam etmektedir:

... Bir rengin ötekine göre ışıklılık derecesini ayırt edebilmek için, kıyaslanacak renkler saf bir gri zemin üzerine yan yana konularak kontrolü yapılır. Eğitilmiş bir göz aradaki farkı hemen ayırabilecektir. Nicelik kontrastında oranların dengesi de denilebilir. Koyu bir elbisede parlak bir yaka iğnenin dengesi sağlaması gibi. Kuşkusuz burada koyu-açık ilişkisi de önemli bir rol oynamaktadır. Koyu bir yüzey üzerindeki küçük bir sarı noktanın patlayıcı etkisini, açık bir yüzey üzerindeki kocaman bir sarı leke ile ancak dengeleyebiliriz(Gençaydın, 1993:60).

1.2.5. Ritm ve Tekrar

Ritmin temelde düzenli vuruş demek olduğunu düşünürsek, vuruşlar ne kadar karmaşıkmiş gibi duyulsa da özünde bir düzen olduğu görülür. Yine aynı kaynak, ritm için şöyle demektedir. “Düzenli vuruş müziğin ritminin birimidir; bir müzikte seslerin sürelerinin karşılıklı oranı, açıkça çalınmasa da var olan bu düzenli vuruşa göre belirlenir (Ana Britanica 1987:415).

Resimde ritmin tekrarı, düşünmeden anlık yükselen görsel algılamanın tansiyonunu yeniden dengelemek ve yönlendirmek amaçlı kullanılır. Ritm büyür, yaşar yani nabzı atar. Yaşamda da ritm vardır. Kalbin atışları en önemli ve özel ritimdir. Doğada da çok sayıda yaşam ritmi vardır. Uçan kuşun kanatları, sivri sineğin vızıltısı, birbiri ardına değişen mevsimler, hepsi düzenli ritm örnekleridir (Südor, 2000:61). Ritm konusunda öncelikle eser inceleme (eleştiri) yoluyla dikkat çekilerek, ya da doğadan,

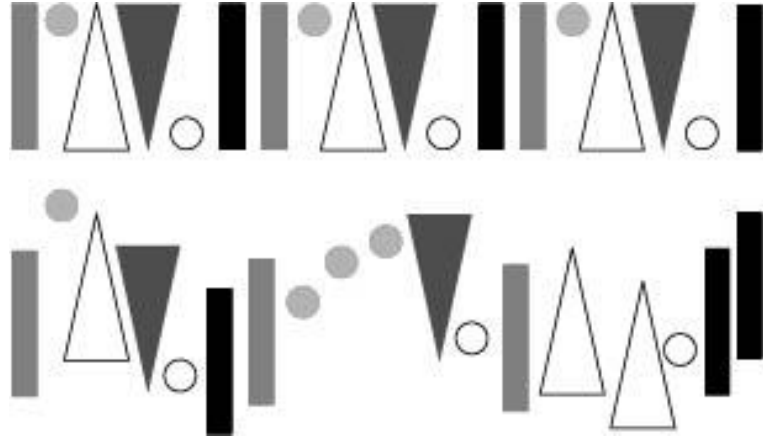
bitki, insan, hayvan yaşamından, mevsimlerin oluşumdan örnekler verilerek, öğrencilere evrenin uyumlu bir düzen içerisinde ritmik yapısı sezdirilebilir(Şekil 1.8.).



Şekil 1.8. Ritm ve Tekrar Kavramlarına Doğadan Örnek Bir Görüntü

Tasar öğelerinin bir araya gelip birbirleriyle bağıntı kurabilmek amacıyla bazı ilkelere bağlı olarak tertiplenmeleri gerektiği şeklinde bir yaklaşım kabul görmektedir. Bir başka deyişle sanat ilkelerinin düzenleme yapmakta kolaylaştırıcı ve yol gösterici bir rol oynadıkları söylenebilir.

Bu ilkeler iki boyutlu veya üç boyutlu çalışmalar için geçerlidir denilebilir. Bir tasarda bu ilkelerin bir kısmı iki boyutlu, diğer bir kısmı ise üç boyutlu kısımlarda kullanılabileceği gibi her bir ilke iki boyutlu, hem de üç boyutlu kısımlarda kullanılabilir. Ritm ve tekrar simetrik ve asimetrik olabilir(Şekil 1.9.).



Şekil 1.9. Ritm ve Tekrar Kavramlarına Örnek Bir Görüntü

1.2.6. Derinlik

Derinlik kelimesi sadece, herhangi bir cismin üçüncü boyutunun yani kalınlığının anlaşılması ya da ifade edilmesi değildir. Cisimler ister iki boyutlu, ister üç boyutlu olsunlar, yan yana ya da art arda duran birçok biçimin, birçok cismin, eğer farklı uzaklıkta oldukları hissediliyorsa, bu biçimler, bu cisimler böyle bir tertiplenme içinde bir derinlik ifadesi verebiliyorlar denebilir(Şekil 1.10.).



Şekil 1.10. Farklı Uzunlukta Olan Cisimlerin Verdiği Derinlik

Güngör, derinliğin, Örtme, saydamlık, ölçü derecelendirilmesi, düzenli ölçü derecelendirilmesi ve değer derecelendirilmesi olarak beş yolla ifade edildiğini belirtmektedir (1983:49).

Bunlardan örtme derinlik kavramının öncelikli kısmını oluşturmaktadır. İki cisimden biri bir diğerrinin önünü kapatması, bir örtme olayıdır. Her örtme olayında değişmez bir kural varsa, o da örten cismin önde, örtülenin arkada görüldüğüdür. Örtme konusunda Işingör, (1986:34) şunları söylemektedir: “Bu yöntem ile örtülen biçim büyüklük ve küçüklüğüne bakılmaksızın örten biçime göre geri plandaymış gibi etki yapar. Örneğin; bir mekân içinde veya küçükten büyüğe doğru sistemle düzenlediğimiz biçimlerden büyük olanlar önde, giderek küçülenler ise arka planda algılanırlar.”

Derinlik olgusunun bir alt basamağı olarak da açık-koyuda derinlik etkileri üzerinde durmakta fayda görülmektedir. Koyu değerle açık değer arasındaki ilişkide, koyu değerler öne çıkar ve açık değeri geri plana itebilir. Bu konuda Demir(1993:121), şunları söylemektedir:

Çıplak gözle görme olayı aydınlatma ile başlar ve açık değerler açıklıkları oranında aydınlıkla birleşerek daha geriye giderler. Koyu değerler ise aydınlığın zıttıdır, daha sert ve keskin hatlı görünerek öne çıkarlar. Örneğin, küçük mekânların büyük görünmesi için açık değerlere boyanması da açık değerlerin koyu değerlere göre geriye gitmesi ile ilgilidir. Geriye gitme ve öne çıkma (önde-arkada görünme) değerlerin sıralanmasında çok daha etkili görünür.

1.2.7. Birlik

Birlik, izleyicinin sanat eserinde kullanılan çeşitli elemanlara göstermiş olduğu tepkisine bağlı olduğundan öznel bir ilkedir. Basit olarak ifade edecek olursak birlik sanat eserindeki unsurların dengesini anlatır. Bütünlüğe sahip bir yapıt, Sanatın tüm unsurlarını birleştirir; bu unsurlar böylece birbirleriyle çatışmaktan ziyade birbirlerini tamamlarlar(Grzymkowski, 2019:121).

Çeşitli cisimlerin, mekânların ya da yapıların bir arada dengeli bir bütün meydana getirmesi ile “Birlik ”in oluştuğu söylenebilir. Birbirine zıt olan elemanlar dahi birlik meydana getirirlerken bir uyum ve düzen içinde olmalıdırlar.

İnsan vücudu, birlik için örnek olarak gösterilebilir. Amacı, şekli, çalışma tarzı, görevi, özellikleri farklı olan çoğu organ bir arada ve aynı amaç için çalışarak insan vücudunu meydana getirirler. Yaptığı işler ya da özellikleri birbirlerine zıt olan organlar dahi bir düzen içinde birbirleriyle uyuşmazlık meydana getirmeden görev yaptıkları görülebilmektedir. Makinalar da birliğe örnek için gösterilebilir. Onların da her bir parçası belirli bir düzen içinde görevlerini yaptıkları söylenebilir.

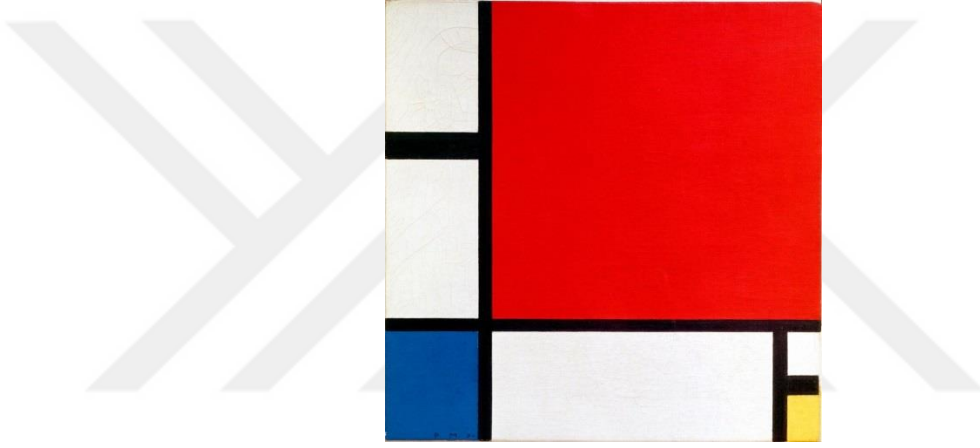
1.2.8. Ölçü ve Oran

Oran bir sanat eserinin tekil unsurlarının birbirine göre olan oranıdır. Örneğin, ressam orantılı olan bir insan vücudu resmediyorsa bacakları gövdeden daha uzun, başı da önemli ölçüde kısa çizer. Diğer taraftan Pablo Picasso gibi birçok sanatçı izleyicinin normal şartlar altında beklediği görüntüden çarpıcı oranda farklı bir görüntü oluşturmak adına geleneksel oranı dışa iter(Grzymkowski, 2019:123).

Bigalı (1984:174)'ya göre Paul Serusier nispeti, “Bir alanı süslemek, onu güzel oranlarla bölmektir” açıklamasından sonra “bölen ile bölünen alan güzel değilse süsleme, gerçeği saklamaktan başka bir işe yaramaz” demektedir. Seçilmiş veya verilmiş sınırlı bir alanın sistematik anlamda bölünmesi, ilk görünüşte gerekli tesiri

yapabilir. Gözü ve duyguyu doyuran oranlar bulunması ifade için bir zorunluluk denebilir.

İster farklı, ister benzer biçimler kullanılsın, bunların her biri gerekli büyüklükte düzenlemelere girerler. Bu konuda Güngör (1983:22) şunları söylemektedir: “Biçimler farklı büyüklükte olarak kullanıldığında farklı etkiler elde edildiğinden; ölçü bir tasarım unsuru olarak daima önemli bir rol oynar. Nitekim alçak ve yüksek, küçük ve büyük binalarıyla bir yapı grubu, birbirlerine açılan küçüklü, büyüklü biçimleriyle farklı biçimler mekân ve kitleler düzenlemesi olduğu kadar, aynı zamanda ölçüler düzenlemesi sayılır” (Şekil 1.11.).



Şekil 1.11. Ölçü ve Oranın Yüzey Üzerinde Uygulanması (Piet Mondrian)

1.2.9. Kompozisyon

Düzenleme duyarlılığının geliştirilmesi, sanat eğitimi sorunlarından biridir. Sanat üreten kişinin belli bir ölçüde de olsa bu konu üzerindeki hâkimiyeti sonuca ulaşmak açısından önem arz ettiğinin bilinci ile ilerlemelidir.

Biçimsel öğelerin basit ve gelişmiş güzel serpiştirilmesi ile bilinçli bir düzen (kompozisyon) anlayışıyla yapılmış bir çalışma arasındaki ayrımı sezebilecek düzeye ulaşmış bir kişi, kazandığı estetik değerler sayesinde kendi yaşamını da bilinçli olarak düzenleyebilme davranışını kazanabileceği kabul edilebilir. Estetik düzen kurabilme davranışlarına sahip bir insan, düzensizliklerden rahatsız olan, duyarlı insan modeli olarak kabul edilebilir.

Kompozisyon içinde formlar birbirlerini tamamlayarak sonunda dengeli bir bütüne, kompozisyonda birliğe varılabilmelidir. Yapının bütünü içerisinde form

elemanları bireysel seslerini kaybetmeye mahkûmdurlar. Kompozisyon içerisinde organik formlar kendi niteliklerini soyut formlardan daha geniş ölçüde duyururlar. Organik formlar ile soyut formlar karıştırmayı bir an için düşünssek, organik eleman ya konsonans ya da dissonans yolu ile soyut elemanı ayakta tutar veya onun üzerinde bir bozucu etki yapabilir. Bazen de soyut elemanın etkisini ikinci plana ittiğinden söz edilebilir.



Şekil 1.12. Bir Kompozisyon Örneği (Juan Gris)

1.3. GÖRSEL ALGI

Algı, olayların veya nesnelerin beyinde işlenerek, anlamlı bir bütün olarak kavranmasıdır. Görsel algı; gözümüz tarafından algılanan bilgileri, yorumlama yetisi olarak tanımlanabilir. Bilgilerin beyin yolu ile alınıp anlam kazanması sonucuna görsel algı denilmektedir. İnsanoğlu dünyayı duyu organları sayesinde algılar, dolayısıyla işitsel algı, görsel algı ve diğerleri gibi her duyuma ilişkin algılar vardır. Fakat normal hallerde en büyük ağırlık görsel algılardadır. Sanat eğitiminde görsel algı, bir duyuşsal ayrımsama fon ve ayrıntıların fark edilmesi ve nesnelerin görsel özelliklerini kavrama ile ilgilidir(Mercin,2011:168).

Algı, sinir sisteminin bir tepkisi olarak, psikologlar tarafından ifade edilmektedir. Algı beş duyu organı ile yapılan, fiziksel bir olaydır ve vücudun dış dünyadan aldığı etkiye bir yanıt olarak görünür(Akdenizli,2001:31). Örneğin; görme retinaya yansıyan ışıkla, işitme ise kulağa gelen ses dalgaları ile algı oluşur. Duyuları yorumlama ve anlamlı hale getirme süreci algılama sürecidir. Algılamada beyin, kişinin içinde olduğu durumu, geçmişini, kültürel ve toplumsal etkenleri göz önünde bulundurmaktadır. Görüş anında bilinçsiz olarak kişi, bazı duyuları seçer ve onlara anlam verir(Alakuş,2011:113). Deneyimler, ilgi alanları ve psikolojik tutumlar kişiye göre farklılık gösterdiği için, algı da kişilik tepkisi olarak bilinmektedir.

Görsel algılama; nesneden yansıyan ışınların gözü etkilemesi ve bu etkinin beyin'e ulaşması dâhilinde, görsel imgenin zihinde oluşumunu sağlayan süreçtir (Balkır,1995:3).Bu algılama sürecinde kişiler, yüzeysel bir edinim süreci geçirirler. Bu süreç, görüntülerin yükseklik ve genişlik olarak algılandığı iki boyutlu algılamadır. İlk edinimden sonra kişiler, üçüncü boyut olan derinlik algısı ile, görsel algı alanında daha derin bir edinim yaşarlar. Son olarak kişiler, deneyimleri ve kültürel birikimleri ile kavramı anlamlandırırılar.

Görsel algıda öncel olan gözdür, fakat nesnelere algılanabilir özellikleri ile kendi özellikleri arasında bir ayırım bulunmaktadır. Bu durumda görsel algının yatayda 180, dikeyde 150 derece sınırlı olmasından kaynaklanır. Böylece gerçekliğin sınırları yok olur temel algı görsel algıdır ve davranışlarımızın % 99'unun yöneticisi durumundadır(Yüksel, 2002:178). Görsel algıyı, ışık, bakmak, görmek, algılama, yanılısma ve görme algılama ilişkisi olarak altı başlık altında inceleyebiliriz.

1.3.1. Işık

Işık, görme yetimizi mümkün kılması açısından, insanoğlunun hayatının her döneminde başrol almıştır. Çünkü görme olayı ışık ile başlar. Yaygın ışık, bütünü tek seferde görebilmemizi sağlar. Işık şekillendirir, dönüştürür sonuç olarak görünür kılar. Nesnelere bize yansımada önemli rol oynar. Herhangi bir rengi tarif ederken, şiddet, yoğunluk ve ışık değerlerinden birlikte söz edilmektedir. Işık dalgaları belirli bir yoğunluk derecesine ulaştığı zaman, renk oluşur. Işığın şiddeti, rengi ve eğimi değişkendir. Bu yüzden, cisimlerin görünüşlerinde farklılar meydana gelmektedir(Özer,1981:34).

Görsel algılama, tamamen ışık enerjisine bağlıdır. Işığın varlığı, algının varlığına sebep olur. Işığın geliş açısına göre algı, değişkenlik göstermektedir. Görsel algıda ışığın şiddeti, aydınlık ve karanlık olarak kavramlaştırılmaktadır(Atalayer,1994:165-166). Örneğin; Şiddetli aydınlık veya koyuluk, kuvvetli gölgeyi oluşturmaktadır. Bu etki çizgiselliği güçlü kılmakta ve gözü kenarlara itmektir(Erim,2000:354). Işık, hem bütünsel hem de ayrıntılı olarak, bakışı direk cisimlerin görünen şekillerine yöneltir(Kanat,2001:56). Nesnelerin hacimlerini ve sınırlarını bize yansıtan ışık- gölge oyunlarıdır. Bu nedenle özellikle sanatsal çalışmalarda ışık ve gölge kavramı oldukça önemlidir(Atmaca,2014:26). Zaman içinde sanatçılar, ışığın doğa üzerinde oluşturduğu zengin renkleri ve bu renklerin insanlar üzerindeki etkilerini önemseyerek, sanatlarında ışığa yer vermişlerdir. Sanatçı sanatında vurgulamak istediği duygu, konu ve düşünceye göre ışığı belirlemektedir. Işığın oluşturduğu etkiyi konu alan ve gözleme dayanan empresyonist sanat akımının sanatsal üslubu, buna örnek olabilir.

Işığın olmadığı yerde renkten söz edilemez. Rengin fiziksel özelliği dışında tasarımcıyı ilgilendiren tarafı, sanatsal kullanımı ve psikolojik yönüdür. Renk, duygusal ve içgüdüsel olarak insanları etkilediği için, sıcak renkler, soğuk renkler, tamamlayıcı renkler ve tonlamalar gibi gruplara ayrılmaktadır(İskender,2016:77). Gruplara ayrılan renkleri bir araya toplamak veya dağıtmak tasarımı temelden etkileyebileceği için, tasarımda renk dağılımı ve tasarımın yönünü yapmak çok önemlidir(Tepcık,1994:55). Tasarımda, tasarım öğelerinin kullanılmasına rağmen, bireyler ilk olarak renge tepki vermektedir. Heyecan, korku, hareket gibi duygular sezdirmektedir(Yetmen,2016:742).

İngiliz fizik bilim adamı olan Newton, karanlık olan bir odada ince bir delikten sızan ışığı, üçgen biçimli olan bir cam prizmadan geçirerek yedi rengin beyaz zemin üzerine yansımaları gerçekleştirmişti. Newton 1666'da yaptığı bu deney ile yedi rengin farklı hızlara sahip olduğunu ve üçgen cam prizmadan farklı hızlarla geçebildiklerini tespit etmiştir(İnceoğlu,2017:7).

1.3.2. Bakmak

İnsan dış dünyayı duyu organları ile fark eder. Duyular, insanın çevresini tanımasında, anlam verebilmesinde ve çeşitli işlevleri yerine getirmesinde önemli bir rol oynar(Kanat, 2001:33). Bakmak Türkçe Sözlükte “bakışın bir şey üzerine çevrilmesi veya gözün fizyolojik şekilde bir noktaya yönelmesi” olarak tanımlanmaktadır

(TDK:1988). Bakmak ve görmek aynı gibi gözüke de aynı kavram değildir. Berger (Berger,1995:7), kitabında bakmayı, seçerek yapılan bir eylem, görmeyi gözün retinası ile ilgili işlemin bir parçası olarak yorumlamaktadır. Tabloya bakmak, çevreye bakmak ve aynı yöne bakmak gibi birçok davranışı bireyler aynı yapsalar da, sonuç olarak farklı duygular hissedilmekte ve farklı şeyler görülmektedir. Bilim adamları bu hususta “göz bakar ama beyin görür” tabirini kullanmaktadırlar. Bakmak istem dışı fiziksel bir eylem, görme ise, ruh, zekâ ve algı gerektiren bir kavramdır.

Genel olarak tüm sanatlar ‘bakma’ ve ‘görme’ kavramları üzerinde şekillenmektedir. Örneğin fotoğraf sanatçısının seçtiği bir kare, yansıtılan konuyu görme biçimini ifade eder. Sebebi ise, binlerce kadraj içinden, sanatçının kendi seçimini yapması ve tek bir kare ile sanata bakışını ortaya koymasıdır. Ressamın görme biçimi ise, tuval kağıt veya duvar üzerine yansıttığı boyalar ile hayat bulur. Aynı görüntünün farklı ressamın ellerinden çıkış biçimi bireysel farklılık göstermektedir. Ortaya çıkan her sanat eserinin etkisi izleyicinin görme biçimine bağlı olarak değişebilir. Aristo’nun ‘Ruhun Penceresi’ tanımı bu bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Bir sanat eserine bakan her farklı ruh ayrı değerlendirmelerde bulunmaktadır. Güzel sanatlarda göz, çok önemlidir. Bakmak ve görmek görsel sanatların temelini oluşturmaktadır. Sanatla iç içe olan estetik, haz ve tavır ruhun bir özelliği olduğu gibi, görme, algı ve imgede sanat kavramlarının geliştirilmesinde önemli etkiye sahiptir. Herkes bakar ama göremez. Görme olayı bilgi, bilinç ve algının bileşiminden oluşmaktadır(Arıcı,2011:152).

1.3.3. Görmek

Bireyler dış dünyaya ilişkin bilgilerini çoğunlukla görme duyusu ile sağlar. Dış dünyaya ilişkin bilgilerinin % 85’ ini görme duyusu aracılığı ile elde eder. Görme duyusu, tüm duyu sistemlerimiz içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Biyolojik açıdan incelendiğinde görme duyusu, ışığın varlığı ile gerçekleşmektedir. Işığın ve rengin algılanması, alıcı organ olan göz ile beyin arasındaki etkileşim sonucunda oluşmaktadır. Ünlü ressam Albrech Dürer, insanın en asil duygusunun görme duyusunun olduğunu belirtmekte ve renk coşkusu sadece görerek algılayabileceğimizi ifade etmektedir(Teker,2003:75). Renkli görmenin duygusal hissi gözümüzdeki alıcı ile sağlanmaktadır. Renk olmasaydı, beklide dünya bir sadelikte olurdu ve insan hayatı bu sıkıcı sadelikte ölümcül olabilirdi. Renkler beynimize görme duyumuz sayesinde

iletilmekte ve algılama da görme gerçekleştikten sonra olmaktadır. Çünkü insan bilgi deposu olan bir hafızaya, mantığa, fikre, akıla, bilinçli hareketlere, sosyo-kültürel değerlere sahip bir canlıdır. Renklerin etkisini en çok sanatçılar kullanmaktadır. Sıcak- soğuk, açık-koyu ilişkisinden yararlanarak resimlerde uzaklık yakınlık gibi hacimsellik sağlanmaktadır(Bulduk,2005:94).

Algılama süreci, duygu, duyum duygu ve düşüncelerin bir araya gelmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Algılamanın başlangıcı görmektir. Görme olayı direkt olarak beyinle ilgili olduğu için, görme gerçekleşmeden algıda gerçekleşmemektedir. Beyin gözün ilettiği verileri dikkat ve ilgili ile algılamaktadır. Bu bilgiye göre, bakma olayı gözlerle gerçekleşirken, görme ve algılama olayı beyin ile gerçekleşmektedir. Biçimler, renkler, nesnelere önce görsel bir bütün olarak algılanırken, ayrıntıları fark etmekle birlikte

görme olayı gerçekleşmektedir. İnsanlarda algılamanın ötesine geçen bilinç yani bildiğini fark etme, bilincinde olma duygusu vardır. Bir nesneyi gördüğümüzü söyleyebilmemiz için sadece renginin değil biçiminin de fark edilmesi gerekmektedir. Rengi görmek formun tamamını görmek için yeterli değildir(Balkır,1995:40).

Görme yetisi her alanda önemli olduğu gibi tasarım alanında da oldukça önemlidir. Bir tasarımcı, tasarımdaki rahatsız edici noktaları görmeli ve düzenlemelidir. Bu işlemi yapmak, görme duyusunun iyi olduğunu göstermektedir. Tasarımda birçok görsel öğe bir arada kullanılmaktadır. Kullanılan öğelerin anlaşılır olabilmesi için, vurgulamak istenen elemanlar ön plana çıkartılmalıdır. Görsel öğelerin birbirleri arasındaki boyut farkı ve üstünlükleri aslında önem sırasını belirtmektedir. Yararlanılan her öğe, düzenleme üzerinde dengeli ve uyumlu olmalıdır(Kuş,2013:22).

Bakmak ve görmek birçok sanatta yer aldığı gibi yazı ve anlam açısından da bazı sanatçılar tarafından malzeme olarak kullanılmaktadır. Bu tarz eserler izleyicide keşif imkânı sağlamaktadır. Bu eserlerden biri olan Charlotte Knibbs' e ait ' Çok Noktalı Perspektif Kullanarak Etkileşim Nasıl Sağlanabilir' adlı yüksek lisans tezi projesidir. Hiçbir şekilde elektronik cihaz kullanmadan izleyiciyle etkileşimi amaçlayan bir sunum hazırlamıştır. Projesindeki söz Henry David Thoreau'ya aittir. Bakmak ve görmek arasındaki ince detayı izleyicinin okuyabileceği bir biçimde vurgulamak istemiştir(Uygungöz,2014:10).

1.3.4. Algılama

Algı; sosyal çevre, meslek, zihinsel durum, psikoloji, dürtü, ihtiyaçlar, duygular ve geçmiş yaşantı gibi birçok faktör tarafından etkilenmektedir. Tamamen psikolojiktir. Algılama anında birey beklentileri, kültürel ve toplumsal durumları tarafından bilinçsizce etkilenmektedir(Okanlı,2013:15). Biçim kuramın düşünürleri diğer adıyla Gestalt yanlıları, algının tam bir veri olduğunu savunmaktadırlar. Adı geçen düşünürlere göre duyumun tam olarak karşılığı, gerçek bir varlığı yoktur. Duyum, algının soyut biçimdeki ayrılmasının sonucudur. Algı temel olarak örgütlenmiştir. Fakat bilgi ve davranışların kazanılmasıyla yeniden biçim değiştirir. Bu değişimin, bireyin toplumsal davranışlarının gelişmesine bağlı olduğu söylenebilir(Balkır,1995:8).



Şekil 1.13. İhtiyar-Genç Kadın

Şekil 1.13.' de iki farklı durum vardır. Bir yaşlı kadın bir de genç kadın çizimi bulunmaktadır. Görsele olan yaklaşım kişiden kişiye değişmektedir. Algısal deneyimler, yaratıcılığın bir parçasıdır. Bu yüzden çoğu sanat eserinde özellikle plastik sanatlarda zihinsel, duyusal ve görsel öğeler yer almaktadır. Sanat eseri, sanatçının dünyayı algılayış biçimidir. Sanatçının sanat eserini oluştururken algılarını kullandığı gibi, izleyicinin de tıpkı bu görseldeki gibi, algılarını kullanmaya ihtiyacı vardır. Sanat eserleri pek çok sanat elemanından meydana gelebilir fakat o bir bütün olarak algılanmaktadır(Alakuş, 2011:168).

1.3.5. Görme ve Algılama İlişkisi

Görme öğrenilmeye açık bir süreçtir. 2 yaşına kadar tüm öğrendiklerimizin %80 ini görerek öğreniriz. Görmenin bütünü göz, görme yolları, beyindeki görme merkezleri ve bağlantılarının bütünlüğüne bağlıdır. Bu bütün dâhilinde beyine gelen görseller işlenmekte ve tanıma, görsel bilgiyi depolama, kıyaslama, anlam çıkarma, uzaysal boşluk da konumlandırma ve görsel bilgiyi hareket için kullanma işlemleri oluşmaktadır. Bir resme baktığımızda gözlerimiz sabit durmamakta bir tarama işlemi yapmaktadır. Algılama gözü hareket ettiği sürede değil durakladığı zamanlarda meydana gelmektedir. Görmek ile bakmak arasında keskin farklar mevcuttur. Her gün aynı yolda yürümemize rağmen etrafımızdaki her dükkânın ismini veya hangi ürünü sattığını bilmememiz buna örnek olabilir. Algılamanın ilk basamağı görmektir. Algı görmeye bağlıdır çünkü görmek beyinle bağlantılıdır. Birey, çevresinde çevrili olan renk, biçim ve cisim karmaşası içinde pek çok şey görmektedir, fakat onları algı anlamında görebilmesi için onlara bakması gerekmektedir. Bu noktada birey, çevresindeki karmaşa içerisinden seçim yaparak görme işlemini gerçekleştirmeye başlamasıyla görsel algılama sürecini başlatmaktadır (Bulduk,2005:41).

1.3.6. Yanılsama

Algı sistemi yanılmalara açık bir sistemdir. Algılama sürecinde duyumlar yorumlanır ve anlamlı hale getirilir. Bu süreçte hem yorumlama hataları meydana gelebilir, hem de uyarıcı olmadığı halde varmış gibi algılama olabilir. Bu tür durumlara algı yanılsamaları denilmektedir. Diğer bir deyişle beynin, boyut ve derinlik gibi algıları doğru olarak yorumlayamamasıdır.

Algı yanılsamaları arasında önde gelenler illüzyon (yanılsama) ve halüsinasyondur. Fiziksel-fizyolojik ve psikolojik etmenlere bağlı olan illüzyon (yanılsama), var olan uyarıcının yanlış algılanması iken, halüsinasyon kişisel etmenlere dayanmaktadır (akıl hastalığı, yüksek ateş, alkol, uyuşturucu vb.), olmayan uyarıcının var zannedilmesi ve imgenin uyarıcı yerine geçirilmesidir. Psikoloji biliminde bilinç dışının insan davranışlarındaki yerini incelemede yanılsamalar yani bazı psikolojik hastalıkların yansıması olarak kabul edilmektedir(Öztoprak,1972:154). Bu konuda incelenecek olan yanılsamalar, bilgiye dayalı olarak beynin aldanması-yanılsaması için

özel olarak tasarlanan şekiller ve tasarımlarla ilgilidir. Bilinçli olarak bu etkiyi oluşturmak istenen yüzeyde, figür-şekil, zemin ilişkisinde zıtlık, sadelik, benzerlik gibi unsurlardan faydalanılmaktadır. Tasarım anlamında yanılsama, tasarımcılar tarafından birçok yolla yapılmaktadır. Bu yöntemlerden bazıları çizgileri farklı şekillerde kullanmaktır. Örneğin, düz çizgilerdeki durağanlık eğim verilerek kırılabilir. Tasarımda hareket oluşturmak için boyut farkı, renk, perspektif ve ton değerleri gibi önemli tasarım kavramları bilinçli olarak kullanılmalıdır. Uygulamanın genelden farklı olması durumunda, birey beynini sorgulamak durumunda bırakır devamında yanılsama durumu gerçekleşir ve hareket algılanır(Tuğal,2011:236).

1.3.7. Gestalt Algı Kuramı

Hiçbir sanat eseri, anında varlığa gelmez. Birkaç fırça darbesi veya keski vuruşu ile yavaş yavaş ortaya çıkar; titizlik ve büyük bir incelikle hazırlanır. Tamamlanmış bir sanat eserini vücuda getirmek sanatçının saatlerini, aylarını, hatta bazen yıllarını alsada, izleyicinin sanat eserini görerek algılaması birkaç saniyesini alabilir. Gestalt kuramı, sanat eseri ile karşı karşıya kalan izleyicinin tekil öğelerden ziyade, onlardan daha fazlası olan bitmiş bir eseri tecrübe ettiğini söylemektedir.

Gestalt kuramı, ilk kez Max Werheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler tarafından 1920'lerde psikolojik bir felsefe olarak öne sürülmüştür. Temeldeki amaç insan beyninin nasıl algıladığını açıklamaktır. Gestalt kuramının sanatla ilgili temel ilkesi, insan algısının nesnelere grupladığı ve onları birlik olarak tecrübe edip bir bütün yarattığı yönündedir. Dolayısı ile izleyici bir kişinin resmine bakarken, elleri, kulakları, bacakları, burnu ve diğer organları ayrı ayrı görmek yerine, bilinçaltımızda onları basitçe birleştirerek insan suretini tanırız. Bu tekil unsurları kavramanın imkansız olduğuna değilde sadece beynimizin içgüdüsel olarak bütün halindeki görüntüye odaklandığı anlamına gelmektedir(Grzymkowski, 2019:62).

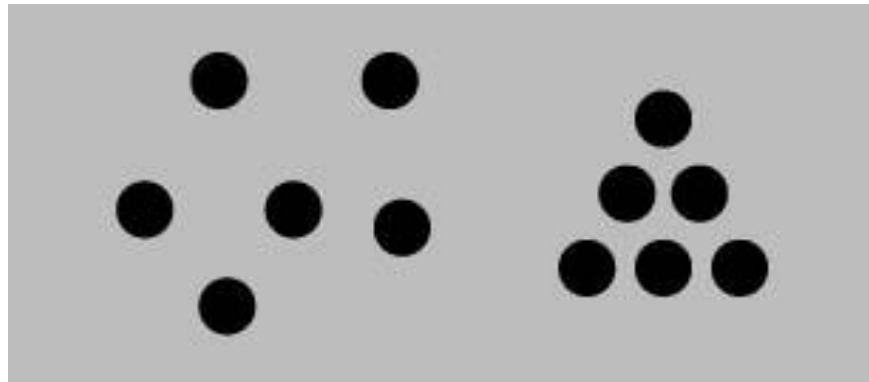
Bu kuram, algıya büyük ölçüde vermektedir. Algılamının örgütlenmesinde temel prensipler önermekte, bu sayede algılamının psikolojik temelini araştırma da ve ifade etmekte önemli katkılar sağlamaktadır. Bu kuram üretici düşünmeyi desteklemektedir. Her bireyin farklı bir doğası ve algı yeteneğinin olduğunu, bu farklılıklara rağmen, herkesin üretici ve yaratıcı olabileceğini savunmaktadır(Topçu,2016:25).

Bütüncül bir yaklaşım olan gestalt, denge kurmak için şekilleri gruplamaktadır. Gestalt, kurallar bütünü olarak tasarımcıya çok fazla yardımcı olmaktadır. Gestalt algı kuramı kavramları, görsel algılama öncesinde göz ardı edilen birçok özelliği ortaya koyarak, farklı bakış açısı getirmektedir. Bu disiplin, insanın görme sürecinde önce görsel parçaları topladığı daha sonra bu parçaları birleştirerek görülen bir nesne haline getirdiği düşüncesinden yola çıkarak, görmenin daha en başından düzenlendiği yeni bir düzenlemeyi desteklemektedir. Gestalt kuramı, temel tasarım üzerine algıyı sağlayan, gören göz için kompozisyonun görsel, anlamsal bütünü kavramayı amaçlayan gerçek bir teoridir(Çetinkaya,2011:46). Bu teori tasarım aşamasında oldukça etkilidir. Grafik tasarım, endüstriyel tasarım, temel tasarım gibi tasarım alanlarında ve eğitiminde benzerlik, tamamlama, şekil zemin ve devamlılık gibi ilkelerden oldukça faydalanılmaktadır. Bu sayede algılamanın psikolojik etkisini araştırma ve ifade etmede önemli katkılar sağlamaktadır(Kuş,2013:15).

Gestalt kuramı savunucuları, çeşitli şekiller ile karşılaştığımızda ne olup bittiğini izah eden çeşitli ilkeler öne sürmüşlerdir. Bu ilkelerden kısaca bahseder isek;

a- Yakınlık İlkesi

Yakınlık ilkesi, görsel algının sağlanması için gerekli ilkelerden biridir. Gestalt kuramı savunucuları, insanları nesneyi oluşturan birbirine yakın unsurları içgüdüsel olarak gruplandırıldığını öne sürmüşlerdir. Fakat yine insanlar birbirinden uzak veya ayrı unsurların, ayrı nesnelere oluşturduğunu kabul ederler(Grzymkowski, 2019:62).

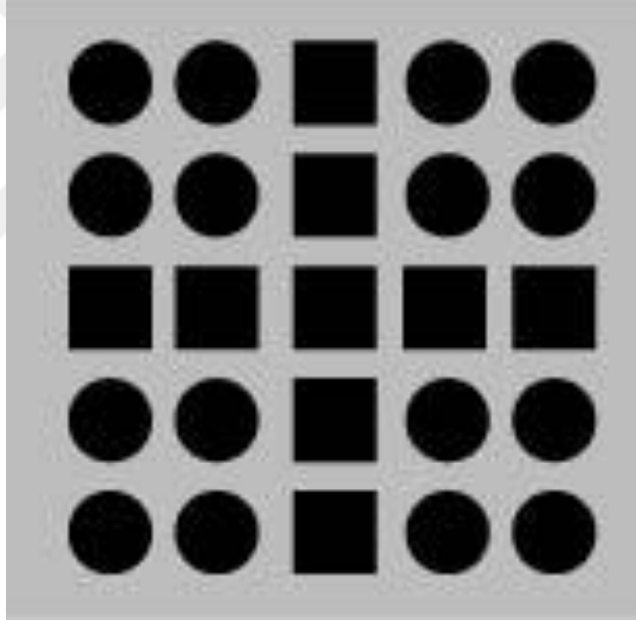


Şekil 1.14. Yakınlık İlkesi Örneği

Örnek olarak, ilk şekil(Şekil 1.14.) deki daireler arasındaki mesafe, izleyiciye onların birbiri ile ilişkisi olmayan ayrı daireler olduğu izlenimini verir. Diğer taraftan, ikinci şekilde dairelerin sıkıca kümelenmesi üçgen bir şekil oluşturmaktadır.

b- Benzerlik İlkesi

Benzerlik, biçimlerin doku, renk ve hareket gibi özelliklerin aynı görsel karakterde olmasıdır. Birçok nesne birbirlerine karıştırıldığında veya üst üste konulduğunda bile insan beyni yine birbirlerine benzer nesnelere, diğerlerinden ayırt etmek için kimi eğilimler sergilerler. İnsanlar renk, şekil, yapı ve diğer niteliklerdeki benzerlikleri ayırt ederek onların benzer olduğuna inandığı nesnelere içgüdüsel olarak kümelenirler (Grzymkowski, 2019:63).



Şekil 1.15. Benzerlik İlkesi Örneği

Bu resimde(Şekil 1.15.) şekillerin tamamı birbirlerine yakın dursa ve aynı ton renklere sahip olsalar da artı işareti oluşturan kareleri bu işaretin dışındaki dairelerden ayırmakta zorluk çekilmemektedir.

c- Tamamlama İlkesi

Gestalt ilkesine göre bireyler, görsel olarak eksik olan biçimleri tamamlama eğiliminde olmaktadır. Bu yüzden bir bütüne ulaşmak isteyen göz, eksik olanı

tamamlamaktadır(Yağmur, 2014:153). Bunu fark etmemiş olabilirsiniz; kastedilen bitmiş bir yapıyı algılayabilmeniz için size mutlaka tamamlanmış bir görüntü sunulması gerekmez. Bunun en kolay görüldüğü örnekler, bazı eksikleri olan resimlerdir; fakat sanatçı bu gerçekten yola çıkarak daha çok zarif görüntüler elde edebilir.



Şekil 1.16. Tamamlama İlkesi Örneği

Şekil 1.16. da dairelerin içerisindeki boşlukların yarattığı beyaz uzay, izleyicinin beyninde bir küp formu oluşturmaktadır.

d- Simetri İlkesi

İnsan beyni simetrik nesnelere ayrı varlıklar olarak görmek yerine kümelenmeyi seçer. Bu seçim öylesine güçlüdür ki zihin birbirlerinden uzak olan nesnelere bile birleştirir. Örnek olarak aşağıda parantez dizisi içerisindeki boşluklar ve farklılıklara rağmen, beynimiz onları altı tekil parantez olarak değil de üç adet simetrik şekil olarak algılamaktadır: [] { } []

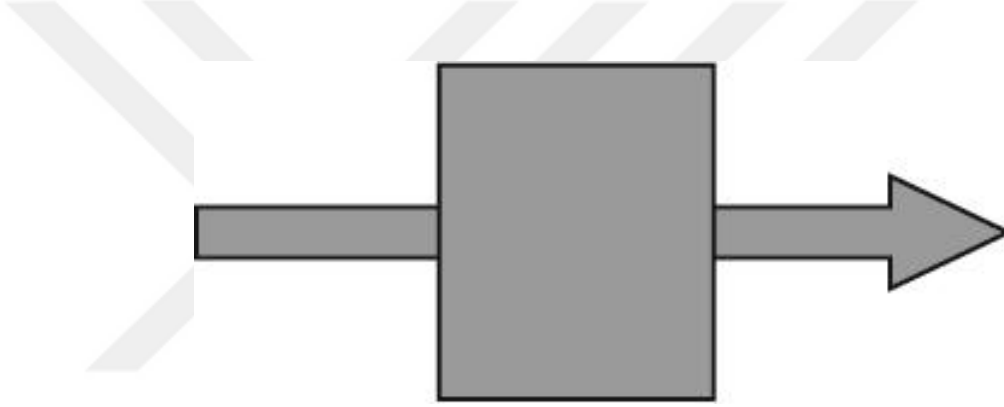
e- Ortak Yazgı İlkesi

Hareket söz konusu olduğunda, zihin aynı istikamette hareket etmekte olan nesnelere kümelenmeyi seçer. Eğer uzaktan birbirlerine ok fırlatan karşı karşıya dizilmiş orduları seyrederken her bir taraftan atılan okları birer bütün olarak algıladığımızı. Zıt istikamette ilerledikleri için iki ok kümesi karşılaştırıldığında beyin iki kümeyi birbirlerinden ayrı varlıklar olarak algılar. Bu durum öncelikle hareketli

nesneler için geçerli olsa da sanatçı hareketi ima ederek aynı etkiyi yaratabilir(Grzymkowski, 2019:65)

f- Süreklilik İlkesi

Süreklilik ilkesi, belirli bir tekrarla devam eden nesnelerin birbirinin devamıymış gibi bir bütünlük içerisinde algılanması durumudur. Sanatta çeşitli nesnelerin örtüşüp iç içe geçmesi oldukça yaygındır. Yine de izleyici beyni onları ayrı objeler olarak algılar. Sözgelisi, aşağıdaki şekil (Şekil 1.17.)de ikisi kolaylıkla büyük bir şekil olarak görülebilecekken, izleyici içgüdüsel olarak oku, kareden ayrı bir varlık olarak algılarız(Grzymkowski, 2019:65).



Şekil 1.17. Süreklilik İlkesi Örneği

g- İyi Gestalt İlkesi

İnsanlar kendilerine bir grup nesne sunulduğunda, içgüdüsel olarak düzenli örüntüler yaratacak şekilde onları gruplandırır. Aslında aşağıda bulunan şekil(Şekil 1.18.), herhangi yaygın bir örüntüye düpedüz ait olmayan uyumsuz bir şekildir. Ancak beynimiz, nesnelere içgüdüsel olarak basitleştirme eğiliminde olduğundan biz bir üçgen, bir daire ve birde kare görürüz(Grzymkowski, 2019:66).

İKİNCİ BÖLÜM

SOL LEWİTT İLE ÖZDEŞLEŞTİRİLEN AKIMLAR

2.1. MİNİMALİZM

Ressamca soyutlama sonrasındaki sanat içinde yer verilen bir diğer anlayış, Minimalist biçimleme görüşüdür. Günlük yaşam ve sanat arasındaki bağ ile ilgili bu yeni anlayış, pop ve minimalizm gibi birbirinden farklı iki anlayışı birbirlerine yaklaştırmaktadır. Post-minimal eserin arkasındaki düşünceler araştırıldığında da Conceptualism, Land Art, performans, Body art ve enstalasyon gibi anlayışların anlaşılması kolaylaşıyor. 1960'ların bütün yapıtlarının, modernist sanat kazanımlarına bir meydan okuma olarak yorumlanması görüşü, Amerikan sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e aittir. 1965'te filozof Richard Wollheim vasıtası ile Pop Art ve Soyut Ekspresyonizmine tepki olarak gelişen Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler ve öğeleri en aza indirilmiş resimler yaratmaktır. Ayrıca, bu objelerin sus ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenledikleri mekânla ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Minimal sanat objelerinin, seri olarak üretilmiş, basit ve hatta sıralı şekilde yeniden oluşturulması ön görülmektedir. Ayrıca, minimal sanat objelerinin temelde makineyle üretilmiş, yani kişiliksiz olmaları da önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun, parlak yüzeyleri olan çelik, pleksiglas ve ayna camı gibi endüstri ürünlerini tercih etmektedirler. Bu anlayıştaki artistik çalışmada, bilinmeyen ve yeni olan objeler yaratma değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gitme göz önünde tutulur. Minimal sanatta objeler, mekân içinde bir kaide üzerine değil, doğrudan esas mekân zemini üzerine konulur. Bu anlayıştaki resimlerse çerçevesiz olarak duvara asılır. Minimal objelerin özellikleri arasında, parlak, kaygan, yeni yüzeyli ve arındırılmış detaysızlık söz konusudur ve bunlara görkemliliğe ilişkin bir biçim verilmez. Bir diğer özellik de bu anlayıştaki eserlerde kullanılan nesnelerin, sokaktaki insana yabancı olmayan nesnelere arasından seçilmiş olmasıdır. Burada sanatçının yaptığı, böyle nesnelere kullanma cüreti olarak özetlenmektedir. Bu nesnelerin, yani objelerin tek tek, birbirlerinden ayrı ve bir seri gibi sıralanmaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından belirtilmiştir. Minimalist

kompozisyonda her objeye ayrılmış bir yer olması da Minimalistlerce ‘demokratik’ bir biçimleme olarak değerlendirilmiştir. Minimalistler, readymade anlayışından yararlanmakla birlikte, endüstriyel teknolojiye tepki göstermemişlerdir. Dolayısıyla teknoloji ürününü bu tür çalışmalarında kullanmışlardır. Bu anlayışı, yani Minimalist görüşleri değerlendirebilmek için konunun bir parça ayrıntısına girmek gerekmektedir. Çünkü bu alanda çalışanların ve konuyu araştıran uzmanların düşünceleri önem kazanmaktadır(Turani, 1992:744-745).

20.yy Endüstri Devrimi’nin enerjisi herşeyi değiştirerek yaşamın her alanında etkili olmuştur. Sosyal düzeni değiştiren politik olaylar, bilim ve teknolojideki yeni buluşlar, tüm sanatsal ve bilimsel disiplinlerdeki değişimler, yeni kültürel yapılanmalar tüm bu olanlar adeta birbirini tetikler biçimde hem sosyal yapıda hem de sanat alanında yeni bir düzen oluşturmaktaydı.

1950’lerde Joseph Beuys bilim, sanat, doğa ve toplumun karşılıklı etkileşim içinde birbirlerini etkileyen enerji alanları olduğu fikrini ortaya atmıştı (Özgündoğdu, 2004:198).

Yaşanan iki büyük dünya savaşı ve 20.yy’ın ilk yarısının yoğun hareketliliği, görsel sanatları oluşturan tüm disiplinlerde uğraş veren sanatçılar üzerinde, yenilikçi arayışlara ve çıkışlara yönelten büyük bir baskı oluşturmaktaydı ve Minimalizm’de çıkışını tam bu noktada yapmıştı.

1965’de Richard Wollheim tarafından dile getirilen Minimalizm, 1960’lı yılların başlarında şekillenmeye başlamasına rağmen, bu hareketin adlandırılmasından daha önceleri yapılan bazı çalışmalar bu hareketin ilk örneklerini oluştururlar.



Resim 2.1.Sol LeWitt, Wall Drawing #1183(Duvar Resmi #1183 7 Renkli Bantlar),2005, Duvar Üzerine Akirik Margo Leavin Gallery, ABD

Minimalist anlayış doğrultusunda üretilen eserlerde, yalın strüktürel yapılar, postkübist plastik anlayış ve birimlere dayalı sistematik kurgular ön plandadır. Bu akım ile beraber resimlerde ana renklerin kullanımı hakim olmuş ve tuval üzerinde yalın geometrik soyutlamalar öne çıkmıştır. Sergilerde galeri duvarları tuval gibi kullanılarak boyanmış ve mekan için yeni öneriler getirilmiştir(Resim 2.1.).

Minimalizm'in Heykel Sanatı'ndaki yansımaları klasik heykel anlayışından çok farklı yeni bir heykel kavramının oluşmasına neden olmuştur. Minimalizm ile birlikte heykel anlayışına yeni tanımlar getirilmiş ve heykel stand üzerinden koparak, standtan bağımsız yere uzanan, yayılan, dizilen veya duvar yüzeyinde sergilenebilir heykellerin yapılmasının yolu açılmıştır.

Salt ana renklerin kullanımı ve geometrik resimleri ile Frank Stella (d.1936), yere yayılan düzenlemeleriyle Carl Andre (d.1935) renkli floresan tüpleri ile yaptığı düzenlemeleriyle Dan Flavin (1933-1996), hem iç hem dış mekanda gerçekleştirdiği ve kutulardan oluşan birim tekrarlı heykelleriyle Donald Judd (1928-1994), küp düzenlemelerinin varyeteleri ile Sol LeWitt (d.1928), çok büyük boyutlarda çalışılmış çelik yay ve halkalarıyla Richard Serra (d.1939), beyaz tuvaleri ile Robert Ryman (d.1930), kesilmiş keçe ve kumaş düzenlemeleriyle Robert Morris (d.1931) Minimalizm'e öncülük eden sanatçılar olmuşlardır.

Minimalizm'in Resim ve özellikle Heykel Sanatı'nda değişikliğe uğrattığı renk ve biçim anlayışı kısa sürede diğer sanat dallarında da etkili olmuş, mimarlık, müzik, tekstil, içmimarlık vb alanlarda felsefesi ve biçim anlayışı ile özellikle 80'lerden sonra tasarım dünyasının her alanında yükselen bir trend halinde post-minimalizm olarak yeniden hayat bulmuştur.

2.1.1. Minimal Yaklaşımlar Sanat Ortamı

Minimalist eserlerin temeli akımın ilk adlandırmaları olan "Primary Structures" ve "Serial Art" ta olduğu gibi Minimalizm'de temel yaklaşım geometri üzerine kuruludur. Temel dayanım noktası geometri olan bir sanat söz konusu olunca bu sanatı biçim olarak geçmiş ve bugünkü yaşamının her noktasına ilintilemek mümkündür. Çünkü matematik ve geometri çevremizdeki tüm tasarımların, günlük yaşam nesnelere ve içinde yaşadığımız mekanların temelini oluşturur. Özellikle mimari

yapılar bütünüyle geometrik kurgular üzerinde yükselmektedir. Durum böyle olunca da geometri insan yaşantısından çıkarılamaz bir gerçektir. Çünkü;

(...)gözün tat aldığı, uyumlu ya da uyumsuz bulduğu, heyecan duyduğu her şey, büyük ölçüde geometriye dayanıyor(Rifat, 2000:9).

Minimalist eserlerin izleniminde alıcısındaki ilk bellek oluşumu Minimal eserlerin biçimsel duruşları ile gerçekleşir. İlk izlenim geometrik temellere dayanan biçim varlığının oluşturduğu görüntülerdir. Bu anlamda tarihsel süreç içerisinde geçmişe bakıldığı zaman salt biçimsel özelliğinden dolayı Minimalist benzeşimler ortaya koyabilecek birçok mimari yapı veya eser ile karşılaşmak bizi pek de şaşırtmaz. Ancak bu benzerlik sadece ve sadece biçim benzeşimidir. Örneğin, Mısır'da MÖ 3000'li yıllarda yapılmış piramitler geometrik düzenleri ve ritim tekrarlı mimari görünüşleri ile salt biçim olarak Minimal bir duruşa sahiptirler.



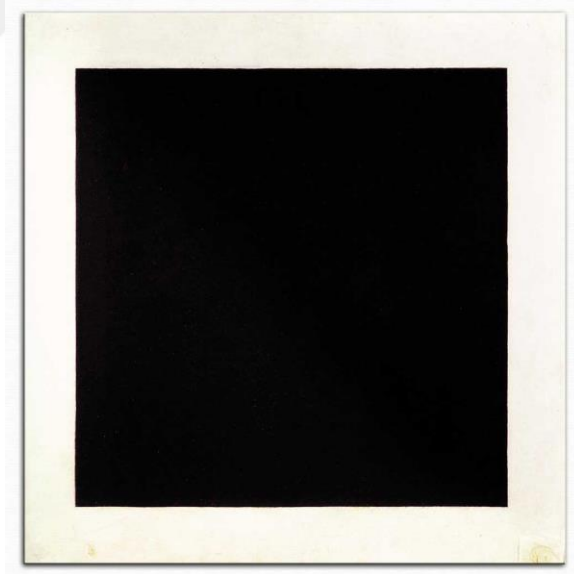
Resim 2.2.Gize Piramitleri, Keops, Kefren, Mikerinos, MÖ 2613-2563, Mısır

Minimalizm'in temellerini "Siyah Kare"leri ile atan Malevich'in resimlerine benzerliği ile şaşırtan başka bir resim, Robert Fludd'un 1617'de yaptığı "Koyu Karanlıklar" çalışmasıdır. Her iki çalışmada birbiriyle oldukça benzeşir ama bu benzerlik salt biçimsel benzerlikten öteye gitmemektedir. Malevich, sanatında belli bir aşamayı geçtikten sonra resimlerinde gösterdiği değişimleri ile kendi özgün sanat dilini oluşturmaya başladığı dönemlerde "Siyah Kare" isimli resmini yapmıştı. Robert Fludd

ise ondan yaklaşık 300 sene önce “Koyu Karanlıklar” isimli resmini yapmıştı(Resim 2.3.-2.4.).



Resim 2.3. Robert Fludd, Koyu Karanlıklar, 1617

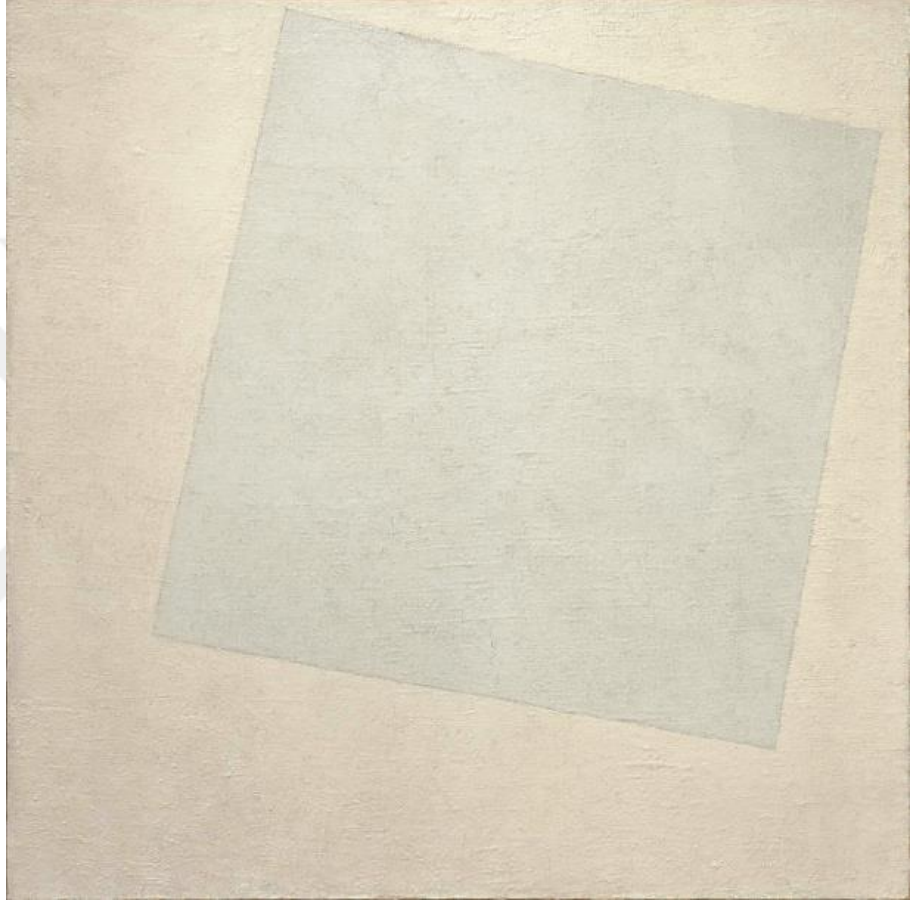


Resim 2.4. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913

Minimalizm'in oluşumundaki temel nedenler Resim ve Heykel Sanatı'nda ayrı ayrı incelendiğinde, 1950'li yıllarda Amerika'da içi boşaltılmış Pop Art resim geleneğine karşı olarak oluşturulan yeni tarz söylemler, heykelde ise İkinci Dünya

Savaşı sonrası Heykel Sanatı'nın içinde bulunduğu sıkıntılı döneme alternatif yeni sorgulamaların getirilmesi çabalarının sonuçları olarak görülmektedir.

Minimalizm'in biçim ve renkteki indirgeyici tavrını diğer Modern Sanat Akımları'nda da görmek mümkündür. Örneğin 1918'de Malevich'in yapmış olduğu "Beyaz Üzerine Beyaz Kare" erken minimal örneklerdendir.



Resim 2.5. Kazimir Malevich, Beyaz üzerine Beyaz Kare,1918

"Amerika'da bu eğilim Robert Rauschnberg'in kariyerinin başlangıcında boyadığı ve çoğu artık kaybolmuş olan tamamen beyaz resimler."(Smith, 1995:77) de olduğu gibi 1950'lerde tekrar yüzeye çıkmıştır. Daha gerilere gidilecek olursa Constantin Brancusi'nin heykellerinden de bahsetmek gerekmektedir. Özellikle Brancusi'nin "Sonsuz Sütun"u bütünüyle minimal öğeleri içermese de, birim tekrarlılığı, geometrik eleman kurgusu ve mekan ile girdiği ilişki nedeniyle Minimalist bir tavır sergilemektedir. Sanatçının diğer bazı heykellerinde de yalınlık ve plastik doku oluşumlarından arındırılmış heykelleri Minimalist bir söylem içindedirler.



Resim 2.6. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, 29 mt.1937

2.1.2. Kavram Olarak Minimalizm ve Sanat Olgusu

Minimalizm'e özetle 'sadcılık' diyebiliriz. Sadcılık kavramında görünüş, aslında bir değerdir. Eğer bir işlevi yoksa, o zaman bu özellik görünüşe dahil edilmemelidir. Minimalist bir parçada her şeyin bir nedeni, açıklaması vardır. Fazlalıklardan arınma ve işlevsellik gibi detaylar ön plana çıkar.

'Az'ın 'çok'luğuna ve gücüne işaret eden minimalizm, kökeni 1960'lara uzanan bir akım. Özellikle sanat ve müzikte, sadelik ve nesnelliği öne çıkarır. Bu tür işler, 'minimalist' ya da 'minimal sanat örnekleri' olarak adlandırılır(www.milliyet.com).

Minimalizm, 20. yüzyılın başlarından ilk yarısına kadar geçen sürede aktif olarak yaşanan akımlar içerisinde ilk örneklerini resim sanatında ortaya koymuş olmasına rağmen, üç boyutlu bir sanat anlayışı ile varlık kazanmıştı. Minimalist tarzda çalışan sanatçılara bakıldığında bu sanatçıların hemen hepsinin hem resim hem de heykel alanında çalıştıkları görülmektedir. Aslında bu durum, teknik ve sanat dili farklı her iki disiplinde de çalışmalar yapan sanatçılara ifade zenginliği sağlamaktadır.

Minimalist sanatçılar iki boyutlu yüzey-biçim problemlerine resimsel çözümler sunarlarken üç boyutlu mekan-biçim ilişkisine yönelik olarak da farklı önermeler uğraşısı içinde, çok yönlü sanatsal bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu yönlü çalışmaların sonucu olarak Minimalizm;

...mimari boşluklar yaratan heykeller, şekillendirilmiş tuvaler ve matematiksel temellere dayanan resimler gibi buluşlara neden oldu. ...Bu farklı heykel ve resimsel buluşların arasında güçlü geometrik temel, kesinliğin kullanımı, endüstriyel renkler ve elemanter biçimler vardı(Arnason, 1988:520).

Bu biçimde çalışmalar yapan en önemli minimalist sanatçılardan Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin ve Richard Serra en spesifik minimal yapıtları ile bu akımın en önemli öncüleri olmuşlardır.

Minimalizm konusunda Andrew Causey;

Minimalizm Amerika'ndı, özellikle Amerika'nın Doğu Kıyısındandı. Robert Irwin, Larry Bell ve hatta James Turrell gibi Batı Kıyısı sanatçıların işleri büyük oranda Minimalizm'le benzerlik gösterir. Ancak Minimalizm'i sadece görsel bir benzerlik olayı olarak ele almamak gerekmektedir: hatta farklı Minimalist sanatçıların işlerinde bir takım görsel benzerlikler olsa da Minimalizm hiçbir zaman bir stil olmamıştır. Aslında, terim, sanat üretim yöntemlerinin belirli prensipler çerçevesinde bir araya getirilmesi olarak daha iyi bir şekilde tanımlanabilir. Minimalizm yakın zamanlara kadar kendisine öncülük eden bazı sanatçılar arasında bile çokça tartışılan bir hareket olmuştur(Causey, 1998:119-129).

demiştir.

Sol LeWitt, ise Minimalizm'in geçiş döneminde şu ifadeyi kullanmıştır;

Bir şeyler yazmamın tek sebebi, eleştirmenlerin bu konuyu çok iyi kavrayamamalarıdır. Onlar sürekli Minimal Sanat hakkında yazıyorlar, fakat hiçbiri Minimal Sanat'ı tanımlayamıyor. İnsanlar beni sürekli Minimal sanatçı olarak adlandırıyorlar fakat hiçbiri bunun ne olup olmadığını, sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini ve ne anlama geldiğini tanımlamıyor(Meyer, 2001:3-5).

Sol LeWitt, savaş sonrası dönemin baskın hareketleri olarak kavramsallık ve minimalizm'in kurulmasına yardımcı olmuştur. LeWitt ünlü bir sanatçı olarak meslektaşlarına nazaran zıt davranışlar sergiler, genç ve yaşlı meslektaşlarına arkadaş olarak muamele eder, ödül almayı reddeder, kamera karşısında röportaj yapmak konusunda isteksiz davranışlar sergilerdi. Özellikle de fotoğrafının gazetelerde olması ihtimalini beğenmezdi.

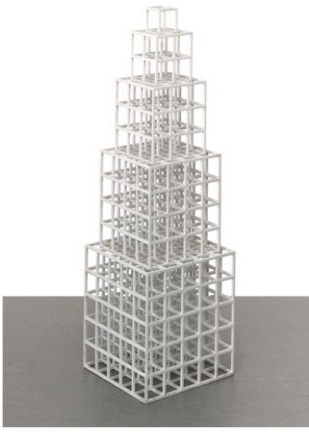
LeWitt sanat yaşamının ilk yıllarında Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın tarzına eleştirel yaklaşımlar sunan daha dingin ve bireysellikten uzak, temel renklerin kullanıldığı basit temel geometrik biçimlerde kurgulanmış duvar resimleri yapmıştır.



Resim 2.7. Sol LeWitt, Wall Drawing #917 (Duvar Resmi #917),1999,
3.9 x 16.5 mt. Duvar Üzerine Akrilik, ABD

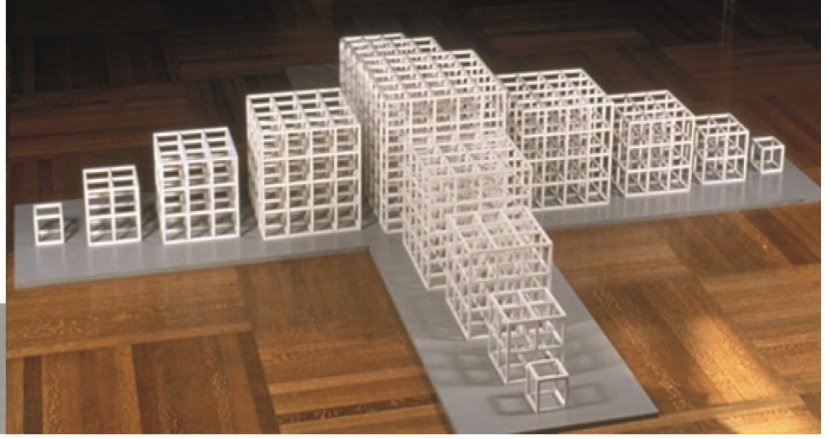
Sanatçı, çalışmalarında çok yönlü bir çalışma disiplini gerçekleştirmiştir. Duvar resimlerinde, sergi mekanlarının duvarlarına canlı renklerle uygulanan daireler ve spiraller ile grafiksel bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Sanatçı bu duvar resimlerinde yine mekan içerisindeki algı kavramına yönelik sorgulamalar yapmakta ve genelde çalışmalarında belirli renk skalasına indirgenmiş sınırlı renkler kullanmaktadır. LeWitt yapmış olduğu duvar resimleri ile çok alışık olunmayan bir biçimde gerçek duvar yüzeyini tuval olarak kullanıp sergi mekanının fiziksel planına göre biçim alan çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çok sıradan, kolay okunabilen geometrik biçimleri, mekan ve perspektif kavramları içinde oluşturduğu için bu yalın biçimlerin algılanması zorlaşmaktadır. Sanatçı bu resimlerinde mekan-sanat eseri ilişkisini sorgulamakta ve izleyici üzerinde yanılsamacı bir etki bırakmaktadır.

LeWitt'in uğraş verdiği bir diğer biçim de küplerdir. Sanatçı küp düzenlemelerini sanat hayatının başlarından günümüze kadar olan süreçte malzemenin ve mekanın farklı kurgusuyla iç ve dış mekanlarda farklı varyasyonları ile gerçekleştirmiştir. Küp formu neredeyse tüm sanat hayatı boyunca LeWitt'in vazgeçilmez geometrik elemanı haline gelmiştir.



Resim 2.8. Sol LeWitt, 12345

Heykel, Boyalı Alimünyum,1980



Resim 2.9. Sol LeWitt, 123454321

Heykel, Boyalı Alimünyum, 1993, ABD

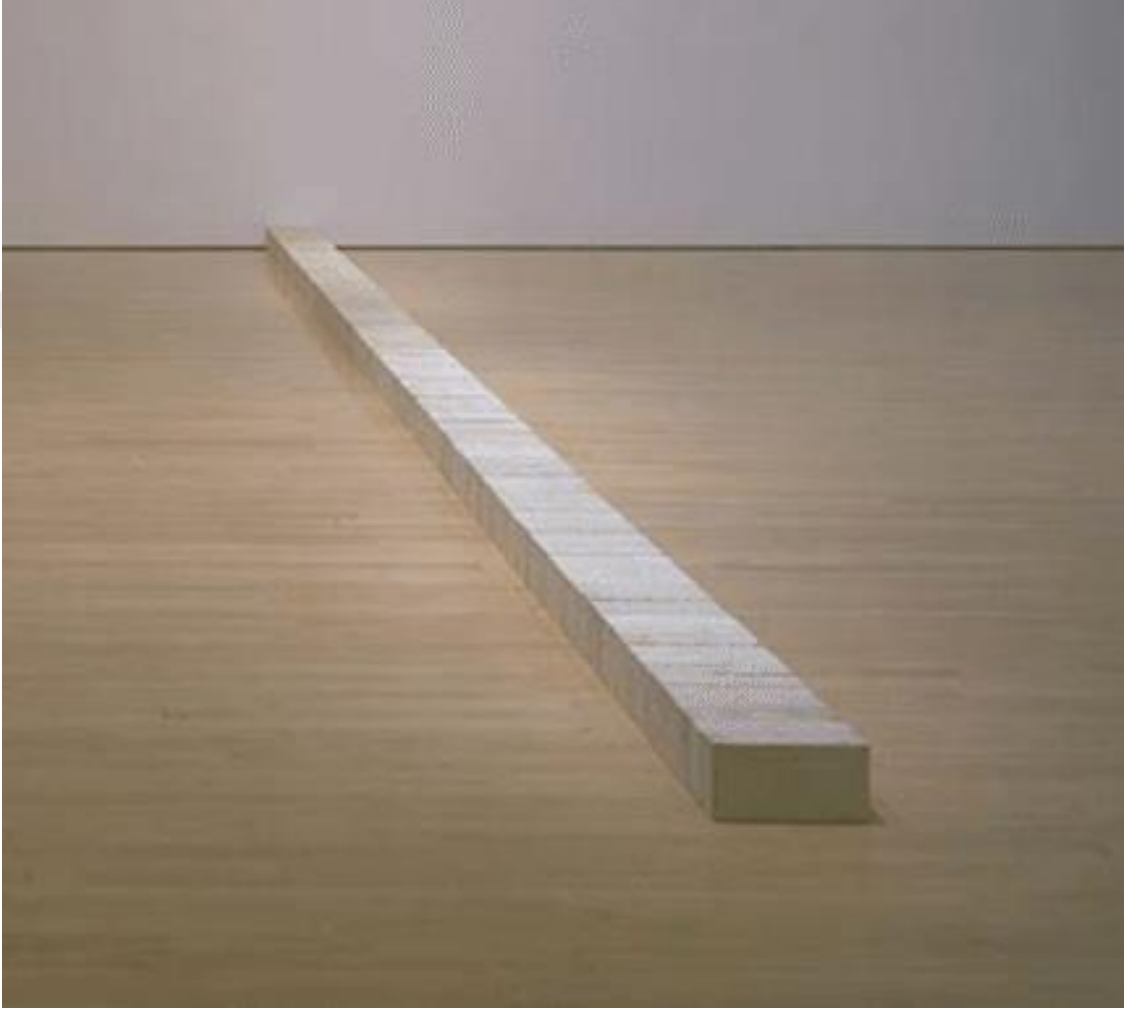
Sol LeWitt'de diğer Minimalistler gibi, Minimal Sanatın yalınlık, sadelik, kolay anlaşılabilirlik ölçütlerini kullanmıştır. Diğer sanatçılar gibi o da eserlerinin mekan içindeki biçimlerinin mekanla olan ilişkilerini ve mekanın yeni sözü üzerine çalışmalar yapmıştır. Heykellerinin çoğu endüstri şirketleri tarafından üretilmiştir. Burada amaç yine sanatçının eser üzerindeki izlerini minimum düzeye indirgemektir. Kullandığı materyaller herhangi bir sanatçı tarafından seçilebilecek, herhangi bir izleyicinin görebileceği sıradan nesnelere. Sol LeWitt, küpleri matematiksel hesaplarla, çok sistemli bir şekilde dizerek eserlerini gerçekleştirmiştir.

Sol LeWitt'e göre sanatçının eseri oluşturma sürecindeki disiplini ve tutumu ortaya çıkacak olan sonuç açısından önemli olmaktadır. Sanatçı eserini oluşturma sürecinde olabildiğince öznel davranışlardan kendini uzak tutmalı ve objektif davranışlar sergilemelidir.

Carl Andre, 1960'larda Amerika'da yaygınlaşmaya başlayan Minimalizm akımı içinde, sanatçı tek tip elemanların birim tekrarları ile gerçekleştirdiği heykelleri ile Heykel kavramına yeni bir anlayış getirmiştir. Andre'nin heykelleri alışılmış heykel tarzının dışında, ne kendi varlığı ile düşey doğrultuda yükseliyordu ne de bir kaide üzerinde sunuluyordu. Onun heykelleri çoğunlukla ince bakır ve çinko plakaların veya tuğla bloklarının yere geometrik ve birim tekrarına dayalı olarak yerde yatay düzlemde mekan içine yayılmaktaydı. Aynı zamanda Carl Andre'nin çalışmalarında izleyici bu yer heykellerinin üzerinde dolaşabiliyordu.

Carl Andre, akademik bir sanat eğitimi almamasına rağmen, bir süre Frank Stella ile olan çalışmaları onu sanat konusunda yönlendirmiştir. Minimalizm'e önemli

katkıları olan Stella'nın Carl Andre üzerindeki etkileri onun ifade tarzının oluşumuna katkıda bulunmuştur. Heykel üzerine ilk çalışmalarını Brancusi ve Stella'nın yanında yapmış olan Andre uzun yıllar Brancusi'nin etkisinde kalmışsa da bu etkiden zamanla sıyrılıp çalışmalarını yalın bir hale getirmiştir.



Resim 2.10. Carl Andre, Lever (Manivela),1966, National Galeri , Canada

Andre'nin demiryollarında çalışma dönemi, onun için yeni deneyimler ve tecrübeler kazandığı faydalı bir süre olarak geçmiştir. Bu dönemde dış dünya ve mekan ilişkileri konusunda edindiği tecrübeler onun sanatını da etkilemişti. Sanatçının çalışmalarında görülen biçimlerin yalınlığının yanı sıra dikkati çeken bir diğer noktada yapıtı oluşturan her modülün eşit ölçüleri ve keskin hatlarıdır. Andre bu etkiyi yakalayabilmek için özellikle tuğla gibi standart üretilen birimler veya belirlenmiş ölçülerde kesilen ahşap parçalar ve plakalarla çalışmıştır(Sanat Dünyamız,2002:109).



Resim 2.11. Carl Andre, Equivalent VIII (Eşdeğer VIII), 1966

Carl Andre mekân olgusunu, diğer minimalist sanatçılardan çok daha farklı bir bakış açısı ile yatay düzlemde uzanan işleriyle sorgulamaktaydı. 1967 yılında gerçekleştirdiği iki farklı yerleşirme mekân-eser sorgulamasının en tipik örneği olarak gerçekleşmiştir.

Andre 1967'de Equivalent serisinin devamı olarak gelen bir iş yaptı. 8 Cuts isimli bu iş her ne kadar farklı materyallerle ve farklı boyutta yapılsa da, bir önceki işin obje boşluk ilişkisinin zıttıydı ve aynı zamanda da eşdeğeri idi (Batchelor, 1997:60).

İlk yıllardaki çalışmalarının yüksek olan boyutlarını zamanla azaltarak, tamamen yere dizilen heykeller yapmıştır. Bu çalışmalarında düz bakır veya çinko plakalardan oluşturulan tek modüllü geometrik düzenlemelerinin mekana göre yere dizilimi vardır (Batchelor, 1997:60).

Andre'nin çalışmaları aynı malzemeden ve boyuttan oluşan formların tekrarından oluşmaktadır. Bu çalışmalarda kullanılan malzemeler sanatçının ilk dönemlerde Stella'nın Andre'ye olan öğüdünü doğrularcasına sanayi üretimidir ve sanatçının kişisel izlerini taşımazlar ve malzeme üzerinde çok da çalışılmamıştır. Oldukça yalın ve geometrik bir biçime sahiptirler.

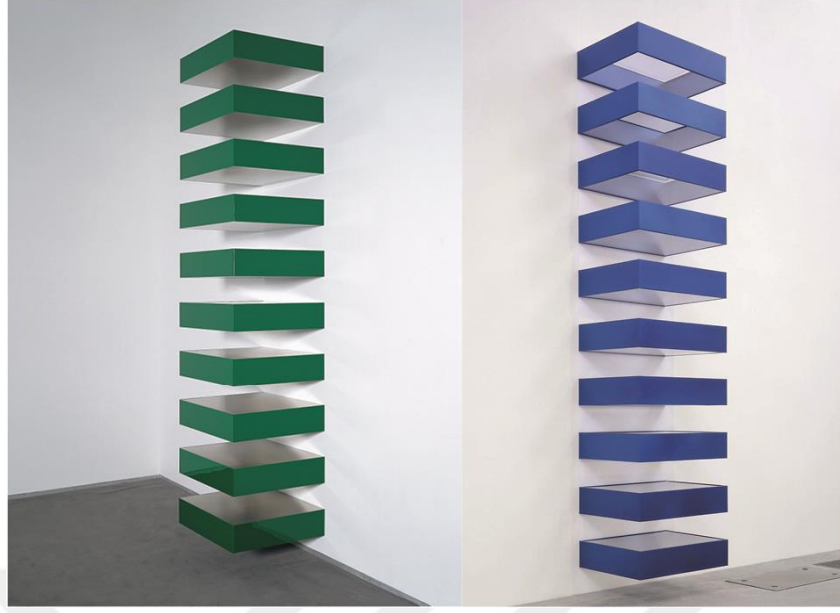
Donald Judd'un çalışmalarında ise öne çıkan belirgin özellik rengin kullanımudur. Diğer Minimalist sanatçıların çalışmalarında daha çok biçim-mekan ilişkisi ön planda tutulmuşken, Donald Judd, biçim-mekan ilişkisine ek olarak renk kavramını da irdelemiş ve bunu yazmış olduğu makalelerde sürekli olarak dile getirmiştir.

Judd kendi yazılarında ve verdiği demeçlerde her zaman özgürlüğünün kaynağını Minimal Sanat olarak göstermiştir,

...ve hiçbir zaman sanatsal bir grubun sözcüsü gibi sıfatlarla varolmak istememiştir... ve çoğu zaman da çalışmalarında rengin önemine dikkat çekmiştir(Elger, 2000:11).

Renk konusuna verdiği önem ve düşkünlüğünden dolayı JUDD “renkçi” olarak değerlendirilmiştir. Renk konusunda olan hassasiyeti kadar kurgu konusunda da çok titiz davranan Judd “bir anda bütünüyle görülebilecek” ve insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmıştır.(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2.Cilt, s.922)

Judd'un gerçekleştirdiği yapıtlarının içinde sanatı için neredeyse bir “Kült Yapıtı” haline gelen ve dünyanın birçok müzesinde kopyaları olan “İsimsiz” adlı yapıtını(Resim 2.12.) 1969-1982 yılları arasında farklı sergilerde yeniden farklı renklerde düzenlemiştir. Duvara monte edilen kutulardan oluşan bu yapıtın belirlenmiş bir ölçüsü olmamakla birlikte sergi mekanının elverdiği biçimde kutuların sayısı azaltılarak ya da artırılarak eser düzenlenmiştir.



Resim 2.12. Donald Judd, İsimsiz, Heykel, 1969-1970, Galvaniz Demir Lake,

Sol LeWitt gibi Donad Judd'da yaptığı sanat ile ilgili kuramsal anlamda makaleler yazmış ve araştırmalarını yaptığı geçmiş dönemlerin sanat akımlarını ve öncü sanatçıları inceleyerek derinleştirmeye çalışmıştır. Judd bu araştırmalarının sonucunu “...görsel sanatların temelini oluşturan 3 temel nokta: ‘Material, Space, and Color’ (...)” (Elger, 2000:12.) olarak özetlemiştir. Sanatçı renk konusundaki ısrarcılığını hem duvar hem de yer elemanlarında göstermiştir.

Donald JUDD renk konusundaki araştırmalarını ve sav’ını “...Rogier van der Weyden, Titian ve Henry Matisse’ten Josef Albers, Mark Rothko ve Barnett Newman’a kadar salt renk kullanan sanatçıların çalışmalarının ayrıntılarını inceleyerek oluşturduğu bilgi ve teorik argümanlar ile de destekliyordu.”(Elger, 2000:12.)



Resim 2.13. Donald Judd, İsimsiz, 1965, Lake Boyalı Galvaniz Demir, 33 x 203 x 66 cm, Walker Art Center, Minneapolis



Resim 2.14. Donald Judd ve Robert Morris, Primary Structures (Birincil Yapılar), 1966, Jevish Muzesi, New York

Judd, birçok etkinlikte diğer Minimalist sanatçılarla ortak projelerde yer almış ve bu sergilerde öne çıkan isimlerden olmuştur. Judd'un kaygıları da diğer Minimalistler gibi biçimde en yalın hale ulaşmak ve edindiği temel ilkeler doğrultusunda eserlerinde çok net ve keskin hatlar, pürüzsüz yüzeyler oluşturmaktı. Ayrıca;

...son derece özenli ve temiz bir işçilik kullanmak, karışık kompozisyonlardan, klasik sanatın ilkesi olan hiyerarşik düzen ve kompozisyondan kaçınmak, heykelle birlikte mekânı harekete geçirmek JUDD'un sanatının başlıca ilkeleri olmuştur(ESA, 1997, 2.Cilt, s.923.).

Dan Flavin'in almış olduğu teknik eğitim onun sanatsal gelişimine katkıda bulunmuştur. Sanatçı hazır üretim sanayi malzemelerinden Floresan tüplerinden oluşan kurguları ile Minimalist bir eğilim sergilemiştir. Flavin'de diğer Minimalist sanatçılar gibi çalıştığı malzeme ile ışık, renk ve mekân sorunu ile ilgili farklı bir öneri sunmuştur. Sanatçı, sanatsal malzeme tercihini ışıktan yana kullanmış ve değişik renk ve ebatlardaki floresan tüplerini, sergi mekânının değişik noktalarına yerleştirerek, kapalı mekânda ışık ve renk girişimlerinin mekan içindeki etkileri üzerine farklı kurgular geliştirmiştir.



Resim 2.15. Dan Flavin, Monument For V.Tatlin (V.Tatlin Anıtı), 1969

Diğer Minimalist sanatçılar gibi Flavin’de malzeme açısından kendini sınırlamış ve sadece Floresan tüplerle çalışmıştır. Flavin bu lambaların sadece tasarımlarını gerçekleştirmiş ve lambaların kurgu aşamasını teknisyenlere bırakmıştır.

Richard Serra’nın mekân içinde uyguladığı çalışmalar mekânı daraltan, bölen ya da sıkıştıran bir yapıya sahiptir. Bu tarzını dış mekânlardaki açık alan uygulamalarına da taşıyarak büyük meydanları ikiye bölen metrelerce uzunlukta “eğri”ler(Resim 2.16.) yapmıştır.



Resim 2.16. Richard Serra, Tilted Arc (Eğik Kemer), 1981, New York

Serra’nın tonlarca ağırlığa ulaşan heykelleri, iç mekânlarda mekânı bütünüyle ele geçirir ve tüm boşluğu yutarcasına hapseder. Dış mekânda ise yine anıtsal niteliğe

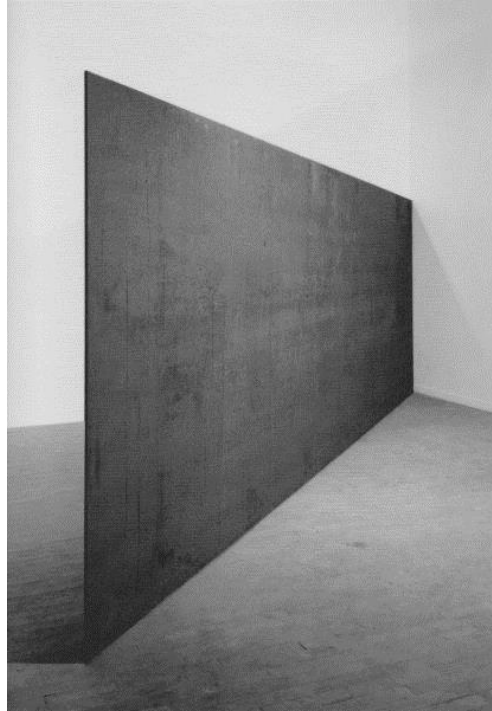
ulaşan çalışmaları tüm mekân'a hâkim olur, çevresindeki mimari yapılarla yarışarcasına bir hâkimiyet kurar ve çoğu zamanda kazanırlar. Serra'nın bu heykelleri büyüklükleriyle, duruşlarıyla mekân üzerinde kurdukları hâkimiyetin ve baskının çok daha fazlasını izleyenler üzerinde oluşturur. Bu etki ya da baskı öylesine büyüktür ki sanatçının yapıtları insanlar üzerinde;

...korku, umutsuzluk duyguları uyandırırken pek çok tartışmaya da yol açar. Bazıları için bu yapıtlar sıradan işlevlerinden kurtulmuş dünyaya umutsuz bir bakıştır(Haydaroğlu, 1997:423.).

Belki de Serra'nın amacı da buydu. Özellikle heybetli yapıları ile bu amaç doğrultusunda, malzemeyi kendi küflü, paslı, koyu renkleriyle doğal halinde kullanmıştır. Sanatçı bu çalışmalarının fotoğraflarının bile yalnızca siyah-beyaz kullanılmasını istemiştir.

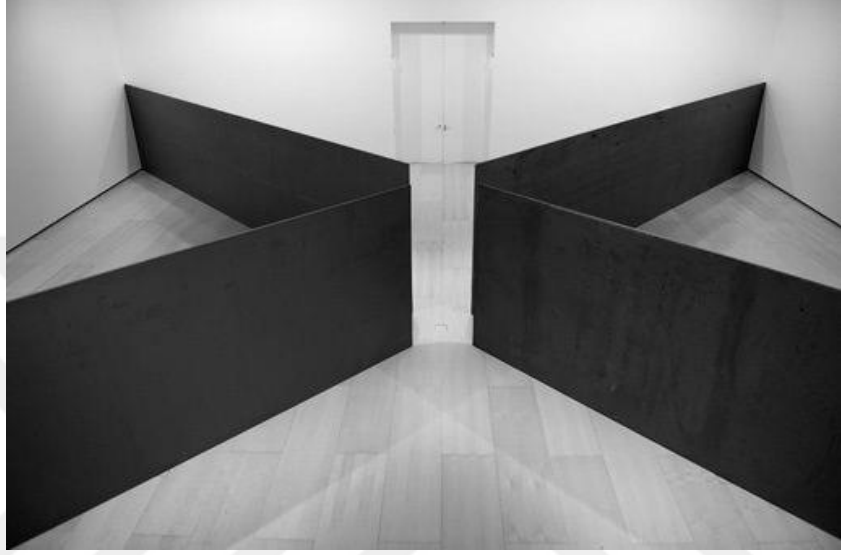
Serra, yapıtlarının mekânla olan diyalogunu ve izleyici üzerindeki etkisini şöyle ifade etmiştir;

Bir kişinin bir yeri bütün olarak algılamasını ve yürürken alan ile kendi ilişkisi arasında dialektik olmasını istedim. Sonuç, kendisini alanın bilinmezliği karşısında ölçmenin yoludur. Ben yalnızca kendi iç ilişkileriyle tanımlanan Heykel'e bakmayla ilgilenmiyorum(Marzona, 2004:88).



Resim 2.17. Richard Serra, Strike (Vuruş), 1969-71

Serra, sanatındaki tutarlılığı belgelercesine yaptığı baskı resimlerinde ve özel çubuk boyalarla yaptığı tüm resimlerinde, heykellerini anımsatır siyah lekeler kullanmıştır. Serra'nın sanatında iki önemli nokta vardır; "Ağırlık" ve "Denge" Serra bu iki özelliği, büyük boyutlara ulaşan metal (genelde paslanmaz çelik) yapıtlarında koyu siyah ham rengi kullanarak gerçekleştirmiştir.



Resim 2.18. Richard Serra, Circuit (Devre), 1972

2.2. KAVRAMSAL SANAT (Conceptual Art)

Kimi sanatsal üretimlerin 1966'dan bu yana, "Conceptual Art"(kavramsal sanat) adı altında sınıflandırdığı görülmektedir. Kavramsal sanatın ortaya çıkışı, sanatın yapısını kuramsal alanda araştırıp yeni bir tanımını yapmayı hedefleyen görüşlerle ilgilidir. Bu konudaki çabalar yoğunlaştığında, sanatın alanını genişletme görüşü de ortaya atılıyordu (Turani, 1992:759).

Sanatsal eğilimler kendilerinden önceki akımlara koşturarak gelişmiş kendi anlayış ve eğilimleri doğrultusunda yenilikler oluşturmuşlardır. Yirminci yüzyılda görülen bu akımlar toplumsal ve sosyal değerleri sorunsal hale getirmiş, sorgulama ve hesaplaşma yoluna gitmişlerdir. Kavramsal sanat bu süreçten kendini ayırmaktadır. Çünkü kavramsal sanat sanatın kendini çözümlemesi, yeni bir sanat anlamlandırmasıdır(Kınay, 1993:335).

1960'lı yıllarda sanatı aşan sorgulayan ve yeniden düşünmeyi ortaya koyan bir görüşün ortaya çıkması birçok yeni sanat hareket ve eğilimlerini bir araya getirmiştir. Bu da sanatın kapsamının genişlemesini sağlamış fakat anlaşılmasını güçleştirmiştir. Kavramsal sanat Joseph Kosuth'un da ifade ettiği gibi;

20. yüzyıl sanatı üzerine düşünülerin tuhaf bir karışımıdır: gelişimin bir evresi, kişiliğe saygı ve benzerleri gibi. Tepkici sanatın büyük bir kısmı için, kolayca, korkunun egemenliğinde bir dizi kör davranış olarak söz edilebilir(Kosuth, 1980:24).

Kavramsal sanatla birlikte, sanat kavramı irdelenmiş, sanatın tanımı yeniden yapılmış ve sanatın diğer düşünce alanları ile bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır. Sanat kendi işlevini sorgularken felsefe, matematik ve dilbilim gibi alanlardan yola çıkma girişiminde bulundu. J. Kosuth dil bilimden hareketle sanatın yeniden tanımlanmasına olanak sağladı. Kosuth'un sanatı ve sanat yapıtını felsefî açıdan ortak bir paydada bir araya getirdiği düşünülebilir. Kosuth sanatta nesne kullanımını ortadan kaldırarak 'dil'in kendisini önermiştir. Nesnenin ortadan kalkması sanatı biçim ve estetikten arındıracaktı.

Kosuth'a göre;

Estetik'i sanattan ayırmak gereklidir. Çünkü estetik, dünyanın genel algısı üzerine yargıları kapsar. Geçmişte, sanatsal işlevin bir kutbu, süsleyicisi, değeriydi. Güzeli, dolayısıyla beğeniyi konu edinen felsefenin bir kesimi kaçınılmaz olarak sanatı da tartışmak durumundaydı. Bu alışkanlıktan, estetikle sanat arasında kavramsal bir ilişki vardır düşünesü doğdu. Bu doğru değildir. Bu düşünüyü günümüze dek, sanatsal düşüncelerle dolaysız çatışmaya girmemiştir. Bu yanlışı sürdüren biçimsel niteliklerinden başka, görünümdeki öbür işlevleri de (dinsel konuda resim, soylu portreleri, mimarlık öğeleri v.b.) sanatı, sanatı gizlemek için kullanıyordu(Kosuth, 1980:11).

Joseph Kosuth, izleyenin dikkatini "düşünce" üzerinde yoğunlaştırmak için yanıtı sıradan ve önemsiz kılmaya hatta estetik değerleri "düşünce" üzerinde odaklaştırmaya çalışmıştır.

Kavramsal Sanat'ta düşünüyü yani kavram olgusu yapıtın temelini oluşturur. Bu ise biçimsel bir görünüm ile değil metinsel bir içerikle oluşur. Yapıtı görünür kılma temel bir öge olmaktan çıkıp çalışmayı bütünleyen bir öge durumuna dönüşmüştür. Düşünsel ifade de yoğunlaşma ise görselleştirme bazında birtakım sorunları beraberinde getirdi. Bunlara çeşitli çözümler arandı.

Çözümler soğuk ve arı olduğu gibi özellikle gereçlerin seçimi bakımından belli bir lirizmi de koruyabiliyordu(Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi, 1992:6539).

Kavramsal yapıt da sonuçta bir nesne olarak görünür kılınır, onda da bir takım biçimler, göstergeler vardır. Ama, bu biçimler, göstergeler geleneksel veya her çeşit biçimci

çözümlemeye ve eleştiriye kapalıdır. Çalışmayı oluşturan metinler, fablar ya da başka nesnelere, plastik kaygılarla üretilmediği ya da seçilmediği gibi, yapıtın anlaşılabilirliği biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir(Aysan, 1980:5).

Don Judd'a göre;

Sanatsal durumda temel koşullar, sanatta ilerlemenin türünün biçimsel türden olmadığını ortaya koyarlar(Kosuth, 1980:7).

Kavramsal Sanatın ilk ele aldığı alanlardan biri olan dil yeni bir dönüşün başlangıcı olmuştur. Bu da var olan düzenin sorgulanmasını, yürürlükte olan toplumsal formasyonun eleştirilmesini sağlamıştır. Yaşamın tüm sorunlarını açıklamak ve anlamlandırmak üzerine doğan dil, kavramsal sanattaki kullanımı ile yeni bir iletişim unsurunun ortaya atılmasına neden olmuştur.

Sanat yapıtının somut bir ürün değil bir bilgilenime dönüşmesi ve iletişim süreci içerisinde tanımlanması iletişimin ne olduğu sorusunu akla getirir.

...iletişim, verici dediğimiz kişi ile alıcı dediğimiz kişi arasında bir ileti alışverişidir. Verici iletiyi kodlar, alıcı kod çözer. İletişim kuramı sonuçta verici ile alıcı arasında son derece dinamik ilişkileri getirmektedir(Sözer, 1992:13).

Düşünsel alanda yapılan çalışmalar, dille dilin kullanılış biçimiyle toplumsallık arasında yoğun bir bağlantı olduğunu saptamaktadır. Dilden yola çıkılarak nesnenin politik, ideolojik ve toplumsal olarak nasıl algılandığı üzerinde durulmaktadır. Hans Haacke ve Huebler dili toplumsal, doğal, iktisadi ve siyasi boyutlarda ele almışlardır.

Buradan yola çıkarak insanın ve toplumun var oluş nedenlerini sorgulayan yanıtlara yönelmişlerdir.

ABD'li Douglas Huebler hayali Arthur R. Rose ile 1969'da yaptığı kurgusal söyleşide, Barry, Weiner ve kendisinin çalışmalarına ilişkin konuları netleştiren yazılarını kullanmış, harita, çizim, fotoğraf ve tanımlayıcı dil gibi belgelerle, dil ve imgelerin birlikte var olmasını sağlamıştır. Sanatçı bütün olarak algılanabilmesi için belgelere gereksinimi olan 'Değişken İş # 1' adlı çalışmasında mekânı, durağan yada düşey ve yatay hareket eden rastlantısal noktalarla tanımlamaktadır. Bu çalışmaların elle tutulabilir somut maddeler içermekle birlikte hiçbirisi fiziksel olarak algılanmaz. 'yere özel heykel'i için işaretlenen geniş alanlar zaman içinde kaybolmuştur. Belgelemeye şimdiki zamanı katmak olanaksızdır. Gelişigüzel seçilen herhangi bir yerde belli bir zaman dilimi içerisinde meydana gelen şeyler belgelendiği için, yerin durumu önemsiz ve tarafsız kalır. Sanatçı belli bir görüntü ile kesin ya da kapsamlı belgeleme ile ilgilenmediğinden iş çok basit bir biçimde sunulabilir(Atakan, 1997:51).

Hueblere göre bütün çalışmalarında aynı yapı izlenir, 'yer', dildeki değişimin herhangi bir şeyi değiştirmesi gibi okuyucunun bir konuda algılanmasını değiştirmeye çalıştığı doğal olan herhangi bir şeyi simgeler. Yerler durağandan, kültürel olan metin

üretmiş olduğundan değişkendir. Dolayısıyla Huebler için doğal-kültürel olan aynı zamanda durağan-değişkendir. Sanatçı çalışmaları aracılığı ile anlamın nasıl biçimlendiğini irdelemekten hoşlanır. Çalışmaları hem gerçek ve göndermeli hem de gerçek ve kurgusaldır.

Joseph Kosuth; 1969 yılında yazdığı ‘Art After Philosophy’ (Felsefeden Sonra Sanat) adlı makalesinde kavramsal sanatın ilkelerini ortaya koymaya çalışmıştır. Kavramsal sanatın manifestosu niteliğindeki bu makalede Kosuth’a göre;

20. yüzyıl; felsefenin sonu, sanatın başlangıcı olarak tanımlanabilecek bir dönemi yaşamaya başlamıştır(Kosuth, 1980:10).

Joseph Kosuth, Weiner ve Barry birlikte ‘Art-Language’ grubunu(Sanat ve Dil) ve yayınlarında sanat, dil ve kavram ilişkisini tartışmışlardır.

Art-Language’de yazılı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlardır, gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermeler yapmak içinse dilden yararlanmışlardır. Yapıt artık bir metne dönüşmüştür(Giderer, 2003:151).

Amaç gösterme biçiminin her tür imge ya da nesneden kurtarılması, bir kabuk bir kılıf gibi düşünceyi saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaldırılmasıyla asıl gösterilmek istenenin, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramının ortaya çıkarılmasıdır (Özayten, 1994:37).

Bu da sanatın işlevinin yeniden araştırılması ve tanımının tekrar yapılması anlamına geliyordu. Sanatı bağıntı ve göndermeler sisteminden oluşan bir bilgi nesnesi olarak kabul etmiştir.

Joseph Kosuth, ”İngiliz Cam Harfler, Neon Elektrik Işıklar” adlı yazısını neon tüpleriyle üç farklı renkte yazar. Neon tüpleriyle tuval üzerinde büyütülmüş sözcüklere “blow up” tanımı verilir. 1965’te “Bir ve Üç Sandalye”(Resim 2.19.) adlı yapıtında gündelik bir desen olan sandalyeyi, sandalyenin fotoğrafını ve yazılı bir metin büyütülmüş sözlük tanımını yan yana koyarak önermeler oluşturur. Burada dili ve iletişimi birleştirerek düşünsel bir boyutta izleyiciye sunmuştur. Kosuth izleyicinin dikkatini “düşünce” olgusu üzerinde yoğunlaştırmak amacı ile sanat yapıtını sıradan ve önemsiz kılmaya çalışmaktadır.

Kavramsal sanatın temelinde iki eğilim bulunur. Bunlar; izleyene bitmiş ürün sunmak yerine sanat eserinin oluşum sürecini izleme olanağı vermek ve izleyenin bu sürece katılımını sağlamak. ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ adlı makalesinde de belirttiği gibi Sol Lewitt’e göre; “Yapıt’ın nasıl görüldüğü pek önemli değildir. Fiziksel bir biçimi varsa bir şey gibi görünecektir.

Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın bir düşünüyüyle başlamalıdır.



Resim 2.19. Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965, Modern Sanat Müzesi, New York

Yapıt kavramsal bir süreçtir. Fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere herkesin algısına açıktır(Lewitt, 1980:19).

Kavramsal Sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir(Yılmaz, 2001:173).

İzleyicinin, sanatı görmekle sanatçının kavramlarını anlaması o kadar önemli değildir. Elinden çıktığı andan başlayarak sanatçı, izleyicinin yapıtı algılama biçimini kontrol edemez. Aynı şeyi değişik kişiler, değişik biçimlerde kavrarlar(Lewitt,1980:20).

Kosuth için sanat yapıtı bir düşünceyi oluşturmak ve göndermek için kullanılmış bir araçtır. İzleyicinin sanata olan yaklaşımında sanat ve sanatı aşan konular üzerinde düşünme alışkanlıklarını ve değer yargılarını değiştirerek yeniden düşünmesini ve kalıpları yıkmasını ister. Kosuth'un amacı bu noktada insanları eğitmek ve zihinleri karıştırmaktır.

Kosuth için;

Sanatı kültürel ve toplumsal bir etkinlik olarak görmek düşüncesi sorunsal olmuştur(Ramsden, 1965:39).

Sanatın gerçek işlevi, toplumdaki politik yaşamın anlaşılması için bir anahtar olmasıdır. Bu da bürokratik ya da kurumlarca konuların dışında bağımsız bir anlamı gerektirir. Sanatçılar her şeyi kullanabilir, bu sanatın inanılmaz politik gücü ve rahatsızlığıdır. Sanat gerçekte anlam yaratma sürecinin yeni alana oturtulmasıdır. Böylece sanatın oluşturulmasında her şeyi kullanabilirsiniz. Eğer altmışların sonlarında bir şeyler yaptıysak, bu bir politik noktadır ve o zamandan bu yana bir ressam olsan, yapıtın bir sanat olsa da, sanat olarak değeri onun bir yapıt olarak değerinden daha büyük olsa bile, resim yapmak, bir tepkisel eylem yapmak anlamına da gelecektir(Kosuth, 1980:157).

Dolayısıyla kavramsal sanatçı, sanatçının toplumsal bir güce sahip olduğunu anımsatır. Kavramsal Sanat'a göre;

Sanatçı artık toplumun politik bir gücüdür. Toplumun çok özel bir katmanını oluşturur. Buradan da toplumsal devinimi yönlendirme işlevine sıçar(Kahraman 1991:67).

Toplumsal devinimi yönlendirme gücüne sahip olan sanatçı, bu değişim sürecinde yeni alanların araştırılması ve yeni arayışlara yönelmesini savunur.

Resim, Heykel gibi sözcükler tüm bir geleneği anıtır ve kullanımları geleneğin onaylanmasıdır. Böylece; sanatçı sınırlanır, sanat yaparken sınırlarını aşmakta isteksizleşir (Lewitt, 1980:23).

Bu da sanatın sadece resim ve heykelle belirlenmesinin yanlışlığını ortaya koyar. Sanat yapıtı artık sınırlı ve kapalı bir düzen içinde var olmak yerine, dışarıdan enerji alan, değişim süreci içeren, izleyicinin katılımı ile gerçekleşen dizinsel etkinliklerden meydana gelir.

Kavramsal Sanat oluşumunda, malzemenin olanaklarına bağlı kalmaz. Sanatın nesne (resim, heykel) ya da özel bir mekân ile (galeri, müze) sınırlanamayacağı düşüncesini getirir. Yapıtın kendini oluşturabilmesi için, kullandığı her şey bir araçtır.

Kavramsal Sanat, sahip olunabilir, sergilenebilir, alınıp satılabilir ve yeniden üretilebilir sanat nesnesini devreden çıkarma fikrini ortaya koymuştur. Kosuth, klasik anlamdaki sergileme anlayışının ortadan kaldırılmasını ister. Günümüz müzelerinin sergileme biçimi ve eserlerinin izleyiciye sunulmuş biçimi ve geleneksel sanat yapma biçimleri onun için bir sorunsaldır. Kosuth için sergiler bayağı ve değersizdir ve yetersizdir.

Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçim bilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Sanatla ilgili irdelemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesne gerekli değildir. Mantıklı bir yaklaşımla biçimbilime önem vermeyen Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görmüştür. Kosuth'a göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da 'var olma nedeni'ne yabancıdır.

Eğer var olma nedeni Biçimci Sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır (Atakan, 1997:53).

Düşünü görselleştirilmemiş olsa bile, gerçekleştirilmiş sanat yapıtı kadar sanat ürünüdür. Estetik ve sanatı birbirinde ayırmak gerekir. Estetik ve sanat arasında kavramsal bir ilişki bulunmamaktadır. Yapıtın işlevi estetik yargılardan bağımsızdır Kosuth'a göre. O biçimciliğin estetik anlayışına karşı durmuştur.

Kosuth, geleneksel sanat yapma biçimlerinin dışında eleştiri ve yapıt üretmek için bilinçli bir çaba gösterir. Bu ve benzer çalışmalarıyla metnin önemini vurgulayarak metin ile sanat arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Kosuth için sanat ve sanatın işlevini en iyi sorgulayan sanatçı Marcel Duchamp'tır. Duchamp resim ve heykele bir alternatif sunmakla kalmamış, nesneye bilinen anlamı dışında herhangi bir anlam yüklemeyen olduğu gibi sanat ortamına bırakmıştır.

Önce izlenimci tarzda portreler yapan Duchamp daha sonra satranç konusunda desenler ve boya resimleri yapar. 1912'de Bakhe (La Vierge), Gelin (La Marice), Bakhe'nin Evliliğe Geçişi (La Passage de la Vierge ala Marice) adlı yapıtları sergiler. 1913'ten sonra alışılmış çalışmalarını geride bırakan sanatçı tuval ve desen çalışmalarının yerine fizik, zaman, dördüncü boyut ile ilgili uzamsal araştırmalara girer. Aynı yıl M. Duchamp Bisiklet Tekerleği (Resim 2.20.) adlı hazır yapıtını meydana getirir. Giderek yapıtlarında ready-made elemanları kullanmaya başlamıştır. Duchamp ready-made sözcüğü için;



Resim 2.20. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleri, 1913,

söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir der(Duchamp, 2000: 322).

Duchamp “Bisiklet Tekerleği”nde sanatsal dilin amaç ve araçlarını sorgulamakla kalmayıp, sanatçının toplumsal işlevini de araştırmış ve sanata felsefeyi katmıştır. Duchamp, hazır-yapımlara sanat adını verdiği anda, onların artık sanata dönüştüğünü söylüyordu. Fakat hazır yapımlarını hiçbir zaman estetik nitelikli bir etki ya da estetik nedenlerle oluşturmadığını vurgular.

İzleyicinin sanat eserini algılama alışkanlığını değiştiren bu eğilimler yapıtın üzerinde farklı düşünme ve görünenin ötesindeki anlamı araştırma, sorgulama, reddetme ve kabul etme gibi kavramları sanat yapıtını algılamadaki sorunları olmuştur. Duchamp için;

artık değerli olan bir şeyi yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yere çekmeye çalışmıştır(Erzen, 1991:20).

Sanatçı, resim ve heykelin bütün geleneksel anlayışlarını reddederek tepkisel bir mantık geliştirdi ve gerçek nesnelere kullanarak sanatın ve karşı çıkışın en üst seviyelerine ulaştı. O önemsiz estetik ilkelerinin anlamsızlığını ve gereksizliğini göstermeye çalıştı. Marcel Duchamp sanatın tutucu tabularına karşı yaşamı ve bilgiyi etkin kılmak istedi.

Duchamp ve Kosuth gibi kavramsal sanatın belirleyicilerinden olan J.Beuy's için sanatın temel kavramlarından birisi birey, toplum ve sanatın birlikteliği düşüncesiydi. Ona göre insan bir sanat malzemesi olarak sanat eserinin içine katılmalı, bilgi malzemeye, malzeme hayat, hayat bilgiye dönüşmeliydi.

Bununla birlikte Beuy's ilk kez konu olarak, yapıt olarak, hatta sanat olarak kendisini alıyor. “Her insan bir sanatçıdır.” diyerek insanı sanat eseri olarak sanatın içine yerleştiriyor.

Beuy's'un yapıtlarının tümü yaşamsaldır. Kullandığı malzemelerde de insanın kendisi ve özü vardır. Sanatında kendi bedeni, düşünceleri ve varlığı ile birlikte teknik, kimyasal, organik alanlarda kullandığı malzemelerle yapıtlarında bütün yaşamı kapsayan bir görünüm sergilemektedir.

Kablo, cep saati, akü, mıkna'tıs, piyano, şişe, borular, kimyasal yanma olayları, çürümeye terkedilmiş çeşitli maddeler, sıvılar, bitki artıkları, ölü tavşan, metal kutu,

gözlük, yemek, ocak, tabak, fırça, sandalye, çeşitli oyuncak artıkları gibi malzemeler kullanmıştır.

Beuys'un yapıtlarının toplumsal boyutu sanatının ayrılmaz unsurları olarak gördüğü politik ve eğitimsel etkinlikleri de dâhil olmak üzere tüm acı çekenlere, kendi yarasının ve bu yarının sıcaklıkla sağaltılmasının verdiği dersleri öğretmeye yönelik girişimini yansıtmaktadır(Kuspit, 1993: 63).



Resim 2.21. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni, 1974,

Beuys'un sanatını onun gövdesinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü o sanat yapıtında kendini çeşitli bedenlerle özdeş kılmaya çalıştı. Buna örnek olarak; “Çakal: Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni” (Coyote: I Like America and America Likes Me, 1974) çalışması verilebilir. Burada bir süre çakal ile birlikte yaşayan sanatçı kendini onunla özdeşleştirmiş ve boş olarak gördüğü beden ve ruhu yeniden anlamlandırmaya çalışmıştır(Resim 2.21.).

Joseph Beuys sanatı geniş bir alanda yararlanılabilecek yeteneklere sahip bir disiplin olarak görmüş, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal disiplin kurmaya çağırmıştır. Beuys'a göre herkes yaratıcı güce sahiptir ve var olan kültürün koşullarını incelemelidir.

Kavramsal Sanat'la sanat maddesizleşmiş, sanat ortamlarının, galeri, müze gibi mekânların sanat nesnesinin anlamını değiştirmesi sorununa karşılık özgürleşme yolunda açıklar meydana getirilmiştir. Bu hareketle birlikte;

...insanların görüntü ve düşünce yaratmaya giriştikleri görülür. Artık sanatçı, Moles'inde değinmiş olduğu gibi, yapıtlar üretmiyor, yapıtlar yaratmak için düşünceler üretiyor. Maddeyle değil, düşünceyle çarpışıyor(Özsezgin 1989:11).

Bu dönemde sanatçının sınırları olabildiğince genişlemiş, sanat kavramının bütün çelişkileri analiz edilmiş, düşünce ve olguların özünü sergileyen çalışmalarla sıradan objelere ironik anlamlar yükleyen sanat hareketi sonunda nesne veya doğanın kendisi olmuştur.

Kavramsal Sanat için izleyiciyi düşündürmek ve onu yeni bir bilinç alanına taşımak önemli görülmektedir.

Bu nedenle kavramsal sanat, 20. yüzyıl sanat düşüncesinin en bilinçli dönemi olarak değerlendirilmektedir. Eylem, Land-Art, çevresel düzenleme ve çevre değişimleri (Installation), Sözcük Sanatı, süreç (Progress-Art), Vücut Sanatı (Body Art), Video Sanatı gibi genel başlıklar altında gruplandırılan Kavramsal Sanat uygulamaları, günümüzde de çeşitli çevresel ortam yaklaşımları olarak çevresel araştırma, çevreyi kavrama, çevre değişimlerini algılama ve özel çevre yaratma yönündeki düşüncelere önem verilerek ortaya konmaktadır(Ögel, 1977:2).

Kavramsal sanat başlığı altında sınıflanan sanat anlayışları olarak Land Art (Yer Sanatı), Arte Povera ve 'Elektronik Sanat' başlığı altında yer alan lazer ve holografik sanat; video, bilgisayar ve Işık Sanatı (Light Art) sayılmaktadır. Event, happening, Body art gibi sanat anlayıştan da kavramsal sanatın içine alınan şov ağırlıklı gösterilerdir(Turani, 1992:759).

2.2.1. Land Art (Yer Sanatı)

Çağdaş teknolojik sanatın esinlendiği kaynaklar farklıdır. Bunlar arasında her şeyden önce fotoğraf on plandadır. Bunların ardından teknik ve estetik etkenlerin karşılıklı etkileşiminden yararlanmayı sağlayan sinematografi devreye girmiştir. Bunların dışında kavramsal sanatın çevresel boyutu olan Land Art; gene kavramsal sanatın elektrik ve sonraki elektromanyetik karakteriyle Light Art, yani Işık Sanatı; makinenin sağladığı fizik hareketin büyük rol oynadığı kinetik sanat, hep çağdaş teknolojinin kullanıldığı alanlardır.

'Yer Sanatı' da denen arazi biçimlendirmesi (Land Art), insan ayağı değmemiş bir arazide, genel görüntüyü ikiye ayıran bir çizgi, çizgiler ya da biçimlerle doğayı bez vb. örtülerle örtüp ya da ayırıp farklı gizemli görünüşler oluşturulabilmektedir.

1969'da Christo Javacheff'in, 93.000 m³ tutan, Avustralya'daki kayalık bir deniz kıyısını aynı renk bezle örtme girişimi (Resim 2.22.) ya da buna benzer şekilde deniz kıyısına bağlı liman planlaması benzeri taş parçalarıyla yapılmış Robert Smithson'un 1970 tarihli Spiral Jetty'si (Resim 2.23.) ve "Tuz Ocağı" gibi düzenlemeleri, önemli Land Art örnekleri olarak belirtilmektedir.



Resim 2.22. Christo Javacheff, Proje: Kayalık Örtme, 1969,

Bu tür tasarım düzenlemelerine ait uygulamaların yalnız fotoğrafı çekiliyor ve yapanın adı tanıtılıyor. Bu tür çalışmaların, eser ticaretine tepki olarak yapıldığına değinen yazarlar var. Böyle arazi, dağ, tepe, deniz kıyısı gibi büyük boyutlu biçimlendirmelerin notlarına başka çağlarda da rastlanmaktadır.



Resim 2.23. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970

Yer Sanatı, sanatı bilinenin dışına götürme amacını güden bir anlayış olup Arte Povera, yani “Yoksul Sanat” denen sanat anlayışı gibi sanatın satın alına bilirliliğine karşı olan bir görüşü savunur. Land Art için, ‘mimari heykel’ tanımlaması yapanlar da vardır. Aynı yazar, şablon ve dekorasyonun, bu Land Art alanında birçok sanatçıyı etkilediğine değiniyor.

Bu alanda çalışma yapan kimi sanatçılar, mimarlık ve mobilyanın da bu konuda esinlenmek için iyi bir kaynak olduğunu düşünmüşler. Ancak bu dekor öğelerinin etkinliğine karşın, bu çalışmalarda dekoratif bir özelliğin yer almadığına da değinilmektedir. Land Art’ın çağdaş bir Amerikan sanat türü olduğu yazılmaktadır.

Oysa bu konuda milat öncesi uygulamaların olduğu ve büyük planlamaların yapıldığı görülmektedir. Örneğin Droysen’in, Büyük İskender adlı kitabındaki bir notu şöyle: “Deinokrates’in o muazzam planını hatırlayalım. Buna göre sanatkar, Athos Dağı’nı yontarak İskender’in bir heykeli haline getirmek istiyordu. Heykelin bir eli 10000 nüfuslu bir şehri taşıyacak, öteki eli ise, bir dağ ırmağını yüksek çağlayanlarla denize dökcekti.” (Turani, 1992:759-760).

2.2.2. Arte Povera (Yoksul Sanat)

1967’de İtalya’da, La Bertesca adlı galeride, İtalyan halkını şaşırttığı belirtilen ve sergilenenler için ‘sanat’ sözcüğünün kullanılmasında tereddüt edildiği yazılan bir sergi açılıyor. Bu sergide, bu tarihin genç kuşağından yeni bir grup sanatçının, toplumun kafasından ve kültür anlayışından sanatsal yaratıcılığı çıkarmak için bir araya geldiler, diye yazılıyor.

Sergi, sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından “Arte Poverae İm-Spazio” adı altında organize ve takdim edilmiş. Germano Celant, “Sanat Düzeyine Çıkarılmış Bayağılık” başlıklı yazısında, hiçbir efekt, hiçbir yan etki dikkate alınmadan bir şey ne ise odur, görüşünü savunuyor.

Bu anlayışta, objenin özüne bağlı olmayan imaj reddediliyor. Yani, hikaye edici ve toplumdaki sanat, bilim, din ve politika gibi birikimlerden bağımsız, tamamen görsel bir şeye indirgenmiş bir dil söz konusu olan.

Burada sanatçının spekülâtif sanat görüşünden çok, onun araştırmasının deneye dayalı kalitesi öne çıkarılmak isteniyor. Vurgu, kaba olgu üzerine ve bir objenin fizik varlığı ya da bir konunun durumu üzerine yapılıyor.

Germano Celant, “Üretilen şey, sanat alanına girilecek ortak yerdir. Önemsiz, değersiz olan var olmaya başladı. O bizzat kendini empoze ediyor. Fizik olarak bulunmak ve takdim, sanat oldu” diyor. Bu görüşün sanatçıları arasında İannis Kounellis, Mario Merz ve Giovanni Anselmo gösteriliyor. Arte Povera anlayışıyla minimalist LeWitt ‘in görüşü arasında bir paralellik olduğu belirtiliyor.

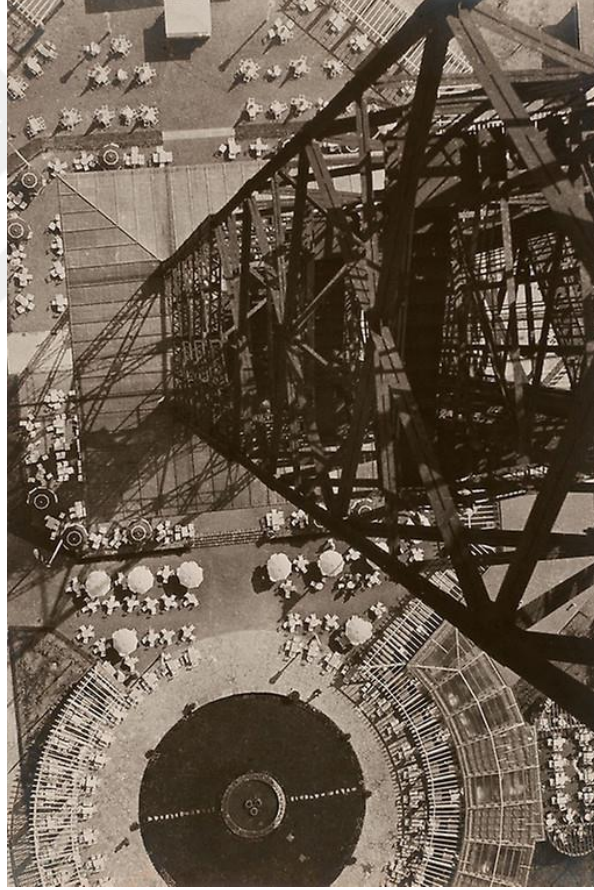
Bu sanat türlerine ilişkin bir yapıt arandığında, bu, sanatçının iletmek istediği, düşünce ve kavramlar olmaktadır. Kavramsal sanat ürünü, seyircinin de katılımına dayanan bir sunumla ilgili olmaktadır. Kavramsal sanat, ABD’deki Soyut-Ekspresyonizm, Ressamca-Soyutlama-Sonrası anlayışlarına karşı bir tepki olup, onları ortadan kaldırma amacını taşımaktaydı. Özetlenirse, kavramsal sanat, geçmişin kişilikli, piktüral biçimlemelerini tamamen reddetmeye dayalı bir şovlar ve gösteriler tasarımıdır (Turani, 1992:760-761).

2.2.3.Light Art (Elektronik Sanat)

Bu başlık altında ele alınan sanat anlayışları ve üretimler de sanatın sınırlarını genişletmekle ilgilidir ve sanata yeni boyutlar getirdiği kabul edilmektedir. Teknolojik olanakların sanat yapıtında önemli etkisi olduğu, eski çağlardan bu yana saptanabilmektedir. Bu nedenle elektronik araştırmaların ve mühendisliğin çağdaş sanatta kullanılmasının yadırganmaması gerektiğini, konunun uzmanları belirtmektedirler. Daha XIX. yüzyılın sonlarında bile, özellikle Batı ülkelerinde görülen endüstri devriminin günlük yaşamı etkilediği gözlemlenebilmekteydi. Bunun sanat alanındaki ilk örneği, İngiltere’deki Sanat ve El Sanatları Hareketi (Art and Craft Movement) adlı girişimde gözlemleniyordu. Bu hareketin önemli isimleri arasında da William Morris, Van de Velde ve Hermann Muthesius vardı. 1861’de William Morris, sanatçı ve zanaatçıları bir atölyede toplayarak onlara makine üretiminin kişisel bayağılığının el işinin kalitesiyle giderilebileceğini açıklıyor ve bu yönde bir çalışmanın öncülüğünü yapıyordu.

Belçikalı Van de Velde, William Morris’in düşüncelerinden etkilenmiş ve makine ürününün, yaratıcı zanaatçının yaptığı el işinden ve bilimsel estetikten

yararlanması görüşüyle aktif bir çalışmaya girişmişti. Velde, Almanya'nın Weimar kentinde 1912 yılında kurduğu sanat okulunda bu konuda çalışmalara başlamış ve bu girişimine o sıralarda bir Alman devlet adamı ve tasarımcısı olan radikal görüşlü Muthesius da katılmıştı. Muthesius 1906'da İngiltere'ye yaptığı seyahat sırasında, mimarlık ve plastik sanat eserleri alanlarında yapılan yeni çalışmaları ve gelişmeleri, yeni endüstri malzemelerini ve bunların mühendislik alanında nasıl kullanıldığını görmüştü. Ayrıca o, Nikolaus Pevsner'in 'Rational objectivity', yani "ussa/ nesnellik" dediği görüşü benimsemiş ve İngiltere'de gördüğü mimarlık ve tipografi gibi yeni uygulamaların yaranda tüm plastik sanatlara ilişkin çalışmaları da Almanya'ya sokmaya karar vermiş ve bunun gerçekleşmesine çalışmıştı.



Resim 2.24. László Moholy-Nagy, İki Katı Birbirine Bağlayan Merdiven, 1911-18

Bu teknik çalışmada, sonraları Bauhaus'da görev yapan Moholy-Nagy'ye de yer veriliyordu. Onun "İki Katı Birbirine Bağlayan Merdiven"(1911-18) (Resim 2.24.) adlı eserleriyle ilgili olarak, bunların bir boya resim olmayıp, 'kinetik öğelerle yapılmış bir düzenleme' olduğu ve hareketlerin soyut bir sunma yoluyla yapılan bir zaman ve mekân

anlatımı olduğu yazılıyordu. Bu konuyla ilgili olarak Marcel Duchamp'ın, sıralanmış birçok hareketin kurgusal saptanmasına dayanan “Merdivenden İnen Çıplak” ı; cam üzerine yaptığı “Bekar Erkek Tarafından Soyulan Gelin”i; daha önce gerçekleştirdiği “Bisiklet Tekerleği” ve “Optik Makine” çalışması ve Anemic Cinema adlı filmi, hep teknolojik denemeler arasında sayılıyordu.

Sanat fikrini, bağımsız ruhsal aktivite olarak gören Kazimir Malevic'ten çok, özellikle Rus konstrüktivistlerinden olan Tatlin, sanatçıların ve kaliteli teknisyen ve mühendislerin modern endüstriyel toplumda yerlerini almaları, düşüncesindeydi. Teknolojik sanatın önemli son alanlarından olan kinetik ve ışıklı kinetik gibi ışık ve hareketin de sanatsal yoruma olanak sağlayacağı düşünülmüştü. Bu görüşe paralel olarak 1913 ve 1920'de Duchamp, Tatlin ve Cabo, daha ilk çalışmalarında kısmen mekanik hareketleri gerçekleştirmişler; ayrıca konu üzerinde ilk teorik ifadeleri de formüle etmişlerdi. Bunlar elbette ilk mobil, yani hareket eden nesnelere ve ilk olarak Rodchenko, Tatlin ve Man Ray'ın atölyelerinde gerçekleştirilmişlerdi. Ayrıca, Weimar'daki Bauhaus'un deneyci sanatçıları da ışık ve hareketi bir araya getiren bir sanatı biçimlendirme yönünde caba harcamışlardı.

László Moholy-Nagy ve Alexander Calder ise, birbirlerinden habersiz 1920'lerin başından sonuna kadar, nesnelere hareketine ilişkin çalışmalarını sürdürmüşlerdi. Ancak kinetik sanat, 1950'lerde bu çalışmaların dışında kendi kendine ortaya çıkıyordu. Mekanik hareket alanında oncu sanatçılar ise, Jean Tinguely, Nicolas Schoffer, Pol Bury ve Harry Kramer gibi sanatçılardı. Bunların yanında Gyorgy Kepes, Thomas Wilfred ile F.I. Malina gibi kişiler ise, ışıklı kinetik sanat (Lumino-Kinetic Art) alanıyla ilgilenmişlerdi. Dikkat edilirse, bu elektrik ve elektronik gibi tamamen yeni buluşlara ait olanakların görsel sanatlar alanına girmesi, yeni sanatsal alanların ortaya çıkacağını işaret ediyordu.

1966'da Hollanda'nın Eindhoven kentinde yapay ışıkla ilgili “Kunst-Licht-Kunst” adlı sergi, bu konunun uzmanı Frank Popper tarafından düzenlenmişti. Burada yeni bir estetik anlayış, environnement adı altında bazı yapay ışık denemeleri, konunun ilk sanatçıları tarafından gerçekleştirilmişti. İlk bakışta bu çalışmaların Van de Velde'ninkilerle bir benzerlik taşıdığına üzerinde durulduysa da arada pek dikkati çekmeyen ince farklar vardı. Muthesius ve onun birçok görüşünü paylaşan Alman sanat tarihçisi Alfred Lichtvark, önde gelen iki sosyal estetik teorisyeni, yeni-nesnelcilik,

‘faydalı sanat’ ya da ‘makine üslubu gibi yeni önemli görüşlerin savunucusuydular. Fransızların Art Nouveau su, Almanların jugendstil’iyle aynı üslupsal dil ve yapıya sahipti. Bu üslup, eklektizmi ve evrenselliği sayesinde bütün sanat alanlarını etkilemişti. Onun kendine özgü kıvrımlar oluşturan biçim yapısı, güzel ve uygulamalı sanatlar karışımı iç kurgusu, artistik olmayan objelere ve sanata değin uygulanabilen bir estetiğin gelişmesine olanak sağlamıştı. Hatta o dönemdeki yaşamda çok derin bir iz de bırakmıştı.

1907’de Muthesius, Alman Werkbund’un kurulmasında etkin rol oynayarak burada imalat yapanları, sanatçıları, mimarları ve yazarları toplamış ve onları modern, işlevsel bir dizayna yönlendirmek istemişti. Ancak bunlar, makine üretimi için olmayacaktı. Werkbund’daki değerlendirmede, makineyle alet arasında belirlenmiş bir sınır yoktu. Bu hareket giderek endüstriyel ürünlerin de sanatçı elinden çıkmış biçimlerde üretilmesi düşüncesini yaratmıştı. İşte bu yeni biçimleme anlayışı, Weimar’daki Van de Velde’nin kurduğu sanat okulunun prensipleri idi ve daha sonra 1919’da açılan Bauhaus’un da göz önünde tuttuğu temel prensip idi. İşin daha ilginç tarafı, bu okulun Almanya’da Hitler yönetimince kapatılmasından (1933) sonra, oradan kaçan Bauhaus öğretmenlerinden László Moholy-Nagy tarafından 1937’de Chicago’da Institute of Technology adı altında kurulmasıyla Bauhaus’un yeni “Makine Estetiği” anlayışının, Amerika’daki dizaynı makine üretiminde etkin bir rol oynamasıydı. Bunun anlamı, Batı Avrupa’daki bu yeni makine estetiği anlayışının Amerika’da da çağdaş yaşama girmesiydi. Ancak bu noktada önemli bir sorun ortaya çıkıyordu. Bu da, güzel ve tatbiki güzel sanatlar arasındaki sentezden çıkan çevrenin değişim estetiğinin ve sanatla bilim, insanla makine ve onların görünen çelişkilerinin bertaraf edilme zorunluluğu idi. Ayrıca, bunların arasındaki güç ilişkiye dayanacak yeni hemojen bir kültür teorisinin belirlenmesi de bir diğer sorun oluyordu. Dikkat edilirse, burada, sanatsal el işi ürününün giderek makine endüstrisi teknolojileriyle nasıl bir ilişki kurma noktasına geldiği açık biçimde görülebilmektedir(Turani, 1992:762-764).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT VE SOL LEWITT

3.1. SOL LEWITT “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”

Sol LeWitt Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar 'da minimalizmin indirgeyciliği ve estetik içeriği ile diyaloga girerken, bilginin kavramsal şekilleri ile önsel amaçların görüntü veya nesneye dönüştürülmesi sırasında oluşan permütasyonlar, çelişkili değişimler ve düzensizlikleri incelemiştir. Harrison'un ilk kez 1997 yılında Arforum, Newyork dergisinde yayınlanan LeWitt'in 'Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar' adlı metninden aktardığına göre LeWitt şu sözlerine yer vermiştir(Harrison, 2011:892);

[...] İçinde yer aldığım sanat türüne kavramsal sanat diyeceğim. Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine olur. Bu tür sanat kuramsal ya da kuramların sergilemesi değildir; sezgiseldir, bütün zihinsel süreçlere karışır ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkar olarak ustalığına olan bağımlılıktan yoksundur. Eserini zihinsel açıdan seyirciye ilginç hale getirmek kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacıdır ve bu yüzden de genellikle onun duygusal açıdan donuk olmasını ister. Fakat kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkımsayı hedeflediğini sanmak gerekmez. Sadece ekspresyonist sanata koşullanmış birinin duygusal bir hamle beklentisi engeller izleyicinin bu sanatı algılamasını.

Kavramsal sanatın mantıksal olması zorunlu değildir. Bir eserin ya da eser dizisinin mantığı sadece bazen yıkılmak üzere kullanılan bir araçtır. Mantık sanatçının gerçek niyetinin üstünü örtmek, izleyiciyi eseri anladığı inancına çekmek ya da paradoksal bir duruma düşürmek (örneğin mantık karşısında mantıksızlık) üzere kullanılabilir. Fikirlerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı olan birçok fikir parlak bir basitliğe sahiptir. Başarılı fikirler genellikle basitlik görünümüne sahiptir çünkü kaçınılmaz görünürler. Fikir açısından sanatçı kendisini bile şaşırtmakta serbesttir. Fikirler sezgiyle keşfedilir(Harrison, 2011:892-93).

LeWitt'in eserini tanımlayan şey, tekrar ve permütasyonun kullanılması ve temasın herhangi bir bireyselliğinin sistemli olarak dışlanmasıdır. Fakat bu, LeWitt'in yaptıklarının yirminci yüzyıl sanatındaki rasyonalizm geleneğiyle sorunsuz bir şekilde özdeşleştirilebileceği anlamına gelmez. (Harrison, 2011:892). LeWitt'e göre;

Sanat eserinin neye benzediği çok önemli değildir. Fiziksel biçimi varsa bir şeye benzemelidir. Sonunda hangi biçimi alırsa alsın bir fikirle başlamalıdır. Sanatçının ilgilendiği şey kavrama ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel gerçekliğe kavuşturulduktan sonra eser, sanatçı da dâhil herkesin algısına açıktır. (''Algı'' sözcüğünü duyu verilerinin yakalanması, fikrin nesnel anlaşılması ve eşza-manlı olarak ikisinin de öznel bir yorumlanması anlamında kullanıyorum.) Sanat eseri ancak tamamlandıktan sonra anlaşılabilir.

Gözün duyumu için yapılan sanata daha en baştan kavramsal değil algısal denmelidir. Bu da birçok optik, kinetik, ışık ve renk sanatını kapsar.

Kavrama ve algılama işlevleri zıt olduğundan (biri önce olur, diğeri sonra) sanatçının fikrini ona öznel yargı uygulayarak hafifletmesi gerekir. Sanatçı fikrini kapsamlı

bir şekilde araştırmak isterse, o zaman keyfi ya da şans eseri kararlar azami olmalı, kapris, zevk ve diğer geçici istekler sanat yapmaktan dışlanmalıdır. Eserin iyi görünmüyor diye reddedilmesi gerekmez. Bazen başlangıçta tuhaf görünen şey sonunda görsel açıdan memnun edici olacaktır(Harrison, 2011:893).

Bu metin yazıldığı sırada, onun tipik eserleri dizi dizi sunulan açık çerçevesi, dikdörtgen yapıları. 1968 yılında duvar çizimleri için öneriler şekillendirmeye başladı, çizimler onun talimatlarına göre yapılıyordu. “Kavramsal Sanat” fikri 1960’ların basından beri çeşitli şekillerde tuvale aktarılmış olsa da, bu metnin yayınlanması bir hareketin kabul edilmesi için ilk kamusal zemini hazırladı(Harrison, 2011:892). Sol LeWitt tasarısı için ise şu düşüncelerini ortaya koymuştur;

Önceden hazırlanmış bir planla çalışmak öznellikten kaçınmanın bir yoludur. Ayrıca sırasıyla her eseri tasarlama zorunluluğunu da kaldırır. Plan eseri tasarlar. Bazı planlar milyonlarca çeşitleme gerektirir ve bazıları da sınırlı sayıda, ama ikisi de sonludur. Bazı planlar sonsuzluğu ima eder. Fakat her durumda, sanatçı sorunun çözümünü sağlayacak temel biçimi ve kuralları seçmelidir. Ondan sonra eseri tamamlama sürecinde ne kadar az karar verilirse, o kadar iyi olur. Bu da keşfi, kaprisli ve öznel olanı olabildiğince kaldırır ortadan. Bu yöntemi kullanmanın nedeni budur(Harrison, 2011:893).

LeWitt tasarıda süregelen ana biçimlerin kullanılmasının bütünün birliğini bozabileceğini şöyle dile getirir;

Bir sanatçı çoklu modüler yöntemle başvurduğu zaman genellikle basit ve kolayca bulunan bir biçim kullanır. Biçimin kendisi çok sınırlı öneme sahiptir; bütün eserin grameri olur. Aslında temel birimin kasıtlı olarak ilgi çekici olmaması, böylece kolayca bütün eserin içkin bir parçası olabilmesi iyi olur. Karmaşık temel biçimler kullanmak sadece bütünün birliğini bozar. Basit bir biçimi tekrar tekrar kullanmak eserin alanını daraltır ve biçimin düzenlenmesine yoğunluk katar. Bu düzenleme son olur, biçimse araç.

Kavramsal sanatın matematikle, felsefe ya da diğer zihinsel disiplinlerle ilgilenmesi gerekmez. Sanatçıların çoğu basit aritmetik ya da basit sayı sistemleri kullanır. Eserin felsefesi eserde içkindir ve herhangi bir felsefe sisteminin sergilemesi değildir.

İzleyicinin sanatçının kavramlarını sanatı görerek anlaması gerçekten önemli değildir. Bir kez elinden çıktıktan sonra sanatçının bir izleyicinin eseri algılama tarzı üzerinde denetimi almaz. Farklı insanlar aynı şeyi farklı bir tarzda anlayacaktır(Harrison, 2011:893-94).

Sol LeWitt minimal sanatı bir sanatçının dili ile nasıl aksettirildiği konusunda endişelerini ve minimal sanat fikrinin bir biçime dönüştürülmesinde izlenen yol’un önemini şu cümle ile izah eder;

Son zamanlarda minimal sanat için çok şey yazıldı, ama bu tür bir şey yaptığını kabul eden biriyle daha karşılaşmadım. Ortalıkta birincil yapılar, indirgemeci, reddedici, dingin ve mini-sanat denen başka sanat biçimleri var. Bunları yapan tanıdığım bir sanatçı da yok. Bu yüzden bunun sanat eleştirmenlerinin, sanat dergileri aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmak için kullandığı gizli bir dil olduğuna inanıyorum. [...]

Eğer sanatçı fikrini sürdürür ve onu görünür bir biçime kavuşturursa, o zaman süreç içindeki bütün basamaklar önem taşır. Fikrin kendisi de, görselleşi-rilmemiş bile olsa, herhangi bir tamamlanmış ürün kadar bir sanat eseridir. Bütün müdahale adımları

karalamalar, eskizler, çizimler, başarısız çalışma, modeller, incelemeler, düşünceler, sohbetler önemlidir. Sanatçının düşünme sürecini gösteren şeyler bazen son üründen daha ilginçtir.

Bir eserin büyüklüğünün ne olacağını belirlemek güçtür. Eğer bir fikir üç boyut gerektirirse o zaman her büyüklük olabilir gibi görünür. Sorun hangi büyüklüğün en iyisi olacaktır. Eğer bu şey devasa yapılırsa o zaman büyüklük etkileyici olur ve fikir tümünden kaybolabilir. Yine, eğer çok küçük olursa, dikkat çekici olmayabilir. İzleyicinin boyu da, içinde yer alacağı uzamın büyüklüğü de etkileyebilir. Sanatçı nesnelere izleyicinin göz hizasına ya da daha aşağıya koymak isteyebilir. Bence eser izleyiciye eseri anlaması için gerekli bilgiyi verecek kadar geniş olmalı ve bu anlayışı kolaylaştıracak bir şekilde yerleştirilmelidir. (Eğer fikir engel olmuyorsa ve bir görüş ya da erişim gücünü gerektirmiyorsa.) (Harrison, 2011:894)

LeWitt'e göre uzamın, bir küp'ün üç boyutlu hacminin oluşturduğu alan olarak düşünülebileceğini, rastgele bir hacmin uzamı kaplayabileceğini savunur ve uzam için şu sözleriyle devam eder;

Havadır ve görünemez. Ölçülebilen şey, şeyler arasındaki aralıktır. Aralıklar ve ölçümler bir sanat eseri için önemli olabilir. Eğer bazı uzaklıklar önemliyse eserde görünür olurlar. Eğer uzam görece önemsizse düzene sokulabilir ve eşit yapılabilir (şeyler eşit uzaklıklarla birbirinden ayrılır), böylece aralıktaki ilgi çekecek bir şeyler oluşturulur. Düzenli uzam da bir metrik zaman ögesi olabilir, bir tür düzenli vuruş ya da nabız olabilir. Aralık düzenli tutulursa düzensiz olan şey daha çok önem kazanır.

Mimari ve üç boyutlu sanat tümüyle karşıt doğalara sahiptir. İlki özgül bir işlevi olan bir alan yapmakla ilgilidir. Mimari, bir sanat eseri olsun olmasın, yaratıcı olmalıdır yoksa tümünden başarısız olur. Sanat yaratıcı değildir. Üç boyutlu sanat yaratıcı alanlar oluşturmak gibi bazı mimari özelliklerini edinmeye başladığı zaman sanat olarak işlevini zayıflatır. İzleyici bir eserin büyüklüğü karşısında küçücük kaldığı zaman, bu egemenlik eserin fikrini kaybetme pahasına da olsa biçimin fiziksel ve duygusal gücünü öne çıkarır (Harrison, 2011:894).

Sanatçıya göre, yeni olarak tabir edilen malzemelerin çağdaş sanata bir sorun yarattığıdır. Birtakım sanatçılar yeni fikirlerini bu yeni malzemelerin oluşturacağını zanneder. Oysaki bu düşünce ile sanat çığ renkli bir süslemenin içinde kaybolur ve sanat adına bu durumu görmekten daha kötü birşeyin olmayacağını dile getirir.

Bu malzemelere kapılan sanatçıların çoğu onların malzemeyi doğru kullanmasını sağlayacak zihin keskinliğinden yoksun olanlardır. Yeni malzemeyi kullanmak ve onu bir sanat eseri haline getirmek için iyi bir sanatçı gerekir. Bence, malzemelerin fizikselliğini bu kadar önemli kılmanın tehlikesi, onun eserin fikri haline gelmesidir (başka tür bir ekspresyonizm).

Herhangi türden bir üç boyutlu sanat fiziksel bir olgudur. Bu fiziksellik onun en belirgin ve dışavurumcu içeriğidir. Kavramsal sanat izleyicinin gözünü ya da duygularını değil zihnini harekete geçirir. O zaman üç boyutlu nesnenin fizikselliği onun duygusal olmayan niyetiyle bir çelişki haline gelir. Renk, yüzey, doku ve şekil sadece eserin fiziksel yönlerini vurgulamaktadır. Bu fiziksellikte izleyicinin ilgisini ve dikkatini çeken her şey bizim fikri anlamamıza engeldir ve dışavurum aracı olarak kullanılmıştır. Kavramsal sanatçı maddeselliğe yönelik bu vurguyu olabildiğince düzeltmek ya da onu paradoksal bir şekilde kullanmak isteyecektir. (Onu bir fikre çevirmek.) Öyleyse bu tür sanat, en yüksek araç ekonomisiyle dile getirilmelidir. İki boyutta daha iyi ifade edilen herhangi bir fikir üç boyutlu olmamalıdır. Fikirler ayrıca sayılarla, fotoğraflarla, sözcüklerle ya da sanatçının seçtiği herhangi bir yolla ifade edilir, biçim önemsiz olur.

Bu paragraflar kesin emirler olarak değil bu dönemdeki düşünceme olabildiğince yakın şekilde dile getirilen fikirlerdir. Bu fikirler bir sanatçı olarak çalışmamın sonucudur ve deneyimim değiştikçe değişime açıktır. Onları olabildiğince berrak olarak ifade etmeye çalıştım. Eğer ifadelerim bulanıksa düşüncem de bulanık demektir. Bu fikirleri yazarken bile belirgin tutarsızlıklar var gibiydi (bunları düzeltmeye çalıştım, ama başkaları da büyük olasılıkla araya karışacak). Bütün sanatçılar için geçerli bir kavramsal sanat biçimi savunmuyorum. Başka yöntemlerin yerine bunların bana çok uygun geldiğini keşfettim. Bu sanat yapmanın bir yolu; başka yollar başka sanatçılara göredir. Bütün kavramsal sanatın izleyicinin ilgisini hak ettiğine de inanmıyorum. Kavramsal sanat sadece fikir iyiye iyi olur(Harrison, 2011:895).

3.2. SOL LEWITT “Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler”

Bu metin yayınlandığı sırada, Kavramsal Sanat çok sayıda yandaşı olan ve LeWitt'inkine ek bir dizi kuramsal konumda birlesen uluslararası bir avangard hareket olarak tanınıyordu. “Cümleler” başlangıçta Art-Language, Coventry, c. 1, sy. 1, Mayıs 1969'da yayınlandı (Harrison, 2011:895).

Kavramsal sanat lafının bir üslup haline gelmesine ön ayak olan Sol LeWitt'in “Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler” yazısında şu 35 satırlık metni içermektedir;

- 1- Kavramsal Sanatçılar rasyonalist değil mistiktir. Mantığın erişemeyeceği sonuçlara varırlar.
- 2- Rasyonel yargılar rasyonel yargıları tekrarlar.
- 3- Mantıkdışı yargılar yeni deneyime yol açar
- 4- Biçimsel Sanat özünde rasyoneldir.
- 5- İrrasyonel düşünceler mutlak ve mantıksal olarak izlenmelidir.
- 6- Eğer sanatçı eserinin uygulamasının yanında fikrini değiştirirse sonucu kabullenir ve geçmiş sonuçları tekrarlar.
- 7- Sanatçının iradesi fikirden tamamlanmaya doğru götürdüğü sürece ikincildir. Onun istekliliği sadece ego olabilir.
- 8- Resim ve heykel gibi sözcükler kullanıldığı zaman, bütün bir geleneği taşır ve bu geleneğin buna bağlı olarak kabul edilmesini kastederler, böylece sınırlamaların ötesine geçecek bir sanat yapmakta isteksiz olan sanatçıya sınırlamalar getirirler.
- 9- Kavram ve fikir farklıdır. ilki genel bir yön içerir ikincisiyse bileşenlerdir. Fikirler kavramı tamamlar.
- 10- Sadece fikirler sanat eseri olabilir; sonunda bir biçim kazanabilecek olan bir gelişme zincirindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel olması gerekmez.
- 11- Fikirler mantıksal bir düzene uymak zorunda değildir. İnsanı beklenmedik yönlere götürebilirler ama bir fikrin bir sonraki oluşmadan önce zihinde tamamlanmış olması zorunludur.
- 12- Fiziksel hale gelen her sanat eserine karşılık bunu yapamayan birçok çeşitleme vardır.

13- Bir sanat eseri sanatçının zihninden izleyicinin zihnine aktarıcı olarak anlaşılabilir. Ama hiçbir zaman izleyiciye ulaşmayabilir, ya da hiçbir zaman sanatçının zihnini terk etmeyebilir.

14- Bir sanatçının diğerine yönelik sözleri bir fikir zincirine yol açabilir, eğer aynı tasavvuru paylaşıyorlarsa.

15- Hiçbir biçim için olarak birbirine üstün olmadığından, sanatçı sözcüklerin (yazılı ya da sözlü) bir ifadesinden, fiziksel gerçekliğe dek her biçimi, eşit ölçüde kullanabilir.

16- Eğer sözcükler kullanılırsa ve sanatla ilgili fikirlerden çıkıyorlarsa, o zaman resim sanatıdır, edebiyat değil; sayılar matematik değildir.

17- Bütün fikirler eğer sanatla ilgiliyseler ve sanat geleneğinin içinde yer alıyorsa sanattırlar.

18- İnsan genellikle geçmişin sanatını şimdinin geleneklerini kullanarak bu yüzden de geçmişin sanatını yanlış anlayarak anlar.

19- Sanatın gelenekleri sanat eserleriyle bozulur.

20- Başarılı sanat algılarımızı değiştirerek gelenekleri anlayışımızı değiştirir.

21- Fikirlerin algısı yeni fikirlere yol açar.

22- Sanatçı sanatını hayal edemez ve tamamlanmadan önce onu algılayamaz.

23- Bir sanatçı bir sanat eserini yanlış algılayabilir (sanatçıdan farklı anlar onu) ama o yanlışlıkla kendi düşünce zincirine kapılır.

24- Algı öznedir.

25- Sanatçının sanatını anlaması zorunlu değildir. Onun algısı başkalarınınkinden daha iyi değildir.

26- Bir sanatçı sanatını kendisinden daha iyi olan başkalarınınkinden daha iyi anlayabilir.

27- Bir sanat eseri kavramı asıl konuyu ya da içinde yapıldığı süreci içerebilir.

28- Sanatçının zihninde eser kavramı eserin maddesini ya da hangi süreçte yapıldığını içerebilir.

29- Bu süreç mekaniktir ve karışmamak gerekir. Kendi yolunda ilerlemelidir.

30- Bir sanat eserinde söz konusu olan birçok öge vardır. En önemlileri en belirgin olanlarıdır.

31- Eğer bir sanatçı bir grup eserde aynı biçimi kullanır ve malzemeyi değiştirirse, sanatçının kavramının malzemeyi de içerdiği varsayılmalıdır.

32- Sıradan fikirler güzel uygulamalarla kurtarılamaz.

33- İyi bir fikri acemice yapmak zordur.

34- Bir sanatçı zanaatını çok iyi öğrenirse ustaca sanat yapar.

35- Bu cümleler sanat üzerine yorum yapmaktadır, ama sanat değildir(Harrison 2011:895-897).

3.3. YAPILAR 2011 “New York Park Açık Hava Sergisi”

Küratörlüğünü Nicholas Baume’un üstlendiği “Yapılar 1965-2006” adlı sergi NewYork’ta halka açık bir belediye parkında 24 Mayıs 2011 ve 03 Aralık 2011 tarihleri arasında ölümünden 4 yıl sonra Sol LeWitt anısına yapılmıştır.

Park, LeWitt’in 27 ünlü sanat eserini ve sanatçının kariyerini bir nebze olsun sunmaktadır. Bu sergi ayrıca Sol LeWitt’in olağanüstü kariyerini ayrıntılarıyla açıklayan ilk dış mekân sergisidir. Minimalizm ve Kavramsallık hareketlerinde lider olan Sol LeWitt’in çalışmaları, fotoğraftan kâğıda yapılan çalışmalardan duvar çizimlerine kadar uzanır ve piramitler ve küpler gibi farklı geometrik formları keşfeden 3 boyutlu yapıları içerir(Baume, 2011:1).

3.3.1. Üç Farklı Küp Çeşidi Üç Parçalı Varyasyon

Bu çalışma(Resim 3.1.), üç farklı küp türünde daha büyük olan 56 varyasyon serisinin bir parçasıdır. Bu sekiz sıralı her bir yapı, dikey bir yığındaki üç küpten oluşmaktadır



Resim 3.1. Sol LeWitt, Üç Farklı Küp Üç Parçalı Varyasyon 3 3 2, 1967/74,
Boyalı Çelik, LeWitt Koleksiyonu, Chester CT

. Çalışma lake boyalı çelikten üretilmiştir. Küpler bir tarafta açık, diğerleri ise her iki tarafta da açık (her iki tarafta da üçüncü bir küp, bu grupta görünmüyor) seri,

LeWitt'in öncül seri kullanımının en eski ifadelerinden biridir. Nesnel bir permütasyon zinciri aracılığıyla sanatın yaratılması.

3.3.2. Modüler Küpler

Sol LeWitt, ilk modüler küp biçimli çalışmasını 1965'te yapmıştı. Daha önce gerçekleştirdiği kapalı küp biçimli çalışmasından olumlu sonuç alamayınca, iskeletin üzerindeki deriyi tamamen kaldırmaya karar vermişti. Ancak bu kez, iç iskeletin planlanmasının ve bu iskelet parçalarının da bir tutarlılığa sahip olması gerektiğini anlamıştı. Bu nedenle, aynı düzlemde sıralanan kare modüllerden oluşan bir yapının oluşturulması söz konusu olmuş ve bir iskelet biçimindeki kuruluşun dış hatlarının vurgulanması için, işin tamamı siyaha boyanmıştı; aynı yılın sonlarına doğru da, yüzeyin sert ve endüstriyel görünmesi istenmiş ve bu kez beyaza boyanmıştı (Turani, 1992:755).



Resim 3.2. Sol LeWitt, Modular Cube (Modüler Küp),1965,
Boyalı Ahşap, LeWitt Koleksiyonu, New York

LeWitt, eserlerinin sağlam ve endüstriyel yapıda olmasını istemişti. Daha önce Pennsylvania demiryollarındaki hafriyat işlerinde çalışan Andre, oradaki gözlemlerinin, kendi heykel boyutlarıyla malzemesi üzerindeki etkisine sık sık değinmiştir. Morris, “Heykel Üzerine Notlar” adlı yazısında, üçboyutlu yeni esere ilişkin biçimlemelerin

kültürel altyapıyı yakaladığını ve bunu da endüstriyel üretim teknolojisi dahilinde sonuçlandığını belirtiyordu. Bu tür bir yapının, çağdaş yaşamın endüstriyel malzemesiyle yapılması nedeniyle figüratif olarak adlandırılması, anlamsız bulunmaktaydı (Turani, 1992:756).

Sol LeWitt'in büyük açık küplerinin her biri 63 inç(160 cm) yüksekliğinde, yaklaşık göz seviyesinde. Bu ölçekte sanatçı, “en dokunaklı (basit, temel, anlaşılır)” varyasyonlarında çalıştığı temel heykel ünitesine bedensel bir orantı kazandırdı. İkili Modüler Küp (Resim 3.3.), bir küpün diğerinin üzerine basit bir birleşimdir. Küp malzeme olarak lake boyalı alüminyum kullanılarak yapılmıştır.



Resim 3.3. Sol LeWitt, Double Modular Cube (İkili Modüler Küp),1969,
Boyalı Alüminyum, New York

Bu işlerde modern endüstriyel malzemelerin kullanılması, eserin bir parçasıydı. Diğer kısmı ise, bunların yerleştirilmesiyle ilgiliydi. Bu anlayışa ait eserlerdeki katı endüstriyel malzemelere bakıldığında, bunların katı ve makine ürünü bir görüntü oluşturmadığı anlaşılmaktadır. “Katı ve endüstriyel” üründen bu farklı görüntünün elde

edilmesinde LeWitt'e göre bir araya getirme, bir ilişki ve bir çağrıştırma rol oynamaktadır. O, bu ilişkiler birliğinde yer alan malzemeler arasında, biricik ve el yapımı olan şeye özellikle yer vermemektedir. Buna karşılık tekrar edilebilir, standart ve mekanik olarak üretilmiş olanlara eserde yer verilmesi bir prensip olarak kabul edilmiştir. LeWitt'in ilk açık küplerinden ikisi, elle yapılmış tek örnektir. Fakat bunlardan hiçbirinde, makineyle yapılmamış bir ürüne yer verilmemiştir. Dolayısıyla onun bu çalışmalarında da ifadeli bir yüzey yoktur ve tekdüze bir yapı, bir kuruluş amaçlanmıştır. Yani bunların kompozisyonu, modüler ve tekrar edilebilir yapıdadır (Turani, 1992:756-57).

Sol Lewitt Kapalı biçimli ahşap objelerden oluşan çalışmalar oluşturduktan sonra, 1960'lı yılların ortalarında cildi tamamen kaldırmaya ve yapıyı oluşturmaya karar vermiştir. Bu iskelet formu, radikal bir biçimde basitleştirilmiş küp, LeWitt'in üç boyutlu çalışmalarının temel yapı taşı olmuştur.



Resim 3.4. Sol LeWitt, Large Modular Cube (Büyük Modüler Küp),1969,
Boyalı Alüminyum, New York

3.3.3. Eksik Açık Küpler

1960'lı yılların ortalarında açık bir iskelet yapısı oluşturmak için sekiz köşeye bağlı on iki eşit doğrusal eleman ile oluşturduğu açık küplerden sonra LeWitt dikkatini

bir dizi “Eksik Açık Küpler”e çevirdi. Bu yöneliminde kendisine sorduğu soru şuydu; “Tamamlanmamış açık bir küpün kaç çeşidi vardır ve nasıl görünüyorlar.?”

LeWitt, açık bir küpten elemanların sistematik olarak çıkarılması ile bir deneme olarak 122 varyasyon olduğunu tanımlamıştır.

Yapılar sergisinde, Sol LeWitt’in “Eksik Açık Küpler”inin sadece dokuz varyasyonuna ev sahipliği yapmıştır.



Resim 3.5. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 10/4 (Eksik Açık Küp 10/4),1974, Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.6. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 5/2 (Eksik Açık Küp 5/2),1974, Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.7. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 6/9 (Eksik Açık Küp 9/12),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.8. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 7/12 (Eksik Açık Küp 7/12),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.9. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 9/12 (Eksik Açık Küp 9/12),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.10. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 8/25 (Eksik Açık Küp 8/25),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.11. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 1/11 (Eksik Açık Küp 1/11),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.12. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 4/5 (Eksik Açık Küp 4/5),1974,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.13. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 3/2 (Eksik Açık Küp 3/2),1974,
Boyalı Alüminyum, New York

3.3.4. Üç x Dört x Üç

Sol LeWitt yapılandırmalarını değiştirirken aynı zamanda basit bir sayısal işlem, tekbir elemanın eklenmesi ve çıkarılması bütünü parçalanması veya bütünü çoğaltılması gibi varyasyonlarda gerçekleştirmiştir. “Three x Four x Three” (Üç x Dört x Üç) adlı çalışmasında Yatay bir eksene bağlı üç küp ve dikey bir eksene bağlı üç küp, ayrıca her iki tarafa bağlı dört küp toplamda on modüler küpün sistematik bir şekilde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır.



Resim 3.14. Sol LeWitt, Three x Four x Three (Üç x Dört x Three),1984,
Boyalı Alüminyum, New York

3.3.5. Karmaşık Formlar

Sol LeWitt, 1980'lerin ortalarında düzensiz yapılar yapmakla ilgilenmiştir. “Karmaşık Formlar” için, sanatçı iki boyutlu bir çokgen çizdi ve içindeki çeşitli noktalara iç noktalar yerleştirdi. Form üç boyuta yansıtıldığı için, bu iç noktalar farklı yüksekliklerde uzaya yükseltirler. Bu yükseltilmiş noktalar, nesnenin çok yönlü yüzeyinin dikişlerini dikte eder.



Resim 3.15. Sol LeWitt, Complex Form 6 (Karmaşık Form 6),1987,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.16. Sol LeWitt, Complex Form MH 7 (Karmaşık Form MH 7),1990,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.17. Sol LeWitt, Complex Form MH 17 (Karmaşık Form MH 17),1990,
Boyalı Alüminyum, New York

3.3.6. Piramit

Sol LeWitt, 1982 yılında beton bloklarla çalışma yapmaya başlamıştır. Yaygın bir hazır yapı malzemesi olarak, kendisine büyük ölçekli dış yapılar inşa etmek için modüler bir bileşen olarak kabul etti. Sanatçı ilk önce bu tür bir şekli aşamalı olarak azalan yatay basamakları “Ziggurats” başlıklı bir makalede ele aldı. Farklı bakış açıları, yapıyı LeWitt’in eserinde mimarinin ve heykelin yakınmasını öne süren basamaklı bir piramit olarak ortaya kaymaktadır.



Resim 3.18. Sol LeWitt, Pyramid (Piramit), 1987,
Beton Blok, New York

3.3.7. Yıldızlar

Sol LeWitt, yıldızı baskılarda, duvar resimlerinde ve bir yapı halinde bir dizi seri olarak geometrik bir motif olarak kullanmıştır. Üç köşeli yıldızdan on köşeli yıldıza doğru ilerleyen, her bir yapı tabanından konik bir çıkıntının enine kesitini göstermektedir. Bu şekilde, LeWitt başlıca heykel kaygılarından biri ile daha çalışmıştır.

“LeWitt 1980’lerin sonu ve 1990’ların başlarında, konsept olarak nesne üzerinde duruyor. Sivri Yıldız dizisi, mantıklı bir sonuca varmak için özenle hesaplanmış çok parçalı bir araştırmadır. Renk ve dokudan soğuk bir şekilde sıyrılan ve boyut ve ölçek olarak sabit tutulan her bir heykel birimi, bir sonraki yönlü permütasyona resmen bağlanmıştır. Bununla birlikte, sembolik olarak yüklenen “yıldız” şeklini manipüle etmesinde LeWitt, saf geometrinin biçimsel tasarrufunun ötesinde nüanslarla yapılan

okumaları kabul eder. Örneğin, izleyici, altı köşeli “Davut Yıldızı”nın veya İslami geleneğe isabet eden dokuz köşeli yıldızın tarihi ve dini çağrışımlarını indirgemekte zorlanır (decordova,2007:1).”



Resim 3.19. Sol LeWitt, Star 3 Pointed (Yıldız 3 Köşeli),1990,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.20. Sol LeWitt, Star 4 Pointed (Yıldız 4 Köşeli),1990,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.21. Sol LeWitt, Star 6 Pointed (Yıldız 6 Köşeli),1989,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.22. Sol LeWitt, Star 9 Pointed (Yıldız 9 Köşeli),1989,
Boyalı Alüminyum, New York



Resim 3.23. Sol LeWitt, Star 10 Pointed (Yıldız 10 Köşeli),1989,
Boyalı Alüminyum, New York

3.3.8. Kule (Columbus)

1990'dan itibaren, Sol LeWitt, beton bloklar kullanılarak inşa edilecek kulede birden fazla varyasyon tasarladı. Kule (Columbus) basit bir geometrik düzenleme sunmaktadır. Sistemik olarak genişlik ve yükseklikte değişen sekiz bölümden başlayarak, tabandan sekiz yatay blokla başlar, en üstte sekiz dikey bloğa ulaşırken genişliğini azaltır ve LeWitt bu zarif çalışma ile sanatsal pratiği için mimarinin önemini vurgulamaktadır.

“Yapı imar yasası değiştirilmeden önce New York City gökdelenlerini karakterize eden ‘Düğün Pastası’ veya ‘Ziggurat mimarisi tarzını öne sürerek ilerici fakat gerilemelere sahip hacimli binalar yerine plazalara yerleştirilmiş yüksek ve ince yapılara teşvik ediyor. (Scales, 2011:1).”



Resim 3.24. Sol LeWitt, Tower "Columbus" (Kule "Columbus"),1990,
Beton Blok, New York

3.3.9. Bir x İki Yarı Kapalı Form

1991 yılında yapılan bu temel eleman, küplerin birbirine bağlandığı bir grup yarı yarıya bölünmüş parçalardan oluşur. Ayrıca asimetrik dizilim yapısal ve görsel karmaşıklığında artmasını sağlar.



Resim 3.25. Sol LeWitt, One x Two Half Off (Bir x İki Yarı Kapalı),1990,
Beton Blok, New York

3.3.10. Leke 15 (Splotch 15)

Leke 15, organik formu ve parlak renkleri ile Sol LeWitt'in ikonik beyaz lakeli modüler yapılarına kayda değer bir kontrast oluşturmaktadır. Bununla birlikte, biçim ve renk dağılımı, iki boyutlu bir tabandan tipik bir projeksiyon sistemi vasıtasıyla üretilmiştir. Sol LeWitt, ilk olarak yapının ayak izi olarak oldukça düzensiz, tuhaf bir ana hat çizmiş, daha sonra renk için bu taslak içinde bir bölümlenmiş plan ve ikinci bir yükseklik planı tasarlamıştır. Üç boyutlu bilgisayar modelleme yazılımı kullanarak, ürettirmiştir. Fiberglas malzeme ile yapılmış ve renk olarak üç ana renk (kırmızı, sarı ve mavi) ve üç ikincil rengi (yeşil, turuncu ve mor) kullanır. Ayrıca renklerden oluşan lekeleri tekrarlar. Ortaya çıkan canlı form bu iki renk ve yükseklik sisteminin bir araya gelmesinin şaşırtıcı bir sonucudur.



Resim 3.26. Sol LeWitt, Splotch 15 (Leke 15),2005,
Fiberglas üzerine akrilik, New York

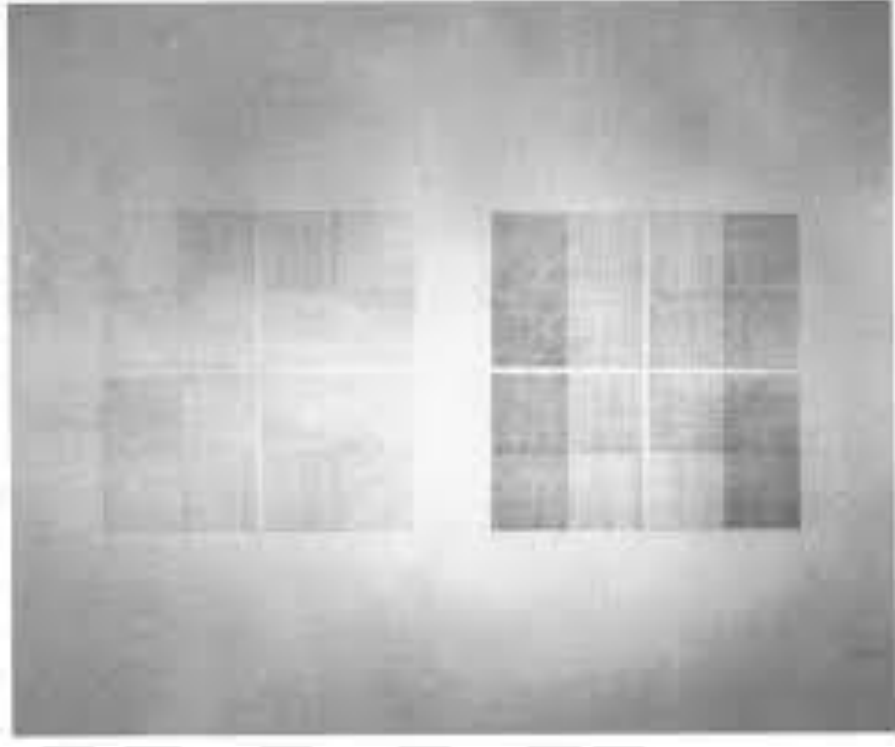
3.4. DUVAR RESİMLERİ

Sol LeWitt, Minimalistlerin sistemli mantığını ve yalınlığını, çalışmalarının üretim sürecine, aslına uygun objeye duydukları ilgiyi paylaşmadan uyguladı. Aslında, Altmışların sonlarına gelindiğinde düşünüp taşınarak yönünü objenin ötesine, objenin kendisinden bir obje üreten soyut düşünce sistemini bilinçli olarak ayırarak kavramsal bir sanata çevirmişti.

1965'te LeWitt önce siyah ve sonra beyaz olmak üzere açık küp modülleri inşa etmeye başladı. Yapı elemanlarının kalınlığı ve aralarındaki boşluğun 8.5:1 oranında olmasına rastgele bir biçimde karar verdi. Bu görsel anlamda komplike yapılar izleyicinin formdan yola çıkarak ulaşabileceği basit yapısal sistemler içerir. LeWitt bu çalışmaların altında yatan düşüncesini "gamer" olarak adlandırmıştır(Fineberg, 2014:290).

LeWitt'in, dile yaptığı gönderme, anlamı formun altında yatan çözümlenebilir, evrensel bir yapı olarak değerlendiren yapısalcılıktan alınmıştı. Dahası LeWitt, çalışmanın altında yatan mantık, öngörülebilir bir ilerleme üzerine kurulu basit bir tasarı da olsa, objenin kendisinin deneysel olarak öngörülemez olduğunu fark etti. Bu, algı ile gösterenler ve gösterilenlerin (ya da kelimeler ve işaret ettikleri objelerin) birbirleriyle bağlantısındaki (Yapısalcı Kurama göre) gelişigüzel ligi ima eden sistem arasında bir uyumsuzluğu tespit eder.

LeWitt'in getirdiği en radikal biçimsel yenilik doğrudan duvarın üzerine çizme fikriydi. İlk duvar çizimlerini 1968'de Paula Cooper Gallery'de yaptı (Resim 3.27.). Bu çalışmalar asistanlar tarafından uygulanan önceden belirlenmiş bir prosedür setini içeriyorlardı. Bu duvar çizimleri sanata ilişkin geleneksel görüşleri daha da aşındırdı çünkü bunlar duvardan silinebiliyor ve ilgili talimat doğrultusunda sanatçının eline hiç gereksinim duyulmadan yeniden yaratılabiliyordu. Eğer bir müze bunlardan birini ödünç almak isterse, bir yerde boyayla üzeri kapatılıp başka bir yerde yeniden boyanabiliyordu. Duvar çizimlerinin bir kaçında her bir çizgiyi meydana getiren talimatlar duvarın üzerinde doğrudan çizimin yanına yazılmıştır(Fineberg, 2014:292).



Resim 3.27. Sol LeWitt, Wall Drawing #1 (Duvar Resmi #1),1968,
Duvar Üzerine Karakalem, Paula Cooper Galerisi, New York

Sol LeWitt, birçok etkinlikte galerilerin iç duvarlarını kaplayan çizimler yapmış eser-mekân ilişkilerini, yüzey ve üç boyutlu yanılsama açısından sorgulamıştır.

Minimal sanatta objeler, mekân içinde bir kaide üzerine değil, doğrudan esas mekân zemini üzerine konulur. Bu anlayıştaki resimlerse çerçevesiz olarak duvara asılır. Minimal objelerin özellikleri arasında, parlak, kaygan, yeni yüzeyli ve arındırılmış detaysızlık söz konusudur ve bunlara görkemliliğe ilişkin bir biçim verilmez(Turani, 1992:744).

LeWitt duvarı çeşitli (Duvar Strüktürü ve Beyaz) çalışmalarında duvar zeminli işler kullanarak boşlukta seyircinin iç mekânla ilişki kurmasını sağlamıştır. Duvar resimlerinde ise LeWitt, duvara çerçevesiz konulan tuvaler mantığında, tuvalide kaldırıp mekânı bir sanat nesnesine dönüştürmüştür diyebiliriz.

Yılmaz, Sol Lewitt'in duvar resimleri için şunları söylemiştir;

Sol LeWitt'in ismi minimalist sanatçılar arasında geçmekle birlikte, kavramsal sanatın öncüleri arasında da yer almaktadır. Çizgisel yapıda oluşturduğu çalışmaları, geometrik ve basit görümlü eserleri ile dikkat çeken LeWitt, kübik formlarıyla heykelde bir denge oluşturmaktadır. Üçüncü boyuta oldukça önem veren sanatçı, kimi zaman doğrudan duvara uyguladığı iki boyutlu çalışmalarıyla da tanınmaktadır(2006:222)(Resim 3.28.).



Resim 3.28. Sol LeWitt, Wall Drawing (Duvar Resmi),1975,
Siyah Duvar Üzerine Tebeşir, Modern Sanat Müzesi, ABD

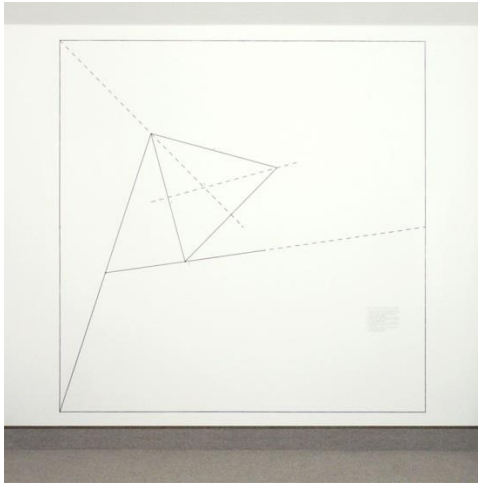
Sol LeWitt'in ismini azcı sanat içinde de görmüş olabilirsiniz; ancak kendi sanatına 'kavramsal' ve 'minimal' demeyi tercih etmiştir. Azcı sanatçılar içerisinde gösterilmesinin sebebi, onların sık olarak kullandığı küp ve ondan türeyen üç boyutlu ve basit biçimlerin tekrarına dayanan işler gerçekleştirmesiydi. Bu açıyla LeWitt'in her iki eğilimin kesiştiği bir yerde durduğu söylenebilir. Onun 1960'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı çalışmalarının çoğu belli bir birim veya elemanın tekrarına dayanmaktadır. Donald Judd'un yaptıklarından ayrıcalığı ise, kütesellikten ziyade çizgisel olmalarıdır. Bunlar bazen, yatay bir düzleme ya da duvara yerleştirilen ızgaramsı yapılardır. LeWitt, genelde ünite olarak çizgisel kareyi seçmesine rağmen, yaptığı matematiksel düzenlemelerle üçüncü boyuta sızamakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve dikdörtgen kütlelerle uzay, mekân ve nesne ilişkilerini basit araçlarla araştırmaktadır. Duygu ve keyfiyetten uzak, bütün planlarının önceden yapıldığı akla dayanan işlerdir bunlar. LeWitt, 1980'lerden sonra, üç boyutlu çalışmaların yanı sıra doğrudan duvara uyguladığı iki boyutlu ve kısmen ifadeli işler de üretmeye başlamıştır. Çokça renkli olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarının tekrarına dayanmakla birlikte, birimler eskiye nazaran daha esnek olabilmektedir(Yılmaz, 2006:291).

Sol LeWitt'in Location (Yer) adı altında ki 3 duvar resmi (Resim 3.29-30-31)1970'lerin ortaların itibaren yaptığı çizimleri 2005 yılında Barbara Krakow Witkin Galeride sergilenmiştir.

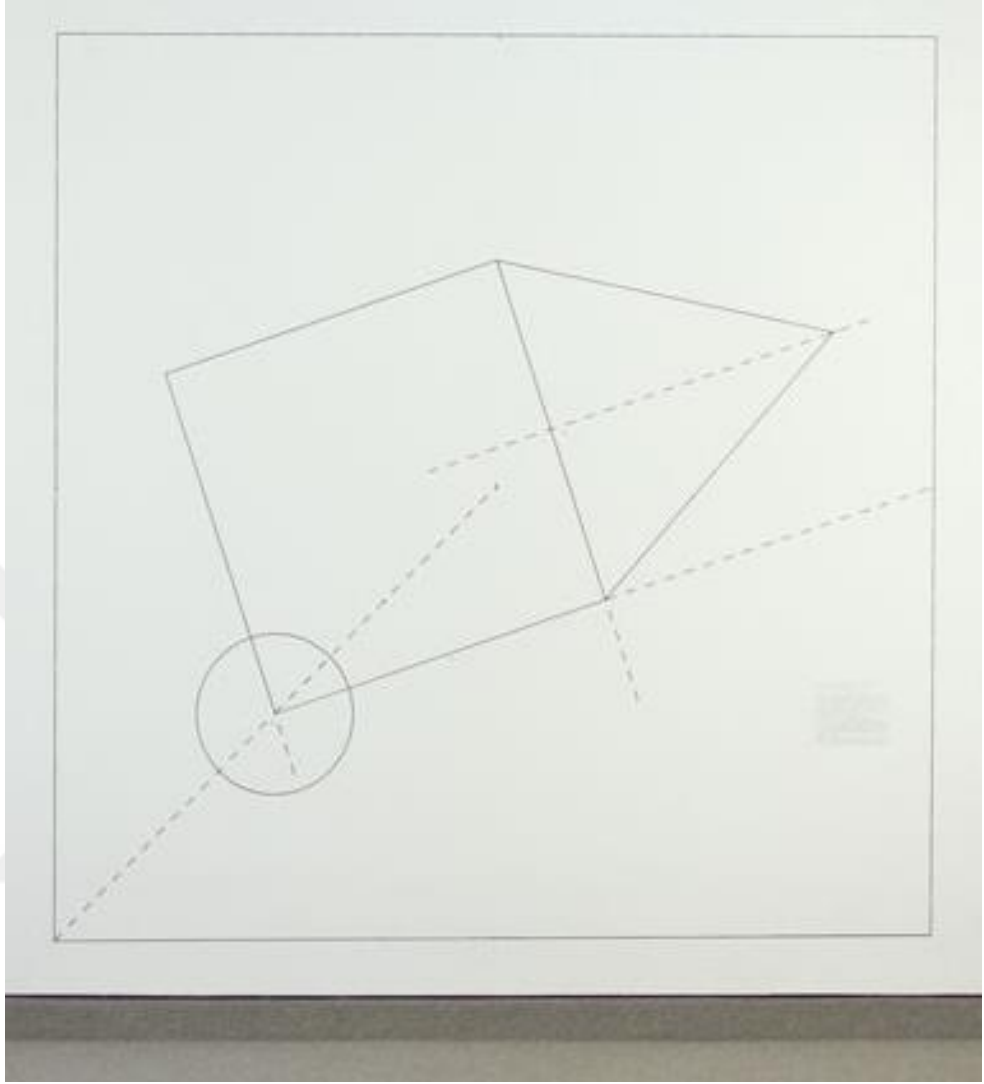


Resim 3.29. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1189 (Duvar Resmi # 1189),2005,
Duvar Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD

LeWitt'in çizimlere yönelik talimatlarını ve özellikle de uzayda formları nasıl yerleştirdiğini vurgulamaktadır. Örneğin Duvar Resmi # 1189' (Resim 3.29.)nde bir karenin konumu için ikinci olarak talimatı “Çizgi boyunca bir noktadan başın ortasına doğru bir çizgi çizin” yazısını gösterir. Duvar resmi, talimatları içerir, düz çizgiler ve çeşitli noktalı yörüngeler vardır.



Resim 3.30. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1191 (Duvar Resmi # 1191),2005,
Duvar Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD

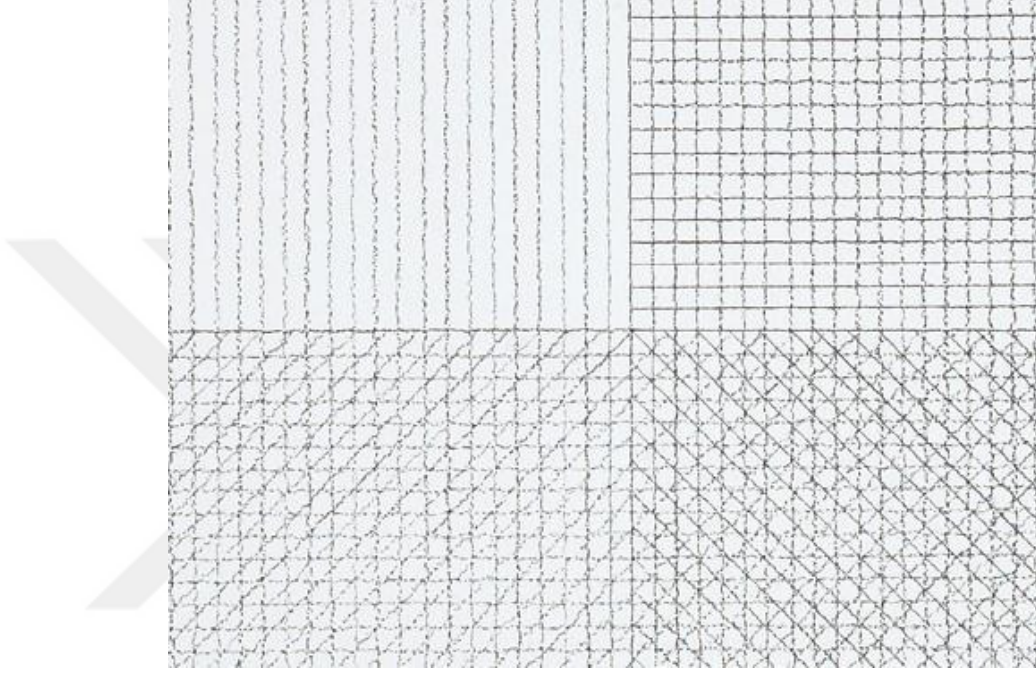


Resim 3.31. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1192 (Duvar Resmi # 1192),2005,
Duvar Üzerine Marker Kalem, Barbara Krakow Witkin Galerisi, ABD

Sol LeWitt, Mass MoCA binası uygulanacak, onun tarafından belirlenen şartnamelere göre şekillendirilecek 105 iş projesi üç katlı, eskiden terk edilmiş olan Mass MoCA binasında 30.000 m² yi kapsayan bir projeyi kabul etmişti.

Proje LeWitt'in ölümünden bir yıl sonra gerçekleşse de sanatçının mirasının onun hayranları için yapılması gerektiğine karar verildi. LeWitt, ölmeden önce serginin tüm düzenini, etrafını saran eski tuğla yapısının aksine yeni iç duvarlarla tasarlamıştı. İzleyicilerin çalışmalardan uzak tutulmasını istemedi. Bu da Mass MoCA yetkililerini biraz sarsmasına rağmen proje için bir samimiyet ve akış oluşturdu.

Sanatçı, 60'ların sonunda duvar çizimlerini oluşturmaya başladı. Renk sıçramış Pop Art hareketine bir cevap olarak, eserler bir mizah sıçramasından daha fazlası ile geometrik olasılık yaratımlarıydı. Parçaları oluşturma talimatları genel olarak çalışmaların alt yazılarındaydı. Örneğin, 1970'lerin "Duvar Çizimi 56" eseri şu alt yazıyı içerir(Resim 3.32).



Resim 3.32. Sol LeWitt, Wall Drawing # 56 (Duvar Resmi # 56),1970,
Karakalem, LeWitt Koleksiyonu, New York

Bir kare, her biri kademeli olarak üst üste yerleştirilmiş dört yönde çizgilerle dört eşit parçaya yatay ve dikey olarak bölünmüştür(Massmoca, 2019:1).

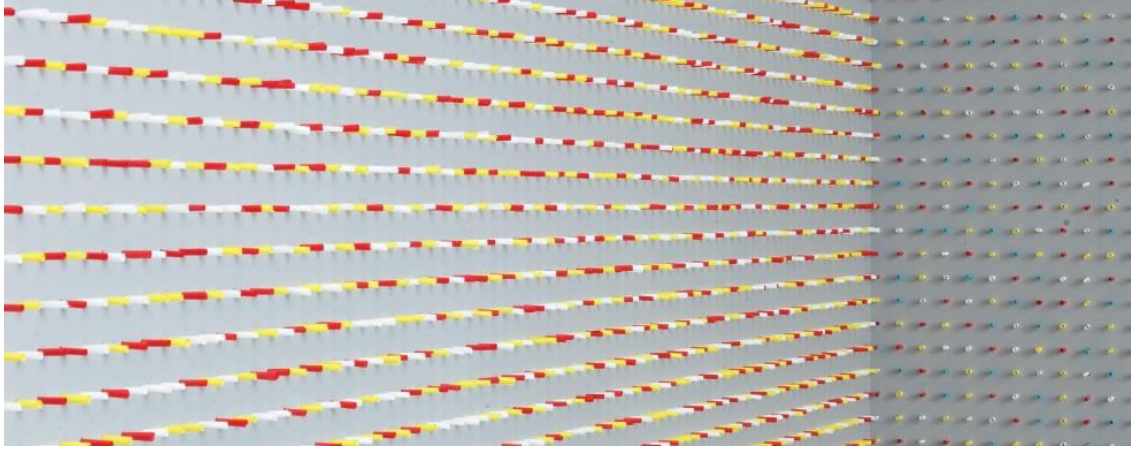
Dört temel yönden çizilen çizgiler: dikey, yatay, sol çapraz ve sağ çapraz oluşan, üst üste binen çizgilere dayanıyordu. Duvar çizimi 56'da görüldüğü üzere sıralı bir şekilde üst üste binen çizgiler aşamalı olarak daha koyu tonlar üretilmiştir.

LeWitt'in fikri, talimatları izleyerek herkesin bu işleri oluşturabilmesini amaçlıyordu. Bu anlamda, Bir sanat fikrinin zamansal tezahürü değil parçanın en önemli yönü olduğu kavramsal fikrine öncülük etmiştir. İşler daha sonra bir orkestranın bir senfoniye gerçekleştirebileceği bir şekilde yürütülecekti. Tekniğe çok bağlı olarak, ne kadar hafif yada koyu renk çizgiler çizileceğini takip eden bir montajcı bunu anlayabilirdi.

Sol LeWitt, desteğe ihtiyacı olan sanatçılara ve müzisyenlere yardım etmesiyle ünlüydü. Mass MoCA’da 20. yüzyılın büyük bir sanatçısı ve duvar çizimleri ise ana katkılarından biri olduğu ayrıca bunu hak ettiğini düşündürmektedir. Müze direktörü Thompson iç içe parlak yeşil ve turuncudan oluşan “Duvar Resmi #880”(Resim 3.33.) için “Kenarları vızıldıyor ve titriyor. Ona bakarken gözlerim titremeye başlıyor” yorumunu yapmıştı (Massmoca, 2019:2).



Resim 3.33. Sol LeWitt, Wall Drawing # 880 (Duvar Resmi # 880),1970, 2008, Mass MoCA, ABD

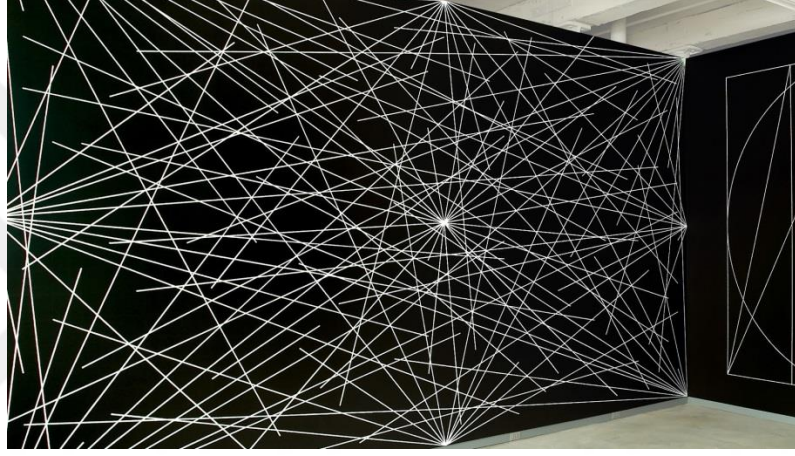


Resim 3.34. Sol LeWitt, Wall Drawing # 38 (Duvar Resmi # 38),2008, Mass MoCA, ABD

Duvar çizimi 38’de(Resim 3.34), duvar yüzeyinden küçük renkli rulo dokuları çıkıntı yapar. Galeri alanı içerisinde hareket eden izleyiciler, değişen renk dizileriyle karşı karşıya kalmaktadır. Sol LeWitt’in doğrudan duvara çizim yapmadaki asıl amacını alt ediyor gibi görünebilir: sanatı tuvalin üzerine dağıtarak “mümkün olduğunca iki

boyutlu” hale getirmek için. Duvarların içsel dışsallıklarını bitmiş işin “gerekli bir parçası” olarak kabul etti. Duvar Çizimi 38’in benzersiz şekli, duvar koşullarının bir sonucudur. Orijinal kurulumun sitesi. 1970 yılında delikli pano duvarından faydalanmak için LeWitt, sıkıca doku karelerinin yuvarlanma ve delikli tahta deliklerine yerleştirme tekniğini geliştirdi.

Bu düzenleme LeWitt’in “eserin yapımında sanatçının sanatın büyük bir hassasiyetle oluşturduğu fikrine tepki olarak nesnel bir örgütlenme yöntemi” konusundaki ilgisini yansıtıyor (Massmoca, 2019:3).



Resim 3.35. Sol LeWitt, Wall Drawing # 289 (Duvar Resmi # 289),1978, Siyah Duvar üzerine Beyaz Pastel, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Duvar Çizimi 289(Resim 3.35.) ilk olarak dört duvar çizimi olarak tasarlandı. Çizim, tamamen altı inçlik bir kalem ızgarasıyla duvara çizilen noktalara çizilen beyaz pastel boya çizgilerinden oluşur. Sol LeWitt, MASS MoCA’da sadece dördüncü duvarı sunmayı seçti. Bu duvar ilk üç duvarın her biri için talimatların birleşimini gösterir: merkezden 24, her bir tarafın orta noktasından 12 ve her köşeden 12 satır.

Bu çalışma, ilk olarak 1973 ile 1976 arasında kurulan ve genellikle “konum” çizimleri olarak adlandırılan bir dizi çizime aittir, çünkü sanatçının talimatları, ressamın çizimleri duvardaki noktalara veya konumlara göre yürütmesi için yönlendirir. Başka bir deyişle, talimatlar, ressamın çözmesi gereken bir çeşit çizim problemi sunar. “Yer” serisindeki son eserlerden biri olan Duvar Çizimi 289, öncüllerinden LeWitt’in talimatlarının satırların başlangıç yerlerini tanımlar(Massmoca, 2019:4).

1970'ler boyunca Sol LeWitt, kelime dağarcığını kesik çizgiler, düz olmayan çizgiler, rastgele çizilen çizgiler, yaylar, daireler ve temel geometrik şekilleri çizen çizgiler içerecek şekilde genişletmiştir. Bu şekiller başlangıçta daireler, dikdörtgenler ve üçgenler içeriyordu, fakat kısa zaman sonra LeWitt'in ikincil şekiller olarak kabul ettiği dikdörtgenler, yamuklar ve paralelkenarlara uzanıyordu. 335 numaralı Duvar Çizimi(Resim 3.36.)'nin yapıldığı noktada, sanatçı şekilleri paralel çizgilerle doldurmaya başlamıştı. Çalışmanın ilk çizimi 1980'de Londra'daki Lisson Galeride yapılmıştır.



Resim 3.36. Sol LeWitt, Wall Drawing # 335 (Duvar Resmi # 335),2008, Siyah Duvar üzerine Beyaz Pastel, Mass MoCA, New York

LeWitt ayrıca bu süre zarfında yeni bir malzeme pastel boyayıda benimsemiştir. Erken çizimlerin ince kalem çizgilerini, pastel boya tarafından oluşturulan daha kalın işaretlerle değiştirdi. 1970'lerin ortasında LeWitt ayrıca siyah, sarı, kırmızı ve mavi arka planlarla çalışmaya başladı.

Duvar Resmi 335 asıl olarak beyaz tebeşirle yapılmıştır. Bununla birlikte, tebeşir son derece tozlu olduğunu için LeWitt sonunda, MASS MoCA'da çizim yapmak için kullanılanlar gibi suda çözünür bir beyaz mum boyaya geçti.



Resim 3.37. Sol LeWitt, Wall Drawing # 340 (Duvar Resmi # 340),2008, Duvar üzerine Mum Boya, Mass MoCA, New York

Duvar resmi #340(Resim 3.37.) çalışması; altı bölümden oluşuyor. Birinci bölümde kırmızı, mavi, yatay paralel çizgiler üzerinde ortasında sarı dikey paralel çizgiler olan bir daire bulunmaktadır. İkinci bölümde Sarı, kırmızı yatay paralel çizgiler üzerinde ve ortada, içinde mavi dikey paralel çizgiler olan bir kare. Üçüncü bölümde Mavi, sarı yatay paralel çizgiler üzerinde ve ortada, içinde kırmızı dikey paralel çizgiler olan bir üçgen. Dördüncü bölümde Kırmızı, sarı yatay paralel çizgilerde ve ortada, içinde mavi dikey paralel çizgiler olan bir dikdörtgen. Beşinci bölümde Sarı, mavi yatay paralel çizgiler üzerinde ve merkezde, içinde kırmızı dikey paralel çizgiler olan bir yamuk. Altıncı bölümde ise Mavi, kırmızı yatay paralel çizgiler üzerinde ve merkezde, içinde sarı dikey paralel çizgiler olan bir paralelkenar yer almaktadır. Çalışmanın taslağını 1980 de yapan Sol LeWitt, birincil şekiller olarak adlandırdığı daire, kare, üçgen ve ikincil olarak nitelendirdiği paralelkenar, yamuk ve dikdörtgeni kullanmıştır.

LeWitt'in resmi büyüdükçe ve değişikçe, renk kullanımı daha cesur bir hal almıştır. Beyaz duvara grafit ve renkli kurşun kalemle çizilen en eski duvar çizimleri solgun ve görünüyordu. 1970'lerin ortasında, birincil renk ve siyah arka plana sahip çizimler oluşturmaya başladı. Mass MoCA'da çalışmayı oluşturan ressamlar, beyaz mum boya veya tebeşir kullanarak renkli duvarlara çizdiler. 1980'de LeWitt, 340 Duvar Çizimi'ni taslak olarak yaptığında, birincil renkli boya kalemlerini kullanmaya başlamıştı. Çizimin talimatları, ressamların kırmızı, sarı ve mavi arka planların üzerine pastel boyayla çizim yapmalarını gerektiriyordu. Bir birincil rengi diğerinin üzerine koyma işlemi ikincil tonlar oluşturur. Çizimde LeWitt, birincil renk boya kaleminin olası tüm kombinasyonlarını farklı renk arka planlarının üzerinde gösterir(Massmoca, 2019:5).



Resim 3.38. Sol LeWitt, Wall Drawing # 386 (Duvar Resmi # 386),2008, Duvar üzerine Hindistan mürekkebi, Mass MoCA, New York

Sol LeWitt, 1983 yılında tasarladığı duvar resmi #386 (Resim 3.38.)’da yıldız şeklini kullanmış ve ilk yıldız üç noktadan oluşmakta her bir sonraki yıldız birer nokta artarak yedi yıldızdan oluşan bir seri oluşturulmuştur.

Basit şekiller ve yapım yöntemleri Sol LeWitt’in kelime haznesinden bir parça gibi gözükse de, duvar resmi aslında şekiller, diziler, desen ve geometrik problem çözme konusundaki ilgisinin bir devamıdır.

Yıldızın yapısını belirlemek için, daire içine düzenli bir çokgen yapmıştır. Çokgenin sahip olduğu kenar sayısı, yıldızın sahip olacağı nokta sayısını belirler. Orijinal poligonun düzenliliği yıldızın noktalarının eşit aralıklarla yerleştirilmesini sağlar. Kısacası, bu görünüşte karmaşık formlar, LeWitt’in taahhüt ettiği temel görsel ve geometrik sözlüğün yinelemeleridir(Massmoca, 2019:6).

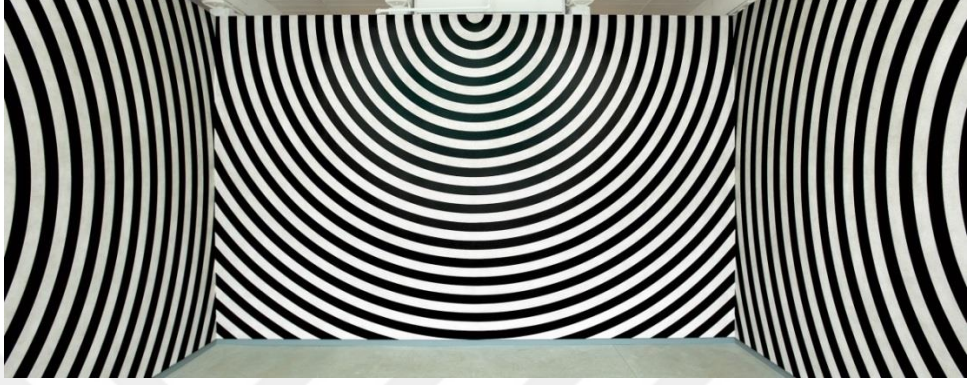
Hindistan mürekkebi ile sınırların her bir yıldızın etrafındaki varlığı, siyah sınırların ve duvarın beyazlığının çizimin bir bileşenini sağladığı duvar resmi #391 (Resim 3.39.) gibi çalışmalarda tekrar görülür.



Resim 3.39. Sol LeWitt, Wall Drawing # 391 (Duvar Resmi # 391),2008, Mass MoCA, New York

Duvar Çizimi #462, farklı renklerde, yönlerde yayları ve daireler içeren bir seridir. Bu seri, Sol LeWitt’in ilk olarak kalem duvar çizimlerinde kullanılan temalara yeni bir ortam uyguladığı birçok kişiden birini temsil ediyor. 1970’lerin başında, sanatçı yayları, daireleri ve bazen de ızgaraları gösteren bir dizi duvar resmi yarattı. Bu kalem çizimlerinde olduğu gibi, ressamlar, devasa bir pusula kullanarak Duvar resmi #462(Resim 3.40.)’deki kemerleri çekti. Yayların merkezleri veya pusulanın döndürüldüğü noktalar, duvarın merkezi ve duvarların yanlarının orta noktaları olarak

tanımlanır, LeWitt'in tekrar tekrar kendi sözlüğünün bir parçası olarak kullandığı dört köşe ile birlikte duvardaki bu temel noktaları referans noktalar olarak kullanarak, sanatçı eserlerinin çoğunun yapısından ve kompozisyonundan özel öznel karar almayı kaldırmıştır(Massmoca, 2019:7).



Resim 3.40. Sol LeWitt, Wall Drawing # 462 (Duvar Resmi # 462),2008,
Mass MoCA, New York

Sol LeWitt'in en eski boyalı duvar çizimlerinin çoğu tek renkli siyah renkte yapılmıştır. Bununla birlikte, kariyerinde tecrübe kazandıkça, boyanın ürettiği kalın, oldukça doygun renkleri denemeye başladı. Örneğin, Duvar Çizimi 852'de bir duvarı yarıya, bir tarafı sarı boyaya, diğerini mor boyaya böldü. İki renk, sarı ve mor arasındaki kontrastı optik olarak daha da çarpıcı hale getiren dalgalı bir çizgi ile bölünmüştür.



Resim 3.41. Sol LeWitt, Wall Drawing # 853-852 (Duvar Resmi # 853-852),2008,
Mass MoCA, New York

MASS MoCA’da, Duvar Çizimi 852(Resim 3.41.), Duvar Çizimi 853 (Resim 3.41.) ile aynı duvarda gösterilmektedir; bu, dalgalı bir çizgiyle bölünmüş kırmızı ve yeşil içeren bir kareyi ve dalgalı bir çizgiyle bölünmüş turuncu ve mavi içeren bir kareyi göstermektedir. Her iki duvar resmini aynı duvara yerleştirirken, LeWitt sonlu bir dizi tamamlayıcı birincil ve ikincil renkler oluşturur; Üç tamamlayıcı eşleşmenin tümü gösterilmektedir.

Sol LeWitt’in erken boyalı duvar resimlerinden biri olan Duvar Çizimi 853, tamamlayıcı renklerin kombinasyonlarını veya renk tekerleğinde kırmızı ve yeşil gibi zıt renklerin kombinasyonlarını araştırıyor. MASS MoCA’da kırmızı ve yeşilin yanında mavimsi ve turuncuya sahip olan Duvar Çizimi 853, sarı ve mordan oluşur. 1998 yılında tanımlamalarını yaptığı bu iki duvar resmi aslen Verona’daki Galleria d’Arte Moderna ve Contemporanea Palazzo Forti’deki bir sergide iki ayrı duvarda gösterildi.

Her iki duvar resmini aynı duvara oturturken, LeWitt sonlu bir dizi tamamlayıcı birincil ve ikincil renkler oluşturur; Üç tamamlayıcı eşleşmenin tümü gösterilmektedir. Ek olarak, farklı bir kıvrımlı çizgi türü üç karenin her birini böler: kırmızı ve yeşil kare dikey bir kıvrımlı çizgi ile bölünür, mavi ve turuncu kare yatay bir kıvrımlı çizgi ile bölünür ve sarı ve mor kare bölünür çapraz bir kıvrımlı çizgi ile. LeWitt’in sonlu bir seri kullanması, dört temel çizgi türünün kombinasyonlarını temel alan eski kalem duvar çizimlerine dayanıyor (Massmoca, 2019:9).

Sol LeWitt Philadelphia’daki 1999 yılında bir sergi için “Yeni Çalışma (Siyah ve Renkler)” başlıklı her biri tüm birincil, ikincil ve düzensiz siyah formların çizgilerini içeren dört yeni duvar resmi tasarladı. LeWitt, bu formlara bilim kurgu ya da çizgi roman hatırlatan bir terim olan “lekeler” olarak bahsetti. Birçok sanat tarihçisi ve eleştirmeni ayrıca blob formunu Henri Matisse’in kesimleriyle de ilişkilendirir. Her ne kadar bu organik şekilli formlar LeWitt için karakersiz gibi görünse de, “gerçekten nesnel olmak için hiçbir şeyi göz ardı edemeyeceğine olan inancını özetlerler. Tüm olasılıklar yargılama öncesi veya yargılama sonrası bütün olasılıkları içerir.

Kabartmalı duvar resimleri, LeWitt’in duvar çizimlerindeki başka bir değişikliği de örneklendirir: ikincil renklerin (turuncu, mor ve yeşil) LeWitt’in renk paletine, daha önce gri, sarı, kırmızı ve mavi. Sanatçının renk paletini genişletmesi, mürekkep yıkama yerine boya kullanmaya başladığında meydana geldi. İkinci ortamda sadece baskı için

kullanılan dört temel renkte çalıştı, çeşitli tonlar oluşturmak için onları katmanlara ayırdı. Üç ikincil rengi benimsemesi, mürekkep katmanlarının ürettiği ikincil renklerin yarattığı renk tonlarına dayanıyordu.

Dikey renkli çizgiler ile duvar çizimlerinin her birindeki amorf bloğ arasındaki kontrast, LeWitt'in mat ve parlak vernikler kullanmasıyla yoğunlaşıyor, örneğin Duvar Resmi #901(Resim 3.42.) de renkler parlakken bloklar düzdür(Massmoca, 2019:9).



Resim 3.42. Sol LeWitt, Wall Drawing # 901 (Duvar Resmi # 901),2008, Mass MoCA, New York

Duvar Resmi #958(Splat), ilk olarak PaceWildenstein galerisinde, Sol LeWitt'in Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'ndeki retrospektifiyle eşzamanlı düzenlenen bir sergi için yaratıldı. Bu duvar çiziminin parlak renkleri ve canlandırılmış şekli, 1990'ların sonunda LeWitt'in çalışmalarını etkilemeye başlayan eğlenceli havayı göstermektedir. Örneğin Splat'ın başlığı ve şekli, çizgi romanların dilini ve enerjisini hatırlar. Bir talimat sistemine göre çizilebilecek önceki çizimlerinin çoğunun aksine, Splat'ın eksantrik şekli bir taslak projeksiyonundan çekilir.

Formun dinamizmi(Resim 3.43.), çizimin oldukça doygun renklerinin canlılığı ile eşleşir; 1997'de LeWitt'in paleti, Hindistan mürekkebi yıkamaktan akrilik kullanmaya geçerken ikincil renkleri (mor, turuncu, yeşil) içerecek şekilde genişletildi. Boyanın kullanımı, esasen canlı görünen duvar çizimlerinin stilini ve tekniğini değiştirmiştir. Boyayı bir ortam olarak tanıtmaya rağmen, sanatçı bu eserler için "duvar çizimi" terimini bilinçli bir şekilde korudu(Massmoca, 2019:10).



Resim 3.43. Sol LeWitt, Wall Drawing # 958 (Duvar Resmi # 958),1999-2008,
Mass MoCA, New York

Sol LeWitt, 21. yüzyılın ilk birkaç yılında, parlak renkli çubuklardan oluşan geometrik konfigürasyonlar içeren birçok akrilik duvar resmi hazırladı. Bu çalışmaların birçoğu ilk önce Buenos Aires'teki Fundación PROA'daki bir 2001 sergisinde sergilendi. Beraber gösterildiği gibi, birincil ve ikincil renkli çubuklar zıt çizgilerden ayrılarak boşluk ve atmosfer duygusu yaratıyor gibi görünmektedir(Resim 3.44.).



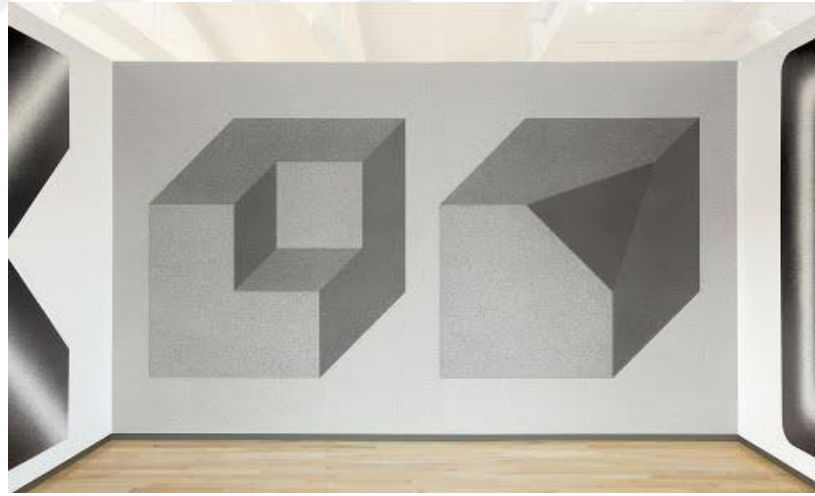
Resim 3.44. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1005 (Duvar Resmi # 1005),2001-2008,
Duvar Üzerine Akrilik, Mass MoCA, New York

Duvar Resmi 1005'teki çubukların üç boyutlu olması, sanatçının mürekkep izometrikde araştırdığı fikirlerin 1980'lerde ve 1990'ların başlarında yarattığı duvar çizimlerini oluşturmasını sağlar. İzometrik izdüşüm kullanılarak çizilen şekiller hacme

sahiptir ancak gerilemeyen boşlukta bulunur. Sessiz mücevher tonlu mürekkep yıkama paletinin aksine, sonraki çalışmaların parlak akrilik tonları formların arka planlarından çıkmasını sağlayarak, duvarın düzlüğü ile formun üç boyutlu olması arasında görsel bir gerilim yaratır(Massmoca, 2019:11).

Ressamlar duvar resmini yapmadan önce, duvarın yüzeyini hazırlamalılar. Farklı çizimler, farklı duvar dokuları gerektirir. Örneğin, mum boya çekme duvarlarının portakal kabuğu gibi bir yüzeye sahip olması tercih edilir, böylece mum boya duvara belirli bir şekilde yapışır. Öte yandan, Duvar resmi 1005(Resim 3.44.) gibi boyalı duvar çizimleri mükemmel şekilde pürüzsüz bir duvarda yapılmalıdır. Bunu oluşturmak için, ressamlar birkaç fırça boya astarı ve daha sonra beyaz fırça ile boyamaya devam eder, bunlar kalan fırça darbeleri veya düzensizlikler bulunmayana kadar hepsi zımparalanır.

Sol LeWitt, 1980'lerin başında, üç boyutlu bir nesnenin perspektif olarak iki boyutlu bir çizimde temsil edildiği izometrik çizim yöntemleri ile oynamaya başladı. Duvar resmi 1171, küpün iki varyasyonunu gösterir: “küpü olmayan küp” ve “köşesi olmayan küp”.



Resim 3.45. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1171 (Duvar Resmi # 1005),2005-2008, Duvar Üzerine Karakalem, Mass MoCA, New York

İlk olarak Ağustos 2005'te gerçekleştirilen Duvar Çizimi 1171(Resim 3.45.), LeWitt'in o yıl başlattığı bir dizi “karalanmış” duvar resimlerinin bir parçasıdır. Bu seride LeWitt, erken duvar resimlerinin aracı olan grafitte 1980'lerden bu yana çalışmasının birincil yönü olan rengi bıraktı. Beş derece yoğunluktaki gevşek, düzensiz karalamalar sert, geometrik küplerin içine girerek kaos ile kontrol arasında bir denge

kurar. Buradaki ilüzyonizm karmaşıktır, izometrik perspektif ufuk noktalarını kullanmaz, bu nedenle yer durgunluğu olmaz. Böylece LeWitt, duvarın düzlüğüyle çelişmeden hacmi gösterebilmiştir(Massmoca, 2019:12).

Sol LeWitt, 2005 yılında bir dizi “karalama” duvar resmi başlattı, bu nedenle ressamların grafit ile karalama yaparak duvardaki alanları doldurmalarını istediler.



Resim 3.46. Sol LeWitt, Wall Drawing # 1247 (Duvar Resmi # 1247),2007-2008, Duvar Üzerine Karakalem, Mass MoCA, New York

Grafit kullanımı, LeWitt’in en eski duvar resimlerinde kullanılan ortama dönüşü temsil eder. Karalama serisi ayrıca, LeWitt’in ilk eserlerinin kelime hazinesine geri dönüyor, çünkü karalama duvar çizimlerinin birçoğu, 1980’lerin LeWitt’in eserlerinde ortaya çıkan basit geometrik şekilleri kullanıyor. Örneğin Duvar Çizimi 1247(Resim 3.46.), LeWitt’in seksenlerin ortalarındaki pastel boya çizimlerinin çoğunda kullandığı bir “X” i tasvir eder.

Şekillerin düz görüldüğü bu eski çizimlerin aksine, Duvar Resmi 1247’deki “X” bir şekilde derinlik yansımalarına sahiptir. Karalama çizimlerinde LeWitt, değişen karalama yoğunlukları ile yapılan tonlama tonlarını araştırıyor. Tondaki bu değişikliklerin bir sonucu olarak, Duvar resmi 1247’deki “X” iki silindirik cildin geçişi olarak görünür. Grafitin yansıtıcı parlaklığı bu hacimlere metalik bir görünüm kazandırır. Ancak, “X” uçları, formun derinliğini önleyen ve duvarın düzlüğünü pekiştiren kesin dik açılarla kesilir(Massmoca, 2019:13).

3.5. BİYOGRAFİ

Sol LeWitt 9 Eylül 1928'de Amerika Birleşik Devletleri Hartford'da doğdu. Bir doktor ve mucit olan babası, LeWitt 6 yaşındayken öldü. Kısa bir süre sonra hemşire olan annesiyle birlikte Connecticut'taki New England'da teyzesiyle birlikte yaşadı. Annesi onu Hartford'daki Wadsworth Atheneum'da sanat derslerine götürdü ve teyzesinin marketinde kâğıt ambalajlar tasarladı.

LeWitt, 1949'da Syracuse Üniversitesi'nden BFA aldı (ilk baskılarını yaptı) ve daha sonra 1951'de Kore Savaşına hazırlandı. Hizmetinde, Özel Hizmetler için posterler hazırladı ve hayatını birincilik aldığı Japonya'da geçirdi.

1953'te, New York City'ye taşındı; burada Karikatürcüler ve İllüstratörler Okulu'nda (şimdi Görsel Sanatlar Okulu) ve on yedi dergide çalıştı, yapıştırıcılar, mekanikler ve Photostats yaptı. Daha sonra I.M. Pei'nin mimarlık firmasında grafik tasarımcı olarak işe alındı.

1960 yılında Dan Flavin, Robert Ryman, Lucy Lippard ve Robert Mangold ile tanıştığı Modern Sanat Müzesi'nde giriş seviyesinde bir iş aldı. Birlikte, "Onaltı Amerikalı" sergisi aracılığıyla, Jasper Johns ve Frank Stella ve Robert Rauschenberg'in eserleriyle tanıştırdılar.

LeWitt, mühendislik estetiği ve sanayileşmiş bir çağda yararlanma sanatı yapma fikriyle Rus yapılandırmacılığına da ilgi duyuyordu. Bununla birlikte, onu en çok etkileyen iş Eadweard Muybridge'in seri fotoğrafçılığı, insanların ve dairelerinde bıraktığı bir kitapta rastgele hareket eden insanların sıralı çalışmalarıydı. LeWitt'in 1960'ların başlarından beri yaptığı çalışma, her biri Muybridge'nin hareket halindeki figürlerinden biri olan 'kalın el'i yağlı boya ile kaplı tuval üzerine çalıştı.

LeWitt'in 1960'lı yılların ortalarından sonlarına doğru üç boyutlu yapısal çalışmaları - Seri Projesi, Üç Farklı Küpteki Üç Parçalı Varyasyon ve yüzlerce açık beyaz küpten yapılmış heykeller yaptı. Baskılarında, kâğıt üzerine çizimleri ve duvardaki resimleri aynı permütasyon ve varyasyon sistemini uyguladı.

Sol LeWitt ilk duvar resmini 1968'de New York'ta Paula Cooper Gallery'de gerçekleştirdi. Bundan sonra yapılan duvar resimlerinin birçoğu gibi, Duvar Çizimi # 1 de dört yönde (dikey, yatay, diyagonal sol ve diyagonal sağa) beyaz bir duvara siyah kalemle çizilmiş bir paralel çizgiler sisteminden oluşuyordu. İşin süresi sınırlandı ve sonuç olarak duvar çizimleri boyandı. Ayrıca, düzlüğü pekiştirme ve mümkün

olduğunca iki boyutlu bir çalışma yapma hedefine ulaşmasına izin verdi. Duvar Çizimi # 1 aynı zamanda yapıtın nihai ürün üzerindeki öncülüğünü vurgulamıştır. Studio International'ın 1969 tarihli bir makalesinde LeWitt, “İki boyutlu çalışmalar nesne olarak görülmez. Eser, bir fikrin tezahürüdür. Nesne değil bir fikirdir.” Geleneksel tuval veya kağıdın geleneksel desteği olmadan, duvar çizimleri bir dizi talimat olarak var ve tekrar tekrar kurulabilir.

Duvardaki çizime yapılan bu radikal değişim, “Bir sanatçı kavramsal bir sanat biçimini kullandığında, tüm planlama ve kararların önceden yapıldığı ve uygulamanın bir temel olduğu anlamına geldiği Kavramsal Sanat Üzerine Paragrafların yayınlanmasını izledi. Fikir sanatı yapan makine haline geliyor.”

LeWitt, Paula Cooper'ın galeri duvarında 1 numaralı duvar resmini çizmesine rağmen, kısa süre sonra bir asistan ekibinin çalışmalarını daha iyi yapabileceğini buldu. Küratör Andrea Miller-Keller, “LeWitt'in çalışmasının özü, sanatçının aklında formüle edilen orijinal fikirdir” dediği gibi, çalışma fikrinin sanatın yerini aldığına inanıyordu. Yakında bunu aldı ve çok sayıda teknikle sayısız proje aracılığıyla baskı ortamına uyguladı.

70'lerin sonlarında, Modern Sanat Müzesi'ndeki ilk retrospektifinden kısa bir süre sonra ve İtalya'da yıllarca süren sergi sonrasında LeWitt, İtalya'nın Spoleto kentine taşındı. Orada, yerel kiliselerde, müzelerde ve kongrelerde Fillippo Lippi, Massaccio, Fra Angelico ve Giotto'nun fresklerini gördü. 1983 yılında, LeWitt'in sanatında büyük bir dönüşüm yaşandı ve yerel Trecento ve Quattrocento çalışmalarına bir selam olan Hindistan mürekkep ve renkli mürekkep yıkamalarını denemeye başladı. Bu şaheserlerin kendi çizimleri üzerindeki etkisini kabul etti ve o kadar ileri gitti ki, çalışmalarında “bir şeyler üretmek için Giotto'yu göstermekten utanmayacağını” söyledi.

2001 yılında kanser hastalığına yakalandı. 2007 Venedik Bienali'nin bir parçası olan Think with Senses - Akılda Hisset, Günümüzde Sanat adlı sergi katalogunda Robert Storr, LeWitt'in “tekil bir çalışma ortamının katı, sistematik bir şekilde gerçekleştirilmesinin sıkı sıkıya bağlı olduğunu kanıtladı. Beklentiyi aşarak ve zihinsel soyutlamalara gözle ve zihni genişleten fiziksel ölçüler vererek hem üreticiyi hem de izleyiciyi şaşırtacak sonuçlar üretti. Sol LeWitt, 2007 yılında New York'ta öldü(Krakowwitkingallery, 2019:1).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL ve PROJELENDİRİLEBİLİR ÇALIŞMALAR

4.1. SİYAH ETKİ

“Siyah Etki” olarak adlandırdığımız çalışmada, Sol LeWitt’in “Birincil Şekiller” olarak adlandırdığı daire, kare, üçgen ve “İkincil Şekiller” olarak adlandırdığı paralelkenar, yamuk ve dikdörtgen kullanılmıştır. Çizgi olarak yatay, dikey, çapraz, eğik ve dairesel çizgiler kullanılarak kapalı bir form oluşturulmuş siyah zemin üzerinde parlak lake yüzeyin içindeki renk unsurunu oluşturarak formlar yüzey halini almıştır. Parlak yüzeyler mekân içerisindeki yansımaları ile izleyicinin beyninde bakış açısı değişkenleri ile farklı algılar yaratabilir.



Resim 4.1. Çelikdağ Y., “Siyah Etki”,2019, Karışık Teknik, Erzurum

Biçim olarak geometrik şekiller kullanılmış, bu biçimler arasında büyük farklar olduğu görülmektedir. Biçimlerin tamamı geometrik ve matematiksel bir düzen içinde olmasına rağmen paralelkenar, yamuk ve dikdörtgende birincil şekillere nazaran biraz daha serbest görünüştedir. Bu durum göz önüne alındığında biçimlerin birbirleri ile bağıntısını kurmak güç bir durum oluştursa da bu altı adet biçimi bir çalışma içerisinde bir araya getirmek ve kıyaslamak mümkündür. Eşkenar üçgen ile daireyi ele aldığımızda, üçgenin sivri köşeleri ve birbirine paralel olmayan kenarları ile ne kadar sert bir izlenim oluşturuyor ise, daire formu, pürüzsüz ve yuvarlak çevresi ile bir o kadar yumuşak bir izlenim verir. Birincil şekiller (daire, kare, üçgen) ile ikincil şekiller

(paralelkenar, yamuk, dikdörtgen) in her biri birbirlerinin zıttı veya birbirleri arasında geçiş sağlayan kademeler olarak görülebilir. Örneğin bir üçgen üç köşeli ve üç kenarlıdır, kenar ve köşe sayılarının sonsuz sayıya ulaşması bize daire formunu verir. Yine bir örnek verilecek olursa dikdörtgen formu kare formunun dikey kenar uzunluklarının yatay kenar uzunluklarından fazla olması, kareden dikdörtgene geçiş sağlayan bir kademe olduğu söylenebilir. Bu altı biçimin birbirleriyle olan ana benzerlikleri, tamamının kapalı form olmasıdır.

Çalışmada dokusal yapı olarak mat ve parlak yüzeyler gözükmemektedir. Çalışma yüzeyi mat şekiller ise parlaktır. Parlak şekiller çalışmadan uzaklaştıkça parlaklık etkisi azalır ve yansımaların sona ermesi ile tam bir mat görünüm oluşur. Mat zemin ve parlak şekillerin izleyicide bıraktığı etki farklılıklarından dolayı şekiller olduklarından daha yakın, yüzey yani mat alan ise daha uzakta algılanır ve derinlik etkisi yapar.

Renk olarak nötr renklerden olan siyah, beyaz ve gri kullanılmıştır. Siyah renk malzeme üzerinde önce deneysel araştırma ve uygulama yapılarak yaratıcı bir anlamla ilişkilendirilmiştir. Şekillerin duyarlılığı ise parlak boyama ile verilmiştir. Biçimsel ifade parlak siyahla verilmiş ve çalışmanın içsel dinamiği sağlanmıştır diyebiliriz. Siyah renk için gizemin ve korumacının rengidir diyebiliriz. Psikolojide siyah renk otoriterdir, ancak korku yaratır. Siyah, kendini kontrol ve disiplin, bağımsızlık ve güçlü bir irade anlamına gelir, otorite ve iktidar izlenimi verir. Siyah renk, ışığın yokluğunda ortaya çıkar ve renkleri absorbe eder. Bu algıyı kaldırabilmek için parlak siyahın ışık altındaki çevresel yansımalar destekler ve bakış açısı ile birlikte değişimler gösterir.

Toplumsal bir bakış olarak gençler genellikle çocukluğunun masumiyetinden yetişkin karmaşıklığına geçiş aşamasında siyah rengi, kendilerine bir kalkan bir süreç ve basamak olarak görüyorlar. Bu ifade çalışmanın da daha olgun bir sürecin başlangıcı olarak algılanmasında örnek olarak gösterilebilir.

Çalışma iki boyutlu, üç boyutlu ve yazılı talimat olarak üç elemandan oluşur. Çalışma kurgusu 1965 “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması ile Joseph Kosuth’a gönderme yapabilir. Kosuth gündelik bir desen olan sandalyeyi, sandalyenin fotoğrafını ve sözlük tanımını yazdığı bir metin ile beraber kullanmıştı(Resim 2.6.), çalışmada sözlük tanımı yerine Sol LeWitt’in çalışmaları altına yazdığı gibi talimatlar yer almaktadır.

Çalışmanın iki boyutlu olan yüzeysel elemanında 110x165 cm lik bir alan yatay olarak iki, dikey olarak ise üç eşit parçaya bölünmüş 55 cm lik karelerden oluşan 6 alandan oluşur. Üst yatay bölümde “Birincil Şekiller” olan daire, kare ve üçgen, alt yatay bölümde ise “İkincil Şekiller” olan dikdörtgen, yamuk ve paralelkenar bulunmaktadır. Çalışmanın üç boyutlu elemanını ise her bir kenarı yine 55 cm olan bir küp oluşturmaktadır. Küpün altı yüzeyinde iki boyutlu yüzeysel elemandaki şekillerin tamamını kapsaması amacı ile Sol LeWitt’in de bir heykel biçimi olarak kullandığı köşesi olmayan küp olarak tasarlanıp eksik köşe üzerine çapraz olarak konumlandırılarak altı yüzeyde, iki boyutlu yüzeysel elemanda bulunan altı şeklin tamamını gösterebilmek adına yapılmıştır. Çalışmanın yazılı talimatları içeren elemanı ise yine matematiksel dengeyi koruma adına 55 cm lik bir kare yüzey üzerine Siyah gibi nötr renklerden olan gri ve beyazdan oluşmaktadır, kenarları gri ve ortası beyaz olan yazılı talimat beyaz yüzey üzerine siyah harfler ile çalışma desteklenmeye çalışılmıştır. Bu “Talimat” adı verilen parçası metin içeriği olarak şu talimatları içermektedir;

“İki Boyutlu Eleman: 110 cm yükseklik ve 165 cm genişliğinde bir yüzey, yatay olarak iki ve dikey olarak üç eşit parçaya bölünecek toplam altı eşit parçanın her biri 55x55 cm olarak çalışmada yer bulacak ve eşit olarak kullanılacak. Bu altı eşit parçaya bölünmüş alanların merkezi noktalarına, çalışma alanındaki üst kısmında kalan ilk üç bölüme “Birincil Şekiller” olarak adlandırdığım soldan sağa sırasıyla (daire - kare - üçgen) formları, alanın alt kısmındaki ikinci üç bölüme ise yine soldan sağa sırasıyla “İkincil Şekiller” olarak adlandırdığım (dikdörtgen - yamuk - paralelkenar) formları yerini alacak. Renk olarak yüzey mat bir siyahla renklendirilip iç formlar ise vernikle doldurularak parlak bir siyah oluşturacak ve bu altı bölümü birbirinden ayıracak 3 cm’lik yine parlak vernikle oluşturulacak şeritlerle tamamlanacak.

Üç Boyutlu Eleman: Kenar uzunlukları 55 cm’ye denk gelecek boyutta bir küp formu oluşturulacak. Bu küp formunun herhangi bir köşesi 15 cm’lik bir eksiklikle bir eşkenar üçgen oluşturacak şekilde eksiltilecek. Küp formu bu eksiltelen köşe formu üzerine, herhangi bir kaideye ihtiyaç duymaksızın konumlandırılacak. İki boyutlu elemanda kullanılan boyama ve formlar bu üç boyutlu eleman olan küpte de uygulanacak fakat küp’ün köşesi eksik olan kısmı ile bağlantıda bulunan yüzeylere “İkincil Şekiller” olan (dikdörtgen - yamuk - paralelkenar) küp’ün diğer yüzeylerine ise “Birincil Şekiller” olan (daire - kare - üçgen) formları konumlandırılacak.”

Çalışma denge olarak değerlendirildiğinde, evrende de her şeyin, birbirleri ile ilgili zıtlıklar dengesi olduğu gibi şekillerdeki zıtlıklar izleyicide gözün sürekli bir denge arama isteği ile şekillerin gerek renk gerekse konumlandırıldığı alan eşitliğinden dolayı dengeyi bulur ve sakinleşir. Öyleyse çalışmada genel biçimsel denge unsuru var diyebiliriz ve genel olarak tasarımın kendisi ile barışık olduğunu vurgulayabiliriz. Sonuçta çalışmanın içinde bulunan renk değerleri, dokuları, aralıkları ve çalışma içindeki önem dereceleri ile bir denge teşkil etmektedir ve bütünlüğe dayalı dinamik bir enerjiyi de hissedilebilir kılmaktadır. Çalışmada simetrik denge anlayışı kullanılmıştır. Çünkü şekiller arasında iyi orantı kullanılmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu genel bir yapı oluşmuş diyebiliriz. Tez çalışmasının 1. bölümünde Demir'in bahsettiği gibi; "Bir bütün, herhangi bir eksenle katlandığında, her noktası birbiri ile çakışıyorsa simetriktir." demiştir.

Kontrastlık olarak ele aldığımızda, çalışmaya genel olarak bakıldığında renk, detay olarak bakıldığında ise farklı nesne ve şekiller kullanılmasından dolayı bir zıtlık söz konusudur. Bu durumda zıtlık çalışmada bir yönden uyumsuzluk doğururken, diğer bir yönden ise canlılık verici bir görev yaptığını söyleyebiliriz.

Çalışmanın birincil ve ikincil şekillerinde ritim iki ve üçboyutlu elemanlarında ise tekrar söz konusudur. Şekiller yan yana getirildiğinde yadırganmadığından dolayı aralarındaki benzerlik birleştirici bir görev yapmaktadır. Şekiller arasındaki ölçü, renk ve değerler bir manada aynı olması, bunların eşit aralık ve yönde kullanılması ile de tam tekrar meydana gelmiştir diyebiliriz.

Çalışmanın derinlik konusunu ele aldığımızda ilk aklımıza gelen klasik yöntemde görülen hava ve çizgi perspektifini görmemiz mümkün değildir. Fakat çalışmaya genel olarak baktığımızda üç boyutlu eleman olan küp, renk olarak baktığımızda ise yüzey olarak kullanılan mat siyah oldukça etkili bir derinlik verdiğini söyleyebiliriz..

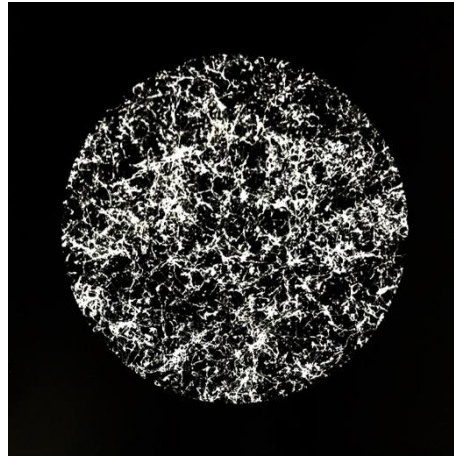
Farklı şekillerin birbirlerine zıt olsalar dahi, bir araya gelerek dengeli bir bütün oluşturması bakımından, bir birlik oluşmuştur. Sonuçta bir insan vücudu ele alındığında farklı organların bir araya gelerek bir bütünü yani vücudu oluşturması gibi çalışmada da birlik söz konusudur diyebiliriz. "Birlik'in meydana gelmesi için önce denge lazımdır" diyen Güngör çalışmadaki birlik faktörünü destekler niteliktedir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde “ölçü ve oran” başlığında bahsettiğimiz üzere; “Bir alanı süslemek, onu güzel oranlarla bölmektir.” ve “bölen ile bölünen alan güzel değilse süsleme, gerçeği saklamaktan başka bir işe yaramaz.” çalışmada belirlenmiş alanlarda ki sistematik ve matematiksel bölünme, izleyicinin gözü ve duygusunu doyuran oranları barındırmaktadır. Farklı biçimler kullanılmasına rağmen her biri gerekli sistematik düzenlemelerle oluşturulmuştur.

Çalışmada kompozisyon olarak kullanılan geometrik formlar hem tez konusunun amacına yönelik bir seçim hem de estetik kaygısı taşıyarak kurgulanmıştır. Kompozisyon iki aşama olarak oluşturulmuştur. İlk olarak bütün içerisindeki şekil ve formların birbirleri ile ilişkisi ve çalışmanın genel yapısı yani bütünü olarak yapılan aşamadır. Çalışmanın sonunda estetik bir düzen kurabilme adına bir basamak oluşturacağı beklentisi içerisinde izleyiciye sunulmuştur.

4.2. BİRDENBİRE

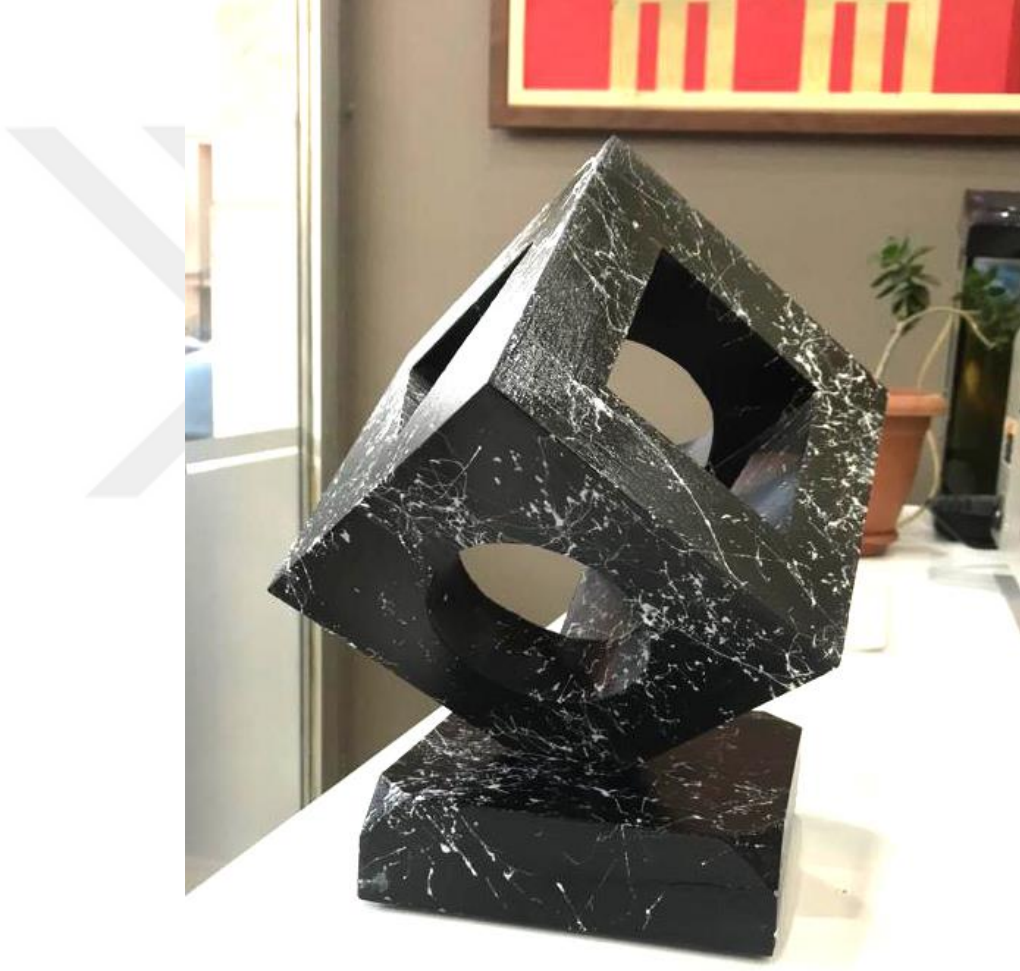
“Birdenbire”(Resim 4.2.) olarak adlandırdığımız çalışmada, Birincil Şekiller grubunun birinci geometrik formu olan daire kullanılmıştır. Daire formu 53.5 x 53.5 cm Siyah kare bir zemin üzerine 40 cm çapındadır. Renk olarak beyaz kullanılmıştır, dinamik doku daire formunu çizgi ile değil, alan sınırlaması ile oluşturur. Çalışmada nötr renklerden olan siyah ve beyaz kullanılarak duyarlılığı arttırmak için parlak vernik tüm çalışma alanına uygulanmıştır. Çalışmada hem mutlak hemde biçimsel denge söz konusudur.



Resim 4.2. Çelikdağ Y., “Birdenbire”,2019, Karışık Teknik, Erzurum

4.3. DAİRE, ÜÇGEN VE KÖŞESİ EKSİK KÜP

“Daire, Üçgen ve Köşesi Eksik Küp” çalışmasında yine birincil şekiller olan daire, üçgen ve kare “Siyah Etki” çalışmasının 3 boyutlu küp üzerinde geometrik şekillerin üzerine konumlandırılmasının aksine birincil şekiller küp’ün içerisinde çıkarılarak eksiltilerek biçim algıları oluşturulmuştur. Çalışma 15 cm kenar uzunluğu olan 5 cm yüksekliğinde bir kaide üzerine konumlandırılmıştır. Küp yüksekliği olan 19 cm ve kaide ile birlikte toplam 24 cm lik bir yüksekliğe ise 19 cm dir.



Resim 4.3. Çelikdağ Y., “Daire, Üçgen ve Köşesi Eksik Küp”,2019,

4.4. PROJELENDİRİLEBİLİR DİJİTAL ÇALIŞMALAR

Projelendirilebilir çalışmalar da tez çalışması olan “Siyah Etki” formları göz önünde bulundurularak tasarımlar oluşturulmuştur. Şehrin önemli ve olmasını istediğimiz birkaç lokasyonu için tasarlanan bu çalışmaların tamamı dış mekân için düşünülmesi adına heykel kurgularıdır.



Resim 4.4. Çelikdağ Y., “Kale Önü Parkı”,2019,
Projelendirilebilir Dijital Çalışma, Erzurum/Yakutiye

Erzurum Kalesi önü parkı’na uyguladığımız bu çalışma(Resim 4.4.) “Birincil Şekiller” olan kare, üçgen ve dairenin üç boyutları olan küp, dikdörtgen prizma ve küre düşünülmüştür. Park’ın Güneydoğu’suna Ulu Camii’ne paralel bir doğrultuda sıralanmış bu “Üç Boyutlu Birincil Şekiller” kapladığı yüzey alanı olarak 260 m² dir. Yükseklik olarak 8 metre, uzunluk olarak 32,5 metre ve en olarak 8 metre gibi bir ölçü ile alana konumlandırılmıştır. Malzeme olarak beyaz damarlı siyah granit düşünülmüştür. Kale civarının tarihi dokusuna aykırı olmaları, çalışmanın izleyici algısını tamamen odaklayabilecek renk ve biçimdedirler. Çalışmanın yapılabirliği veya maliyeti göz önüne alınmadan tamamen estetik kaygısı ile oluşturulmuştur.



Resim 4.5. Çelikdağ Y., “Atatürk Üniversitesi Kampüs Parkı”,2019,
Projelendirilebilir Dijital Çalışma, Erzurum/Atatürk Üniversitesi Yerleşkesi

Atatürk Üniversite yerleşkesinde bulunan bu park alanı (Resim 4.5.) kısmen doğal yapısı ve çalışmanın her yönden görülmesi açısından gayet uygun bir lokasyon olduğu düşünülmüştür. Yine “Birincil Şekiller”den kare, daire ve üçgen ayrıca daire formunu destekleyen bir küre formu dâhil edilmiştir. Çalışmanın kapladığı yüzey alanı olarak 100 m^2 ’dir.Yükseklik ve genişlik olarak 10 metre olarak eğimli bir zemine yine kaidesiz olarak tasarlamıştır. “Birincil Şekiller” olan kare, daire ve üçgen formlarının hiç birisi birbirine paralel olarak denk değildir, araların da 30 derecelik açı farkları bulunmaktadır. Formlardan kare formu en dışta, daire formu kare formu içerisinde, üçgen formu kare formu içerisinde ve küre formu ise üçgen formu içine ve çalışma zeminin tam merkez noktasına konumlandırılmıştır. Çalışmanın konumlandırılmak istenilen alan zeminin eğimli olması kapladığı yüzey m^2 ’sinin büyük olması kaide düşüncesini hem maliyet hem de estetik açıdan olumsuz olarak nitelendirilmesi doğrultusunda, kare ve üçgen formunun birer kenarı, daire formunun $4/1$ ’i tabanın altında devam ediyormuş algısı izleyicide uyandıracak biçimde eksiltilmiş, fakat küre formunun tamamı zemin üzerine yerleştirilmiştir. Malzeme olarak çelik konstrüksiyon üzerine plaka siyah granit, küre formu ise tamamen granit den oluşmaktadır.



Resim 4.6. Çelikdağ Y., “Palandöken Kayak Merkezi”,2019,
Projelendirilebilir Dijital Çalışma, Erzurum /Snowdora Otel

Palandöken Kayak Merkezinde bulunan bu lokasyon mimarisinin geometrik formları ile bir açık hava müzesini andırıyor görüntüdedir. Bu çalışmada “Birincil ve İkincil Şekiller” yine yerini almaktadır. Çalışma 8 m²’lik bir zemine otel bahçesine konumlandırılmıştır. Yükseklik olarak 8 metre olan çalışmanın 4/1’ini beyaz granit kaidesi oluşturmaktadır. Kaide üzerinde bir anıt şeklinde yükselen çalışma dört yüzeyden oluşan bir dikdörtgen prizma şeklindedir. Çalışmanın kuzey ve güney cephesinde “Birincil Şekiller” olan daire, üçgen ve kare, batı ve doğu cephesinde ise “İkincil Şekiller” olan dikdörtgen, yamuk ve paralelkenar bulunur. Çalışmada yine siyah granit kullanılarak, çalışma tıpkı “Siyah Etki” çalışmasında olduğu gibi, zemin mat ve formların kapladığı alan ise parlatılmıştır. Otel mimarisinde bulunan üçgen formlarla oluşturulmuş küre yapı bina çatılarının eşkenar üçgen yapısı ve kare tabanlı olması çalışmayı destekler niteliktedir.

4.5. CAM AYAKKABI



Resim 4.7. Çelikdağ Y., “Cam Ayakkabı”,2016, Pleksi Glass ve Metal, Erzurum

“Cam Ayakkabı” çalışması(Resim 4.7.) “Kadın’a Şiddet” konulu bir ödev çalışmasıdır. Kadının kendi bireyselliğinin bir sonucu olarak görülen giysi yönünden tercihlerde bulunabilmesi onu özgür kılan en büyük unsurlardan biridir. Kadınların giysi çeşidi bolluğu içerisinde olduğu günümüzde, özgür iradeleriyle kişisel tercihlerini kullanabilmelidirler. Oysa giyim çeşitliliği, toplumun geneli düşünüldüğünde sınırlı alanlarda genellikle kendisini gösterebilmektedir. Yine de giyim tercihleri büyük oranda sözü edilen toplumun dönüşüm geçirmiş genel itibar normlarına bağlı olarak değişkenlik gösterecektir. Toplumun değer yargıları, dönemin kültürel anlayışının bir yansımasıdır. Bu nedenle, günümüz kapitalist toplumlarında kadının cinsel bir obje olarak görülmesi kadın giysisi üzerinde etkili olur. Sürekli bir şekilde cinselliğin medya veya diğer iletişim kanallarıyla teşhiri, erkeklerin bakış açısını güdüler. Erkeklerin bu aşırıya kaçmış beklentilerine göre şekillenen, üst sınıfların (Oyuncu, model, Sanatçılar) marjinal yapıdaki giyinimleri durumu daha da ağırlaştırır. Zaten üst sınıfların moda anlayışını takip eden çoğunluk ise, artık her ne kadar doğrudan erkeklerin zihniyetine göre hareket etmeseler de, derinlerde erkekleri uzun vadeli olarak etkileme mantığı çerçevesinde bu türden moda anlayışlarını belli belirsiz izleme eğilimleri taşıyacaklardır. Sonuç olarak, cinsel obje olarak görünmenin kimi zaman kadınlar açısından avantaja çevrildiği durumlarla karşılaşılsa da, genel anlamda kadın giyiminin her durumda sıkıntısını çekmektedir.

Çalışmada işlenen kadının giyim özgürlüğü için istemeyerek ödediği ağır bedeli simgeler. Pleksi Glass kullanılarak topuklu bir ayakkabıya kırılğan bir his verilmesi ve

ayakkabının topuklu olması, marjinal giyiminin kadına ödettiği bedeli anlatabilecek topuk yerine, giyilememesi durumunu yansıtabilmek adına metal sivri bir topuk eklenerek imkansızlaştırılması amaçlanmıştır.

4.6. DİKİLİ TAŞ



Resim 4.8. Çelikdağ Y., “Dikili Taş”,2016, Pleksi Glass ve Dijital Baskı, Erzurum

“Dikili Taş” çalışması 20x20 cm tabanlı bir kaide üzerine 25 cm yüksekliğinde birbirine paralel ve simetrik 5 yüzeyden oluşmaktadır. Bu geometrik yüzeylerin her birine tarihi yapı'nın perspektif sıralamasına göre mekân bölümleri şeffaf katmanlar halinde uygulanarak yapının gerçekliği somutlaştırmaktadır. Çalışmada vurgulanan tarihi yapı kavramı, mekân çözümlemede en önemli unsurdur. Bu soyut ve geometrik yüzeyler üzerinde, yapıda yer alan bazı unsurlar çıkarılmış gerçekte var olmayan ve ya bilindiğinin dışında formlara dönüştürülmüştür. Yapısal unsurları olan bu mekânsı şeffaf biçimlerle katmanlar sayesinde iç mekânlar oluşturma yoluna gidilmiştir. İç mekân kavramı, “Yapı” da olduğu gibi, iç mekânların ve yapının ruhsal dünyasını yansıtmak, içte olanın görünür kılınmasıdır. Ayrıca insan- mekân ilişkisi üzerinde durulmakta ve beş dolu ve şeffaf yüzey aralığında duran negatif ve boş yüzey ile mekân ifade edilmeye çalışılmıştır. Evrende var olan her şey bir biriyle konumundan dolayı bir ilişki içindedir.

SONUÇ

Sanat öğrenimi ve eğitimi, kişilere, yaşadıkları coğrafi konuma, dini inanç ve toplum ahlaki yapısına göre farklılıklar gösterse de, temelinde sanatın yapı taşları olan sanatın unsur ve ilkelerini kavramaktan geçer. Bir yazarın harflerle başlayıp onları kelimelere, cümlelere ve daha sonra paragraflara dönüştürüp okuyucuya bir bilgi aktarması gibi sanatçıda bilgi birikimi ve düşünsel zekası ile sanatın unsur ilkelerini kullanarak, bunları kendine has bir üslup ile onu bir sanat eserine dönüştürebilir.

Toplum ve bireylerin gelişim sürecinde, bilgi, ifade, bakış açısı gelişimleriyle sabit durağan bir yapıdan devimsel bir yapıya doğru değişim göstermiş, modernleşme, sanayileşme, şehirleşme, iletişim araçlarının gelişimi, dijital tabanlı programlamalar vb. sanatın her dalında olumlu yansımalarla bulunmuştur. Sanat ve bilimin ortaya koyduğu gerçek, farklı dönemlerde değişimler göstermişlerdir. Ancak her iki olgu da gerekliliği ve geçerliliği ile şüphe götürmez bir gerçektir. Sanat oluşturma çabası ile yapılan ürünler toplumların kültürlerinde farklı bakış açılarına göre anlamlar kazanmışlardır. Sanat ve bilimin aralarındaki en büyük ayırım yöntemleridir. Sanat gösterir, bilim ise açıklama yapar.

Sanat, ilk çağlarda dini inançlara ve ahlaki toplum yapısına göre şekillenirken, insanların topluluk olarak yaşaması ve sosyalleşmesinden itibaren daima kendini yenileyen, yenilikleri kendinde kullanan bir üslup da gelişim göstererek anlamı, anlatımı ve ifade şekli de buna bağlı olarak gelişmiştir. Her hangi bir konu üzerinde çalışılsa bile sanatçıların farklı anlatım ve ifadeleri olmuştur.

Kısaca bir örnek verilecek olursa, Rönesans ve Barok dönemin tür farklılıklarını açıklamak adına temelde iki anahtar kelime ile vurgulanır ise; Rönesans sanatı için uygun olan kelime “sabitlik” iken Barok için bu kelime harekettir.

Art arda çıkan farklı sanat akımları, bilhassa günümüze yakın dönemde, sanatçıların araştırmaları sonucu meydana getirdikleri yenilikler sanata her anlamda yeni boyutlar kazandırmıştır. İlk dönemdeki simgesel ve büyüsel anlam sanatçıların kendi duygu ve düşüncelerini ön plana çıkartıldığı yeni önermelere dönüşmüştür.

1960’lı yıllarda oldukça basitleşerek yalınlaşan heykeli ifade eden minimalist sanat, sanat ortamını kitle kültürünün farkı yönüyle tanıştırmıştır. Minimalist sanatçılar, çalışmalarında geleneksel heykel sanatının yöntem ve malzemelerini kullanmadan üç

boyutluluğu ifade edebilmişlerdir. Kurgulanan yapı ve uygulama yapılacak malzeme karar verildikten sonra, endüstriyel yöntemler ve teknik elemanlar kullanılarak sanat üreten kişinin direktifleri ile sonuca ulaşılmıştır. Endüstriyel teknolojiye tepki göstermeyen minimalist sanatçılar, teknoloji ürünlerini çoğu çalışmalarında kullanmışlardır. Yine aynı yıllarda kavramsal sanatla birlikte, sanat kavram olarak elden geçirilerek, sanatın tanımı yeniden yapılmış ve sanatın diğer düşünce alanları ile bağlantıları belirlenmeye çalışılmıştır. Kavramsal sanat' ta düşünsel yön yani kavram olgusu yapının temelini oluşturur.

Öyleki Sol Lewitt'e göre; "Yapıt'ın nasıl görüldüğü pek önemli değildir. Fiziksel bir biçimi varsa bir şey gibi görünecektir. Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın bir düşünüyü başlatmalıdır" demiştir. Böylece sanatın düşünsel boyutunun önemini vurgulayarak sanat yapan kişinin öncelikle sağlam bir düşünüyü üzerine kurulması gerektiğini vurgulamıştır. Yine LeWitt'e göre; "Yapıt kavramsal bir süreçtir. Fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere herkesin algısına açıktır" demiştir.

KAYNAKÇA

- Ana Britanica, (1987). Cilt.18 .415, Ana Yayıncılık, İstanbul: 1987.
- Akdenizli, F. (2001). “*Rengi Anlamak*”, s.31 Duvar Yayınları, İzmir: 2001
- Alakuş, A. O. (2011). “*Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*”, s.116, Pegem Yayınları, 2. Baskı, Ankara.
- Arnason, H. H. (H. Harvard) (1988). “*A History of Modern Art*”, (London:Thames and Hudson, Üçüncü Baskı) s.520.
- Atakan, N. (1997). “*Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.18–25.
- Atalayer, F. (1994), “*Temel Sanat Öğeleri*” s.165, Başkent Kitap, Eskişehir.
- Atmaca, A. (2014), “*Temel Tasarım*”, s.63, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Arıcı, O. (2011), “*Bakmak, Görmek ve Orpheus Miti*”, s.152, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, (18) İstanbul.
- Aysan, Ş. (1980) “*Kavramsal Sanat*” Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul
- Balkır, S. (1995). “*Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi*”, s.3 Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Batchelor, D. (1997). “*Movements in Modern Art, Minimalism*”, (London Tate Gallery Publishing Ltd.) s.60.
- Baume, N. (22 Mayıs 2011). *Sol LeWitt: Structures 1965-2006*. publicartfund.org, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/sol-lewitt-structures-1965-2006/>. (10.03.2019). 21:32
- Berger, J. (1995). “*Görme Biçimleri*”, s.11, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sanat ve Tasarım Dergisi, 7. Sayı, Eskişehir.
- Bigalı, Ş. (1984). “*Resim Sanatı*”, Şafak Matbaası, Ankara.
- Bulduk, F. (2005). “*Dokuma Kumaşlarda Renk ve Görsel Algılama*”, s. 94, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi, (1992). “*Kavramsal Sanat*” Gelişim Yayınları, İstanbul.
- Causey, A. (1998). *Sculpture Since 1945, “Modernism and Minimalism”*, Oxford History of Art, UK.
- Çetinkaya, Ç. (2011), “*Tasarım ve Kavram İlişkisinin İç Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi Kapsamındaki Yeri*” s.12, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Decordova, (2007). *Sculpture Park and Museum*. decordova.org, <https://decordova.org/art/sculpture-park/3-pointed-star-4-pointed-star-6-pointed-star-9-pointed-star>. (22.03.2019). 16:45

- Demir, A. (1993). *“Temel Plastik Sanatlar Eğitimi”*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınlan, Eskişehir.
- Duchamp, M. (2000). *“Marcel Duchamp ve Ready-Made”*, çev: Sema Rıfat, Enis Batur, YKY, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997). 2.Cilt, s.922
- Elger, D. (2000). *“Donald Judd Colorist”*, (Hatje Cantz Publishers, Cantz;distributed by D.A.P. Ostfildern-Ruit), s.11.
- Ergüven, M. (1992). *“Yoruma Doğru”*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Erim, G. (2000) *“Bilimsel Etkinlikler”*, s.3, Uludağ Üniversitesi Ders Notu, Bursa.
- Erzen, J. N. (1991). *“Modernizm Sonrası Sanat”*, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 14-20.
- Fineberg, J. (2014). *“1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri”*. Kara Kalem Yayınları, İzmir.
- Grzymkowski, E. (2019). *“Sanat 101”*, SAY Yayınları, İstanbul.
- Güngör, H. (1983). *“Temel Tasar”*, Afa Matbaacılık, İstanbul.
- Gürer, L. (1992). *“Görsel Sanat Eğitimi ve Mekân-Form”*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Genaydın, Z. (1987). *“Resim-İş Eğitiminin Amaç ve ilkeleri”*, B.Özer (Ed.), Güzel Sanatlar Eğitimi, Açıköğretim Fakültesi Yayınlan No: 101, Eskişehir.
- Giderer H. E. (2003). *“Resmin Sonu”*, Kavramsal Sanat ve Resmin Sonu, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Harrison, C. (2011). *“Sanat ve Kuram”*, Küre Yayınları, Ter: Sabri Gürses, 1. Baskı, İstanbul.
- Haydaroğlu, M. (1997). Sanat Kitabı. İstanbul: YEM Yayınları
- İşingör, M. (1986). *“Resim I Temel Sanat Eğitimi”*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İnceoğlu, C. (2017), *“Sanatta Işık Kavramı”*, s. 37, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- İskender, K. (2016), *“Sakarya’daki Doğal Boyarmadde Kaynaklarının Tespiti”*, s.77, Lisans Bitirme Tezi, Sakarya.
- Kahraman, H. B. (1991). *“Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkinine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”* Hürriyet Gösteri, sayı:125.
- Kanat, A. (2001). *“Renk ve Duyu Psikolojisi”*, s. 56, İlya Matbaası, İzmir.
- Kınay, C. (1993). *“Sanat Tarihi”*, Kültür Bakanlığı Yayınları, S.1443, Ankara.
- Kosuth, J. (1980). *“Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı”*, Çeviren: Aysan, Ş. STT Yayınları, İstanbul.
- Kuspid, D. (1993). *“Joseph Beuys, Sanatçının Gövdesi”*, Sanat Dünyası, Sayı:52.
- Kuş, S. (2013) *“Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Grafik Tasarım Dersi Eğitimine Gestalt Kuramı ve İlkelerinin Yansımaları”*, s.22, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

- krakowwitkingallery, (2019) Sol LeWitt Biography. y.y. t.y. krakowwitkingallery.com
https://www.krakowwitkingallery.com/sol_lewitt?bio. (26.06.2019). 23:02
- Lewitt, S. (1980). “*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*”, çev. Şükrü Aysan, Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul.ss.19-23.
- Marzona, D. (2004). “*Minimal Art.*” Bonn: VG Bild-Kunst.
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 1005*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing1005/>. (05.04.2019). 22:09
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 1147*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing1147/>. (17.04.2019). 15:52
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 1171*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing1171/>. (11.04.2019). 21:14
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 289*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing289/>. (14.03.2019). 09:13
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 340*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing340/>. (14.03.2019). 10:05
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 38*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing38/>. (12.03.2019). 17:58
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 386*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing386/>. (14.03.2019). 11:22
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 462*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing462/>. (17.03.2019). 21:36
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 56*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing56/>. (10.03.2019). 21:32
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 853*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing853/>. (18.03.2019). 20:17
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 880*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing880/>. (12.03.2019). 17:29
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 901*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing901/>. (23.03.2019). 19:48
- Massmoca,(2019), *Wall Drawing 958*. y.y. t.y. massmoca.org,
<https://massmoca.org/event/walldrawing958/>. (03.04.2019). 00:36
- Mercin, L. (2011) “*Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*”, s.168, Pegem Yayınları, 2. Baskı, Ankara.
- Meyer, J. (2001). “*Minimalism, Art and Polemics in the Sixties*”, Yale University Press New Haven and London, China.
- Meyer, J. (2002). “*Minimalism Themes And Movements*”, Phaidon, Hong Kong,
- Okanlı, A. (2013). “*Çocuk Psikolojisi ve Ruh Sağlığı*” s.15, Atatürk Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Odabaşı, H. A. (2006). “*Grafikte Temel Tasarım*”, 3.Baskı, Yorum Sanat Yayınları. İstanbul,

- Ögel, S. (1977). “Çevresel Sanat”, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını: 121, İstanbul.
- Özayten, N. (1994). “Canan Baykal ve ‘Odalar’ı”, Hürriyet GÖSTERİ, Sayı: 163.
- Özer, M. (1981), “Temel Tasarımda Zıtlık İlkesi”, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Temel Sanat Gurubu Ders Notları, s. 34, İstanbul.
- Özgündoğdu, F. (2004). “Jeolojik Etkiler”, Anadolu Sanat (Eskişehir:Anadolu Üniversitesi GSF, Sayı:15.) s.198.
- Özsezgin, K. (1989). “Yeni Seçmecı Bir Akım”, Milliyet SANAT, Sayı: 227/1, , ss. 11-12.
- Öztoprak, H. (1972), “Genel Psikoloji”, s.154, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Ramsden, M. (1965). “Protoinvestigations & Premiere Investigation (1965-1966-1968)” Joseph Kosuth; Investigations sur l’art & Problematique Deguis, Musee D’art Moderne Dela Ville de Paris.
- Rifat, S. (2000). “Boşlukta Devinen Bir Nokta” Sanat Dünyamız, (İstanbul: YKY, Sayı: 76) s.9.
- Sanat Dünyamız, (2002). Sayı:82,s.109
- Scales, C. (06 Haziran 2011). *Sol LeWitt, “Structures,” at City Hall Park, New York City.* selfabsorbedboomer.blogspot.com, <https://selfabsorbedboomer.blogspot.com/2011/06/sol-lewitt-structures-at-city-hall-park.html>. (29.03.2019). 23:11
- Smith, E. L. (1995). “Artoday”, (Londra: Phaidon) s.77.
- Sözer, O. (1992). “Sanat Yapma Hakkına Doğru”, Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatı, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul.
- Südor, G. (2000). Aynanın Gerçeği “Resim Eğitimi ve Sanatla Karşılaşma”, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul.
- Şişman, M. (22 Ocak 2019). *Minimalizm Ne Demek.?* milliyet.com.tr, <http://www.milliyet.com.tr/minimalizm-ne-demek--molatik-10722/>. (07.03.2019). 16:32
- Tepecik, A. (1994), “Grafik Tasarlama İlkelerine Dayalı Tasarım Yöntem ve Teknikleri” s.58 Doktora Tezi, Ankara.
- Tdk, (1988). “Türkçe Sözlük”, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Topçu, E. (2016), “Grafik Tasarımda Toplumsal Olgu ve Estetik Kayguların Tasarım Sürecine Etkileri” s.24, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tuğal, S. (2011), “Işık ve Hareket: Op Art”, s.236, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Turani, A. (1992). “Dünya Sanat Tarihi”, Remzi Kitapevi, 4. Basım, İstanbul.
- Uygungöz, M. (2014), “Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler”, s.3, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Yetmen, G. (2016), “Moda Tasarımında Temel Tasarım Öğelerinin Önemi” s.738, İdil Dergisi, Cilt 5.

- Yılmaz, M. (2001). “*Kavramsal Sanat: Düşünce Sanat Yapan Bir Aygıttır*”, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, M. (2006). “*Modernizmden Postmodernizme Sanat*”. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yüksel, R. (2002), “*Plastik Sanatlar ve Algıda Yanılsama*”, s. 178, Anadolu Üniversitesi E-Arşiv (12).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yakup ÇELİKDAĞ
TC. Kimlik No	17896978016
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 18/10/1976
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-2000
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İletişim	
E-Posta Adresi:	ycelikdag@gmail.com