

20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA GEOMETRİK
BİÇİMLENDİRMELER

ARZU TECER

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

20. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA GEOMETRİK
BİÇİMLENDİRMELER

ARZU TECER

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı

Resim Yüksek Lisans Programı, 2014

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA GEOMETRİK BİÇİMLENDİRMELER

Yüksek Lisans Tezi

ARZU TECER

ONAYLAYANLAR:

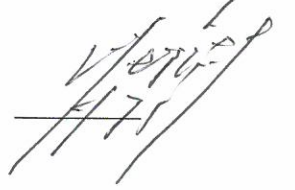
Doç. Seyyit BOZDOĞAN
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



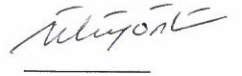
Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN

Mimar Sinan G.S.Ü



Onay Tarihi: 03/06/2014

20. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA GEOMETRİK BİÇİMLENDİRMELER

ÖZET

Bu tez, genel bağlamda geometri biçim dilini kullanan akımların, hangi felsefe ve metafizik düşüncelerden nasıl etkilendiklerini açıklar. Bu etkilerin yapıtlara nasıl yansıdığı, sanatçıların ve düşünürlerin kuramsal metinleri ışığında değerlendirilmektedir. Bu araştırma, 20. yüzyıl Batı resim sanatında geometrik biçimlendirmeler ile ilgili bilgilere kaynak olması için yapılan çalışmadır.

Bu tezin temel amacı, konu başlığı “20.Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler” olan, geometrik biçim dili kullanan akımların, kuramsal ve mekânsal dilini araştırıp ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler : Geometri, Kübizm, Suprematizm, De Stijl, Bauhaus,
Konstrüktivizm, Minimalizm

GEOMETRIC FORMATTINGS IN 20th CENTURY WESTERN PAINTING ART

Abstract

This thesis explains in general, how and which philosophical and metaphysical thoughts influenced movements in art using geometrical formatting styles. And how these effects in the artists' and philosophers' hypothetical texts were evaluated. This research is conducted to provide a resource about geometrical formatting in 20th Century Western Painting Art.

The main objective of this thesis is to research and present the hypothetical and environmental language of trends utilizing geometric formatting language titled "Geometric Formatting in 20th Century Western Painting Art"

Keywords: Geometry, Cubism, Suprematism, De Stijl, Bauhaus,
Constructivism, Minimalism

ÖNSÖZ

Bu tez, 20. yüzyıl Batı resim sanatında geometrik biçimlendirmeler, geometrik biçim dili kullanan akımların kuramsal ve mekânsal dilini araştırmıştır. Söz konusu araştırmada, sanat kuramcıları, sanatçıların yapıtlarına ve kuramsal söylemlerine yer verilmiştir.

Bu çalışmada bana yol gösteren, değerli katkıları için tez danışmanım Sayın Doç. Seyyit Bozdoğan'a sonsuz teşekkür ediyorum.

Ayrıca, çalışmamda değerli katkıları için hocam Sayın Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e sonsuz teşekkür ediyorum.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Önsöz	iii
İçindekiler Tablosu	iv
Şekil Listesi	vii
Görsel Listesi	x
1. Giriş	1
2. Rönesans Formları ve Geometrik Düzeni	6
3. Soyut Sanat ve Soyutlama	17
3.1 Sanatçıların Soyut Sanata Yönelme Nedenleri.....	18
4. 20.Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler	20
4.1 Cezanne Kaynaklı Geometrik Anlayış ve Kübizm'in Temellerinin Atılması.....	20
4.2 Kübizm.....	24
4.2.1 Kübizm'in Kuramsal Dili.....	24
4.2.1.1 Analitik Kübizm.....	29
4.2.1.2 Sentetik Kübizm.....	29
4.2.2 Kübizm'in Mekansal Dili.....	31
4.2.2.1 Pablo Picasso.....	31
4.2.2.2 Georges Braque.....	34
4.2.2.3 Jean Metzinger.....	36
4.2.2.4 Juan Gris.....	38
4.2.2.5 Albert Gleizes.....	40
4.2.2.6 Fernand Leger.....	42
4.2.2.7 Alexander Archipenko.....	44
4.3 Fütürizm.....	46
4.3.1 Fütürizm'in Kuramsal Dili.....	46

4.3.1.1 Her Zaman Her Yerde Hız.....	48
4.3.2 Fütürizm’de Form ve Mekansal Biçimlendirme.....	52
4.3.2.1 Giacomo Balla.....	53
4.3.2.2 Luigi Russolo.....	55
4.3.2.3 Carlo Carra.....	58
4.3.2.4 Gino Severini.....	60
4.3.2.5 Umberto Boccioni.....	61
4.4 Orfizim.....	64
4.5 Kübo-Fütürizm.....	68
4.6 Süprematizm.....	72
4.6.1 Maleviç ve Sinema.....	82
4.7 Vortisizm.....	90
4.7.1 Wyndham Lewis.....	93
4.7.2 Alvin Langdon Coburn.....	94
4.8 De Stijl.....	95
4.8.1 Piet Mondrian.....	99
4.8.2 Theo van Doesburg.....	110
4.8.3 Gerrit Rietveld.....	115
4.9 Pürizm.....	116
4.10 Bauhaus.....	118
4.10.1 Johannes Itten.....	120
4.10.2 László Moholy-Nagy.....	121
4.10.3 Oskar Schlemmer.....	123
4.10.4 Wassily Kandinsky.....	127
4.10.5 Paul Klee.....	134
4.10.6 Lyonel Feininger.....	138
4.11 Konstrüktivizm.....	139
4.11.1 Vladamir Tatlin.....	143
4.11.2 El Lissitzky.....	145
4.11.3 Naum Gabo.....	149
4.11.4 Antoine Pevsner.....	151
4.11.5 Alexander Rodchenko.....	152

4.12 Minimal Sanat.....	155
4.12.1 Carl Andre.....	157
4.12.2 Donald Judd.....	159
4.12.3 Dan Flavin.....	162
4.12.4 Robert Morris.....	164
4.12.5 Sol LeWitt.....	165
4.12.6 Ad Reinhardt.....	167
4.12.7 Frank Stella.....	170
5. Sonuç	174
Kaynakça	181
Özgeçmiş	188

Şekil Listesi

- Şekil 1 Altın Kesit (Goldener Schnitt).....7
(Kaynak: Lexikon Der Kunst, (1975) Seemann Verlag, Leipzig)
- Şekil 2 Oklid'in probleminin yanıtı olan dikdörtgen.....8
Şekil 1.a Altın Dikdörtgen (Phi Dikdörtgeni)
(Kaynak: Mehmet Suat Bergil, (2009),Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul)
- Şekil 3 Leon Baptista Alberti'nin çizgisel perspektifi.....10
(Kaynak: Mia Storch (Organizasyon), Wilhelm Müller (Sergi Mimarı), (1975) Kubismus, Locher GmbH, Köln)
- Şekil 4 Masaccio'nun Kutsal Üçlü Perspektifi.....14
- Şekil 5 Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Perspektifi.....16
- Şekil 6 Yeni Geometri Örnekleri.....28
(Kaynak:<https://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit16/unit16.html>)
- Şekil 7 Kazimir Maleviç, “Sanat ve Mimarinin Sorunları: Mimarinin Yeni Plastik Sisteminin Doğuşu” için senaryo, 1927.....84
(Maleviç'in kendi elyazısı)
(Kaynak:http://www.mitpressjournals.org/action/showImage?doi=10.1162/OCTO_a_00131&iName=master.img-001.jpg&w=314&h=502&)

- Şekil 7.a. Kazimir Maleviç, “Sanat ve Mimarinin Sorunları:
Mimarinin Yeni Plastik Sisteminin Doğuşu” için senaryo,
1927.....84
(Maleviç’in kendi elyazısı)
(Kaynak:http://www.mitpressjournals.org/action/showImage?doi=10.1162/OCTO_a_00131&iName=master.img-001.jpg&w=314&h=502&)
- Şekil 8 Hans Richter’in bitiremediği, Maleviç’in 1927 yılı senaryosundan
Bir film karesi.....89
(Kaynak: http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/OCTO_a_00131)
- Şekil 9 Schlemmer’in, geometrik baş çizimi örnekleri.....125
(Kaynak, Karin v.Maur, (1982) Schlemmer, Prestel Verlag, Münih)
(s.140)
- Şekil 10 Wassily Kandinsky,
Düz Çizgi ve Yayın Karmaşasının İç İlişkileri, 1925130
(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover
Publications, Inc.New York)
- Şekil 11 Wassily Kandinsky,
Yatay pozisyonda vurgulu, eğri çizgi, dalgalı hat.....132
(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover
Publications, Inc.New York)
- Şekil 12 Wassily Kandinsky,
Geometrik öğeler eşliğinde aynı dalgalı ha.....132
(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover
Publications, Inc.New York)
- Şekil 13 Wassily Kandinsky,
Farklı şekillerde noktalara örnekler.....132
(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover
Publications, Inc.New York)

- Şekil 14 Wassily Kandinsky, İçsel olarak titreşen bir dış yapıya
sebep olan köşegen gerilimler ve noktanın yarattığı karşı
gerilim.....133
(Kaynak: Wassily Kandinsky(1979) Point and Line to Plane, Dover
Publications, Inc., New York)
- Şekil 15 El Lissitzky, Proun Odası Taslağı.....133
(Kaynak: [http://www.usc.edu/dept/
LAS/IMRC/course_website/slides16/ lissi019_400w.htm](http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/course_website/slides16/lissi019_400w.htm))

GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1 Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali Kubbesi11
(Kaynak: <http://ultrasmovement.blogspot.com.tr/2011/05-floransa.html>) (20.2.2014)
- Resim 2 Masaccio, Kutsal Üçlü,12
1425-26 Fresk, 667 x 317 cm
Santa Maria Kilisesi, Floransa
(Kaynak:<http://faculty.etsu.edu/kortumr/HUMT2320/earlyrenaissance/htmldescriptionpages/holytrinity.htm>) (18.3.2014)
- Resim 3 Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği,15
1495-97, Fresk, 460 x 880 cm
Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano
(Kaynak: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/336408/Leonardo-da-Vinci/59781/The-Last-Supper?anchor=ref360259>)
(28.3.2014)
- Resim 4 Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar,22
1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 5 Paul Cezanne, Çadır Önünde Banyo Yapan Kadınlar,23
1883-1885, Tuval üzerine yağlıboya, 63.5 x 81 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Almanya
(Kaynak: Hajo Düchting, (1999), Cezanne, Taschen GmbH, Köln)

- Resim 6 Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Natürmort, 1911-12,.....30
Tuval üzerine yağlıboya, muşamba, ip, gazete, 29 x 37 cm
Picasso Müzesi, Paris
(Kaynak: <https://artsy.net/artwork/pablo-picasso-still-life-with-chair-caning>)
- Resim 7 Pablo Picasso, Horta Sarnıcı,32
1909,Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm
Özel Koleksiyon
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 8 Pablo Picasso, Horta de Ebro’da Tepedeki Evler,33
1909,Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm,
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 9 Horta De Ebro’nun Fotoğrafi33
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 10 Georges Braque, L’Estague’daki Evler,34
1908, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm,
Bern Sanat Müzesi, İsviçre,
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism,Taschen GmbH, Köln)
- Resim 11 Georges Braque, Şişe ve Balıklar,35
1910,Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 75 cm,
Tate Modern Sanat Müzesi, Londra
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

- Resim 12 Jean Metzinger, Natürmort,.....36
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 46 cm
Sprengel Müzesi, Hannover
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 13 Jean Metzinger, Zaman,.....37
1911 Karton üzerine yağlıboya, 75.9 x 70.2 cm
Philadelphia Sanat Müzesi
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 14 Juan Gris, Paris Evleri,38
1911, Tuval üzerine yağlıboya, 52.4 x 34.2 cm
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 15 Juan Gris, Puro İçen Adam,39
1913, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 54 cm
Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 16 Albert Gleizes, Chartres Katedrali,40
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 73.6 x 60.3 cm
Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 17 Albert Gleizes, Limanda,41
1917, Ahşap üzerine zımparalanmış yağlıboya, 153.3 x 120.6 cm
Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)

- Resim 18 Fernand Leger, Rengarenk Silindirik Formlar,.....42
1913, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 72.5 cm
Beyeler Vakfı Riehen/Basel, İsviçre
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 19 Fernand Leger, Duman,43
1912, Tuval üzerine yağlıboya 92 x 73 cm
Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, Amerika
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 20 Alexander Archipenko, Yelpazeli Kadın, 1914,.....44
Ahşap, ince metal plaka, cam şişe, metal huni,
108x61.5x13.5 cm
Tel Aviv Müzesi, İsrail
(Kaynak: M.Antliff/P.Leighen, (2001), Cubism and Culture,
Thames and Hudson, Londra)
- Resim 21 Giacomo Balla, Dinamizm, Tasmalı Köpek,.....53
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 89.9 x 109.8 cm
Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, Amerika
(Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/B/balla/dogle-ash.jpg.html>)
- Resim 22 Giacomo Balla, Güneşin Önünden Geçen Mars,.....54
1914, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
(Kaynak: http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettaqli/pop_up_opera2.php?id_opera=58&page=) (12.4.2014)
- Resim 23 Giacomo Balla, Bir Otomobilin Hızı+Işıklar,.....55
1913, Karton üzerine kağıt ve yağlıboya, 50 x 70 cm
Morton Neumann Koleksiyonu, Şikago
(Kaynak: <http://totallyhistory.com/giacomo-balla-paintings/>)
(12.4.2014)

- Resim 24 Luigi Russolo, Parfüm,56
1909-1910, Tuval üzerine yağlıboya, 63.5 x 61 cm
Harry Lewis Winston Koleksiyonu, İngiltere
(Kaynak: J.M.Nash, (1974), Cubism, Futurism and
Constructivism, Thames and Hudson, Londra) (24.4.2014)
- Resim 25 Luigi Russolo, Bir Arabanın Dinamizmi,.....56
1912-13, Tuval üzerine yağlıboya, 106 x 140 cm
Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Paris
(Kaynak: Nilüfer Öndin, (2009), XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal
Dili, MSGSÜ Yayınları, İstanbul)
- Resim 26 Luigi Russolo, Bir Gecenin Hatıraları,57
1911, Tuval üzerine yağlıboya, 99 x 99 cm,
Barbara Jane Slifka Koleksiyonu, New York
(Kaynak: J.M.Nash, (1974), Cubism, Futurism and
Constructivism, Thames and Hudson, Londra)
- Resim 27 Carlo Carra, Balkondaki Kadın, (Eşzamanlılık),.....58
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 147 x 133 cm
Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano
(Kaynak: Robert Lynton, (2004), Modern Sanatın Öyküsü,
Remzi Kitabevi, İstanbul)
- Resim 28 Carlo Carra, Anarşist Galli'nin Cenazesi,59
1911, Tuval üzerine yağlıboya, 260 x 185 cm
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: <http://www.artmeteo.com/4020/?m4g3p>) (5.3.2014)
- Resim 29 Gino Severini, Zırhlı Tren,60
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 115.8 x 88.5 cm
MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:[http://www.moma.org/collection/object.php?
object_id=79418](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79418)) (5.4.2014)

- Resim 30 Umberto Boccioni, Elastiklik, (Elasticity),61
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 39 3/8 x 39 3/8 in.
Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano
(Kaynak:<http://artchive.com/artchive/B/boccioni/elastic.jpg.html>)
(4.4.2014)
- Resim 31 Umberto Boccioni, Eve Giren Sokak,62
1911, Tuval üzeri yağlı boya ,100 x 100.6 cm
Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya
(Kaynak:http://www.sprengel-museum.de/v1/englisch/02munds/boccioni/ub_ls_a.html)
(4.4.2014)
- Resim 32 Umberto Boccioni, Hacim İçinde Devam Eden Biçimler,.....63
1913, Bronz, 126.4 x 40.6 cm
Özel Koleksiyon, Roma
(Kaynak:<http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/unique.jpg.html>) (6.4.2014)
- Resim 33 Robert Delaunay, Eysel Kulesi,65
1911, Tuval üzerine yağlıboya, 202 x 138.4 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, Solomon R. Guggenheim
Vakfı Koleksiyonu, New York,
(Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1022>) (25.4.2014)
- Resim 34 Robert Delaunay, Eşzamanlı Açık Pencereler,66
1.Bölüm, 3.Motif, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 45.7x37.5 cm
Tate Koleksiyonu, İngiltere
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk>) (30.4.2014)
- Resim 35 Robert Delanuay, Eşzamanlı Kontrast: Güneş ve Ay,.....67
1913, Tuval üzerine yağlıboya, Çapı 134.5 cm
Mrs. Simon Guggenheim Vakfı, New York
(Kaynak:
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78302)
(25.4.2014)

- Resim 36 Kazimir Maleviç, Oduncu,.....69
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 94 x 71.5 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 37 Kazimir Maleviç, Kovalı Kadın (Dinamik Çözümleme),.....70
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 80.3 x 80.3 cm
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 38 Kazimir Maleviç, Bıçak Bileyici,.....71
1912-13 Tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm
Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 39 Son Fütürist Sergi “0.10”, St.Petersburg, fotoğraf.....72
Nadjeschda Dobychina Galerisi, St.Petersburg
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 40 Kazimir Maleviç, Siyah Kare,73
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 79 x 79 cm
Tretyakov Galeri, Moskova
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 41 Kazimir Maleviç, Süprematizm,76
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 44.5 x 35.5 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 42 Kazimir Maleviç, Uçan Uçak,78
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 58.1 x 48.3 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak:
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79269
(25.3.2014)

- Resim 43 Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Beyaz Kare,79
1918, Tuval üzerine yağlıboya, 79.4 x 79.4 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak:
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80385)
(28.3.2014)
- Resim 44 Wyndham Lewis, Kompozisyon, 191393
Kağıt Üzerine Mürekkep, Suluboya ve Karakalem, 34.3 x 26.7 cm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-workshop-t01931>) (18.3.2014)
- Resim 45 Alvin Langdon Coburn, Fotoğraf94
(Gümüş Jelatin Baskı) 28.2 x 21.2 cm
Thomas Walther Koleksiyonu, MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1164&page_number=15&template_id=1&sort_order=1) (8.3.2014)
- Resim 46 Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç,99
1908-10, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm
Gemeente Müzesi, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited, Londra)
- Resim 47 Piet Mondrian, Ağaç,100
1911-12, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81cm
Munson-Williams-Proctor Enstitüsü, Sanat Müzesi, Utica, New York
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited, Londra)

- Resim 48 Piet Mondrian, Gri Ağaç,101
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm,
Gemeente Müzesi, Slijper Koleksiyonu, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)
- Resim 49 Piet Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı,102
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 78 x 106 cm,
Gemeente Müzesi, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)
- Resim 50 Piet Mondrian, Ağaç,103
1912, Tuval üzerine yağlıboya, 94 x 69.8 cm
Carnegie Enstitüsü, Sanat Müzesi, Pittsburg
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)
- Resim 51 Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarılı104
Kompozisyon, 1928, Tuval üzeri yağlıboya, 45 x 45 cm
Wilhelm-Hack Müzesi, Ludwigshafen
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen GmbH,
Köln)
- Resim 52 Piet Mondrian, Siyah Çizgili Kompozisyon No.2,105
1930, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 32.5 cm
Stedelijk van Abbe Müzesi, Eindhoven
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)
- Resim 53 Piet Mondrian, Foxtrot A,105
1930, Tuval üzerine yağlıboya, 114 cm
Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)

- Resim 54 Piet Mondrian, İki Çizgili Kompozisyon,106
1931, ebat kaynakta belirtilmemiştir.
Stedelijk Müzesi, Commune of Hilversum Koleksiyonu,
Amsterdam
(Kaynak: John Miller, (1992), Mondrian, Phaidon Press Limited,
Londra)
- Resim 55 Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie,109
1942-44, Tuval üzerine yağlıboya ve kağıt, köşegen 178.4 cm
Özel Koleksiyon, Hollanda
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 56 Theo van Doesburg, Kompozisyon İnek,110
1917, Kağıt üzerine kalem, 11.7 x 15.9 cm
MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:[http://www.moma.org/collection/browse_results.php?
criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&
template_id=1&sort_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)) (5.3.2014)
- Resim 57 Theo van Doesburg, Kompozisyon İnek,110
1917, Kağıt üzerine kalem, 11.7 x 15.9 cm
MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:[http://www.moma.org/collection/browse_results.php?
criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&
template_id=1&sort_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)) (4.3.2014)
- Resim 58 Theo van Doesburg, Kompozisyon (İnek),111
1917, Kağıt üzerine guvaj, yağlıboya ve kömür, 39.7 x 57.7 cm
MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:[http://www.moma.org/collection/browse_results.php?
criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&
template_id=1&sort_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)) (23.3.2014)

- Resim 59 Theo van Doesburg, Kompozisyon VIII,111
(İnek), 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 37.5 x 63.5 cm
MoMa Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=79189) (23.3.2014)
- Resim 60 Theo van Doesburg, Gri Kompozisyon,112
1919, Tuval üzerine yağlıboya, 96.5 x 59.1 cm
Solomon R.Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim
Koleksiyonu, Venedik
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1079?tmpl=component&print=1>)
(23.3.2014)
- Resim 61 Theo van Doesburg, 1918, Kompozisyon 11,113
1918, Tuval üzerine yağlıboya, 64.6 x 109 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1079?tmpl=component&print=1>)
(23.3.2014)
- Resim 62 Theo van Doesburg, Contra (Karşıt) Kompozisyon V,114
1924, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH,
Köln)
- Resim 63 Gerrit Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye,115
1917-18 , Boyalı ahşap, 86.7 x 66 x 83.8 cm, Y.33 cm
Torsten Bröhan Koleksiyonu, Düsseldorf
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen
GmbH, Köln)

- Resim 64 Amédée Ozenfant, Gitar ve Şişeler,.....117
1920, Tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 99.8 cm
Solomon R. Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim
Kolleksiyonu, Venedik
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3351>) (23.3.2014)
- Resim 65 László Moholy-Nagy, A II,122
1924, Tuval üzerine yağlıboya, 115.8 x 136.5 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak:<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/moholynogy.php>) (25.3.2014)
- Resim 66 László Moholy-Nagy, AXL II,123
1927, Tuval üzerine yağlıboya, 94.1x73.9cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2983>) (25.3.2014)
- Resim 67 Oskar Schlemmer, Dansçı,126
1922-23, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 130 cm
Bavyera Eyalet Tablo Koleksiyonu (Modern Tablo
Kolleksiyonu), Münih
(Kaynak 1: Karin v.Maur, (1982), Oskar Schlemmer, Prestel
Verlag, Münih)
(Kaynak 2: <http://www.reisser-kunstpostkarten.de/index.asp?aid=4601>) (25.3.2014)
- Resim 68 Wassily Kandinsky, Beyaz Oval,127
1919, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 93 cm
Tretyakov Eyalet Galerisi, Moskova
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)

- Resim 69 Wassily Kandinsky, Yay ve Nokta, 1923,128
Kağıt üzerine suluboya, mürekkep ve kurşun kalem, 46.5 x 42 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny (2007) Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 70 Wassily Kandinsky, Kompozisyon 8,128
1923, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: Hajo Düchting, (2012), Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 71 Wassily Kandinsky, Düz Çizgi,129
1923, Tuval üzerine yağlıboya, 115 x 200 cm
Nordrhein-Westfalen Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 72 Wassily Kandinsky, Siyah Üçgen,130
1925, Karton üzerine yağlıboya, 79 x 53.5 cm
Boymans-van-Beuningen Koleksiyonu, Rotterdam
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 73 Wassily Kandinsky, Noktalar Üzerinde,134
1928, Tuval üzerine yağlıboya, 140x140 cm,
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 74 Paul Klee, Kuzey Ormanlarının Tanrısı,135
1922, Tuval üzerine yağlıboya ve mürekkep,
karton üzerine suluboya çerçevesi, 53.5 x 41.4 cm
Paul Klee Vakfı, Bern Sanat Müzesi, İsviçre
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011), Klee, Taschen GmbH, Köln)

- Resim 75 Paul Klee, Kırmızı, Sarı, Mavi,
Siyah ve Beyaz Dikdörtgenler Uyumu.....136
1923, Karton üzerine siyah yağlıboya, 69.7x50.6cm
Paul Klee Vakfı, Bern Sanat Müzesi, İsviçre
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011) Klee, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 76 Paul Klee, Anayol ve Yanyollar,.....137
1929, Tuval üzerine yağlıboya, 83.7 x 67.5 cm
Ludwig Müzesi, Köln
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011) Klee, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 77 Lyonel Feininger, Katedral,.....138
Bauhaus manifestosunun ve programının kapağı, Nisan 1919
Bauhaus Arşivi / Tasarım Müzesi, Berlin
(Kaynak:<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/cathedral>)
(24.4.2014)
- Resim 78 Lyonel Feininger, Gelmeroda IX,139
1926 Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm
Folkwang Müzesi, Essen, Almanya
(Kaynak:<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=3281&viewType=detailView&lang=en>) (24.4.2014)
- Resim 79 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıt,.....144
1919, Ahşap, Cam, Çelik, 420 x 300 cm
Ulusal Sanat Müzesi, Paris
(Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-tatlin-vladimir.htm>)
(24.4.2014)
- Resim 80 Vladimir Tatlin, Köşe Rölyef,145
1914, metal, ahşap, tel 118 x 71 cm
Rusya Eyalet Müzesi, St.Petersburg
(Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-tatlin-vladimir.htm>)
(24.4.2014)

- Resim 81 El Lissitzky, Proun Odası, 1923.....146
MoMa, New York
(Kaynak:<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>) (2.4.2014)
- Resim 81.a Proun odası,146
yerleştirme örnekleri, Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>) (2.4.2014)
- Resim 81.b Proun odası,147
yerleştirme örnekleri. Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>) (2.4.2014)
- Resim 81.c Proun odası,147
yerleştirme örnekleri, Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>) (2.4.2014)
- Resim 82 El Lissitzky, Proun R.V.N.2,148
1923, Kanvas Üzerine Karışık Teknik, 99 x 99 cm
Sprengel Müzesi, Hannover,
(Kaynak: Dietmar ElGer, Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 83 Naum Gabo, Baş no2,149
1916, Çelik, 175.3 x134x122.6cm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>) (2.4.2014)
- Resim 84 Naum Gabo, Kinetik Konstrüksiyon (Dik Dalga),150
1919-20, Metal, Ahşap, Elektrik Motoru, 616 x 241 x 190 mm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>) (3.3.2014)

- Resim 85 Antoine Pevsner, Barış Sütunu,151
1954, Bronz, 53 × 35-1/2 × 19-3/4 inç
Metropolitan Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: http://landmarks.utexas.edu/artistdetail/pevsner_antoine) (4.4.2014)
- Resim 86 Alexander Rodchenko, Nesnesiz Resim No.80152
(Siyah Üzerine Siyah), 1918, Tuval üzerine yağlıboya,
81.9 x 79.4 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4975&page_number=1&template_id=1&sort_order=1) (4.3.2014)
- Resim 87 Alexander Rodchenko, Asılı Konstrüksiyon No.12,.....153
1919, Kontrplak, açık bir yapı kısmen alüminyum boya ve
tel ile boyanmış, 61 x 83.7 x 47 cm
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81043) (2.3.2014)
- Resim 88 Alexander Rodchenko, Asılı Duran Uzaysal Yapı,
No.11 (Kare İçinde Kare).....154
1921, Gümüş jelatin baskı (Fotoğraf), 15.6 x 11.7cm
Tate Koleksiyonu,
(Kaynak:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/grid-checkpoint-modernity>) (3.3.2014)
- Resim 89 Carl Andre, Çelik Magnezyum Düzlük,.....157
1969, Çelik ve Magnezyum, 36 adet, herbiri 9.53 x 30.5 x 30.5 cm,
Tamamı 9.53 x182.88 x 182.88 cm
Özel Koleksiyon
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 90 Carl Andre, Onuncu Bakır Kardinal,158
1973, 10 adet, her biri 50 x 50x 0.5 cm, tamamı 250 x 100 cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galeri,
Marzona Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen
GmbH, Köln)

- Resim 91 Donald Judd, İsimli,159
1968, Çelik ve pleksiglas, 15.2 x 68.6 x 61cm
Özel Koleksiyon, Amerika
(Kaynak:<http://www.christies.com/lotfinder/lot/donald-judd-untitled-4315170-details.aspx?intObjectID=4315170>)
(3.3.2014)
- Resim 92 Donald Judd, İsimli,160
1969, Bakır, 10 Adet, her biri 23 x 101.6 x 78.7 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, Panza Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 93 Donald Judd, İsimli,161
1977, Aliminyum, Mavi pleksiglas, 100 x 50 x 50 cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galeri,
Marzona Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)
- Resim 94 Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt,162
1964, Floresan lambası ve metal aparat, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1911&page_number=3&template_id=1&sort_order=1) (3.3.2014)
- Resim 95 Dan Flavin, İsimli,163
1968, Floresan Lambası ve metal aparat, 245 x 244.3 x 14.5 cm
Helena Rubinstein Vakfı, MoMa, New York
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80758) (3.3.2014)
- Resim 96 Robert Morris, İsimli (L-Kirişler),164
1965, Enstalasyon,
Green Galeri, New York
(Kaynak: James Mayer, Minimalism, Phaidon Press Limited, Londra)

- Resim 97 Sol Lewitt, Açık Küp,166
1968, Beyaz boyalı alüminyum, 105x105x105cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galeri,
Marzona Koleksiyonu, Berlin
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 98 Ad Reinhardt, Soyut Resim No. 5,167
1962, Tuval üzerine yağlıboya,
152.4 x 152.4 cm, çerçevesi 157.6 x 157.6 x 6.6 cm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582>) (3.3.2014)
- Resim 99 Ad Reinhardt, İsimli,168
1964, Kağıt üzerine serigraf, 30.5x30.5cm,
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-no-title-p77814>) (4.4.2014)
- Resim 100 Ad Reinhardt, Soyut Resim,169
1958, Tuval üzerine yağlıboya, 274.5 x 101.6 cm
Fukuoka Sanat Müzesi, Japonya
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen
GmbH, Köln)
- Resim 101 Frank Stella, Sefalet ve Nedenin Birleşmesi,170
1959, Tuval üzerine emaye, 230.5 x 337.2 cm
Larry Aldrich Vakfı, MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316) (3.3.2014)
- Resim 102 Frank Stella, Sırtlan Yürüyüşü (Hyena Stomp),171
1962, Tuval üzerine alkit boya, 195.6 x 195.6 cm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-hyena-stomp-t00730>) (4.3.2014)

Resim 103 Frank Stella, Bayrak Yukarı, 1959,172
Tuval üzerine emaye, 308.6 x 185.4 cm
Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York
(Kaynak:Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen
GmbH, Köln)

1. GİRİŞ

20.yüzyıl'da görülen sanat, doğanın dış görünüşünden kurtulması ile yeni bir boyut kazanır. Cezanne'ın, doğayı geometrik formlara indirgemesi ile başlayan yeni bir dünya görüşü ortaya çıkar. Nesnelerin salt geometrik biçimlerle oluşması veya geometrikleşen nesnelere yeni bir biçimin içinde kavranmak istenir. Zamanla bu biçimlemeler doğa ve nesnelerin deforme olmasıyla birlikte giderek ortadan kaldırılır, salt geometrik biçim diline ulaşır.

Çalışmanın şekli bakımından izlenen yolda, ilk olarak Rönesans formları ve geometrik yapısı üzerinde durulmuştur. Mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi bilimsel anlamda perspektif kurallarını bulan kişidir. İlk defa bilimsel perspektif kurallarını kullanan Masaccio'nun ve Leonardo da Vinci'nin resim analizleri yapıldıktan sonra, soyut sanat ve soyutlama hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Sanat tarihinde bir kırılma noktası sayılan Kübizm'in, üç boyutlu geometriye dayanan düşünsel ve biçimsel temelini Cezanne ortaya koymuştur. Bu nedenle, tezimin başlangıç konusu olarak Cezanne 'ın geometrik anlayışına yer verilmiştir.

“20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler” başlığı altında, geometrik biçim dili ortaya koyan akımlar tarih sırasına dikkat edilerek incelenmiştir.

Kübizm, geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan resme birden fazla bakış açısını getirir. Bu da bir tür dördüncü boyut kavrayışıdır. Oklid'in üç boyutlu yapısına (en, boy, derinlik), zaman boyutu eklenerek, dört boyutlu bir uzay-zaman birliği ortaya çıkar.

Fütürizm, teknolojinin formları, yaşantının sürekli akış halinde olduğu, durağan olmadığı, hız ve dinamizm kavramları üzerinde durmuştur. Kübizm'den etkilenen fütürist sanatçılar, kübizmin durağan yapısına, hız kavramını getirirler. Hareketin her an değişen, seri görüntüleri ve ardışık fotoğraf görüntüleri anlamına gelen kronofotoğraf tekniği ile ilgilenmişlerdir.

Orfizim, ışıkla formu parçalamanın renkli düzlemler yarattığı, bunun da doğrudan başlıca ifade aracının renk ritimlerinin bileşiminde odaklandığı eşzamanlı kontrastlar sonucuna varır.

Kübo-Fütürizm, hız ve devinim kavramlarına dayanan fütürizm akımı ile, kübizm'in geometrik parçalaması ile ilgilenmiştir.

Doğrudan geometrik temel formlardan hareket eden ilk akım Rus ressam Kazimir Maleviç'in kurduğu Süprematizm olmuştur. Sanatçının koymuş olduğu bu isim, plastik sanatlarda saf duygunun üstünlüğü anlamındadır. Kare Süprematizm'in çıkış noktası olur. Süprematizm, nesnelere dünyasını reddederek sanat için geometriye dayalı Süprema dünyasına varmayı amaçlar. Süprema dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır.

Vortisizm, görüntülerin bir düzlemde eşzamanlı olarak hız kazanması ve bu hızlanmanın yoğun bir şekilde içeriye doğru hücum ederek girdap gibi bir derinlik kazanmasıdır. Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenmiş, temel

geometrik formlar yaratmayı amaçlamıştır. Sert köşeli ve çapraz çizgilerin egemen olduğu kompozisyonlar Vortisizm'in temel özelliğidir.

1917 yılında Hollanda'da De Stijl hareketi ile sanat eserinin matematiksel temel üzerine oturtulması söz konusu olur. Karşıtlıkların yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenebileceği düşüncesinden hareket eder. Çünkü yatay ve dikey kozmik güçlerle ilgilidir. Piet Mondrian Kübizm'den etkilenmiş ve Kübizm'in etkisiyle geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Ancak 1914-15 yıllarında doğadan tümüyle uzaklaşarak resim yüzeyinde yatay ve dikey çizgilerle ifade yollarını benimsemiştir. De Stijl sanatçıları, katı geometrik düzenleme ortaya koyar. Piet Mondrian'ın yeni plastik sanat anlayışının biçimlenmesi ile salt geometrik biçimler ortaya konur.

Salt geometrik elemanlar kullanan Süprematist hareket ile De Stijl hareketi arasında bir paralellik görebiliriz. 1922'lerde Avrupa sanatı için her iki hareket büyük bir öneme sahip olur. Lissitzky ve Moholy-Nagy aracılığı ile bu düşünceler Bauhaus'a ulaşır.

Pürist'lerin merkezi konusunu berraklık ve tarafsızlık oluşturmuş, sanatçıların makine formlarında buldukları güzellik ve saflık esin kaynakları olmuştur. Makine çağıyla uyumlu bir yaklaşımı benimsemişler. Objenin geometrisinin ve basitliğinin öne çıkarılmasını vurgulamışlardır.

Bauhaus, plastik sanatlarla mimariyi birleştirerek yeni bir anlayış ortaya koyar. Amaç endüstriyel üretime belirli bir estetik görünüm kazandırmak ve onu işlevsel hale getirmektir. Okulda geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler ile sahne ve duvar resmi atölyeleri mevcuttur. Bauhaus'u diğer tasarım okullarından ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden

yararlanmayı benimsemesi ve endüstriyel üretim koşullarına uygun sanat eğitimi vermesidir.

Konstrüktivizmde, herşeyden evvel sanatın işlevsel olması söz konusudur. Görsel dili, soyut ve sadeliktir. Heykellerin temel biçimlere indirgenmesi, geometrik sadeleştirme, malzeme olarak, endüstride üretilen ve kullanılan malzemeler önem kazanır.

Minimalizmde hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Düşünceyi en aza indirgeyerek vermeye çalışır, kendisinden başka hiçbir düşünceyi ya da deneyimi vermez. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek malzeme anlayışı oluşturur. Geometrik formlara ve bu formları en aza ve öze indirgeme çabaları vardır.

1.1 Amaç

Bu tezin amacı, geometrik biçimlemenin oluşumuna neden olan gelişmeleri kuramsal ve mekânsal açıdan inceleyerek ortaya koymaktır. Genel bağlamda geometri biçim dilini kullanan akımların, hangi felsefe ve metafizik sistemlerden nasıl etkilendiklerini açıklamaktır. Bu etkilerin yapıtlara nasıl yansıdığı, sanatçıların ve düşünürlerin kuramsal metinleri ışığında değerlendirilmektedir. Bu araştırma, 20. yüzyıl Batı resim sanatında geometrik biçimlendirmeler ile ilgili bilgilere kaynak olması için yapılan çalışmadır.

1.2 Yöntem

Ele alınan her akımla ilgili genel literatür taraması yapıldıktan sonra, akımlar hakkında genel bilgilere ulaşıldı. Daha sonra akımların belli başlı örnekleri ele alındı.

1.3 Sınırlılık

Bu çalışmada, ilk olarak Rönesans formları ve geometrik düzeni üzerinde durulmuştur. Mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi bilimsel anlamda perspektif kurallarını bulan kişidir. İlk defa bilimsel perspektif kurallarını uygulayan Masaccio'nun Kutsal Üçlü adlı yapıtı ve Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği adlı çalışmasının resim analizleri yapıldıktan sonra, soyut sanat ve soyutlama hakkında bilgiler verilmiştir.

“20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Geometrik Biçimlendirmeler” başlığı altında, geometrik biçim dili ortaya koyan akımlar incelenmiş, minimalizm ile sınırlandırılmıştır.

2. RÖNESANS FORMLARI ve GEOMETRİK DÜZENİ

Geometrinin insan hayatına etkisi M.Ö. 4000 yıllarına uzanacak kadar eskidir. Eski Mısırlılar ve Mezopotamya Uygarlığı, bugünkü geometrinin temel bilgilerini ihtiyaçları sonucu ortaya koymuşlardır. Tarihçi Herodot (M.Ö. 485-425) geometrinin eski Mısır'da başladığını ve arazi ölçüsü ihtiyacından doğmuş olduğunu belirtir.¹

Eski Mısır'da görülen geometri bilgileri yüzey ve hacim hesapları olarak karşımıza çıkar. Üç boyutlu cisimlerden yamuk, silindir, koni, küre, piramit, dikdörtgen, prizma gibi iki ve üç boyutlu geometrik biçimlerin alan ve hacim hesaplamalarını bildikleri anlaşılmaktadır.

Antik Yunan'dan itibaren, evrenin özünde geometrinin bulunduğu düşüncesi vardır. Tanrı'nın dünyayı geometri ile düzene koyduğu düşüncesiyle oran, simetri ve geometri önem kazanmıştır. Platon'un, Timaios adlı kitabında, Tanrı'nın "*düzensiz bir hareket içinde olan, gözle görünen şeylerin bütünü alıp düzensizlikten düzene soktu.*"² ifadeleri yer alır. Başlangıçta ateş, su, toprak ve hava bir kaos halinde vardı. Tanrı bu kaostan düzenli bir dünya, bir kosmos meydana getirdi.³

Platon diyor ki, "*Güzel olan salt geometrik formlardır. Bu formların çevirmiş oldukları içerik değil.*" Form güzelliği sayı ve sayıların orantısından doğan

¹ Lütfi Göker, Fen Bilimleri Tarihi ve Türk-İslam Bilginlerinin Yeri, s.118

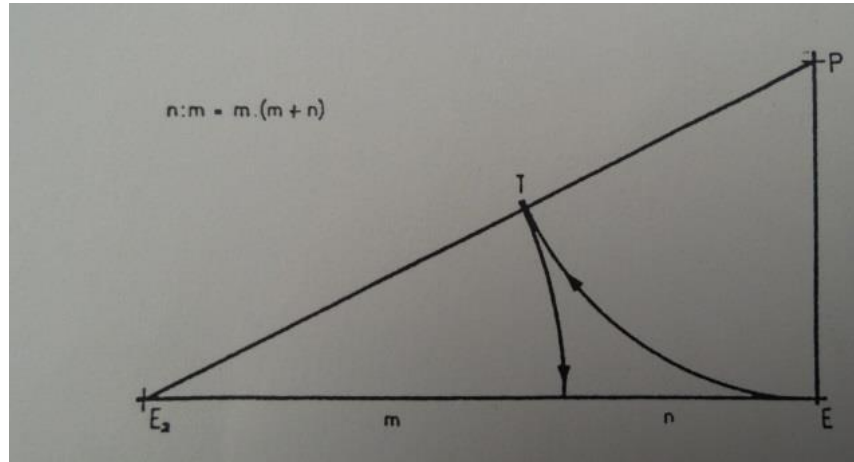
² E.Güney-L.Ay, Timaios, s.31

³ İsmail Tunalı, Grek Estetik'i, s.62

matematik güzellik olup, bu düzeni ifade eder. İŖte bu düzen harmonidir. İster doğa yapıtları, isterse sanat yapıtları olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, formlarıdır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da ember Ŗeklinden baŖka bir Ŗey değildir.⁴

Orantı dŖncesi, sanatçıları ve dŖnrleri, doğa ve sanatta tüm güzellikleri açıklayacak matematik formül aramaya gtrmŖtir. Bu formül altın oranda bulunmuŖtur.

Altın oran, bütün canlı varlıkların (insan, hayvan ve bitkilerin), kullanılan gereerlerin, yapıların ve sanat yapıtlarının ‘ilksel ve temel’ orantısının bulunduğuna inanılmıŖ ve altın oranda, varlığın bir temel estetik yasaŖı kavranmak istenmiŖtir. Bu orantı, parça ile bütün arasındaki ilgiyi gösterir. Bunu bir örnek ile gösterirsek:

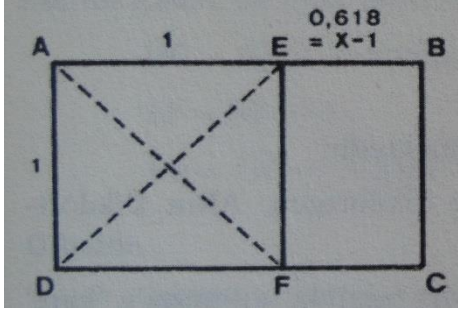


Ŗekil 1 Altın Kesit (Goldener Schnitt)
(Kaynak: Lexikon Der Kunst, (1975) Seemann Verlag, Leipzig)

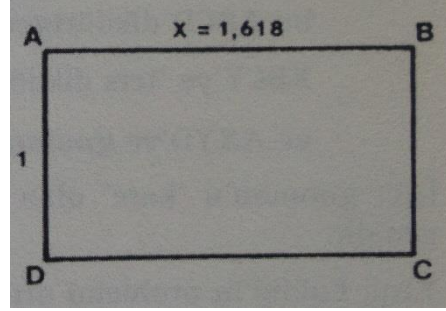
Ŗekil 2'nin formülü $n : m = m(m+n)$ ‘dir.

⁴ İsmail Tunalı, Estetik, s.210

Bu orantı, insanların yüzyıllar boyu düşledikleri altın orantıdır. İnsan bedeni üzerinde, sanat yapıtları üzerinde yapılan sayısız araştırma ve ölçmeler sonunda bu orantıya ulaşılmıştır.⁵



Şekil 2 Oklid'in probleminin yanıtı olan dikdörtgen



Şekil 2.a Altın Dikdörtgen (Phi dikdörtgeni)

(Kaynak: Mehmet Suat Bergil, (2009),Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul))

Daima, Altın Oran'ın oluşturduğu dikdörtgenin kendine özgü bir görsel uyuma sahip olduğu ifade edilegelmiştir. Bu dikdörtgen, gerçekten de 'kare' gibi kesin bir görsel dengeliliğini içerir. Belirli özellikler, Altın Oran dikdörtgenine, kareyle olan matematiksel bir yakınlık kazandırır. İşte bu yakınlık, Altın Oran dikdörtgeninin görsel harmonisini açıklayıcı mahiyettedir. Bu tür birçok dikdörtgeni, uygun dik açılar üretecek ve ortaya çıkan parçaların rahatça kümelenmesini sağlayacak tarzda bir araya getirebiliriz.⁶

Orantıya bağlı olarak bir diğer biçimsel ilke simetri dir. Simetri, yalnız sanat yapıtlarında değil, doğada da vardır. Bir bütüne dikey bir çizgiden bakınca, sağ ve sol parçalar arasında bir denge görülür, aynı biçimler her iki yarımda da tekrarlanır. Doğada egemen olan, doğa güzelliklerinin oluşmasında etkili olan simetri, aynı şekilde ve ölçüde sanatta da etkili olur. Özellikle Antik Sanat ve

⁵ İsmail Tunalı, Estetik, s.214

⁶ Mehmet Suat Bergil, Altın Oran, s.19

İtalyan Rönesans sanatı temelde simetriye dayanır. Rönesans'ın üçgen kompozisyonu etkili bir kural olarak uygulanır.⁷

1350'lerde İtalya'da başlayan yenilenme hareketi 1500 yıllarında doruğa ulaşır. İtalya'da o dönemlerde başlayan insan ve doğaya karşı yönelim sanatçıları da içine alarak, sanat, bilim, buluşlar ve keşiflerle zenginleşen parlak bir dönemi oluşturur. Bu dönem hepimizin bildiği gibi 'yeniden doğuş' anlamına gelen Rönesans'tır.⁸

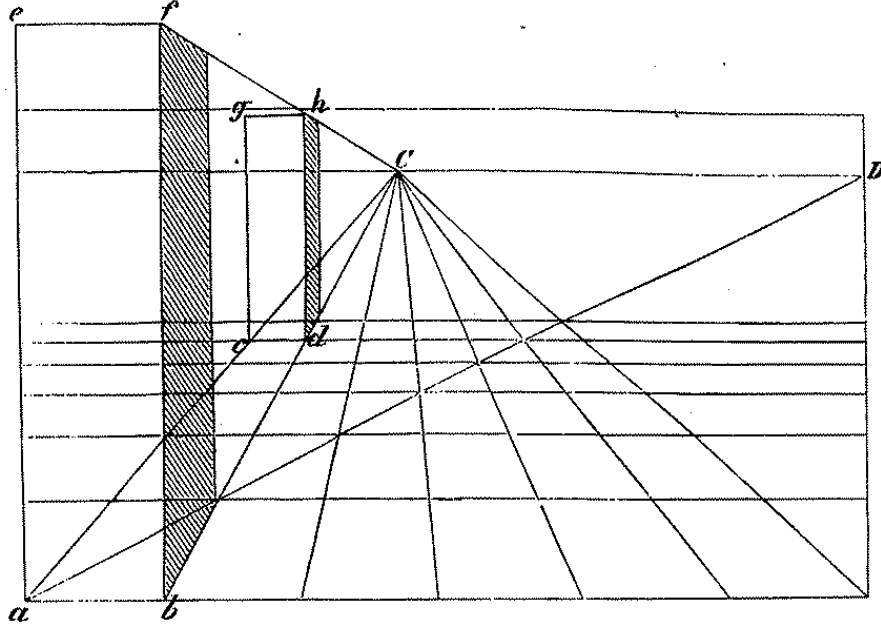
Rönesans'ta, Antik kültür tekrar gündeme gelmiş ve antik sanat formlarına dönüş söz konusu olmuştur. Fiziksel dünyanın gerçeklerinden uzak olan Orta Çağ sanatı, düşünce sisteminin paralelinde her zaman bu dünyanın ötesiyle ilgilenmiştir. Akli yok sayıp var olanın ötesini sorgulayan öteki dünya anlayışı, insanın bu dünya gerçeklerine yönelmesini engellemiştir. Bu engeli ortadan kaldıran ve bu dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, dış dünya gerçeklerine yönelir. Bilgiye ve insana verilen değer akli ön plana çıkartır. İnsanı evrenin merkezine koyan Rönesans'ta sanatsal formlarda geometrik kurgu, oran, ölçü ve simetri gibi akla özgü nitelikler önem kazanmıştır.

Rönesans'la birlikte düşünce sisteminde başlayan değişim resim sanatını da etkilemiştir. Görünen dünya üç boyutlu olduğundan hacim ve derinlik Rönesans'ın form anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. Derinliği verebilmek için perspektife, hacim için de oranlara başvurmuştur. Formu oluşturmak için başvurulan perspektif ve oran kullanımı, Rönesans sanatçıları matematik ve geometri ile ilgi içine sokmuştur. Böylece Rönesans formlarına geometrik düzen ve simetri hakim olmuştur.⁹

⁷ İsmail Tunalı, Estetik, s.216

⁸ Müfide Aksoy, Biçimin Serüveni, s.129

⁹ Nilüfer Öndin, Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta, s.108



Şekil 3 Leon Baptista Alberti'nin çizgisel perspektifi
(Kaynak: Mia Storch (Organizasyon), Wilhelm Müller (Sergi Mimarı), (1975)
Kubismus, Locher GmbH, Köln)

Rönesans sanatçısı, düşünce üreten özgür bir bireydir. Bilimsel anlamda perspektif, düzenleme, kompozisyon, yön duygusu ve kurgu Rönesans sanatçısının araçlarıdır.

Bu dönem resimlerinde kompozisyonlar genelde birlik ilkesinden hareketle gruplar halinde, pramit şeklindedir. Işık ise derinlik ve hacim vermek için kullanılmıştır. Floransalı mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) merkezi plan uygulamaları sistemleştirilmiş ve buna paralel olarak insan merkezli kompozisyonlar ve üçgen kurgu öne çıkmıştır. Çizgisel perspektif önem kazanmıştır. Özellikle Massaccio (1401-1428) mekan ve derinlik sorununu çözerek, resimlerinde üç boyutluluk etkisi veren mekanlarıyla dikkat çekmektedir.¹⁰

¹⁰ Leyla Varlık Şentürk, Analitik Resim Çözümlenmeleri, s.44-45



Resim 1 Filippo Brunelleschi, Floransa Katedrali Kubbesi
(Kaynak: <http://ultrasmovement.blogspot.com.tr/2011/05/floransa.html>)

Brunelleschi, istenen büyüklükte bir kubbeyi gerçekleştirebilmek için geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak yeni yapım yöntemlerini denedi. Brunelleschi, mimari alanda perspektif kurallarını bulan kişi olmuştur.¹¹ Brunelleschi'nin diğer yapıtları, Roma Pantheon Tapınağı Kubbesi, Floransa San Lorenzo Kilisesi, Pitti Sarayı, Pazzi Şapeli, Öksüzler Yurdu'dur.

¹¹ Müfide Aksoy, Biçimin Serüveni, s.137



Resim 2 Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-26 Fresk, 667 x 317cm
Santa Maria Kilisesi, Floransa

(Kaynak:<http://faculty.etsu.edu/kortumr/HUMT2320/earlyrenaissance/htmldescriptionpages/holytrinity.htm>)

Masaccio (1401-1428) Rönesans resminin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir.¹² Burada üç boyutluluk yanılsaması iki boyutlu bir düzleme yansıtılmış ve resmin içinde Filippo Brunelleschi tarafından keşfedilen doğrusal perspektif tekniği kullanılmıştır. Masaccio, bilimsel perspektifi ilk uygulayan sanatçı olarak kabul edilmektedir.

¹² F.IngoWalther (Ed.), Masterpieces of Western Art, s.93

Bu kurgusal mekana baktıklarında izleyicinin gözünü inanılmaz ölçüde yanıltan şaşırtıcı derinlik duygusunun yaratılmasıdır. Resmi gerçeğe yaklaştıran özelliği, bedenleri mekanın içine gerçek boyutta yerleştirmiş olmasından kaynaklanmıştır. Aynı zamanda perspektifin etkisi ile izleyiciyi de resmin içine çekmeyi başarmıştır.

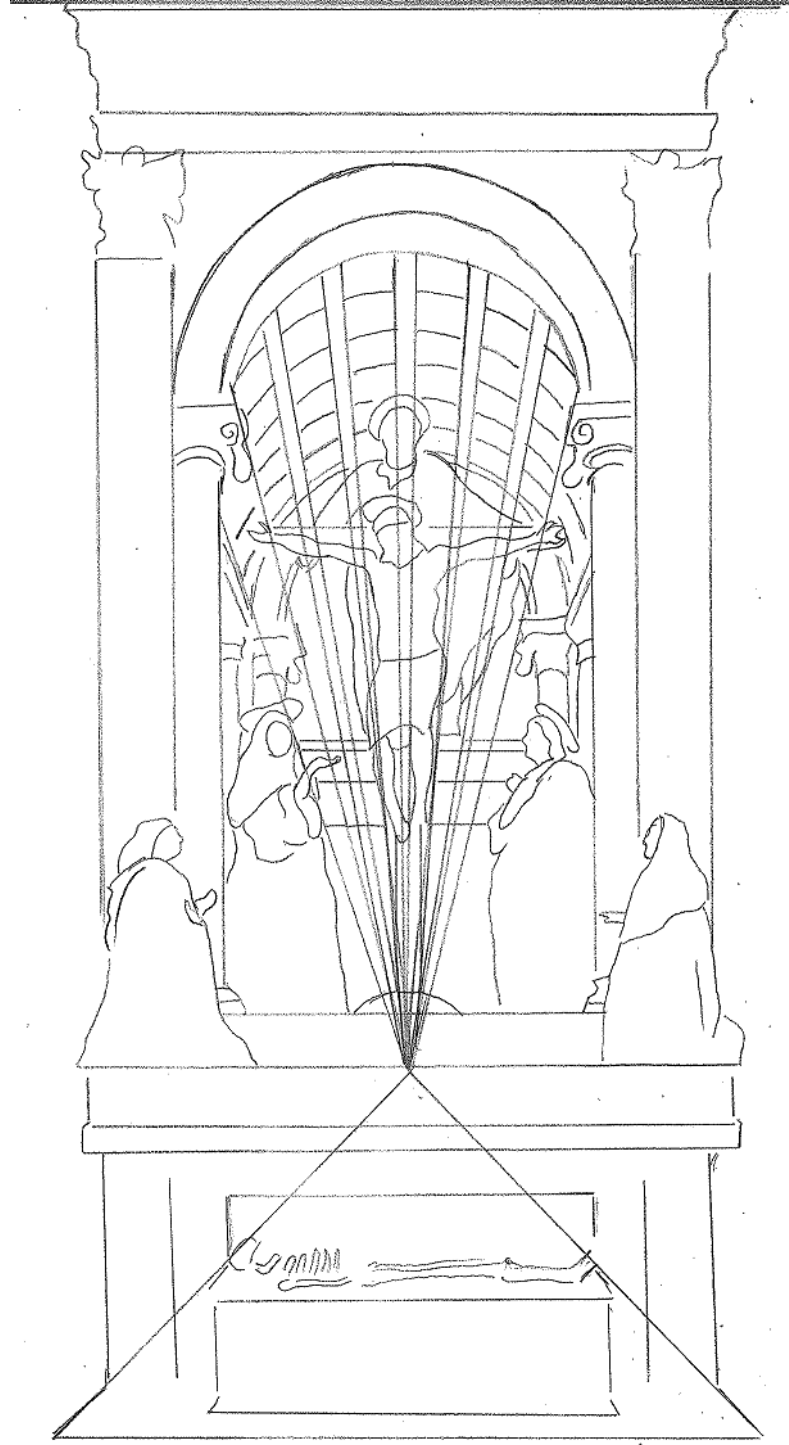
Sol alt köşede resmin siparişini veren mesen, sağ alt köşede ise mesenin eşi bulunur. Sağdaki ve soldaki bu figürlerden İsa'nın başına doğru üçgen kurgu söz konusu olup bu üçgen kurgu izleyicinin bakışlarını yönlendirmede önemli bir rol üstlenir. Üçgenin tepe noktasında Tanrı figürü, İsa'nın da sağında Meryem, solunda Yahya yer alır. Meryem'in izleyiciye doğru bakması izleyici ile bağlantı kurmasına yardımcı olmaktadır.

Sütunların önünde diz çökmüş olan figürlerle niş'in içindeki kutsal figürler aynı ölçeğe göre tasarlandıklarından Tanrısal mekanla gerçek mekan arasındaki sınır da geçirgenleşir. Perspektif sayesinde resmin düzleminden taşar gibi görünen lahit bu etkiyi güçlendirir. Bu dünya ile öbür dünya birleştirilmiştir. Kutsal gerçeği bozmayan dünyevi bir boyut vardır.¹³ Resmin arka planında yer alan tonoz ve figürlerde kullanılan alttan bakış açısıyla oluşan geriye doğru perspektif, resimdeki figürlerin sanki bir tonoz altına yerleştirilmiş heykel grubu gibi algılanmasını sağlamıştır. Sanatçı, kapalı form kullandığı durağan kompozisyonunda, mavi ve kırmızı tonlarla sıcak-soğuk renk ilişkilerini tercih etmiştir.¹⁴ Uzam-hacim ilişkisi çok iyi planlandığından figürlerin uzamda yer kapladıklarını görürüz. Kullanılan yaygın ışık ile hacim etkisi yaratıldığından nesnelerin yapısal özellikleri ortaya çıkmaktadır. Vasari (1511-1574) Rönesans sanatçılarının hayatları üzerine yazdığı kitapta Masaccio'dan bahsederken, ilk kez onun resminde insanların ayaklarının yere bastıklarını söylemiştir.¹⁵

¹³ Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, s.4

¹⁴ Leyla Varlık Şentürk, Analitik Resim Çözümlemeleri, s.48

¹⁵ N.İpşiroğlu-M.İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, s.66



Şekil 4 Massaccio'nun Kutsal Üçlü Perspektifi

Bir diğerk Floransa'lı usta da Leonardo da Vinci'dir (1452-1519). Leonardo'ya göre ressam, yapıtındaki bazı noktaları izleyicinin gözünün tamamlamasına bırakmalıydı. Böyle bir çalışma ile resimdeki katılık izlenimi giderilecek, figürlerin bulunduğu alan, daha da derinlik kazanacaktır.¹⁶



Resim 3 Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-97, Fresk, 460 x 880 cm
Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano

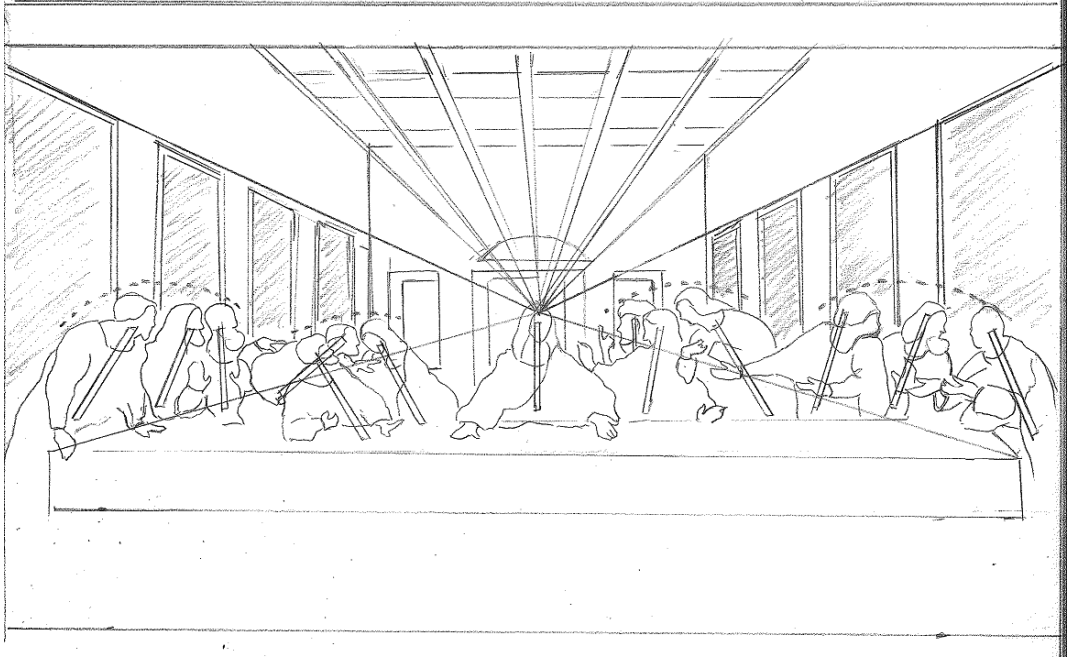
(Kaynak: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/336408/Leonardo-da-Vinci/59781/The-Last-Supper?anchor=ref360259>)

Leonardo'nun, Son Akşam Yemeği freskinde, oniki havari İsa'nın etrafında toplanmış üçlü gruplar halinde geometrik ritim içinde ele alınmıştır. Resme baktığımızda bakışlarımız figürlerin hareketliliği üzerinde dolaşmakta ve tekrar resmin merkezine İsa'ya dönmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri, el ve kol hareketleri gerilim yaratır. Resmin merkezinde bulunan ve kollarını iki yana açmış İsa'nın kendisi üçgen kurgu yaratmaktadır. İsa'nın etrafında üçerli grup halinde toplanan havarileri ritmik bir düzen ve geometrik kurgu içinde ele almıştır.

¹⁶ Müfide Aksoy, Biçimin Serüveni, s.145

Leonardo, perspektif çizgilerini sanki sonsuzluğu vurgular gibi İsa'nın altında birleştirmiştir. Yan duvarların üzerinde ve havarilerin arkasında bulunan dikey koyu renk duvar halıları ile açık renk masanın yataylığı dengelenmiştir. Açık-koyu, yani ışık-gölge karşıt değerlerini eşyanın rölyefini belirtmek için kullanmıştır. Leonardo, denemelerinde meslektaşlarına bundan kaçınmalarını ister ve *“gölge-ışık, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak maddenin sertliğini gideren büyüü bir havayla biçimleri sarması gerekir”* şeklinde öneride bulunmuştur.¹⁷

İsa'nın arkasına yerleştirdiği pencere yanılsaması Tanrısal sonsuzluk duygusunu vermektedir. Resmin perspektifini odanın düzenine göre ayarlaması çok etkili bir yanılsama yaratmıştır. Yemekhanenin duvar süslemeleriyle, resimdeki duvar halıları aynı hizadadır. Duvar resmi adeta bulunduğu mekan ile bütünleşmiştir. Figürleri gerçek ölçülerden büyük olarak resmetmiştir. İsa ve havarileri rahipler ile aynı mekanda yemek yiyorlar gibidir.



Şekil 5 Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Perspektifi

¹⁷ N.İpşiroğlu-M.İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, s.75

3. SOYUT SANAT ve SOYUTLAMA

Soyut sanat, biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan betimlemelerdir. Dış dünya gerçekliği yani fiziki dünya ile ilgili herhangi bir imge görmüyorsak, dış dünya ile herhangi bir şeye gönderme yapmıyorsa yapıt soyut olarak değerlendirilir.

Bir resmin soyut olabilmesi için yaşadığımız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekmektedir. Başka bir deyişle, her türlü açıklanabilen ve tanınabilen gerçekliğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak bütün ölçütlerin dışındaki ölçütlerle, tahayyül yoluyla değerlendirmek durumunda kaldığımız zaman, o resme soyut resim denmektedir.¹⁸

Tabiattaki bir gerçek ne kadar deforme olursa olsun figüratif niteliğini kaybetmez, gözümüz bir biçim değişikliğinin yer aldığını fark edemeyecek duruma geldikten sonra sanatçının soyutlamaya başvurduğunu söyleyebiliriz. Doğadaki nesnenin biçiminin genelleştirilmesi ve artırılmasıyla, dış dünyadan herhangi bir şeyi çağrıştırıyorsa soyutlama denmektedir.

Soyut sanat Batı'da 1910 yılında Kandinsky'nin suluboya resmi ile başladığı kabul edilir. Wilhelm Worringer 1908 tarihli doktora tezinde: *“Her sanat davranışının başlangıç noktasında bir soyutlama güdüsünün var olduğu ve uygarlık bakımından yüksek basamakta bulunan birtakım uluslarda bu güdünün hakim rol oynadığı”* tezini savunmakta, sanat eserinin tabiatla eşit

¹⁸ Bülent Özer, Kültür Sanat Mimarlık, s.120

haklara sahip olarak onun yanında yer aldığını ve mahiyetinin en derin noktasında bile onunla hiçbir iç bağıntısı bulunamayacağını ileri sürmektedir.¹⁹

Soyut sanatla birlikte insanla evren arasındaki görüntüleri bambaşka bir görüşle düzenleyen, evrensel gerçekleri gözün sağladığı verilerin ötesindeki verilerle, öznel açıdan ifade etmeye yönelen bir tarz doğmuştur.²⁰

3.1 Sanatçıların Soyut Sanata Yönelme Nedenleri

Büyük bir hızla el sanatlarından ve onun üretiminden endüstri üretimine geçiş, köy hayatından kent yaşamına geçiş, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri oluşturmuştur. Ekonomik savaşların başlaması ve kısa zamanda oluşan bu sosyal değişiklik toplumları sarsmıştır.

Endüstrinin seri icatlar halinde hızla geliştiği 20.yüzyıl başında plastik sanatlarda biçim parçalama eğilimi belirmiştir. Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi sanatçıyı da iç huzursuzluklarına görürmüştür. Erich Fromm parçalama içgüdüsünü şu şekilde açıklamaktadır: *“Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.”* Kübistler biçimi parçalamakla ilk tepkiyi vermişlerdir. Henri Bergson materyalizmi kesin olarak reddeder ve sanat eserini doğuran sezgiyi esas değer olarak ortaya atmıştır.²¹ Parçalama duygusu yaşanmamış yaşama bir tepki olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısaca özetlersek:

*“Tüm dünyayı saran endüstriyel teknoloji sistemlerinin adeta durmadan değiştirdiği yaşam kurallarının, bireyi kendi özgürlüğünden uzaklaştırması ve ona yaşanacak zaman bırakmaması,
Endüstrinin ve teknolojisinin, değerlerin göreliliğini ortaya çıkarması,*

¹⁹ Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleşim, s.23

²⁰ Bülent Özer, Kültür Sanat Mimarlık, s.130

²¹ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, s.555

Fotografik görüntünün, nesne'nin gerçeğini vermekten uzak olduğunun anlaşılması ve dış biçim ile iç gerçeğin gösterilemediğinin anlaşılması”

nesnenin parçalanmasını gerektiren etkenler olarak kabul edilebilir.²²

Kübitler'deki nesne ve oylum görüntüsünü parçalama, öylesine bir yok etme biçiminde oldu ki, resimlerdeki oylum, nesne ve figür, tanınabilirliklerini yitirmeye başladılar. Kübitler insan duygularının karşılığı olan rengi, gayet bilinçli olarak reddettiler. Renk duygusallığı yerine, akla dayalı soğukkanlı parçalama operasyonları için siyah, gri ve kahverengi gibi silik renkleri benimsediler. Yani biçimleri parçalama işleminde, bu renk kullanmayı, kasıtlı görünüyor.²³

Kübitler temelde, Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı prensibini benimsediler ama bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullandılar.

²² Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, s.80

²³ Age. s.79

4. 20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA GEOMETRİK BİÇİMLENDİRMELER

4.1 Cezanne Kaynaklı Geometrik Anlayış ve Kübizm'in Temellerinin Atılması

Paul Cezanne'ın (1839-1906) doğayı geometrik biçimlere indirgemesi hakkındaki düşüncesi, şu açıklamasında görülür:

“Doğada herşey küre, silindir ve koniye tamamlanacak şekilde modle edilmiştir. Önce bu sebepten dolayı basit formları oluşturmalı. Bundan sonra her şey yapılabilir. Çizgiyi renkten ayırmamak gerekir. Bana doğada çizilmiş bir şey gösterebilir misiniz? Çizgi yoktur, modle olayı da yoktur. Yalnız kontrastlar vardır. Kontrastlar yalnız siyah ve beyaz değildir, aynı zamanda renk hareketleridir. Eğer renkler arasında iyi bir armoni kurulursa desen de ona göre daha kati olacaktır. Bir cisim modle etmek denilmemeli, renkleri modle etmek denilmelidir. (Modulation)

Sanat doğaya paralel bir armonidir. Gördüğümüz herşey gerçek değildir. Birbirinden uzakta ve kaybolacak durumdadır. Doğa her zaman aynıdır. Fakat onu bize görüldüğü gibi ele alırsak açık değildir. Sanatımız ona devamlılık vermelidir. Doğanın arkasında ne vardır? Belki de hiçbir şey yoktur. Belki de herşey.

Sanat armonidir. Uygunluktur. Uygunluk bir bütünlüktür. Kontrastların bütünlüğü, renk tonlarının bütünlüğü, çizgilerin bütünlüğüdür. Yani ton, açık ve koyu, kırmızı renk ve onun tamamlayıcısı yeşil, oranj ve onun tamamlayıcısı mavi, sarı ve onun tamamlayıcısı mor, violet. Memnuluk verici tonlar açık tonlar, üzüntü verici tonlar koyu tonlardır. Renkte sıcak tonlar sevinç, üzüntü veren tonlar soğuk tonlardır.”²⁴

²⁴ Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei, s.18

Ayrıca Cezanne, 1904 yılında Emile Bernard'a (1868-1941) yazdığı mektuplarda şöyle demiştir:

“Tüm doğal şekiller küre, silindir ve konilere indirgenebilir. Kişi bu temel ana elemanlarla başlamalıdır ve sonra istediği her şeyi bunlarla üretebilir. Kişi doğayı resmetmemelidir onu tanımlamalıdır. Fakat ne şekilde? Renkli şekilsel eşdeğerleriyle.”²⁵

Yine, Cezanne'in deyişiyle:

“ Geometrik figürler üzerindeki etütlerin yoğunlaştırılması gerekir: koni, küp, silindir ve küreye dönüştürme yönünde çabalar geliştirilmeli. Görme duyumuzla algıladığımız her şeyde bu geometrik formlar vardır. Nesnelere ilk bakışta algılanmayan temel yapı öğeleridir bu formlar. Eski ustalar, sanat eğitimini bu geometrik düzen temeli üzerinde geliştirmişlerdir. Geometrik yapı, yüzey ve kütle ilişkilerini belirler. Boyutların karşılıklı oranları, yükseklik, genişlik ve derinlik ilişkilerini ortaya çıkarır.”²⁶ şeklindeki ifadesinden doğaya bakış açısına açıklık getirir.

Renk, Rönesans'tan beri, konunun ve ışığın emrindeydi: yani resmi yapılan şeyin özelliklerini, belli bir ışık altındaki görünüşünü veriyordu. Biçim ve renk, açıklık koyuluk farklarıyla kaynaşıyor, etle kemik gibi birbirini sarıyor, tamamlıyordu. Cezanne, renkleri gölge farkları ile bulandırmak istemiyor, ışık-gölge farklarına başvurmadan resimdeki şeyin hacmi üç boyutlu nasıl belirtilebilir? İşte Cezanne'in sorunu buydu. Gölge derecelerinin gördüğü işi salt renklerle yapmak istedi ve bunun ancak üç boyutlu geometrik biçimlerin, yani hem renge elverişli yüzeylerin, hem de derinliği, hacmi veren biçimlerin yardımıyla mümkün olacağını düşündü. Resimlerine, her yüzü bir başka renk taşıyan küpler girmeye başladı. Cezanne'in kübistlere bir çıkış noktası vermiş olan özelliği budur.²⁷

²⁵ Anne Ganteführer-Trier, Cubism, s.8 v.d.

²⁶ Emile Bernard, Cezanne Üzerine Anılar, s.91

²⁷ S.Eyüpoğlu-M.Ş.İpşiroğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, s.148-9

1907 yılında Pablo Picasso'nun Avignonlu Kızlar adlı yapıtıyla Kübizm'in temellerinin atıldığı söylenebilir.



Resim 4 Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya,
243.9 x 233.7 cm
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Picasso'nun, Avignonlu Kızlar adlı yapıtının, en büyük özelliği estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışılmış kalıpları yıkması ve kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır. Resme baktığımızda kırmızı, kahverengi ve mavi tonların sadeliğine bırakılmış beş genç yarı giyimli kadınları genelevde göstermektedir. Konu tamamen ikinci planda kalmış, onun ilgisi salt sanatsal problem üzerine yoğunlaşmıştır. Burada klasik insan figürü yerine tamamen yeni bir insan ifadesine yönelmiştir. Stilize etmek sonuçta ifadenin bir elemanı olarak etkisini göstermiştir.²⁸ Cezanne'nın "Doğa küreler, silindirler ve koniler

28 Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, s.45-47

olarak düşünölmelidir” görüşünden derinden etkilenen Picasso’nun bu resminde Cezanne kaynaklı geometrikleőtirme vardır.

Yirminci yüzyıl başında Batılı olmayan költürlerin etnografik nesnelere ilgi duyan bir çok sanatçı gibi Picasso’nun da Afrika maskları çok ilgisini çekmiştir. Afrika masklarını andıran deforme olmuş vücutlarında primitif sanatın etkileri vardır. Sağdaki iki kadın Afrika masklarına benzerlik göstermektedir.



Resim 5 Paul Cezanne, Çadır Önünde Banyo Yapan Kadınlar, 1883-1885
Tuval üzerine yağlıboya, 63.5 x 81 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Almanya
(Kaynak: Hajo Düchting, (1999), Cezanne, Taschen GmbH, Köln)

Cezanne’ın, Çadır Önünde Banyo Yapan Kadınlar, (1883-1885) adlı resmi ile Picasso’nun Avignonlu Kızlar (1907) resmini karşılaştırdığımızda birkaç paralellik ortaya çıkmaktadır. Cezanne’ın resminde çadır olarak daldan sarkan bez, Avignonlu Kızlar resminde bir perde şeklinde görölmektedir. İki kadının pozları ise neredeyse aynı olarak tanımlanabilir. Soldan ikinci ayakta duran kadın figürleri ile sağ alttaki çömelmiş kadın figürleri neredeyse eşitler.

Picasso’nun, “Kübist tarzda resim yapmaya baőladığımızda en azından kübizmi yaratmak gibi bir amacımız yoktu. Biz yalnız içimizden gelen ifadeyi vermek

istiyorduk” şeklinde bir açıklaması vardır. Sonradan Braque’da, “ *Biz, ikimiz bir ipe bağlı dağa tırmanan dağcı görünümündeydik*”²⁹ demiştir.

Fransız eleştirmen Louis Vouxcelles 1908’deki açıklamalarında yeni stil için Küp kelimesini kullanmıştır. Kübizm de böylece bu eleştirmenin verdiği isimle anılmaya başlanmıştır.

Cezanne’ın, “ Doğanın arkasında geometri bulunur” deyişiyle, resmi form olarak geometriye indirgemeye çalışması kübist sanatçıları etkilemiştir.

4.2 Kübizm

Kübizm akımının sanatçıları,Pablo Picasso (1881-1973) , Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), Fernand Leger (1881-1955), Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Alexander Archipenko’dur (1887-1964) .

Çağı belirleyen temel kategori, geometridir. Çağın yapısında ağır basan niteliğin geometri olduğunu görürüz ya da geometrik yasalılık. Bu ağır basan nitelik bir temel çizgi olarak, özellikle Kübizm’de, De Stijl akımında ve Süprematizm’de belirginlik kazanır.³⁰

4.2.1 Kübizm’in Kuramsal Dili

Geometrik form ortaya koyan Kübizm, belirli bir anda ve uzamdaki sabit noktada olana karşılık gelen resimsel yanılısamayı reddeder ve resme birden fazla bakış açısını getirir. Sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış, doğayı taklit etmek yerine nesnelere parçalara ayırmış, çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yanyana getirmiştir. Uzamsal ve

²⁹ Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20.Jahrhundert, s.45-47

³⁰ İsmail Tunali, Felsefe Işığında Modern Resim, s. 120

zamansal kural bozmalara dayanan imge kullanımı yerleşik estetik tavrı dönüşüme uğratmış, Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini değiştirmiştir.

Kübistler, iki önemli konu üzerinde durmuşlardır: Uzamsal ve zamansal kural bozular.

1- Uzamsal Kural Bozular

Kübist sanatçılar Oklid (İ.Ö. 330-275) geometrisini, Rönesans'tan beri kullanılan perspektifi reddetmişlerdir. Nesneye belirli ve sabit bir noktadan bakıp, bu belirli ve sabit noktadan görünüşü yansıtmaya Rönesans'tan beri kullanılan perspektif anlayışıdır. Bu perspektif düz uzam anlayışı üzerine temellenir. Düz uzam anlayışının yıkılmasında önemli gelişmeler vardır. 1895'de Wilhelm Roentgen (1845-1923) tarafından keşfedilen x-rays, 1888'de Heinrich Hertz (1856-1894) tarafından keşfedilen elektromanyetik dalgalar gibi buluşlar insan algısının ötesinde çıplak gözle görülemeyen titreşimlerle dolu uzam anlayışını ortaya koyar.³¹

Böylece eğrilerle dolu, titreşimlerle dolu, gözün görmediği ama varolan, düz uzam anlayışını ortadan kaldıran uzam anlayışı gündeme gelir. Böyle bir uzam anlayışı insan algısının sınırlarının sorgulanmasını gündeme getirir. Perspektifin tümüyle ortadan kaldırılması eğri uzam anlayışından kaynaklanmaktadır. Sonsuz eğriler vardır ve bu eğriler birbirleriyle kesişebilir, dolayısıyla eğriler söz konusu olduğunda deformasyon olasılığı da gündeme gelir. Nesnelerin parçalanması ve deforme edilmesi yeni bir dil oluşturur.

2- Zamansal Kural Bozular

Tek bir noktadan sabit bir şekilde baktığımız zaman, belirli bir anı tek bir anı ele alırsınız. Oysa Kübist sanatçılarda eşzamanlılık söz konusudur. Bu da

³¹ Nilüfer Öndin, XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.30

nesnelerin parçalanarak bir değil birçok açıdan tuval üstünde yansıtılmasını gündeme getirmektedir.

Eşzamanlılığı Henri Bergson'un (1859-1941) süre (duration) kavramına dayandırmışlardır.³² Bergson'un zamanı anlatmak için süre konsepti vardır. Yaşam evrenin kuruluşuyla başlamıştır ve akıp gider. Yaşamın kesintisiz, bölüntüsüz ve sürekli akışına süre demektir. Bergson'a göre; süre ya da zaman, akıp giden bir olgudur. Akıp giden zamanı biz görüp parçalara ayıramayız. Gerçek zaman devam etmekte olan yaşantıyı ifade eder. Zamanın bir anlık ölçümlere indirgenemez oluşu kübist ressamların birbirinden ansal olarak farklı imgeleri aynı tuval üzerinde birleştirmelerine açıklık getirmektedir. Ve iki türlü zaman söz konusudur.

1- Dışsal zaman; Dış dünyaya ait, eşit aralıklarla ölçülebilir ve sayılabilir bizim hesapladığımız zamana karşılık gelir.

2- İçsel Zaman; Bilince özgü zamana yani 'süre' ye sezgi yoluyla ulaşılır. Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemez olan gerçek zamandır. Her an ve gelmiş, gelecek, şimdiki anlar bir bütün halindedir, bu bölünemez ve bir akış söz konusudur.³³

Bergson'un sezgi kavramı yani, süre doğrultusunda gerçeğin içsel doğasının farkına varılmasında etkili olan sezgi, kübist sanatçıları yönlendirir. Nesneyi içten bilmeye yönelik olan sezgi, öznenin, nesnenin ifade edilemeyen yönünü kavramasını sağlar.

Zamanın bir bütün olması düşüncesinden hareket ederek tuval üzerinde nesnenin farklı bakış açılarını yan yana koyduğumuzda şimdi, her an, gelecek sanki bir anlamda birleşmiş olmaktadır. Farklı anlardaki bakış açılarını tuval

³² Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.30

³³ Gilles Deleuze, Bergsonculuk, s.26

üzerinde birleştirmişlerdir. Nesnenin birden fazla bakış açısı ile yansıtılmasını parçalanma olarak betimlemişler, görünen gerçeklikten alınan öğelerle değil de, zihinsel alanda biçimlenen nesne ve uzamın birlikte kurgulandığını göstermişlerdir.

Oklid'in üç boyutluluk anlayışından giderek uzaklaşan kübist sanatçılar, Apollinaire'nin ifadesiyle, içlerindeki sezgi ile dördüncü boyutu keşfetmeye yönelirler. Oklid geometrisinin aksine, dördüncü boyut, uzamın kendisini, diğer bir deyişle, verili bir anda tüm yönlerde var olan uzamın sınırsızlığını ifade ettiğinden sonsuzluğun boyutu olur.³⁴

Oklid'in paraleller postulatında, bir doğrunun dışındaki bir noktadan bu doğruya bir tek paralel çizilebilir şeklindedir.1819'da Karl Friedrich Gauss (1777-1855) bir doğrunun dışındaki bir noktadan bu doğruya sonsuz sayıda paraleller çizilebileceğini ortaya koydu. Oklidci olmayan bu yeni geometriye Hiperbolik geometri denir. Öte yandan 1854'de Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) Oklid olmayan geometrilere yeni bir bakış açısı getirdi. Postulatlar sorununun uzayın eğriliğine bağlı olduğunu gösterdi. Gauss, Lobaçevski, Bolyai, Farkas ve Riemann tarafından Oklid dışı yeni geometriler ortaya konulur ve bunun sonucunda boyutlar yeni anlamlara bürünür.

Albert Einstein'ın (1879-1955) Görelilik Teorisi ile birlikte evreni değerlendirme konusunda yepyeni bir bakış açısı ortaya çıkmış ve Oklid'in üç boyutlu yapısına, zaman boyutu eklenerek, dört boyutlu bir uzay-zaman birliği ortaya çıkmıştır.³⁵

³⁴ Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.31

³⁵ Toygar Akman, Eukleides'den Günümüze Felsefe ve Bilim Dünyasında Boyutlar, s.57

Oklid Geometrisi

Hiperbolik Geometri

Eliptik Geometri

(Oklid)

(Gauss, Bolya, Lobachevski)

(Riemann)

Bir doğru üzerinde olmayan bir nokta düşünün. Söz konusu doğruya paralel olmak kaydıyla, o nokta üzerinden geçen sadece ve sadece bir tane doğru vardır.

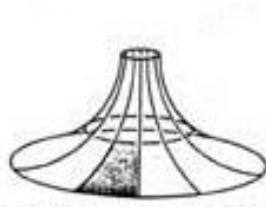
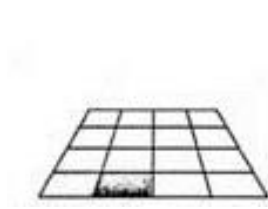
Bir doğru üzerinde olmayan bir noktayı düşünün. Bu noktadan geçen ve söz konusu doğruyu kesmeyen sonsuz sayıda doğrular vardır.

Paralellik yoktur. Hiçbir doğru bir diğerine paralel değildir.

Bir Düzlemde Geometri

Aykırı Kürede Geometri

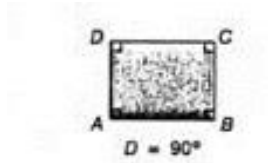
Bir Kürede Geometri



Bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 derecedir.

Bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden azdır.

Bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden büyüktür.



Bir dikdörtgeni oluşturan sonsuz uzunluktadır.

Bir dikdörtgeni oluşturan doğrular, sonsuz uzunluktadır.

Bir dikdörtgeni doğrular, oluşturan doğruların uzunlukları sonsuz değildir.

Şekil 6 Yeni Geometri Örnekleri

(Kaynak:<https://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit16/unit16.html>)

4.2.1.1 Analitik Kübizm

Kübizm, 1907-1914 yılları arasında genel anlamda iki dönemde incelemeye tabi tutulur. İlki 1907-1912 yıllarına kadar olan dönem Analitik Kübizm olarak bilinmektedir. Analitik k bizimde sanatçı nesneyi alır analiz eder parçalara ayırır, daha küçük parçalara ayırır. K c c k Şekillerin her biri geometrik Şekil oluşturur. Bir silindir, koni, küre, k p vs. gibi. Sonra bu üç boyutlu Şekiller iki boyutlu tuval üzerinde gösterilirler. Analitik Kübizm'in bir başka noktası da, tuval yüzeyinin iki boyutlu olmasına raŐmen, sanatçının çoklu bakış aÇısını göstermesidir.

 rneŐin, Kübist sanatçı, bir objeyi tepe noktasından bakıp resmedebilir. Bununla beraber aynı tuval yüzeyinde aynı objeyi  nden bakarak da gösterebilir. Bazı tarihçilere göre Analitik Kübizm'in amacı nesnelere görmenin yeni bir yolunu yaratmaktır. Kübistler doŐanın fiziksel kanunlarına başlı deŐillerdir. Braque ve Picasso gibi kübistler resimlerdeki renkleri gri, mavi, beyaz ve siyah gibi tek renkli seviyelere indirmeye çalışmışlar duygusal özellikleri belirgin konulardan uzak durmuşlardır. Kübist sanatçılar için konu önemli deŐildir. Picasso, tuvalin iki boyutlu yüzeyinde üç boyutlu temsil yolları aramıŐ, Braque ise hacim ve kütlenin uzamda nasıl tasvir edilebileceği arayıŐında olmuştur. Bir nesnenin çeşitli açılardan üstten, alttan, arkadan ve  nden görülen bileŐik görüntülerini, izleyicinin d Őunerek zihninde kurgulamasını istemiŐlerdir.

4.2.1.2 Sentetik Kübizm

Sentetik Kübizm, Picasso'nun resim dünyasının daha önce hiç görmediği bir tekniği icat etmesiyle başlar. Fransızca yapıŐtırmak anlamına gelen Kolaj tekniği yeni bir icattır. Kolaj, Picasso'nun resminde kumaş parçası yapıŐtırmasıyla başlar. Görüldüğü üzere kolaj sanat dünyasının daha önce hiç görmediği devrimsel bir harekettir. Kesilip yapıŐtırılmıŐ kağıtlardan

kompozisyonlar üretmeye başladılar. Kullanılan bu nesnelere, dış dünyadaki gerçeklerle resmin yaşamla ilgisini kurmaya yöneliktir.



Resim 6 Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Natürmort, 1911-12, Tuval üzerine yağlıboya, muşamba, ip, gazete, 29 x 37cm
Picasso Müzesi, Paris

(Kaynak: <https://artsy.net/artwork/pablo-picasso-still-life-with-chair-caning>)

Picasso, bir hasır sandalye yanılması resmetmek yerine, makinada muşamba üzerine basılmış, hasıra benzeyen bir deseni tuval yüzeyine yapıştırılmıştır. JOURNAL gazetesinden kestiği JOU harfleri ile natürmortun çevresini gerçek ipe sarmıştır. Picasso'nun ilk kolaj örneğidir.

Sentetik Kübizm olarak adlandırılan 1912-1914 yılları arasındaki dönemde kübist sanatçıların teknikleri son derece değişmiştir. Kağıt, gazete kağıdı, duvar kağıdı, talaş, kum ve benzer malzemeler kullanmışlardır.

Picasso:

“...doğadaki en çok etkileyen şeylerden biri dokuların farkı olduğunu, boşluğun dokusu, bu boşluktaki bir nesnenin dokusu ve onun ötesinde şeklin, rengin ve hacmin dokuyla ilişkisi”

Kağıt yapıştırmanın amacı farklı dokuların kompozisyon içine dahil edilerek doğadaki gerçeklikle yarışan resimdeki gerçekliği oluşturabileceği fikrini vermektedir. Gözün gördüğü bedenden kurtulup, ruhun bedenini bulmaya çalıştık. Gözü daha fazla yanıltılmak istemedik, zihni aldatmak istiyorduk. Gazete kağıdını asla gazete yapmak için kullanmadık. Eğer bir gazete kağıdı bir şişe olabiliyorsa, bu bize hem gazeteler hem de şişeler üzerinde düşünecek bir şeyler veriyordu. Bu değiştirilmiş nesne ait olmadığı bir evrene giriyor ve orada tuhaflığını bir ölçüde koruyordu. İşte insanların bu tuhaflık hakkında düşünmesini istiyorduk”³⁶ şeklinde açıklama yapmıştır.

Fakat Sentetik Kübizm’i, Analitik Kübizm’den ayıran özellik bu değildir. En önemli fark analiz ve sentez kelimelerine bakarak anlaşılır. Analiz, bir konuyu maddi veya düşünsel temelde parçalara ayırarak bu parçaların arasındaki ilişkileri ayrıntılı bir şekilde incelemek demektir. Sentez ise, analiz edilmiş elemanların birbiri ile ilişkilendirilerek, bir bütünlük oluşturmaktır. Sentetik Kübizm’in yaptığı budur. Küçük parçaları ayrı ayrı göstermek yerine Sentetik Kübist sanatçısı bir çok parçayı birleştirip bir araya getirir.

4.2.2 Kübizm’in Mekansal Dili

Aklın eleme, çözümlenme ve bileşim etkinliğinin ürünü olan kübizmin ortaya koyduğu kübist yapıtlar, 20.yüzyıl başında doğanın dış görüntüsünün kaygılarından kurtulmuş olarak tuvalde kübik formların yer aldığı biçimlendirmeler yapmışlardır.

³⁶ F.Gilot-C.Lake, Picasso İle Yaşamak, s.77

4.2.2.1 Pablo Picasso



Resim 7 Pablo Picasso, Horta Sarnıcı, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 50 cm
Özel Koleksiyon
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Picasso'nun İspanya'nın Horta de Ebro şehrinde yaptığı resimlerin manzara olarak tanımlanması biraz zordur. Horta Sarnıcı resminde görüldüğü gibi manzaranın gerçek içeriğini tamamen geometrik şekil ve yapıya dönüştürmüştür. Mekansal derinlik sadece şekillerin üst üste gelmeleriyle anlaşılır. Evlerin tek tek perspektif hatları diğer yapılarıki ile uyuşmaz. Resmin alt tarafında, yapılar artık açıkça anlaşılamayan parçacıklara ayrılmıştır. Bu arada tepenin ucundaki yapılar sabit ve bütün olarak dururlar. Picasso'nun seçtiği renkler, kullandığı objelerin renklerine bağımlı değildir. Bu resminde objelerin renkleri okra ve yeşile dönüşmüş ve de hacim kazandırmak için siyah ve beyazla karıştırılmıştır. Picasso, aynı konuyu 27 adet betimlemiştir.



Resim 8 Pablo Picasso, Horta de Ebro'da Tepedeki Evler, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm,

Modern Sanat Müzesi, New York

(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Picasso'nun , Horta de Ebro'da Tepedeki Evler adlı eserinde de tüm nesnelere sadeleştirilmiş ve geometrik biçimlere indirgenmiştir.



Resim 9 Horta De Ebro'nun Fotoğrafi

(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Picasso, Horta de Ebro Sarnıcı ve Horta de Ebro'da Tepedeki Evler ve diğer 27 adet betimlediği eserlerini bu manzaradan esinlenerek yapmıştır.³⁷

³⁷ Anne, Ganteführer-Trier, Cubism, s.32 v.d.

4.2.2.2 Georges Braque



Resim 10 Georges Braque, L'Estaque'daki Evler, 1908, Tuval üzerine yağlıboya,
73 x 60 cm,
Bern Sanat Müzesi, İsviçre,
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Braque'ın, 1908 yılındaki L'Estaque'deki Evler adlı çalışması çatılar ve ön cepheler tarafından belirginleşmiş bir manzara göstermektedir. Resmin alt ön tarafında ise çapraz bir ağaç yerleştirmiştir. Resmin alt kenarındaki yeşil alanlar tepeden şehre doğru manzaranın perspektifini oluşturur. Evler pencereleri olmadan resmedilmiş ve böylece basit geometrik formlara indirgenmiştir. Doğanın yeşil ve kahverengileri birkaç yerde karışmıştır. Cezanne'ın resimlerindeki gibi perspektif boyunca renk yerleştirme özgürlüğünü görebiliriz.



Resim 11 Georges Braque, Şişe ve Balıklar, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 75 cm,
Tate Modern Sanat Müzesi, Londra
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Braque, Şişe ve Balıklar adlı resminde geometrik formlara yer vermiştir. Resmin sol tarafındaki iç içe girmiş düzlemlerin arkasında dik duran şişe görülebilir. Şişenin boğazındaki beyaz bir şerit, şişenin plastik değer anlamını belirtmektedir. Resmin alt bölgesinde sadece balık parçaları özellikle de balık kafaları vardır, balık gövdesi yani tüm balık yoktur.

Şişe ve balıkların düzenlemesi fon düzleminde bulunmamaktadır. Öğeler dağıtılmış ve gerçekte olmayan renklerle gösterilmiştir. Objelerin boşluktaki birleşimi izleyen zihinde oluşmasına çalışmıştır. Braque'ın çalışmaları hacim ve külenin uzamda nasıl betimlenebileceği arayışıdır.

4.2.2.3 Jean Metzinger



Resim 12 Jean Metzinger, Natürmort, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 46 cm
Sprengel Müzesi, Hannover
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Metzinger'in Natürmort adlı eserinde, bir masa üzerinde oyun kartları, bardak, demlik, şişe ve bir kasede meyve gibi çeşitli objelerin birleştirildiği görülmektedir. Bir çok kübist sanatçının natürmortunda olduğu gibi bu objeler sanatçının bir çırpıda etrafında bulabildiği şeylerdir. Bu objeler bir hikayeden ya da bir anlamdan oluşmazlar ve sanatçının rastgele seçtiği objelerdir. İzleyici ilk olarak resmin kenarlarına paralel olarak yerleştirilmiş dik duran dikdörtgene bakar. Bir başka dikdörtgen sağ kenara doğru devrilmiş olarak, ilk dikdörtgenin üzerine serilmiştir. Oyun kartları hariç tüm nesnelerin resim üzerinde dik olarak yerleştirildiği görülmektedir. Hafifçe geometrize edilmiş dış kenarlarına rağmen şekilleri yine de belirgindir. Metzinger'in bu natürmortu halen Analitik Kübizm'e olan bağlarını açıkça dile getirmektedir.



Resim 13 Jean Metzinger, Zaman, 1911 Karton üzerine yağlıboya, 75.9 x 70.2 cm
Philadelphia Sanat Müzesi
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Metzinger'in Zaman ismini verdiği resminde geometrik parçalanma söz konusudur. Ön planda figür olarak masada oturan ve çay içen yarı çıplak kadını betimlemiştir. Resmin sol arka planına yerleştirdiği vazo örneğinde olduğu gibi resimdeki objeler minimal bir şekilde yerleştirilmiştir.

Yüzün, profil ve önden görünümü vardır. Aynı şekilde çay fincanı da yandan ve üstten görünüm olarak resmedilmiştir. Bu da eşzamanlılığı yansıtır.

4.2.2.4 Juan Gris



Resim 14 Juan Gris, Paris Evleri, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 52.4 x 34.2 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Gris her resminde yoğun bir şekilde, bir renkten diğer bir renge geçişte (degradeli) kontrast renk değerleri kullanmıştır. Paris Evleri adlı eseri buna bir örnektir. Çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları giderek cansız doğa resimlerine dönüşmüştür. Gris'nin resimlerindeki geniş yatay düzlemlerin birbirleriyle çatışarak aynı zamanda da birbirleriyle dengelendiklerini görürüz.



Resim 15 Juan Gris, Puro İçen Adam, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 54 cm
Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Gris, Puro İçen Adam isimli resmini, yoğun ve parlak renklerden oluşan düzlemlerden oluşturmuştur. Başın parçalanmış kesitleri çabukça tanımlanabilir. Mesela göz ve kaş, kulak ve şapka. Şapka resmin sol yarısında siyah olarak belirir, yeşil bir renk düzlemiyle ikiye bölünür ve biraz daha sağda tekrar belirtilir. Bu başın dairesel hareketini simgeler. Boyundaki beyaz kolye ilk olarak önden resmedilmiş, ikinci kez de üzerinden bir saç geçer şekilde yandan resmedilmiştir.

Bu şekilde resimde, birkaç farklı bakış açılı perspektif biraraya gelmiş ve bir hareket sağlanmıştır. Renk düzlemleri birbirleriyle yan yana ve eşit olacak şekilde kuvvetli gölgeleri olmadan uygulanmıştır. Sadece puronun dumanı parçalanmış renk düzlemlerinden etkilenmeden yukarı doğru çıkmaktadır.

4.2.2.5 Albert Gleizes



Resim 16 Albert Gleizes, Chartres Katedrali, 1912, Tuval üzerine yağlıboya,
73.6 x 60.3 cm
Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Gleizes, Chartres Katedral'i adlı resminde, gri ve yeşilin tonlarını kullanmış, mimari şekilleri geometrik parçalara bölmüştür. Tuval üzerinde açık-koyu, yani ışık ve gölge karşıt değerlerini görürüz.



Resim 17 Albert Gleizes, Limanda, 1917, Ahşap üzerine zımparalanmış yağlıboya,
153.3 x 120.6 cm
Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Gleizes, Limanda adlı resminde, New York Limanı'nın farklı izlenimlerini sadeleştirmiştir. Kimi sağa kimi sola yatmış yapılar gibi değişken çerçeveler, resim içinde resim oluşturmuştur. Yelpaze şeklindeki yapılar dikey formattaki bozulmayı göstermektedir. Gemi gövdesi, bina pencereleri, bacalardan yükselen dumanlar ve daha bir sürü detay çeşitli şekillerde parçalanmıştır ve bunlar tanımlanabilir parçaları oluşturur. Resimdeki kaymış biçimler izleyicinin bakışlarını ileri geri sıçratır ve böylece büyük bir şehirdeki hareket, dinamizm ve hızı izlettirir. Liman, kareler, dikdörtgenler, çizgiler gibi birbiri içine geçmiş geometrik elemanlarla ifade edilmiştir.

4.2.2.6 Fernand Leger



Resim 18 Fernand Leger, Rengarenk Silindirik Formlar, 1913, Tuval üzerine yağlıboya,
90 x 72.5 cm
Beyeler Vakfı Riehen/Basel, İsviçre
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Leger, Rengarenk Silindirik Formlar adlı resminde, borular, huniler, küpler, diskler ve damla şeklindeki formları birbirleriyle harmanlamıştır. Şekilleri ve hacmi belirten beyaz ve siyah gölgelemenin haricinde, nesnelere kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renklerden oluşmuştur. Birbirlerinin üstüne binmiş şekilleriyle bunlar gelecekle ilgili mimari yapıları andıran hayali makinaları temsil ederler.

Bu resimlerinde Leger resmin figüratif ve doğal formlarını tamamiyle reddeder ve resimlerin odağına yeni teknolojinin hareketliliğini yerleştirir. Makinalar işlerine estetik bir büyü kazandırır.

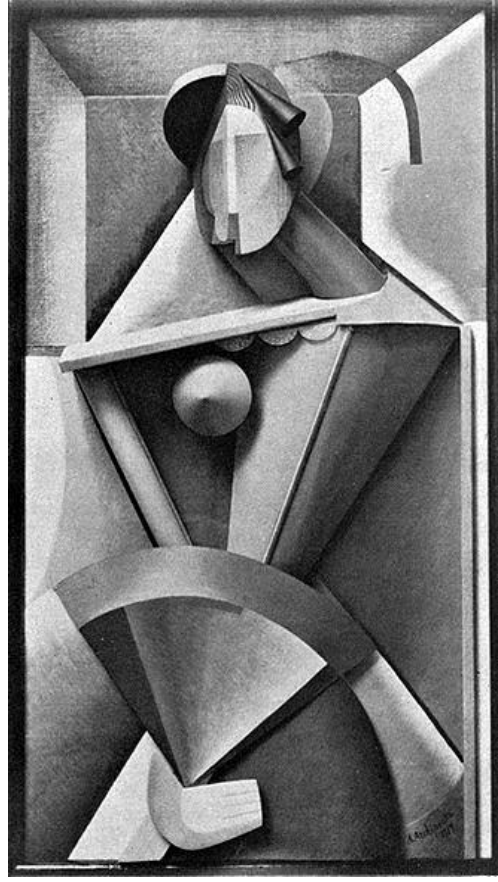


Resim 19 Fernand Leger, Duman, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm
Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, Amerika
(Kaynak: Anne Ganteführer-Trier, (2009), Cubism, Taschen GmbH, Köln)

Leger, dairesinin penceresinden gördüğü Notre-Dame Kilisesi ve etrafındaki binalardan yükselen dumanlardan ilham alarak çatıların üstündeki dumanlar serisini üretmiştir. Bacalardan yükselen dumanlara bakarak yaptığı seriye de Duman ismini vermiştir. Katı binalardan yükselen, yumuşak dumana kendi sözlüğüne göre:” zıtlıklar=ahensizlik, buna bağlı olarak maksimum etkililik” demiştir. Ayrıca, “*Binaların arasından yükselen yuvarlak duman kütlelerinin izlenimini aldım ve onu plastik değerlere dönüştürdüm*” şeklinde ifadesi de vardır. “*Bu kıvrımları olabildiğince farklı şekillerde ama birliklerini kaybetmeden katı ve kuru yapıların, bina duvarlarının ölü yüzeylerinin arasına yerleştirdim. Buna rağmen ortadaki kütlelerin renk zıtlığı ve canlı formların karşıtlığı bu maksimum etkililiğe sebep verdi.*”³⁸ şeklinde açıklaması vardır.

³⁸ Anne Ganteführer-Trier, Cubism, s.70

4.2.2.7 Alexander Archipenko



Resim 20 Alexander Archipenko, Yelpazeli Kadın, 1914, Ahşap, ince metal plaka, cam şişe, metal huni, 108 x 61.5 x 13.5 cm
Tel Aviv Müzesi, İsrail
(Kaynak: M.Antliff/P.Leighen, (2001), Cubism and Culture, Thames and Hudson, Londra)

Kübizm, özünde resimsel bir akım olmasına karşın heykel sanatçıları arasında da taraftar bulmuştur. Rus asıllı Amerikan heykeltıraş Alexander Archipenko'nun (1887-1964), özellikle Mısır sanatına duyduğu ilgi onu kübizme yaklaştıran başlıca etkenler arasındadır. Erken dönem yapıtlarında Picasso'nun gündelik malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajvari heykellerinin etkisi sezilebilir.³⁹

³⁹ Ahu Antmen. 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.50

Archipenko, 1914 yılında ürettiği Yelpazeli Kadın adlı yapıtında, yüksek kabartmalı rölyef yapmış, boşluk ve hacim etkisini resimle birleştirmiş ve bu sayede çarpıcı etki yaratmıştır. Geometrize ettiği baş kısmında düz boyalı perçemlerin yanında dekoratif ahşap konileri saçı temsil etmek amacıyla yerleştirmiştir. Bir cam şişe figürün boyun bölgesini oluşturmuş ve bu cam şişeye paralel bir silindir kalçasına yasladığı kolunu oluşturmuştur. Dışa doğru bükülmüş metal levha da gövdeyi oluşturmuştur. En çarpıcı olanı da, bir huniden oluşan sağ meme koyu yeşile boyalı derin bir boşluğun önünde asılı gibi durmaktadır.⁴⁰

Bu üç boyutlu objeler, bu yapıtın sergilendiği mekanın ışıklandırmasına göre , farklı planlara gölgeler düşürecektir. Sağ taraftan gelen ışık huninin gölgesini sol tarafa düşürecektir, veya tam tersi gibi. Işıklandırma ile gölgeler farklı planlarda olacaktır.1922’de Alexander Archipenko bir dergideki (Internationalen Rundschau der Kunst der Gegenwart) Çağdaş Sanatın Uluslararası Gözlemleri adlı makalesinde şöyle der:

*”..diyebiliriz ki Kübizm resim anlamında yeni kavramlar getirmiştir. İzleyici artık zevk almaz bunun yerine kendisi yaratıcı bir şekilde aktiftir. Yorum yapar ve şekiller olarak çizilmiş nesnelere plastik karakterleriyle kendi resmini yaratır.”*⁴¹

Fransa’da 1907 yıllarında Kübizm etkili olurken, 1909 yılında İtalya’da Fütürizm akımı başlar.

⁴⁰ M.Antliff-P.Leighen, Cubism and Culture, s.98

⁴¹ Anne Ganteführer-Trier, Cubism, s.25

4.3 Fütürizm

Fütürizm akımındaki sanatçılar, Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carra (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966) gibi İtalyan sanatçılardır.

4.3.1 Fütürizm'in Kuramsal Dili

Fütürizm ilk kez Paris'te yayımlanan Le Figaro'nun ön sayfasında, 20 Şubat 1909 tarihinde bir manifestoyla İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından duyurulmuş, sonra yüzlerce İtalyanca kopyası İtalya'ya gönderilmiştir. Paris'in, sanat ve kültür merkezi olma özelliğinden dolayı sanat akımları manifestolarını bu şehirden duyurmuşlardır. 20. yüzyıl akımları içinde en çok manifesto yayımlayan akım Fütürizm'dir.

Fütürizm Marinetti'nin 20 Şubat 1909 tarihli Fütürist Manifesto'su ile başlar. 11 Şubat 1910 tarihli Fütürist Ressamlar Manifestosu, 11 Nisan 1910 tarihli Fütürist Resim Teknik Manifesto, 29 Mart 1911 tarihli Fütürist Müzikçilerin Manifestosu, 11 Nisan 1912 tarihli Fütürist Heykelcilik Manifestosu, 11 Ağustos 1913 tarihli Seslerin Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto gibi resim, heykel, mimarlık, müzik, giyim, yemek gibi çeşitli konularda manifestolar yayımlanmıştır.⁴²

Fütürizmin dayandığı temelleri şu şekilde açıklayabiliriz:

Fütürist sanatçılar, kübistlerin araştırmalarından yararlanarak resim alanında yeni oluşumlara yönelerek ürettikleri dikkate değer yapıtlarda, senkronik anlayışla kübist tarza çok yakın kompozisyonlar çalışmışlardır. Nesnelerin hareketini yansıtmak için objelerin dış çizgilerini ritmik bir şekilde yinelemişlerdir. Kübistlerden aldıkları parçalanmışlık ve prizmatik etkilerin

⁴² Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.39

yanı sıra geliştirdikleri yeni tekniklerle modern makine çağını resimlerine taşımayı başarmışlardır.⁴³

Fütürist sanatçılar, kronofotoğraf tekniğinden yararlanmışlardır. Amerikalı Fotoğraf Sanatçısı Eadweard Muybridge (1830-1904) , hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 adet fotoğraf makinası dizerek, hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı. Bu deneyi insan devinimlerine de uyguladı. Aynı yıllarda Fransız fizyolog Etienne Jules Marey (1830-1904) insanlar ve hayvanların hareket yeteneğini inceleyor ve fotoğraflar çekiyordu. Marey 1882 yılında saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir tüfek geliştirdi. Kronofotoğraf yani ardışık fotoğraf görüntüsü diye bilinen yöntemler, kendilerinden sonrakilere ilham verecekti. Bunlardan ilki ve en önemlisi sinemaydı kuşkusuz.⁴⁴ Giacomo Balla bu teknikten yararlanan sanatçılardan birisidir.

Fütürist sanatçıların ayrıca Fransız Filozof Henri Bergson'un eşzamanlılık kavramından etkilendikleri görülmektedir. Bergson'un , bilincin akışkanlığı ve sezginin deneyimlerle belleği işlemekteki rolü hakkındaki teorileri Kübizm ve Orfist sanatçılarını da etkilemiştir. Bergson'un:

“Bir nesnenin uzaydaki hareketi , benim o hareketi algılayışım bakış açıma, hareketli mi olduğuna yoksa bir yerde mi durduğuna, onu gözlemlediğim noktaya göre değişecektir. Mutlak bir hareketten bahsettiğimde o hareketli nesneye içsel hayat, zihin halleri atfediyorumdur”⁴⁵

açıklamasından da anlayacağımız üzere fütürist sanatçılar, Kübist sanatçıların çıkış noktalarından olan eşzamanlılık kavramını ve zihinsel halleri görmekteyiz.

⁴³ Aydın Şimşek, Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm, s.60

⁴⁴ Mehmet Yılmaz, Fotoğraf Resimdir, s.32

⁴⁵ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.88

1909'daki Fütürizmin Kuruluş ve İlk Manifestosu hareket ve şiddeti öven, her türlü geleneği hor gören, kötileyen 11 ilkesiyle tanınmaktadır. Bu ilkelere bazıları şunlardır:

- . Şiirimizin önemli elemanları cesaret, cüret ve isyandır.
- . Dünyanın tek temizliği askerlik, vatanseverlik, anarşistin tahrip eder duruşu, öldürmenin güzel fikri düşüncesi ile savaşı yüceltmek.
- . Müzeleri kütüphaneleri yıkacağız. Müzeler mezarlıktır. Ahlak, feminizm ve korkaklığa karşı savaşacağız.⁴⁶
- . Geçmiş geçmişte kalmıştır. Dünyanın ihtişamı, yeni bir güzellikle zenginleştirilmiştir. Hız'ın güzelliği. Bir yarış arabasının çıkarttığı gürültü, Samothrake Adası'ndaki Nike heykelinden bile daha güzeldir.⁴⁷

4.3.1.1 Her Zaman Her Yerde Hız

11 Nisan 1910 tarihli, Fütürist Resim: Teknik Manifesto'da yer alan, *“Bizim tuval üstünde yeniden üreteceğimiz hareket artık evrensel dinamizmdeki bir sabit an olmayacak, basitçe dinamik duyumun kendisi olacaktır.”*⁴⁸ ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Fütüristler hareketi ve dinamizmi savunmuşlardır.

Fütürist sanatçıların dönüm noktası Severini'nin 1911 yılında Paris ziyaretinde Picasso ve Braque ile kurduğu temas olmuştur. Severini'nin ardından Boccioni, Russolo ve Carra da Paris'e gitmiş ve Kübizmi inceleme fırsatı bulmuşlar, Milano'ya yeni fikirlerle dönmüşlerdir. Daha sonra Kübist geometrik form dilini kullanmışlardır. Bir anlamda Kübizm'in durağanlığına karşılık Fütürist sanatçılar hareket getirmişlerdir.

⁴⁶ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.72

⁴⁷ J.M.Nash Cubism, Futurism and Constructivism, s.30-31

⁴⁸ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.88

Fütürist sanatçılar şu ortak görüşleri savunmuşlar:

Fütürist çalışmaların ayırt edici özellikleri güç çizgileri kullanmalarıdır. Bu güç çizgileri izleyiciyi doldurmalı, acı-sızı vermeli, oldukça zorlamalı ve çarpışmaya mecbur etmelidir. Tüm nesnelere güç çizgileri ile sınırsızlığa doğru yönelmektedir. Boccioni bunu fiziksel (Transzendenz) diye adlandırmaktadır. Bizim resimlerimizde yalnız varyasyon yok, mutlak birbirine karşıt ritimler var. Biz bunları yeni bir armoniye taşıyoruz ve böylece ruh halleri olarak adlandırdığımız resmi başarıyoruz. Bizim resimlerimizde lekeler, çizgiler ve renk alanları görülse de bunlar gerçeği yansıtmazlar. Bilakis içimizdeki matematiğin bir yasasına göre müziksel olarak izleyicinin heyecanını hazırlayıp kuvvetlendirirler. Bu şekilde dış sahne ile içgüdüsel olarak somut ve iç soyut duygunun bağlantısını kuruyoruz. Bu mantıksız görünen çizgiler, lekeler ve renk alanları resimlerimizin gizemli anahtarıdır. Nesnelere çizgilerini sakın ya da coşkulu, kederli ya da sevinçli hallerini dışa vururlar şeklinde düşüncelerini açıklamışlardır.

Fransızların hatası, o da yumuşak, narin ve statik olana karşı eğilimli olmalarıdır. Biz dinamik özü sesli ve gürültülü yapan Modern hayatı seviyoruz. Fakat kutlamaları, haşmetliliği, ciddi ve hiyerarşiliği değil. Tüm donuk renkleri reddediyoruz. Resmettiğimiz gölgeler bizden önceki sanatçıların yoğun ışığından daha açık olmalı ve resimlerimiz müzelerde parıldayan şekliyle geceye karşı göz kamaştırıcı olmalıdır. Biz bağırarak renkleri ve ultra kırmızıyı istiyor, yeşilin yeşili hiçbir zaman yeterince ışık vermeyen sarıyı oranj, safran sarısı, bakır sarısı tüm hızlılığı veren renkler, patlayan maytapların hızlılığını istiyoruz.⁴⁹

Fütüristlerin resimde özellikle göstermek istedikleri, gerçek görünen resmi biraz relatif (görelî) olarak göstermektir. Aslında biçimlendirdikleri bir hareket değil hareketin negatiftir. Koşan bir atın yirmi ayağı varmış gibi görüldüğünü

⁴⁹ Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei, s.72 v.d.

belirterek tasavvur etmekle gerçeğin aynılığını ortaya koymaktadırlar. Oysa objektif bir gerçeklikten hareket edildiği halde Fütürist relativizmi her gerçek bilgiyi, yargıyı kabul etmemektedir.⁵⁰

Fütürist sanatçılar, bağırان kırmızılar, keskin yeşiller, infilak edici sarılar, safran sarıları, bakır sarıları, yatay-dikey çizgiler, dik açı, küp, piramit gibi tüm statik formlar yerine dar açılardan çarpışması ve eğriler kullanmayı, zaman ve mekan yerine de eşzamanlılık kullanmayı tercih etmişlerdir.

Russolo'nun Seslerin Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto'sunda şunları belirtmiştir;

Sessizlik statiktir, gürültüler ve kokular dinamiktir. Sesler gürültüler ve kokular, titreşimin formları ve farklı şiddetleridir. Seslerin gürültülerin ve kokuların her ard arda gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır. Dolayısıyla bu şiddeti ölçmek ve bu arabeski yakalamak gereklidir.⁵¹

Umberto Boccioni 1910 yılındaki Fütürist Resim: Teknik Manifesto'sunda:

Biçim ve Renk bugüne kadar anlaşıldığı anlamda bizi tatmin etmiyor. Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. Görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir. Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şey bir koşuşturmaca halinde, her şey hızla değişiyor. Görünen bir şey gözlerimizin önünde hiçbir zaman sabit durmuyor, aksine bir görünüyor, bir kayboluyor. Bakıyorsunuz koşan bir atın dört bacağı değil yirmi bacağı oluveriyor, koştukça üçgeni bir hareket görünüveriyor. Evrensel dinamizm, resimde evrensel dinamik bir duyum olarak ifadesini bulmalıdır.⁵² demektedir.

⁵⁰ Wolfgang Hütt, Wir und die Kunst, s.327

⁵¹ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, s.98

⁵² Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.73

Fütürizm sanatın durağan ve uyku içinde olduğunu öne sürerek hız, hareket ve dinamizm getirir. Modern sanayi kentinin dinamizmi, hız ve hareket, makinalar ve teknoloji tutkusu Fütürizm'in ana ilkesi haline gelmiştir.

Edebiyat, resim, heykel, müzik, mimari, moda, yemek gibi alanlarda köklü değişiklik hedeflemesi yeni insanı yaratmak isteminden kaynaklanmıştır. Marinetti'nin büyük ideallerinden birisi de, 20. yüzyılda sanatsal açıdan Fransa'nın gerisinde kalan ülkesini geçmiş dönemlerde (Antik Roma, Rönesans, Barok gibi) sahip olduğu üstünlüğü tekrar elde etmek isteğidir. Ayrıca İtalya'yı klasik geçmişinden makine ve hız çağına taşımak ister.

Geçmiş geçmişte kalmıştır düşüncesiyle hareket eden fütüristler, teknolojinin hızını ve hareketini öne çıkartmak için makine estetiğini savunup, yeniyi yüceltmişlerdir. Fütürizm, küre, elips, eğik silindir, eğik koni gibi geometrik formları ele alır ve formları dinamik form olarak nitelendirir. Her şey hareket ettiğinden ve her şeyin değiştiğinden hiç bir görüntü durağan değildir görüşünü savunurlar.

Russolo, modern yaşamın gürültüsünü müzik oluşturmak için bu düşünceden hareketle kendi Gürültü Ses'ini müziğe dönüştürmüş, armonik ve ritmik olarak parçalara ayırmış ve hedefine ulaşmıştır. Ve böylece makine çağına müziksel bir ifade kazandırmıştır.⁵³

İtalya'da doğan Fütürizm'in kısa sürede diğer Avrupa ülkelerine ve Moskova'ya kadar uzanan etkilerinden söz edilebilir. Rusya'da Kübizm ile ilişkilendirildiğinden Kübo-Fütürizm olarak nitelendirilmiştir. Rusya'daki Fütürist eğilimlere Rayonizm adı da verilir. Rayonizm, ressam-tasarımcılar

⁵³ Martin Damus, Funktionen der Bildende Kunst im Spätkapitalismus, s.33

Mikhail Larionov (1881-1964) ve Natalia Goncharova (1881-1962) tarafından, Mart 1913'te Moskova'da Hedef adlı sergiyle başlatılmıştır.

Larionov, “..nesneden yansıyan ışık huzmelerini, ışınıcı resimler nesnelere değil, onlardan yansıyan ışınların kesişmesini betimler.” yorumunu yapmıştır.⁵⁴ Hareketi yansıtmak için dinamik çizgilerin kullanılması ve makine estetiği tutkusunu paylaşmaları İtalyan Fütüristlerine bağlanabilir. Işıncılık anlamına gelen Rayonizm, Kübizm, Fütürizm ve Orfizim'in sentezi sayılabilir.

4.3.2 Fütürizm'de Form ve Mekansal Biçimlendirme

Kübizm'den etkilenen Fütürist sanatçılar, teknoloji ve hız kavramları üzerinde durmuş, teknolojinin hızını ve hareketini öne çıkarmak için makine estetiğini savunmuştur. Fütürizm, küre, elips, eğik silindir, eğik koni gibi geometrik formları ele alır ve formları dinamik form olarak nitelendirir.

Hızla giden otomobiller, uçaklar, buharlı trenler, fabrikalar, motorlar, fırtınalı denizler, hareket eden insanlar, kent hayatının, değişen dinamik, enerjik ve vahşi karakterini öne çıkaran her türlü görünüşler, fütürist ressamların en severek çalıştıkları konular olmuştur.⁵⁵

⁵⁴ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.102

⁵⁵ Aydın Şimşek, Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm, s.61

4.3.2.1 Giacomo Balla

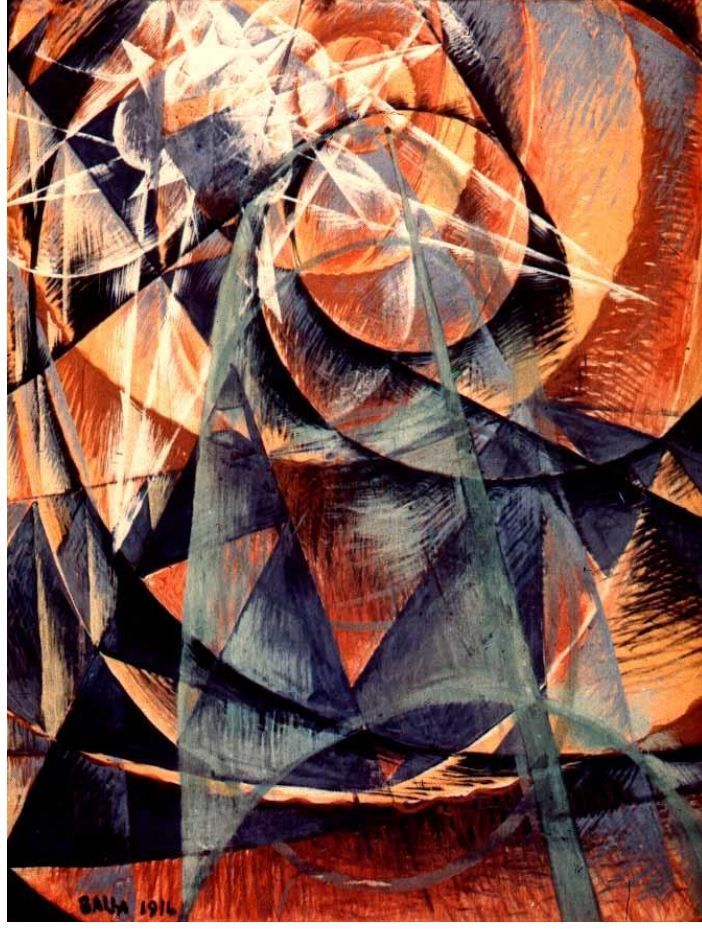


Resim 21Giacomo Balla, Dinamizm, Tasmalı Köpek, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 89.9 x 109.8 cm

Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, Amerika
(Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/B/balla/dogleash.jpg.html>)

Balla'nın, Fütürizmin en bilinen çalışmalarından biri olan Tasmalı Köpek adlı resminde, tasma ile köpeğini gezdiren bir kişinin varlığı söz konusudur. Köpeğin ve kişinin sanki birden fazla ayakları varmış gibi gösterilmiş olup, ikisi birbirine tasma ile bağlanmıştır. Köpeğin ve kişinin ayakları ile tasmanın çizdiği eğriler ritmik bir biçimde ardışık hareket verilmeye çalışılmış. Herşeyin sürekli hareket ve değişim içinde olduğunu, gerçeğin geçmişte olduğu gibi biçim ve renklerle yansıtlamayacağı fütürist düşüncelerinin bir örneğidir. Bu resim, koyu ve açık renklerden oluşan ve tamamiyle hareketi anlatan dinamik bir görüntü sunar.

Marey'in, kronofotoğraf deneyimlerini, Balla'nın bu resmine kaynaklık etmiş olduğunu açıkça görebiliriz. Ayrıca bu resimde hareketlerin tekrarı ile oluşan geometrik biçimler vardır. Ardışık hareketlerin oluşturduğu geometrik yarım dairelerden bahsedebiliriz.



Resim 22 Giacomo Balla, Güneşin Önünden Geçen Mars, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm

Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

(Kaynak: [http://www.guggenheim-](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=58&page=)

[venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=58&page=\)](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=58&page=)

Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, yapıtlarında sezgisel yön ile uğraşmıştır. Bir olayın ard arda gelen görüntülerini tek bir görüntüymüş gibi vermeyi amaçlamıştır. Kronofotoğraf tekniğinden yararlanmış, daha sonra hareketi kesin bir resim diliyle incelemiştir. Resimlerinde, Fütürist anlayışa uygun hareketi betimleyen çizgisel anlatım dili sunar. Girdap şeklinde dairesel ve üçgenlerden oluşmuş kübist parçalanma vardır.



Resim 23 Giacomo Balla, Bir Otomobilin Hızı+Işıklar, 1913, Karton üzerine kağıt ve yağlıboya, 50 x 70 cm
Morton Neumann Koleksiyonu, Şikago
(Kaynak: <http://totallyhistory.com/giacomo-balla-paintings/>)

Balla'nın, Bir Otomobilin Hızı+Işıklar adlı resmi, bir arabanın hareketini yansıtan çalışmasıdır. Analitik Kübizmi renk diliyle çözümlendiği ve geometrik formlarla oluşturduğu bir resmidir.

4.3.2.2 Luigi Russolo

En genç ve en aşırı Fütürist sanatçı Luigi Russolo'dur. Müzisyen olarak yetiştirilmiş büyük zamanını gürültülerin sanatını geliştirmekle geçirmiştir. 11 Mart 1913 tarihinde Gürültülerin Sanatı (Art of Noises) başlıklı bir manifesto yayımlamış ve şunları beyan etmiştir: "*Yıllar boyunca Beethoven ve Wagner sinirlerimizi ve kalplerimizi titretti, buna doyduk. Ve tramvay gürültüsünden, patlayan egzoslardan, vagon gürültüsünden ve uğultulu kalabalıklardan daha çok zevk alıyoruz.*"⁵⁶

21 Mayıs 1914 tarihinde, kendi icat ettiği zırlıtları gürültüleri kullanarak, Milano'daki Dal Verme Tiyatrosu'nda bir gürültü konseri vermiştir. Fütüristlerin arasında sinesteziyi keşfeden ilk kişiydi.

⁵⁶ J.M.Nash, Cubism, Futurism and Constructivism, s.38 vd.



Resim 24 Luigi Russolo, Parfüm, 1909-1910, Tuval üzerine yağlıboya, 63.5 x 61 cm
Harry Lewis Winston Koleksiyonu, İngiltere
(Kaynak: J.M.Nash, (1974), Cubism, Futurism and Constructivism, Thames and Hudson,
Londra)

Russolo, Parfüm adlı çalışmasında, bir duygunun diğerini temsil etmesini ifade eder gibi resmetmiştir. Bir kadının kokusunun niteliğini parlak renklerden oluşan dalgalı hatlar ile tanımlamaya çalışmıştır. Titreşimlerin hareketlerini görürüz.



Resim 25 Luigi Russolo, Bir Arabanın Dinamizmi, 1912-13, Tuval üzerine yağlıboya,
106 x 140 cm
Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Paris
(Kaynak: Nilüfer Öndin, (2009), XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, MSGSÜ Yayınları,
İstanbul)

Russolo'nun, Bir Arabanın Dinamizmi adlı çalışmasında, canlı renkler ve ardışık görüntülerden oluşan hız kavramı yer alır.



Resim 26 Luigi Russolo, Bir Gecenin Hatıraları, 1911, Tuval üzerine yağlıboya,
99 x 99 cm,
Barbara Jane Slifka Koleksiyonu, New York
(Kaynak: J.M.Nash, (1974), Cubism, Futurism and Constructivism, Thames and Hudson,
Londra)

Russolo, fütürist ihtirasın gerçek bir temsilcisidir. Bir Gecenin Hatıraları adlı çalışması, hımbıl, kambur figürlerden, sokak lambalarından, evlerden, atlardan, kadın kafalarından ve diğer yanyana konmuş belirsiz figürlerden, ayrılmış bir kompozisyondur. Tablonun adından da anlaşıldığı gibi belirli bir olayla, belirli bir yerle ve hatta belirli bir zamanla ilgili değildir. Deneyimin doğası ile ilgilidir. Burada fütüristlerin sezgi ve deneyimin birden ortaya çıkmadığını ifade eden Fransız Filozof Henri Bergson'dan etkilendikleri açıkça görülmektedir. Hafıza, deneyimlerimizde gittikçe gelişen bir rol oynar.

4.3.2.3 Carlo Carra



Resim 27 Carlo Carra, Balkondaki Kadın, (Eşzamanlılık), 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 147 x 133 cm

Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano

(Kaynak: Robert Lynton, (2004), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul)

Carra'nın Balkondaki Kadın adlı resmi, Delaunay'ın Eyfel Kulesi adlı yapıtını çağrıştırır. Ayrıca Leger'i de çağrıştırmaktadır. Eserin isminden de anlaşıldığı gibi parçalanmış balkon demirleri arasında çıplak figürü yerleştirmiştir. Arka planda ise geometrik parçalanmış binalar, evler, pencere görülür. Analitik Kübizm'de tek renk kullanıldığı gibi Carra'nın bu resminde de tek renk kullandığı dikkat çekmektedir.



Resim 28 Carlo Carrà, Anarşist Galli'nin Cenazesi, 1911, Tuval üzerine yağlıboya,
260 x 185 cm
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: <http://www.artmeteo.com/4020/?m4g3p>)

Carra'nın, tam olarak ilk resmi, 1910-1911'deki Anarşist Galli'nin Cenazesi adlı resmidir. Anarşist Galli Milano'daki 1904 yılında genel grevlerinde öldürülmüştür.

Carra, bu cenazedeki isyana şahit olmuş, polisle işçiler arasındaki çatışmalara, kırmızı kumaş kaplı tabutun neredeyse yere düşeceği ana şahit olmuştur. Resminde kavgayı bireyler arasındaki bir dövüş olarak değil de, hakların ve renklerin bir çarpışması olarak göstermiştir. Figürler anonimdirler, organlar kol ve bacak hareketlerini tanımlayan çizgi demetlerine dönüşmüştür.⁵⁷

⁵⁷ J.M.Nash, Cubism, Futurism and Constructivism, s.38

4.3.2.4 Gino Severini



Resim 29 Gino Severini, Zırhlı Tren, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 115.8 x 88.5 cm
MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79418)

Severini, Zırhlı Tren adlı resminde, savaşın içinde var olan parçalanma ile resimsel olarak kübik parçalanma arasında ilişki kurar. Savaşla ilgili imgeleri birleştiren Severini'nin Kübizm'e yakın bir çalışmasıdır. Hareket halindeki tren ve topun ateşlendiği tam o andır.

4.3.2.5 Umberto Boccioni



Resim 30 Umberto Boccioni, Elastiklik (Elasticity), 1912, Tuval üzerine yağlıboya,
39 3/8 x 39 3/8 in.

Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano

(Kaynak: <http://artchive.com/artchive/B/boccioni/elastic.jpg.html>)

Boccioni Elastiklik adlı eserinde, hareket halindeki bir at ve binicisi çevresinde uzaktan görülen yerleşim yerleri vardır. Bağırان kırmızılar, yeşiller ve sarılar ile renk patlama yapar. Hızın ve hareketin heyecanını gösteren bir resimdir.

Boccioni ışığın soyut etkilerini gözlemlemiş renk kuramları üzerinde çalışmalar yapmıştır. Renkleri nesnelere ile mekan arasında etkileşim yaratmak için kullanmıştır. Buna da Dinamik Soyutlama adını vermiştir.⁵⁸

⁵⁸ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.89



Resim 31 Umberto Boccioni, Eve Giren Sokak, 1911, Tuval üzeri yağlıboya,
100 x 100.6 cm
Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya
(Kaynak:http://www.sprengel-museum.de/v1/englisch/02munds/boccioni/ub_ls_a.html)

Boccioni Eve Giren Sokak adlı resminde, bir oda içinden bakarak balkondaki kişiyi resmederken, balkondaki kişiyi yaşadığı çevresiyle vermek istemiştir. Caddenin gürültüsü, sağdaki ve soldaki evlerin derinliğe doğru giden sırası geometrik parçalara bölünerek betimlenmiştir. Pencere çerçevesinden sınırlı görüntüyü resmetmemiş, insanın iç yaşantısını da ele almıştır. Bu bağlamda ruh durumları resmin içine dahil edilmiştir.



Resim 32 Umberto Boccioni, Hacim İçinde Devam Eden Biçimler, 1913, Bronz,
126.4 x 40.6 cm
Özel Koleksiyon, Roma
(Kaynak:<http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/unique.jpg.html>)

Boccioni, resimle ilgili bildiriden sonra 1912 yılında heykel sanatıyla ilgili görüşlerini açıklar. Fütürist resimde olduğu gibi, heykelde de artık mekandaki devinime ve hıza odaklanmalıydı. Yeni heykelin iç dinamikleri ilk bakışta görünmeyebilirdi; ancak heykelin yeni yasası matematik olarak Görünen Plastik Sonsuz'dan, İç Plastik Sonsuz'a bağlanmalıydı. Öyleyse bu yeni sanat Fiziksel Aşkınılık prensibine göre alçı, bronz, cam, ağaç ya da istenilen herhangi bir malzemeyle şeyleri kesiştiren, birbirine bağlayan uzaysal düzlemlerle olmalıydı. Yeni düşünceler için yeni malzemeler gereklidir. Yarattığımız nesne dış plastik sonsuz ve iç plastik sonsuz arasındaki köprüden başka bir şey değildir. Nesnelere, kendi içlerinde asla bir sona doğru gitmezler, ama çekim ya da çarpışmalardan doğan sonsuz çeşitlemelerle kesişirler.⁵⁹ Kütleden dışarı taşan sivri uçlar o dönemdeki araba formlarını hatırlatır.

⁵⁹ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s.82

Hareket anını alan, sağ bacağı nde yürümekte izlenimini çağrıştıran dalgalı biçimlere hakim olan bu makinemsi fiğr ile Boccioni uzayı birbirinin içine sokarak bütünlük oluşturmuş. Bu yapıtta fütürizm anlayışına sahip kübik parçalanmalar hız ve hareketi gösteren özellikler vardır. Ayrıca Elastiklik (Resim No:29) adlı yapıtına da benzerlik göstermektedir. Hacim İçinde Devam Eden Biçimler adlı heykeli ile Konstrktivistleri etkilemiştir.

4.4 Orfizim

1913'te eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918) Orfizim'i Kbizim içinde bir hareket olarak tanımlamıştır. Delaunay'ın resimleri Picasso ya da Braque'ın Kübist eserlerinden farklılık gösterir. Orfizistler, Kbizim'in renk aracılığıyla daha fazla parçalanmasına doğru eğilim göstermişlerdir.

Orfizim, sembolik şairlerin, efsanedeki Yunan şairi ve lir alıcısı, müziğiyle vahşi hayvanları evcilleştirebilen Orpheus mitine atıfta bulunmuştur. Orfizimle en kalıcı biçimde özdeşleştirilen Fransız sanat Robert Delaunay (1885-1941) ile Rus karısı Sonia Delaunay'dır. (1885-1979)⁶⁰

Robert Delaunay'ın çalıştığı konular, optik ve renk, ışık ile hareket arasındaki karşılıklı ilişkilerdi. Bu süreçte, "ışıkla formu parçalamanın renkli düzlemler yarattığı" ve bunun da doğrudan, başlıca ifade aracının renk ritimlerinin bileşiminde odaklandığı Eşzamanlı Kontrastlar: Güneş ve Ay (1913) gibi eserler doğurduğu sonucuna varmıştır. Apollinaire, Delaunay'ın resimlerini Renkli Kbizim diye nitelemiştir.⁶¹ Orfizim'in amacı, renk ve ışık etkilerini araştırmaktı.

⁶⁰ Amp Dempsey, Modern ağda Sanat, s.99

⁶¹ Age. s.100



Resim 33 Robert Delaunay, Eifel Kulesi, 1911, Tuval üzerine yağlıboya,
202 x 138.4 cm

Solomon R. Guggenheim Müzesi, Solomon R. Guggenheim Vakfı Koleksiyonu, New York,
(Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1022>)

Delaunay, Eifel Kulesi resminde kule ve çevresindeki mekanın araştırmasını geometrik parçalara ayırarak çözümlenmiştir. Resmin sağ ve sol planlarında kurguladığı binaları dikey yerleştirmiş kuleyi ise resmin ortasından yükselen dinamik form olarak ele almıştır. Turuncu, sarı ve kırmızı gibi parlak renkler kullanmış yoğun ışıklı bir resimdir. Kentte yaşanan dinamik etkileşimi resminde güçlü bir şekilde uygulamıştır.

Çizginin hızlı ritmi, bağırarak renkler ve biçim çarpıtmaları bu resminde görüldüğü gibi şiddetli bir gerilim yaratmaktadır. Biçim öğeleri dört bir yana savrulmuş ya da devrilmiş gibi izlenim vermektedir. İzleyicide bu etki yaratılır. Dinamik bir resimdir.



Resim 34 Robert Delaunay, Eşzamanlı Açık Pencereler, 1.Bölüm, 3.Motif, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 45.7 x 37.5 cm
Tate Koleksiyonu, İngiltere
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk>)

Delaunay, Işıklar Şehri olarak ifade ettiği Paris'i resmeder fakat farklı bir ışıkla. 1912/13 yılları arasında Paris'in resimlerini yaptığı Pencereler serisi çok renkli ve kübist anlayışta olan bir seridir. Siyah-beyaz illüstrasyonları da olmakla beraber renkli resimleri çok daha etkilidir. Sıcak renkleri portakal rengi-kırmızı, soğuk renkler maviler-morlar, bol ışıklı sarılar mozaik etkisi yaratır ve çok etkileyicidir. Diyagonaller ve doğrusal hat üzerine kurmuş olduğu resmin kurgusunda, üst kısımda Eysel Kulesi, diğer diyagonaller ise ışık hüzmesi olarak resme girer. İzleyici ışığın ve renklerin enerjisini hisseder. Renk alanları ışığı geçiren, birbirlerinin içine geçen ve birbirlerine geçirgenliği olan bir etkidedir. Tüm parlaklığıyla hayat hissedilir ama abartılı değildir.

Delaunay'ın resimlerinde başka bir bakış ve başka bir gerçeklik arayışı vardır. Aynıısı Mondrian'ın Ağaç serisinde de vardır.



Resim 35 Robert Delaunay, Eşzamanlı Kontrast: Güneş ve Ay,1913, Tuval üzerine yağlıboya,
Çapı 134.5 cm
Mrs. Simon Guggenheim Vakfı, New York
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78302)

Delaunay, Eşzamanlı Kontrast: Güneş ve Ay (1912/13) isimli çalışmasında, güneş resmin sol üstte ışık kaynağı gibi durmakta aynı zamanda da spiral ve parlıltı bir şekilde yansımaktadır. Sağ yarısında ise ışık çarpışmalarını görürüz. Metafizik şiirselliği olan bu yapıt parçalanmış lensten görünür gibidir.

Delaunay 1917 yılında: “Benim için sanat uyumdur. Işığa olan tutkumun hiçbir bilimle alakası yoktur. Kabul ettiğim seçmiş olduğum ışıktır” diyerek ışığa olan tutkusunu açıklar.⁶²

⁶² Roger Lipsey, The Spiritual in Twentieth-Century Art, s.97

4.5 Kübo-Fütürizm

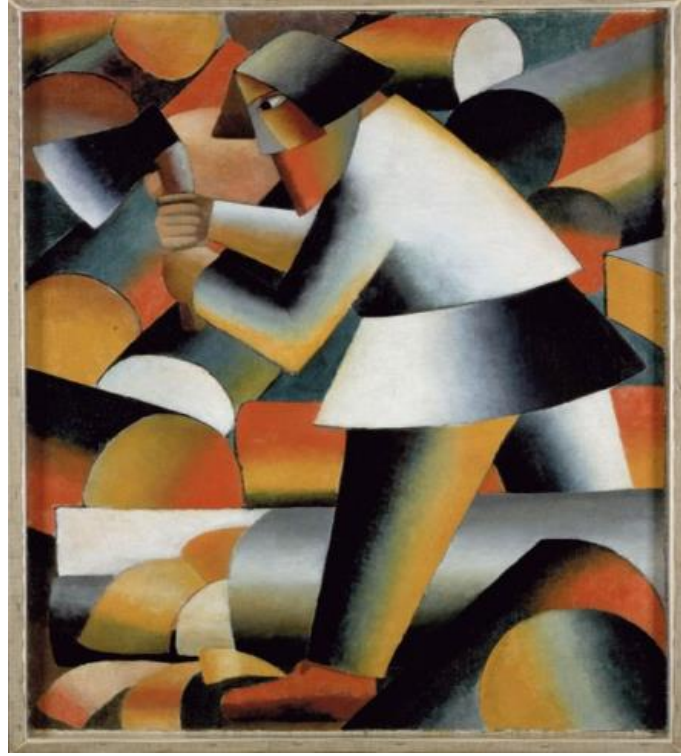
Kazimir Maleviç (1878-1935), 1912'den itibaren hız ve devinim kavramlarına dayanan Fütürizm akımı ve Kübizm'in geometrik parçalaması ile ilgilenmiş daha sonra bunları birleştiren yeni bir sonuç elde etmiş, bu sonucu da Kübo-Fütürizm olarak adlandırmıştır. Bununla beraber 1911'den sonraki çalışmaları hızlı bir şekilde nesnesizliğe doğru yönelmiştir. Cezanne, Picasso ve İtalyan Fütürizmi Maleviç'in modelleri haline gelmiştir.

Batı modellerinden etkilenerek Kübo-Fütürist tarzını yaratmıştı. Cezanne'ın "Doğanın her objesi küre, silindir ve konilerden oluşur." özdeyişini takip ederek resimlerindeki nesnelere basit ve güçlü zıtlıklar oluşturan plastik biçimlere indirgedi. Bununla beraber Picasso ve Braque'ın, gri ve kahverengi renk değerlerine yoğunlaşmadı. Aksine parıldayan zıtlıklardaki renkleri kompozisyonunda kullandı. Maleviç, Leger ile eşzamanlı olarak kendine özgü eşsiz biçim hazinesi yarattı. Maleviç Rus halk sanatının etkisinden 1904'ten sonra yavaş yavaş kurtulmaya başlar. Kübizm etkisi ise 1913 yılına kadar devam eder.

1905 yılından itibaren Moskova'lı Morosow ve Schukin adlı iki sanat taciri zamanın en önemli koleksiyonerleri oldular. Bu iki sanat taciri Cezanne, Picasso, Matis, Gougen ve Monet'in birçok resimlerinin Rusya'ya gitmesine sebep oldu. Bu iki koleksiyoner sergiledikleri evlerini, öğrenme hevesinde olan birçok sanatçının ziyaretine açtılar. Aynı zamanda birkaç sanatçı, Paris resimlerinin Moskova'da bulunmasıyla ilgili yazılar yazdılar. Maleviç batı resimlerinden böyle bir fırsat sonucunda etkilendi.

1910'ların ilk yarısında Maleviç, tanımlanabilir nesnelere yavaş yavaş kaybolduğu daha sade ve basite indirgenmiş kompozisyonlara yöneldi. Aynı zamanda bunlar resimsel bir bağımsızlık kazandılar. Böylece Maleviç, Gerçekçi Kübo-Fütüristik formlarından bahsetmeye başlar. Resimlerindeki

nesnelerin geleneksel resimde izlenebilir doğa elemanlarının aksine kendi elemanlarını bağımsız niceliklerle vurgulamaya başlamıştır.⁶³



Resim 36 Kazimir Maleviç, Oduncu, 1912, Tuval üzerine yağlıboya,, 94 x 71.5 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)

Malevich kübo-fütürist dönemi resimlerinden olan Oduncu adlı eserinde bir dizi silindirik formdan oluşmuş odun yığınlarını, parlak renkleri ve açık-koyu ilişkilerini kullanmıştır. Kütüklerin birbirlerine karşıt açılarla yerleştirilmesinin oluşturduğu öne doğru hareket derinlik algısını ortadan kaldırmıştır. Rus köylü hayatını yalın bir şekilde ifade ettiği bu resimde dikkat çekici bir nokta vardır. Odun kütüklerinin dağınıklığı sebebiyle oluşmuş kargaşanın içinde oduncunun ayakları yere basan sağlam duruşudur. Bu da şu şekilde açıklanabilir: Oduncu,

⁶³ Dietmar Elger, Abstract Art, s. 15

geçmişin yerleşik sanatın değerlerini ve geleneğini yıkmakta, parçalamakta olan Maleviç ve diğer sanatçıların simgesi olarak betimlenmiştir.⁶⁴



Resim 37 Kazimir Maleviç, Kovalı Kadın (Dinamik Çözümleme), 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 80.3 x 80.3 cm.
Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)

Maleviç Kovalı Kadın adlı resminde, konilerin bir araya getirilmesiyle oluşturmuştur. Resimdeki kadın figürünü tanımamız için sağ elinden yola çıkarak, kovalar ve kovaları birbirine bağlayan askısı diğer figürleri görmemize olanak sağlar. Günlük yaşantıda su kovaları taşıyan köylü kadın betimlemesi olan Kübist-Fütürist etkili yapıtlarından biridir.

⁶⁴ Evren Yılmaz, (2009) Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme, s.217



Resim 38 Kazimir Maleviç, Bıçak Bileyici,1912-13 Tuval üzerine yağlıboya,
79.5 x 79.5 cm.

Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)

Maleviç'in Bıçak Bileyici adlı resmi, Leger'in makine figürlerini anımsatan parçalı ve oldukça kalabalık bir kompozisyona sahiptir ve içinde figürü bulmakta zorlanırız. Resmin ortasında çarkı bulduktan sonra,- ki, en belirgin obje budur- daha sonra elleri, bıçağı ve gözümüzü resim üzerinde gezdirirken diğer parçaları da bulup resmin bütünlüğüne ulaşırız. Ana renklerin ve grinin tonlarını kullanmıştır. Işık-gölge ise hacim yanılsaması yaratmaktadır.⁶⁵

Bu dönem resimlerinin en önemli özelliği ışığın metalik etki vermek amacıyla yapılmış olmasıdır. Tuvalin sağ tarafı metalik mavi ve gri sol tarafta ise canlı renk kullanmıştır. Makinede bıçağını bileyen kişinin tüm uzuvlarının bileme işlemi eylemini yansıtan bir şekilde ve geometrik biçimlerle betimlenmiş. Elin, bacağı ve ayağın hareketi Fütürizm ilkelerine bağlı olarak hız kavramını yansıtır.⁶⁶

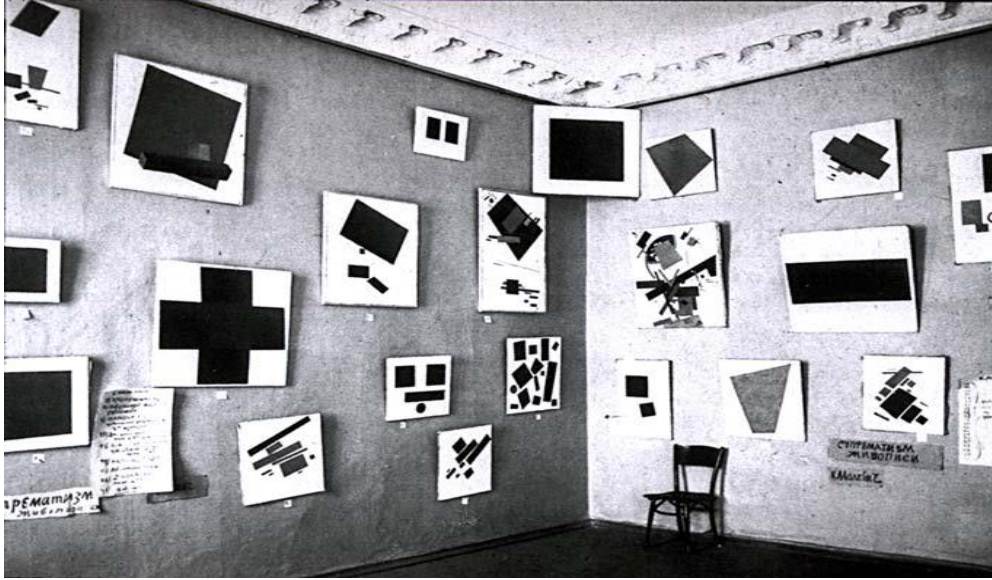
⁶⁵ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s.69

⁶⁶ Gilles Neret, Malevich, s.32

Maleviç'in bu dönem biçimlendirdiği eserler 1913 yılında son bulur, bakışını uzaya ve uzaysal hareket kavramına çevirir.

4.6 Süprematizm

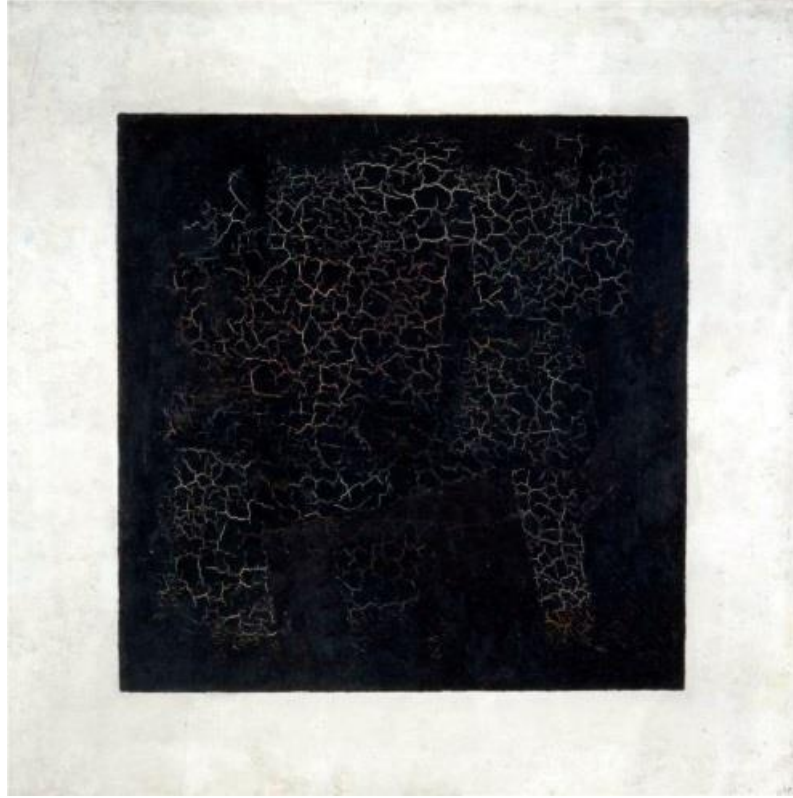
Maleviç Kübo-Fütürist çalışmalarından sonra resimlerini gittikçe sadeleştirmeye başladı. 1910'ların Moskova'sı sanatçılara resim sanatında kendilerini ifade edecekleri daha geniş bir fırsat sunan dönem oldu.



Resim 39 Son Fütürist Sergi "0.10", St.Petersburg, fotoğraf
Nadjeschda Dobychina Galerisi, St.Petersburg
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)

1915 tarihinde Saint Petersburg'ta 0.10 Son Fütürist Sergi isimli bir sergide ilk kez tanıttığı Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare adlı çalışmasını, sanatçının resim anlayışını kökten uç noktaya taşıdı. Bu sergide Maleviç Süprematizm adı altında 37 adet yeni tablosunu sergilemiştir. Resimlerinde ilk kez Süprematist kompozisyon kullanarak saf şeklin üstünlüğünü ileri sürer. Bu resimler galeriye gelenleri çok şaşırttı ve Maleviç sanatsal bir skandal yaratmış oldu.

Maleviç yapıtına Sıfır-Biçim adını vermişti. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle tüm ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Sıfır-Biçim yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. Hiçlik, nesnelerin boyunduruğundan, nesnelere dünyasından sıyrılan insan evrene, evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü.⁶⁷



Resim 40 Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, Tuval üzerine yağlıboya,
79 x 79 cm
Tretyakov Galerisi, Moskova
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)

Bu çalışmaların odak noktası Siyah Kare'ydi, en basit kompozisyondur ve diğer resimlerden daha yükseğe asılarak vurgulandırmıştı. Maleviç, kanvası duvarın bir köşesinde, tavanın hemen altında asarak sergilemişti ki, bu aslında Ortodoks Rus evlerinde Hristiyan ikonaları için ayrılmış bir yerdi. Maleviç için Siyah Kare geleneksel ikonaları değiştiren modern bir ikonaydı. Sanatçının

⁶⁷ N.İpşiroğlu-M.İpşiroğlu, Sanatta Devrim, s.57

tanımlamasına göre:”*Modernizm Antik dünyanın üçlemesine güç bela tutunabilir. Çünkü hayat şimdi dört köşedir.*”⁶⁸

Dört Köşeli Figür, Maleviç’in Siyah Kare’ye kendi koyduğu orijinal isimdi. Kanvas da bir kareydi fakat içindeki siyah dörtgen, tam kare olmamakla beraber biraz dikdörtgenimsiydi. İzleyici fırça darbelerini görebiliyordu. Siyah boya düzenli uygulanmamış, birkaç kat boya sürdüğü için yüzey bir çok yerde çatlamıştı. Bu da resmin, resimsel karakterini güçlendirmişti.

Maleviç resmin yüzeyindeki karenin ölçülerini hassas bir şekilde belirleyip, bilinçli bir şekilde bütün tuval yüzeyini siyaha boyamak yerine etrafında beyaz bir boşluk bırakmıştır. Eğer bu şekilde yapmasaydı resim, resimsel bir forma, bir nesneye dönüşür ve bu da kendisinin resimsel amacına tamamiyle zıt düşerdi. Dolayısıyla resmin ortasına yerleştirilmiş olan Siyah Kare beyaz paspartu içinde oransal bir denge yaratmıştır. Dört kenarlı siyah nesne, ne beyaz yüzeydeki bir delik ne de siyah kare etrafındaki beyaz bir bordür gibi gözükür.⁶⁹

Bu sürekli gelişmeye rağmen Maleviç 1915 yılında sanatsal üretiminde köklü bir sıçrama yaptı teorik olarak ve aynı zamanda resimlerinde ilk kez Süprematist kompozisyon kullanarak yapmıştı. Daha sonra Maleviç, bazen değiştirerek bazen de başka biçimlerle birleştirerek Siyah Kare’yi birkaç defa tekrarladı. Biçimleri üst üste bindirerek optik katmanlaşma ve aynı zamanda perspektif boşluğu yaratmıştır.

Maleviç’in 1915 yılında Saint Petersburg’ta 0.10 Son Fütürist Sergi isimli sergide ilk kez tanıttığı Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare adlı çalışmasının

⁶⁸ Dietmar Elger, Abstract Art, s.34

⁶⁹ Dietmar Elger, Abstract Art, s.36

tarihi 1913 yılıdır. Bu çalışması aslında, St.Petersburg'da 1913 yılında Güneşi Zaptetmek (Victory Over the Sun) adlı operanın sahnesinde dekor olarak kullanılmıştı. Bu operanın yazarı Aleksei Kruchenykh (1886-1968) olup, giriş bölümü Velimir Khlebnikov (1885-1922), müziği Mikhail Matiushin (1861-1934) ve set tasarımı Maleviç tarafından gerçekleştirilmiştir.⁷⁰ Maleviç, *"Sanatı beton dünyanın micirlerinden kurtarmak üzere umutsuz çabalarımın sonunda kendimi kare biçiminin içinde buldum."*⁷¹ demiştir.

Opera iki bölümden oluşur, ilk bölümde insanoğlunun doğa üzerindeki zaferi güneşin zaptedilişini, ikinci bölüm ise güneşe karşı zafer kazanıldıktan sonra yerleşilen ülkedeki yaşamı anlatmaktadır. İnsanlar doğayı zapt ederek umdukları mutluluğa ulaşamamışlardır. Maleviç'e göre doğa ile mücadele edilemez çünkü kusursuzdur. Ayrıca opera zamanda yolculuğa ve yeniden dirilişe gönderme yapmaktadır.⁷² Güneşin Zaptedilişi adlı opera 1913 yılı Aralık ayında St.Petersburg Lunapark tiyatrosunda sahnelenmiştir.⁷³

Maleviç daha sonra yaptığı resimlerde renkleri arttırdı ilk resmin durağanlığından uzaklaşarak uzay duygusu taşıyan anlayışa yöneldi. Karşıt renklerle oluşturduğu değişik boyutta üst üste gelen formlar sınırsız uzay duygusunu veren resimler üretti.

⁷⁰ Aleksandra Shatskikh, Black Square Malevich and The Origin of Supramatism, s.2 v.d.

⁷¹ Dietmar Elger, Abstract Art, s.16

⁷² <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/V/bo8932485.html>

⁷³ Gilles Neret, Malevich, s.44



Resim 41 Kazimir Maleviç, Süprematizm, 1915, Tuval üzerine yağlıboya,
44.5 x 35.5 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Gilles Neret, (2013), Malevich, Taschen GmbH, Köln)

1915 tarihli Süprematizm kompozisyonunda monolitik, tek parça taştan yapılmış kaya gibi olan Siyah Kare'sini açık ve birleşik elementlerden oluşan dinamik bir yapıya çevirdi. Böylece renkli kübik düzlemler ve çubuk şeklindeki siyah öğeler ilginç bir denge oluşturur. Düzlemlerin kesişmesi, şekillerin perspektifsel tereddütünü gösteriyor olmasına rağmen, bütün resimsel öğeler halen tek bir düzlemde hareket etmektedirler ve düz beyaz uzay boşluğu önündedir.

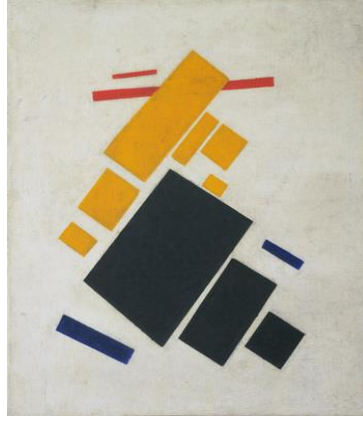
Siyah Kare'ye saygı olarak Maleviç bir defasında bu beyaz boşluğu beyaz sonsuzluk olarak tanımlamıştır. Beyaz zemin, bu belirsiz beyaz boşluk diğer tüm Süprematist kompozisyonların hareket alanını oluşturmuştur.

1915 yılında yaptığı Süprematizm adlı eseri, dinamikler taşıyan yüzer gibi görünen geometrik biçimlerden oluşur. Kenarla birleşen ve üst yarısında yoğunlaşan nesnelere resme dinamik bir karakter vermektedir. Bu kompozisyonu dört kenarlı düzlemlerden oluşturma kararı Maleviç için bir programa bağlıdır. Her birinin temiz, açık, belirgin renkleri vardır. Bazı dörtgenler çok uzun, dinamik formlar oluştururlar, bazıları da üst üste binmişlerdir.

Lissitzky'nin daha sonraki işlerine zıt olan Maleviç'in uzay kavramı karakteri bu eserde çok belirgindir. Tüm elemanları düz bir boşluk üzerinde iken, Lissitzky'ninkiler mimari bir yapı özelliğindedirler. Süprematizm ilk kez resmin bir tasvir aracı olmaktan çıkıp kendisinin gerçekliğin bir bileşeni olduğunu işaret etmektedir. Maleviç'in resmindeki gerçeklik renkli dörtgenlerin gerçekliğidir.

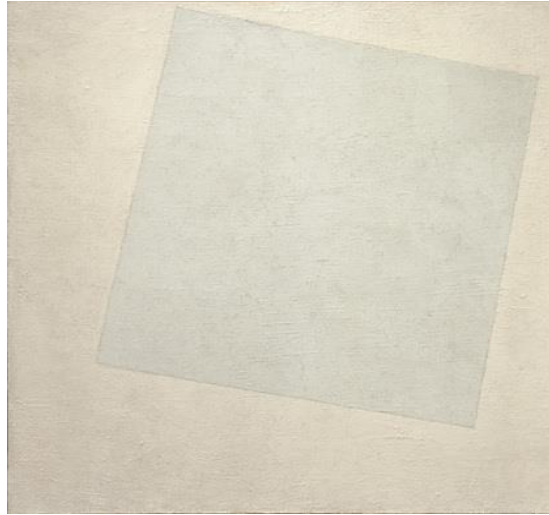
Maleviç havacılıktaki teknik gelişmelerden çok heyecan duydu. Resimlerindeki açık renk zemin için: *"Tuval kumaşı üzerindeki boyanmamış bu geniş alanlar direkt olarak bilincimizdeki güçlü boşluk duygusunu yansıtır. Kişinin etrafındaki evrenin yaratıldığı anı hissettiği deniz altı ıssızlığına gönderildiğimi hissedirim."*⁷⁴ şeklinde yorumda bulunmuştur. Bu heyecanı zaten teknolojik gelişmeler ve modern şehirlerin dinamizmi için yaşamıştı.

⁷⁴ Dietmar Elger, Abstract Art, s.36



Resim 42 Kazimir Maleviç, Uçan Uçak, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 58.1 x 48.3 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79269)

Maleviç, St.Petersburg'ta sergilenen bir diğer işini Uçan Uçak olarak adlandırdı. Resim yüzeyinde köşegensel biçimde düzenlenmiş 13 tane renkli dörtgenden oluşur. Bazı Süprematist kompozisyonlar o dönemlerin uçaklarındakine benzeyen ince kanat şekilleri içermektedir.



Resim 43 Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 79.4 x 79.4 cm
MoMa Koleksiyonu
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80385)

1918 yılında yaptığı Beyaz Üzerine Beyaz adlı tablosu yine iki kare'yle fakat bu kez bir farkla üretmiştir. Beyaz Kare Üzerine Siyah Kare'dekinden farkı

içteki karenin belli bir açıyla yerleştirildiğidir. Beyaz Üzerine Beyaz adlı tablosu biçim anlayışı bakımından dinamik bir etki taşır. Maleviç için asimetrik kare sonsuz bir boşluk hissi olarak nitelendirilir.

Maleviç, çeşitli biçimlerde başka versiyonlarını da yapmıştır. Onlarda yüzey daha düzgün gibiydi fakat daha az resimseldiler. Sonra Kırmızı Kareler serisi üretmiştir.

Rus Fütüristlerin Son Sergisi 0.10'da 1915 yılında Saint Petersburg'ta gerçekleşen Maleviç'in Süprematizm adlı sergide izleyici ve eleştirmenler "Sanata dair sevdiğimiz her şey yitirilmiştir. Hepimiz çöldeyiz. Önümüzdeki, beyaz zeminde siyah kareden başka bir şey değil" şeklinde yorumlar olmuş. Artık "gerçekliğe benzerlik", idealist imgeler yoktur. Var olan sadece çöldür! Fakat bu çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur.

Maleviç: "özgürleştirici nesnesizliğin mutluluk veren duygusu, hisler haricinde hiçbir şeyin gerçek olmadığı "çöle" yönlendirdi...ve böylece hisler, yaşamın özü haline geldi. Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. Süprematizm'den anladığım yaratıcı sanattaki saf hissiyatın üstünlüğüdür. Süprematist'e göre, nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir, bu sıfatla, ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır....Nesnelliği amaç edinen, nesnel bir temsil, sanatla ilgisi bulunmayan bir şeydir...Dolayısıyla, Süprematiste göre, temsile uygun olan araç daima hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini veren ve nesnelere bildik görüntülerini göz ardı edendir. Ona göre nesnellik kendi başına anlamsızdır; bilinçli zihne ait kavramlar değersizdir. Hissiyat, belirleyici etmendir....ve bu sayede sanat nesnesiz temsile, Süprematizm'e ulaşır. Hisler haricinde hiçbir şeyin algılanamadığı bir "çöle" erişir.⁷⁵

⁷⁵ Kazimir Malevich, Nesnesiz Dünya "Süprematizmin Manifestosu", s.77 ve devam eden

Maleviç bu yeni sanat anlayışına Süprematizm adını verir. “Yeni Sanat kavramı, bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcı alem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü ide’siz içeriksiz yaratmalar için süprematizm deyimini seçtim” şeklinde açıklamada bulunmuştur.⁷⁶ Latince suprema, en üst-en yukarı sözcüğünden türetilmiştir.

Salt geometrik elemanlar olan Süprematist hareket ile De Stijl hareketi arasında bir paralellik görebiliriz. 1922’lerde Avrupa sanatı için her iki hareket büyük bir öneme sahip olur. Lissitzky ve Moholy-Nagy aracılığı ile bu düşünceler Bauhaus’a ulaşır. Maleviç 1926’da Bauhaus’u ziyaret etmiş, 1915 yılında Moskova’da yayımlanmış olan İçeriksiz Dünya (Die gegenstandslose Welt) adlı kitabı da 1927’de Bauhaus Kitabı olarak Almanya’da yayımlanır. Bu kitabında şöyle der:

”Süprematizm kelimesi bence sanatta en özgün duyarlığın ulaşabileceği son ve yüce noktayı ifade eder. Süprematistlerin görüşüne göre dış dünyadaki görünüşler ilgi çekici değildir. Önemli olan duyarlığın kendisidir.....Nesnenin kendisi süprematizm için hiçbir şey demek değildir. Duyarlık tek çaredir ve süprematist sanatta hiçbir şeyi tasvir ve temsil etmeksizin ulaşılacak tek ve özgün ifade şeklidir....Mademki dış gerçekten alınma bir şey yok, demek her şey boşluktan ve çölden ibaret. Ama bu çöl nesnel olmayan bir duyarlıkla doludur ki bu duyarlık her şeye nüfuz eder.”⁷⁷

Maleviç için kare, insan zihninin ulaşabileceği en sade ve en mükemmel şekildi. Süprematizm nesnel dünyasını reddederek sanat için geometriye dayalı Süprema dünyasına varmayı amaçlar. Süprema dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır.

Maleviç, Pyotr Demianovich Ouspensky (1878-1947) tarafından 1904 yılında yazılan Dördüncü Boyut (The Fourth Dimension) ile 1911 yılında yazdığı

⁷⁶ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, s.182

⁷⁷ Zahir Güvemli, Sanat Tarihi, s.149

Düşüncenin Üçüncü Ölçütü (Tertium Organum: The Third Canon of Thought) ve Dünyanın Bilinmezlerinin Anahtarı (A Key to the Enigmas of The World) isimli kitaplarından çok etkilenmiştir.⁷⁸

Ayrıca kurgu bilim yazarı Charles Howard Hinton'ın (1853-1907) 1888'de yayımladığı Düşüncede Yeni Bir Dönem (A New Era Of Thought) ve 1904 yılında yayımladığı Dördüncü Boyut (The Fourth Dimension) isimli yayınlardan da etkilenmiştir.

Bu kaynaklarda, bilincimizin üç boyut içinde sıkışıp kaldığından diğer boyutları göremiyoruz, fakat eğer sezgilerimizi eğitirsek dördüncü boyuta geçmemiz mümkündür şeklindeki bilgilere kaynaklık eder.⁷⁹ Ouspensky, üstün sezgisi sayesinde görünümeler dünyasını aşan kişinin önünde açılan sonsuzluğun çölünden bahseder.⁸⁰

19.yüzyılın ilk yarısından itibaren Avrupa'da Oklid dışı geometrinin var olabileceği tartışılır. Hinton, Dördüncü Boyut adlı eserinde Projektif Geometri denilen anlayışı ortaya koyar. Bilinen üç boyutun dışında 4., 5. ve daha fazla boyutların olabileceğini öne süren geometri anlayışıdır.

Maleviç'in sanatında geometrik soyut ile karşılaşırız. Resimde betimlemeyle ilgili her şey atılmış ve geriye hiç kalmıştır. Süprematizm de hiçliği temsil eder. Bu hiçlik yokluk anlamında değildir. Siyah Kare (yani hiç) aslında kozmostaki düzeni ifade eder. Kosmoza düzen hakimdir ve bu düzeni ortaya koyan mutlak güç söz konusudur. Siyah Kare evrendeki uyumu, gücü, mutlağı temsil eder.

⁷⁸ Antony Parton, jtor.org,

⁷⁹ Roger Lipsey, The Spiritual in Twentieth-Century Art, s.141

⁸⁰ France Farago, Sanat, s.223

4.6.1 Maleviç ve Sinema

Maleviç, Sovyet topraklarında nesnel olmayan (non-objektive) sinema için yaptığı araştırmalara maddi destek bulamadı. 1927’de Berlin’e yaptığı ziyarette kendisine rehberlik eden Alexander von Riesen tarafından kendi isteği üzerine Avrupa soyut sinemasının kurucusu olan Hans Richter (1888-1976) ile tanıştırıldı. Richter, İsveç’li sanatçı Viking Eggeling (1880-1925) ile birlikte, grafik biçimlerin boşlukta değişimi konusunda çalışmalara başladı. Eggeling’in, Köşegen Senfoni, Yatay Senfoni, Paralel Senfoni ve bir seri soyut film olan Ritim adlı çalışmalar ortaya çıktı. Bu filmlerde geometrik biçimler plastik bir şekil değişikliğine uğruyor, ritmik olarak görsel bir müzik oluşturacak şekilde düzenleniyordu. Maleviç, Richter’in tüm soyut filmlerini görmek istedi ve bu izlenimlerinin ve görüşmelerinin sonucu olarak kendi projelerini üretmeye karar verdi.⁸¹

Werner Haftmann tarafından Maleviç’in arşivleri arasında, “Sanatsal ve Bilimsel Bir Film: Resim ve Yeni Klasik Mimari Sisteme Mimari Yaklaşımın Sorunları” isimli üç sayfalık yazı “Hans Richter İçin” ibaresi ile bulunmuştur. Sadece birinci bölüm için yapılmış olan şema tamamlanmamış, diğerleri için ise ön taslaklar bulunmaktaydı. Bu sebepten dolayı bu bitmemiş senaryo Richter’e gösterilmemiş Maleviç’in kağıtları arasında gizli kalmıştı. Maleviç’in senaryosu; Birinci Bölümde Süprematizm’in ortaya çıkışını filmsel bir dille anlatmıştır. Siyah Kare ilk süprematist eleman olduğundan, ilk form olarak yer alır. Adeta bir çekirdekten türüyormuş gibi takip eden tüm sekanslar Siyah Kare’den, onun bölünmelerinden ve şekil değişikliklerinden oluşur. Bu şekilde yarattığı süprematist dünyanın bütününe ulaşıyordu. Filmin ilk bölümünde kare siyahtan önce kırmızı (Maleviç, daha ileride filmin renklendirileceğine inanıyor) sonra beyaza dönüşür. Bu Süprematist düzenin her elemanı ard arda gelen üç bölümden geçiyordu. Bunlar; 1- Siyah Beyaz, 2- Renkli (genel anlamda rengin tanımını olarak kırmızı kullanmış), 3- Beyaz (Beyaz renk ile de nesnesizliği belirtir). Filmin taslak resimlerinde eksenini etrafında dönen kare bir

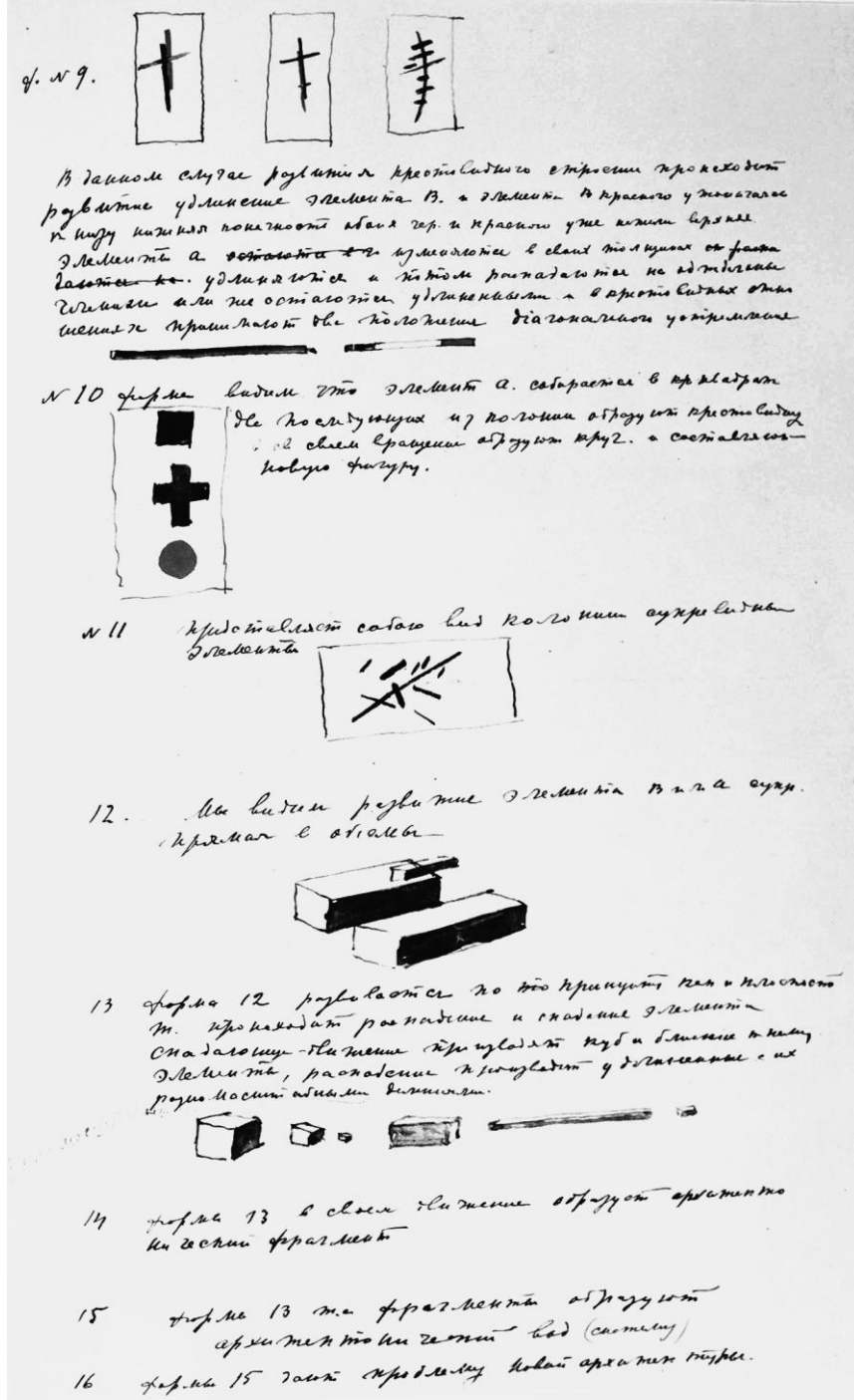
⁸¹<http://www.jstor.org/action/doBasicSearch>

sonraki Süprematist resim olan daireye dönüşüyor daha sonra bir takım bölünme ve yer değiştirmeler geçirip haç simgeleyen biçime dönüşür. Onaltıncı bölümde senaryo beklenmedik şekilde aniden biter.⁸²

Bu senaryoda Maleviç görüntüyü Süprematist resme olabilecek en yakın şekliyle fotografik olarak işlemiştir. Sadece üç boyutluluğa bakmaksızın, iki boyutluluktan bir çıkışı öngörmüş, aynı zamanda da konstrüktivist binaların ve süprematist mimarinin sunulduğu gerçek bir uzaysal şehir çalışmıştır.⁸³

⁸² Alexandra, Shatskikh, The Burlington Magazine: Malevich and Film, <http://www.jstor.org>

⁸³ Kazimir Malevich, The White Rectangle, s.25



Şekil 7.a. Kazimir Maleviç, “Sanat ve Mimarinin Sorunları: Mimarinin Yeni Plastik Sisteminin Doğuşu” için senaryo, 1927
 (Maleviç’in elyazısı)

(Kaynak:http://www.mitpressjournals.org/action/showImage?doi=10.1162/OCTO_a_00131&iName=master.img-001.jpg&w=314&h=502)


Maleviç’in senaryosu Hans Richter tarafından İngilizceye çevrilmiştir.

Maleviç'in senaryosu şu şekildedir:

1.

 Siyah Süprematist kare

 Kırmızı Süprematist kare

 Beyaz Süprematist kare

2. Süprematist karenin hareketi, değişik renklerdeki dairelere dönüşür.



3. Dairenin belirli bir alanda sahip olduğu mutlak bir yer vardır:

1. şekil, siyah daire belirli alanın tam ortasındadır.

Kenara yaklaştıkça önce yeşilleşir ve daha da yaklaştıkça kırmızılaşır.

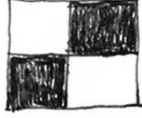
Sonunda yukarı doğru bir yer değiştirmeyele dinamizm hissi getirerek beyazlaşır.



4. Dairenin içindeki değişiklikler, renk değişikliklerini tanımlar.



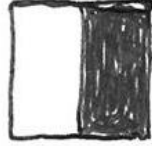
5. Süprematist karenin iki beyaz ve iki siyah hücreye çözülmesi:
Karenin iki köşesinden aydınlanma başlar ve saf beyaza dönüşür.
Diğer iki köşe değişmeden siyah olarak kalır. Böylelikle dörtlü bir ilişkinin yeni bir biçimi tanımlanmış olur.



6. 5 numaralı biçimde bir yer değişikliği olur:
Yukarıdaki siyah kare bir beyaz kareye dönüşür. Beyaz kare de siyah kareye dönüşür.



Yeni bir Süprematist öge gelişir. Bir sonraki bölüm renk üzerinedir.



7. 6 numaralı biçim gelişmeye devam eder. Dikey duruştan yatay duruşa devrilir.



Ardından (a) işaretli siyah yüzey, tüm ilişkiler sisteminin ana formasyonunu oluşturacak şekilde, yeni Süprematist öğelere ayrışana kadar duruşunu kaydırır.

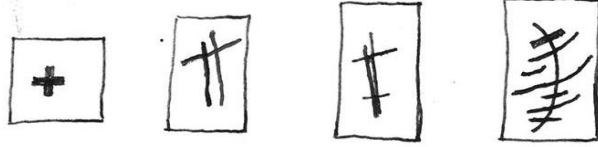


8. Bu öğelerden, yani düz Süprematist şeritlerden yeni temel şekiller oluşur. İlk

olarak (+) artı şekli:



9. (+) artı şekilleri dinamik duyguları olan yapılara dönüştür:



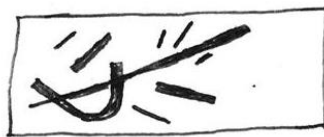
Geçiş yapan bu elemanların oluşturduğu gelişmeler fazında Süprematist çizgilerin bir uzantısı oluşur. Kırmızı eleman yukarıdan aşağıya incilir. Aynı şekilde siyah eleman da, yukarısı kalın aşağısı ince bir şekil alır. Bu genişleme içinde düz çizgiler daha küçük, tek tek öğelere çözünür. Veya (a) artı şeklindeki formlarında da kalabilirler ve köşegensel duruşlarına gelmiş olurlar.



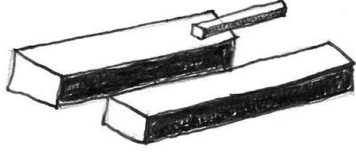
10. Burada (a) elemanının tekrar bir kareye dönüştüğünü görürüz. Grubun Diğer iki elemanı ise (+) artı şekline gelirler. Bu (+) artı şeklinin döner Hareketiyle daire oluşur ve yeni bir şekil oluşturulmuş olur.



11. Burada muhtemel Süprematist öğeler grubu görmekteyiz:



12. Burada Süprematist doğrunun uzaysal bir yapıya dönüşümünü görürüz:



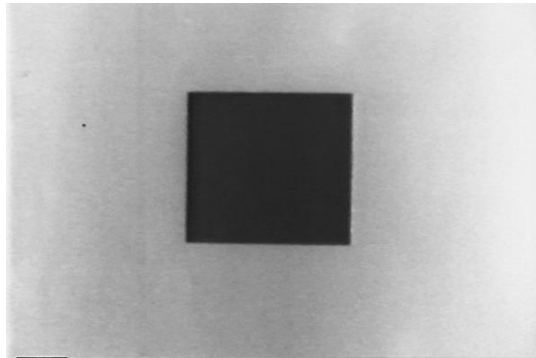
13. 12 numaralı şekil bir düzlemdeki öğelerin yapacağı prensiple gelişmeye devam ederler, tekrar çözülürler ve diğer elemanlarla birleşerek yeni kombinasyon oluştururlar. Bu öğeler hareket ettikçe küpler ve benzer şekiller gelişir, genişler ve çeşitli boyutlarda öğeler biçimlendirirler.



14. Bu şekilde gelişen biçimler mimari kesitler oluşturur.

15. Bu mimari kesitlerden, mimari sistemler oluşur.

16. Bu sistemler, yeni mimarinin sorunlarını ortaya koyar.



Şekil 8 Hans Richter'in bitiremediği, Maleviç'in 1927 yılı senaryosundan bir film karesi

(Kaynak: http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/OCTO_a_00131) s.63

Maleviç'in senaryosunun en önemli plastik fikri uzay-zaman birliğindeki Supra öğelerin dinamik bütünlüğüdür. Geometrik şekillerin biçim değişikliği ile ön çalışması yapılmış olan film, tuvaleriyle yakın bağlantılar içerir.

4.7 Vortisizm

Vortisizm temsilcileri arasında, Wyndham Lewis (1884-1957) , Frederick Etchells (1886-1973), Edward Wadsworth (1889-1949), Cuthbert Hamilton (1884-1959), William Roberts (1895-1980) , Lawrence Atkinson (1873-1931), Fransız heykeltıraş-ressam Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn (1882-1966) ve Amerikalı heykeltıraş Jacop Epstein (1880-1959) gibi sanatçılar yer almaktadır.

1914 tarihinde İngiliz yazar, şair ve ressam Wyndham Lewis öncülüğünde İngiltere’de gelişen ilk soyut harekettir. Wyndham Lewis’in 1914’lerde yayıncılığını yaptığı BLAST adlı dergi, o zamanlar İngiltere’sinin en önemli sanat yayını olma özelliği taşımaktadır. İlk sayısı 1914 yazında, ikinci ve son sayısı da 1915’te çıkmıştır.

Lewis, Roberts, Wadsworth, Etchells ve diğerlerinin BLAST’ta yayımlanan bir çok eseri sonradan kayıplara karışmıştır ve şu anda sadece BLAST dergisinin sayfalarında bulunmaktadır.⁸⁴

Filozof T.E.Hulme 1914 başlarında makale ve konferanslarıyla Vortisist sanatçılara katkı sağlamıştır. Tek Vortisist sergi Haziran 1915’te Londra Doré Galeri’de yapılmıştır. Lewis’in sergi kataloğundaki Vortisizm’i kısaca şu şekilde özetleyebiliriz. Pasifliğe karşı aktiflik, anlamlılık, özsel hareket ve zihin enerjisi gibi.⁸⁵

Lewis’in yakın dostu ve akıma ismini veren Ezra Pound Vortisizm’in Fütürizm’den nasıl farklı olduğunu açıklamıştır. Pound’a göre, Fütürizm

⁸⁴ Nikos Stangos, Concept of Modern Art, s.106

⁸⁵ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.112

İzlenimcilikten ortaya çıkmış, bir çeşit hızlanmış İzlenimcilik'tir, bir yüzey sanatıdır. Bu da yoğun olan Vortisizm'e zıttır.

Vortisizm, hızlanmanın yoğun bir şekilde içeriye doğru hücum ederek girdap gibi bir derinlik kazanmasıdır. Vortisist resimlerin içsel bir girdaba sahip olduğu öne sürülmüştür. Ezra Pound'a göre, görüntü bir fikir değildir. O, ışınların yayıldığı merkez veya kümedir. Adlandırılan bir şekilde girdap'tır ki, ondan, onun içinden, onun etrafından sürekli olarak fikirler ortaya çıkar. Bu gereklilikten dolayı Vortisizm adı türemiştir.

Ezra Pound Vortisizm adını koyarken Lewis'in işlerinin hislerini tam olarak yakalamıştır. Bu anlamda Lewis tek başına onca yıl sonra anlaşılacağı üzere tek gerçek Vortisist'tir şeklinde açıklama yapmıştır.

Vortisizm, Kübizm ve Fütürizm akımlarından etkilenmiş, temel geometrik formlar yaratmayı amaçlamıştır. Sert köşeli ve çapraz çizgilerin egemen olduğu kompozisyonlar Vortisizm'in temel özelliğidir. Her türlü sanat formunu doğrudan makinayla ve modern sanayi ile ilişkilendirmiştir.

Vortisist sanatçıların eserlerinin çoğu, özellikle de Edward Wadsworth ve Wyndham Lewis'inkiler o zamanların son gelişmelerinden olan hava fotoğrafçılığında etkilenmişler, sanat formunu doğrudan makinayla ve modern sanayi uygarlığı ile ilişkilendirmişlerdir. Vortex, girdap anlamına karşılık gelen Vortisizm her şeyi kapsayan bir merkezilik ve maksimum enerji anlamında kullanılmıştır. Vortisist resimlerin yeni bir görme biçimi yarattığını öne sürülmüştür. Vortisizm tarzı sert, dar açılı, mekanik ve dinamiktir.

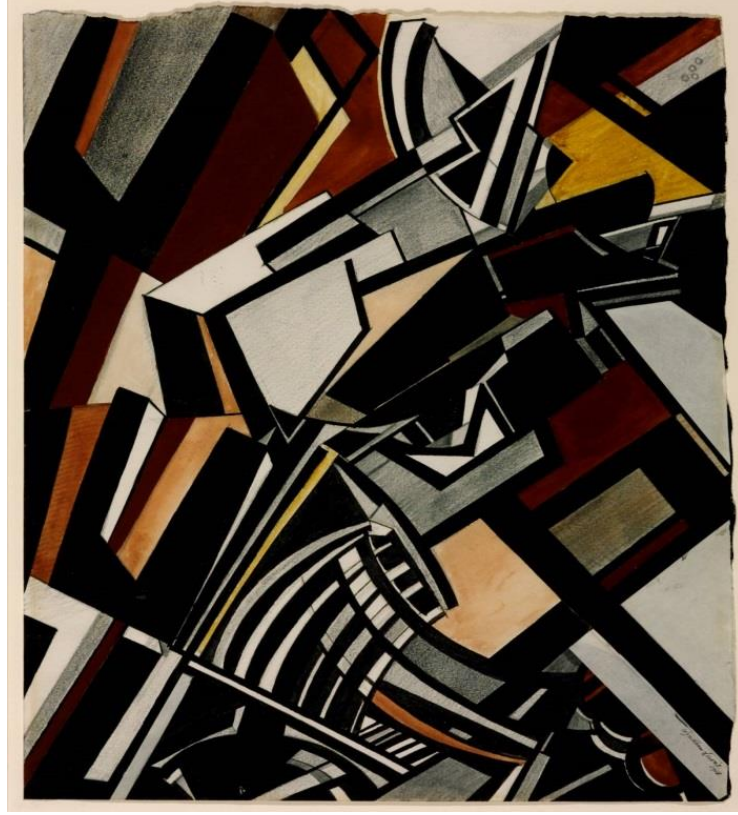
Jacop Epstein ve Henri Gaudier Brzeska Vortisist fikirlerin güçlü bir şekilde etkisinde kalarak vahşi dinamik enerjiye kapılmışlardır. Vahşet sanatta saygı duyulur bir nitelik değildir, hayatta da öyledir. Bu hem Epstein'in hem de Brzeska'nın işlerinde vardır ama Lewis'in işlerinde yoktur. Bu vahşi enerji Vortisizm'in ayırt edici özelliğidir. Formların hızla derinleşmesi 20. yüzyıl sanatında Vortisizm'in en belirgin özelliğidir.⁸⁶

Soyut fotoğraf çalışmalarıyla ilgilenmiş olan Amerikan/İngiliz fotoğraf sanatçısı Alvin Langdon Coburn'dur. Bu çalışmalar Coburn tarafından icat edilen kaleidoskopik bir makine sayesinde yapılmıştır. Bunu yapmaktaki amaç ise normal fotoğrafın gerçekliği olduğu gibi yansıtmasına antitez oluşturmak içindir. Ezra Paund, Coburn'un bu deneysel çalışmalarına Vortograf adını vermiştir. Coburn'un bu Vortograf çalışmaları sanat dünyasında çok etkili olmuş ve 1917 yılında 18 adet Vortograf çalışmaları sergilenmiştir. Ve böylece sanat tarihinde ilk soyut fotoğrafın adını atmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması bu hareketin sonlara doğru gitmesine neden olmuştur. Lewis hareketi ayakta tutabilmek için savaş boyunca mücadele etmiş, hareket hakkında çeşitli makaleler yazmış fakat bir şekilde son bulmuştur. Vortisizm, İtalyan Fütüristlerin İngiltere'deki yansıması olarak görülmüştür.

⁸⁶ Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.108

4.7.1 Wyndham Lewis



Resim 44 Wyndham Lewis, Kompozisyon, 1913, Kağıt Üzerine Mürekkep, Suluboya ve
Karakalem, 34.3 x 26.7 cm
Tate Koleksiyonu

(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewis-workshop-t01931>)

Wyndham Lewis'in Kompozisyon adlı bu eserinde sert köşeli ve geometrik formları görürüz. Temel formlar geometrik makine formlarıdır.

4.7.2 Alvin Langdon Coburn



Resim 45 Alvin Langdon Coburn, Fotoğraf (Gümüş Jelatin Baskı) 28.2 x 21.2 cm
Thomas Walther Koleksiyonu, MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1164&page_number=15&template_id=1&sort_order=1)

Alvin Langdon Coburn tarafından yaratılan bir Vortograf olan bu fotoğraftaki, üst üste binmiş kristalize şekilleri görürüz. Bu görüntülerdeki sonuca ulaşmak için bir üçgen içinde birbirine sıkıştırılmış üç aynadan oluşan eklentileri kendi kamerasına bir şekilde monte etmiş ve yapmış olduğu bu icada Vortoscop demiştir.

Tahta parçaları ve kristal cam parçaları ile bir düzenleme yapıp fotoğraflarını çekmiş ve üst üste pozlayarak deneysel fotoğraf çalışmaları yapmıştır.⁸⁷

⁸⁷http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1164&page_number=15&template_id=1&sort_order=1

4.8 De Stijl

Bauhaus eğitimcilerinden, Hollanda'lı ressam, tasarımcı ve yazar Theo Van Doesburg (1883-1931) ile ressam Piet Mondrian (1872-1944) 1917 yılında De Stijl grubunu ve dergisini kurmuşlardır. 1917'den 1931'e kadar neredeyse 14 yıl süren De Stijl grubu, Ressamlar Vilmos Huszar (1884-1960), Bart Van Der Leek (1876-1958), heykeltıraş Georges Vantongerloo (1886-1965), Piet Mondrian, Theo Van Doesburg (1883-1931), Gerrit Rietveld (1888-1964) gibi sanatçılardan oluşmaktadır.

Theo van Doesburg 1916 yılında Piet Mondrian ile tanıştı. Bir yıl sonra Hollanda'daki De Stijl akımının iki önde giden ismi oldular. Aynı adlı derginin ilk sayısında iki merkezi isteklerini sundular.”*Modern bir sanatçının iki görevi olmalıdır. İlki, safça üretilmiş sanat işi üretmek. İkincisi, saf görsel sanatların güzelliğini, algılayıcı izleyiciyi yaratmak.*”⁸⁸ Doesburg, De Stijl grubunu resim, mimari ve diğer uygulamalı sanatların dar sınırlarından çıkartmaya çalıştı.

Theo Van Doesburg'un hazırladığı De Stil Manifestosu 1 (1918) şu şekildedir:

- 1- Zamana dair hem eski hem yeni bir bilinç vardır. Eski bireyle bağlantılıdır. Yeni evrenselle bağlantılıdır. Bireyin evrenselle mücadelesi, kendini hem dünya savaşında hem günümüz sanatında ortaya koyar.
- 2- Savaş, eski dünyayı ve eski dünyanın içindeki her şeyi yıkar: her devlette bireysel hakimiyet kurulur.
- 3- Yeni sanat, zamanın içerdiği yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir.
- 4- Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.
- 5- Gelenekler, dogmalar ve bireyin hakimiyeti buna karşı durur.
- 6- Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inananlara çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta olduğu gibi saf sanatsal ifadenin

⁸⁸ Dietmar Elger, Abstract Art, s.42

*karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.*⁸⁹

De Stijl akımının oluşmasında dayandığı temelleri ve düşünceleri açıklarsak; Matematikçi Dr. Schoenmaekers'in, 1915 yılında Dünyanın Yeni Görünümü ve 1916 yılında ise Plastik Matematiğin İlkeleri⁹⁰ adlı yayımladığı kitaplardan çok etkilenmişlerdir. Dünyanın Yeni Görünümü adlı kitapta, dünyamızı şekillendiren iki zıt temel düşünce olduğu öne sürülmüştür: Birincisi gücü temsil eden yatay hat ki, bu dünyanın güneş etrafındaki yörüngesidir. İkincisi ise dikey hat ve bu da güneşin merkezinden başlayan ve yayılan ışınlarıdır. Schoenmaekers'in ortaya koyduğu ilkelerden hareketle şunları ortaya koyabiliriz. Sanat eserinin matematiksel temel üzerine oturtulması söz konusu olmaktadır. Karşıtlıkların yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenebilir, çünkü yatay ve dikey kozmik güçlerle ilgilidir. Dikey güneş ışınlarına bağlıdır. Yatay ise dünyanın dönüş hareketine bağlıdır. Dolayısıyla doğada mutlak bir düzen vardır ki bu da plastik düzenliliklerdir.

De Stijl'in temel renk sisteminde, üç ana renk vardır: sarı, mavi ve kırmızı. Bunlar gerçekte bulunan yegane renklerdir. Sarı ışının hareketidir, mavi gökyüzüdür ve yatay bir hattır, kırmızı ise sarı ve mavinin buluşmasıdır. Sarı yayılır, güneş ışığının yayılan hareketini temsil eder. Mavi geri çekilir uzaklaşır, uzayın sonsuz yayılımıdır. Kırmızı ise yüzer, sarı ve mavinin buluşması yani dengeleyici renktir.

Mondrian 1915-16 yıllarında kuramsal çalışmalar yapmıştır. Resimde Yeni Plastik adlı yazısını Matematikçi Dr.Schoenmaekers'in görüşlerine yer vererek De Stijl dergisinde 1917-18 yılları arasında yayımlamıştır. 1920 yılında Neo-Plastisizm, 1937 yıllarında Plastik Sanat ve Saf Plastik Sanat adlı teorilerini yayımlamıştır.

⁸⁹ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.95

⁹⁰Nikos Stangos (Ed.), Concept of Modern Art s.141v.d.

1912-14 yıllarında Fransa'da bulunan Hollandalı ressam Piet Mondrian Kübizm'den etkilenmiş ve Kübizm'in etkisiyle geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Ancak 1914-15 yıllarında doğadan tümüyle uzaklaşarak , yatay ve dikey çizgilerle ifade yollarını benimsemiştir. Yeni Plastik olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayıştır. Bu anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Mondrian, Neo-Platonik fikirlerin etkisinde kalmıştır. Bu etkiyle görüşlerin ötesinde öze varmak ve bu özü ifade edebilmek çabasında olmuştur.⁹¹ Sezgi yoluyla elde edilen bilgi, içe dönmek, içten sezgi yoluyla hakikate yaklaşmak Mondrian'ı çok etkilemiştir.

Mondrian'ın çıkış noktası iç dünyasındaki karşıtlıkların yarattığı dengedir. Sanatçı iç-dış, dışı-erkek, madde-düşünce, dikey-yatay gibi karşıt kavramlarla dengeyi sağlamak istemiştir. Kompozisyondaki asimetrik denge izleyiciye çok çarpıcı gelmektedir. Mondrian, karşıtların arasındaki birliği anlatmak için çizgiler ve renklere indirgediği saf anlatımı ortaya koyar. Geometrik biçimler ve ana renkler adeta onun simgesi olmuştur.

Ayrıca Mondrian, maddi gerçekliğin ötesini, metafizik öğretisi olan teozofi ile tanışmış ve Teozofi Derneği'ne üye olmuştur. Teozofi öğretisinin kurucularından Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) sanatçılar üzerinde büyük etki yaratmış resim sanatının değişimine sebep olmuştur. 20. yüzyıla doğru teozofinin devamını İngiliz Teozofist C.W.Leadbeater ve Annie Besant oluşturmuş, ülkeden ülkeye geçmesini sağlamıştır. 1908 yılında Görünür ve Görünmez İnsan (Visible and Invisible) ve Düşünce Şekilleri (Thought-Form) adlı kitaplarından sanatçılar etkilenmişlerdir.⁹²

Ruhani gerçeklik arayışını bunların anlatılarını görselleştiren Düşünce Şekilleri adlı kitapta yazar renkler ile duygular arasında bağlantı kurar. Mavi rengin

⁹¹ Nikos Stangos (Ed.), Concept of Modern Art, s.83

⁹² Roger Lipsey, The Spiritual in Twentieth-Century Art, s.32 v.d.

tonları dini duyguları, sarı rengin tonları manevi nitelikleri, kırmızı rengin tonları ise muhabbeti dile getirmektedir şeklinde bilgiler vardır.⁹³

Mondrian ve Domburg'taki yakın arkadaşları H.P.Blavatsky'nin 1875 tarihinde ortaya koyduğu Teozofi Öğretisi ile Teozofist ve Antropozofi'nin kurucusu olan Rudolf Steiner'in (1861-1925) Antropozofi Cemiyeti ile ilgilendiler. Antropozofi Goethe'nin doğa felsefesinden esinlenerek geliştirilen tinsel bir bilimdir, dünya ile insan ruhu arasındaki bir çeşit bilgi yoludur.⁹⁴Tanrısal Bilgelik anlamına gelen Teozofi düşüncesinde sezgi yoluyla gerçeğe ulaşma, hakikate yaklaşmak anlayışı vardır.

Mondrian, Teozofik düşünceye göre tümüyle içsel olana hizmet etmeli görüşünden hareketle bu resim anlayışına ulaşmıştır.

⁹³ A.Besant-C.W.Leadbeater, Düşünce Şekilleri, s.26

⁹⁴ Rudolf Steiner, Teozofi, s.9

4.8.1 Piet Mondrian



Resim 46 Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç, 1908-10, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm
Gemeente Müzesi, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

Mondrian Kırmızı Ağaç adlı eserinde, görüntüyü konusunun ritminden hiç bir parçayı ayrı tutmadan defalarca çalışarak ve geliştirerek resmetti. Dallar ve etrafındaki boşluk koyulaştı, renk kırmızı ve mavi kontrasta indirgendi. Merkezinden gövdesi boyunca yukarı ve dışarı doğru yükselişi ve yerçekimi ile dalların aşağı doğru inişi dengelenmiştir.

Pointilistlerden gelen yanyana küçük darbeler yerine iki ana rengin büyük alanlarda birbirini dengeleyen zıtlığı kullanmıştır. Canlı bir ağacın yoğun bir şekilde işlenmiş görüntüsü büyümesinin aşamalarını gösterir. Canlılığını ve ölümünü içerir.



Resim 47 Piet Mondrian, Ağaç, 1911-12, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81cm
Munson-Williams-Proctor Enstitüsü, Sanat Müzesi, Utica, New York
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

1912/13 tarihli Ağaçlar serisi direkt olarak daha önce yaptığı Kırmızı Ağaç tablosuyla bağlantılıdır. Kübizmin yeni etkisi çok belirgindir ve Mondrian'ın özgünlüğüdür. Bu ağaçların gövdeleri sola doğru yay biçimindedir fakat Kırmızı Ağaç tablosu sağa doğru yay biçimindedir. Ancak Kırmızı Ağaç tablosu ile benzerlik gösterir. Ağaç daha farklı bir şekilde ele alınmış, dalları daha önceden olduğu gibi eğriseldir. Kırmızı Ağaç resmindeki dal dal tanımlanmış olan her bir detay ağacın resim boyunca sık bir şekilde kavilenerik yayılan ritmik bir uzantısı olur. Ayrıca ağacın yukarı doğru gidişini de korumuştur.

Sonuç olarak kıvrık motifler daha belirgindir ve resmin merkezinde anlatılmak istenen bir çember oluşturur. Bu teozofik düşüncede belirgin bir imge oluşturan daire içinde artı işaretini çağırıştırır. Bu işaret toprak, hava, ateş ve su olarak dörde bölünmüş olan Tanrı Bilimdir.⁹⁵

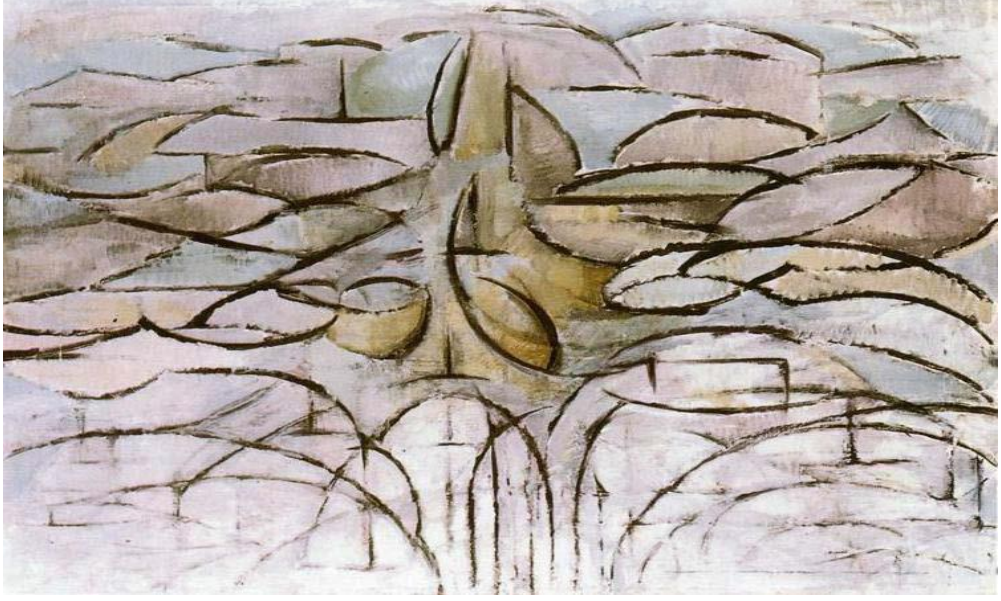
⁹⁵ John Milner, Mondrian, s.97 v.d.



Resim 48 Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm,
Gemeente Müzesi, Sljper Koleksiyonu, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

Mondrian'ın Ağaçlar serisinde Kübizm'e doğru kaymış olduğunu görürüz. Bu yeni tarzı ile ağaç görüntüsünü izleyici tarafından daha zor tanımlanan bir hale getirdi. Gri Ağaç ile Kırmızı Ağaç çalışmalarının ön plan ile arka planının birbirine karışmasını, dolanmasını denemiş, diğer kübistlerin kullandığı indirgenmiş renk paleti ile de doğrusal ritimleri vurgulamıştır.

Görüntüyü incelediğimizde canlı bir objenin etrafında yukarı ve yanlara doğru genişleyen, oval formlar oluşturan ve kanvasın kenarlarından dışarı çıkan hatlar görürüz. Mondrian, bu işinde de Picasso, Braque ve diğerleri tarafından uygulanan Kübist uygulamayı takip etmiştir.



Resim 49 Piet Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 78 x 106cm
Gemeente Müzesi, The Hague, Lahey
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

Mondrian'ın Kübist teknikleri geliştikçe Ağaç görüntüsü resimde ritmik yaylar, badem şeklindeki boşlukların ilişkisini organize eden bir araca dönüştü. Çiçekli Elma Ağacı tanımlanabilir hiç bir çiçek içermemekte ve görünen bir ağacı olmamakla birlikte ağaç görüntüsü hala merkezdedir. Ve bu ağaç görüntüsü ritmik yapıyı oluşturmakta önemli bir rol oynamaktadır.

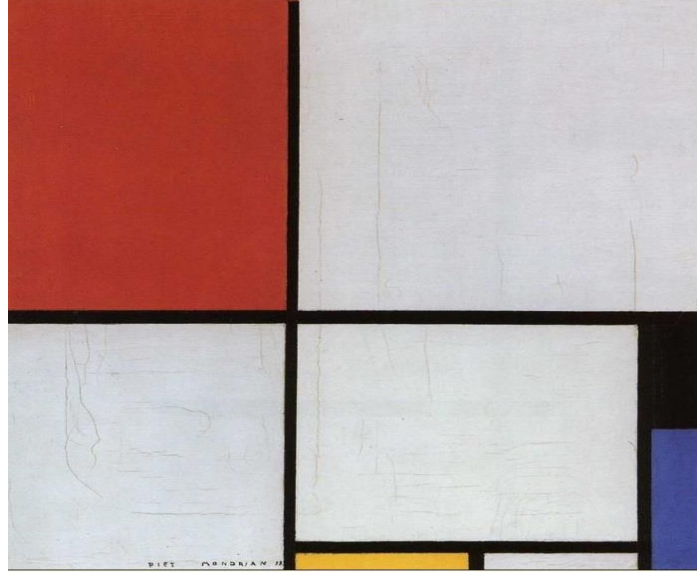
Arka ve ön plan iyice birbirine kilitlenmiştir ve sadece düz çizgiler ve eliptik yaylar kullanmıştır. Resminin kesişen düzlemlerini oluşturmak için ve ağaç gövdesini betimlemek için de bir boşluk bırakmıştır. Bu bir çok düzlemden oluşan simetriyi gösteren bir denge resmidir.



Resim 50 Piet Mondrian, Ağaç, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 94 x 69.8 cm
Carnegie Enstitüsü, Sanat Müzesi, Pittsburg
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

Bu Ağaç resimleri serisi, 1912 tarihli Ağaç adlı dik kanvas kompozisyonla tamamlanmıştır. Ağaç görüntüsü tanımlanması daha da zor hale gelmiştir. Daha önceden resmin kenarlarına doğru uzanan dallar yerine artık dik formatta yaya benzer, eğik düşen dallar kullanmıştır. Tuvalin dikliği bunu desteklemiştir. 1912 tarihli Ağaç adlı eseri, arka plandaki dikdörtgenler üzerine yerleştirilmiş badem şekillerinden oluşur fakat ağacın büyümesi yukarı doğrudur. Resmin altından başlayan diklik resmin üst kenarına doğru yataya dönüşür. Aşağı doğru hareketi simgeleyen birkaç hat ve biraz simetrik şekilde yukarı doğru yükselme efekti Değirmen ve Domburg Kilisesi adlı yapıtlarını hatırlatır. Ağaç görüntüsü birçok düzlem arasında o kadar yok olmuş gibidir ki neredeyse ağaç olduğu algılanamaz.⁹⁶

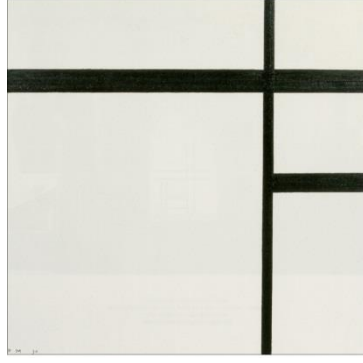
⁹⁶ John Milner, Mondrian, s.99



Resim 51 Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarılı Kompozisyon, 1928, Tuval
üzerine yağlıboya, 45 x 45 cm
Wilhelm-Hack Müzesi, Ludwigshafen
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen GmbH, Köln)

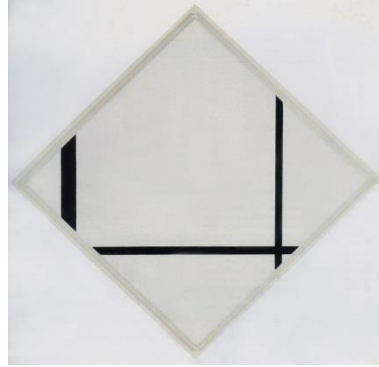
Mondrian 1928 tarihli Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarılı Kompozisyon adlı resminde, beyaz zemin üzerinde dikey ve yatay siyah çizgilerle oluşturduğu ve üç ana renk kullandığı kompozisyonudur. İzleyicide makine keskinliğinde üretilmiş hissini vermektedir. Yazılarında kendi sanatından bahsederken kullandığı terimler; dinamik denge, eşitlik, karşıtlık ve yeni plastiktir.

Mondrian'ın inanışına göre dünya tarihi gibi kişisel tarihte de birlik ve dengeye doğru bir belirginlik vardır. Bu insanın esas doğasından gelir. Bu birlik günlük yaşamımızın şartları altında ne durağandır ne de simetriktir. Buna karşın hayatın dolu olduğu ikilikler en doğru bir şekilde, Mondrian'ın tabiriyle dinamik dengede bir araya gelir, bu dinamik denge farklı ve eşdirençli elemanların dengesidir. Erkek (eril) güçleri için dikey çizgiler, dişi güçleri için yatay çizgiler kullanmış ve bunları hayat kumaşında (canvasta) yatay ve dikeyin kesiştiği dik açılar olarak soyut bir şekilde temsil etmiştir. Kıvrımlı çizgiler ve köşegenleri gereksiz görmüş dikey ve yatay çizgiler kullanmıştır.



Resim 52 Piet Mondrian, Siyah Çizgili Kompozisyon No.2, 1930, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 32.5 cm
Stedelijk van Abbe Müzesi, Eindhoven
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

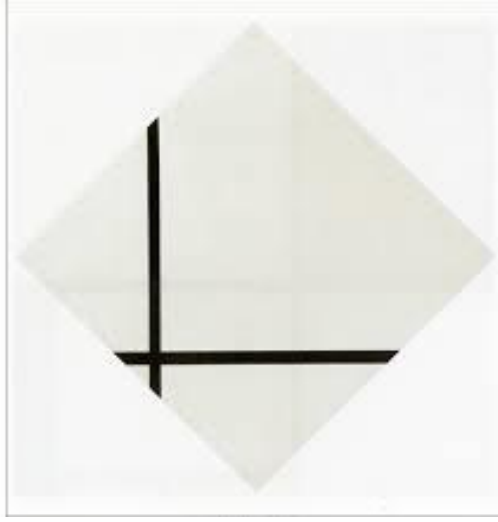
Mondrian Siyah Çizgili Kompozisyon No.2 adlı resminde, renkleri tamamiyle yok sayar ve resim üç siyah çizgiden oluşur. Ayrıca eşkenar dörtgenlerde bu dönemde yer alır. Bu dörtgen işler 1925/26 dönemini çağrıştırır.



Resim 53 Piet Mondrian, Foxtrot A, 1930, Tuval üzerine yağlıboya, 114 cm
Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

1930 yılında yaptığı Foxtrot A isimli resmi, 1925'teki Mavili ve Sarılı Kompozisyon ile karşılaştırılabilir. Fakat soldaki mavinin yerine kısa ve kalın dik bir hat gelmiştir. Bu resmi müzik ve dansla bağlantılıdır. Hızlı ritmik adımlara dört dörtlük ölçüye dayanır. 1910'lu yıllarda Amerika'da caz klüplerinde doğmuş, caza olan tutkunun etkisiyle 1940 yılında Amerika'ya gitmiştir. Çağdaş dansları ve caz müziğini Yeni-Plastik anlayışla paralel görmüş, caz doğaçlamaları gibi bu resim yenilenmeye ve değişmeye açıktır.

Mondrian, artık resminde daha fazla sadeleştirmeye gitmemiştir. Fakat burada bile bir etkileşim ve bir karmaşıklık vardır. Simetri ve asimetrinin birbiriyle etkileşimini neredeyse simetrik bir yapıyla, bir eşkenar dörtgen içinde ele almış, böylece dikey ve yatay hatlar elde etmiştir. Bu resimde hiç renk kullanmamıştır, hiçbir kapalı düzleme yer vermemiştir.



Resim 54 Piet Mondrian, İki Çizgili Kompozisyon, 1931, ebat kaynakta belirtilmemiştir.
Stedelijk Müzesi, Commune of Hilversum Koleksiyonu, Amsterdam
(Kaynak: John Miller, Mondrian, (1992), Phaidon Press Limited, Londra)

Mondrian'ın 1930 ve 1932 dönemi, herşeyi minimale ve basite indirgediği, biçimleri terk ettiği dönemdir. Yine eşkenar dörtgen bir çalışma olan İki Çizgili Kompozisyon adlı resmi sanatçının en minimal işidir. Beyaz zeminde resmin sol tarafında siyah dikey çizgi ve siyah yatay çizgi tuvalin sol kenarına yakın bir yerde birbirini keser.⁹⁷

Mondrian'ın amacı doğayı resminden atmaktır. Ona göre sanat doğaya egemen bir dünya idi. 1917 yılında yazdığı bir yazısında şöyle diyordu:

“Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen yasalar, doğanın gizli yasalarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu yasaların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı

⁹⁷ John Milner, Mondrian, s.190

olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur, fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir.”

“Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim.

.....İçgüdüsel olarak duymaya başladığım şey, doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi.

Mondrian yazısına şöyle devam eder.”Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği.. Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim.”

.....Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye egemendirler.....Her çeşit özelliği olan doğanın görünüş dengesinin, kendi zıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım.....Bir anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdur.....Tezatlara beliren doğa birliği şudur: Biçim, sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmaya zorunludur.”

“Bu prensipler benim çalışmalarım ile geliştiler. İlk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular.....Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Oylum beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı,

mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi önceki çağın dikey ve yatayları bütün kompozisyona dağıtması ile aynı öneme sahipti.

.....Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiçbir zaman amaç değildirler, aksine onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayır etmeyi olanaklı hale koyar.

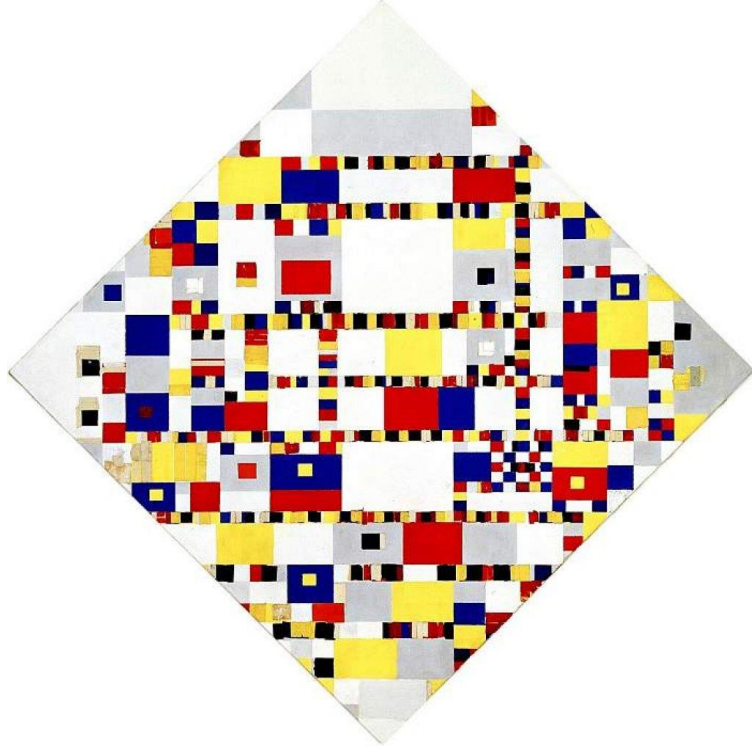
..sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuçta daha kuvvetli, dinamik bir anlatım ortaya çıktı. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin atılmasını denedim. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.”⁹⁸ Mondrian’ın bu yazılarında, sanatın kendine özgü tarzları doğanın gizli yasalarıdır. Dikey ve yatay çizgilerle oluşturduğu kompozisyonlar denemiştir.

Kübizm’den neden ayrıldığı konusu ise, dostu Sweeney’e yazdığı mektupta açıklık kazanır:

”Biliyorsunuz ki, Kübizm’in niyeti başlangıçta kesin olarak oylumları ifade etmektir. Üç boyutlu oylum demek ki mevcuttu. Bu gösteriyordu ki, Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu, fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışıma zıttı. Benim soyut anlayışıma göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satih’a hizmet etmek ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmektir. Ben bunu, yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım... bu size benim kendimde kübist etkiye nasıl son verdiğimi açıklar.”⁹⁹

⁹⁸ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, s.605

⁹⁹ Age., s.603-605



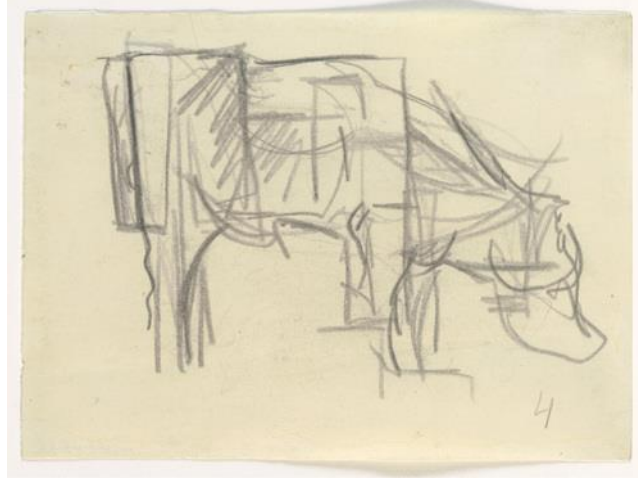
Resim 55 Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie, 1942-44, Tuval üzerine yağlıboya ve kağıt, köşegen 178.4 cm
Özel Koleksiyon, Hollanda
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen GmbH, Köln)

Mondrian'ın son işi olan ve muhtemelen İkinci Dünya Savaşı'nın sonundaki zaferi simgeleyen Victory Boogie Woogie adlı tablosu 4 Şubat 1944 tarihinde öldüğünde bitmemiş olarak kaldı.

Mondrian, her zaman açık, temiz ve geometrik şekiller kullanırdı. Son resimlerinde parlak renkli ızgaralar ve renkli çizgiler kullanmaya başladı. Amacı müziğin yanardönerli dokusunu üretmek ve bu renkli parçacıklardan bir doku yaratmaktı. Viktory Boogie Woogie adlı resminde, biçimler, hatların ve düzlemlerin zar zor birbirinden ayrılabilirdiği bir noktaya doğru erirler. Bu ise yanıp sönen, göz kırpışan vahşi bir ritim olarak göze görünür.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Susanne Deicher, Mondrian, s.90

4.8.2 Theo van Doesburg

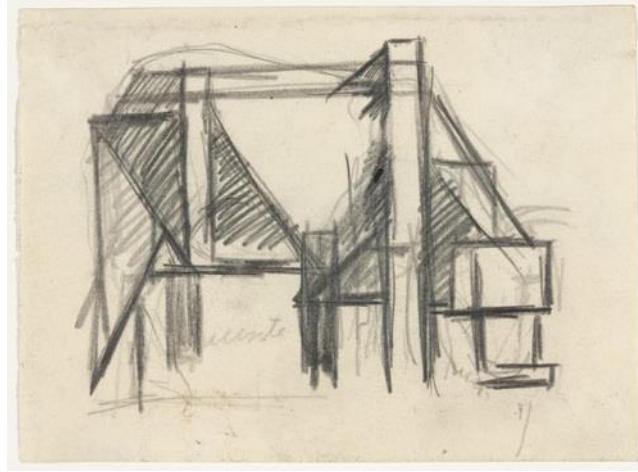


Resim 56 Theo van Doesburg, Kompozisyon İnek, 1917, Kağıt üzerine kalem,
11.7 x 15.9 cm

MoMa Koleksiyonu, New York

(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)

Doesburg'un kurşun kalem çizimleri



Resim 57 Theo van Doesburg, Kompozisyon İnek, 1917, Kağıt üzerine kalem,
11.7 x 15.9 cm

MoMa Koleksiyonu, New York

(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)

Doesburg'un kurşun kalem çizimleri

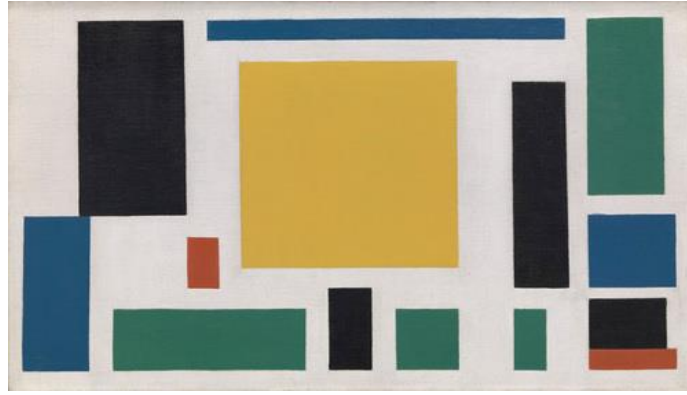


Resim 58 Theo van Doesburg, Kompozisyon (İnek), 1917, Kağıt üzerine guvaj, yağlıboya ve kömür, 39.7 x 57.7 cm

MoMa Koleksiyonu, New York

(Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6076&page_number=2&template_id=1&sort_order=1)

İnek imgesi çeşitli eskizler sonrasında soyutlanarak birbiriyle ilişkili veya bağımsız kare ve dikdörtgenlere dönüşmüştür.

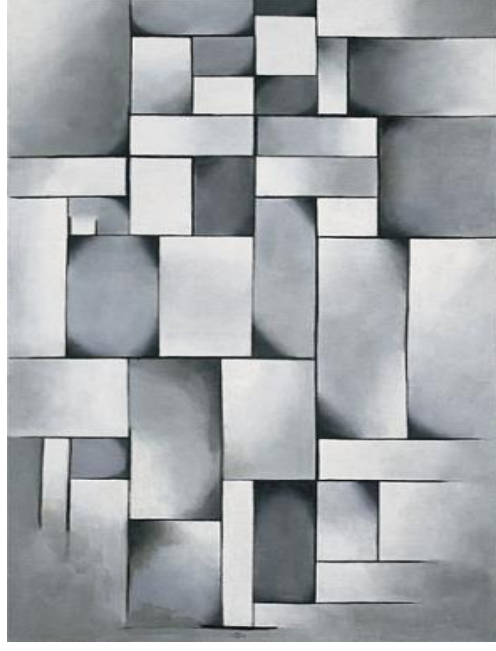


Resim 59 Theo van Doesburg, Kompozisyon VIII, (İnek), 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 37.5 x 63.5cm

MoMa Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York

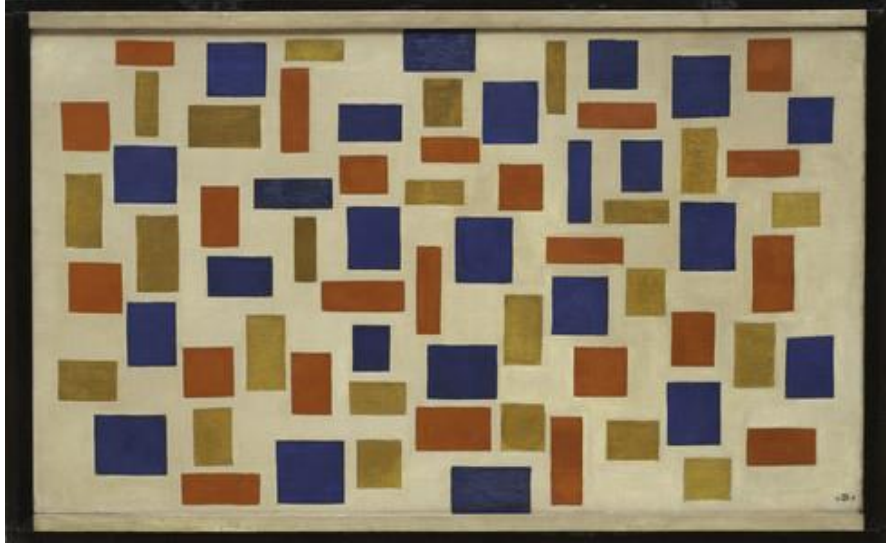
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=79189)

Doesburg, birkaç inek çiziminden sonra Kompozisyon VIII adlı tabloda görüldüğü gibi tamamen geometrik elemanlara dönüşmüştür.



Resim 60 Theo van Doesburg, Gri Kompozisyon, 1919, Tuval üzerine yağlıboya,
96.5 x 59.1cm,
Solomon R.Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1079?tmpl=component&print=1>)

Theo van Doesburg, yeni plastik düzen ilan edildikten sonra resimsel öğelerini renkler ve geometrik formların zıtlığına indirgemıştır. Doğanın değişebilir görünümünün altını çizerek evrensel bir gerçeklik ifade etmeye çalışmıştır. Merkezi bir eksenle monokrom düzlemler kullanmıştır. Resmin merkezinden aşağı kısmında bulunan dikey ve yatay çizgileri tuval kenarlarına devam ettirmeyip yarım kalmış gibi bırakmıştır. Oysa üst kısımda siyah dikey ve yatay çizgileri tuval kenarında bitirmiştir. Düzlemlerin kenarları düzenli ve konturlu bir hale getirilmiştir, birbirleriyle birleşmezler ve üst üste gelmezler. Gri Kompozisyon adlı resim, mimari bir titizlikle düzenlenmiş ritmik bir kompozisyonudur. 1920'lerde Mondrian ile yollarını ayırmış, yatay-dikey çizgilerden kontr-kompozisyon adını verdiği diyagonal çizgilere geçiş yapmıştır.



Resim 61 Theo van Doesburg, , Kompozisyon 11, 1918, Tuval üzerine yağlıboya,
64.6 x 109 cm

Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

(Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1079?tmpl=component&print=1>)

Doesburg, 1918 başlarında resmettiği Kompozisyon 11 adlı eserinde, tuval yüzeyi üzerinde bir seri dikdörtgen düzlemle birlikte kullanmıştır. Açık renk zemin üzerinde kırmızı, sarı ve mavinin soluk tonlarını kullanmıştır. Bunlar beyaz zemin üzerinde temel renklerin çeşitlemeleridir. Sanatçı renkleri ve formları bir denge oluşturacak şekilde düzenlemiş, bu yerleştirmeyi sistematik bir metod yerine sezgileriyle yapmıştır.



Resim 62 Theo van Doesburg, Contra (Karşıt) Kompozisyon V, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)

Doesburg, 1924'e gelmeden, 1920'lerde yaptığı resimlerine ters düşecek işler üretmeye başlamış ve bu işlerine kontra-kompozisyon ismini vermiştir. Daha önceki kompozisyonları kare ve dikdörtgen düz formların uyumlu bir düzenlenmesinden oluşurdu. Mondrian'ın tersine Doesburg zengin bir renk paleti kullanmıştır.

1924 yılında ürettiği Karşıt Kompozisyonlarıyla önceki işlerindeki uyumdan ve durağanlıktan ileri doğru bir adım atmaya karar verdi. Resimlerine dörtgenlerini 45 derece eğerek daha önce bilinmeyen bir açıklık ve hareketlilik getirdi. Yeni işlerinde eski dikdörtgen ve karelerin hiç birini bir bütün olarak çizmedi. Bu dörtgenlerin tamamı resmin dışına taşarak tuvalin dışına çıkmış olduğundan izleyici bütün şekillerin sadece parçalarını görmektedir. Optik olarak diyagonaller blokvari şekillere hareket getirmiş, katı dikey ve yataylar kırılmıştır.¹⁰¹

¹⁰¹ Dietmar Elger, Abstract Art, s.42

4.8.3 Gerrit Rietveld



Resim 63 Gerrit Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye, 1917-18, Boyalı ahşap,
86.7 x 66 x 83.8 cm, Y.33 cm
Torsten Bröhan Koleksiyonu, Düsseldorf, Almanya
(Kaynak: Susanne Deicher, (2011), Mondrian, Taschen GmbH, Köln)

1917 aynı zamanda Rietveld tarafından tasarlanan meşhur kırmızı mavi sandalyenin yılıdır. Bu sandalye Viktorian katlanan sandalyesidir. Neoplastik estetiğin üç boyutlu olarak aktarılmış halidir. Van der Leek ve Doesburg'un kompozisyonlarındaki çizgiler ve düzlemler de ilk kez uzay boşluğunda yerleştirilmiş elemanlar olarak ortaya çıkmaktadır.

4.9 Pürizm

Fransız ressam Amédée Ozenfant (1886-1966) ve İsviçre doğumlu ressam, heykeltıraş ve mimar Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) takma ismiyle Le Corbusier, “Sağlıklı sanatın yeniden inşası” çağrısında bulunmuşlardır.¹⁰²

Pürizm, Kübizm’den sonra geldi ve 1918’de yayımlanan Kübizm’den Sonra adında bir kitapla başlatıldı. Ozenfant ve Corbusier tarafından açıklandığı üzere Pürizm, Kübizm’i daha doğru bir neticeye ulaştıracak, işbirlikçi ve yapıcı bir dönem olacaktı. Pürizm yedi yıl gibi kısa bir dönem sürdü.

İlk pürist resimler sergisi 1918 yılında Paris’te Galerie Thomas’ta açılmıştır. Konular kübisttir fakat bir nesnenin kırılması değil objenin geometrisinin öne çıkarılması vurgulanmıştır. Pürist’lerin merkezi konusunu berraklık ve tarafsızlık oluşturmuş, sanatçıların makine formlarında buldukları güzellik ve saflık esin kaynakları olmuştur. Makine çağıyla uyumlu bir yaklaşımı benimsemişlerdir.

Düzenin insanın temel ihtiyaçlarından biri olduğu inancıyla üretim tasarımı ve mimarlığı da kapsayan pürist estetik geliştirmeye çalışmışlardır. 1921’de “Le Purisme” başlıklı makalelerinde şöyle yazmışlardır: “*Biz resmin bir yüzey değil, uzam olduğunu...saflaştırılmış, ilintilendirilmiş ve mimarileştirilmiş öğelerin bir birliği olduğu kanısındayız.*”¹⁰³

Bu sanatçılar işlevsel üslup tasarlamaya çalışmışlar, işlevselliği ön planda tutmuşlardır. Renkleri arıtarak gri, siyah ve beyazla yeşilin tonlarını kullanmışlardır. Pürizm resim ekolüne dönüşmemiştir.

¹⁰² Amy Dempsey, Modern Çağda Sanat, s.120

¹⁰³ Age, s.120



Resim 64 Amédée Ozenfant, Gitar ve Şişeler, 1920, Tuval üzerine yağlıboya,
80.5 x 99.8 cm

Solomon R. Guggenheim Vakfı, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3351>)

Ozenfant'ın Gitar ve Şişeler adlı resmi, geometrik bir kompozisyonudur. Le Corbusier yazdığı yazılarında Neo-Plastisizm'e yakın bir anlayış sergiler. "Cercle et Carré" (Sayı.3, 30 Haziran 1930) adlı sanat dergisinde Le Corbusier şunları yazmaktadır:

*"Fransa'da bulunuyorum. Belirgin bir çizgi, gökle deniz arasında sınır teşkil etmekte. Geniş bir yatay yüzey önümde durmakta. Bu şahane huzurdan zevk duyuyorum.....Yürümeye devam ediyorum. Fakat birdenbire duraklıyorum. Ufukta gözlerimin arasında insana biraz şaşkınlık veren bir şey ortaya çıkıyor: Dik bir kaya, granit bir blok, ilerde bir menhir gibi durmakta. Bu menhirin dikey çizgisi denizin yatay çizgisi ile dik bir açı meydana getiriyor.... Dikey çizgi aracılığıyla burada yatay çizgi saptanıyor. Her iki çizgi, yalnız birbirleriyle karışmış ve birbirlerinden ayrı olarak bulunuyorlar. Bunun üzerine düşünüyorum. Neden ben bu kadar sarsıldım? Hangi durumlar ve biçimler benim hayatımda buna benzer bir sarsılmaya neden oldular?.....Bütün ölçütlerin yerini, iki çizgi ile saptıyor ve şöyle diyordum: Bu yeterlidir. Genişlik ve yükseklik herşey bunun içinde. Ve bu her şeye yeter."*¹⁰⁴

Kübizm eğilimleri ile kurulmuş Pürizm, içinde De Stijl fikirlerini kaynaştırdı. Hollanda'da Neo-Plastisizm etkili olurken o sıralarda, Rusya'da Maleviç, Lissitsky, Pevsner, Gabo vb.'nin çalışmalarıyla Konstrüktivizm doğmuştur.

¹⁰⁴ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, s.607

4.10 Bauhaus

Belçikalı sanatçı Van de Velde 1906'da Almanya'nın Weimar şehrinde Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu kurmuş, okul yönetiminden ayrılacağı zaman yerine Alman mimar Walter Gropius'u (1883-1969) önermiş ve 1915'te okul yönetimi yetkisi kendisine verilen Walter Gropius Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Görsel Sanatlar Okulu'nu da okul bünyesinin içine alarak yeni bir örgütlenmeye gitmiştir. Bauhaus, 1919'da Weimar'da kurulmuş, 1925'te Dessau'ya, 1932'de Berlin'e taşınmış ve 1933'te Naziler tarafından kapatılmıştır.14 yıllık öyküsünde, 20. yüzyıl boyunca kökten dönüşümün hazırlayıcılarından biri olarak görülür.

Gropius'un, 1919 yılı Nisan ayında Bauhaus amacının tüm sanat dallarının mimarının çatısı altında toplanması olarak açıkladığı ilk Bauhaus Manifestosu şu şekildedir:

*"Tüm yaratıcı eylemlerin esas amacı yapılanmadır. Mimarlar, ressam, heykeltıraşlar yapının çok yüzlü iskeletini bütün olarak ve parça parça yeniden öğrenmeli ve bilmelidirler. Ancak o zaman işleri salon sanatından sıyrılıp mimari bir ruha büründüğünde kendi tarzlarını ortaya çıkaracaklardır. Sanatçı ile marangoz arasında temel fark yoktur. Marangozluk her sanatçının sahip olması gereken temeldir. Yaratıcılığın kaynağı budur. Geleceğin yapısını her şeyi, (mimarlık, resim, heykel) topluca ümit ederek anlayarak yaratalım."*¹⁰⁵

Gropius'un sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Bauhaus aynı zamanda uygulamalı sanatlarla, güzel sanatlar arasındaki duvarı ortadan kaldırarak, her iki uğraş alanlarının karşılıklı etkileşmesine iyi bir ortam hazırlamayı da amaçlıyordu. Yapılan sanatsal bir faaliyet, üretilen bir ürün, sosyal amaca yönelik ve fonksiyonel olmalıydı. Salt bir stil, fonksiyonsuz bir form kesinlikle amaçlanmıyordu.

¹⁰⁵ Ulrike Becks-Malorny, Kandinsky, s.135

Bauhaus'un amaçları, sanatın tüm disiplinlerini heykel-resim-el sanatları ve zanaatları, yeni bir mimarlığın öğeleri olarak birleştirmeye çaba gösterir. Okul, çatısı altında sanatçılarla teknikerleri bir araya getirerek şantiye tarzı örgütlenme modeli oluşturmak ister. Gropius'un yapmak istediği kuramla uygulamayı birleştirmek, uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmektir. Plastik sanatlarla mimariyi birleştirerek yeni bir anlayış ortaya koyar. Amaç endüstriyel üretime belirli bir estetik görünüm kazandırmak ve onu daha kullanılır görünüme sokmaktır. Okulda geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler ile sahne ve duvar resmi atölyeleri mevcuttur.

Bauhaus'u diğer tasarım okullarından ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstriyel üretim koşullarına uygun sanat eğitimi vermesidir. Bauhaus öğretisi, süslü ve gösterişli yüzey ilgisi yerine, işlev, teknik ve yaratı arasındaki anlam uyumunu önemsemiştir.¹⁰⁶

Günün tanınmış ve güçlü sanatçılarını biraraya getirerek yaratıcı ve özgün uygulamalar, örnekler üretmesi ve bu kişilerin aracılığı ile ilkelerini yaygınlaştırabilmesi Bauhaus'un başarısında rol oynayan önemli etkenlerden biri sayılabilir. Çünkü, Lyonel Feininger, Laszlo Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi sanatçılar aynı zamanda 20. yüzyılın sanat anlayışını değiştirmiş kişilerdi.

Sonuç olarak vurgulamak isterim ki, Bauhaus değişen dünyaya ümitle bakan endüstriyel gelişme ile dünyanın hızlı değişimine uyum sağlamak yönünde idealist projeler ve yaşam tavırları geliştiren tasarım ve mimarlık yoluyla dünyanın, yaşamın değişeceğine inanan bir kurum olmuştur.

¹⁰⁶ A.Artun-E.Alıçavuşoğlu, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı ZeynepYasaYaman, s.202

Bauhaus 20.yüzyıl modern mimarlığın oluşmasına katkıda bulunmuş, modern çizgisi, tasarımda sadelik ve işlevsellik, geometrik düzenlemeye bağlı biçimleri esas alan üç sanat dalında toplanmıştı: Mimarlık, Resim ve Heykel.

Gropius, ilk yıllarında farklı alanlardan gelen üç sanatçıyı Bauhaus'a dahil etti. Bunlar, sanat teorisyeni ve ressam Johannes Itten, ressam Lyonel Feininger ve heykeltıraş Gerhard Marcks idi. Daha sonra Paul Klee ve Oskar Schlemmer 1921 yılında Bauhaus'a katılır.¹⁰⁷ 1922 yılında Bauhaus öğretim kadrosuna katılan Kandinsky, sanatın teorik yönüyle daha çok uğraşmıştır.

4.10.1 Johannes Itten

Bauhaus ilk dönemin en önemli kişisi ressam-sanat teorisyeni olan Johannes Itten olmuştur. Itten öğretisi daha sonraları Bauhaus eğitim sisteminin omurgasını oluşturmuş, etkileri diğer atölye faaliyetlerine kadar uzanmıştır. Bauhaus eğitiminin çekirdeği olacak olan ön eğitim, hazırlık veya temel tasarım anlamına gelen Vorkurs adlı programı geliştirdi. Itten, Vorkurs'da üç görevim vardı diye açıklar:

- 1- *Öğrencilerin yaratıcı güçlerini ve dolayısıyla sanatsal yeteneklerini ortaya çıkarmak.*
- 2- *Öğrencilerin kariyer seçimlerini kolaylaştırmak.*
- 3- *Öğrencilere gelecekteki kariyerleri için tasarımın temel ilkesini sunmak.¹⁰⁸*

Itten'in pedagojik kökeninden gelen eğitimi iki zıt fikirle özetlenebilir: Önsezi ve Yöntem veya Öznel Deneyim ve Nesnel Tanımlama. Itten, genellikle derslerine jimnastik ve nefes egzersizleri ile başlar, bu sayede öğrencilerini ders konularına girmeden önce rahatlatır ve gevşetirdi. Zihnin ve bedenin arındırılmasını öğreten Mazdaizm diye bilinen mistik inancı da Bauhaus'a Itten

¹⁰⁷ Magdalena Droste, Bauhaus, s.22

¹⁰⁸ A.Artun-E.Alıçavuşoğlu, Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı, s.124-5

getirmiştir. Derslerinde sürekli tekrar ettiği üç alandan oluşan konuları: Doğal nesnelere ve maddelere üzerine çalışma, eski ustaların analizi ve canlı model çizimleridir.

Yumuşak-sert, yuvarlak-kare, sivri-küt vs. gibi zıtlıklardan maddelere ve nesnelere hakkında bilgiler öğretirdi. Biçim teorisi, çember, kare, üçgen ve bunların her birine ilişkilendirilmiş belirgin bir karakter oluşturmak üzere temel geometrik şekilleri konu alıyordu. Temel renkler ve biçimler Bauhaus'un son yıllarında özellikle etkili olan kavramlardı.¹⁰⁹ Itten, ayrıca biçim ve renk teorileri öğretti.

Bauhaus'un ilk eğitim tavrını Itten şekillendirmişti. Itten'in temel tasarım felsefesine göre, malzeme ve biçim analizleri özellikle karşıtlıkların bütünlüğü prensibine dayanmaktaydı. Temel geometrileri, Goethe'nin renk anlayışını, dışavurumcu bir biçimciliği vurgulayan bu eğitim, endüstriyel üretime, yani toplu makine üretimine de uygun olan soyut biçim anlayışını önemsiyordu. Buna göre sade, birincil formlar, küp, kare, küre, üretilen işlerde göze çarpmakta ve çağdaş bir biçim dilini, tüm üretim alanında ussal ve evrensel bir çözüm olarak belirlemekteydi.

4.10.2 László Moholy-Nagy

Metal atölyesinde Itten'den sonra, László Moholy-Nagy (1895-1946) hazırlık kurslarının tam sorumluluğunu almış, metal atölyesinde biçim ustası olmuştur. Nagy, tüm hazırlık ön kurslarını kökten değiştirdi. Bütün metafizik, meditasyon, nefes egzersizleri, önsözler, biçim ve renklerin duygusal düşünceleri kaldırıldı. Öğrencilere temel teknik ve materyaller ve onların

¹⁰⁹ Magdalena Droste, Bauhaus, s.25-27 v.d.

kullanımı hakkında dersler verdi. Itten'in öğretilerinin aksine Nagy, öğrencilerinin zihinlerini yeni tekniklere ve medyalara açmıştır.¹¹⁰



Resim 65 László Moholy-Nagy, A II, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 115.8 x 136.5 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak:<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/moholynogy.php>)

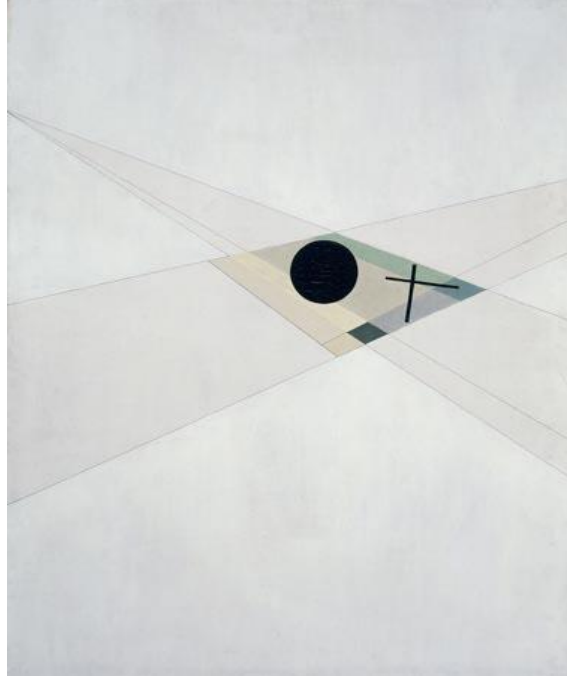
Nagy'nin, A II adlı resminde, yarı saydam düzlemler, belirsiz bir boşlukta durmaktadır. Paralelkenar ve daire biçimindeki bu düzlemleri izleyici, sağa ve sola doğru yatmış dikdörtgenler olarak görür. Moholy-Nagy'nin yapıtlarının en büyük özelliğinin ışık tutkusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik, onun değişik türdeki yapıtlarına bir bütünlük kazandırır. Fotoğraf kağıdına, araya negatif yerine bu kağıdın üstüne çeşitli nesnelere koyup ışığa tutarak elde edilen ve fotogram denilen baskının da ilk uygulayıcılarından biridir.¹¹¹

Nagy'nin resimleri, geometrik soyuttur. Resim yüzeyleri düz ve pürüzsüzdür. Resim isimleri ise bilimsel olmayan sadece harflerden ve rakamlardan oluşurdu.¹¹²

¹¹⁰ Frank Whitford, Bauhaus, s.124

¹¹¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.116

¹¹² Frank Whitford, Bauhaus, s.124



Resim 66 László Moholy-Nagy, AXL II, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 94.1x 73.9 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2983>)

Nagy'nin 1927 yılında yaptığı AXL II adlı eseri, saf geometrik kompozisyonudur.

4.10.3 Oskar Schlemmer

Alman ressam, heykeltıraş, sahne tasarımcısı olan Oskar Schlemmer (1888-1943), Bauhaus'ta 1921-1933 yılları arasında eğitimlik yapmıştır. Taş heykel atölyesinde çalışmış, daha sonra da sahne dekoru atölyesinin idarecisi olarak devam etmiştir.

1928 yılında Bauhaus'ta öğrencilere verdiği dersin ana konusu insandır. Ders programını üçe ayırır:

1- Formal insan, çizimde oran bilgisi, mekanik-kinetik, insan vücudunun hareketi ve yapısı.

2- Biyolojik insan, insan doğası ile anatomi bilgisi, yaşamsal fonksiyonu.

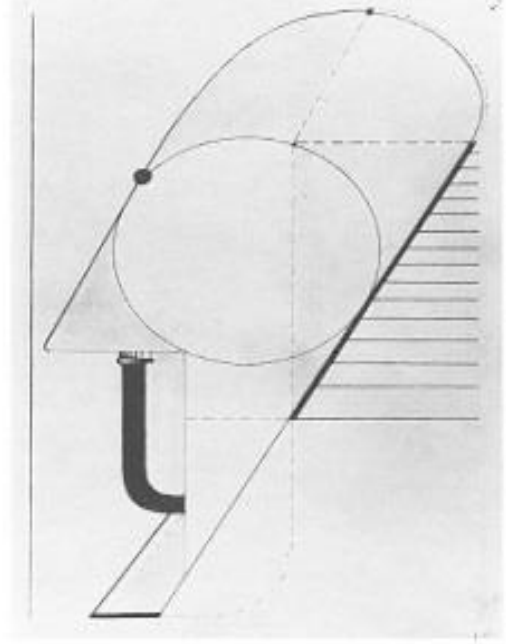
3- Felsefi insan, Antik dönemlerden yeni zamanlara kadar estetik, etik, metafizik düşüncelerle ilgili bilgileri kapsamaktadır. İnsan serisi derslerinin amacı, basit, tipik olanın dışında, geleceğe yönelik bir dünya görüşü oluşturmaktır.

Schlemmer'in, kendi resim çalışmalarının ideali ve konusu insan olmuştur. Mekanda insanı parçalamak istememiş, her şeyin ölçütü olarak göstermiştir. Modern hayatın hazzına varabilmek için kozmik yaşamın bir parçası olan ve modern hayatı yaratan insanı daha yakından ve her yönüyle incelenmeye başlamıştı. Bu nedenle, yalnız insan çizimleriyle yetinilmiyor, onun varlık koşulları, doğal ve içinde yaşadığı yapay çevreyle ilişkileri, biyolojik özellikleri ve duygusal yaşamı, psikolojik ve sosyolojik yönleriyle inceleniyordu.¹¹³

¹¹³ Karin v.Maur, Oskar Schlemmer, s.259



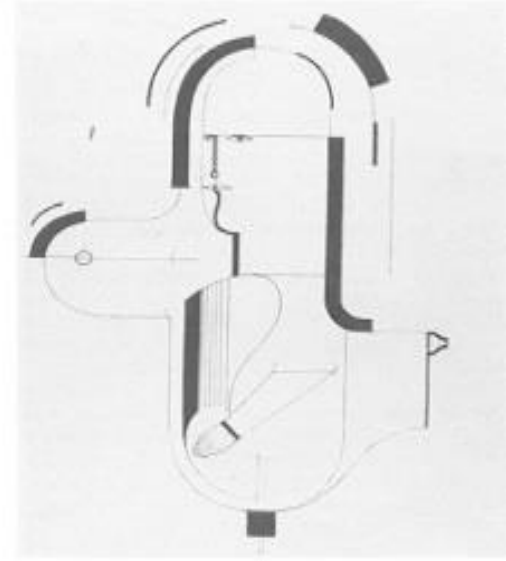
301



302

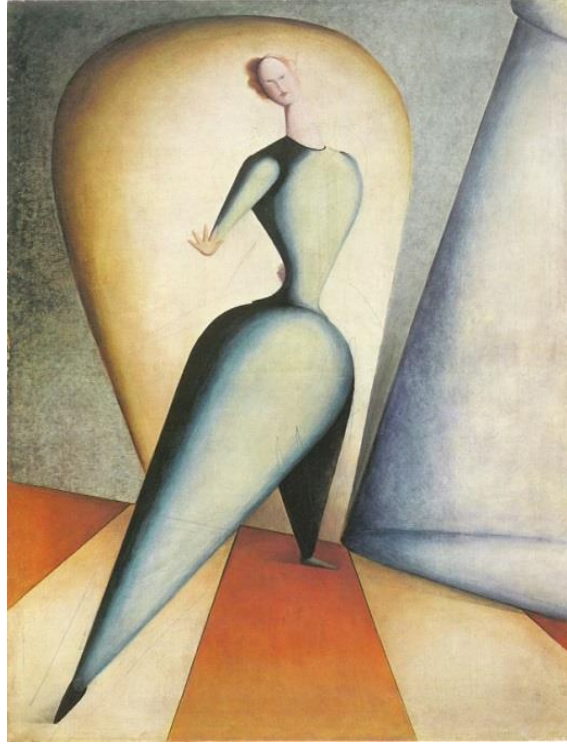


304



305

Şekil 9 Schlemmer'in, geometrik baş çizimi örnekleri
(Kaynak, Karin v.Maur, (1982) Schlemmer, Prestel Verlag, Münih.) (s.140)



Resim 67 Oskar Schlemmer, Dansçı, 1922-23, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 130 cm
Bavyera Eyalet Tablo Koleksiyonu (Modern Tablo Koleksiyonu), Münih
(Kaynak 1, Karin v.Maur, (1982), Oskar Schlemmer, Prestel Verlag, Münih)
(Kaynak 2: <http://www.reisser-kunstpostkarten.de/index.asp?aid=4601>)

Schlemmer, Dansçılar adlı resimlerinde insan vücudu ile alanların yani mekanın buluşmasına önem verir. İnsan varlığı özellikle sahne ya da resim alanında kalabalığın içerisinde çekilip, tek bir varlık olarak özellik bulur. Buradaki Dansçı adlı resmindeki dansçı, sanatçının kendisidir. Yıldız şeklinde eli vardır ve elinin hareketi kendini resmettiğini düşündürür.¹¹⁴

Dansçı hem ön planda hem geri planda durur, bir bacağın önde duruşu ile ön planda, diğer bacağın arkada duruşuyla geri plandadır. Sanatçı, zaman ve mekanla sınırlı algımızı zorluyor aynı zamanda metafizikle bağlantı kuruyor.

¹¹⁴ Karin v.Maur, Oskar Schlemmer, s.24

4.10.4 Wassily Kandinsky



Resim 68 Wassily Kandinsky, Beyaz Oval, 1919, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 93 cm
Tretiyakov Eyalet Galerisi, Moskova
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny (2007) Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

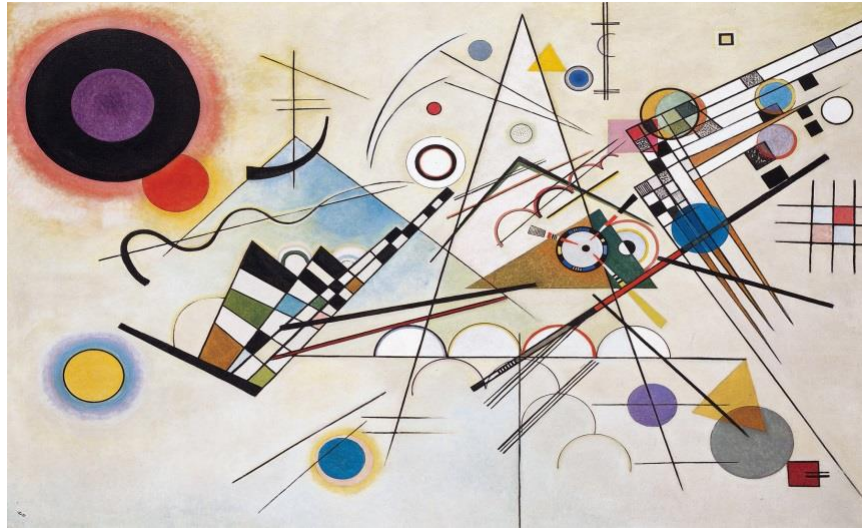
Wassily Kandinsky'nin Bauhaus yılları geometrik tarzına önemli geçiş sağlamıştır. Kandinsky'nin ilk defa ortaya koyduğu bu çerçeveleme, tuvalin dikdörtgenliğinin tansiyonunu düşürmekte, etkisiz kılmaktadır. Yani resmin dikdörtgen sertliğinin yumuşatması dış çerçeveden koparmaktadır. İç resimsel öğeler artık tanımlanmamış yüzen bir boşluğun içindedir. Kompozisyonun köşegensel yerleşimleri ve biçimlerin üçgenler, yaylar ve çizgiler halinde yükselen bir şekilde geometrikleşmeleri, Kandinsky'nin bu döneminin ayırt edici unsurlarıdır.

Kandinsky'nin Moskova periyodunda iki eğilimi daha ortaya çıkmıştır: Daha da güçlenmiş geometrikleşme ve bordür kullanımları Beyaz Oval, 1919 isimli tablosunda görülmektedir. Beyaz düzlem dairesel hareketi içinde yön göstergeleri ile siyah zemin üzerinde yüzer haldedir. Biçimler daha keskindir ve daha geometrik olmaya yakındırlar. Kandinsky'nin işlerinde sıkça rastladığımız diagonaller kama şeklinde vurgulanmıştır.



Resim 69 Wassily Kandinsky, Yay ve Nokta, 1923, Kağıt üzerine suluboya, mürekkep ve kurşun kalem, 46.5 x 42 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny (2007) Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

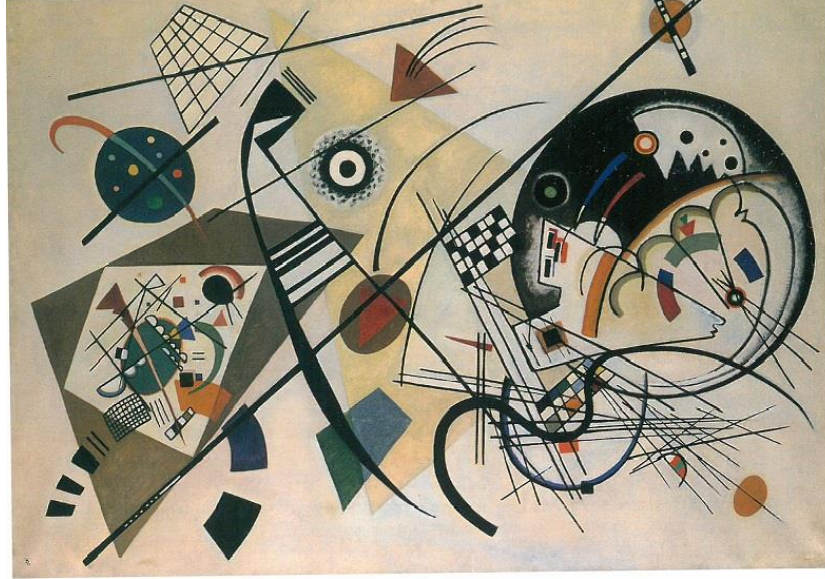
Kandinsky'nin Weimar'daki erken dönem yıllarından kalma Yay ve Nokta isimli resimdeki yapılanma Beyaz Oval'daki köşegensel yerleşmesi ile benzerlik göstermektedir. Soyut geometrik resim dili kullanmıştır.



Resim 70 Wassily Kandinsky, Kompozisyon 8, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm
Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York
(Kaynak: Hajo Düchting, (2012), Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

Kandinsky'nin Bauhaus döneminde yapmış olduğu Kompozisyon 8 adını verdiği resmidir. Geometrik öğeleri daire, yarım daire, açılar, düz ve eğri

çizgilerdir. Ağırlıklı olan daire resmin sol üst köşesindedir. Diğer küçük renkli daireler resim yüzeyine dağıtılmışlardır.¹¹⁵ Birbirini kesen düz çizgiler ve eğriler, kare, üçgen, daire kompozisyonda denge içindedir.



Resim 71 Wassily Kandinsky, Düz Çizgi, 1923, Tuval üzerine yağlıboya,
115 x 200 cm
Nordrhein-Westfalen Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

Kandinsky'nin Düz Çizgi adlı yapıtında, üst üste gelmiş geometrik biçimler vardır. Yamuk, üçgen ve daire bu resimdeki üç temel elemanları oluşturur. Uzun bir köşegen hat yamuğu ve üçgeni bölerken, daireye de teğet geçer. O uzun köşegen çizgi sağ üst köşede bir çubuk tarafından durdurulur. Bu köşegensel hareket başka diğer çizgilerle de daha güçlü hale getirilir. Aynı zamanda geniş yay yapan çizgiler gurubu ve sağ alt köşedeki serbestçe konmuş doğrusal biçimler tarafından kesilir.

Her yapı elemanının kendince bir anlamı vardır, üst üste gelseler bile özerkliklerini kaybetmemişlerdir. Tüm biçimler resim yüzeyinde hareket

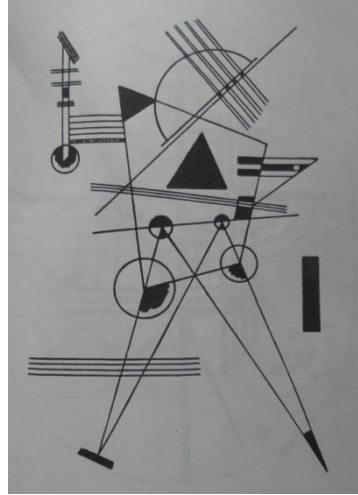
¹¹⁵ Hajo Düchting, Kandinsky, s.72

halindedir. Hareket ve durağanlık ile zıtlık ve denge güçleri Kandinsky'nin erken Bauhaus yıllarındaki resimlerinin temalarıdır.¹¹⁶



Resim 72 Wassily Kandinsky, Siyah Üçgen, 1925, Karton üzerine yağlıboya, 79 x 53.5cm
Boymans-van-Beuningen Koleksiyonu, Rotterdam
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007) Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

Kandinsky, önce Siyah Üçgen adlı bu yağlıboya tabloyu yapar, bu tabloyu yaptıktan sonra özet çizimler dediği uygulamayı yapar.



Şekil 10 Wassily Kandinsky, Düz Çizgi ve Yayın Karmaşasının İç İlişkileri, 1925
(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover Publications, Inc. New York)

¹¹⁶ Ulrike Becks-Malorny, Kandinsky, s.136-142

Kandinsky 1925 yılında Siyah Üçgen adlı yağlıboya tablosunu yaptıktan sonra, aynı yılda çıkarttığı Düzleme Giden Nokta ve Çizgi (Point and Line to Plane) isimli kitabında, Siyah Üçgen tablosunun özet çizimine yer vermiştir. Bu tür özet çizimler bir resmin kompozisyonundaki en önemli yapıları ve biçimleri ortaya koyar.

Bir nokta, bir düzlem üzerinde kendisine uygulanan dış bir güç tarafından sürüklendiğinde, bir çizgiyi oluşturur. Dolayısıyla, bu çizgi bir hareket neticesinde ortaya çıkmıştır. Dinamiktir ve noktanın mutlak zıddı haline gelmiştir. Aynı şekilde nokta ve çizginin her ikisi birlikte bir gerilim oluştururlarken, çizgi tek başına bir yönü temsil eder.

Kandinsky, geometrik düz çizginin üç tipik biçimi olan yatay, dikey ve köşegeni incelemiştir. Sakinlik ve düzlük yatayın, sıcaklık ve yükseklik ise dikeyin çağrışımlarıdır. Köşegen ise, hem yatay hem dikey özelliklerini birlikte taşır. Diğer tüm çizgiler bu köşegenin türevleridir.

Sonra yayı incelemiştir. Yay düz çizgiye zıtlık oluşturur. Düz çizginin aksine, içinde bulunduğu düzlemin özünü ortaya koyar. Bu eğik çizginin yani yayın hayat enerjisi ve kendine yeten bir olgunluğu vardır. Yay sonsuz sayıda değişik boyutlarda olabilir.

Kandinsky, bağımsız dalgalanmalı dediği çizgileri şu şekilde açıklar: Bunlar hatları yerine göre kalınlaşan, dolayısıyla gerektiğinde düzleşen yaylardır. Bu değişkenler resmin bütünü oluşturarak sert havasını gevşetir ve titreşim kazandırır. Eğer bu bağımsız dalgalı çizgiler geometrik biçimlerle birleşirse, her bir geometrik biçimin iç gerilimlerini canlandırır.¹¹⁷

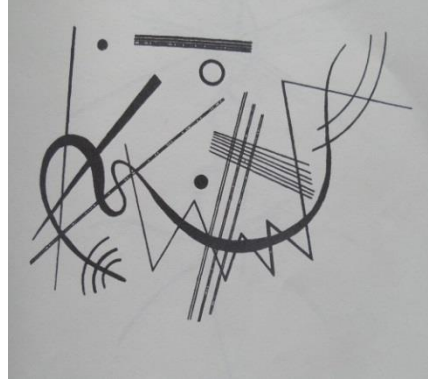
¹¹⁷ Ulrike Becks-Malorny, Kandinsky, s.149

Kandinsky'nin Bauhaus'ta yayınladığı Düzleme Giden Nokta ve Çizgi adlı kitabındaki bazı öğretiler, Şekil, 11, 12, 13, 14, 15'de gösterilmiştir.



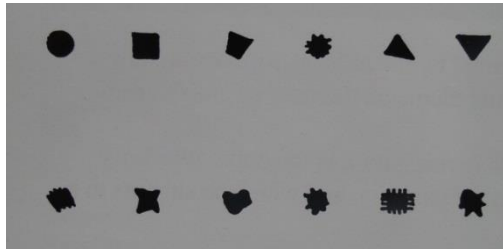
Şekil 11 Yatay pozisyonda vurgulu, eğri çizgi, dalgali hat

(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover Publications, Inc.New York)



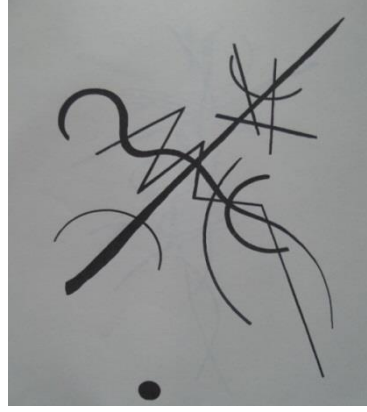
Şekil 12 Geometrik öğeler eşliğinde aynı dalgali hat

(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover Publications, Inc.New York)



Şekil 13 Farklı şekillerde noktalara örnekler

(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover Publications, Inc.New York)



Şekil 14 İçsel olarak titreşen bir dış yapıya sebep olan köşegen gerilimler ve noktanın yarattığı karşı gerilim.¹¹⁸

(Kaynak: Wassily Kandinsky, (1979) Point and Line to Plane, Dover Publications, Inc. New York)

Kandinsky'nin Sanatta Ruhsallık Üzerine (On the Spiritual in Art) adlı kitabında renk ve form ilişkisini anlatır. Form, tamamiyle soyut ve geometrik olmasına rağmen ruhsal bir güce sahiptir.

Bir üçgenin (dar açılı, geniş açılı ya da eşkenar olsun) kendine özgü ruhsal bir değeri vardır. Bu değer, başka formlarla ilişkilerine bağlı olarak bir şekilde değişebilse de, temel niteliğini kaybetmez. Daire, kare ya da herhangi bir geometrik şekil de benzer bir durum arz eder. Sarı üçgen, mavi daire, yeşil kare ya da yeşil üçgen, sarı daire, mavi kare, hepsi başkadır, farklı ruhsal değerlere sahiptir.¹¹⁹ Kandinsky, form ve renk arasındaki karşılıklı etkileşimi bu şekilde açıklar.

¹¹⁸ Wassily Kandinsky, Point and Line to Plane, s. 31, Ekler Şekil 23, 20, 16,17.

¹¹⁹ Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, s.70



Resim 73 Wassily Kandinsky, Noktalar Üzerinde, 1928, Tuval üzerine yağlıboya,
140 x 140 cm,
Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris
(Kaynak: Ulrike Becks-Malorny, (2007), Kandinsky, Taschen GmbH, Köln)

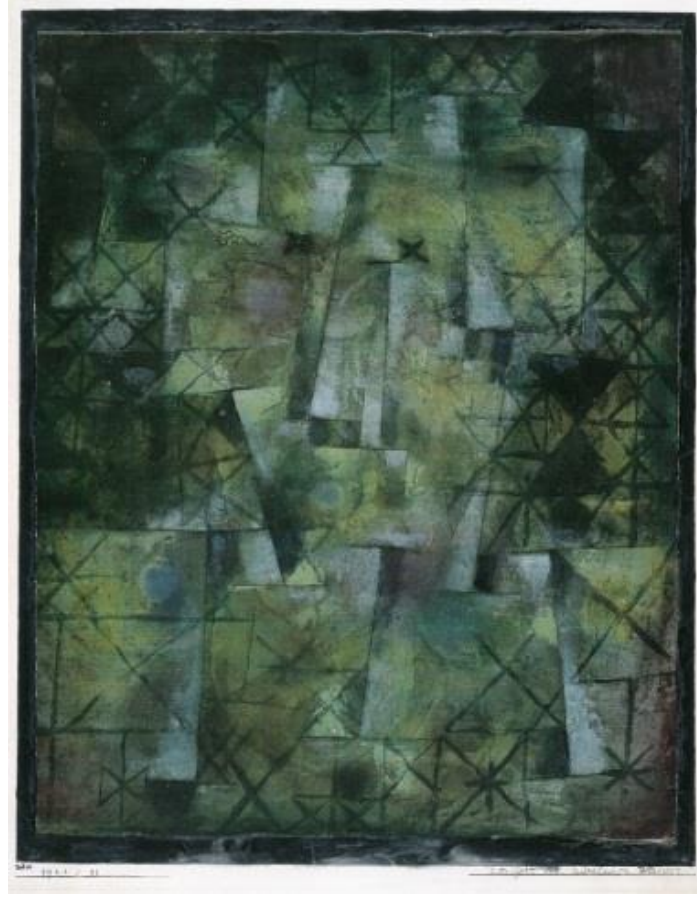
Kandinsky Noktalar Üzerinde adlı resminde, geometrik formlar üçlü gri çubuk demetinden yukarı doğru ateş topu gibi yükselmektedir. Bu demet çember ve üçgenlerde sonlanmıştır. Renkler şekillerden bağımsızdır. Kandinsky'nin, Bauhaus dönemi işlerinde belirgin özelliği geometrik kompozisyonlarıdır.¹²⁰

4.10.5 Paul Klee

Paul Klee (1879-1940), Gropius'un çağrısı üzerine Bauhaus'ta ders vermiştir. Bauhaus'da, çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektifin ve benzeri öğelerin işlevleri üzerinde uzun uzun durmuş ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini belirtmiştir.¹²¹

¹²⁰ Ulrike Becks-Malorny, Kandinsky, s.129

¹²¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.220



Resim 74 Paul Klee, Kuzey Ormanlarının Tanrısı, 1922, Tuval üzerine yağlıboya ve mürekkep, karton üzerine suluboya çerçevesi, 53.5 x 41.4 cm
Paul Klee Vakfı, Bern Sanat Müzesi, İsviçre
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011), Klee, Taschen GmbH, Köln)

Klee'nin, 1922 yılında yaptığı Kuzey Ormanları Tanrısı adlı çalışması, mor, yeşil ve sarının gölgeleriyle oldukça koyu görünür. Çarpı işareti ile kaplıdır ve bir sürü küçük karelere bölünmüş gibidir. Eğer resme biraz uzaktan bakarsak Picasso ve Braque izlenimleri olan keskin geometrik şekillerden oluşan bir suratı resmin ortasında görürüz. Suratın gizemli bir şekilde karanlıktan çıkıp belirmesi, resmin adı ile açıklanabilir.



Resim 75 Paul Klee, Kırmızı, Sarı, Mavi, Siyah ve Beyaz Dikdörtgenler Uyumu, 1923,
Karton üzerine siyah yağlıboya, 69.7 x 50.6 cm
Paul Klee Vakfı, Bern Sanat Müzesi, İsviçre
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011) Klee, Taschen GmbH, Köln)

Klee, Bauhaus Weimar’da yağ transferi çizim tekniğini geliştirmiştir. Siyah yağlıboya ile kaplanmış bir kağıt parçası yardımıyla bir çizimi, resim yapmakta kullanacağı diğer bir kağıt üzerine sert ve ince metal veya iğne ucu gibi malzeme kullanarak aktarırdı. Tarama hatları hafifçe bulanık ve bozulmuş şekilde aktarılırdı ve etraflarında oluşan leke parçaları, eliyle çizimi aktarırken uyguladığı basınç sırasında oluşurdu. Sonra üzerine suluboya uygulardı. Sıklıkla kullandığı renk pembedir. Klee, resmin üst ve alt kenarlarına gri ve bulutsu şeritler halinde çerçeveler uygulardı. Kuzey Ormanları Tanrısı ve Kırmızı, Sarı, Mavi, Siyah ve Beyaz Dikdörtgenler Uyumu adlı çalışmaları, yağ transferi çizim tekniği ile uygulanmıştır.¹²² Geometrik formlarla uygulanmış bir resmidir.

¹²² Susanna Partsch, Klee, s.59



Resim 76 Paul Klee, Anayol ve Yanyollar, 1929, Tuval üzerine yağlıboya,
83.7 x 67.5 cm
Ludwig Müzesi, Köln
(Kaynak: Susanna Partsch, (2011) *Klee*, Taschen GmbH, Köln)

Klee, Mısır seyahatinden sonra edindiği yeni izlenimleri ile, çizgilerle bölünmüş soyut resimler çalışmıştır. Anayol ve Yanyollar isimli resminde, değişken kalınlıklardaki yatay şeritler, farklı açılardaki dikey çizgiler ve birbirinden ayrılmış renk alanları tarafından parçalara bölünmüştür. Hatların eğimi bir manzara perspektifini ortaya koyar. Klee, Mısır seyahatinden sonra, geometrik işler üretmiştir.¹²³

Klee'nin dersleri doğa etütleri ile başlamış ve o derece doğa etütleri ve doğa yasaları ile uğraşmıştır ki, cisimlerde bulunan enerji, denge, yoğunluk gibi değerleri görsel olarak ifade yollarını denemiştir. Klee, bu çalışmalarını Tasarım Metotları (Gestaltungslehre) adlı yapıtında toplamıştır. Klee'nin iyi bir geometri bilgisi vardı. Görsel anlatım kapsamında yüzeysel mekansal

¹²³ Susanna Partsch, Klee, s.63

geometrik kompozisyonları ve konstrüksiyonları inceleyerek denemeler yapmıştır.¹²⁴

4.10.6 Lyonel Feininger



Resim 77 Lyonel Feininger, Katedral, Bauhaus manifestosunun ve programının kapağı, Nisan 1919
Bauhaus Arşivi / Tasarım Müzesi, Berlin
(Kaynak:<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/cathedral>)

Lyonel Feininger (1871-1956) , Bauhaus bünyesinde Baskı atölyesinde görev yapmıştır. Feininger'in keskin katı geometrik resim dili vardır. Doğa mimarisi içindeki geometriyi resmetmiştir. Mimari karakteri ile Gropius'u çok etkilemiştir.¹²⁵ Bauhaus Manifestosu'nun baskısını yapmıştır.

¹²⁴ Yüksel Bingöl, Bauhaus ve Eğitim İlkeleri, <http://www.mobbig.org/belge/MOBBIG-29/YukselBingol-Sunu-mobbig29.pdf>

¹²⁵ Frank Whitford, Bauhaus, s.61



Resim 78 Lyonel Feininger, Gelmeroda IX, 1926 Tuval üzerine yağlıboya,
100 x 80 cm

Folkwang Müzesi, Essen, Almanya

(Kaynak:<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=3281&viewType=detailView&lang=en>)

Feininger, Almanya'nın Essen adlı köyünden kilise görüntüleri resmetmiştir. Çeşitli tonlar ve renkler kullanmış, izleyiciye şeffaf görüntü sunmuştur. Üst üste gelmiş katmanlar ve ışıklı düzlemler vardır. Işık ilahi bir atmosfer yaratmıştır. Kilise binasını geometrik biçimlerde düzenlemiştir.

4.11 Konstrüktivizm

Konstrüktivist akımının önemli sanatçıları; Vladimir Tatlin (1885-1953), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1886-1962), El Lissitzky (1890-1941), Alexandır Rodchenko'dur. (1891-1956)

1917 Devrimi ile birlikte siyasal, sosyal dönüşüm geçiren bir ülke olan Rusya, devrim ideolojisine uygun bir sanat anlayışına yönelir . Artık önemli olan tasarlamaktır. Yeni bir dünya, ancak tasarım ile mümkün olacaktır. Rusya'da Konstrüktivizm akımı, inşa'ya yönelik tasarımla önem kazanmaktadır.

Tasarlamak fikrinin gündeme gelmesi ile eski düzen anlamını yitirir, el emeği ve yetenek karşısına tasarım çıkar.

Konstrüktivizmde; herşeyden evvel sanatın işlevsel olması söz konusudur. Görsel dili, soyut ve sadeliktir. Heykellerin temel biçimlere indirgenmesi, geometrik sadeleştirme, malzeme olarak, geleneksel malzeme değil, endüstride üretilen ve kullanılan malzemeler önem kazanır. Bireysel estetik dürtüler değil, topluma hitap etmek, toplumun entelektüel gereksinimlerinin sanat yoluyla giderilmesini amaç edinilmiştir.

Estetik kaygıdan hareket edilmemesi ve işlevsel olmasıyla sanat konseptinde bir değişiklik oluşur. Sanat nedir? sorusunun yanıtı değişir artık. Bireysel sanat anlayışı, sanatçının kendi içinin dışsallaştırılması iken, yerine tümüyle aklın devreye girmesi ve zihinsel tasarım süreci önem kazanır.

Konstrüksiyon sözcüğü, modernlik ve ilerleme özelliklerini bünyesinde barındırır. Geometrik sadeleştirme ile geometri karşımıza çıkar. Malzeme olarak cam, metal, ahşap gibi özgün malzeme, endüstride üretilen malzemeler olarak önem kazanır. Konstrüktivizm sanayi ile irtibatlı hale gelir.

Konstrüktivizm terimi, Naum Gabo (1890-1977) ve Antoine Pevsner (1886-1962) tarafından hazırlanan Gerçekçi Manifesto'da geçer. Gerçekçi Manifesto'da Konstrüktivizm'in beş ana ilkesi şöyle açıklanmaktadır:

“Resimde, resimsel eleman olarak renkten vazgeçtik, renk nesnelere optik yüzeydir; nesnelere dış ve yapay izlenimdir; renk rastlantısaldır ve şeyin özü ile ilgisi yoktur.

Biz çizgiden vazgeçtik; onun betimleyici değerinden; gerçek yaşamda betimleyici çizgiler yoktur; betimleme kişinin şeyler ile ilgili elde ettiği rastlantısal belirtidir; yaşam ve cismin sabit yapısı ile bağlı değildir. Biz çizgiyi sadece statik güçlerin ve onların nesneleredeki ritminin yönü olarak görüyoruz.

Biz hacmi, uzamın resimsel ve plastik formu olarak kabul etmiyoruz; hiç kimse uzamı, sıvının yardla ölçülememesi gibi hacim ile ölçemez. Uzama bakın, sonsuz derinlikten başka nedir? Biliyoruz ki, derinlik sadece uzamın resimsel ve plastik formudur.

Heykelde, kütleyi heykel elemanı olarak kabul etmiyoruz. Her mühendis bilir ki, katı bir cismin statik güçleri ve onun materyal gücü, kütlenin niceliğine dayanmaz..Fakat siz heykeltıraşlar, eski çağın önyargısına bağlı olanlar, hala hacmin kütleden ayıramayacağı inancındasınız. Biz dört tonluk kütle ile yaratılan hacmi dört düzlem ile yaratmaktayız.

Biz, sanattaki bin senelik kuruntu olan statik ritmi plastik sanatlarda tek eleman olarak görmeyi kabul etmiyoruz. Biz sanatta, gerçek zamanı algılayışımızın temel formları olarak kinetik ritmi, yeni bir eleman olarak kabul ediyoruz.”¹²⁶

1920’lerde Rusya’da Konstrüktivizm akımı Almanya’da ise Bauhaus okulu bünyesindeki sanatçıların üretimlerini karşılaştırdığımızda kullandıkları malzemeler ve geometrik biçimsellikleri açısından paralellik bulabiliriz.¹²⁷ Gerek Konstrüktivistlerin gerekse Bauhaus sanatçılarının yeni bir dünyanın inşasını gerekli gördüklerinden tasarıma yönelen işlevsel ve sanatın toplumsal zeminde anlam ifade etmesi gerektiği düşüncesindedirler.

Sanatçıların çıkış noktası; Rusya yeni bir dünyaya açılmakta, sanatçılar da bu yeni oluşacak dünyaya sanatsal açıdan destek olmak istediklerinden, sanatçı konsepti değişir; herkes mimar ve mühendis olabilirse, herkesin de sanatçı olabileceği anlayışından kaynaklanır. Sanatçıya Toplum Mühendisi ya da Yaratıcı Tasarımcı adı verilmekte, bu anlayış toplumu mühendisler şekillendirecek sanatçı da mühendis gibi çalışacaktır anlamı çıkmaktadır.

Konstrüktivist nesnede; sanayiden elde edilen malzemeler ve bunların birleştirilmesi önem kazanır ne bu nesnelere sanki bilimsel deneymiş gibi ele alınmakta ve Laboratuvar nesnesi olarak sunulmaktadır. Laboratuvar nesnesi

¹²⁶ Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.44-45

¹²⁷ Stephen Bann, The Tradition Of Constructivism, s. xxxvii

olduğunda sanatçının kimliği önemsizleşir. Konstrüktivistler nesnelere birer deney gibi görmüşlerdir. Sanat yapıtı gibi sergilenen ama sanat olarak algılanmayı amaçlamayan üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür alt yapı oluşturmaktır. Bireysel estetik dürtüler değil, topluma hitap etmek, toplumun entelektüel gereksinimlerini sanat yoluyla giderilmesi bu düşüncenin sonucudur.

Grafik önem kazanır ve propaganda afişleri ortaya koyarlar. El Lissitzky'nin (1890-1941) afişleri çok önemlidir. Şair ve oyun yazarı Vladimir Mayakovski (1893-1930) "Sokaklar bizim fırçamız meydanlar paletimiz" diyerek, siyasetin sanata girmesi ve sanatın siyaseti desteklemesini bir tür propaganda gibi düşünebiliriz.

Konstrüktivistler Tektonika ve Faktura kavramlarını ortaya atmışlar, ve bu kavramları da şu şekilde açıklamışlardır: Faktura, kullandıkları malzemede mevcut olan özellikler neyse onun vurgulanması ve görsel olarak ortaya konmasıdır. Malzemenin niteliği ve malzemenin özü önem kazanır. Bir nesnenin yüzeyinin, dış formunun nasıl yapıldığının gösterilmesi ve yüzeyin kendine özgü olan niteliği anlamındadır. Malzemenin organik hali ve sonrasında ortaya çıkan yeni halidir. Tektonika ise; endüstriyel malzemelerin elverişli kullanımıyla ortaya çıkar ve şekillenir. Tektonika sözcüğü, dünyanın merkezinden püskürme anlamına gelen jeolojik bir terimden alıntıdır. Tektonika, içsel, organik bir varlığın patlaması anlamındadır.¹²⁸Yöntem olarak tektonika kavramı ise, konstrüktivist, yeni bir içerik ile yeni bir biçimin sentezini gerçekleştirmeye yönelmelidir, sanatı tamamen bir yana atmalı ve endüstrinin sağladığı malzemeye iyice dikkat etmelidir, şeklinde açıklanabilir.¹²⁹

¹²⁸ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.111

¹²⁹ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, s.189

Nesnenin uzamsal varlığı, gerçek uzam önem kazanır. Zaman, uzam, hacim, düzlem, renk, çizgi ve ışık da konstrüktivistler için bir malzemedir. Çalışmalarında yapıtlarını yerleştirdikleri mekan o yapıtın parçası haline gelmektedir.

Tatlin'in kurucusu olduğu Rus Konstüktivist hareketinin avangard sanatçıları tasarım çalışmalarını toplumun yeniden yapılanışı ile sanatın bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir. Konstrüktivistler komünist giysilerin, dokumaların, mobilyaların, mimarinin ve hatta tüm şehrin tasarlanmasıyla Sovyet nüfusunun davranış kalıplarını değiştirmeye kendi deyimleriyle 'kitle ruhunun örgütlenmesi' için tümenden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmıştır.¹³⁰

4.11.1 Vladimir Tatlin

Tatlin'in en büyük ve en önemli işi olan Üçüncü Enternasyonal Anıt Model'i (1920), aynı zamanda hükümeti ve propagandayı merkezileştiren bakış açısını ifade eder. Tatlin'in anıt modeli, kafes şeklindeki gövdenin içine yerleştirilen, cam binaların yavaşça dönmesinin tasarlanmasıyla, bir makinanın parçaları izlemine yaratır. Anıtta yer alması düşünölen radyo istasyonu ile de kitle iletişimi için merkez olmayı üstlenen proje, Sovyet modernizasyonunun gelecekteki başarılarının sembolü olarak görülür. Radyoya verilen önem, onun, dünyanın parçalanmış olan ruhuna şekil vereceği ve tüm insanoğlunu bir araya getireceği inancından kaynaklanır.¹³¹

¹³⁰ Toby Clark, Sanat ve Propaganda, s.101

¹³¹ Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.44



Resim 79 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919, Ahşap, Cam, Çelik,
420 x 300 cm
Ulusal Sanat Müzesi, Paris
(Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-tatlin-vladimir.htm>)

Tatlin'in en ünlü tasarımı olan Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Moskova'nın ortasına dikilecekti. 60 derece yatay bir giriş tarafından taşınacak olan sarmal biçimli, gökyüzüne bir matkap ucu gibi yükselecek olan bu anıt Eyfel Kulesi'nin simetrik biçiminden farklı olacaktı. Spiral iskeleti içinde yılda, ayda ve günde birer tur dönüş yapan üç geometrik yapı bulunacaktı ve bu geometrik yapıların içinde toplantı salonları vardı.¹³²

Tatlin'in konstrüktif yapıtlarının en önemli özelliği, izleyiciyi gerçek uzamda o yapıtın parçası haline getirmek istemesidir. Mekan ile bütünleşmiş tasarımlar yapar.

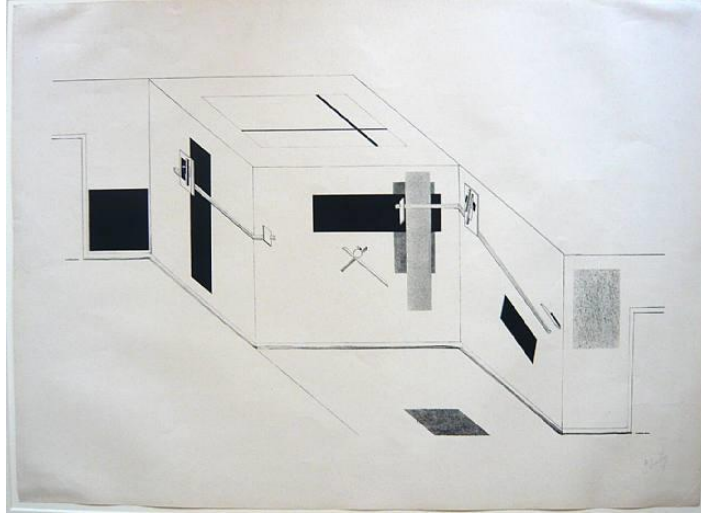
¹³² David Britt, Modern Art, s.198



Resim 80 Vladimir Tatlin, Köşe Rölyef, 1914, metal, ahşap, tel 118 x 71 cm
Rusya Eyalet Müzesi, St.Petersburg
(Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-tatlin-vladimir.htm>)

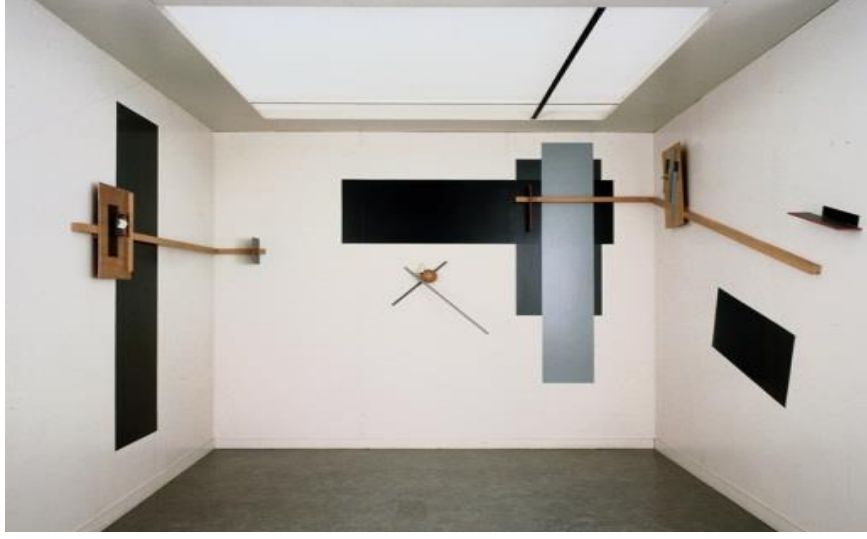
Tatlin, köşe rölyeflerde, kütlelerin oylumlu yapısalılığı, renk, doku ve kompozisyonun sağladığı ifade bir araya getirilir.¹³³

4.11.2 El Lissitzky



Şekil 15 El Lissitzky, Proun Odası Taslağı
(Kaynak: http://www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/course_website/slides16/lissi019_400w.htm)

¹³³ Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.44



Resim 81 El Lissitzky, Proun Odası, 1923
MoMa, New York

(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>)

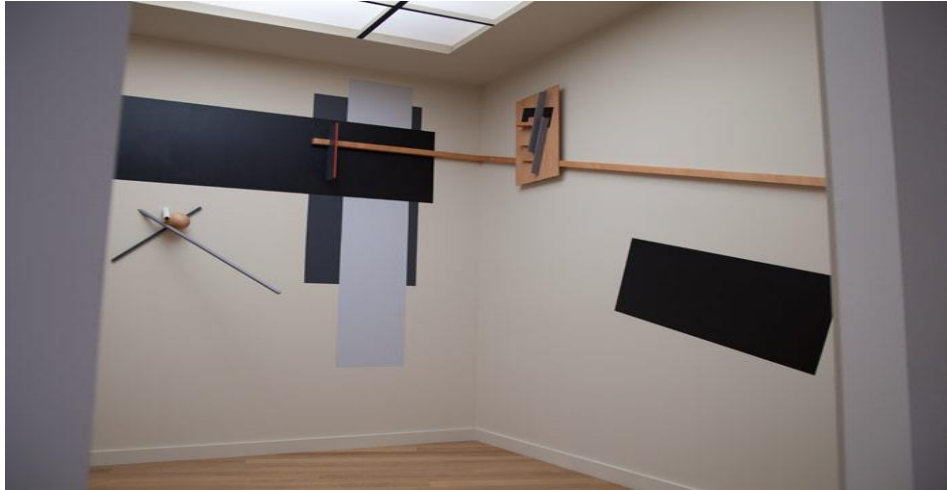
Lissitzky, 1923'de Berlin sergisi için Proun Odası (Yerleştirme) adını verdiği, yukarıdan aydınlanan küçük bir odada temel biçimler yerleştirmiştir.



Resim 81.a Proun odası, yerleştirme örnekleri, Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>)



Resim 81.b Proun odası, yerleştirme örnekleri. Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>)

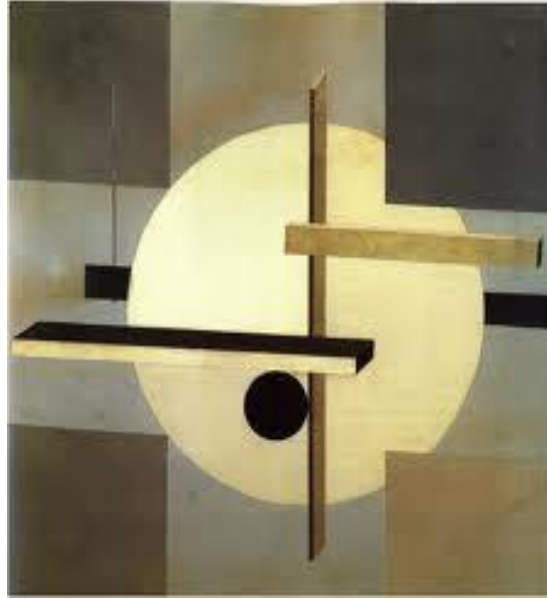


Resim 81.c Proun odası, yerleştirme örnekleri, Farklı açılardan görüntüler
(Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>)

Lissitzky, Berlin’de açacağı bir sergi için Proun Odası adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarladı ve kurdu. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanı bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen bu biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her

yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu.¹³⁴

Lissitzky, Süprematist mekan anlayışının egemen olduğu çalışmalar sunmuştur. İki boyutlu anlayıştan üç boyutlu mekan düzenlemelerine geçmiş 1920 ve 1925 yılları arasında Proun ismini verdiği diziler yapmıştır. Rusça cümlesinin kısaltılmışı (proekty ustanovleniya novogo) olan Proun kelimesi Yeniyi Oluşturmak İçin Projeler adlı dizisini yapmıştır. Proun çalışmalarında tümüyle soyut ve mimari özellik taşıyan geometrik biçimleri kullanmıştır. Bu yapıtlarında biçimler sınırsız bir boşlukta yüzüyormuş izlenimini vermektedir. Derinlik kavramını üç boyutlu objelerle kullanmıştır. Soyut, geometrik ve sadedir.



Resim 82 El Lissitzky, Proun R.V.N.2, 1923, Kanvas Üzerine Karışık Teknik,
99 x 99 cm
Sprengel Müzesi, Hannover,
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008) Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)

Lissitzky kare formatlı Proun R.V.N.2 isimli 1923 tarihinde yaptığı işinde, bir işarete benzeyen renk etkileri oluşturan kırmızı düzlemlerden vazgeçti. Onun

¹³⁴ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.113

yerine sadece solgun kahverengi, gri ve siyah tonları kullandı. Resmi yaygın düz alanlar ve keskin üç boyutlu formlardan oluşturdu. Merkezde resmin ortasından hafifçe uzaklaşmış dairesel aydınlık bir alan bulunur. Bu hareketlilik ve belirsizlik resmin dört köşesine yerleştirilmiş dört kare alan tarafından durağanlaştırılmıştır. Bu dört kare dairenin bazen üstüne çıkmış bazen de daireye dokunur şekildedir. Aydınlık ve gölge kenarlarının belirgin olduğu üç dar mimari öge dairesel düzlemin önünde boşlukta yüzüyor gibi durmakta, her üç obje kendi ışığı ile aydınlatılmış gibidir. Buna zıt olarak hiç birinin gölgesi diğerinin üstüne düşmemekte veya dairenin içine düşmemektedir. Karanlık ve aydınlık yüzeylere baktığımızda hepsi kendi ışık kaynaklarıyla aydınlatılmıştır, fakat ne birbirinin üzerine, ne de dairenin üzerine gölgelerin düşmediğini görürüz.¹³⁵

4.11.3 Naum Gabo



Resim 83 Naum Gabo, Baş no2, 1916, Çelik, 175.3 x 134 x 122.6 cm
Tate Koleksiyonu

(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>)

Gabo'nun işlerinin temelini oluşturan Stereometrik yapı olan bir metod kullandı. Bu metod ile biçimi uzaysal boşluktan elde etmiştir. Gerçekçi

¹³⁵ Dietmar Elger, Abstract Art, s.40

Manifesto'da “Biz dört düzlem alarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegane mekânsal biçim olarak ele alıyoruz.”¹³⁶ şeklinde belirtilen düşünce ile örtüşen bu yapıt için, biçimi kütleden oluşturmak yerine boşluktan oluşturmayı tercih etmiştir şeklinde yorumlanabilir.



Resim 84 Naum Gabo, Kinetik Konstrüksiyon (Dik Dalga), 1919-20, Metal, Ahşap, Elektrik Motoru, 616 x 241 x 190 mm

Tate Koleksiyonu

(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>)

Gabo, bu yapıtında titreşen ve sallanan bir metal şeritle dikine dalga oluşturmuştur. Bu hareket, gerçek zamanla hacimsel boşluğun illüzyonunu yaratmıştır. Dik dalga, hareketli olduğundan kinetik bilimin ilkelerini yansıtır. Sanatçının uzay ve zamanın bir heykelin ana bileşenleri olduğu inancını yansıtmaktadır.

¹³⁶ Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.116

4.11.4 Antoine Pevsner



Resim 85 Antoine Pevsner, Barış Sütunu, 1954, Bronz, 53 × 35-1/2 × 19-3/4 inç
Metropolitan Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: http://landmarks.utexas.edu/artistdetail/pevsner_antoine)

Pevsner'in, Barış Sütunu adlı eserinde görüldüğü üzere, hareketlilik sütunların yönleriyle verilmiştir. Dinamik hareketler yukarı ve dışarı doğru uzanan doğrusal öğeler aracılığıyla biçimlendirilmiştir. Sık bir kümeden yukarı ve dışarı doğru yayılan formlar, sanatçının, geleceğe yönelik barışı simgeleyen bir sütun olacağı fikrini görselleştirmiştir.¹³⁷

¹³⁷ http://landmarks.utexas.edu/artistdetail/pevsner_antoine

4.11.5 Alexander Rodchenko



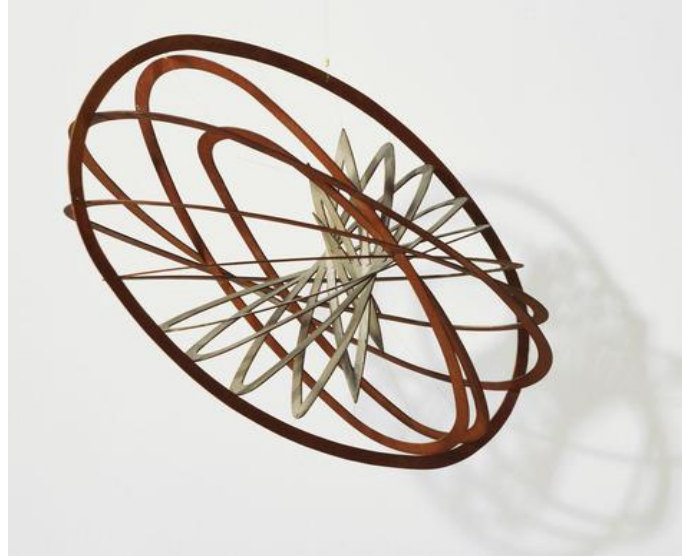
Resim 86 Alexander Rodchenko, Nesnesiz Resim No.80 (Siyah Üzerine Siyah), 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 81.9 x 79.4 cm
MoMa Koleksiyonu

(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4975&page_number=1&template_id=1&sort_order=1)

Rodchenko'nun Nesnesiz Resim No.80 adlı eseri, 1918'lerde Maleviç'in yaptığı beyaz resim çalışmasına direkt cevaben yaptığı sekiz resimden oluşan bir seriye aittir. Maleviç, sonsuz uzaysal varsaydığı beyazın tonlarından oluşan renk paletine sadık kaldı. Rodchenko ise, buna zıt olarak resim yüzeyinin materyal niteliğini ön plana koyarcasına renkleri yok saydı.

Maleviç beyaz resimlerinde sonsuzluğu betimliyorsa, Rodchenko'nun siyahı ve çeşitli dokuları ile resim tamamiyle fiziksel özelliklere indirgenir. Yüzeyin maddesel niteliğine dikkat çekmiştir. Maleviç'in Beyaz Üzerine Beyaz resmindeki eğik düzlem yerine, Rodchenko yay biçimindeki öğeleri kullanmış ve böylece dinamik bir hareketlilik sağlamıştır.

1921 yılında Moskova'da 5x5=25 adıyla açılan bir sergide, Rodchenko'nun Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi adlı üç eseri 'Son Resim' başlığı altında sergilemiştir.¹³⁸ Alexander Rodchenko'nun Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi, (1921, tuval üzerine yağlıboya) adlı eseri kayıptır.¹³⁹

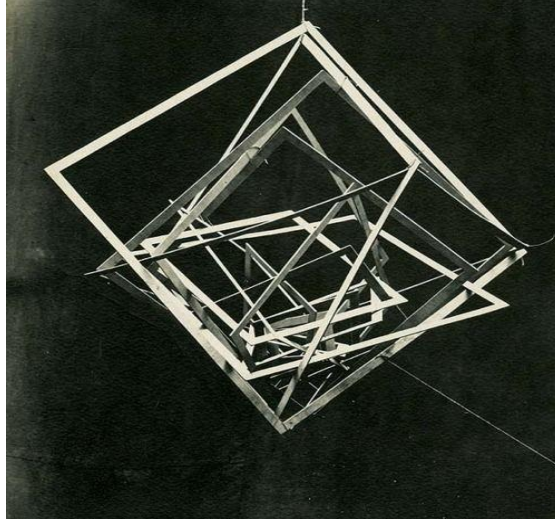


Resim 87 Alexander Rodchenko, Asılı Konstrüksiyon No.12, 1919, Kontrplak, açık bir yapı kısmen alüminyum boya ve tel ile boyanmış, 61 x 83.7 x 47 cm
(Kaynak:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81043)

Rodchenko, birbirlerinin içine geçmiş çemberleri ve bunların değişik versiyonlarını yapar. Burada matematik ve geometriye olan ilgiyle karşılaşırız.

¹³⁸ James Meyer, *Minimalism*, s.19

¹³⁹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.91



Resim 88 Alexander Rodchenko, Asılı Duran Uzaysal Yapı No.11(Kare İçinde Kare), 1921,
(Gümüş Jelatin Baskı) Fotoğraf, 15.6 x 11.7cm
Tate Koleksiyonu,
(Kaynak:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/grid-checkpoint-modernity>)

Rodchenko Asılı Duran Uzaysal Yapı No.11 adlı yapıtında içiçe geçen kareler vardır ve yapıt asılı olduğundan hareket halindedir. Geometrik öğelerin ağır bastığı konstrüksiyon ortaya konmuştur. Hareket halinde olduğu için mekan bu yapıtların ögesi haline gelir.

Sonuçta, yaratma edimini dışlayıp yerine inşa etmeyi koyan Konstrüktivistler bilimsel ilkeleri önemsemişlerdir. Kişisel usluup yerine toplumsal gereksinimler önem kazanmıştır. Teknolojik dünyaya olan ilgi, geometrik formların rasyonel düzeni olarak ele alınmış ve bu düşünce geometrik formlar aracılığı ile sunulmuştur. Daha sonra devrim ideolojisinin figüratif anlatım dilini daha etkin propaganda aracı olarak görmesi, Sosyalist Realizm'i başlatmıştır.

Konstrüktivist yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşıp izleyiciye gerçek mekanda ve gerçek malzemeyle sunmuş olması, 20. yüzyılın ikinci yarısında resimsel mekanla yetinmek istemeyen sanatçılara yeni bir yol açar. Minimalistlerin yapıtlarında Konstrüktivizmin yansımalarını görürüz.

4.12 Minimal Sanat

Minimalizm, ABC Art, Cool Art, Rejective Art, Primary Structures, Literalist Art gibi isimlerle de anılmıştır. 1965 yılında İngiliz sanat düşünürü Richard Wollheim tarafından Minimal Sanat adı kullanılmıştır. Nesnelere, heykelleri ve enstalasyonları Minimal Sanat tanımına kesin bir şekilde uygun sanatçıları, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewit ve Robert Morris olarak belirtebiliriz.¹⁴⁰ Minimal Sanat kavramı, Tatlin, Rodchenko, Maleviç gibi Rus Konstrüktivistlerin ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının önerilerinde düşünce olarak vardır.¹⁴¹

Özgün bir dil arayışı içinde olan Minimalizm’de öznellikten uzak biçimler ortaya konulur. Gerçeğin izini tuvalden silme ve bir anlamda hiçi sunma aslında 1913 yılında Maleviç’in Siyah Kare’si ile başlar. Maleviç sanatın artık hiçbir şeye hizmet etmediğini ve nesnelere ilişkisi kalmadığını öne sürer. Öne sürdüğü fikirlerin görsel örneği olan karesi de gerçek dünyada var olmayandır.¹⁴² Maleviç’in Siyah Karesi ilk minimal sanat olarak kabul edilir.

Tatlin’in ‘gerçek mekan, gerçek malzeme’ sloganı 1960’larda Amerika’da yeniden gündeme gelir ve Minimalizm için çıkış noktası olur. Minimalizm’de Tatlin’in kendisinin tahmin edemeyeceği kadar teknolojinin estetikleştirilerek, günlük malzemenin ve gerçek mekanın kullanılması söz konusu olur.¹⁴³

Frank Stella 1959-1960 yılları arasında gerçekleştirdiği Siyah Resimler serisi ile Minimal Sanatın en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Stella’ya göre, 1962-1963 yıllarında yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada

¹⁴⁰ Daniel Marzona, Minimal Art, s.7

¹⁴¹ Semra Germaner, 1960 Sonrası Sanat, s.41

¹⁴² Nilüfer Öndin, XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, s.104

¹⁴³ Age.,s.104

üretmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi.¹⁴⁴

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatın sergilendiği mekanın yapısı, kuralları, sınırları yavaş yavaş zorlanarak sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekan düzenlemesi, oluşum, performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, mekanla izleyiciyi daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı bir anlayış getirir.¹⁴⁵ Minimal sanat'ta, gerçek mekan kullanma isteği vardır. İlk defa minimalistler tarafından uygulanan yerleştirme, mekan da yapıtın bir parçası olarak görmesi daha ileride enstalasyon olarak karşımıza çıkar.

Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Düşünceyi en aza indirgeyerek vermeye çalışır, kendisinden başka hiçbir düşünceyi ya da deneyimi vermez. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek malzeme anlayışı oluşturur. Geometrik formlar ve bu formları baside indirgeme çabaları vardır. Malzemeler ve malzemelerin özelliği önem taşır.

Minimalistlerin, yaptıkları çalışmalar kendi düşüncelerini yansıtmaz, duygudan arındırılmışlardır. Birincil olarak heykel vardır. Tek veya birbirlerini tekrarlayan, tek bir geometrik biçimden oluşma eğilimindedir. Bu heykeller, ya endüstriyel olarak üretilmişlerdir ya da sanatçının kesin tarifleri üzerine işinin ehli ustalar tarafından yapılmışlardır. Minimal iş kendisinin fiziksel dünyadaki varlığından veya gerçek varoluşundan daha öte bir şey değildir. Materyaller, materyal olarak görünürler, eğer kullanıldıysa renkler hiçbir şey anlam ifade etmezler. Genellikle duvara asılmışlardır, köşelere konmuşlardır veya

¹⁴⁴ Semra Germaner, 1960 Sonrası Sanat, s.41

¹⁴⁵ Brian O'Doherty, Beyaz Küpün İçinde, s.16

doğrudan zemindedirler.¹⁴⁶ Sergilendiği galerinin mekanı kendisinin bir parçası haline getiren, izleyiciyi bu boşlukta dolaşarak düşüncesini ortaya koymasını sağlayan kurgusal işlerdir.

4.12.1 Carl Andre



Resim 89 Carl Andre, Çelik Magnezyum Düzlük, 1969, Çelik ve Magnezyum, 36 parça, herbiri 9.53 x 30.5 x 30.5 cm, Tümü 9.53 x 182.88 x 182.88 cm
Özel Koleksiyon
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)

Carl Andre, zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltarak bir yer heykeli geliştirmiştir. Çelik Magnezyum Düzlük adlı yapıtında bir dizi düz plak yere basitçe sıralanır, mekanda bir değişim yaratır. Çelik ve magnezyum gibi iki farklı metalden oluşan 36 adet küçük kare formlardan, büyük kare meydana gelir. Günün teknolojisinin sağladığı imkanlarla meydana gelen bu yapıt bir köşede bir kareyle başlar, değişimli olarak birbirini takip eder. 36 kare aynı düzende olmasına rağmen farklı maddelerden oluştuğu için her bir parçanın

¹⁴⁶ James Meyer, Minimalism, s.15

izlenimi farklıdır. Çelik Magnezyum Düzlük adlı bu yapıt çevresini de çalışmanın dahili parçası haline getirir.

Sanatçı, izleyicinin yapıtın üzerinde gezmesi ile yapıtın içinde olmasını, izleyicinin yapıtın etrafında dolaşması ile de yapıtın dışında olmasını ve izleyicinin bu iki deneyimi de yaşamasını ister. Andre'nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek yalnızca kavram dünyasında kalırlar.



Resim 90 Carl Andre, Onuncu Bakır Kardinal, 1973, 10 adet,
her biri 50 x 50x 0.5 cm, tamamı 250 x 100cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galerî, Marzona Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)

Andre, beşer'den iki sıra şeklinde yerleştirdiği 10 bakır levhayı kısa kenarı duvara değecek şekilde zemine yerleştirmiştir. Levhalar mekanik işleme

üretlmifltir, levhalarda el iŒçiliđi, kaynak, vidalama, oyma veya matkap gibi iŒlemler bulunmamaktadır. Yapıtın, baŒı veya sonu yoktur, belirli bir bakıŒ açısı da yoktur. Her levha eŒit öneme sahip ve zeminde sanki zeminin kendisiymiŒ gibi görünür ve üzerinde yürünebilir. Andre'nin arkadaŒı Frank Stella, bu bakır levhalar iŒi hakkında “Gördüğünüz, gördüğünüzdür.”¹⁴⁷ demiŒtir.

4.12.2 Donald Judd



Resim 91 Donald Judd, İsimsiz, 1968, Çelik ve pleksiglas, 15.2 x 68.6 x 61cm
Özel Koleksiyon, Amerika
(Kaynak:[http://www.christies.com/lotfinder/lot/donald-judd-untitled-4315170-
details.aspx?intObjectID=4315170](http://www.christies.com/lotfinder/lot/donald-judd-untitled-4315170-details.aspx?intObjectID=4315170))

Kare biçiminde çok parlak cilalanmıŒ paslanmaz çelik pleksiglas parçası olan İsimsiz, 1968 adlı yapıtı bir duvara göz seviyesinin üzerinde yerleŒtirilmiŒtir. Bu durum izleyici ile iliŒki kurmasını sağlar. Ayna gibi yüzeyi bulunduğu

¹⁴⁷ Daniel Marzona, Minimal Art, s.30

mekanı yansıtır. Üstündeki ve altındaki turuncu pleksiglaslar çelik dış duvarlarına sıcaklık katar. İsimsiz adlı yapıt bağımsız tek bir ünedir ve tek başına durur.¹⁴⁸



Resim 92 Donald Judd, İsimsiz, 1969, Bakır, 10 Adet, her biri 23 x 101.6x 78.7 cm
Solomon R. Guggenheim Müzesi, Panza Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)

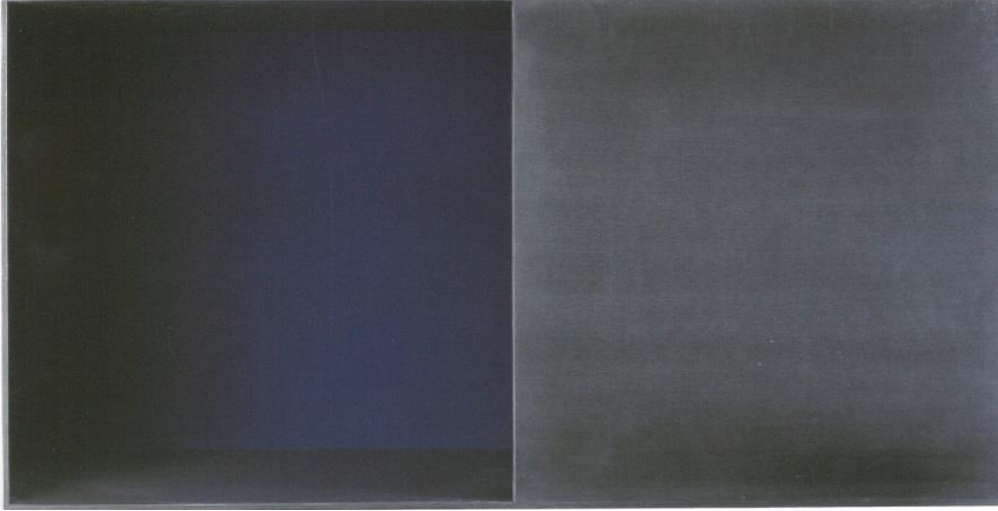
Donald Judd, kullandığı aynı elemanların tekrarıyla oluşan simetriyle bir bütünlük arayışı içerisinde. Katı geometrik düzenlerde matematiksel dizilerle yerleşimlere özen göstermiştir.

Judd'un 1969'da yaptığı bir başka İsimsiz adlı olan yapıtı diğer on parçalı çalışmalarından farklı olarak öne çıkar. Bu Minimal Sanat'ın önemli bir durumunu ortaya koyar: Biçimlerin zorba bağımlılıktan göreceli bağımsızlığı,

¹⁴⁸ Daniel Marzona, Minimal Art, s.56

sabit ilişkiler. Sanatçının arzularına göre heykeller yanyana veya yanyana olmaksızın dizilebilirler. Judd'un işlerinde boşlukla olan ilişkileri söz konusudur.

Judd'ın, önceden yapılanları tekrarlamaktan kaçınmaya çalışması ve bir dikdörtgen düzlemi dümdüz duvara yaslamaya olan tepkisi, geleneksel resim ve heykel tanımlarını reddetmesine neden olmuştur. Her ne kadar tuval yüzeyinin arkasında bir mekan bulunsa ve aynı yüzeydeki iki renk her zaman farklı derinlikler yaratarak resmi, heykel gibi mekânsal yapsa da, Judd'un resim ve heykelin karşıtı olarak 'üç boyutlu çalışmalar' olarak nitelediği işleri, resim ya da heykelden daha büyük olmaya yatkın, gerçek bir mekanı doldurmaya daha uygun, duvar, yer ve tavanla her türlü ilişkiye açık, herhangi bir malzemedan yapılabilen, bütün olarak ilginç biçimlerdi.¹⁴⁹



Resim 93 Donald Judd, İsimli, 1977, Alüminyum, Mavi pleksiglas, 100 x 50 x 50 cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galeri, Marzona Koleksiyonu
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)

Judd, üç boyutlu formatı hiç terk etmedi. İşlerinin çoğunluğu bir duvarla açık bir ilişki içindedir. Çelik ve pleksiglas dikdörtgenin ikiye bölünmüş ön yüzeyi ikili bir görsellik yaratır. Işığın yoğunluğuna göre mavi taraf daha yansıtıcıdır.

¹⁴⁹ Nancy Atakan, Arayışlar, s.20

Sağ taraftaki kare form pleksiglas ile kapatılmıştır. Minimal Sanat'taki modüsel bakışı temsil eder.

4.12.3 Dan Flavin

Dan Flavin, neon tüplerinden çalışmalar yapmıştır. Sanatçıya ait alışçılığı olmadığı gibi, herhangi bir şeye gönderme de söz konusu değildir. Minimalist biçimde çalışan sanatçıların bir kısmı ışık saçan eserler yarattılar. Farklı arayışlar içinde olan sanatçılar teknolojik gelişimden yardım alarak, elektrik kaynağından gelen ışığı sanat eseri haline getirmişlerdir.



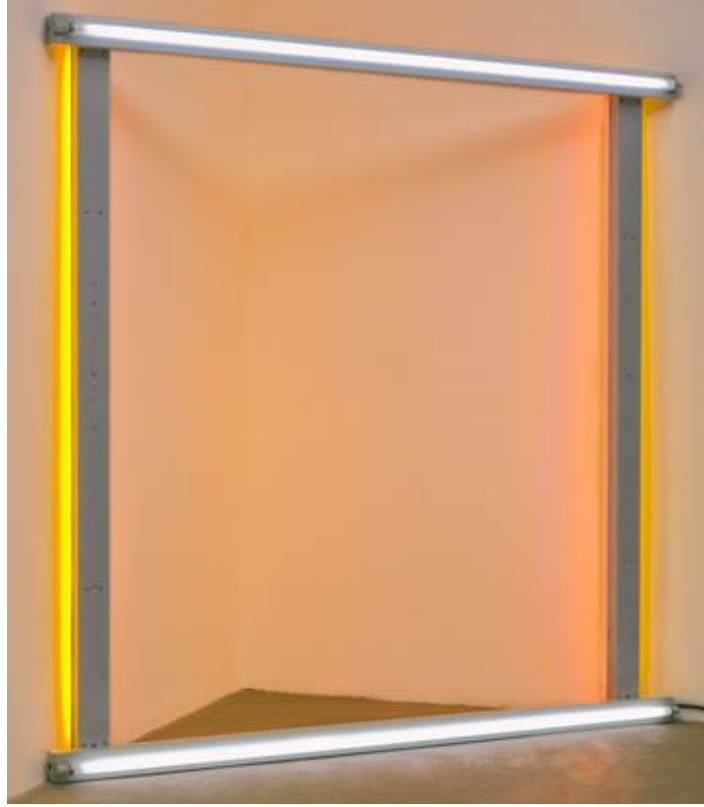
Resim 94 Dan Flavin, V.Tatlin İçin Anıt, 1964, Floresan lambası ve metal aparat,
243.8 x 58.7 x 10.8 cm

MoMa Koleksiyonu

(Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1911&page_number=3&template_id=1&sort_order=1)

Dan Flavin, 1964 yılında, V.Tatlin İçin Anıt isimli bu neon heykeli yaptı. V.Tatlin İçin Anıt isimli heykel, sanatçı tarafından hiçbir şekilde işlenmemiş,

inşa edilmemiş ve hiçbir ifadesi olmayan neon tüplerinin yanyana konmasından oluşuyordu. Bu yapıt sadece vardı. Böyle bir şey yapılmıştı. Işıl ışıl yanan bir objeydi.¹⁵⁰



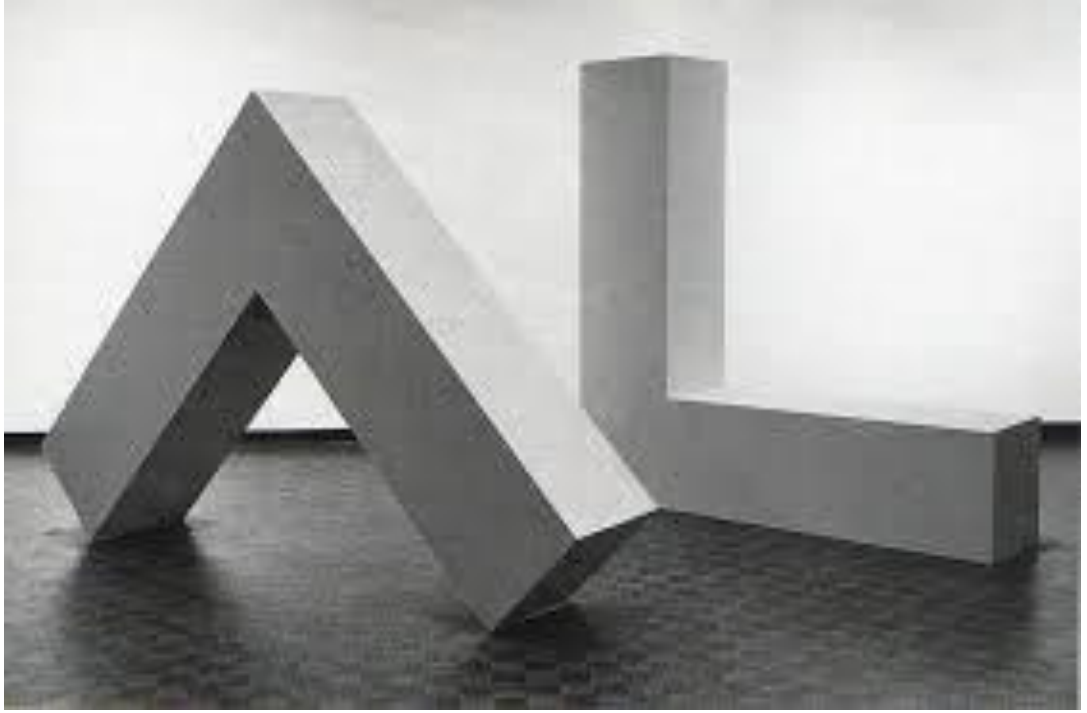
Resim 95 Dan Flavin, İsimless, 1968, Floresan Lambası ve metal aparat,
245 x 244.3 x 14.5 cm
Helena Rubinstein Vakfı, MoMa, New York
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80758)

Flavin, simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde çalışır. Alışık olduğumuz anlamları belirten hiç bir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler, alan ve hacim yerine denetlenebilmiş bir parıltı alanı vardır.¹⁵¹

¹⁵⁰ Nikos Stangos, Concept of Modern Art, s.243

¹⁵¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.309

4.12.4 Robert Morris



Resim 96 Robert Morris, İsimli (L-Kirişler), 1965, Enstalasyon,
Green Galeri, New York
(Kaynak: James Mayer, (2011), Minimalism, Phaidon Press Limited, Londra)

Robert Morris yazılarında, resim ve heykel arasındaki bazı farkları açıklarken, resmin görsel duyarlılıklar içerdiğine, heykelin ise temelde dokunsal olduğuna dikkat çekmiştir. Resim, geçen elli yıl içinde yanılsamadan kurtulma çabası içindeyken, Morris için heykel önem kazanmıştı, çünkü ona göre heykel her zaman mekan, ışık ve malzemeyle uğraşan somut ve gerçek bir nesne olmuştu. Morris, geştalt olarak algılanabilecek kendi kendine yeten bir nesne elde edebilmek için bütün yüzey ayrıntılarını, sanatçının elinin izleri ya da yapım sürecini ve rengi ayıklayarak, diziler, birimler ve başka sistemlerle birlikte simetri ve soyutlamayı da savunmuştur.¹⁵²

¹⁵² Nancy Atakan, Arayışlar, s.19

Morris'in eserlerinde en önemli şeyin sadece biçim olması dikkat çeker. 1966'da şöyle der:

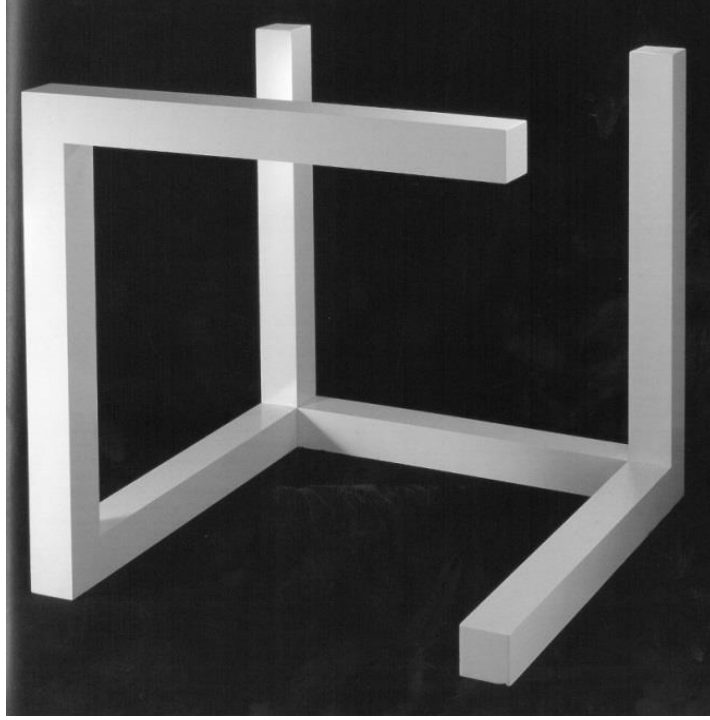
*"Heykeli temsilden (doğayı model almaktan) kurtaran ilk kişi belki de Tatlin'di. Tatlin, Rodchenko ve diğer konstrüktivistler, Apollinaire'in, "bir yapı doğayı temsilden uzaklaşırsa mimarinin parçası olur, heykel olmaz" gözlemini çürüttüler. Küpler, piramitler gibi çok yüzlü geometrik şekilleri gören izleyici bütünü algılayabilmek için gördüğünün çevresinde dolaşmaz. Aslında algıladığı, önceden bilip deneyimlediği beynindeki biçimdir. Bu algılama kuramlarındandır. Üç boyutta ne kuramlar ne de geştalt'ı deneyimlemek iki boyuttaki kadar net, açıklayıcı olmaz. Yüzey sayısı artınca görsel algı zayıflar. Tek bakış noktası olsa bile atmış dört yüzlü bir biçimi algılamak zordur. Biçimin basit olması deneyimin de basit olacağı anlamına gelmez. Bu tür biçimler ilişkiyi zayıflatmaz, tersine iletişime zorlar."*¹⁵³

Morris'in çalışmaları bize bütünlük, bölünmezlik, teklik değerlerini verir. Kullandığı çok yüzlü üç boyutlu biçimler de tek parça etkisindedir.

4.12.5 Sol LeWitt

Diğer bir minimalist heykeltıraş olan Sol LeWitt, açık, birbirine eş küplerle daha büyük birimler oluşturmakla özdeşleşmişti. Bu küplerin ölçekleri, mimari alana hakim olana kadar büyümüştür. Çalışmalarında, fiziksel varlığı olan sadece küplerin dış çizgileridir, içleri boştur.

¹⁵³ Özi Huntürk, Heykel ve Sanat Kuramları, s.303



Resim 97 Sol Lewitt, Açık Küp, 1968, Beyaz boyalı alüminyum, 105 x 105 x 105 cm
Berlin Şehir Müzesi, Prusya Kültür Mirası, Ulusal Galeri, Marzona Koleksiyonu, Berlin
(Kaynak: Daniel Marzona, (2009), Minimal Art, Taschen GmbH, Köln)

Amerikalı sanatçı Sol LeWitt 1960 yılı başlarında gerçekleştirdiği yanılısamayı sorgulayan siyah ve beyaz kabartmalarının ardından, resmi terk etme sürecine girmiştir. 1963 yılında simetrik oranlardan yararlanarak gerçekleştirdiği mekana taşan bir dizi siyah ve beyaz çevre ile ilk kez içine alma kavramı ve görsel olmayan mantık sorgulamasına başlamıştır.¹⁵⁴

Lewitt'in, 1965'te küp temelli ilk modüler çalışmasıdır. Lewitt daha sonra her işi fabrikalara yaptırdığı çelik ve alüminyumdan oluşan beyaz boyalı çalışmalardı. Açık Küp adlı çalışma, açık küp iskeleti, yapısı bir kübün matematiksel tanımının nümerik denklemi olan $1 \times 1 \times 1$ formülüne dayanıyordu. Bir küpün özünün fiziksel ifadesi olarak anlaşılabilir. Küp formu içinde bulunduğu mekanın boşluğuna açık, küpün iç boşluğu ve çevresindeki boşluk beyaz çerçevede birleşir.

¹⁵⁴ Nancy Atakan, Arayışlar, s.21

New York'ta sanatsal yaklaşımlarının teorik çalışmalarını ele aldığı "Kavramsal Sanatta Paragraflar"¹⁵⁵ adlı makale yayımladı. Bu makalede "düşünceler sanat yapıtı olabilir" der. Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur.¹⁵⁶ Lewitt, daha sonra nesne tabanlı minimalist çalışmayı bırakıp Kavramsal Sanat üzerine yoğunlaştı. Kavramsal sanatın en önemli yanı izleyicinin gözünü değil, aklını meşgul etmesidir. Lewitt'e göre, her türlü zihinsel süreçle ilgili olan, izleyicinin düşünsel anlamda ilgisini çekmeyi amaçlayan kavramsal sanatta, sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve ortaya koyuş süreci önem kazanır.¹⁵⁷

4.12.6 Ad Reinhardt

Minimalizm eğilimi içinde olan Ad Reinhardt (1913-67) ise, önceleri soyut dışavurumcu tarzda resimler yaparken giderek bireysel etki ve renkleri resminden elemiş, neredeyse siyah ve hep aynı boyutlarda kare resimler yapmaya başlamıştı.



Resim 98 Ad Reinhardt, Soyut Resim No. 5, 1962, Tuval üzerine yağlıboya,
152.4 x 152.4 cm, çerçevesi 157.6 x 157.6 x 6.6 cm

Tate Koleksiyonu

(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582>)

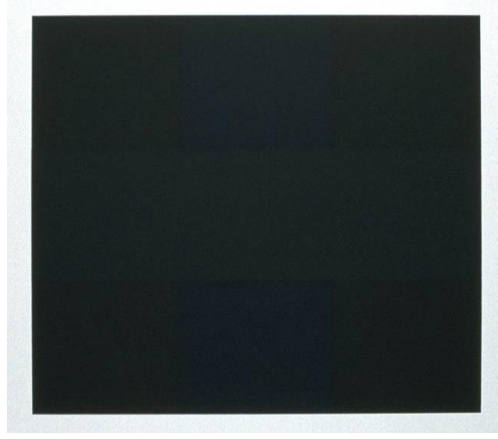
Reinhardt'ın son dönem resimlerinde, siyah renk tabakaları birbiriyle kesişerek tuval yüzeyini bölüyor, ancak bunlar zorlukla ayırt ediliyordu. Reinhardt'a

¹⁵⁵ Daniel Marzona, *Minimal Art*, s.66

¹⁵⁶ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, s.147

¹⁵⁷ Nilüfer Öndin, *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*, s.103

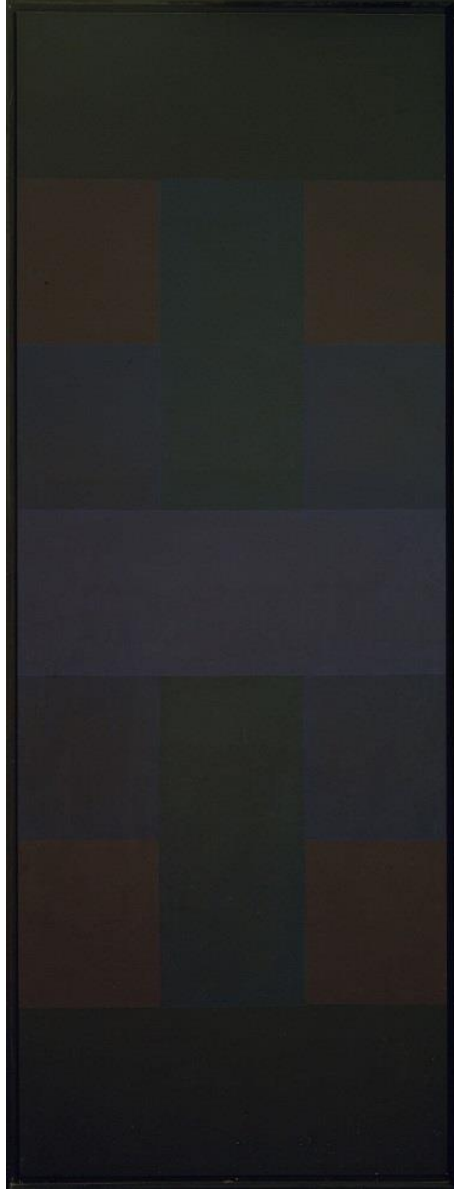
göre, Modernizmle birlikte geri dönülmez bir saflaşma sürecine girilmişti ve sonu nereye varırsa varsın , bu yolculuk sürdürülmeliydi.¹⁵⁸



Resim 99 Ad Reinhardt, İsimlessiz, 1964, Kağıt üzerine serigraf, 30.5 x 30.5 cm,
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-no-title-p77814>)

Reinhardt'ın, 1964 yılında serigrafı olarak çalıştığı İsimlessiz adlı eserinde, kare formatlı ve hiçbir nesnenin bulunmadığı siyaha boyalı yüzeyi görürüz.

¹⁵⁸ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme, s.201



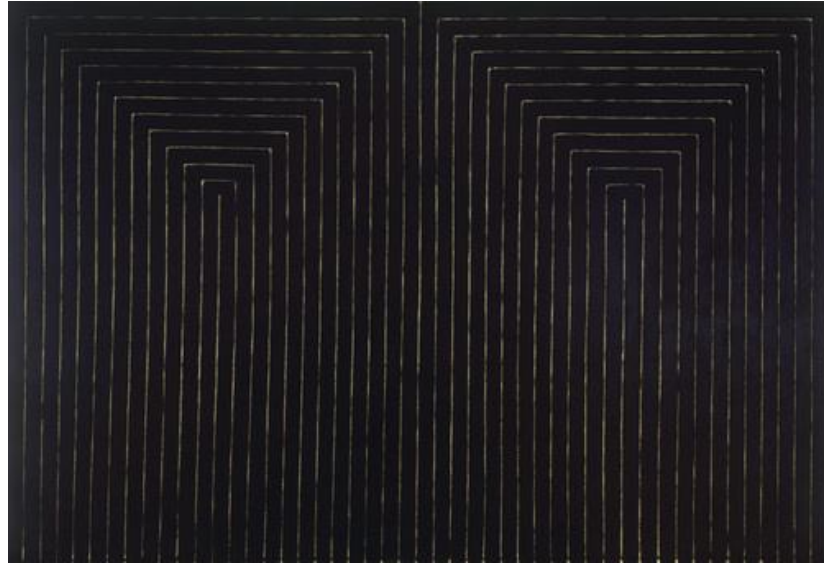
Resim 100 Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1958, Tuval üzerine yağılıboya,
274.5 x 101.6 cm
Fukuoka Sanat Müzesi, Japonya
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)

Reinhardt'ın 1958 yılında yaptığı Soyut Resim adlı tablosunda, aşırı derecede dar ve uzun olan tuval yüzeyinde 21 adet çok az renk farklı dikdörtgenler bulunur. Bu dikdörtgenler birbirinden farklıdır çünkü saf siyaha sarı, mavi ve kırmızı az miktarda eklemiştir. Resim düzleminde siyahın bu farklı tonları öyle bir şekilde yan yana gelmiştir ki, üst üste serilmiş şeffaf şeritler izlenimini vermektedir. Boya katmanları tuval üzerine aşırı derecede ince uygulanmıştır. Böylelikle her bir dikdörtgen, ne bir fırça darbesi ne de bir gölge gösterir.

Bununla birlikte siyah yüzey üzerinde Reinhardt'ın tonlamaları ışığı öyle bir yutar ki, çok yumuşak farklılıklar zar zor farkedilebilir. Dolayısıyla bu resimler izleyicinin görüş hissini biraz zorlar. Yoğun konsantrasyon sonrasında izleyici bunları algılayabilir.¹⁵⁹

4.12.7 Frank Stella

Frank Stella'nın (1936-), saflık üzerine kurulu resim anlayışı, ilk kez 1959 yılında 'Onaltı Amerikalı' adıyla MoMa'da açılan bir sergiyle dikkat çekti. Stella'nın sergideki resmi, simetrik çizgilerden başka bir şey içermeyen dördü bir panoydu. Bunun yanı sıra, bazen V şeklinde bazen de çokgen tuvaler üzerine çizgilerden oluşan bir dizi resim yapmaya devam etti.



Resim 101 Frank Stella, Sefalet ve Nedenin Birleşmesi II, 1959, Tuval üzerine emaye, 230.5 x 337.2 cm

Larry Aldrich Vakfı, MoMa Koleksiyonu, New York
(Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316)

Tuval üzerinde oluşturduğu çubukların işlevi, yüzeyi bölmekten çok, hem alışılmadık biçimini ortaya çıkarıyor hem de perspektif kurallarına

¹⁵⁹ Dietmar Elger, Abstract Art, s.79

başvurmadan bir kırılma ve derinlik etkisi yaratıyordu.¹⁶⁰ Stella'nın Sefalet ve Nedenin Birleşmesi II adlı eseri siyah resim yüzeyi üzerinde sabit aralıklarla 12 emaye çizgi ile ve ters U şeklinde oluşturduğu Oniki Amerikalı sergisi için yaptığı resimdir.¹⁶¹



Resim 102 Frank Stella, Sırtlan Yürüyüşü (Hyena Stomp), 1962, Tuval üzerine alkit boya, 195.6 x 195.6 cm
Tate Koleksiyonu
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-hyena-stomp-t00730>)

Bu resimler bazen siyah beyaz, bazen de renkliydi. Stella, zaman zaman tuvalini renklendirmiştir. Stella, 1960'lı yıllarda çalışmalarıyla ilgili olarak, yönlemsel ve uzamsal olmak üzere iki sorundan bahseder.

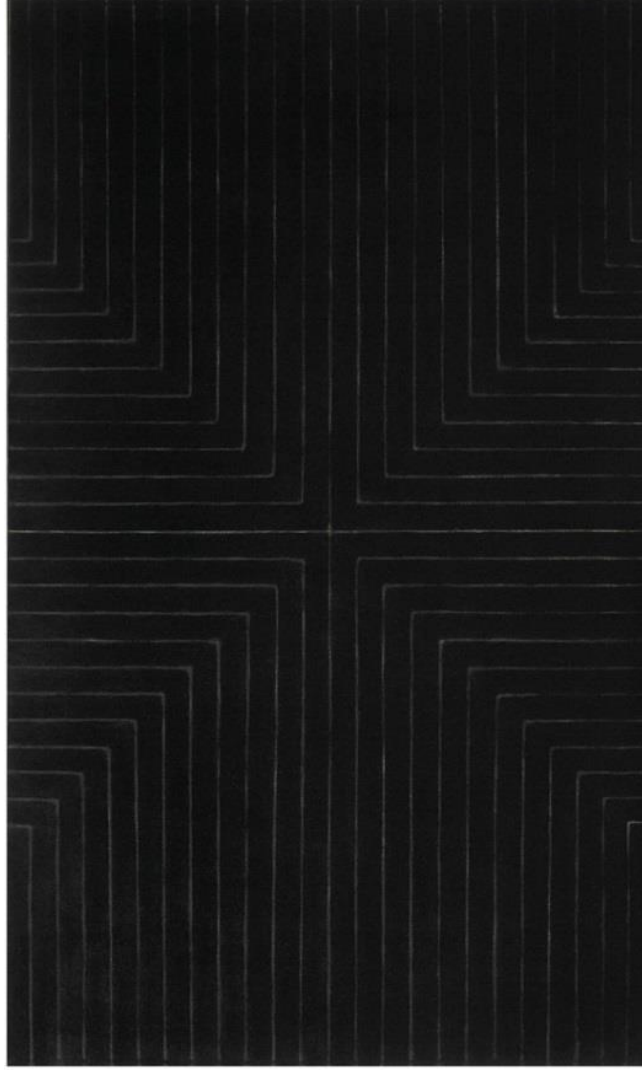
”Resimdeki ilişkiler, örneğin, birbirine karşıt elemanların dengesi vs. hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm şuydu: Tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak. Yanılsama yöntemlerine başvurmadan, birbirini tekrarlayan motiflere ve renk yoğunluklarıyla bir derinlik hissi verebilirdim. Diğer sorun ise

¹⁶⁰ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme, s.202

¹⁶¹ http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80316

bunu sağlayacak bir boyama tekniği idi. Bu da badanacıların başvurdukları yöntem ve araçlarla aşılabılırdı.”¹⁶²

Stella, 1960’lı yıllar boyunca bu niyetle resimler yapmış ve sergilemiştir.



Resim 103 Frank Stella, Bayrak Yukarı, 1959, Tuval üzerine emaye,
308.6 x 185.4 cm
Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Dietmar Elger, (2008), Abstract Art, Taschen GmbH, Köln)

Stella’nın Bayrak Yukarı adlı tablosunda, açık renkli yatay ve dikey iki çizgi resmin merkezinde kesişme oluşturur. Dik açılardan oluşan siyah şeritler boyamıştır. Yaklaşık 8 cm genişliğinde olan bu şeritler birbirlerine çok yakın

¹⁶² Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s.203

ve birbirlerine paraleldirler. Stella, özellikle perspektiften kaçınmıştır ve siyah şeritlerin genişlikleri de bunu göstermek için bir başka yoldur. Emaye boyalı tuvale siyah şeritleri uygulamıştır. Bu şekilde figür ve zemin arasındaki ilişki sanal olarak şaşırtır. Stella'nın en meşhur ve çok sık tekrarladığı, “gördüğünüz, gördüğünüzdür” deyişiyle bu resim konseptinin antiilüzyonistik karakteri ortaya çıkar.

Orijinal adı Die Fahne hoch! olan tablo, ismini Nazi marşının ilk mısrasından almıştır. Bir başka tablosu da, meşhur Nazi Konsantrasyon Kampı Auschwitz'in ana giriş kapısındaki bir yazı olan ‘Çalışmak Özgürleştirir’ (Arbeit macht frei)'dir. Princeton Üniversitesinde tarih okumuş olan Stella tablolarına böyle politik isimler vermiştir.¹⁶³

¹⁶³ Dietmar Elger, Abstract Art, s.82

5. SONUÇ

İnsanoğlu gelişen zihin yapısıyla evrenin düzenini sorgulamıştır. Başlangıçta dünyanın, ateş, hava, toprak ve su olan bu dört elementin orantılı olarak birleşmesiyle meydana geldiğini keşfeden insan, zamanla tüm evrenin bir düzene sahip olduğunu anlamıştır. Bu düzen harmoni ve orantıdır. Doğadaki matematiği ve geometriyi insanlar pek çok alanda kullanmışlardır.

Bu dünyanın zihinsel tasarlanması, onun düşünsel olarak kavranması demektir. Bir kare vb. gibi geometrik formlar gerçekte yoktur, sadece zihnimizde vardır. Zihnin kavradığı bu dünyanın özünde de matematik ve geometri vardır. Matematik ve geometri evrenin varoluşunu ve doğanın kurallarını kendisine konu edinmiştir. Sanatçılar da yapıtlarında matematik ve geometri kullanmışlardır.

Cezanne'ın tüm doğa, küre, silindir ve koniler gibi geometrik biçimlere indirgenebilir deyişini kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiş ve Kübizm'in doğmasına neden olmuştur.

Oklid'in üç boyutluluk anlayışından giderek uzaklaşan kübist sanatçılar, dördüncü boyutu keşfeder. En, boy, derinlik kavramlarına zaman boyutu eklenerek dört boyutlu uzay-zaman birliği ortaya çıkar. Nesnelerin birden fazla bakış açısı ile, farklı yönlerini zihinsel olarak birleştirip, analitik bir parçalamanın kübik görünümünü zaman-mekan anlayışı içinde biçimlendirmişlerdir.

Her sanat akımının kendine özgü bakış açısı olduğu gibi Fütürizm akımı da, geçmişin tüm estetik değerlerini reddederek, teknoloji ve hız kavramları üzerinde durmuş, teknolojinin hızını ve hareketini öne çıkarmak için makine estetiğini savunmuştur. Fütürizm, küre, elips, eğik silindir, eğik koni gibi geometrik formları hız ifadesi veren dinamik formlar olarak yapıtlarında kullanmışlardır.

Maleviç için kare, insan zihninin ulaşabileceği en sade ve en mükemmel şekildi. Süprematizm nesnel dünyasını reddederek sanat için geometriye dayalı Süprema dünyasına varmayı amaçlar. Süprema dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgenin dünyasıdır.

Mondrian, Teozofik düşünceye göre tümüyle içsel olana hizmet etmeli görüşünden hareketle bir resim anlayışına ulaşmıştır. Mondrian için sanatın kendine özgü tarzları doğanın gizli yasalarıdır. Yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile amaca ulaşmada en etkin yol olduğu düşüncesinden hareketle, dikey ve yatay çizgilerden oluşturduğu asimetrik kompozisyonlar denemiştir. Dikey ve yatay çizgilerin birbirine zıt iki kuvvetin anlatımı üzerine dayandığını düşünmüş, gerçeğin biçim ve hacim olduğu gerçeğine varmıştır. Karşıtlıkların, yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgenebileceği görüşünden hareket etmiştir.

Konstrüktivizmde ise, herşeyden evvel sanatın işlevsel olması söz konusudur. Görsel dili, soyut ve sadeliktir. Heykellerin temel biçimlere indirgenmesi, geometrik sadeleştirme, malzeme olarak, geleneksel malzeme değil de, endüstride üretilen ve kullanılan malzemeler önem kazanır.

Bauhaus'da, işlev, teknik ve yaratı arasındaki anlam uyumu önemsenmiştir. Fransa'da Kübizm, Pürizm; Almanya'da Weimar'da Bauhaus; İtalya'da Fütürizm; Hollanda'da De Stijl; Rusya'da Konstrüktivizm, Süprematizm ve diğerleri soyutlamanın insan yaşamındaki olumlu/iyimser etkisine duyulan inancı ve makine estetiği diyebileceğimiz geometrikleştirilmiş biçim dilini paylaşıyorlardı.

Özgün bir dil arayışı içinde olan Minimalizm de öznellikten uzak biçim ilişkilerini en aza ve öze indirgeyerek ortaya koyar. Minimalizm'in çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek malzeme anlayışı oluşturur. Geometrik formlar ve bu formları en aza ve öze indirgeme çabaları vardır. Malzemeler ve malzemelerin özelliği önem taşır. Birbirinin aynı olan, gruplar halindeki formlara değişik açılardan bakıldığında sayısız farklı görünüm elde edilir.

Tanrı'nın evreni geometrik bir plana göre yarattığı düşüncesi antik dönemlerden bu yana kabul gören bir bilgidir. Doğanın kutsal mimarisi ile geometrisi oranlıdır, dengelidir ve uyumludur.

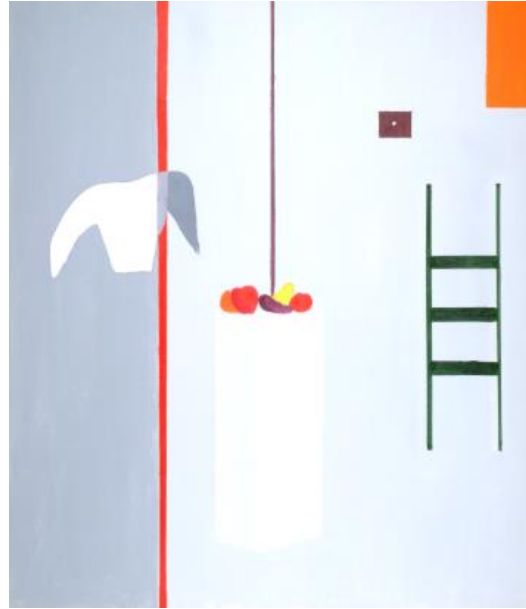
Görsel sanatın iletişimi bireyseldir. Her sanatçı kendine özgü olanı ifade eder. Çevremizdeki her şeyin altyapısını geometri oluşturduğu düşüncesinden hareketle, çalışmalarımı bu anlayışla ifade ediyorum.

Çalışmalarımın devamında, insanın psikolojik yapısına paralel materyalleri, yani camın kırılma özelliği, taşın sert ve katı oluşu gibi malzemelerle, belli bir plastik anlayışla biçimlendirmeyi düşünüyorum.

ARZU TECER RESİMLERİ



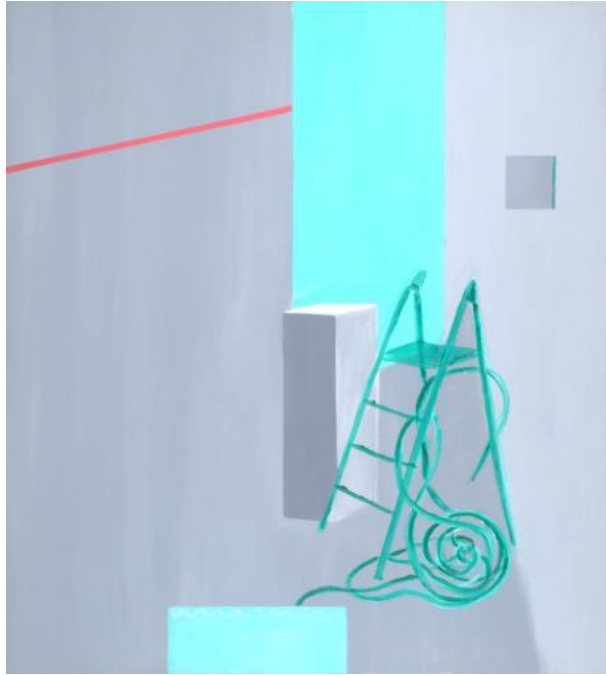
Eser 1 Arzu Tecer, Kompozisyon, 2008, Tuval üzerine akrilik, 92 x 73 cm



Eser 2 Arzu Tecer, Yükseliş, 2008, Tuval üzerine akrilik, 92x73 cm



Eser 3 Arzu Tecer, İnsan, 2008, Tuval üzerine akrilik, 92x73 cm



Eser 4 Arzu Tecer, Dip, 2008, Tuval üzerine akrilik, 92 x 73 cm



Eser 5 Arzu Tecer, Kırmızı, 2013, Karışık Teknik, 100x 65 cm



Eser 6 Arzu Tecer, Boşluk, 2014, Karışık Teknik, 92 x 73 cm



Eser 7 Arzu Tecer, Mavili Kompozisyon, 2014, Karışık Teknik, 92 x 73 cm

Kaynakça

Aksoy, Müfide (2012) *Biçimin Serüveni*, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.

Antmen, Ahu (2008) *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Antliff, Mark- Leighten, Patricia (2001) *Cubism and Culture*, Thames and Hudson Inc., New York.

Akman, Dr.Toygur (2003) *Eukleides'den Günümüze Felsefe ve Bilim Dünyasında Boyutlar*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Artun, A.-Aliçavuşoğlu, E. (2011) *Bauhaus:Modernleşmenin Tasarımı*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Atakan, Nancy (1998) *Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Bann, Stephen,(1974) *The Tradition of Constructivism*, Penguin Books, New York.

Batur, Enis (2002) *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Becks-Malorny, Ulrike (2007) *Kandinsky*, Taschen GmbH, Köln.

Bernard, Emile (2001) *Cezanne Üzerine Anılar*, çev.Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, İstanbul.

Bergil, Mehmet Suat (2009) *Doğada Bilimde Sanatta Altın Oran*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Besant, A.-C.W. Leadbeater (1988) *Düşünce Şekilleri*, çev. Yavuz Keskin, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.

Blavatsky, H.P. (2011) *Teosofinin Anahtarı*, çev. Murat Sağlam, Mitra ve Madde Yayınları, İstanbul.

Britt, David (Ed.) (2013) *Modern Art*, Thames and Hudson Ltd., Londra.

Bozkurt, Nejat (2012) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık, Bursa.

Clark, Toby (2011) *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Damus, Martin (1973) *Funktionen der Bildende Kunst im Spätkapitalismus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt.

Deicher, Susanne, (2011) *Mondrian*, Taschen GmbH, Köln.

Deleuze, Gilles (2010) *Bergsonculuk*, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Dempsey, Amy (2007) *Modern Çağda Sanat*, çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.

Droste, Magdalena (2012) *Bauhaus*, Taschen GmbH, Köln.

Düchting, Hajo (1999) *Cezanne*, Taschen GmbH, Köln.

Düchting, Hajo (2012) *Kandinsky*, Taschen GmbH, Köln

- Elger, Dietmar (2008) *Abstract Art*, Taschen GmbH, Köln.
- Eyüpoğlu,S.-İpşiroğlu,M.Ş.(2013) *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Farago, France, (2003) *Sanat*, çev.Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Ganteführer-Trier, Anne, 2009, *Cubism*, Taschen GmbH, Köln.
- Germaner, Semra (1996) *1960 Sonrası Sanat*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Gilot, Françoise -Lake, Carlton (2012) *Picasso İle Yaşamak*, çev. Özden Akbaş, Hemen Kitap Sis Yayıncılık, İstanbul.
- Göker, Lütfi (1998) *Fen Bilimleri Tarihi ve Türk-İslam Bilginlerinin Yeri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Güney,E.-Ay,L. (1997) *Timaios*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Güvemli, Zahir (2007) *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Harrison, Charles-Wood, Paul (2011) *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Hess, Walter (1956) *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei*, Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg.
- Huntürk, Özi (2011) *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi, İstanbul.
- Hütt, Wolfgang (1973) *Wir und die Kunst*, Henschenverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.

İpşiroğlu,N.-İpşiroğlu,M. (2011) *Sanatta Devrim*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

İpşiroğlu,N-İpşiroğlu,M. (2012) *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Kandinsky, Wassily (2013) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev.Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Kandinsky, Wassily (1979) *Point and Line to Plane*, Dover Publications, Inc., New York.

Krause, Anna-Carola, (2005) *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev.Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya.

Lipsev, Roger (1988) *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Shambhala Publications, Boston.

Lynton, Norbert (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Maleviç, Kazimir, (2013) *Nesnesiz Dünya “Süprematizmin Manifestosu”*, çev.F.Cansu Tapan, Dedalus Kitap, İstanbul.

Malevich, Kazimir, (2002) *The White Rectangle Writings on Film*, PotemkinPress, Amerika.

Marzona, Daniel, (2009) *Minimal Art*, Taschen GmbH, Köln.

Meyer, James (Ed.) (2011) *Minimalism*, Phaidon Press Limited, Londra.

Milner, John (1992) *Mondrian*, Phaidon Press Limited, Londra.

Nash, J.M, (1974) *Cubism, Futurism and Constructivism*, Thames and Hudson Ltd., London.

Neret, Gilles,(2013) *Malevich*, Taschen GmbH, Köln.

O'Doherty, Brian (2010) *Beyaz K p n İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, ev.Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Öndin, Nilüfer, (2009) *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, MSGSFY, İstanbul.

Öndin, Nilüfer, (2003) *Biim Sorunu Varlıkta Bilgide ve Sanatta*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özer, Prof.Dr.Bülent, (2009) *Kültür Sanat Mimarlık*, Yem Yayın, İstanbul.

Partsch, Susanna (2011) *Klee*, Taschen GmbH, Köln.

Richter, Horst (1977) *Geschichte der Malerei im 20.Jahrhundert*, DuMont Buchverlag, Köln.

Shatskikh, Aleksandra (2012) *Black Square Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, New Haven, Londra.

Stangos, Nikos (Ed.) (2012) *Contepts of Modern Art from Fauvism to Postmodernism*, Thames and Hudson Ltd., Londra.

Steiner, Rudolf (2002) *Teozofi*, Omega Yayınları, İstanbul.

Şahiner, Rifat (2008) *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Şimşek, Aydın (2009) *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*, Kanguru Yayınları, Ankara.

Tunalı, İsmail (2008) *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tunalı, İsmail (2011) *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turani, Adnan (2005) *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

V.Maur, Karin (1982) *Oskar Schlemmer*, Prestel Verlag, Münih.

Varlık Şentürk, Leyla, (2012) *Analitik Resim Çözümlenmeleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Walther, Ingo F. Editör (1999) *Masterpieces of Western Art*, Taschen GmbH, Köln.

Whitford, Frank (2006) *Bauhaus*, Thames and Hudson Ltd., Londra.

Worringer, Wilhelm (1985) *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev.İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yılmaz, Mehmet (2005) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

İnternet Kaynakları

Shatskikh, Alexandra, The Burlington Magazine: *Malevich and Film*,
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/10.2307/3220050.pdf?acceptTC=true>
(8.2.2014).

Parton, Anthony, *Russian 'Rayism' The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912-1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race?* <http://www.jstor.org> (5.2.2014).

Bingöl, Yüksel, "Bauhaus ve Eğitim İlkeleri"
<http://www.mobbig.org/belge/MOBBIG-29/YukselBingol-Sunu-mobbig29.pdf> (8.2.2014).

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1164&page_number=15&template_id=1&sort_order=1 (20.3.2014).

<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/V/bo8932485.html>
(28.2.2014).

Kataloglar

Mia Storch (Organizasyon), Wilhelm Müller (Sergi Mimarı), (1975)
Kubismus, Locher GmbH, Köln)
(26 Mayıs-25 Temmuz 1982, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, Sergi Kataloğu).

Tezler

Yılmaz, Evren (2009) *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

ÖZGEÇMİŞ

1958 İstanbul doğumlu. 1993 Anadolu Üniversitesi İ.İ.B.F. İktisat Bölümü mezunu. Tekstil sektöründe, Giysi Tasarımcısı olarak çalıştı. 2000-2010 arası Ressam Yusuf Taktak'ın öğrencisi olarak, Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Kültür Merkezi "Yıldız Grubu" atölyesinde resim çalışmaları yaptı.

Katıldığı Karma Sergiler ;

(1998) Yıldız Grubu Resim SergisiYüksel Sabancı Kültür Merkezi

(1999) Yıldız Grubu Tema Vakfı Sergisi Beytem Sanat Galerisi

(2000) Yıldız Grubu İstanbul

Sanat Müzesi Vakfı Sergisi Beytem Sanat Galerisi

(2001) Atölye Karagöz

Atölye Açılış SergisiAtölye Karagöz

(2002) Atölye Karagöz

Resim SergisiCep Sanat Galerisi

(2005) Atölye Karagöz

6. Resim Sergisi Cep Sanat Galerisi

(2013) Süleyman Saim Tekcan Atölyesi'nden

Primavera, Bahara Merhaba

Baskı Resim Sergisi.....GaleriFE

(2013) BipolarMine Sanat Galerisi

(2014) Yolu Işık Güzel Sanatlardan Geçen

Kadın Sanatçılar Sergisi.....Işık Üniversitesi GSF