

**MİNİMAL BİR YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMSEL
BİR ARAYIŞ; YALINLAŞTIRMA**

Evren KAVUKCU

**Sanatta Yeterlilik (Eser Metin)
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
2012
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Evren KAVUKCU

**MİNİMAL BİR YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMSEL BİR ARAYIŞ;
YALINLAŞTIRMA**

SANATTA YETERLİLİK (ESER METİN)

TEZ YÖNETİCİSİ

Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV

Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

ERZURUM-2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

07.12.2012

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "MİNİMAL BİR YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMSEL BİR ARAYIŞ; YALINLAŞTIRMA" adlı eser-metin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, eser-metin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

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

07.12.2012

Evren KAVUKCU

F-83/00/22.02.2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Fikret Haşimov danışmanlığında, Evren Kavukçu tarafından hazırlanan bu çalışma 07/12... 2012... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından... RESİM... Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Binyamin ÖZSÜTEKİNİ İmza: 

Jüri Üyesi Prof. Dr. Cevat DEMİR İmza: 

Jüri Üyesi Prof. Dr. Basri ERDEM İmza: 

Jüri Üyesi Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV İmza: 

Jüri Üyesi Doç. Dr. Fikri SALMAV İmza: 

Jüri Üyesi Doç. Dr. Ahmet JARI İmza: 

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Numan ÖZEN İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	XII
ÖNSÖZ	XIII
GİRİŞ	1
I. YALINLAŞTIRMA SÜRECİ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**MODERN SANATI OLUŞTURAN ELEMANLAR**

1.1. DENGİ	3
1.1.1. Süprematizm	5
1.1.2. Neo-Plastizm	6
1.1.3 De Stijl	9
1.1.4. Kōnsrūktivizm	10
1.1.5. Hard Edge(Sert-Kenar)	11
1.1.6. Post-Painterly Abstraction (Ard Ressamca Soyutlama)	12
1.1.7. Minimalizm	12
1.2. YÜZEY	13
1.2.1. Süprematizm	20
1.2.2. Neo-Plastizm	22
1.2.3. De Stijl	24
1.2.4. Kōnsrūktivizm	25
1.2.5. Hard Edge (Sert-Kenar)	29
1.2.6. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)	35
1.2.7. Minimalizm	37
1.3. RENK	39
1.3.1. Süprematizm	44
1.3.2. Neo-Plastizm	45
1.3.3. Kōnsrūktivizm	46

1.3.4. Hard Edge(Sert-Kenar).....	48
1.3.5. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)	54
1.3.6. Minimalizm	56
1.4. RİTM	57
1.4.1. Neo- Plastizm.....	58
1.4.2. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)	58
1.4.3. Minimalizm	59
1.5. BİÇİM.....	61
1.5.1. Süprematizm	64
1.5.2. Neo-Plastisizm	68
1.5.3. De Stijl.....	70
1.5.4. Konsrüktivizm.....	70
1.5.5. Hard Edge (Sert-Kenar).....	71
1.5.6. Minimalizm	72
1.6. BOŞLUK (ESPAS)	76
1.6.1. Süprematizm	80
1.6.2. Neo-Plastizm.....	81
1.6.3. Konsrüktivizm.....	81
1.6.4. Hard Edge (Sert-Kenar).....	82
1.6.5. Minimalizm	82

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN RESİMDE GEOMETRİ

2.1. POST-EMPRESYONİZM.....	87
2.1.1. Paul Cezanne	87
2.2. KÜBİZM	90
2.2.1. Pablo Picasso	91
2.2.2. Juan Gris	92
2.3. SÜPREMATİZM.....	93
2.3.1. Kazimir Malevich	93
2.4. NEO-PLASTİZM	94
2.4.1. Piet Mondrian	94

2.5. KONSTRÜKTİVİZİM	95
2.5.1. El Lissitzky	95
2.5.2. Fernand Leger.....	97
2.5.3. Vladimir Tatlin	98
2.6. HARD EDGE (SERT-KENAR).....	100
2.6.1. Mark Rothko	100
2.6.2. Ad Reinhardt.....	101
2.6.3. Frank Stella	102
2.7. POST-PAINTERLY ABSTRACTION (ARD RESSAMCA SOYUTLAMA).....	103
2.7.1. Ellsworth Kelly.....	103
2.8. MİNİMALİZM.....	105
2.8.1. Donald Judd	105
2.8.2. Carl Andre.....	106
2.8.3. Anish Kapoor	108
2.8.4. Robert Rauschenberg	110
2.8.5. François Morellet.....	113
2.9. KAVRAMSAL SANAT	115
2.9.1. Sol Lewitt	115

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR KAVRAM OLARAK YAZI

3.1. DADA	117
3.1.1. Rene Magritte.....	117
3.2. KAVRAMSAL SANAT	120
3.2.1. Joseph Kosuth	120
3.2.2. Sol Lewitt.....	122
3.2.3. Lawrence Weiner.....	123

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ

4.1. ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ.....	125
---	------------

4.1.1. Paul Klee.....	125
4.1.2. François Morellet.....	126
4.1.3. David Nash	129
4.1.4. Emil Schumacher	129
4.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ	130
4.2.1 Adnan Çoker	130
4.3. SİMETRİ-ASİMETRİ	139
4.3.1. Çağdaş Batı Sanatında Simetri-Asimetri	139
4.3.1.1. Frank Stella	141
4.3.1.2 Ad Reinhardt.....	142
4.3.2. Çağdaş Türk Resminde Simetri-Asimetri	143
4.3.2.1. Adnan Çoker.....	143

BEŞİNCİ BÖLÜM

EVREN KAVUKÇU'NUN ÇALIŞMALARINDA ÇÖZÜMSEL ARAYIŞ

5.1. YÜZEY ESPASINDA MİNİMAL ETKİLER.....	149
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA	161
ÖZGEÇMİŞ.....	164

ÖZET**SANATTA YETERLİLİK (ESER METİN)
MİNİMAL BİR YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMSEL BİR ARAYIŞ; YALINLAŞTIRMA****Evren KAVUKÇU****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV (1. Danışman)****Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (2. Danışman)****2012, 171 sayfa****Jüri: Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV (1. Danışman)****Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (2. Danışman)****Prof. Dr. Cevat DEMİR****Prof. Dr. Basri ERDEN****Doç. Dr. Ahmet SARI****Doç. Dr. Fikri SALMAN****Yrd. Doç. Dr. Numan ÖZEN**

Renk, ritm, biçim, denge, boşluk ve geometri gibi plastik elemanların Süprematizm, Neo-Plastizm, De Stijl, Konstruktivizm ve Minimalizm anlayışlarından sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı araştırılmıştır.

Bir kavram olarak yazı, kavramlara getirdiği farklı bakışla Rene Magritte'i Dada'da, kavramsal bir dilin oluşumunda Joseph Kosuth'un yazıyı ele alışı ve kavramsal sanata bu dönemdeki diğer sanatçıların örneklerle farklı dilleri gözlemlenmektedir. Yapıtlarında bir yandan geleneksel mimarimize özgü niteliklerle yeni farkındalıklar oluştururken diğer yandan yapıtlarda evrensel nitelikler sunmayı sürdürmekte olan Türk resminin öncü isimlerinden Adnan Çoker'in mimari ve resim ilişkisi sunulmaya çalışılmıştır.

Bir eser-metin olan bu çalışmada Evren Kavukçu'nun eserlerinin analizi beşinci bölümde yapılmaktadır. Son bölüme kadar yapılan araştırmalar, Evren Kavukçu'nun çalışmalarını çağdaş sanatta ilişkilendirdiği, kendi resminin bağlantılarını kurulabileceği çağdaş sanat akımları, hareketleri ve sanatçıların araştırılmış olduğu bölümlerle de ilişkilendirilerek resimlerin çözümlemesi son bölümü oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Yalınlaştırma, Mimari, Yüzey, Denge

ABSTRACT**SUFFICIENCY IN ART(WORK TEXT)
AN ANALYTICAL QUEST WITH A MINIMAL APPROACH:
SIMPLIFICATION****Evren KAVUKÇU****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV (1. Advisor)****Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (2. Advisor)****2012, 171 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV (1. Advisor)****Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN (2. Advisor)****Prof. Dr. Cevat DEMİR****Prof.Dr. Basri ERDEN****Assoc. Prof. Dr. Ahmet SARI****Assoc. Prof. Dr. Fikri SALMAN****Assist. Prof. Dr. Numan ÖZEN**

It was researched how the plastic elements such as colour, rhythm, shape, balance, cavity and geometry from the comprehension of Suprematism, Neo-Plastism, De Stijl, Constructivism and Minimalizm interpreted by the artists.

As a notion this script, observes the concept he brought with a different perspective the Rene Magritte'i Dada'da, in the forming of a notional language Joseph Kosuth's writing discuss with samples of the different tongues of the artist's who were in this period. In this quest it has tried to present one of the pioneers of Turkish painting who in his quests, on one hand raises new awareness with qualifications intrinsic to traditional minimalism and on the other hand keeps on the universal characteristic's in his quests the Adnan Çoker's architectural and painting links.

As an opus-text in this work the analysis of Evren Kavukcu's productions are in the fifth chapter. The researches which has been run until now, associates with Evren Kavukçu's works in contemporary art and the contemporary art movements, acts with which he can connect the dots with his paintings and the episodes where the artists were researched. Also the analysis of the paintings generates the last episode.

Key Words : Minimalizm, Simplification , Architecture , Surface, Balance

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.1.** Kasimir Malevich, ‘‘Beyaz Üzerine Siyah Kare’’1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petesburg5
- Resim 1.2.** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, Modern Sanat Müzesi, New York7
- Resim 1.3.** Piet Mondrian, ‘‘ Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon’’, 1936, Modern Sanat Müzesi, New York9
- Resim 1.4.** El Lissitzky ‘‘Proun Odası’’, 1923..... 11
- Resim 1.5.** Lucia Fontana,Mekansal Kavram,1962,Tuval üzerine suluboya, 52x52cm 19
- Resim 1.6.** Piet Mondrian, Renk Kompozisyonu A, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x45 cm Otterlo, Rijksmuseum Kröller, Müller.23
- Resim 1.7.** Piet Modrian ,Gri Çizgili Elmas,1918,Tuval Üzerine Yağlı boya, Diagonal 120cm, Hague, Gemeentemuseum24
- Resim 1.8.** Theo Van Doesburg, Kompozisyon 5, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm25
- Resim 1.9.** Vladimir Tatlin, Corner Counter-relief, 1914,Iron, copper, wood, and strings. 71 x 118 cm,State Russian Museum, St. Petersburg26
- Resim 1.10.** Aleksandr Rodçenko, Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi, 192127
- Resim 1.11.** Ben Nicholson,Beyaz Kabartma 1934, Oyulmuş Tahta, Boya, 72x96x3 cm, Londra, Tate Galeri29
- Resim 1.12.** Kenneth Noland,Armağan,1962,Tuval üzerine akrilik,182x182cm,Tate Gallery, Londra31
- Resim 1.13.** Frank Stella, Kastura,1979,Alüminyum üzerine yağlıboya ve epoksi ile metal boru ve tel örgü,233.7x292.1cm, Museum of Modern Art, New York33
- Resim 1.14.** Frank Stella ,Madinat as-Salam I , 1970,118 X 300 inches Polymer and fluorescent paint on canvas Frederick R. Wisman Art Foundation, Los Angeles, California.....35
- Resim 1.15.** Donald Judd, Untitled (Large Stack), 1991, Blue Anozided Aliminium, Plexiglass, 457x101x49 cm.....39
- Resim 1.16.** Herry Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x32 cm, Kopenhag, Devlet Sanatlar Müzesi.....42

Resim 1.17. Malevich,Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31x31 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.	44
Resim 1.18. Piet Mondrian, Composition II in Red, Blue, and Yellow, 1930	46
Resim 1.19. Barnett Newman, First Station, 1958,Magna on canvas,Collection of Robert and Jane Meyerhoff	49
Resim 1.20. Barnett Newman,Vir Herocicus Sublimes, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4x121.9 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,Washington.....	50
Resim 1.21. Mark Rothko, 203, 1954, 21.875x26.625 inç,.....	53
Resim 1.22. Mark Rothko, Untitled Red,1956, Glue, Oil, Sentetik Polmer Paint and resin on Canvas, 209.5x125.3 cm	53
Resim 1.23. Ad Reinhardt, Kırmızı Resim, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.5x38 cm, Whitney Museum of America Art, New York.	55
Resim 1.24. Ad Reinhardt, Siyah Resim, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4x152.4cm	56
Resim 1.25. Carl Andre,Eş Değer VIII,1966,120 adet tuğla, enstalasyon, 127x686x2292mm.....	60
Resim 1.26. Ad Reinhardt, Abstract Painting, 1960–66. Oil on canvas, 152.4 x 152.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York	72
Resim 1.27. Sol Lewitt,Structure with Three Towers, 1986,wood painted white 121.9 x 350.5 x 123.2 cm	75
Resim 1.28. Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese, 1959. Water-based paint on canvas, olive green, 125 x 250.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	80
Resim 1.29. Vladimir Tatlin,III.Enternasyonal anıtı'ın modeli,1919,Modern müze,Stockholm.....	81
Resim 2.1. Paul Cezanne, Sainte-Victorie Dağı,1885/95, Tuval üzerine yağlıboya, 91.7x72.8cm,	90
Resim 2.2. Pablo Picasso, Accordionist (L'Accordéoniste), Céret, summer 1911. Oil on canvas, 130.2 x 89.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	92

- Resim 2.3.** Juan Gris, Bottle of Rum and Newspaper (Bouteille de rhum et journal), June 1914. Paper collage, gouache, conté crayon, and pencil on newspaper, mounted on canvas, 54.8 x 46.2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 93
- Resim 2.4.** El Lissitzky, Proun (Entwurf zu Proun S.K.), 1922–23. Watercolor, gouache, india ink, graphite, conté crayon, and varnish on buff paper, 21.4 x 29.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 97
- Resim 2.5.** Fernard Leger, Nude Model in the Studio (Le modèle nu dans l'atelier), 1912–13. Oil on burlap, 128.6 x 95.9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 98
- Resim 2.6.** Mark Rothko, No:8, 1964, oil acrylic and mixed media, 105x80inc 100
- Resim 2.7.** Frank Stella, Harran II, 1967. Polymer and fluorescent polymer paint on canvas, 304.8 x 609.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York..... 103
- Resim 2.8.** Ellsworth Kelly, Kırmızı Mavi Yeşil Sarı, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 137.1x222.2x222.2cm, Margo Leavin Gallery, Los Angeles 104
- Resim 2.9.** Donald Judd; Untitled, 1969. Copper, ten units with 9-inch intervals, 22.9 x 101.6 x 78.7 cm each; 457.2 x 101.6 x 78.7 cm overall . Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 106
- Resim 2.10.** Carl Andre, Çimko Magnezyum Düzlem, 1969, çinko ve magnezyum, 182.9x182.9cm, Baltimore Museum of art, Baltimore 107
- Resim 2.11.** Carl Andre, Fall, 1968, New York. Hot-rolled steel, 21 units, 1.8 x 0.7 x 1.8 m each; 1.8 x 14.9 x 1.8 m overall. Solomon R. Guggenheim Museum, New York..... 107
- Resim 2.12.** Anish Kapoor, Cloud Gate 2004, Stainless Steel, 1006x2012x1280cm 108
- Resim 2.13.** Anish Kapoor, Bir dağ olarak anne, 110
- Resim 2.14.** Robert Mongold, Curved Plane/Figure XI, 1995, tuval üzerine akrilik ve kalem 111
- Resim 2.15.** Robert Mongold, Yüzükler, 2009 113
- Resim 2.16.** Francois Morellet, Tam Kare 114
- Resim 2.17.** Francois Morellet. Negatif n8, 2010, acrylique on canvas mounted on wood, neon tubes 115

Resim 2.18. Francois Morellet, Relache no 2, 1992, acrylique and oil on canvas lacquered aluminium, neon tubes on canvas strips 332x270x26cm	115
Resim 2.19. Sol Lewitt, Açık Geometrik Strüktür IV, 1990, Boyanmış tahta, 438x98cm, Lisson Gallery, Londra.....	116
Resim 3.1. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-9, Tuval üzerine yağlıboya, 81x60cm, Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles	118
Resim 3.2. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965. Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 61.3 cm.....	121
Resim 3.3. Sol Lewitt, Bitmemiş Açık Küpler için Şematik Çizim, 1974, Weber Gallery'deki serge için basılmış bildiri	122
Resim 3.4. Lawrence Weiner: AS FAR AS THE EYE CAN SEE, 2007-08 Whitney Museum of American Art, New	123
Resim 4.1. Paul Klee, Red and white domes, 1914, Watercolour, 14 6x13 7 cm	126
Resim 4.2. François Morellet, 33 yıl sonra İstanbulda-18 yıl sonra İstanbulda, Maçka Sanat Galerisi, 2004	127
Resim 4.3. François Morellet, 41 yıl sonra İstanbulda, 36 yıl İstanbulda, Maçka Sanat Galerisi, 2004	128
Resim 4.4. François Morellet.....	128
Resim 4.5. Adnan Çoker, Çifte Minare, 1972, Tuval üzerine yağlıboya, 140x160cm	133
Resim 4.6. Adnan Çoker, Ters Türk Üçgeni, 1974-75, tuval üzerine yağlı boya 46x55cm	135
Resim 4.7. Adnan Çoker, Açık Simetri IV, 1995	135
Resim 4.8. Adnan Çoker, Türk Üçgeni, 1973-74	136
Resim 4.9. Adnan Çoker, Sınırlı yarım Küre, 1993	138
Resim 4.10. Adnan Çoker, Yapı süs, 1996, tuval üzerine akrilik.....	139
Resim 4.11. Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor, II, 1959. Enamel on canvas, 230.5 x 337.2 cm	142
Resim 4.12. Adnan Çoker, Yapısal Ritm VIII, 2006, tuval üzerine akrilik, 140x140cm	145
Resim 4.13. Adnan Çoker, Sütun II, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65cm.....	148

Resim 5.1. Evren Kavukçu,Şehzade ve Süleymaniye, 2005, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100cm	154
Resim 5.2. Evren Kavukçu, Zal Mahmut, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 30x30cm.....	155
Resim 5.3. Evren Kavukçu, Rüstem Paşa, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 30x30 cm ...	155
Resim 5.4. Evren Kavukçu, EI, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm.....	156
Resim 5.5. Evren Kavukçu, İsimsiz, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm	156
Resim 5.6. Evren Kavukçu, Kare, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm.....	156
Resim 5.7. Evren Kavukçu, Kılıç Ali Paşa, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm ..	156
Resim 5.8. Evren Kavukçu, Selimiye, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm	157
Resim 5.9. Evren Kavukçu, Şehzade, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm	157
Resim 5.10. Evren Kavukçu, Minare, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x220cm	158
Resim 5.11. Evren Kavukçu, Minare I, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x185cm.....	158
Resim 5.12. Evren Kavukçu, Fibionacci, 2012,Tuval Üzerine Akrilik, 225x225cm...	159
Resim 5.13. Evren Kavukçu, Fibionacci, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 225x22 5cm.	159

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Tuval Yüzeyinin Kronolojik Gelişimi (M. Kavukçu'dan) 18
Şekil 1.2. Ritm Tablosu (M. Kavukçu'dan).....57

ÖNSÖZ

19 yy.'dan itibaren plastik değerlerin akımlarla ve hareketlerle birlikte, sanatçılar üzerinden örneklendirilerek renk, ritim, denge, biçim ve boşluk kavramlarının Sanat Tarihi içerisindeki değişimini araştırdım.

Ayrıca modern resimde geometri ve kavram olarak yazının, akımlar ve sanatçılar tarafından farklı ele alışlarını değerlendirmeye çalıştım. Eser metnin temel dayanağı resim ve mimari bağlamında modern batı sanatı ve modern Türk resmini sanatçılar üzerinden araştırarak eserlerimle olan ilişkilerini kurmak için çaba sarfettim. Resimlerimde çağdaş sanat akımlarının ve sanatçıların bağlantıları araştırılarak Türk Mimarisi ile olan diyalogunu ve etkisini sunmaya çalıştım. Bu çalışmamda desteklerini ve bilgilerini eksik etmeyen danışmanlarım Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV ve Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN'e lisans dönemimden beri çalışmalarımda bilgilerini esirgemeyen atölye hocam Doç. Mehmet KAVUKCU'ya, tüm çalışmalarımda destekleri ile her zaman yanımda olan aileme ve öğrencilerime teşekkür ederim.

GİRİŞ

I. YALINLAŞTIRMA SÜRECİ

Doğa, batı sanatında yüzyıllardır açık ve güçlü şekilde ifadesini bulmaktadır. Ressam'ın doğanın karşısında duyduğu hazzın yanı sıra kendi varlık bilincine ulaşması da söz konusudur.

Figüratif espasta en-boy-derinlik, üç boyutluluk, görülende de derinlik anlayışının getirdiği bilimsel prespektifle iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yanılması oluşturma çabasıdır.

Empresyonizme kadar süre gelen ışık gölge resmi yerini ışık-renk anlayışına bırakırken iki boyutlu yüzey ilişkileriyle birlikte duyularla kavranan bir doğa söz konusudur. Cezanne ile 1- Planlar dünyası, 2-Bir kaç görüş açısı ,3- Ters prespektif resme girer. Nesnenin özünün resmedilme anlayışının nesnenin yerine geçmesi söz konusudur. Cezanne'nın doğayı silindir, küre ve koni olarak ele almasında öze iniş söz konusudur. Nesne analiz sonucu yüzeyde yerini alırken sentezle bütünleştirici bir dile ulaşır. Resmin yalın geometrik bir yapıya indirgendiği Malevich'in Siyah karesiyle pürist ve içeriksiz anlayışı dikkat çeker. Malevich eşitliğin dengesini ararken Mondrian ise eşit olmayan karşıtlıkların dengesini (bireyle- evren) arıyordu. Malevich Siyah kareyi beyazla çerçevesiyerek nötr bir alan oluşturur. Sıfır biçimle hiçlik arayışını sürdüren Malevich soyutun da ötesini Beyaz Üzerine Beyaz karelerle oluşturduğu Aksüprematist döneminde arar. Ton karşıtlıklarında olmadığı bir yaklaşımla yüzeyi karelere bölerek çizgilerle sınırlı, temel renklerle renk alan espasını getiren ise Mondrian'dır. Beyaz kabartmalar ve oymalarla geometrik bir yalınlığın en etkili örneklerini sunan sanatçılardan biri de Ben Nicholson'dır. Renk-ton ve biçim olarak aza indirgenmiş yalın, düz geniş yüzeyler kimi zaman biçimlendirilmiş tuvalle minimalist bir anlayışla kendini ifade etmektedir. Sanatçıya ait bir kişilik izinin dahi olmaması gerekliliğiyle hareket eden bu anlayışta düzenli bir ritmik devingenlikte söz konusudur. Minimalist, üç boyutlu çalışmalarda yalın, ritmik ve geometrik bir biçim, Hard Edge de yalınlaştırılmış keskin kenarlı geometrik yapılı renk alanlarından oluşur. Geleneksel mimarının yalın geometrik yapısının resim yüzeyinde evrensel bir dille yeniden yorumlanmasını Batılı sanatçılarda izlemekle birlikte Çağdaş Türk Sanatının en önemli

temsilcilerinden Adnan Çoker'de de izlenmektedir. Özellikle modernizm sürecindeki yalınlaştırma anlayışını kendisine çıkış noktası yapan Evren Kavukçu da geleneksel mimari yapılarımızın kubbe ve minare formunu soyut geometrik bir yaklaşımla öze indirgenen yalın bir dille sunması söz konusudur. Aynı zamanda siyah, gri ve beyaz tonal değerlere siyah yalın düz bir yüzeyde yer yer kavramsal bir yazı diliyle çözümlene çabasıdır. Evren Kavukçu Minimalist Bir Yaklaşımla Çözümlene Arayışı ; Yalınlaştırma' isimli eser- metin çalışmasında yalınlaştırmada etkin ve avangard sanatçılarla birlikte çeşitli sanat akımı ve hareketlerinin araştırmasını yapmıştır. Bu araştırma üzerinden kendi çalışmalarının arka planını ele alırken resimlerinin de çözümlenmesini yapmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATI OLUŞTURAN ELEMANLAR

1.1. DENGİ

Sanatçılar geçmişten günümüze kadar sanat yapıtlarının kompozisyonlarını kurarken her zaman denge olgusuna dikkat etmişlerdir. Kompozisyonda ister uyum ister karşıt ilişkili çözümlenmelerinde olsun denge resimsel kompozisyonda önem arz etmiştir.

J.N. Erzen denge kavramı ile ilgili olarak Eczacıbaşı sanat ansiklopedisinde şöyle demektedir; “Denge kavramı; Genelde karşıt iki gücün denk gelmeleri ya da birbirlerine egemen olamamalarından doğan görelî ve geçici durum. Bir kompozisyonda renk, ölçek, açı, yön ve ışık tonu gibi biçim öğelerin birbirleriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt değerlerini yumuşak geçişlerle birbirine yaklaştıran ya da bir bütün olarak algılatan bir tasarım sonunda elde edilmiş niteliktir”.¹

Doğada elemanlar arasında bir ahenk – uyum gözlemlemekteyiz. Tabiattaki ton, renk, kütle, doku ve ışık gibi ilişkilerde insanoğlunu hayrete düşüren ona yön çizebilen bir birliktelik ve uyumdan bahsetmemiz kaçınılmazdır. Klasik anlayışta bu elemanlar oluşturulan kompozisyonda denge sorunu doğa kaynaklı olarak çözümlenmektedir. Soyut sanatta ise daha ruhsal bir durum, sanatın kendi sorunsalı olarak adlandırabileceğini İsmail Tunalı şöyle ifade etmektedir; “Denge kavramı, universal olanın ontik yapısını ve bu yapının dayandığı zorunluluğu çok iyi ifade eder. Bundan ötürü harmoni kavramı yerine denge kavramı haklı olarak tercih ediliyor. Buna göre de, denge, bütün sanatlar için erişilmesi gerekli bir erek olarak gösteriliyor. Bütün sanatlar, bireysel olan ve universal olan, süje ve obje, tabiat ve ruh arasındaki bu ilişkinin şekil verici estetiğine ulaşmaya çabalarlar; kısacası, istisnasız bütün sanatlar biçim vericidir.”²

Denge problemiği Klasik sanattan günümüz modern sanatına kadar sanatçıların üzerinde durdukları bir kavram olmuştur. Doğada nasıl ki bir denge varsa

¹ J., N., Erzen, “Denge”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s.444.

² İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, (1.Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul Eylül 2010, s.198-199.

ve herşey sistematik devam ediyorsa sanatın da dengesi sanatı anlamada en önemli etkenlerdendir.

Doğal olarak Klasik dönemdeki dengeyle Modern Sanattaki denge çok farklıdır. Klasik dönemde doğayla ilişkili bir denge söz konusuysen Modern Sanatta ise sanatçının içselleştirdiği bir anlayış olarak karşımıza çıkar. İsmail Tunalı bu dengeyi şöyle anlatmaktadır;

“Harmoni, daha Antikçağdan beri gerek felsefede, gerekse sanatta önemle üzerinde durulmuş bir kavramdır. Kosmos, evren bu harmoni kavramı ile açıklanmak istendiği gibi, sanat yapıtları da yine estetik değer ölçütünü harmoni kavramında bulur. Bu bakımdan, harmoni, yalnız çağdaş soyut sanat için önemli bir sanat elemanı değil, tüm geçmişteki sanat anlayışları için de sanatı anlama ve belirlemede başvurulmuş önemli bir kategoridir. Ne var ki, geleneksel sanatın anladığı ‘harmoni’ ile çağdaş soyut sanatın anladığı ‘harmoni’ oldukça birbirinden farklıdır. Mondrian’a göre: Eski harmoni, doğa harmonisini gösterir ve bu da yedi tonun harmonisini ifade eder. Ama, onda doğa ve tinin dengesi dile gelmez. Yeni insan için, yalnız, doğa ve tinin dengesi söz konusudur. Yeni harmoni, çift karakterlidir, tinsel ve doğal harmoninin bir ikilemidir. O, iç ve dış harmoni olarak kendini ifade eder, her ikisi içselleştirilmiş bir dışsallık içinde dile gelir.

Çünkü, yalnız dışsal olan doğal harmoni ile kendini ifade edebilir, içsel olan hiçbir zaman. Yeni harmoni, hiçbir zaman doğa olarak kendini ifade edemez. O, sanatın harmonisidir.”³

Soyut sanatta değişen kompozisyon elemanlarıyla birlikte resimsel öğelerin karşıtılarıyla oluşturulan bir denge gündeme gelmiştir. Bu denge sorunu “Cezanne’da, Sanatta önemli olan, geçici izlenimleri değil, doğanın derinlerindeki mutlak yasaları keşfetmek ve bunu yorumlamaktı ona göre. Düşünce ve duygunun dengesi vardı aradığı. Araştırmalarını yaparken, gerekiyorsa perspektifi bozuyor, nesnelere tuval düzleminde farklı açı ve geometrik ilgiler içinde gösteriyor; bir düzlemi farklı renklerden oluşmuş daha alt düzlemlere bölüyordu.”⁴

³ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, (7.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul Aralık 2008, s.158.

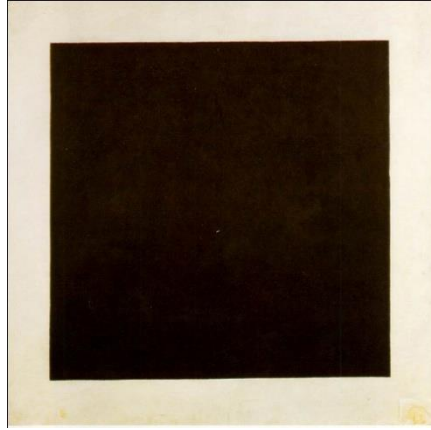
⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara Şubat 2006, s.22.

Cezanne’ın bu çalışmalarından etkilenen kübist sanatçıların kompozisyonda yer alan biçim, ton, çizgi gibi değerleri, kompozisyonun gerektirdiği yerde kullanmalarıyla oluşan bir denge söz konusudur.

Kübizm’deki sanatçılar doğadan tam olarak kopmadıkları için doğanın dengesini de hissettirmişlerdir. Kompozisyonlarında analiz ettikleri doğanın parçalarından oluşturdukları biçimlerin dengesi söz konusudur.

1.1.1. Süprematizm

Kübizm’de doğadan çıkışlı biçimlerin dengesi söz konusuyken Süprematizmde temel geometrik biçimlerle elde edilen yapısal denge arayışı olduğunu Z.Rona şöyle ifade etmektedir: “Süprematizm, nesnelerin çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesinden kaynaklanan Kübizm’den farklıdır. Doğada biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır.”⁵



Resim 1.1. Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petesburg

Malevich Süprematizmle sanatın geçmiş bağlarından kurtulup hiçten başlaması gerektiğini söylüyordu. Bu doğrultuda Malevich 1915 tarihinde yaptığı “Beyaz Üzerine Siyah Kare” ile hiç bir şeyin resmini yapmıştır (Resim 1.1). Bu yapıttaki denge de Malevich sıfır biçimle oluşturduğu dengeyi karşıt (zıt) iki rengin dengesiyle

⁵ Z. Rona, “Süprematizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, s.1711.

vermektedir. Evrensel uyumu arayan Modrian kesişen yatay dikeylerle birlikte kullandığı ana renkler bir denge ögesidir. Zamanla renkten uzaklaştığı gibi ton karşıtlıklarındanda uzaklaşır. Aynı yıllarda Mondrian'da yaşamı boyunca bu sorunla uğraşmıştır. Ancak her iki sanatçının aynı dönemde yaşamalarına ve aynı denemeler yapmalarına karşın denge sorununu ele alışlarında farklılıklar görmekteyiz.

Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu *Sanatta Devrim* kitabında bu durumu şöyle açıklamaktadırlar: “Mondrian’ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesi idi. Maleviç, eşitliğin dengesini arıyordu. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik eşitliği dengesi olacaktı. Bu yüzden aynı biçim dilini kullandıkları halde, Maleviç’le Mondrian’ın sanatları ayrı yönlerde geliyor. Evrensel uyumu Mondrian, derinliği olmayan bir düzey üzerine kesişen dikey,yatayların içinde çeşitli yönlerdeki hareketinde arıyor. Mondrian’ın sanatında renk bir denge ögesi idi. Renklerin ayrıcalığını eşitlikle bağdaştırmadığı için, Maleviç resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşıyor. Ak-Süprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığı görüyoruz. Bu dönemdeki resimleri beyaz biçimlerden oluşur.”⁶

1.1.2. Neo-Plastizm

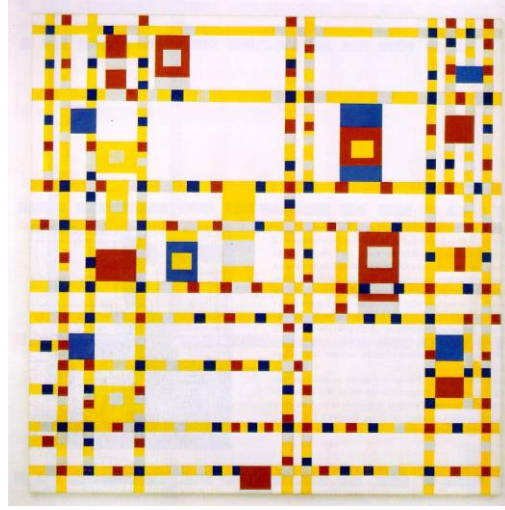
Mondrian yüzeydeki yatay-dikey çizgilerin birbirlerini kesmesiyle oluşturduğu geometrik biçimleri renklendirmesiyle ulaştığı denge kalıplaşmış bir denge değildir. Mondrian için denge artık doğadan kopmuştur. Doğadan kopan bu dengenin yerine artık sanatçı kendi ifadesi ve düşüncesini almaktadır.

Mondrian sanat yaşamında oluşturmaya çalıştığı dengeyi düşünsel bir denge üzerine kurmuştur.

N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu Mondrian’ın düşünsel dengesini şu şekilde ele almaktadır.: “Mondrian yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış olmasına bakarak onun sanatını içerikten yoksun salt biçim denemeleri diye görmemeli. Çünkü onun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancı bir içeriği vardı. Barış güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri çağına özgü evrensel bir humanizmanın habercisiydi. Seuphor, Mondrian’ın

⁶ N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2009, s.58.

resimlerine bakarken, düşüncenin günlük yaşamın hayhuyundan sıyrılıp açıklığa kavuştuğunu söylüyor. Bu sanat diyor, kontemplasyon'a yatkın olan her insanı kendi dar dünyasının dışına götürür evrenselliğe açar.”⁷



Resim 1.2. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, Modern Sanat Müzesi, New York

Mondrian yapıtlarında düşey ve yatay öğelere dayanan denge anlayışını New York’ da yaşamaya başladığı dönemde sorguladığını görüyoruz. Nobert Lynton’a göre; “Broadway Boogie – Woogie onun dilinde değilse bile, üslubunda ki bir değişmeyi gösterir. Onun ölçülerine göre büyük bir resimdir bu (Resim 1.2). Ayrıca, uzun süredir yaptığı resimle alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla, çok daha kalabalık bir resimdir. Mondrian’ın bütün Neo-Plastisist resimleri yanlamasına genişlemek istiyorlarmış gibi bir duygu yaratırlar. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır.”⁸

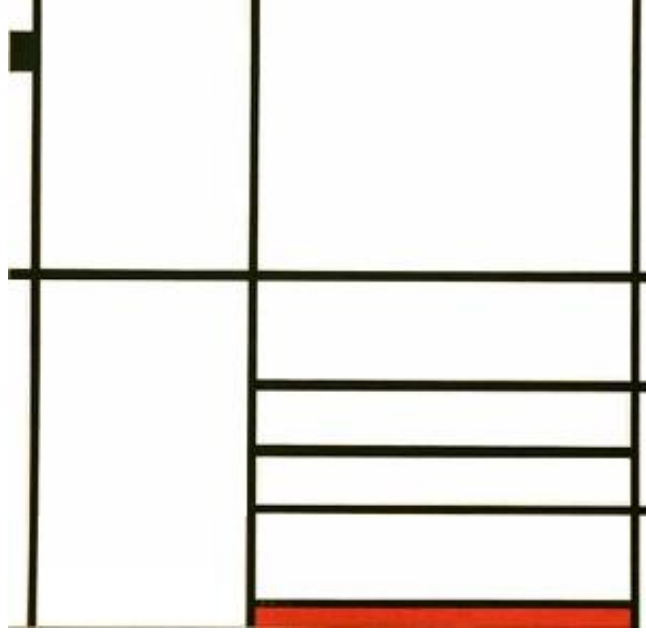
Soyut bir dengeye varabilmek doğayla tamamen ilişkiyi koparmak, karşıtlıklar dengesini kurmak ki bu karşıtlıklar düşünsel ve biçimsel olarak yerini almaktadır, için sanatçı bir çok aşamalardan geçmişti. Sanatçı doğadan soyutlamaya ve soyuta yatay-dikeylemlerle, karşıt çizgiler ve onları ana renklerle elde etmek istediği “barış ve denge” yle aynı zamanda hacmi yıkararak oluşturuyordu.

⁷ N.İpşiorğlu, M.İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s.54.

⁸ Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 217 – 218.

Mondrian'ın karşıtlıkların dengesi çıkış noktasıdır. N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu bu dengeyi şöyle ifade etmektedir: “Sanatçının yazılarında, sık sık rastlanan genel- özel, dışı-erkek, iç-dış, olumlu-olumsuz, nesnel-öznel, madde-düşünce, gibi karşıt kavramlarla, bu tedirginliğin oluşturduğu güçleri anlatmaya çalışıyor. Bu sanat bir bunalımdan doğmuştu, elde etmek istediği de ‘barış ve denge’ idi. Sanatçının bu deyimlerle ne anlatmak istediğini 1936’ da yapmış olduğu ‘Kırmızı ve Siyahlı Kompozisyon’ da somut olarak görüyoruz. Karşıt kavramları kesişen yatay ve dikeyler dile getiriyor (Resim 1.3). Bunlar açık gri bir düzey üzerine resim kenarlarına paraleller çizerek bir denge oluşturuyorlar. Renk çok hesaplı kullanılmış, zemin açık gri, çizgiler siyah, sadece küçük bir parça resmin alt yanıyla ilk yatay arasında kalan dar boşluk kırmızıya boyanmış. Doğayla hiç bir ilişkisi olmayan bu soyut dengeye varabilmek için sanatçı, soyutlama yolunda bir çok aşamalardan geçmişti. 1924’de Sweeney’e yazdığı bir mektupta, sanatta ‘yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş’ olduğunu söylüyor. Kübist sanat Mondrian’ göre soyutlayıcıydı, ama soyut değildi. Çünkü hacme bağlı kalmıştı. ‘Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi karşıtlıklara çizgilerli yok etmek istiyordum..Mondrian’ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Fakat varmak istediği denge çok oynaktı. Bu yüzden hayatı boyunca hep aynı motifi, çeşitli düzenler içinde yinelediğini görüyoruz. Doğal biçimlerden geometri biçimlerine, doğal renklerden temel renklere giderek elde ettiği bu düzenlere salt realite diyor Mondrian. Bu deyimler, resimlerinin doğa gerçeğinin yanında yeni bir gerçek olarak yer aldığını söylemiş oluyor. Zamanında pek anlaşılmayan bu sözleri, bugün daha iyi anlayabiliyoruz.”⁹

⁹ N.İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (4.Baskı), Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2012, s.176



Resim 1.3. Piet Mondrian, “Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon”, 1936, Modern Sanat Müzesi, New York

1.1.3. De Stijl

De stijl grubunun da içinde olan Mondrian, Van Doesburg ve gruptaki diğer sanatçılarda Mondrian’da karşımıza çıkan yatay-dikeylerin ve rengin dengesini aramışlardır.

De stijl grubunda ki ressamlar “siyah, beyaz ve üç ana renkle birlikte yatay ve dikey çizgilerin sadeliğini temel alan yeni bir soyut sanat üslubu geliştirmişlerdir.”¹⁰

Doesburg denge sorununu araştırırken figüratif sanat ve soyut sanat arasındaki denge farklarını da dile getirmektedir. İsmail Tunalı’nın Felsefenin Işığında Modern Resim-den Avangard Resme adlı kitabında “Doesburg’a göre figüratif sanatlar böyle bir sanat olarak oluşturan temel ilkeler ve yasalarıdır. Estetik ya da biçim verici görmede, yaratma yasaları görünüşe çıkar; örneği figüratif sanatlarda ölçü, renk, mekan, vb. denge ilgileri. Bu ilgilere biz, ‘estetik tonlar’ adının veriyoruz. Her sanat yapıtında onlar, eğer bu yapıt figure dayanan bir yapı olup da, bir başka yapıt değilse, az ya da çok temel bir yer alırlar. Bu temel, bu yapısal tonlar ilgisi bir sanat yapıtını yalnız bir sanat yapıtı değil, aynı zamanda güzel bir sanat yapıtı yapar. Bundan ötürü figurative bir

¹⁰ Marry Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (3.Baskı), İnkılap Yayınları, İstanbul 2007, s.457.

sanat yapıtı, bu temel elemanların yapısal bir dengesine dayanır. Bu denkleşme ve bu denge, sanat yapıtının dayandığı harmoni'dir. Ama, Doesburg'a göre, bu harmoni yalnız sanatta kendini göstermez, o, tüm evrende bir temel yasa olarak bulunur. Bu noktada Doesburg'un Mondrian'dan ayrıldığını görüyoruz. Çünkü, Mondrian'a göre, sanat yapındaki harmoni, Cezanne'nin diliyle söylersek, "doğaya paralel bir harmonidir." Oysa, Doesburg için bu harmoni, bir evrensel (kozmetik) harmonidir. Eğer bir, yetkin harmoniyi, mutlak dengeyi evrende kavrayabilirsek, evrende her şeyin bu harmoni, bu denge yasalarında göre düzenlendiğini görürüz. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, bu evrensel dengeyi nesnelere izlemek ve onlara biçim vermek, onların yasallığını göstermektir. Ama, ister Mondrian'ın söylediği gibi, bu harmoni yalnız sanatsal-estetik olsun, isterse bu denge, bu harmoni evrensel (kozmetik) olsun, burada önemli olan, sanat yapıtının böyle biçimsel yapısal bir dengeye dayanmasıdır. Çünkü, elemanlar arasındaki ilgilerin dengesi, tıne özgü bir harmoni ve birliği ifade eder. Buna göre, sanat yapıtındaki denge, birlik ve harmoni, tinsel bir harmonidir, tinin-aklın temellendirdiği bir harmonidir."¹¹

1.1.4. Konstrüktivizm

Konstrüktivist sanatçılar, dikeyler, yataylar, diagonaller ile birlikte geometrik formların dengesini kurmaktadır.

Lissitzky' in "Proun Odası" (Resim 1.4) adlı çalışmasında sanatçının sadece geometrik yapıların birbirleri ile olan dengesi değil aynı zamanda bu biçimlerin mekanla olan dengesi de söz konusudur. Mekan ilişkisine göre yapıtını uygulayan sanatçı anlam ve biçim birlikteliğindedir dikkat etmektedir.

¹¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.160.



Resim 1.4. El Lissitzky ‘‘Proun Odası’’, 1923

1.1.5. Hard Edge(Sert-Kenar)

Sert Kenar sanatçıları tuval yüzeyini vurgulamak için yalın, uyumlu ve akılcı bir dengeye başvurmuşlardır. Artık doğadan uzaklaşan sanatçılar akılcı ve yalın bir üslupla dengeyi yakalamaya çalışmışlardır. Tek rengin tonlamasıyla oluşturulan kompozisyonda önemli olan yalınlıktır. Büyük rengin alanlarıyla oluşturulan yalın bütünlük etkisi sert kenar biçim yapılanmasıyla birlikte akılcılığında kendini gösterdiği resimlerde denge olgusu tümün bir parçasıdır.

1960’larda ki bu hareketle ilgili J.N. Erzen’in ‘‘Geometrik-soyutlama eğilimi içinde biçimleri kesin ve net olarak tanımlama yöntemi. ABD’de 1950’lerin 60’ların başında, 50 ’lerde yaygın olan Soyut-Dışavurumculuk akımının bazı özellikleri sürdürerek dallanan bir akım yeni soyut uygulamalar gelişmiştir. Bunların hepsinde Soyut-Dışavurumculuk ’ in büyük ölçeği görsel alanın fazla parçalanmadan çevre içinde olabildiğince uzanması, derinlik yanılmasına karşın tuval yüzeyinin öncelik taşıması gibi nitelikler korumaktaydı. Ancak 10 yılı aşkın bir süre boyunca tüm ABD’yi egemenliği altına almış olan Soyut-Dışavurumculuk’un kuralsızlığı, dramatik esprisi ve gerilimi, bu yeni soyut uygulamalarda yalınlık, kesinlik, akılcılık, uyum, denge gibi niteliklerle karşıt bir tutuma yol açmıştır. Sert-Kenar adını ilk kez 1959’da Clarmont’ta

açılacak serge için California’lı eleştirmen Jules Longsner önermiş, ama sergi 4 Soyut Klasikçi adı altında açılmıştır. Bu terim ise giderek yüzey düzgünlüğü, renk canlılığı, biçim yalınlığı taşıyan resim türleri için kullanılmış; biçim ve renk alanlarının sınıрыyla oluşan keskin çizgiyi vurgulamıştır.”¹²

1.1.6. Post-Painterly Abstraction (Ard Ressamca Soyutlama)

Bu hareket içindeki sanatçılar 1950’lerdeki Soyut-Dışaürücü sanatçıların kendi iç dünyasını doğrudan tuvale aktarmalarına karşın daha uyumlu ve dengeli bir yol izlemektedirler.

Büyük boyutlu yapıtlarla bir kaç renk ya da monokrom rengin tonlarıyla oluşturulan bir denge karşımıza çıkmaktadır.

Bu akımın içindeki sanatçılar biçimi yalınlaştırarak yüzeyde oluşturdukları çarpıcı renklerin tonları ile denge sorununu araştırmışlardır. Örneğin Reinhardt’ın tek renkli tuvaleri , Stella’nın düz renk alanı üstüne çizilmiş tek renkli çizgileri verebiliriz.

1.1.7. Minimalizm

Minimalistlerde büyük boyutlu, yalın ve ritmik hareketlerle oluşan devinimle birlikte bütünselliğin, simetri ve düzenin bir sonucu olarak dengeyi izlemektediriz.

Anlatımcılığa tümüyle karşı olan bu anlayışta her ne kadar simetri ve devinimsel hareketlerin kendi doğasında yer almasına karşın üç boyutlu çalışmalarda olduğu gibi resimlerde de daha bütünsel bir algı kendini göstermektedir. Büyük boyutlu tuvaler farklı biçimsellikler sergilerken simetrik ve ritmik yüzey hareketlerine güçlü yalın etkinin getirdiği aklın öne çıktığı denge söz konusudur.

Ahu Antmen minimalizmdeki dengeyi şöyle açıklamaktadır: “Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler, Gestaltvari bir parçabütün ilişkisi gözetmişlerdir.”¹³

¹² J. N. Erzen, “Sert Kenar”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, s.1646.

¹³ Ahu Antmen, *20. Y. Y Batı Sanat Akımları*, (1.Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.182.

1.2. YÜZEY

Klasik dönemde yüzey; en, boy, derinlik, ve üç boyutluluğu yakalamaya çalışıyordu. Bunun için kullandığı araç ise perspektifti. Böylece iki boyutlu yüzeyde üç boyut yanılması elde ediyorlardı. Zamanla sanatçılar çizgisel, hava ve renk perspektifini kullanarak derinliği elde etmişlerdir.

Eski ustalarda görülen üç boyutlu etkinin altında yassılığı hissettirirlerdi. Modernistlerde ise yassılık önce hissedilir. Klasik ustaların resimlerinde önce ne olduğu, modernistlerde ise önce resim görülür. Heykel sanatı üç boyutludur. Resim heykelle paylaştığı bu durumdan kendini kurtarıp, soyutlaştırmıştır. Artık doğa yanılması değil yalnızca gözle gezilebilen bir mekan söz konusudur. Klasizmden günümüze kadar tüm sanatçıların önemli sorunsalı yüzey olmuştur. Modernizmle birlikte artık yüzey problemi de değişmektedir. Bu değişimi Greenberg, ‘Modernist Resim’ başlıklı makalesinde şöyle açıklamaktadır; ‘Gerçekçi, yanılmacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar “yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak gördü. Üzerine yapıldıkları yüzeyi samimiyetle açığa vuran Manet’in resimleri, ilk modernist resimler oldu. Manet’yi izleyen İzlenimciler, boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cezanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti. Ne var ki, resim sanatının kendisini modernizmin içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu. Sadece bu sanatta özgü olan tek şey koşuldu. Yassılık, iki boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. Eski ustalar, resim yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç boyutluluk yanılmasının bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki bugünlerde moda olan ama yerinde ifadeyle, ‘diyalektik gerilim’ – bütün resim sanatının başarısı için olduğu gibi, ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modernistler ne bu çelişkidен kaçındılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey çelişkinin terimlerini tersine çevirmektir.

Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil, önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbet te, eski ustaların olsun modernist olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur, fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır...

Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey, tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir. Üç-boyutluluk, heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini, betimsel ya da 'edebi' olanı dışlamak için değil, yukarı da anlatılan çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır...

*Modernist resmin yöneldiği yassılık, hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması, artık heykelsi yanılsamaya ya da trompe-l'oeil'e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke, onun gizli yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekan yanılsaması yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır.'*¹⁴

Modernizm'le birlikte artık iki boyutlu tuval yüzeyi derinlik yanılsaması olmayan, üç boyutun aranmadığı bir yüzey olarak karşımıza çıkıyor.

Matisse' de resim yüzeyi kontürlerle, yüzeysel boyamalarla rengi cisimden ayırarak özgür kılmış fırça darbelerindeki heyecan, duygu, çöşku zamanla daha yalın bir anlatım biçiminde yüzeysel resim anlayışıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Geleneksel anlayıştaki yataya doğru genişlemeyi büyük bir ustalıkla aşarak resmin tüm yüzeyinde aynı anlayışla devam etmiştir.

Ahu Antmen Matisse'nin yüzey anlayışını şöyle ifade etmektedir; "Resim düzleminin ikileminin ve adeta biyolojik bir organizma gibi kendi dışına yönelimini en iyi anlayan sanatçı Matisse'tir. Resimleri, sanki topolojik bir ikilem içindeymiş de derinlik yüzeysel bir analoge çevriliyormuş gibi giderek büyümüştür. Resimsel mekan,

¹⁴ Antmen, 20.Y.Y Batı Sanat Akımları, s.148-149.

yukarı,aşağı, sol ,sağ yönlerinde renklerle, konturları belli belirsiz çizimlerle ve resim düzleminin her bir yanına neşeli bir şekilde aynı yoğunlukta sürülmüş boyayla oluşturulmuştur.Matisse'nin büyük resimlerinde çerçeveyi neredeyse fark etmeyiz bile. Matisse, yataya doğru genişleme ve yüzeyin içerilmesi sorununu büyük bir ustalıklı çözmüştür. Kenarlar uğruna resmin merkezine ya da merkez uğruna resmin kenarlarına vurgu yapmamıştır. Resimleri mutlaka çıplak duvarlara gereksinim duyan bir küstahlık içinde değildir. Nereye asarsanız asın iyi görünen resimlerdir. O ödün vermeyen serbestlik kararında bir süslemeyle birleşince, kendi kendine yeten birer yüzey ortaya çıkmıştır. Matisse'nin resimlerini asmak da kolaydır.”¹⁵

20. yüzyıla gelindiğinde Kübizm'deki sanatçıların doğadan kopmadıklarını fakat doğayı gördükleri gibi yüzeye aktarmadıklarını görürüz. Bunu yaparken doğayı parçalara ayırıp derinliği yüzeye daha da yaklaştırmışlardır. Kübizm doğayla büsbütün bağını koparmamıştı. Kübist sanatçılar, Çözümsel Kübizm'de doğadan soyut düşünsel biçimlere varırken, Birleşimsel Kübizm'de soyut düşünsel biçimlerden doğaya gidiyorlardı.

“ Kübizm cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanır.”¹⁶

Bu ilke doğrultusunda yüzey resmi anlayışı ön plana çıkmıştır. Parçaların farklı yorumla bir araya getirilmesi ilkesinde Kübist sanatçılar iki yöntem uygulamışlardır. Kullandıkları bu iki yöntem; Çözümsel Kübizm, Birleşimsel Kübizm olarak adlandırılmaktadır.

Çözümsel Kübizmde sanatçılar nesneyi parçalayarak tanınmaz bir yalınlıkla üst üste ya da dağınık olarak tuval yüzeyine uygulamıştır. Bunu uygularken rengi geri plana atmışlardır. “Bu resimlerde biçimler, tüm ayrıntılarından soyutlanarak kenarları yontulmuş büyük bloklarla veriliyordu. Her iki sanatçı da doğa illüzyonculuğuna düşmekten kaçmıyorlar ve yapıtlarının özerk bir varlık olmasını istiyorlardı. Resim yüzeyi unutturulmak istenilmiyor, bloklar, gözü resmin içine çekmiyor, ama resim yüzeyiyle hacim, süjeyle tuval arasında ortaya çıkan ikiliği gidermek için, her iki sanatçı da biçimleri çarpıtma (deformation) zorunda kalıyorlar.Biçimleri çarpıtmadan

¹⁵ Ahu Antmen, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanın İdeolojisi*, (1.Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s.40.

¹⁶ Z., Rona, ”Kübizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, s.1074.

ikiliğin giderilmesi, Kübizm'in "Analitik" diye adlandırılan ikinci döneminde mümkün oluyor. Kübizm'in bu aşamasında (1910-15) Braque'ın, Picasso'nun da doğa formlarını düşüncelerinde parçalayarak, irili ufaklı düzeylere böldükleri, sonra bunları kurduklarını görüyoruz. Yakın planlardaki düzeylerin birbirine yapışmasını önlemek için, gölgelemelerden yararlanıyorlar. Resim, Kübizm'in bu döneminde bir tür basık rölyef etkisi bırakır. Kübizm'in ilk döneminde sanatçılar, natüralist resmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakışa bağlı kalıyorlardı. Bu ilkeyi Analitik Kübizm kırıyor ve sanatçıya nesnelere dört bir yandan gösterme olanağını sağlıyor. Naturalist resmin yerini kavramressamlığı alıyor ve doğanın taklidi olmaktan çıkan sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı özerk bir yapıt oluyor. Bu bakımdan bu resimler, doğada görülen nesnelere değil, bunların kavramlarını verirler. Nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek ne varsa, perspektif, uzam, gölge-ışık siliniyor, geriye "nesne" kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal-renk kalıyor. Nesnelere lokal-rengini vermede önceleri güçlük çekiliyordu. 1924'e kadar yapılan resimlerde tek ya da iki renkle yetinilmesi bundandır. Sonradan kavram ressamlığı için de hacim de kavram olarak verilmek isteniyor. Böylece düzeylerin üst üste yerleştirilmesinde, naturalist resim alışkanlığının son kalıntısı olan "gölgeleme" de bir yana itiliyor ve lokal-renk resme giriyor."¹⁷

Birleşimsel Kübizm'de Picasso'nun 1912 tarihinde resme farklı malzemeler koyarak yaptığı ilk kolaj çalışmasıyla yüzeyde yapıştırımlarla gerçek espasa çıkış sağlanmıştır. Birleşimsel Kübizm'de tuval yüzeyinde öne doğru bir geliş başlıyor. Klasik sanatta tuval yüzeyinde dış doğa ilişkisi derinlik yanılması oluşturuluyordu. Görünürde olan objenin resmini yapıyordu. Klasizm'de ise tuval yüzeyine resmi yapılmak istenen objenin bizzat kendisini yapıştırmayı tercih ediyorlardı. Yapıştırılan kağıt, ip gibi farklı malzemelerle yüzey ön plana çıkarılmaktadır. "1911-14 arası Birleşimsel (sentetik) Kübizm dönemi idi. Bu dönemde Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere göre, daha bir yüzey resmi haline geldi. Böylece, biçim sorunu halledildiği için daha sonraki resimlere renk girmiş oldu."¹⁸

¹⁷ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.47.

¹⁸ N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.170.

Kübizm bugüne kadar yüzeyde yanılısama yaratmak yerine tuval yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış ve dördüncü boyut kavramını sanat anlayışları içine dahil etmiş olduklarını Ahu Antmen şöyle açıklamaktadır; “20.yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimleyici değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılısaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. Yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.”¹⁹

Soyut sanatla birlikte tuval yüzeyinin iki boyutlu yüzeyselliğini vurgulamaya başlıyor sanatçılar. Artık yüzeyde yaratılmak istenen derinlik etkisinden vazgeçilip tuval yüzeyinin iki boyutlu düzlemselliği sanatçının vazgeçilmez elemanı oluyor. Bu bağlamda İsmail Tunalı soyut sanattaki yüzeyi şöyle ifade etmektedir; “Nesnelerin üçboyutluluktan çıkarılarak iki boyuta, yüzeyselliğe indirgenmesi, çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor. Bu yüzeysellik, herşeyden önce nesnelere üçboyutluluk içinde kavrayan objektif natüralizme karşıt bir kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor. Ama, onun sübjektif, natüralizme de, örneğin, Impressionizm’e de karşıt olduğunu söyleyebiliriz. Impressionizm doğayı, nesnelere renk tuşları halinde resmin yüzeyine yansıtıyordu. Başka türlü söylersek, Impressionizm için de nesnelere maddeselliği söz konusu değil di, ancak ne var ki, tüm varlık ve nesnelere, çizgiden, konturdan yoksun renk yüzeyleri olarak kavranıyordu. Bu renk yüzeyleri, nesnelere varlığı duyusal olarak kavranabilen yüzeylerdir.”²⁰

Tuval yüzeyinin en radikal uygulayıcıları Malevich ve Mondrian olmuştur. Bu sanatçılar Kübizmden farklı olarak doğadan tam bir kopma yaşamışlardır. Artık yüzeyin en saf haline erişmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bundan dolayı da yüzeyi ön planda tutmuşlardı. Mondrian hacmi yıkmak için yüzeyi kesen çizgilere başvurur. Derinlik onu öze götürür, öz, derinlik duyusal değil artık metafizikseldir. Mondrian klasik dörtgeni bölerek renk ve alan espası oluşturur.

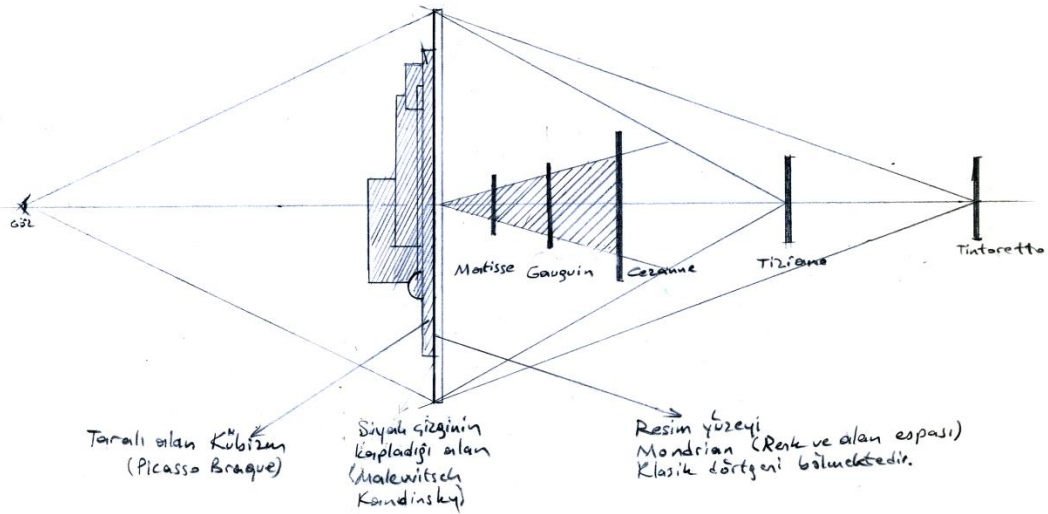
Mehmet Yılmaz bu anlayışı şöyle ifade etmektedir; “Amaçlar, mümkün olan en saf biçime ulaşmaktır. Tuval artık derinliği varmış gibi gösterilen uzaysı bir mekan değil,

¹⁹ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.46.

²⁰ Tunalı, *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, s.207.

geometrik alanlarla bölünmüş yassı ve mümkün merteye boşaltılmış bir düzlemdi. Görsel gramerin sınırı demekti bu.”²¹

Artık tuval yüzeyi sorgulanmaya ve çeşitli yöntemlerle farklılaştırılmaya başlanmıştır. Aslında tuval yüzeyi sanat tarihinde hep sorgulanmış olmasına rağmen sanatın vazgeçilmezde bir simgesi olmuştur. Aşağıdaki tabloda tuval yüzeyinin kronolojik gelişimini bize daha net olarak göstermektedir.



Şekil 1.1. Tuval Yüzeyinin Kronolojik Gelişimi (M. Kavukçu'dan)

19. yüzyılla birlikte artık tuval yüzeyinin iki boyutluluğu ve yüzeyi ön plana alınmıştır. Bunu Mehmet Yılmaz şöyle açıklamaktadır; “Picasso, geleneği istila etmiş, parçalamış ancak vazgeçmemiştir; bir put kırıcıydı ve parçalarla oynamayı seviyordu. Marcel Duchamp ise çareyi (resimde değil ama) tuvalden vazgeçmekte buldu. Bir anlamda, hapishanenin dışına attı kendisini. Ama her babayiğidin harcı değildi böylesi bir vazgeçiş. Tuval ve boya, elde kalan ‘son manevi kale’nin (Sanat’ın) simgeleriymi çünkü. Sanatçıların büyük çoğunluğunun tuvalde ısrar etme nedenlerinden biri, işte maneviyat ihtiyacı olsa gerek.”²²

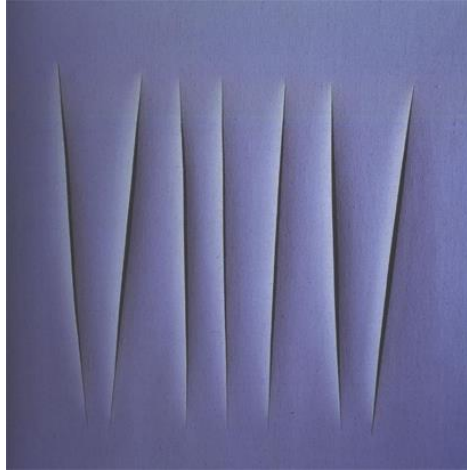
Fontana bu sanatın vazgeçilmezi olan tuval yüzeyine bir saldırıda bulunuyordu. Kendine göre ikon olan bir nesneyi ikon kırıcı tavrıyla yok etmeye çalışırken tuval

²¹ Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, (1.Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara Şubat 2012, s.263-264.

²² Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, s.265.

yüzeyine bir farklılık getirmiştir. Bireşimsel Kübizmde gördüğümüz yüzeyin gerçek mekana çıkmasıyla ters orantılı olarak Fontana tuval yüzeyinde açtığı yarıklarla tuval yüzeyinin espasını değiştirmiştir. Mehmet Yılmaz *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*'nda bu durumdan şöyle bahsetmektedir;

“Lucio Fontana (1899-1968) çağdaş teknolojik malzemelerle gerçekleştirdiği yerleştirmelerin yanı sıra, tuvali bırakmayanlardan biriydi örneğin. Tuvali bırakmıyordu, ama yaptığının ‘yeni’ görünmesini de istiyordu. Bu, hem hapishanede kalıp hem özgür olmayı istemek gibi bir şeydi. Hay aksi, ne yapmalıydı? Tamam, resimde sadeliği seviyordu ve en sade resimde bir tek renkle dümdüz boyanmış tuval demekti; ama şu işe bakın, *Son Resim (Resim 1.10)* adlı üçlemesiyle onu da Rodçenko yıllar önce yapmıştı. Rodçenko’nun saf sarı, kırmızı ve saf maviden oluşan *Son Resim* adlı üçlemesinde, ne tapılacak ne de kesip parçalanacak bir imge vardı. Artık tuval bomboş, ıssız bir mekandan ibaretti. İmgesi alınmış bir tuval yapacaktı? Zorunlu olarak imgeleşecekti elbet. İmge sadece ve sadece artık tuvalin kendisiydi. Tamam kesilecek şey buydu işte! Öyle yaptı Fontana, tuvalde yarıklar açtı. Sonuçta, tuval ölmedi ama ölümcül bir yara almış oldu.”²³



Resim 1.5. Lucia Fontana, *Mekansal Kavram*, 1962, Tuval üzerine suluboya, 52x52cm

²³ Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, s.265-266.

1.2.1. Süprematizm

Malevich'in geliştirdiği soyut sanat akımı olan Süprematizmin genel ilkesi sanattan nesneyi kovarak sıfır biçimi oluşturma çabasıdır. Bu anlayışla oluşturulan geometrik biçimlerin dengesiyle yüzey resmi anlayışı hakimdir. Geçmiş sanata ait boyayla betimleme anlayışında, uzaklaşmıştır.. Malevich amacının insan duygularını dinamikleştirmesini amaçladığı soyut sanatı daha da öteye çekmektir. Bu bağlamda Maleviç'in en yetkin örneği 1915 tarihli 'Beyaz Üzerine Siyah Kare'dir. "Kazimir Maleviç'in (1878-1935) Siyah Kare adlı çalışması (Resim-1.1) kendine has bu duruma radikal bir bakış açısı getirmiştir. Resim beyaz fon üzerine bir kareden ibarettir. Maleviç devrimden kısa bir süre önce yapıp 1915 yılında sergilediği bu eseri ressamlık geleneğinin bitişini; aşkın ya da kendi deyimiyle "Süprematist" bir algılama ve tasvir düzeyine ulaştığını ilan eden son derece avangard, özgün bir duruş olarak tasarlamıştır. Maleviç " Kendimi biçimin sıfır noktasından dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarıya çıktım," açıklamasını yapmıştır. 1917 Ekim Devrimi'nin yeni çerçevesi içerisinde resmin anlamı değiştirilmiştir. O andan itibaren Maleviç, bu düşüncesinin resmi tarihteki ani bir çatlama, eski düzenin yok edilmesini ve devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla kullanmıştır. UNOVIS (Yeni Sanatın Sözcüleri) grubuna dahil olan Maleviç ve yandaşlarına göre eskimiş sanat yaklaşımları sadece insan zihninin tutuculaşmasına yaramaktadır. Grup, bu anlayışa tepki olarak genellikle canlı renklerle oluşmuş, katıksız geometrik biçimlerle izleyicinin duygularında dinamik bir etki bırakmayı hedefleyen soyut sanatı geliştirmiştir."²⁴

Süprematizm doğadan tümünden bir kopuş yapar, bunu yaparken sadece duyguya önem verir. Malevich duygu, akıl ve ifade için kare biçimi seçer. Malevich'in yüzeye yerleştirdiği kare biçim ile idealize edilmiş biçimlerden kaçmıştır. Malevich sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarmayı resmin yalnızca resim olduğu sıfır biçim Arşimedes noktasına gider. 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' ile yüzeyde yüzeyi hissetmemizi sağlamıştır. Ahu Antmen'e göre; " Süprematist için tek başına görünen dünyanın objektif temsili bir anlam taşımaz; bilinçli aklın kavramalarının bir değeri yoktur. Belirleyici etken duygudur... ve sanat böylece non-objektif temsile, yani

²⁴ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s.101-102.

Süprematizm'e varır. Duygudan başka hiçbir şeyin algılanamayacağı bir "çöl"e varır. Sanatçı, yaşamın ve sanat'ın objektif-ideal yapısını belirleyen her şeyi yani düşünceleri, kavramları ve imgeleri saf duyguya varabilmek için bir kenara koyar. Geçmişte en azından görünüşte dinin ve devletin hizmetinde olan sanat, yeni bir dünyanın saf duygu dünyasının inşasını ifade eden Süprematizm (uygulamalı olmayan) saf sanat için yepyeni bir hayat kazanacaktır. 1913 yılında sanatı objektifiğin safrasından çaresizce kurtarma çabası içinde kareye sığınıp, beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareyi sergilediğimde eleştirmenlerle birlikte kamuoyu, "Sevdiğimiz her şeyi yitirdik. Bir çöldeyiz sanki Karşımızda beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden bir şey yok! diyerek yakınmışlardı. Çölün simgesini yok etmek için solup giden sözcükler seçiliyor böylece o ölü kare ye o çok sevilen gerçekliğe (hakiki objektiflik ve ruhsal bir duygu) benzerliği açısından anlamlar yükleniyordu. Eleştirmenler ve kamuoyu için o kare anlaşılmaz ve tehlikeliydi sanki... ama tabii buna şaşırılmamak gerekirdi.

Dolayısıyla, resmettiğim karenin kamuoyuna boşmuş gibi gelmesi, hiç de şaşırtıcı değildir. Bir sanat yapıtını objektif temsilin taşıdığı virtüözite yani gerçeğe benzeyişinin derecesi üzerinden değerlendirmek ve o objektif temsilde uyanmış duygunun simgesini gördüğüne inanmak konusunda ısrar edenler, bir sanat yapıtının gerçek içeriğini hiç bir zaman algılayamayacaklardır."²⁵

Malevich yüzeyi kişiliksizleştirmeye çalışmıştır. Bunu yaparken kare biçime sığınmıştır. Onun için kare biçim sıfır-biçimin son noktasıdır. Burdan daha ötesi yoktur. Soyut sanat son aşmasındadır. Sadece yüzey vardır.

"K. Maleviç tarafından karenin ortaya atılması (Petesburg, 1913) S'in "hesap toplamı" nın genişletilmesinin ilk dışsavurumuydu (Mondrian Batı resmindeki son çözüme ulaştı. Yüzeyi ilkel haline indiriyor, yani sadece yüzeye indiriyor, böylece belli bir yüzeyin herhangi bir uzamsal içi ya da dışı kalmıyor. Mondrian'ın ilkesi ne zaman moda S. tarafından bir odanın üç yüzeyine konsa, hemen dekorasyona dönüşüyor."²⁶

²⁵ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.90-91.

²⁶ Charles Harrison-Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, (1.baskı), Küre Yayınları, İstanbul Eylül 2011, s.352.

1.2.2. Neo-Plastizm

Mondrian' da Malevich gibi sanat felsefesini saflaştırma (arı) ilkesine dayandırmıştır. Doğadan kopan sanatçı geometrik biçimlerle oluşturulan kompozisyonlarında renk alanlarıyla yüzeyi bölmüştür. Mondrian'ın yataylar dikeylerle oluşturduğu kompozisyonda yüzeyi bölen renkler ve çizgilerle yüzey resmini vurgulamıştır.

Piet Mondrian'a göre; "bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlanarak yalnız 'içsel-olan'ı ifade etmekle resimde yeni bir gerçeklik bulunur. Bu yeni gerçekliği de, sınırları çizilmiş biçim-tasvirinin yerini alan renk ve renk-olmayışın dik açılı, yüzeyli kompozisyonları ile kurar."²⁷

Metafizik bir anlayışla Modrian tuval yüzeyini bölerek hacmi yıkmak ister.Hacmi yıkarken çizgilerin kesişmesiyle oluşan alanlara rengi dahil ederek renk alan espası yaratmaktadır.

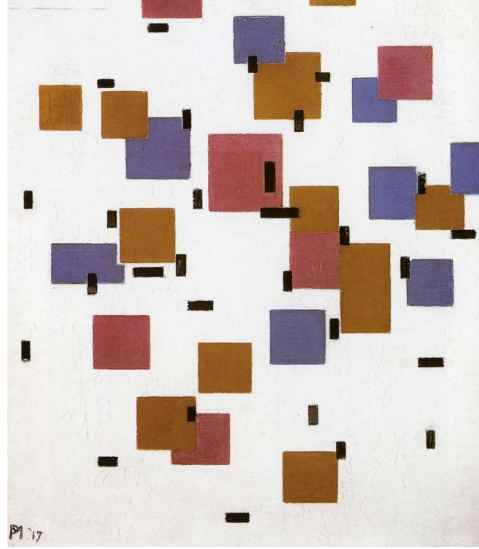
"Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız 'içsel olanı ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik bulur. Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayışın dik açılı,yüzeyli kompozisyonları ile kurarlar. Bu evrensel ifade aracı büyük, ölümsüz bir yasalılığa bütünüyle ifade olanağı verir. Bu ölümsüz yasa ile ilgi içinde objeler ve tüm varlık, onun sadece önemsiz somutlaşmalarıdır. Yeni biçim verme, bu yasalılığı, bu 'değişmez olanı' dik açılarla ifade eder." Aranan varlık, mutlak olandır, değişmez olandır, Mondrian'ın deyimiyle, evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık, insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulunduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür."²⁸

Derinlik etkisi olmayan yüzeyde, simetrik biçimsellikten kaçınılarak metafizik bir alan yaratmıştır. Mondrian'ın renk kompozisyonlarındaki yüzey uzaysal bir mekan olarak algılanmıştır. Bunu Lynton şöyle açıklamaktadır; "Renk Kompozisyon A (1917) (Resim-1.6) ve Gri Çizgili Elmas (1918) (Resim-1.7) adlı tablolar bunların en iyi örnekleridir. İlk resimde renkli dörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması, derinliksiz bir uzay izlenimi yaratır; bu öğelerin üst üste gelmesi ve ayrı ayrı olması, belli bir

²⁷ Tunalı, *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, s.208

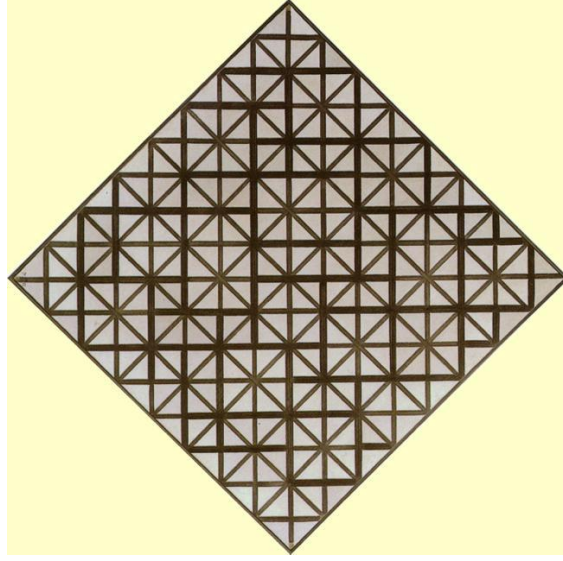
²⁸ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.145-146.

hafiflik ve devinim duygusu verir. İkinci resim gri çizgilerden oluşan düzenli bir kafes görünümündedir ve bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Resmin elmas biçimi daha büyük bir kafesin yalnız bir parçasını görüyormuşuz izlenimi verir. Resmin asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzenliliği ve dengesi, resmin temel özelliğini ve görsel etkisini sağlar. Önem ve kendini duyurma sırası bakımından, resmin ikinci özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur. Bu düzensizlik ilk bakışta varmış gibi görünen bir dengeyi bozarak, resme belli bir dinamizm kazandırır. Burada uzay derinlik olarak değil, resmin düzleminin bir uzantısı gibi yanılması algılanır.”²⁹



Resim 1.6. Renk Kompozisyonu A, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x45 cm Otterlo, Rijksmuseum Kröller, Müller.

²⁹ Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.76-77.



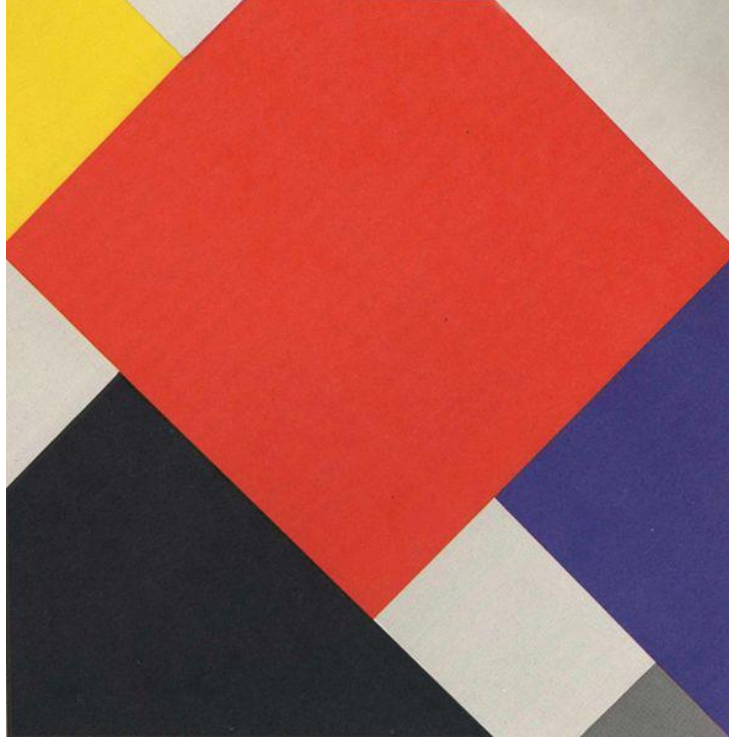
Resim 1.7. Piet Modrian, Gri Çizgili Elmas, 1918, Tuval Üzerine Yağlı boya, Diyagonal 120cm, Hague, Gemeentemuseum

Mondrian'ın kompozisyonlarında çizgileri aşağı yukarı, sağa sola hareket ettirerek yüzeyde simetriden kaçır.

1.2.3. De Stijl

De Stijl grubu üyesi olan Mondrian'ın yüzey anlayışı bu grup tarafından da benimsenmiştir. Mondrian'ın dikey ve yatay çizgilerle verdiği kompozisyonları ve kendiliğinden oluşan geometrik biçimlerin renklendirilmesi ilkesi De Stijl grubunda da karşımıza çıkıyor.

Doesburg'un yapıtları Mondrian'ın dengeli resimlerine göre daha yoğun hareket duygusu vardır. Modrian'ın De stijl grubundan ayrılmasından sonra Doesburg'un kompozisyonlarında yüzeyleri tuvalin kenarlarını kesen diyagonal çizgilerden oluşan tüm yüzeyi kaplayan kompozisyonlarında dinamik bir etki yakalamaya çalışmıştır. Modrian'ın yatay ve dikey çizgilerinin aksine Doesburg diyagonal çizgileri ile tuval yüzeyinden dışarı çıkıyormuş gibi bir görsellik verir.



Resim 1.8. Theo Van Doesburg, Kompozisyon 5, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100cm

1.2.4. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm’ de anlatımdan yoksun geometrik biçimlerle soyut bir yüzey elde etmişlerdir. Konstrüktivizmde Picasso’nun 1912 tarihinde resme farklı malzemeler sokmasından etkilenen sanatçılar ahşap, metal gibi malzemelerle soyut bir yapı tasarlamaya başladılar. Tatlin’in 1914 tarihlerinde yaptığı kabartmaları buna örnek olarak verebiliriz. Tatlin burada malzemenin kendisini kullanarak resimsel mekan ile gerçek mekanı bir arada kullanmıştır. Süprematistlerle kıyaslandığında Konstrüktivistler daha figüratif kalırlar.Yüzeyde oluşturdukları yapılanma gerçek hayatta uygulanabilir ya da gerçek hayatın betimlenmesi olarak da değerlendirilmektedir.



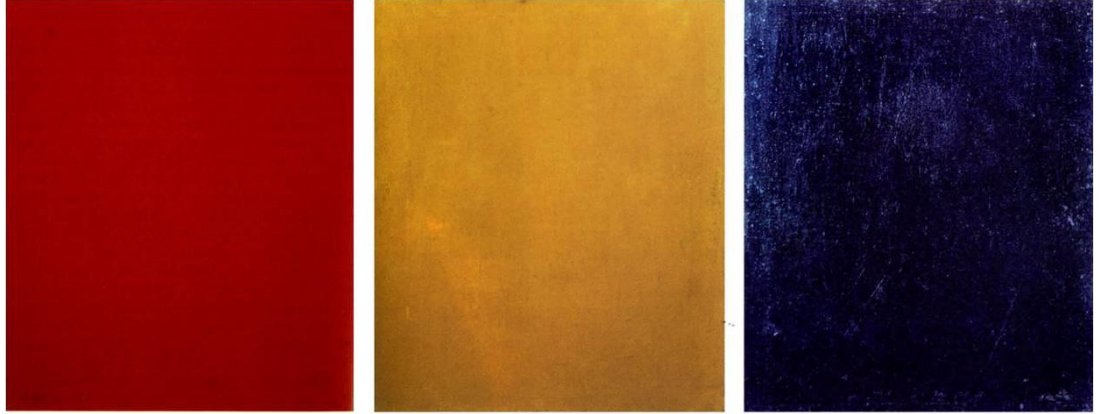
Resim 1.9. Vladimir Tatlin, Corner Counter-relief, 1914, Iron, copper, wood, and strings. 71 x 118 cm, State Russian Museum, St. Petersburg

Enis Batur Modernizmin Serüveni adlı kitabında bu yaklaşımdan şöyle bahseder;

“Yapısalcılık kendi kendisine yeterli nesnelere sahiptir. Yaratıcılar ise, bu türden unvanları ne kadar reddederlerse etsinler, saf sanat peşinde koşan halis estetiklerdir. Burada sözünü ettiğim konstrüksiyonlar, özgün malzemeden yapılan ve oylumca üç-boyutlu olanlardır. Konstrüktivizmin düzlemsel planda bulunduğu çözümler ise daha da anlamsız biçimlerden ibarettir. Betimlemeye karşı mücadele eden konstrüktivistler, selefleri olan süprematistlerden çok daha figüratif sanatçılar olarak kalmışlardır; çünkü tuval düzlemi üzerinde oluşturdukları konstrüksiyonun yapısı, gerçek hayatta inşa edilebilecek bir konstrüktif sistemin ya da yapının betimlemesinden başka bir şey değildir. Meydana getirdikleri her biçim, ister doğalcılardaki ya da izlenimcilerdeki gibi nesnel olsun, ister Kübistlerdeki ya da Fütüristlerdeki gibi nesnel olmasın, esasen figüratifdir. Sonuç olarak, “eski” sanatla “yeni” sanat arasında kesin bir ayrım yapacak olursak, bu ayrımın kıstası betimlemenin olup olmaması değil, bu betimlemenin nesnel olup olmamasıdır. Asıl olarak renk sorunlarıyla uğraşan Süprematistler betimlemeden bütün diğer sanat akımlarına göre daha fazla uzaklaşmışlardır, çünkü renk kendi başına

hiçbir betimsel biçime dahil olmayıp ses gibi biçimsizdir. Ses ve renk (ışık) yapılarında ortak şey vardır.”³⁰

Konstrüktivizm içinde yeralan Rodçenko yüzey problematiğini ‘‘Son Resim’’ adını verdiği monokrom resimlerinde sadece ana renklerin oluşturduğu yüzeylerden oluşan bir anlayışla çözümlenmeye çalışmıştır. (Resim-1.10)



Resim 1.10. Aleksandr Rodçenko, Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi, 1921

Bu resimlere bakan izleyici yüzeyde sadece sarı, mavi ve kırmızı rengin olduğu düz yüzeyler görmektedir. Rodçenko rengi düz yüzeyler olarak görmektedir. Rodçenko burada yanılısama alanını kaldırarak monokrom bir yüzey elde etmiştir.

Enis Batur ‘‘Son Resmi’’ şöyle açıklamaktadır; ‘‘Demek ki düzlemsel yüzeyle çalışan Konstrüktivistler, kendi konstrüksiyonlarını da içeren ‘betimsel olan’ı ister istemez onaylamaktadırlar. Sanatçı betimelemeden gerçekten uzaklaşmak istediğinde ise, bunu ancak resmi ve ressam olarak kendisini oratadan kaldırma pahasına başarabilmektedir. Bunu söylerken Rodçenko’ nun bu sezonun sergilerinden birinde (5x5=25, 1921) ziyaretçilerin dikkatine sunduğu tabloyu düşünüyorum. Küçükçe kareye yakın ve baştan başa kırmızıya boyanmış bir tuvalden ibaret bu tablo, sanatsal biçimlerin son on yılda geçirdiği evrim bakımından çok önemlidir. Yeni aşamaların izleyebileceği bir aşamayı değil, uzun bir yolculuğun son ve nihai adımını, resim sanatının son sözünü, bir sanatçı tarafından yapılmış son ‘resim’i temsil etmektedir. Figüratif bir sanat olarak ki hep öyle olmuştur. Resmin tarihe karıştığı dokunaklı bir

³⁰ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, (8.Baskı), Alkım Yayınları, İstanbul 2009, s.351.

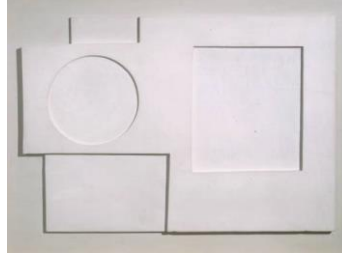
biçimde anlatmaktadır. Maleviç'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare'si" (Resim-1.1) sanatsal anlamdan yoksun olmasına rağmen sanatçının "ekonomi", "beşinci boyut" dediği bir resimsel fikir içeriyorsa, Rodçenko'nun hiçbir içeriği olmayan tablosu da anlamsız, dilsiz ve kör bir duvardır. Ama gelişme zincirinin bir halkası olarak alındığında, kendi kendisine yeterli bir değer olarak değil de evrimin bir aşaması olarak görüldüğünde, tarihsel bakımdan önemlidir ve "bir çağ damgalar". Rodçenko'nun tablosu örneği, resmin geçmişte de şimdi de betimsel bir sanat olduğunu ve betimsel olanın sınırlarının dışına çıkamayacağını göstermektedir. Geleneksel sanatta betimleme resmin içeriğiydi. Betimsel olmaktan uzaklaşan resim ise içsel anlamını yitirdi. Saf biçim üzerinde yapılan laboratuvar çalışması sanatı dar bir çember içine hapsetti, gelişmesini durdurdu, yoksullaştırdı."³¹

Konstrüktivizm içinde farklı bir yere sahip olan Elementarist Ben Nicholson yüzey sorgulamasından farklı materyallere şekil vererek yüzey üzerinde rölyef etkisi vermektedir. Lynton Nicholson'un kabartma eserlerini şöyle açıklamaktadır; "1930'ların ortalarında açıkça soyut denilebilecek resimler ve beyaz kabartmalar yaparak, uluslararası soyut ve Elementarist sanatın bir temsilcisi oldu. Bu resimlerde yuvarlak ve dörtgen biçimden başka birşey yoktu. Bunlar kesin, kişisel olmayan, saf biçimler değil, elle çizilmiş, elle oyulmuş, ölçsüz ve rastgele yerleştirilmiş biçimlerdi. Ayrıca bu yapıtlarda karşımıza çıkan mekanlar, gerçek bir Elementaristin yapıtındaki mekanlar gibi kendini açıklamıyordu; tersine bu kompozisyonların belli bir yeri ile başka bir noktası arasındaki ilişki konusunda kuşkuya düşüyorduk."³²

Nicholson'un malzemeyi oyma-yontma tekniği ile yüzeyden izleyiciye doğru yaklaşarak gerçek espasa çıkar. Bununla birlikte biçimleri, yükseltirken, propozisyonların dikkate alındığı kare, dikdörtgen ve daire gibi beyaz üzerine beyaz oymalarla oluşan rölyef etkili ilişkilerle kendi espasını kurmaya yönelir.

³¹ Batur, s.352.

³² Lynton, s. 250-251



Resim 1.11. Ben Nicholson, Beyaz Kabartma 1934, Oyulmuş Tahta, Boya, 72x96x3 cm, Londra, Tate Galeri

1.2.5. Hard Edge (Sert-Kenar)

Sert-kenar ressamaları büyük boyutlu yapıtlarda yalınlaştırılmış ve öncelik kazanmış bir yüzey anlayışı hakimdi. Soyut-Dışavurumcuların aksine yalınlaşmış ve düz alanlardan oluşan yüzeyde tek rengin tonlamasıyla oluşan biçimler belirsizce verilmekteydi. Yalınlaşma/saflaşma eğiliminin sanatın sadece ‘edebi’leşme kaygısından sıyrılmak olarak olmadığını aynı zamanda üç boyutlulukta kurtulmanın amaçlanmasıdır. Yüzeyde üç boyutluluğu heykelin alanı olarak da görülebiliyordu. Yassı bir yüzeye yapılan resimde üç boyutu aramanın anlamsız olacağı ifade edilmektedir. Her şeye rağmen böyle bir derinlik alanının oluşmasında ise bu alanın sadece yüzeyde gözle gezilebilecek olması söz konusudur. Bu yaklaşımı Mehmet Yılmaz şöyle açıklıyor;

“Greenberg, 1900” lerin başında ileri sürüldüğü gibi, sanattaki saflaşma eğiliminin ‘edebiyattan yakayı sıyırma içgüdüsü’ şeklinde ele alınması, bazı eksiklikler taşıyordu. Örneğin, resmin saflaşma eğiliminin asıl nedeni, kendini betimsel ya da edebi şeylerden arındırmak istemesi değil, öncelikle heykelsilikten kurtulma içgüdüsüydü. Heykel gerçek anlamıyla üç boyutlu bir sanat olduğu için, hadise, resmin bu üç boyutluluk sevdasından vazgeçmek istemesinden ibaretti. Üç boyutluluk heykelin, iki boyutluluk resmin alanıydı. O halde herkes kendi alanına çekilmeliydi. Resim denen şey madem ki hiçbir derinliği olmayan yassı bir yüzeye yapılıyordu, o halde bir derinlik yanılması yaratmak için uğraşmasına gerek yoktu. Modernlerin resminde bir derinlik görüle bile, bu, eski ustalarınki gibi sanki içinde yürünüp gidecek bir derinlik yanılması değil, ancak gözlerin dolaşabileceği bir yanılma idi. Öte yandan soyut dışavurumcuların resimlerinin ‘estetik dışı’ olmaları konusuna gelince; başlangıç itibarıyla belki böyle bir niyetleri vardı, ancak bir süre sonra durum değişmiştir. Resmi makamlardan galerilere ve eleştirmenlere kadar belli bir çevre tarafından

benimsenmesiyle birlikte onların bu ‘estetik dışı’ tavırları, ‘estetik içi’ olmuştu. Eylem resmi denen tarzını en azından, ‘boya ve renk’ açısından estetik dışı olduğunu söylemek artık anlamsızdır. 20. yüzyılın başında belirginleşen düşünceye göre, görünen nesnenin arkasındaki gerçeği gösterme konusunda resim bir araçtı. Oysa 1950’lerdeki sanatçıların gözünde resim bir araç değil, amaçtı. Daha doğrusu, bir resim görünmeyen bir gerçekliği belki çağrıştırebilirdi, ama öncelik, resmin kendisiydi. Kısaca, İngilizce’deki anlamına iyice yaklaştırılan resim (painting), neredeyse bir boyalı tuvalden ibaret hale getirilmişti. Yine, bu öncüleri de Alman Dışavurumcuları ve Kandinsky’nin çalışmalarıydı. Onların tuvaleri üzerindeki boya ve çizgiler de ressamın hareketlerini açıkça ele veriyordu. Amerikalıların farkıysa, resim yaptıkları yüzeyi iyice genişletmeleriydi. Bu sayede tuval üzerindeki boyasal etkiler iyice artıyor, devinimler çok daha belirginleşiyordu.”³³

Lekesiz yüzeylerde tek rengin tonlarıyla oluşturulan büyük boyutlu yapıtlar da hiçbir yanılsamaya başvurmaz ve doğadan da hiç bir şekilde yararlanmaz. Yüzeyde biçimsellikten çok renk ve renk alanlarının hakimiyetiyle renk alan espası kendini göstermektedir. Boyanın tuvale pürüzsüz olarak uygulanması bağlamında Pürizme bağlantılıdır.

Enis Batur Modernizm Serüvenin’de Hard Edge’yi şöyle açıklamaktadır; “Hard Edge terimi eleştirmen Jules Langsner tarafından, Kaliforniyalı dört non-figüratif ressamın sergisiyle ilgili olarak ortaya atılmıştır. Jules Langsner bu terimle soyut sanattaki ‘geometrik’ anlayışa yakın bir pürizme başvuruyu belirtiyordu; ancak 1959-1960’ ta bu terim, biçimlerin düzenini, yüzeyin netliğini ve rengin tamlığını, bütünlüğünü düzenleyen optik karışım üstünde temellenmiş özerk bir görsel araştırmayı belirtiyor olmalıydı. Jules Langsner’in gerçekliği sonsal olarak gelip örttü. Bu gerçeklik, savaştan hemen sonraki dönemden (1945-1948) beri varlığını sürdüren ve neokonstrüktivist nitelikteki geleneklere bağlılığa oranla ikinci derecede önem taşıyan purist bir akımdır; başlıca kaygısı da, olanakların ölçülüşüne saygı çerçevesinde belli bir lirizmi korumaktı.

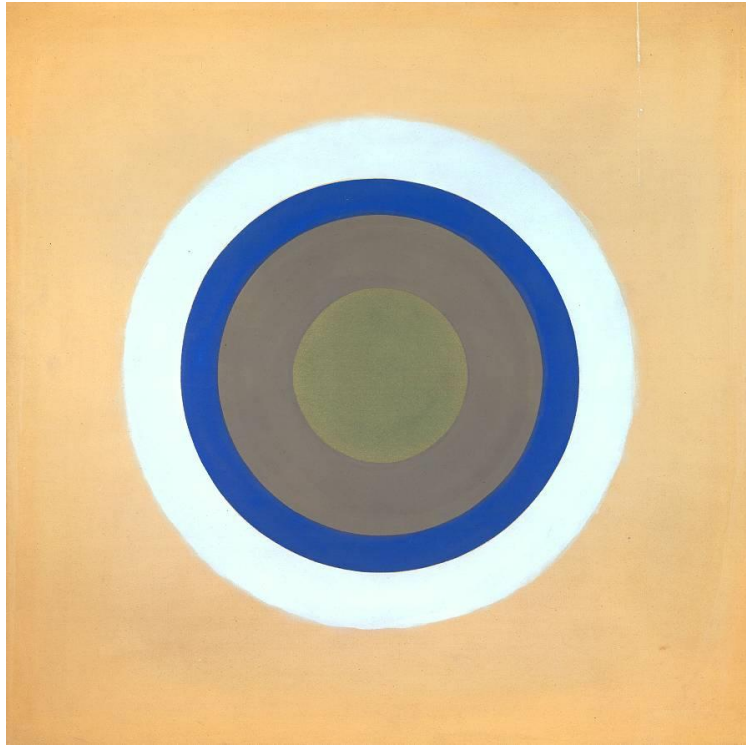
Hard Edge bir çiledir. Yüzeyi lekesizdir çünkü bu tür bir çalışmaya oluşturan bütün bölümlerin birine eşit olması gerekir. Resmin bütünü kendi birliğini oluşturur.

³³ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.173.

Biçimlerin ardında hiçbir hacim yanılması oluşmadığı gibi tonların üst üste gelmesi, aralarında bir ilişkinin bulunması da söz konusu değildir, bir atmosfer önerisi, bir derinlik etkisi de yoktur. Hard Edge nitelikteki bir tabloda ne görülüyorsa o vardır, bir başka deyişle düz alanın parçalarına ayrılması, dekupajı söz konusudur.”³⁴

Noland resimlerinde renklerle oluşturduğu resimsel bir alan derinliğini yüzeye yansıtmıştır. Noland tuval yüzeyinin tüm alanını renkle doyurarak derinliği kaldırılmış yüzey-renk ilişkisini benimsemiştir.

Enis Batur Noland’ ın yüzey anlayışını şöyle ifade ederken; “Noland’ ın getirdiği kesin katkı, biçim-içerik ve yüzey-renk ilişkisinde benimsendiği ileri derecedeki duyarlılıkta yatar. Post Painterly Abstraction’ ın öbür önderi olan ve dikey polikrom akıtmalarıyla (coulees) tanınan Morris Louis’den farklı olarak Noland, Greenberg’in ‘tablonun tüm yayılımının, resimsel alanına bütünlüğü içinde renkle doyurulması ve böylece yapıtına sınırsız bir vizyonun son derece geniş ve boyut-dışı soluğunun kazandırması’’ olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmiştir.”³⁵



Resim 1.12. Kenneth Noland,Armağan,1962,Tuval üzerine akrilik,182x182cm,Tate Gallery, Londra

³⁴ Batur, s.351.

³⁵ Batur, s.352.

Hard Edge sanatçılarının sadeliği ile yüzeyin düzlüğünü ve belirsiz biçimlerin kompozisyonlarında yer aldığını görmekteyiz. Soyut Dışavurumculuların aksine daha durgun ve düz renk alanlarının hakim olduğu yüzeyde jestlerden kaçınılarak sanatçılar izini yok etmeye çalışmışlardır. Boşluk yanılmasına yol açmayan düzensiz renk alanlarında yaygın ve geniş, açık ve sade etkiler vurgulanır. Lynton Modern Sanatın Öyküsü'nde "Clement Greenberg, 1962'de Soyut Ekspresyonizm 'i izleyecek olan resim programını ilan etti. Greenberg'e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereği idi. "Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır;" Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması, Soyut Ekspresyonizmin şatafatından sonra artık sanatta gerekli olan şey açıklıktı. Ama şimdi, bu beklenen açıklığı, sadelik ve sınırlılığı yapıtlarında gösterebilen Louis ve Noland adlı iki ressam vardı. Greenberg bu konuda Olitski'ye modern resme hala egemen olan Kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu kastetmişti. Buna göre düzene sokulmamış renk alanları, boşluk yanılmasına yol açmayacak tarzda dengeleniyordu. Resmin içinde, belli belirsiz bir biçimde kenarlarıyla birleşiveren açık seçik bölümler yer alıyordu."³⁶

Frank Stella yüzey sorunsalı üzerine denemelerinde yüzeyi simetrik olarak kesen çizgiler ile tuval yüzeyini bölmüştür.

Lynton Stella'nın bu yapıtlarını şöyle açıklamaktadır; "Frank Stella'nın bu kimliği yıkmak için yaptığı resimlerde ise, Noland'ınkilerle kıyasalanabilecek, belli bir mantığa uymayan biçimler ve bölümler görülür. 1960'da çubuklardan oluşan bir dizi resim yaptı. Bu resimlerdeki çubukları, eldeki tuval yüzeyini bölmek için kullanmamışlardı. Daha çok tuvalin dikdörtgen olmayışı bu çubuklarla gösteriliyormuş gibiydi. Büyük bir dikkatle yapılan ve bir gramerci kesinliğiyle geliştirilen bu diziler, Stella'yı bir kaç yıl uğraştırmıştı."³⁷

Stella'nın yüzey sorgulaması aynı zamanda yüzeyin şekliyle de oynamasını getirmiştir. Klasik dörtgen olan tuval yüzeyinin farklılaşması ve Stella'yı şekilli tuvallerine götürmüştür. Bu tuvalerin sergilenmesi ve sergilendiği mekanla da bir paralellik göstermiştir.

³⁶ Lynton, s. 251.

³⁷ Lynton, s. 255.



Resim 1.13. Frank Stella, Kastura,1979,Alüminyum üzerine yağlıboya ve epoksi ile metal boru ve tel örgü,233.7x292.1cm, Museum of Modern Art, New York

Ahu Antmen 20.Y.Y. Batı Sanat Akımları Kitabında Stella'nın şekilli tuvalerini şöyle dile getirmiştir;

“Amerikan sanat ortamında henüz adı konmasa da Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’ndan ve Pop Sanatı’ndan farklı, yeni bir sanatsal anlayıştan söz edilmeye başlanmasında, 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan ‘16 Amerikalı Sanatçı’ sergisi etkili olmuştur. Minimalizme giden yolu açan sanatçı, bu sergide yer alan simetrik şeritli siyah resimleriyle dikkat çeken Frank Stella’dır. Hemen hemen aynı tarihlerde salt yalınlığı itibarıyla ‘minimalist’ bir estetik benimsemiş olan, ancak Minimalizme dahil olmayan sanatçılardan da söz edilebilir: Amerikan Soyut Dışavurumcuları arasında ‘geç boyasal soyutlama’cılar arasındaki Barnett Newman’ın bütüncül tek-renk alanlarını dikey çizgiyle böldüğü resimleri, yine aynı eğilimden Ad Reinhardt’ın koyulaştıkça siyaha varan tek renkli resimleri ya da Pop’un öncüleri arasında yer alan Robert Rauschenberg’in 1950’lerde yaptığı tek-renk ‘Beyaz Resimler’i gibi. Stella’nın yapıtlarını bu sanatçıların yapıtlarından ayıran başlıca özellik, adeta resim olmayan bir resim tasarlama çabası, boyasallığı, renkselliği reddetmesi, kendi deyimiyle ressamın değil, geleneksel şekline müdahalede bulunan, böylece resmin bir tür üç-boyutlu bağımsız nesne gibi algılanmasına yol açan Şekilli Tuvaler’i Minimalizmin ne resim ne de heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen spesifik nesne’sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur.

Minimalizmin spesifik nesnesi, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve biçimi belirleyen işlevdir söylemini beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalist'ler, Rus Konstrüktivistlerin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır."³⁸

Stella yüzey sorgulanmasında vardığı nokta, yüzeyi şekillendirerek boyut kazandırmasıdır. Artık tuval yüzeyinde değil tuvalin kendisinde başlı başına bir obje olarak vurgulanmaktadır. Böylece şekillenmiş tuvaler sergilendiği mekanla bütünleştirilmiştir. 1960 yılında Castelli galerisinde açtığı sergide ilk olarak şekilli tuvallerine yer vermiştir. Duvarın her yerini kullanarak astığı resimler bir birinden bağımsız olsa da bütünlük oluşturmuştur. Tuval şeklindeki değişiklik duvarla farklı bir bütünlük sağlayan asma şekliyle de sürmüştür. Bu sergiyle ilgili Ahu Antmen Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi adlı kitabında şöyle anlatmaktadır; "Stella'nın erken dönem şekilli tuvaleri, onları oluşturan içsel mantığın gereklerine göre kenarları bükülen ya da kesilen yapıtlardır. (Burada Michael Fried'in tümevarımlı yapıyla tündengelimli yapı arasındaki farkı ortaya koyduğu kuramsal yaklaşımının, eleştirmenin sihirbazlık çantasında mutlaka bulunması gereken birkaç pratik araçtan biri olduğunu belirtmek gerek.) Sonuç duvarı güçlü bir biçimde hareketlendirmiş; göz sürekli olarak duvar yüzeyinde gezerek, duvarın sınırlarını aramaya başlamıştır. Stella'nın 1960 yılında Castelli'nin galerisinde açtığı sergideki U-, T- ve L- şekilli tuvaleri, yerden tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını geliştirerek kullanmıştır. Yüzeysellik, kenarlar, formal ve duvar Castelli'nin kent merkezinin dışındaki o küçük galerisinde daha önce görülmemiş bir biçimde diyaloga girmiştir. Sunum biçimi itibarıyla birbirinden bağımsız işler bir bütünlük etkisi uyandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında burada resimlerin kendisi kadar devrimci nitelikte olduğu söylenebilir; çünkü asma biçimi de estetiğin bir parçası olarak resimlerle eşzamanlı gelişme göstermiştir. Dikdörtgenin biçimsel olarak parçalanması duvarın özerkliğini teslim ettiği gibi, galeri mekanı kavramını da sonsuza kadar değiştirmiştir. Resim

³⁸ Antmen, 20.Y.Y Batı Sanat Akımları, s.183-184.

düzleminin yassılığının gizemi (galeri mekanını değiştiren üç temel güçten biri olarak) sanat yapıtının bağlamının bir parçası olmuştur.”³⁹



Resim 1.14. Frank Stella ,Madinat as-Salam I , 1970,118 X 300 inches Polymer and fluorescent paint on canvas Frederick R. Wisman Art Foundation, Los Angeles, California

1.2.6. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)

Hard Edge sanatçılar gibi büyük ebatlı tuvaler üstüne tek renk tonlarıyla oluşturulan geometrik alandan vazgeçmişler ve yüzeyi daha da yumuşattıkları görülmüştür. Ancak bu akımın içinde olan sanatçılarda Hard Edge’de ki yüzeyin düzgünlüğü prensibini benimsemişlerdir.Biçimi sanatlarından çıkararak sadece renge önem veren sanatçılar Malevich ‘in “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”inden etkilenerek hiçliği vurgulamak istemektedirler.

Lynton’a göre; “ Bu sanat görüşünde anlam bir kenara bırakılmış. Ressamlar, yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgileniyorlardı, öteki ressam arkadaşlarının resimde, kişisel özelliklerini göstermeyen, kesin berraklık ve açıklığa doğru kaydettikleri gelişmeyi izliyorlardı.”⁴⁰

Malevich’in Beyaz Üzerine Beyaz Kare’sinden başlayarak tuval yüzeyindeki yüzeysel anlayış geliştirilerek Ard Ressamca Soyutlamada boş izlenimi veren büyük

³⁹ Antmen, *Beyaz Küpün İçinde Galerî Mekanının İdeolojisi*, s.48

⁴⁰ Lynton, s. 251

çaplı yapıtlarda yüzeyin sanatın asıl sorunsalı olduğu ve yüzeyi vurgulamak gerektiğini düşünmüşlerdir.

Bu gelişimi Ahu Antmen şöyle ifade etmektedir; “Dört yüz yıllık derinlik yanılması ve idealizmi yok edip resim düzleminden kovan güçleri derin boşluğu yüzey gerilimine dönüştürmüştür. Bu yüzey, kendine özgü bir alan olarak, üzerine konan herhangi bir ize tepki verir. Bir tek iz bile, boş tuvalin estetik ve ideolojik iktidarla ilişkiye girmesine yeter. Dolayısıyla modernizm geliştikçe, boş tuvalin içeriği de artmıştır. O iktidarı bünyesinde barındıran bir müzenin koridorlarında 1850, 1880, 1910, 1950 ya da 1970 tarihli boş tuvalerin asılı olduğunu hayal edin. Her bir tuval üzerine tek fırça darbesi değmeden bile, ait olduğu dönemin sanatının varsayımlarını içerir. Günümüze yaklaştıkça, her biri daha karmaşık bir örtük anlam taşımaya başlar. Modernizmin o klasik boşluğu, ilk fırça darbesiyle fırlayıp canlanı verecek fikirlerle doludur. Sonuçta modern tuvalin o çok bilinmiş yüzeyi, insan yaratıcılığının had safhada hayranlık uyandırıcı bir keşfidir. O yüzden üzerine neyin konacağı, yani boyanın kendisi de kaçınılmaz olarak çekişen ideolojilerin odağı haline gelmiştir. Kendi maddi gerçekliğiyle metaforik potansiyeli arasında kalan boya, maddi yönüyle derinlik yanılmasından kalma ikilemeleri yeniden canlandırmıştır. Boya, konunun kendisi haline gelince nesne, süreç ve derinlik yanılması resimden kovulmuştur. Resim yüzeyinin gerçekliğiyle mecranın kendi töresi, her zaman enine genişlemeyi gerektirmiştir. Böylece Cezanne’dan Boyasal Alan’a uzanan yerleşik tarih duvardaki yerini almış, koordinatlarını yataylık ve dikeylik üzerine kurarak, hem yerçekimini hem de ayakta duran izleyiciyi göz önünde bulundurmaya sürdürmüştür. Bu normal sosyal ilişki adabı içinde yerleşik sanatın izleyicisi sürekli olarak resmin asılı duvarla karşı karşıya getirilmiş, duvar da bu arada üzerine konan nesnelere iyice hassaslaşmış olan tuvalin desteği olmuştur. Öte yandan yüksek sanat resim düzleminin içini boşalttıkça, resim de kendi doğal çevresinin ötesine uzanarak kendini aşmaya başlamıştır.”⁴¹

Bu dönemdeki sanatçılar resimlerini anlatmak ve savunmak istemezler. Onlara göre resim yüzeyi kendini ifade etmektedir. Derinliği olmayan yüzeylere vurgu yapan sanatçılar kendilerine özgür bir yüzey elde etmişlerdir. Bu yüzey üzerine ne konursa

⁴¹ Antmen, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, s.53-54.

;çizgi,renk,biçim bize onu göstermektedir. Bundan dolayı sanatçılar yalınlığın peşindedir.

Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman resimlerinin estetik inançlarını şöyle sıralamıştır; “

1) Sanat bilinmeyen bir dünyaya maceralı bir yolculuktur ve ancak risk almayı göze alabilenlerce keşfedilebilir.

2) Sunduğumuz hayal alemi sağduyuya şiddetle karşıdır ve bağımsızdır.

3) Sanatçı olarak işlevimiz dünyayı izleyiciye onun gördüğü gibi değil bizim gördüğümüz gibi gösterebilmektir.

4) Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler, resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılması aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır.

5) Ressamlar arasında yaygın bir kanı vardır ki bu, akademizmin özüdür: Bu düşünceye göre, resim iyi yapılmışsa, neyin resmi olduğu o kadar önemli değildir. Oysa resim bir şeyle ilgili olmalıdır, hiçbir şeyle ilgili olmayan iyi resim olamaz. Bizler konuya önem veriyor, ancak trajik ve sonsuz konuların resmetmeye değer olduğuna inanıyoruz. Primitif ve arkaik sanatla ruhsal bir yakınlık içinde olmamız da bu nedenledir”⁴².

1.2.7. Minimalizm

1960’larda Ard Ressayca Soyutlamadan etkilenmiş yalınlık ve yüzeyde aynı biçimin tekrarına dayanan bir anlayış oluşmuştur. Tuval yüzeyinin dışında sanatçılarsa üç boyutlu yapıtlarıyla ve güçlü etkiler oluşturduklarını görmekteyiz. Büyük boyutlu tuvalerin yanısıra büyük boyutlu mekan yerleştirmeleri de karşımıza çıkar. Malevich’in sıfır biçim anlayışından hareketle basit ve yalın geometrik formları yalınlaştırmışlardır.

“Minimalistler alt biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir öğenin tekrarlanarak kullanımını tercih ederler. Heykelin her bir parçası kendi içine kapalı bir birim ya da bütündür ve sanat yapıtının inşası bu temel birimlerin bir araya

⁴² Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.153-154.

getirilmesiyle gerçekleşir. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarını izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanırlar.”⁴³

Minimalistler üç boyutlu yapıtlarıyla artık tuval yüzeyinden çıkılarak gerçek mekan ve gerçek espasa varmaya çalışmışlardır. 1960’larda minimalizm çoğunlukla üç boyutlu yapıtlara yönelmişlerdir. Çoğunlukla iki boyutlu yüzeyde üç boyuttu aramak yerine direk üç boyutlu objelere yönelmişlerdir.

Donald Judd 1965 yılında yayınladığı bir makalede şöyle açıklamaktadır; “Resim ya da heykel olmayan bu üç-boyutlu yapıtlara ‘spesifik nesne’ diyerek bir tanım getirmiş, Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. Resmin duvara asılan bir dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne süren Judd’a göre, 1950 önce resimde dikdörtgenin uçları bir sınır oluşturmuş, ressam da bu sınırları gözeterek kompozisyonunu tasarlamış, kompozisyon içindeki ayrı ayrı öğelerin dengesini, renk ve biçim ilişkilerini gözeterek kurmuştur. 1940’ların ikinci yarısından itibaren Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman gibi Amerikan Soyut Dışavurumcu ressamların yapıtlarında ise, dikdörtgen yüzeyin şekli ön plana çıkmış ve resim, farklı öğelerin dengeli kompozisyonuyla değil, bütüncül etkisiyle dikkat çekmeye başlamıştır. Oysa bir sanatçının, tek şekil ile yapabileceklerinin de bir sınırı vardır! Judd’a göre sanat yapıtının resmin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir.”⁴⁴

⁴³ Stephen Little, *..izimler Sanatı Anlamak*, Yem Yayınları, İstanbul 2010, s.139.

⁴⁴ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.182.



Resim 1.15. Donald Judd, Untitled (Large Stack), 1991, Blue Anozided Aliminium, Plexiglass, 457x101x49 cm.

1.3. RENK

Klasik sanatta renk biçimin hizmetindeydi. Empresyonizmle birlikte renkle temsil edilen bir dünya oluşmuştur. Özgür kalan renk bir zaman sonra tüm hakimiyetini tuvalde hissettirmiştir. Renk başlı başına bir öge olarak resmin asıl elemanı haline dönüşmüştür,

Renk kavramı 19.yüzyıla gelindiğinde kökten bir değişime uğramıştır. Bu zamana kadar sanat tarihinde ışık-gölge varken 19. yüzyılda Empresyonizm’le birlikte yeni bir kavram olarak ışık ve renk girmiştir. Mehmet Kavukcu’nun “Soyut-Somut Espas” adlı Sanatta Yeterlilik tezinde bu renk olgusuna şöyle değinmiştir; “Empresyonizme kadar renk-ışık ilişkisi üzerinde durulmamış, renk bir ışık tayfı olarak

düşünülmemiştir. Tayf renginin temsil ettiği dünya, sağlam, rasyonel bir dünya değil, sürekli akan bir dünyadır. Perspektiften yoksun olması nedeniyle iki boyutlu bir dünyadır. Renklerin ard ardalığıyla oluşan yüzey dünyasıdır. Derinlik, kompozisyon, içerik vb. ikinci plana atılmış renkli, hemen hemen düz bir yüzeydi dünya.

Empresyonizm öncesi doğayı renk lekeleri halinde görmek, yani lokal renklere bezenmiş görmek, objelere yapışık renk olarak algılama vardı. Şimdi ışığın bir tayfı olarak kavranıp, ışık tayflarının karışımıyla yeni bir dünya beliriyordu.

Akıl; yerini göze terk ediyor; ‘‘ Monet’in bütün dikkati artık renk valörlerine, renk nüanslarına ve renk derecelerine yöneliyor. Gözün duyuşal hakimiyeti daha kuvvetli ortaya çıkıyor. Doğada nasıl bir renk zengiliğinin bulunduğu keşfedilmek isteniyor. Bu alınan sevinç, canlı bir sevinç oluyor. Daima daha fazla öğrenmek gerektiği öğreniliyor.’’⁴⁵

Neo-empresyonist olarak adlandırılan Seurat renk olgusunu bilimsel bir alana taşımıştır. Empresyonistlerin renk kuramından hareket etmesine rağmen geliştirdiği anlayış boyaların palette karıştırmadan küçük noktalar şeklinde tuval yüzeyine uyguluyordu. Örneğin yeşil rengi yakalamak için sarı ve mavi rengi yanyana noktalar halinde kullanarak yeşil rengi yakalamıştır.

Ahu Antmen 20.Y.Y.Batı Sanat Akımları kitabında Seurat’ın renk olgusunu şöyle anlatmaktadır. ‘‘İzlenimcilik sonrası ressamlardan Georges Seurat’nın (1859-1891) ‘‘Noktacılık’’ (Pointilisme) adı verilen teknikle yaptığı resimler, optik ve renk alanındaki bilimsel çalışmaların adeta birer görsel karşılığıdır. İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtması, görünüşte, ‘gerçekçilikten’ uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde, fiziksel gerçekliği tüm sahiciliği içinde yakalama çabasıyla şekillenen bir optik gerçekçilik vardır. Bu çaba, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır.’’⁴⁶

Post Empresyonist sanatçısı Gauguin, yapıtlarında renk anlayışın, dekoratif bir etki veriyor. Saf renklerle yüzey oluşturulmuştur. Resim daha da yüzeye yaklaşmıştır.

⁴⁵ Mehmet Kavukcu, *Somut-Soyut Espas, Sanatta Yeterlilik*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996.

⁴⁶ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.22-23.

“Objeyi Geometrik biçimlere dönüştürme prensibini benimseyen Gauguin, Cezanne’ı kendi üstadı olarak kabul etmesine karşın, Cezanne’ı, Gauguin kendisini yanlış anlamakla itham etmişti. Aix’li üstad, Gauguin için çince resimler yapıyor diyordu. Sanat Tarihcileri Gauguin’in dışavurumculuğun yaratıcısı olarak gösterdiler. O, resminde renk lekelerinden vazgeçmiş ve rengi yüzeyler halinde resmine sokmuştur. Ayrıca yaptığı bir yenilikte, rengi saf olarak kullanmış ve böylece esasen Cezanne ile derinlikten yoksun kalmış olan resim, tüm olarak yüzeysel anlatıma dönüşmüştü.”⁴⁷

Fovizm’de renk artık tamamen özgür bırakılmıştır. Bunun en iyi örneği Matisse’nin yaptığı “Bayan Matisse-Yeşil Çizgi” (Resim-1.16) adlı yapıtında görmekteyiz. Bu yapıtın yüzündeki renkler yüzün doğasına aykırı olarak ele alınmıştır. Matisse’in burnundaki yeşil, sarı ve turuncular alnında ki, morlar ve pembelerle sanatçı radikal bir girişimde bulunmuştur.

Mehmet Yılmaz’ın “Postmodern Söyleşiler” kitabında Matisse’in renk anlayışını şöyle dile getirmektedir; “ Renklerin ruhsal ve duygusal titreşimleri üzerine kafa yoran Kandinsky, Picasso, biçim; Matisse, renk demektir diyor. Bununla, sizin bir biçim anlayışınızın olmadığını söylemekten ziyade, kompozisyonda asıl vurguyu renk unsuruna yaptığınıza işaret ediyor. Biçimin çevresindeki çizgiyi kaldırdıkları için, izlenimcilerin renkleri çoktan serbest bıraktığını söyleyebiliriz; ama onlarda henüz renk başlı başına bir biçim değil. Ayrıca, onların renklerinin renklilik derecesi ve zıtlık ilişkileri sizdeki kadar şiddetli değil. Bu şiddetin nedeni, o anki heyecanlarınızın çok canlı olması sanırım...”

Söyleşinin devamında Matisse resimlerindeki rengin işlevini şöyle açıklamaktadır.

Rengin başta gelen işlevi, anlatıma mümkün olduğu kadar yardımcı olmaktır. Renklerimi önceden oluşturduğum bir planı düşmeksizin koyarım. İlk, başta diyelim ki bir renk beni özellikle baştan çıkarırsa ya da ele geçirirse (ki, belki bunun bilincinde olmayabilirim), resmi bitirmeden önce sık sık diğerlerinin tonlarını ve biçimlerini sürekli değiştirirken, o rengi hep göz önünde bulundurduğumun farkına varırım. Renklerin ifadesel özelliği gayet içgüdüsel bir şekilde kendini bana kabul ettirir. Bir sonbahar manzarası yapmak için, bu mevsim için hangi renklerin uygun olacağını düşünmeye

⁴⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (3. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.490

falan çabalamam; ilhamımı, sadece mevsimin içimde uyandırdığı duygulardan alırım: Huysuz mavi gökyüzünün buz gibi saflığı sonbaharı (farklı bitkisel renkleri vs.) kolayca ifade edecektir. Öte yandan sonbaharı, yaz mevsiminin arkasından gelen hala sıcak ve yumuşak, ya da tam tersi, oldukça soğuk renksiz bir gökyüzünün altında limon sarısı ağaçlarla, kışın çoktan geldiğini haber veren üşütücü bir mevsim gibi algılayarak, duygularım gidip gelebilir.”⁴⁸



Resim 1.16. Herry Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x32 cm, Kopenhag, Devlet Sanatlar Müzesi

Soyut sanata gelindiğinde iki önemli sanatçının Kandinsky ve Klee'nin renk problemi üzerine çalışmaları dikkat çekmektedir. Bu sanatçıların hem uygulama hem teorik yönden renk olgusunu ele aldıklarını görmekteyiz. Her iki sanatçı da kuramsal olarak yazdıkları kitapta renk olgusuna değinmişlerdir.

Kandinsky'in “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında hem kendi renk olgusu hem de renk sorunu üzerine yazdığı yazılarda; Resmin hizmetinde olan iki silah vardır:

⁴⁸ Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, (1.Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara Nisan 2009, s.21-28.

- 1) Renk.
- 2) Form.

Form, (gerçek ya da başka türlü) nesneyi temsil ederek ya da bir boşluğa veya bir yüzeye tamamıyla soyut bir sınır olarak yalnız başına durabilir.

Renk yalnız başına duramaz; bir anlamda kendi başına sınırlar oluşturmaz. Kırmızının tükenmez boyutu ancak zihinde görülebilir” demiştir.”⁴⁹

Klee’ye göre renk resimde niteliktir. Rengin tonu da resmi belirginleştirir. Renk ve çizgi kompozisyonlarındaki en temel elemanlardır. Klee rengi nitelik, ağırlık ve ölçüm, ton öncelikle ağırlık ve ölçümdür, çizgiyi ise sadece ölçüm olarak değerlendirir. Klee’nin *Modern Sanat Üzerine* adlı kitabında renk olgusunu şöyle açıklamaktadır. “Renk öncelikle niteliktir. İkinci olarak da ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığa da sahiptir. Üçüncü olarak ölçümdür, çünkü nitelik ve ağırlıktan ayrı olarak, sınırları, alanı ve derecesi vardır ve bütün bunlar ölçülebilir.

Ton değeri öncelikle ağırlıktır, fakat derecesi ve sınırları bakımından aynı zamanda ölçümdür.

Fakat çizgi sadece ölçümdür.

Böylelikle, tamamı saf renk bölgesinde, ikisi saf kontrast bölgesinde kesişen ve sadece biri saf çizgi bölgesine yayılan üç niceliğe ulaştık.

Ton değerinin ya da bir başka deyişle chiaroscuro’nun siyah ve beyaz arasındaki çok sayıdaki koyuluk derecesi doğası oldukça farklıdır. Bu ikinci öge ağırlık ile nitelendirilebilir. Bir evre beyaz enerji bakımından az çok zenginleşebilirken, başka bir evre az çok siyaha doğru ağırlık kazanabilir. Ayrıca siyahlar beyaz bir normal (beyaz bir ard-alan üzerinde) ve beyazlar siyah bir normal (bir kara tahta üzerinde) ilişkilendirilebilir. Ya da her ikisi birlikte bir orta gri norma gönderme yapılabilir. Üçüncü olarak, belirgin şekilde farklı özellikleri olan renk. Çünkü renk ne tartılabilir ne de ölçülebilir. Aynı parlaklıktaki, biri saf sarı, diğeri saf kırmızı olan iki yüzey arasındaki farklılık ne tartı ile ne de cetvelle saptanabilir. Yine de sarı ve kırmızı sözcükleriyle nitelediğimiz temel bir farklılık vardır.”⁵⁰

⁴⁹ Wassily Kandisky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, Hayalbaz Kitapevi, (1.Baskı), Ekim 2001, s.82.

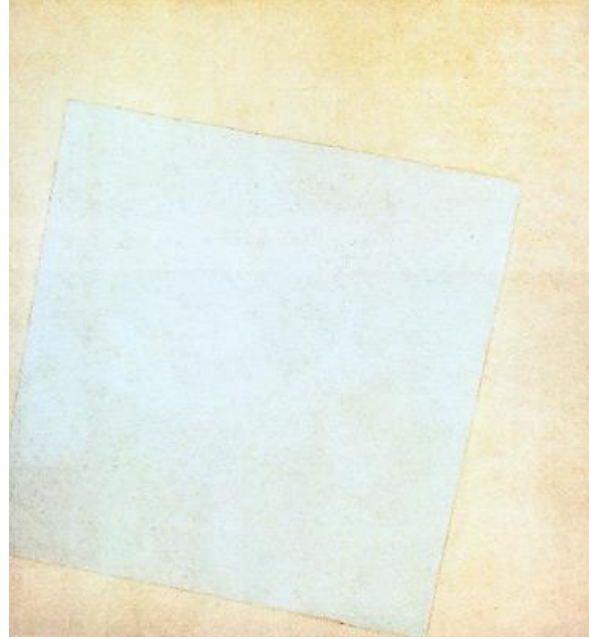
⁵⁰ Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, (2.Baskı), Altıkkırbeş Yayın, İstanbul Mart 2002, s.23-25.

1.3.1. Süprematizm

Malevich' in sanatı içeriksizleştirme anlayışı içinde rengide içeriksizleştirmiştir.

Malevich soyutun ötesine ulaşmak için renktende uzaklaşıyordu bunun en yetkin örneği 'Beyaz Üzerine Beyaz Kare'(Resim 1.17) dir. Malevich bu dönemini Ak-süprematizm diye tanımlar. Bu dönemde soyutunda ötesine geçmeye çalışarak resimini de renksizleştirmiştir. Sanatçının beyaz zemini nötr bir alan oluşturarak üstünde yer alan hem biçimi hemde rengi hiçsizleştirmektedir.

Newton'dan beri bütün renklerin karışımı fizikseldir.Boya karışımları kimyasaldır. Bütün renklerin bir araya gelmesiyle beyaz renk somutluktan çıkar ve soyut olur. Buda Malevich'in beyaz zemini soyut bir mekana dönüşmektedir. Malevich'in "Beyaz Üzerine Beyaz Karesi"nde (Resim 1.17) soyut bir mekan yaratırken, Raushenberg'in 1951 yılında "Beyaz Resimler "inde beyaza boyanmış tuvaleri yan yana sergilemesindeki amacı şöyle dile getirmektedir;Sergide insanlar dolaşırken devamlı bu beyaz tuvaler üzerine gölgeleri vuruyordu ve bu tablolar aslında yaşadığımız bu hayatı yansıtıyordu.Bu tabloların amacı sabit bir sanat parçası değil, hayatı yansıtan hareketli bir çalışma olmasıydı.



Resim 1.17. Malevich,Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31x31 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

1.3.2. Neo-Plastizm

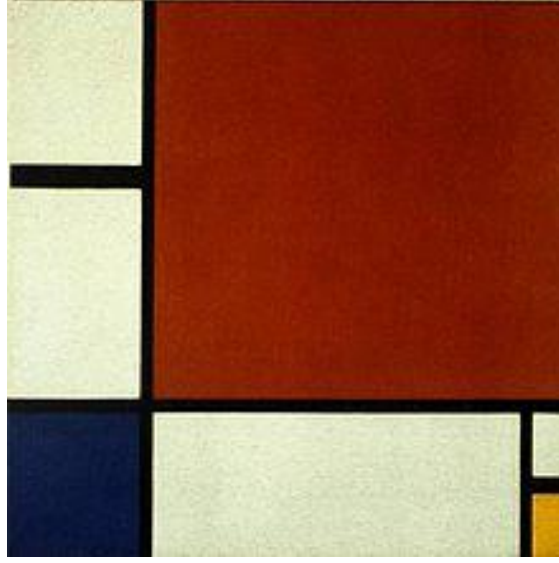
Mondrian, Malevich' in aksine yüzeyde yatay-dikey çizgilerin kesişmesiyle oluşturulan geometrik alanları renklendirmiştir. Mondrian' ın resimlerinde daha çok ana renklere yer verdiği görülmektedir. Mondrian yüzeyde ki dengeyi renklerle arıyordu.

Rusya'da bulunduğu yıllarda Rus Konstrüktivistlerinin etkisiyle soyutlamadaki dışavurumculuğu yavaş yavaş durulmaya başlıyor. Resimlerindeki renk ve çizgi patlamalarının yerini bir planimetrik biçim sistemi arayışı almaya başlıyor. Renk lekeleri de geometri biçim sistemi arayışı almaya başlıyor. Renk lekeleri de geometri biçimleriyle örtüşüyor. Bauhaus' da verdiği derslerde bir kompozisyon kuramı geliştiriyor ve planimetrik biçim öğelerini içeren bir sözlük hazırlıyor. Fakat bütün bunlar onu temel düşüncesinden uzaklaştırmıyor.

Modrian temel yönler ve renklere(mavi,sarı,kırmızı)giderken doğadan çıkışla hareket etmektedir.Bunda amaç saf realiteye ulaşmaktır.Renklerin birbirine karıştığı ve tonlarında aynı paralellikte hareket ettiği 1919'a kadar olan resimlerinden sonra büyüyen geometrik bölümlenmelerle düz renklere ulaşır. Dikkat çeken gri dikdörtgenlerin arasındaki canlı renkler vitray etkisi verir.Modrian'ın son döneminde siyah çizgiler görülmez.Renkli bölünmüş alanlar dikkat çeker.

Mondrian, “Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandıracak, salt realiteye gölge düşürdüğünü bulgulayınca ya değin çok zaman geçti” diyor. Salt realiteye varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönler ve renklere (mavi, kırmızı, sarı) gidiyor. 1919'a kadar resim zeminini küçük dikdörtgenlere bölerek renklendiriyor. Bu dönemde renkler birbirine karıştığı gibi, tonlarda kesinlikle birbirinden ayrılmıyorlar. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlıyor. Bu aşamada büyük bir değişiklik de siyah-beyaz karışımından elde edilen gri dikdörtgenlerin resimde ağır basmaya başlaması oluyor. Bu renksiz bölmelerin arasında parlayan temel renkler, vitraylarda görüldüğü gibi içten ışıldar.Resim düzeyini bölen siyah çizgilerin renklendirilerek ortadan kalkması, az önce değindiğimiz gibi, Mondrian'ın son yıllarına rastlar”.⁵¹

⁵¹ İpşiroğlu N., İpşiroğlu N., *Sanatta Devrim*, s.51-54.



Resim 1.18. Piet Mondrian, Composition II in Red, Blue, and Yellow, 1930

Modrian tam soyuta ulaşmak uğruna doğa rengine son vermekte ve ana renklere yönelmiştir. Yüzeyde yatay-dikey çizgilerin kesişmesiyle oluşturduğu alanlara ana renkleri dahil ederek renk alanları yaratmaktaydı. “Rengin belirgin olabilmesi için ,renk düz olmalıdır,salt asal olmalı yani sarı,kırmızı veya mavi gibi üç ana renkten biri olmalı,yayılmada gerçekten bağımlı, ama hiç bir şekilde sınırlandırılmamış olmalıdır.Diğer yandan üç temel renk de henüz zengin dışsallığına sahiptir. O, bakımdan bunlar renk olmayan üç renge, beyaz, siyah ve gri’ye karşıt olarak yerleştirilmelidir. Çünkü resimlerin doğal uyum ilişkilerine girmemeleri gerekir.Salt biçim verme doğal olanı bir yana bırakmayı amaçladığından, bu iç rengi boyut, güç ve tanısıl kapasite bakımından başka bağlantılar içine sokar. Bu bağlantılara ilişkin olarak ‘uyum’ kelimesi yerine dengeli biçim verme tabiri daha uygundur.”⁵²

1.3.3. Konstrüktivizm

Konstrüktivist sanatçılar iki boyuttan çok üç boyuta yöneldiklerinden dolayı biçimi ön planda tutmuşlardır, rengi desteleyici bir öge olarak kullanmışlardır. Renk olgusunun, bu dönemdeki en yetkin örneği Rodçenko’nun sanatın sonu olarak simgeleştirdiği Son Resmi’dir (Resim-1 . 10) Hard Edge ve Ard Ressamca Soyutlama

⁵² Belgeler.com, Erişim Tarihi: 17.09.2012, <http://www.belgeler.com/blg/155vm/piet-modrian-in-renk-ve-bilim-sorunlar>

akımını da etkilediği görülmektedir. Konstrüktivizm'den sonra sanatçılar için yüzey ve renk aynı paralellikle ön planda tutulmuştur.

Hakkı Engin Giderer ‘Resmin Sonu’ adlı kitabında Son Resmi şu şekilde açıklar; “Berger, yağlıboya resmin özelliklerini şöyle açıklamaktadır; Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunabilirliğini, dokusuna, parlaklığını ve katıldığını yansıtabilmesindeki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesnelere elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi, yontunun etkisinden çok daha büyüktür; çünkü yağlıboya, nesnelerin renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir. Nesnelerin bir yeri kapladığını bize imleme yoluyla gösterir.

Berger’in sözünü ettiği göz yanılması, yağlıboya resmin başına dert olan konular arasındadır. Resmin bu özelliği, sanatın, nesnenin betimlenmesinden nesnenin gerçeğine doğru yönelmesine neden olan etkenlerden biridir. Tarabukin, nesne betimlemesinden tümüyle kaçınan Malevich’in, Beyaz Üzerine Siyah Kare tablosu için bile, saf ve süssüz olmasına karşı onda her zaman bir içerik aranacağını yazmıştır. Ona göre, eski sanat ile yeni sanat (Konstrüktivizm) arasındaki fark betimlemeden değil, daha nesnel betimlemeden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla son resim, resmin bir nesneyi nesnel olarak göstermeyeceğini kabul eden bir resim olmalıdır. Göz yanılması özelliğini kullanmayan ve tümüyle içerikten arınmış bir resim nasıl olabilir. Tarabukin, Rodchenko’nun (1891-1956) 1921’de sergilediği baştan aşağı kırmızıya boyanmış tablosunu ‘‘Son Resim’’ dördüncü boyut dediği bir fikrin izini süren tablosundan sonra yapılmış bir son resmidir. Çünkü hiçbir şey söylemeyen anlamsız bir tablodur. Tarabukin’e göre, bu tabloyla anlaşılan önemi bir şey de Malevich’in Beyaz Üzerine Siyah Kare’si gibi, tarihsel olarak önem kazanan ve çok şey anlattığı varsayılan tabloların sanatsal açıdan önemsiz olduğudur. Yazar, resmin geçmişte ve gelecekte temsili olduğunu, bu özelliği elinden alındığında resmin sanatsal açıdan değersizleştiğini Rodchenko örneğiyle vurgulamıştır. Rodchenko’nun tablosu yine de bir şeyi temsil etmektedir; Malevich’ten sonraki bir son resmi. Bu resmin en azından tarihsel çizgiyi izleyen bir anlamı vardır. Tarihsel çizgi ona bu anlamı kazandırmaktadır.”⁵³

⁵³ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, (1.Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, ss.117-119.

1.3.4. Hard Edge(Sert-Kenar)

20. yüzyılla birlikte renk anlayışında değişim olmuş ve yüzey anlayışı ile renk, resmin başlıca elemanı haline gelmiştir. Rodçenko'nun 1921'de yaptığı "Son Resim"(Resim-1.10) adlı yapıtı için ressam monokrom bir yüzey ile soyutun da üstüne çıktığını söylemiştir. Yalınlaştırılan yüzeylerde düz monokrom bir renk alanı ve onun tonlamasıyla elde edilen yüzey karşımıza çıkmaktadır. Hard-Edge ressamları resmin yüzeyinde renk olgusunu izleyiciye akılcı, dengeli, yalın ve uyumlu kompozisyonlar halinde sunmuşlardır.

Bu akım "giderek yüzey düzgünlüğü renk canlılığı, biçim yalınlığı taşıyan resim türleri için kullanılmış; biçim ve renk alanlarının sınıрыyla oluşan keskin çizgiyi vurgulamıştır."⁵⁴

Bu akımın içinde yer alan ressam Barnett Newman'ın yüzeyde hiçbir şeyi aramadığı yalnızca yoğun renk alanlarının hakim olduğu kompozisyonları bulunmaktadır. Kompozisyonlarında dikey çizgiler ile bölünen geniş parçalanmamış renk alanları oluşturmaktadır. Geniş parçalanmamış renk alanlarını oluşturduğu çalışmalarında yüzeyi renkli sütunlarla dikine bir kompozisyon olarak kurgusunu gerçekleştirmiştir.

Lynton Barnett Newman'ın renk olgusunu şöyle dile getiriyor; "Barnett Newman 1948'de güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat olarak adlandırıldığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı. Bu sözleri iki yüzyıl önce Edmund Burke'ün klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir. İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi. İlki geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu insanlığın ilk ifade biçimi, içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler. Daha sonra 1966' da yaptığı The Stations of Cross adlı on dört resimlik dizisinde, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri olan " Beni neden bıraktın?" sorusu bu kez evrensel çılgılık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ya da sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrı'nın şimşegi yollaması gibi. Newman'ın

⁵⁴ J.N.Erzen, "Sert Kenar", *S Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, s.1646.

bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağırıştırır.”⁵⁵



Resim 1.19. Barnett Newman, First Station, 1958, Magna on canvas, Collection of Robert and Jane Meyerhoff

Geniş renk alanlarının oluşturduğu dikey şeritlere ayrılmış ,kontrast tonlarla oluşturulan yalın oldukça geniş renkli yüzeyler izleyici üzerinde sınırsızlık etkisi uyandırmaktadır .

Newman’ın izleyiciye asıl söylemek istediği tuval boyutunun ister küçük ister büyük olsun, tuval yüzeyinin ne kadar yalın olursa olsun onun tek göstermek istediği renktir. Newman’ın Vir Heroicus Sublimis (Yiğit ve Yüce Adam) (Resim-1.20) adlı çalışması, sanatçının ‘fermuarlar’ diye andığı ince, dikey şeritlerle bölünmüş, kocaman, tek renkli bir alandan oluşuyordu. “Bir derinlik yanılması yaratmaya yönelik bütün hileler bir kenara bırakılmıştı; resim, şeritlerin kontrast oluşturan tonlarının hareketlendirdiği renkli bir yüzeyden ibaretti ve o kadar büyüktü ki, izleyicinin algısını

⁵⁵ Lynton, s.243.

aşıyor, ucu bucağı yokmuş gibi bir izlenim bırakıyordu. Renk, yalnızca renk: Newman'ın sunduğu deneyim buydu.”⁵⁶



Resim 1.20. Vir Heroicus Sublimes, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4x121.9 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

Rothko'nun ruhsal dünyası yapıtlarına fazlaca yansımıştır. İlk dönemde ki resimlerinde açık renk ve tamamlayıcı renkleri bir arada kullanarak yüzeyde atmosferik bir duygu yaratmaya çalışmıştır. Bu duygu sanatçının psikolojik durumunun sanata yansmasıyla son zamanlarında siyah ve tonlarının ağırlıkta olduğu tuvaler yapmıştır.

“Rothko'nun soyutlamaya geçişi önce kahverengi tonlarının egemenliğinde geometrik biçimlerin karşılaştırılmasıyla başlamış, sonraları giderek daha az biçimin kullanıldığı, çoğu kez farklı oranlarda, bulanık kenarlık dikdörtgen renk alanlarının gölgeli, derin bir zemin üstünde, aralarında zemin rengi şeride bırakılarak üst üste yerleştirildiği resimlere yönelmiştir. Bunlarda genellikle koyu renklerin derin bir renk atmosferi, bazen bir gölün bulanıklığını anımsatan bir karanlık egemendir. Bu koyu

⁵⁶ Edward Lucie Smith, *20.yy'da Görsel Sanatlar*, Akbank, İstanbul 2004, s.229-230.

zemin üstünde yer alan mor ya da turuncuya kaçan bir kırmızı ani bir dram oluşturur. Gerçekten de Rothko, resimlerinden birer ‘‘dram’’ olarak söz etmiştir.⁵⁷

Rothko'nun çalışmalarında bir şiirsellik vardır. Bu şiirselliği renklerle anlatmaya çalışmıştır. Aslında Rothko bir sanat yapıtında ortaya koymaya çalıştığı dramdır. Bu sanatçının kendi dramı olduğu kadar yaşadığı yerin ve oradaki insanların dramıdır. ‘‘1947 – 1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir; önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür, zemindeki renklerde neredeyse görülmeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir (belki de, Newman'inkilerden bile basit): ilk insanlara ya da bugün ölüm döşegindeki bir insana. İlahi Kudret'in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır.’’⁵⁸

Rothko 1950'li yıllarda özellikle Avrupa'ya yaptığı yolculuk sonrası horizontal olarak ayırdığı ve bir bütün olarak duran renklerin diriliği etkileyici kompozisyonlarında hareketli bir canlılık getiriyor. Kendisi bu dönemini ‘klasik dönem’ diye niteler. Tuvallerindeki kontrol ve sorgulama kaygısıyla beraber, etkiyi renklerle duygu dolu yönünün vurguladığı 1950'li ve 1960'lı yıllar. Önceki yıllarına göre resimlerinde daha açık, ışık ve beyaz rengin etkin olduğu 1960'lı ve 1970'li yıllar araştırma dönemi olarak adlandırılıyor. Büyük boyutlu çalışmalarında kimi zaman boya akıtmalarına, damlatmalarına rastlanır. İnce tabakalı boyada fırça izleri görülmektedir. 18 Nisan 1999’ da Musee'd Art Modern de la Ville de Paris'te açılan Mark Rothko retrospektif sergisinde sanatçının 1935'ten 1969'a kadar olan zaman dilimindeki yapıtları yer almaktadır. Bu sergi ile ilgili yazılarda Rothko'nun sanat anlayışını şöyle dile getirmektedir; ‘Retrospektifin tekrar gündeme getirdiği sorulardan biri de: 1946'da Mültiform dizisine ait resimlerle kendi yolunu açan sanatçının, hızlı adımlarla başarı basamaklarını tırmanmak yerine neden 43 yaşından itibaren içine kapanarak depresyona girdiği ve yakın çevresiyle sorunlar yarattığıdır. Bu sorunun yanıtını aramak, sergi

⁵⁷ J.N.Erzen , ‘‘Mark Rothko’’, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, s.1580-1581.

⁵⁸ Lynton, s.245-246.

boyunca inişli çıkışlı ilerleyen arama-bulma yoğunlaşma süreci ne eşlik etmekle eşanlamlı olduğu için önemli. 1950’de yaptığı beş aylık Avrupa yolculuğundan sonra Rothko’nun büyük bir hızla resimlerini horizontal parçalara ayırdığını ve her parçayı birbirinden farklı renk-form duyarlılığıyla ele alarak birbirinden etkileyici kompozisyonlara vardığı görülüyor. Bir blok halinde duran renklerin adeta kırırdadığı, soluk alıp verircesine yeni bir iç-dış kompozisyon dengesi kurduğunu gözlemliyor izleyici. 1950’li yıllarda gerçekleştirdiği bu resimleri ‘’klasik dönem’’ diye tanımlayan Rothko’nun özellikle *Untitled Red*, (Resim-1.22) *Black, Orange, Yellow on Yellow* (1953), *Nr 203 Red, Orange, Tan and Purple* (1954) ve *Nr 46 Black, Ochre, Red over Red* (1957) isimli çalışmalarında renkleri imgeye, ışığı ise son derece etkileyici şiirsel bir tanımsızlığa sürüklediği gözlemleniyor. Birçoğu büyük boyutlu olan bu resimlerde sanatçının bir renk blokundan ötekine geçerken görsel sınırlar oluşturduğu ve kalın, yoğun neredeyse tabakalaşmış bir renk yorumuna vardığı ortaya çıkıyor. 1954’ten sonra Amerikan sanatının yenilikçi çerçevesi içinde Rothko’nun yakalamış olduğu anlatım biçimi, tamamiyle ayrı bir parantez içinde ele alınabilecek özelliklere sahip. Çünkü 1950’li ve 1960’lı yıllarda sanatçının ortaya koyduğu yetkin yorum, duygu yüklü karakterine rağmen saf bir kurgu zenginliğinin altını çiziyor. Renkler böylesine etkileyici, ruhsal fırtınalara ayna tutarken, resimsel sorunlar üzerine tuvalin her tarafında kendini belli eden kontrol ve sorgulama kaygısı, bence Rothko’yu 20.yüzyıl sanatı içinde son derece ayrıcalıklı bir yere oturtmak için yeteri kadar ipucu veriyor.’’⁵⁹

⁵⁹ Necmi Sönmez, *Sanat Hayatı İçerir mi*, Y.K.Y., İstanbul 2006, ss.29-32.



Resim 1.21. Mark Rothko, 203, 1954, 21.875x26.625 inç,



Resim 1.22. Mark Rothko, Untitled Red, 1956, Glue, Oil, Sentetik Polmer Paint and resin on Canvas, 209.5x125.3 cm

Rothko sürekli arayış içinde renkler arasındaki ilişkileri ve tek rengin farklı tonları arasındaki sıcaklık soğukluk titreşimlerini arayan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rothko'nun resimlerinde renk belirgin bir unsurdur. Rothko renk alanlarını daha özerk bir hale getirmiştir.

1.3.5. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)

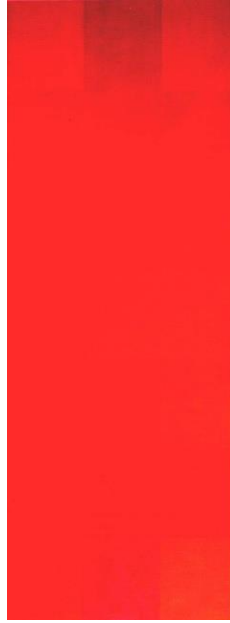
Bu akımın içindeki sanatçılarda Sert Kenar'dakiler gibi monokrom ya da bir kaç rengin birarada olduğu büyük boyutlu yapıtlar yapmışlardır. Sert Kenar ressamlarından farklı tek bir rengin tonlamasıyla oluşturulan biçimselliğin burada tümünden vazgeçildiği ve düz yüzey renk alanlarına bıraktığı görülür.

“Ressam Sonrası Soyutlama” akımında, yumuşak olsun, parlak olsun, renk başlıca önem taşıyordu. Renk üzerinde konuşmayı başkalarına bırakan yazarlarsa, bu akım içindeki ressamların, Kübist geleneği ve böylece Avrupa Sanatı'nın ön saflarını (bu arada Monet ve Matisse'i unuttular) oluşturan sanat görüşlerini reddetmeleri hakkında beyanlarda bulundular. (Kübist gelenek sözünü neyi kastettikleri belli değildir. Büyük olasılıkla merkeze dönük, kapalı kompozisyonlara karşı, merkezden dışa doğru yayılmayı ve genişlemeyi kastediyorlardı. Asıl yapıya çok gerekli olmayan, sistemleştirme ya da süslemede kullanılan ek bir eleman olarak rengin ele alınışını da kastediyor olabilirler.) Bu yeni soyutlama anlayışı ile Avrupa ve Amerika'da daha önce bu yoldaki akımlar arasında beliren en önemli ayrılık ilkinin, nesne olarak resim ve imge olarak resim ikileminin üstesinden gelmiş olmasıdır.”⁶⁰

Reinhardt “sanat sanat için” görüşünü savunan sanatçı sanatında bireysel etkileri ve renkleri elemeye çalışmıştır. Bu çalışmalarında son dönemde sadece siyah renk ve tonlarıyla yapılan çalışmayla nötr bir alan yaratmaktadır. Tek renkli soyutlamalarla birlikte geometrik biçimlerin öne çıktığı resimleri 1950 yıllarda üretir. Sonrası üst üste yerleştirilmiş üç farklı düzlem izlenimi veren tek renkli soyut resimlerdir. Daha sonrası ise tümüyle siyah bir üsluba yönelmesini izlemekteyiz.

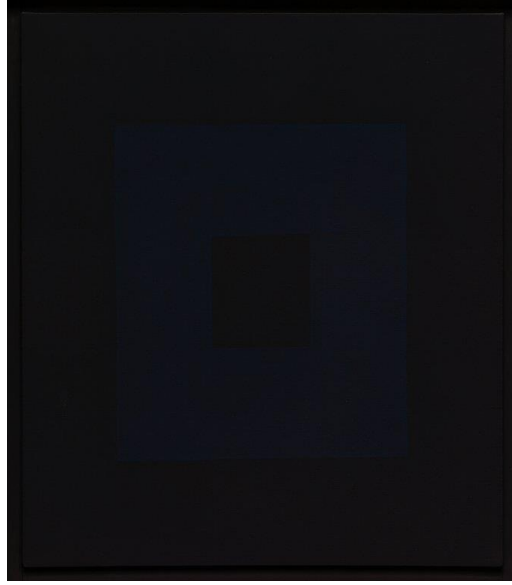
⁶⁰ Nobert Lynton , s. 251-252

“Reinhardt’ın sanatının olgunluk dönemi 1950’lere rastlar. Bu dönemde koyu tonlara yer vermiş ve karşıtlıkları olabildiğince yumuşatmaya çalışarak geometrik biçimlerin yer aldığı hemen hemen tek renkli soyutlamalar yapmıştır. 1952’de simetrik bir biçimde üçlü bölünmeye uğramış tuvaler yapmaya başlayan sanatçı, bu yapıtlarında tek renk kullanılmıştır. Kırmızı Resim (1952) (Resim-1.23) kırmızının değişik tonlarıyla tanımlanmış üç farklı düzlem sunar. Mondrian’ın tuvallerindeki küçük dörtgenler aradığı dengeyi Reinhardt, oldukça geniş dikdörtgenlerin farklı düzlem izlenimi uyandıracak biçimde üst üste oturtulmasında aramıştır. Ancak kendini Mondrian gibi ana renklerle sınırlamayan sanatçı giderek tek rengin çok farklı tonlarını kullanmıştır. Daha sonraları da üçlü bölümlenme anlayışını sürdürmüş, ancak ‘‘tümüyle siyah’’ bir üsluba yönelmiştir. Siyah Resim’de (1960-66) (Resim-1.24) çok hafif ton oynamalarıyla oluşturulmuş üç dikdörtgen birbirlerinin üstüne oturtulmuştur. Reinhardt’ın tüm resimlerinde yapısal sorunların çözümünün arandığı bir soyutlama geçerli olmuş, boyama eylemi ve geometrik biçimlere dayanılarak özerk bir resimsel evren amaçlamıştır.”⁶¹



Resim 1.23. Ad Reinhardt, Kırmızı Resim, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.5x38 cm, Whitney Museum of America Art, New York.

⁶¹ U. Tükel, “Ad Reinhardt”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, s.1542.



Resim 1.24. Ad Reinhardt, Siyah Resim, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4x152.4cm

1.3.6. Minimalizm

Minimalistler’de Hard Edge ve Ard Ressamca Soyutlamadaki sanatçıların büyük boyutlu yapıtlarından, yüzey yalınlığından ve tek rengin hakim olduğu renk alanlarından etkilenmişlerdir. Bu renk alanlarını bir farkla uygulamışlardır. Diğer iki akımda da tek rengin tonlarıyla oluşturulan bir yüzey varken Minimalizm’de tonlama yoktur. Minimalistler için tuval yüzeyindeki renk tüm alanda aynı tonda ve düzlüktedir.

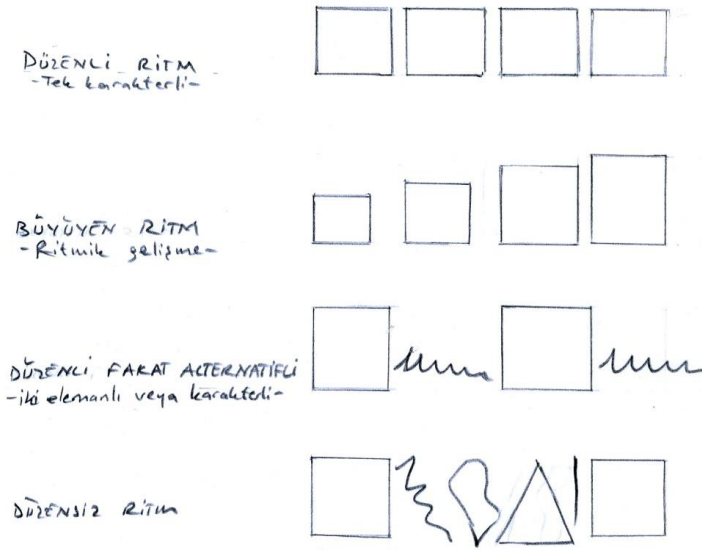
Rothko ve Reinhardt’ın siyaha varan büyük ebatlı yalın yüzeyleriyle Minimalist’lerin ilgilendikleri görülmektedir.

“1950’ler sonunda, Soyut-Dışavurumculuk’un hemen ardından gelen Ard-Ressamca Soyutlama, bu akımın leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resmin yüzeyine yayılmış bir birleşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştur. Bu gelişmeden, Minimal Sanat’ın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır.”⁶²

⁶² J. N .Erzen, “Minimalizm” *Eczabaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, s.1260.

1.4. RİTM

Ritm; çizgi, renk ve biçim gibi resmi oluşturan plastik değerlerin birbirleriyle ilişkilerinde oluşturdukları yanyana ,üst üste ardışık tekrarlardan oluşan görsel bir etki alanı oluşturmaktadır.Düzenli,düzensiz düzenli fakat alternatifli ve giderek büyüyen ritm olarak çeşitlendirebiliriz. Ritm çeşitlerinin tablosu aşağıdadır.



Şekil 1.2. Ritm Tablosu (M. Kavukçu'dan)

“Ritm, sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oluşturdukları ardışık zaman ve mekan aralıklarının belirlediği düzendir.”⁶³

Ritm oluşturan elemanlar, çizgi, renk, biçimdir. Bu elemanların tekrarıyla ritm oluşur.

Kandinsky'in ritm anlayışı müziği hissettirir. Müzikteki ritmin sanatındaki yatay-düşey, dolu-boş, büyük-küçük ve renk zıtlıklarıyla yansıttığını söyler. Böylece Kandinsky'nin yapıtlarına bakanlar müziğin ritmini görselleştirdiğini görmekte-dirler.

⁶³ Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, (5.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul Ocak 1999, s. 84.

Ritm problemi sanat tarihinde farklı ele alınışlarını bize göstermektedir. Örneğin; Kübizm’de parçalara ayrılan nesneni tuval yüzeyinde yeniden yapılandırılmasında üst üste, yan yana dizilişleriyle bir ritm olgusunu bize gösterir.

Soyut sanata geldiğimizde ritm Kandinsky’de müziğin ritmi olarak tuval yüzeyinde yer alırken Mondrian’da çizgilerin, renklerin oluşturduğu bir ritm söz konusudur.

1.4.1. Neo- Plastizm

Mondrian sanatında dengeyi arıyordu. Bundan dolayı da dengeyi elde etmek için ritme başvuruyordu. Mondrian’ın son döneminde yapmış olduğu ‘‘Brooklyn Boogie’’ (Resim-1.2) yapıtında ritmik hareketler söz konusudur. Bu yapıtında Mondrian yatay ve dikey çizgilerin arasındaki geometrik renk alanları yaratmıştır. Dikey ve yatay çizgilerin üzerinde yer alan küçük karelerin ritmik vurgusunu yaparken izleyiciye Brooklyn’in o ışıl ışıl şehir yansımasını hissettirir.

1.4.2. Post-Painterly Abstraction(Ard Ressamca Soyutlama)

Reinhardt’ın ritm kavramı üzerine düşünceleri şöyledir; ‘‘ Sanatın tek yolu sanat çalışmasından gelir ve sanatçı ne kadar çalışırsa yapacak o kadar şey olur. Sanatçılar sanatçılardan gelir, sanat biçimleri sanat biçimlerinden gelir, resim resimden gelir. Güzel ya da soyut sanatta bugün tek yön aynı şeyin tekrar tekrar resmedilmesidir. Tek yoğunluk ve tek kusursuzluk sadece uzun ve yalnız bir rutin hazırlığından ve dikkat ve tekrardan gelir. Tek özgünlük sadece bütün sanatçıların aynı gelenek içinde çalıştığı ve aynı toplantıya hakim olduğu yerden gelir. Tek özgürlük sadece katı sanat disiplini aracılığıyla ve en yakın atölye ritüelleriyle gerçekleşir. Sadece standartlaşmış, önceden belirlenmiş ve sonrası belirlenmiş bir biçim imgesiz olabilir, sadece basmakalıp bir imge biçimsiz olabilir, sadece formüllendirilmiş bir sanat formülsüz olabilir. Neyi, nasıl ya da nereyi resmedeceğini bilmeyen bir ressam hassas sanatçı değildir.

Hassas sanatçının tek eseri, tek resmi, tek büyüklükteki tuval resmidir –tek bir şema, tek biçimsel araç, tek renk monokrom, her yönde tek çizgisel bölümlenme, tek bölünmezliğe sokma, her resmin tek bir toplam tek düzelik ve düzeliliğe sokulması. Çizgi ya da imgeleme yok, şekil ya da kompozisyon ya da temsil yok hayal ya da

duyum ya da dürtü yok, simge, işaret, sıvama yok, süsleme, renklendirme, bezeme yok, haz ya da acı yok, kaza ya da hazır yapım yok, şeyler yok, düşünceler yok, ilişkiler yok, sıfatlar yok, nitelikler yok – öze ait olmayan hiçbir şey yok. hey şey indirgenemezliğe, çoğaltılamazlığa, algılanamazlığa giriyor.”⁶⁴

Reinhardt’a göre bir sanatçı sanat yaşamı boyunca hep aynı anlayışta çalışması gerektiği düşüncesi hakimdir. Sanatçıya göre aynı renk, aynı ebat, aynı biçim üzerinden hareketle farklılık ortaya koymak sanatın asıl sorunu olduğudur.

1.4.3. Minimalizm

Ritm kavramının, sanat yapıtında en çok kullandığı anlayışlardan biri Minimalizm olmuştur. Minimal sanatçılar hem tuval hemde üç boyutlu yapıtlarında ritmi kullanmışlardır. Aynı biçimin tekrarına dayanan bir ritm söz konusudur.

“Fried’e göre Minimalist yapıtlar izleyicinin dikkatini mekanın yanı sıra yapıtın (seri halde tekrar eden) malzemesine ve herhangi bir nesne olma özelliğine çeker ve sanattan uzaklaştırır.”⁶⁵

Örneğin Carl Andre’nin 120 adet tuğlayı yerleştirmesiyle oluşturduğu ‘Eş Değer VIII’ (Resim 1.25) adlı yapıtında 120 adet tuğlanın iki sıra halinde 60+60 aynı biçimi tekrarlayarak galeri mekanında sergilemiştir. Bu ritmik tekrara dayanan özellik kavramsal sanatçıları etkilemiştir.

⁶⁴ Harrison-Wood, s.868-869.

⁶⁵ Antmen, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, s.17.



Resim 1.25. Carl Andre, Eş Değer VIII, 1966, 120 adet tuğla, enstalasyon, 127x686x2292mm

Minimalizm’de birimlerin tekrarına dayanan ritmik yaklaşımı Minimalizmle ortak yönleri olan Kavramsal sanattada görmekteyiz. Kavramsalcılar düzenli olarak yapmış oldukları davranışları kimi zaman fotoğrafik kayıtlarla, kimi zaman günün iletişim kaynaklarıyla izleyiciye sunarken vermek istedikleri mesajı tekrara dayalı bir bellek oluşturma anlayışıyla gerçekleştirdikleri izlemektedir. “1960’lardan 70’lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm ile bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımla adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcılar, Douglas Heubler’in (1924-97) 24 dakika boyunca her iki dakikada bir fotoğrafik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci’nin (1940-) aylar boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğrafılarından oluşan “Basamak İş” (1970), Japon sanatçısı On Kawara’nın (1932-) tanımadıklarını her gün gönderdiği “Hala Hayattayım” telgrafları

her gün mesai harcayarak gerçekleştirdiği ‘‘Bugünün Tarihi Resimleri’’ gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir.’’⁶⁶

1.5. BİÇİM

Biçim her dönem sanat yapıtları için temel eleman olmuştur. Sanatın en önemli sorunsallarından birisi biçim verebilmektir. İster figüratif olsun ister soyut sanat olsun bütün sanatçılar biçim sorununu çözmek için uğraşmışlardır. Her iki anlayışında biçimi ele almaları tamamen farklıdır. Figüratif anlayışla doğa çıkışlı biçimsel yapılanma soyut sanatçılar tarafından kabul edilmemekte iç doğaya dönük biçimsel ilişkili kendine özgü bir biçim dünyasını kabul ederek dış doğanın taklidiyle oluşan anlayışı reddetmektedirler. Soyut sanat kendine özgü bir biçimsel arayış içinde ‘ben ‘dünyasının yüzeye yansımaları olarak adlandırılabilir. Bu anlayışta biçimselliğin konudan önde geldiği vurgulanmaktadır.

‘‘Croce’ye göre, deneyim ve duyularımıza anlam kazandıran, imgelemdir. Ayrıca sezgi ve anlatımın bir ve aynı şey olması gibi, bir sanat yapıtında biçim ve içerik ayrımı da gereksizdir. Bununla birlikte sanatçılar ‘biçim’den yine de söz ederler ve onun ne demeye geldiğini bilirler; üstelik onların verdiği anlam bu sözcüğün başlangıçtaki anlamına yani gözle görülebilen, elle tutulabilen şekil (shape)’e mantıkçıların verdiğiinden daha yakındır. Bu nedenle sanatçılar buna karşılık nasıl olupta gözle görülemeyen elle tutulamayan bir şeyden örneğin, doğal sayılar dizisi ya da sıfıra eşit matematiksel bir ifade gibi ‘biçim’ diye söz edilebildiğini sorabilirler. Bunların bu sözcükten anladıkları da törpülenip inceltilmiştir; plastik sanatlarda hiç de bu anlama gelmez o. Nesir ile yaratılan biçimler, ne biçim de mantıksal sistemdirler; çünkü edebi yapıtların önermeler içermesine karşın, edebi biçim karmaşık, gerçekçi anlatımın sistematik birliği değildir. Sanatsal biçim; görülen, duyulan ya da düşlenen bir şeyin anlaksal birliğidir; bir başka deyişle, bir deyimın figürleştirilmesi, yani geştalttır. Denebilir ki, anlık biçimde algılanan böylesine bir Geştalt’ı ‘biçim’ diye adlandırmak yalnızca bir mecazdır. Fakat bu sözcüğün söz dizimsel yapılar için kullanmamızın nedeni metaforik olduğunu, geometriden alındığını ve cebire, mantığa ve hatta gramere bile taşıdığı söylemek de tam anlamıyla akla yatkın olurdu. Eğer bu iki

⁶⁶ Antmen, 20.Y.Y Batı Sanat Akımları, s.196.

*anlamdan hangisini gerçek hangisini mecazi olduğunu bilmiyorsa, nedeni her ikisinin de iki değişik biçimde örneklendirilen tek temel ilkedен yararlanmasıdır. 'Biçim'in temel ilkesi, eskilerin 'çeşitlilikte birlik' dedikleri, anlaksal birlik ile mantıksal ayırımlar arasındaki yakın ilişkiyi bilirler.'*⁶⁷

Sanatın temel elemanlarından biri olan biçimle her sanat alanı uğraşmıştır. Figüratif sanatta doğa kaynaklıdır. Biçimde kendine özgü bir alan gerçekliği doğacı anlayışta gelişmemiştir. Sanatçının kendini ifade etmesinin ben dünyasıyla olabileceği anlayışı soyut sanata özgü bir algılamadır diyebiliriz. İç doğa algısıyla sanat nesnesi ilişkisi söz konusudur. Dış doğadan tamamen farklı bir doğa algısının varlığıdır. "Şimdi bu metafizik nitelikteki ifade ya da biçim verme nedir? Burada ilkin şu denemez mi ki: İfade, biçim verme sanatın oldum olası bir varlık nedenidir. Her sanat, isterse bu figurative natüralist bir sanat olsun daima biçim sorunu ile uğraşmış, biçim ortaya koymuştur. Buna göre nasıl oluyor da, ilk biçim verme eylemi soyut sanata özgü bir eylem olarak nitelendiriliyor? Buna karşı, denebilir ki, gerçi biçim her sanatı sanat yapan temel elemandır. Ama, bu biçim verme, figüratif-natüralist eğilimli sanat anlayışlarının anladığı biçim'den temelden farklıdır. Yukarı da işaret edildiği gibi, onların çıkış noktatası, doğa varlığı ve doğal biçimlerdi. Ama, sanat, bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratmalıydı. Bunu çağdaş bir soyut sanatçı Jawlensky'nin sözleri ile söylersek: "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir." Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelere ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerden uzaklaştıracaktır. "Figüratif sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide şu amaca yönelmişlerdir: Algı obje'lerinin ve görünüş biçimlerinin bir kopyası olmanın dışına çıkmaya. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir anlam kazanmaya uğraşmıştır, ama, sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değiller." Bu bilinç ilk kez sanatçıda soyut sanatla başlamıştır, diyebiliriz. Bunu yine Jawlensky'nin dili ile söylersek; "Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleriyle gördüğü şeyleri değil." Bununla da, sanatın obje'si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymış olur. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Bu biçim dünyası, estetik-

⁶⁷ Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, s.229-230.

*sanatsal bir varlık dünyasını oluşturur. Buna göre, soyut sanat, ifade'nin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifade'nin obje'si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile hiçbir ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, 'simgesel bile olsa obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır.' Ancak, bu ben dünyasını görünür kılma basit bir olay olarak görülmemeli.'*⁶⁸

Nesnelerin özüne inmek iç yapılarıyla kavramak arayışındaki Kübist'ler nesnelere, alışlagelmiş evrensel düzeni deforme ederek gördüğü gibi değil düşündüğü gibi bir varlık düzeni oluştururlar. Biçimleri parçalama olarak yüzeyde anlam kazanan bu çözümlemeyle kavramsallık bir durum sergilemektedir. Kübizm, geometriyle metafizik bir bakış açısı sunmaktadır. Kübizmi salt bir geometri ve biçim sanatı olarak görmek yanlıştır. Parçalanmış geometrik biçimlerin ardında nesnenin özünde var olan ruhsal-tinsel varlığı vurgulamak söz konusudur.

“Kübistler, Cezanne'ın bıraktığı yerden devam ettiler. O zamandan bu yana, sayısı gittikçe artan bir sanatçı kitlesi, sanatta önemli olanın, 'biçim' konusundaki sorunlara yeni çözümler bulmak olduğunu tartışmasız kabul etti. Her zaman için önce 'biçim', sonra 'konu' gelir.”⁶⁹

Çözümsel dönemde parçaladıkları doğaformlarını ton değerlerindende yararlanarak resimsel kompozisyonu kuruyorlardı. Sanatçılar yüzyıllardır süregelen tek bir noktadan resme bakış açısından resme bakış elde etmişlerdir. Böylece doğanın taklidi olmaktan çıkan resme kavramsal bir açıda kazandırılmış oluyordu. “*Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesnelere, varlığı gördüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, 'deforme olmuş' yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformasyon'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. 'Objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelere en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.'*”*Nesnelerin, varlığın iç dünyanı, ama, yine*

⁶⁸ Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.130-131.

⁶⁹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.578.

objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye öbür yanda da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt için bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık görünüşlerin, nesnelere arkasında bulunan, nesnelere özünü oluşturan bir metafizik düzendir. Bunun için kübizimde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak.”⁷⁰

Kübizm’le kazanılan yeni biçim dilinin ilkleride oluşturuyordu. Tek bakış açısını kırarak oluşturulan yeni biçim diliyle kavram ressamlığı ile çağdaş düşünceye görsellik kazandırıyor. “Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim Kübistleri ilgilendiriyordu. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçimdili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braque ve Picasso’nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir. İlk Kübist resimlerle yeni bir biçim-dili kuruluyor, bu dilin sözlüğü ilkeleri, bağlantıları oluşturuluyordu. Bu dil, yukarı da gördüğümüz gibi, tek bakış noktasını kıran bir kavram ressamlığı olarak ortaya çıkıyordu. Hacim kavramından çıkılarak uygulanan biçim denemelerinden Braque ve Picasso’nun bu tür geometri üslubuna başvurmaları doğaldı. Yeni biçim-dilinin sağlam bir temele oturtulması için, öznellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması isteniyordu.”⁷¹

Doğa ilişkisi devam eden Kübistler hacme bağlı kalmışlar. Bundan dolayı kompozisyonlarında biçim(figur) anlaşılır olduğunu görmekteyiz. Kübizm soyut bir sanat değildir. Kübist sanatçıların yaptıkları sadece soyutlamaydı diyebiliriz.

1.5.1. Süprematizm

Süprematizm’de biçimler doğadan ayrılmıştır. Biçimi oluşturan öğeler geometrik yapılardan oluşur. Kare, dikdörtgen, daire gibi biçimlerle içerikten ayrılmış bir sanat anlayışı hakimdi.

Malevich Süprematizm’ı Sıfır-Biçim olarak adlandırıyor. Bu terimle sanatının genel ilkesinide belirtmiş oluyor. Kendini biçimden uzaklaştırarak nesnelere yükünden kurtarmış oluyor. Sıfır biçimin sanatla birlikte insanlık için gerekliliğinden

⁷⁰ Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.167.

⁷¹ İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., *Sanatta Devrim*, s.40.

bahseder.Süpramatist –‘nesnesiz dünya’ başlığında yeni bir çağda yaşam kaygısından sıyrılan insanlığın eşitlik,kardeşlik ve barış gibi yüksek değerlere ulaşacağını anlatır.Sanatta Devrim kitabında bu anlayıştan şöyle bahsedilmektedir; ‘‘Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluş sembolülü Malevich ‘‘Sıfır-Biçim’’ de görüyor. ‘‘Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçime sığındım’’ diyor. Fakat ‘‘Sıfır-Biçim’’ Malevich’e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. ‘‘Sıfır-Biçim’’ insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencillğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich ‘‘Süprematizm-Nesnesiz Dünya’’ çağı diyor. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik,kardeşlik ve barışı içinde mutluluğa kavuşacaklar.’’⁷²

Bu Malevich’in sıfır biçime ulaşma çabasının en yetkin örneği ‘‘Beyaz Üzerine Siyah Kare’’dir.(Resim-1.1) Bu yapıtında beyaz zemin üzerine siyah bir kare ile resminden nesneyi yok ederek sıfır-biçime ulaşmıştır.

‘‘Beyaz zemin üzerine siyah kare, non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare=duygu; beyaz zemin=bu duygunun ötesindeki boşluktur.

Oysa genel olarak kamuoyu, non-objektifliğin bu temsilinde sanatın ölümünü görmüş, aslında duygunun dışsal bir biçime kavuştuğunu anlayamamıştır.

Süprematist kare ve o kareden türeyen biçimler, ilkelerin süs değil, bir tür ritim duygunu temsil eden izlere (simgelere) benzer.

Süprematizm dünyaya yeni bir duygu dünyası değil, duygu dünyasının ya da bu şekilde onlara neden olan duyguların temsili olarak işlev görmektedir.

Antik bir sütunu incelediğimizde biz onun bir bina içinde teknik bir işlevi yerine getirmek üzere ne kadar iyi yapıldığına değil, onda saf duygunun somut ifadesine bakarız. Artık onu yapısal gereklilik olarak değil, başlı başına bir sanat yapıtı olarak değerlendiririz.’’⁷³

⁷² İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., *Sanatta Devrim*, s.57.

⁷³ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.92.

Nesnenin yokluluğuyla dolu olan siyah kare sınırsızlık ifadesini barındıran beyaz ile çevrilidir.Siyah kare nesnelere değil kendisi olma amacındadır.Malevich döneminin dördüncü boyut algısı en ilgi çeken konusudur.Dördüncü boyuta mekan algısına göre değil sezgiye dayalı olarak algılar.Üç boyutluluk sınırların ötesinde sınırsız bir alana zamanın hareketle olan ilişkisi olarak ele alır.Nesnenin görüldüğü gibi değil zihnimizdeki gibi gösterilmesidir.Perspektif kaygısının,en-boy-derinlik ilişkisinin ötesinde algılar.Süprematizm’de biçimler herhangi bir nesneden çıkmamıştır.Siyah karede herşeyi anlatabilen sonsuz bir ifade vermektedir.Herhangi bir nesnenin yokluluğuyla doludur. Resmin sıfır noktasındaki anlayışta bir resim en büyük indirgemenin olduğu bir resim olarak ifade eder.El Lissitzky Siyah kare’yi;

“1913’te Malevich, beyaz bir tuvalin üzerine yaptığı siyah kareyi sergiledi. Burada, bir biçimin ‘sanat’, ‘resim’ ve ‘yağlıboya resim’ olarak anlaşılan her şeye karşı olduğunu göstermektedir. Onun yaratıcısı tüm formları, tüm resimleri sıfıra indirgemek istedi.Yaşamı, nesnelere temsil etmeye ve yalnızca kendisi olan bir resmin peşindedir. Fauchereau, 1913 yılında Vasilisk Gnedov adlı bir şairin Sanatta Ölüm adlı bir şiir kitabından söz etmektedir. Bu şiirlerin çoğu tek dizelik şiirlerdir, yeni deyim ve sözcükler içermektedir, bazıları anlamsız hecelere sahiptir ve son şiirin ismi de ‘‘Sonun Şiiri’’dir. Fauchereau, bu dönemde Rus Fütürist ressamı ve şairlerinin çoğunun ‘sıfır noktası’ başlığı altında değerlendirilebileceklerini yazmaktadır. Malevich de resmin sıfır noktasını yakalamaya çalışmış olabilir: Resim olan, ama resmin sıfır noktasında olan bir resim. Malevich, Alexandre Benois’e yazmış olduğu bir mektupta Siyah Kare’yi şöyle tanımlar: ‘‘Zamanımızın tek başına yalın, çerçevesiz ikonu’’. Malevich, resmi yalınlaştırmıştır, ticari bir öğe olan çerçevesini de çıkarmıştır, ama onu bir ikon olmaktan kurtaramamıştır. Sıfır noktası, resim olmayan bir sanat nesnesi olabilir mi? Sıfır noktasında yalınlaştırma ve ikonlaştırma gibi bir indirgeme, resmi hala bazı değerlerden kurtaramamaktadır. Sıfır noktasındaki resim hala bir tür resimdir: Tuvalin boyası olan kendini temsil eden bir resim, ama o zamana kadar yapılmış en büyük indirgeme. Fauchereau, Siyah Kare’nin mistik ve anarşik bir amblem olmadığını, yalnızca var olduğunu yazmaktadır.

Malevich, döneminde Rusya’da, bilimde ve sanatta en çok konuşulan konulardan biri de ‘‘dördüncü boyut’’ tur. Geometri ve cebirle gösterilmeye çalışılan dördüncü boyut, matematik ve fizikçilerin bilim kurgu öykülerinin konusudur;

sanatçılar da bu çabaya katılmışlardır. Dördüncü boyut, yükseklik, genişlik ve derinlik olarak sınırlanan üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırlı olmayan bir alana çıkartmaktır. Böylece yönlerin eşzamanlı olarak her yöne doğru olduğu dördüncü boyuta girilebilecektir. Dördüncü boyut, mekan algısına değil, mekan sezgisine dayalıdır ve aklın en büyük gücüdür. Yeni çağ dört boyutlu bir çağa doğru geçmektedir. Geometrik olarak tanımlanan mekan ve içindeki nesnelere ölçemediğimiz birimlerle sınırlıdır. Metageometri (Öklid geometrisi dışındaki geometri), Öklid geometrisinden farklı olarak mekan sezgisini göstermektedir ve zamanın hareketle ilişkisini dördüncü boyut olarak tanımlar. Zaman kavramının içinde iki düşünce vardır: Mekan düşüncesi ve mekanda hareket düşüncesi. Zaman olarak tanımladığımız şey bu zaman olgusudur. Süprematizm, dördüncü boyutla yaratılmıştır. Nesnelere üçüncü boyutta göründükleri gibi değil dördüncü boyutta nasıl görüneceklerini düşleyerek göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı, Malevich'in temel kaygısı, perspektif değil nesnenin her anda ve her açıdan, zihnimizdeki gibi gösterilebilmesi olmuştur. Kübizm ve Fütürizm'in kaygılarıyla benzerlik taşıyan bu amaç, nesnelere gönderme yapmayarak onlardan ayrılır. Süprematizm'deki formlar, herhangi bir nesneden soyutlanarak yaratılmamıştır. "Beyaz Üzerine Siyah Kare", gerçekliğin bir türevidir veya boyanmış bir anlatımı değildir. İnsanı 'hiçbir şey' ile 'her şey' karşısında bırakan sonsuz bir potansiyel barındırır. Evrendeki her şeyi anlatabilmenin bir olanağıdır. Siyah kare boş bir kare değildir; aksine herhangi bir nesnenin yokluğuyla doludur. Siyah karenin dışındaki beyaz ise dış mekanın sınırsızlığıdır."⁷⁴

Malevich'in Ak-Süprematist dönemi biçimi ve rengide tuval yüzeyinden uzaklaştırır. Bu dönemde 'Beyaz Üzerine Beyaz Kare'de içerikten, biçimden ve renkten vazgeçtiğini görmekteyiz.

"Malevich'in 1918'de yaptığı Beyaz Üzerine Beyaz Kare'de bu inceleme için, nesnenin dördüncü boyut içinde kayboluşunu, hiçlik içinde hiçliği gösterdiğinden iyi bir örnektir."⁷⁵

⁷⁴ Giderer, s.117-118.

⁷⁵ Giderer, s.119.

1.5.2. Neo-Plastisizm

Mondrian'ın biçimlerinde de geometrik anlayış vardır. Mondrian'da biçimsellik resmin kendi öz halinde olabileceğini savunur. Bundan dolayı doğadan kopar ve iki boyutlu tuval yüzeyinde geometrik biçimler ve renklerle oluşturduğu kompozisyonları kurar. Mondrian kompozisyonlarında ki biçimsellik Malevich'ten farklı olarak yüzeyde yatay ve düşey çizgiler ve bunların birbirini kesmesiyle oluşan geometrik alanlardan oluşur. Mondrian bu alanlara renk girerek dahada fazla biçim oluşturur.

İsmail Tunalı Mondrian'ın biçim kaygısını şöyle dile getirmektedir; *“Statik sağlam yapılardan oluşan obje'lere dayanır ve resim bu düşünsel-yapısal obje'lerin resmin mekanı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış, elbette ki sanatı yeni bir biçim vermeye götürür. Daha sonra Mondrian'ın söyleyeceği gibi: ‘Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni ‘biçim verme’ye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur.’”* Bu yeni biçim verme, Cezanne 'ın doğayı, silindiri, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde sözcül kaynağını bulan soyut sanat olarak somutluk kazanır. Cezanne'dan kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır. Tüm bu farklılıklar içinde, soyut sanat anlayışı, ortak bir niteliği de daima sürdürür. Bu ortak nitelik, resmin resim olarak yalnız biçim öğelerini kullanma olgusudur. *‘Resim (soyut resim), kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı ile ifade etmeye çalışır. Yani, salt renk, düzey üzerinde düzeylilikle. Resim, ‘sanat yapma yolu’nda biçim verici bir eylem olur.’”* Böyle bir biçim verme, kendine özgü, düşünsel soyut bir yasalığı ifade eder. Yine Mondrian'a göre: *‘Derin ve geniş anlamında, biçim verme, yalnız bir yapının yasal birlikli bir obje olarak biçimlendirdiği şeydir, bundan daha fazla bir şey değil.’”* Böyle bir yasal yapıya dayanan sanat yapıtı aynı zamanda salt resim öğelerinden meydana gelmiş bir düzendir. Böyle soyut bir düzende elbette duygu ve tutkuların harekliliği görülmeyecektir. Soyut sanat yapıtı tüm bunların dışında, sanki insan dışı bir hareketsizlik içindedir.”⁷⁶

Mondrian sanatında biçim sorununa Yeni Plastik Üzerine Diyalog'da ki alıntılarında şöyle ifade eder:

⁷⁶ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.124-125.

“ Biçim ya da biçim yanılgısı diyelim; her neyse renk herhangi bir şeyi plastik olarak ifade edecekse, öncelikle açık bir şekilde sınırlandırılmalıdır. Benim geçişsel resimlerim dediğiniz dönemde, konunun özgür bir renksel ifadeyle nötrleştirildiğini fark ettiniz haklı olarak. Ama rengin plastik ifadesinin yine de büyük ölçüde doğaya bağlı kalarak plastik ifadesi bulunduğunu da görmemiz gerekir. Renk ve biçimi uyumlu kılabilmek için, resmin konusu, yani biçimi özenle seçilmiştir. Eğer amacım geniş alanlar ve yayılmanın ifadesi olsaydı, o zaman konu bunu düşünerek seçilmiş olur. Plastik düşünce, kumullu bir manzara, bir deniz ya da kilise konusuna bağlı olarak birkaç ifade kazandı. Çiçeklerimi hatırlıyorsunuz ki onlar da olabilecek birçok çeşitleme arasında ‘seçildi’. Onların da deniz manzaralarımından, kumullarımdan ve kiliselerimden ‘başka’ bir ifadeye sahip olduğunu fark etmediniz mi?

A: Ama ben yine de sizin neden yalnızca dikey çizgiyi tercih edip, eğri çizgileri tümüyle dışladığınızı anlayamıyorum.

B: Enginlik duygusunun ifadesini aramak, en yüksek gerilimi aramama neden oldu: yani dikey çizgiyi; çünkü eğriler dikleşiyor, eğrilere zaten yer kalmıyor.

A: O halde sanatçının kompozisyon dediği şey de mi değişir?

B: Evet, dengeli bir ilişkisellik üzerinden saf bir plastik ifadeye varabilmek için matematiksel olan ama simetrik olmayan, tümenden farklı bir kompozisyon anlayışı gerekir. Doğal olanı dikey çizgilerle ifade etmek, etkisi çok daha güçlü de olsa yine de natüralist bir temsil olarak kalır.

A: Dikey çizgiyle anlatılabilecek çok şey olabilir mi ki?

B: Dikey çizgi gerçeği anlatır, anlatmasını istediğiniz şeylerin ise resim sanatı açısından bir değeri yoktur; o tür anlatımlar edebiyattan ibarettir, önceden tasarlanmıştır. Resmin saf plastik olması gerekir. Bunu elde etmek için de özel bir şeyi anlatmayan, plastik araçlar kullanılmalıdır. Bu, aynı zamanda dikdörtgen renk alanlarının kullanımının da nedenidir.”⁷⁷

⁷⁷ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.97-99.

1.5.3. De Stijl

Doesburg'a göre soyut bir biçim yaratmak için çizgi, renk gibi elemanlarında mutlak bir biçimde verilmesi gerektiğini düşünür. Kübizm'den etkilenen bu akım kendi sanat anlayışını daha matematiksel bir çıkışla vermektedir. Artık sanat dış doğanın biçimden vazgeçilir; Theo Van Doesburg şöyle dile getirir; "Sanat, ifadedir. Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir. İfadeyi, ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney obje'sinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur."⁷⁸

Süprematizm, Neo-Plastizm ve De Stijl birbirini takip eden bu akımlar sanat tarihçileri soyut sanat başlığında toplamaktadır. Daha genel bir ifadeyle bu akımların genel ilkesi doğadaki biçimlerden uzaklaşmak ve iki boyutlu yüzey vurgusunu daha da artırmaktadır. Yüzeyde oluşan biçimlerinde görülmektedir. Bu yeni biçim verme anlayışını İsmail Tunalı şöyle dile getirmektedir; " Yeni biçim vermede (soyut biçim vermede) resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine, yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeyli olarak ifade eder. Resim, üç boyutlu maddeselliği yüzeyselliğe indirgemekle, salt bir içimsel ilgiyi ifade etmiş olur." Nesnenin üç boyutluluğunun reddedilmesi, nesnelerin birer yüzey biçimi haline getirilmesi, başlangıçta çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor."⁷⁹

1.5.4. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm biçime önem vermiştir. Farklı materyallerle inşaa ederken yeni bir biçim yaratıyordu. Üç boyutlu olan bu biçimlere aynı zamanda işlevsellikte yüklüyordu.

"Rus Konstrüktivizmi ise, her ne kadar Malevcih'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (kolaj ve assemblaj) işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından

⁷⁸ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.130.

⁷⁹ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.145.

beslensedede 1917 ‘Devrimi ile kurulacak yeni topluma insanların öncülüğünde geliştiği için özünde biçimi belirleyen işlevseldir’ düşüncesiyle şekillenmiştir.”⁸⁰

Konstruktizm’de yapısalcı bir anlayışla yeniden ürettiği yapıtlarında sanatsal anlayışı kadar eserin işlevselliğini de ön planda tutmaktadır.Bu işlevsellik aynı zamanda yapıta bir içerikte yüklemektedir.Bu içerik biçimle özdeşleştirilerek tek bir yapıt ortaya çıkıyordu.İnşacılıkta biçim ve içerik birbirlerinden ayrılmayarak tek ve aynı şey vurgusu yapar.Naum Gabo inşacılığın temel ilkesini şöyle açıklamaktadır; ‘...Sanattaki inşacı düşüncesinin ana ilkesi, sanatın doğa ve onun yaşamdaki işlevlerine tamamıyla yeni bir yaklaşım doğrultusunda temellenir. İnşacı düşünce, farklı sanat alanlarında, onların arasındaki ilişkilerinde, yöntemlerinde ve amaçlarındaki araçların tam bir yeniden yapılanmasında yatar. Bu düşünce, sanatın inşa ettiği iki temel elemana kuçak açar: biçim ve içerik. Bu iki eleman, inşacı bakış açısından tek ve aynı şey demektir aslında. İnşacılık, biçimi içerikten ayırmaz; tam tersine onların ayrı ve bağımsız bir şekilde varolmalarını da olanıksız görür. İçerik ve biçimin ayrı birer alanlarının olabileceğini düşünmek, inşacı düşüncenin kapsamı dışındadır. Bir sanat eserinde, bunlar birlikte yaşamak ve devinmekte aynı yönde ilerlemek ve aynı etkiyi yaratmak zorundadırlar. ‘Zorundadırlar’ dedim, çünkü böyle bir koşulun apaçık gerekliliğine karşın, biçim ve içerik sanatta şimdiye kadar asla bu şekilde bir arada bulunmamıştı. Sanatta öteden beri olan şey, bunların birbiri üzerinde şu ya da bu şekilde bazen birinin bazen ötekinin egemenlik kurması, birinin diğerini belirlemesi, koşullandırılması şeklindeydi.’⁸¹

1.5.5. Hard Edge (Sert-Kenar)

Biçimden çok renge önem vermişlerdir.Yüzeylede sınırlanmış sert kenarlı biçimlerden oluşur.Büyük boyutlu yapıtlarında tek rengin tonlamasıyla oluşturulan sert kenarlı biçimleri görmekteyiz.Örneğin Reinhardt’ın Soyut Resim’(Resim-26) adlı çalışması siyah rengin hakim olduğu ve kompozisyonda siyah rengin tonlamasıyla oluşan iki tane dikdörtgen biçimin tuval yüzeyinde belirsizce bizi çağırdığını görmekteyiz.Reinhart yüzeyi kişiliksizleştirirken biçimide kişiliksizleştirmektedir.Bunu temel geometrik biçimlerin belli belirsizliğiyle vermektedir.

⁸⁰ Antem, 20.YY. Batı Sanat Akımları, s.104.

⁸¹ Yılmaz, Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, s.98.



Resim 1.26. Ad Reinhardt, Abstract Painting, 1960–66. Oil on canvas, 152.4 x 152.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

1.5.6. Minimalizm

Minimallerde konstrüktivistler gibi biçime işlevsellik yüklerler. Minimaller biçimi yalınlaştırmışlardır. Yalınlaşan sanat anlayışı ile biçim daha çok etkili ve güçlü kendini hissettirmektedir.

“Amaç en basit ifade yollarına, en basit bileşenlere indirgenerek bir tür kolay anlaşılır sanata ulaşmaktır. Böyle bakınca Minimalizm çok kuvvetli; çünkü rengin, biçimin en etkisi bulunup ortaya çıkartılıyor.”⁸²

Biçimsel sadeliği olan minimalistler kullandıkları biçimleri hazır-nesnelere oluşturuyorlardı. Minimalist sanatçılar yalın biçimlerin tekrarına dayanan anlayışla bir bütüne varmaktadırlar.

Minimalist sanatçıların hazır-nesnelere oluşturdukları kompozisyonlarda biçimsel farklılıklar kendini gösterir.

“Üç boyutlu yapıtlara yeni bir bakış açısı kazandırmak isteyen Robert Morris ve Donald Judd, azcık eğilimin o yıllardaki sözcüleriydiler. Morris, ‘betimlemedişi’ işlerin doğasına de yanılmaydı. Oysa heykelin gerçek uzayda gerçek bir maddiliği öteden

⁸² Ali Akay, *Sanat Tarihi Stradışı Bir Disiplin*, Y.K.Y., İstanbul 2009, s.64.

beri ilgi duyuyordu. Morris'e göre, resimdeki uzay ve kütsellik, hem taklit hem olduğundan, aslın da hiçbir zaman yanılmacı olmamıştı. Morris'e göre resim, görme; heykel ise dokunma duyusuna hitap ediyordu. Judd gibi o da üç boyutlu çalışmalarında daha güçlü olduğuna inanıyordu. İster karmaşık ister basit, uzayda yer kaplayan her nesne, resmin yanılmacılığının tersine, gerçek bir gestalt neden oldu ona göre. Gestalt duygusunu en güçlü ve doğrudan veren nesnelere en basit olanlardı. Örneğin, bir bakışta kavranacak kadar basit bir yapısı olan küpün etrafında dolaşmaya gerek yoktu. Küp ve benzeri biçimleri en çok kullanan Judd idi; ancak o da bu birimleri birbiri ardına sıralamayı tercih ediyordu. ⁸³

Bazı kaynaklarda Minimalist gösterilen Sol Lewitt kendini kavramsal sanatçı olarak adlandırır. Lewitt'e göre herşeyden önce kavram gelir. Diğer elemanlar kavramla şekillenir. Bu bağlamda kavramsal sanatçılar için biçimin başka bir şeye benzememesidir. Mehmet Yılmaz kavramsal sanatta ki biçimi şöyle ifade etmektedir; ‘ Biçim olarak, kavramsal bir sanat yapıtının başka nesnelere benzeyip benzememesi çok önemli değildir. Fiziksel bir biçimi olsa bile, bu da sıradan bir şey gibi olmalıdır. Bir sanatçı, diyelim ki belli bir birimin tekrarına dayalı bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih etmelidir. Birim olarak seçilen biçim, yapıtın bütünlüğü içinde gramer görevi yapar. Aslında, kolayca yapıtın bütünselliğinin ayrılmaz bir parçası olabilmesi için, temel parçanın ilginç olmamasında yarar vardır. Temel biçimin karmaşık olması, bütünün birliğine zarar verir. Birbirini biçimin düzenine doğru çeker. Biçim anlama dönüşürken, bu düzen de sonuca dönüşür. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır. Önemli olan sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve bunu ortaya koyuş sürecidir. Önemli olan, sanatçının iyi bir düşünce yaratması ve onu uygun bir şekilde görselleştirmesidir. Yapıtın görsel bir biçimi olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Başka bir deyimle, kavramsal sanatta ‘yapıt’, ‘düşünce’ ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşünce de yapıt. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar, çöpe atılan çalışmalar, modeller, incelemeler, düşünceler, söyleşiler) o işin parçalarıdır. Lewitt'e göre sanatçının düşünce sürecinin gösteren bütün bu aşamalar, bazen bitmiş işten bile önemlidir. ⁸⁴

⁸³ Yılmaz, *Postmodern Söyleşiler*, s.205.

⁸⁴ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.221.

Sol Lewitt'in biçimleri Judd'un biçimlerinden farklıdır. Bu fark; Judd'un biçimleri küteselken, Sol Lewitt'in kiler çizgisel bir mantığa sahiptir. Sol Lewitt kendi kavramsalcı gösterir.Üç boyutlu küp biçimlerin tekrarıyla oluşan yapıtlarından dolayı minimalistler içindedir gösterilir.Kütlesellikten çok çizgisel olmaları Judd'dan onu ayırır.Önceden planlanan akla dayanan işlerdir. Mehmet Yılmaz Modernizmden Postmodernizm'e adlı kitabında şöyle yazmaktadır; " Lewitt'n ismini azcı sanat içinde de görmüş olabilirsiniz; ancak kendi sanatına 'kavramsal' demeyi tercih etmiştir. Azcılar içinde gösterilmesinin nedeni, onların sıkça kullandığı küp ve ondan türeyen üç boyutlu ve basit biçimleri tekrarına dayanan işler gerçekleştirmesiydi. Bu açıdan, Lewitt'in her iki eğilimin kesiştiği bir yerde durduğu söylenebilir. Onu 1960'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı çalışmalarının çoğu, belli bir birimin tekrarına dayanmaktadır. Judd'un yaptıklarından farkıysa, kütesellikten ziyade çizgisel olmalarıdır. Bunlar yerine göre yatay, yerine göre bir düzleme ya da duvara yerleştirilen ızgaramsı yapılarıdır. Sanatçı, genelde birim olarak çizgisel kareyi seçmesine karşın, yaptığı matematik düzenlemelerle üçüncü boyuta sıçramakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve dikdörtgen kütlelerle uzay, mekan ve nesne ilişkilerini basit araçlarla araştırmaktadır. Duygu ve keyfilikten uzak, bütün planlarının önceden yapıldığı akla dayanan işlerdir bunlar. Lewitt, 1980'lerden sonra, üç boyutlu çalışmaların yanı sıra doğrudan duvara uyguladığı iki boyutlu ve kısmen ifadedi işler de üretmeye başlamıştır. Oldukça renkli olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarının tekrarına dayanmakla birlikte, birimler eskiye oranla daha esnek olabilmektedir."⁸⁵

⁸⁵ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.223.



Resim 1.27. Sol Lewitt, Structure with Three Towers, 1986, wood painted white 121.9 x 350.5 x 123.2 cm

Sol Lewitt'e göre parçalı yapılarda biçimden çok bütünsellik ön planda tutulmuştur. Basit biçimlerden oluşturulmaya çalışılan bütünsellikte biçime yüklenen kavram ön plana çıkmıştır.

“Bir sanatçı çok parçalı modüler bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih eder. Biçimin kendisi öyle pek önemli değildir; biçim, yapıtın bütünlüğü içinde gramer görevi yapar. Aslında, temel parça ilginç olmamalı ki kolayca yapıtın bütünselliğinin ayrılmaz bir parçası olabilsin. Temel biçimin karmaşık olması bütünün birliğine sadece zarar verir. Birbirini takip eden basit biçimleri kullanmak, çalışmanın alanını daraltır ve ilgiyi biçimin düzenine doğru çeker. Biçim anlama dönüşürken, bu düzen de sonuca dönüşür.”⁸⁶

Minimalist'ler eserlerini her türlü simgesel ve göndergesel öğelerden arındırmışlardır. Minimalistler doğadaki nesnelere temsil etmeyen biçimler yaratmak çabasıdadırlar.

⁸⁶ Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, s.179.

1.6. BOŞLUK (ESPAS)

Hem çevresinde dolaşılabilen, hem içine girilebilien; muhakkak surette katı formu (volüm) saran boşluktur. Soyut boşluk yüzeyde ve ya derinde de olsa gerçekleşiyorsa bu espastır. Biçimi, rengi ve tonu soyut mekanda göstermek gerekir.

“Formu saran boşluk soyut mudur, somut mudur? Bir ağacın, kübün çevresindeki espas soyut mudur, somut mudur? Resmin içeriğine göre, espasın içeriği de değişiyor. Espas belli bir form değil, asıl anlamında somut bir eleman olmayıp, soyut bir elemandır.

Latince; Spatium, Fransızca; Espace, İngilizce; Space, Almanca; Raum, İtalyanca; Spazio Arapça; Mekan dilleriyle yer almaktadır.

Mekan kelimesi Arapçada kevn, emakin, emkimededen gelir.

Resimde belli bir espası, kişi kendine göre ayarlamalıdır.

Espas, feza, mekan, mesafe, boyut, soyut boyut, (Boud-u mücerred= soyut boyut)

Ara, aralık, fasıla, uzaklık, genişlik, bir noktadan diğer noktaya ara.

Bir kitlenin büyümesi, genişlemesi ve uzunluğun yayılması, uzaklaştırma.

Yer, meydan, saha, alan, işlem alanı.

Zaman, süre, dönem boşluğu.

Espası iki kategoriye ayırıyoruz:

- *Sınırlı ve yapay espas*
- *Sınırsız espas*

Sınırlı ve yapay espas; Bir nokta ve diğeri arası bir yeri var. Mesela Picasso bir resim yapıyor, bunda sanatçının tayin ettiği bir sınır var.

Sınırlı mekan dediğimiz zaman, bir resimde netlik varsa, bir çizgiyle kuşatılmışsa sınırlıdır. Yanılsama alanının gerçeğe dönmesiyle sınırsız olunabilir.

Sınırsız espas; Bütün sınırlı mekanları içeren sınırsız çevredir. Gök cisimleri ve gezegenlerden birini ele aldığımızda dünya sınırlı mı sınırsız mı diye sorulacak olunursa, sınırlı kalır. Fakat evrenin kendisi algılamaya bağlıdır, mantık sınırsız gibi gözükür. Ufuklara baktığımız zaman bir sınırsızlık vardır.

Matematikte Espas; Sınırsız mekan düzlem geometrisine karşı Yunanlılardan beri bilinen, üç boyutlu konu edinen ve klasik geometri diye adlandırılan espas geometrisi (Ök-lid).

Müzikte espas; portede komşu her çizgi arasındaki boşluk.”⁸⁷

Espası ikiye ayırıyoruz:

Klasik Espas (Öklid Espası)

Çağdaş Espas (Karşı Öklidiyen Espas)

Klasik Espasta figüratif bir espas söz konusudur. Tuvall yüzeyinde en, boy derinlik ile iki boyutlu tuval yüzeyinde derinlik etkisi çalışmışlardır. Bu anlayışı yansıtmak için sanatçılar bilimsel perspektife başvurmuşlardır. Sanat tarihinde bilimsel perspektifi üçe ayırıyoruz.

Mehmet Kavukcu'nun Sanatta Yeterlilik tezinde bu ayrımı şöyle ifade etmektedir;

“Çizgisel Perspektif: Üç boyutlu objelerin iki boyutlu bir yüzeyde resime özgü bir espas yaratmak için kullanılan özel bir matematik sistemidir.

Havasal Perspektif: Nesneyi çeviren havanın mesafe ve derinliklere göre netliğini kaybetme, flulaşma, erime ve kaybolma durumuna hava perspektifi (sfumato) diyoruz.

Renksel Perspektif: Her renk kendine göre genişlik ve derinlik izlenimi veren görüşündedir.

Turuncu ve kırmızının öne çıkması, mavinin geri çekilmesi, sıcak renklerin kendilerini büyük, soğuk renklerin kendilerini küçük göstermeleri gibi. Sıcak renkler öne gelir, soğuk renkler geriye giderler.”⁸⁸

2. Çağdaş espası oluşturan etmenler; boşluk sınırlar, eğri yüzeyler, göreceli derinlik, klasik perspektif dışı derinliktir.

⁸⁷ Mehmet Kavukcu, *Soyut-Somut Espas, Sanatta Yeterlilik*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996.

⁸⁸ Kavukcu, *Soyut-Somut Espas, Sanatta Yeterlilik*.

19. yüzyılda empresyonizmle birlikte sanatçıların ışık-renk kavramından yola çıkarak hava perspektifini kullanmaya başlamışlardır. Klasik dönemdeki iki boyutlu tuval yüzeyindeki derinlikten kaçtıklarını görürüz. Ancak bu dönemdeki sanatçılar yeni bir atılım yapmalarına karşılık yüzey resmine bir adım atmışlardır. Sonuçta tam anlamıyla bir yüzey resmi olmamıştır. Matisse bu anlayışı bir tık ileri götürerek renklerle yüzeye daha da yaklaşmıştır. Kübistlerde çözümsel dönemlerinde Cezanne'nin nesnelerin özüne inme anlayışından 'doğayı, silindir, koni ve küre gibi el al mantığıyla doğadan aldıkları biçimleri parçalayarak tuval yüzeyinde yeniden ele alırken üst üste, yan yana yerleştiriyorlardı. Kübizmdeki parçalarda hacim etkisi verildiğinden dolayı tuval yüzeyinde bir derinlik etkisi oluşuyordu. Sentetik kübizmde ise tam tersi bir anlayış vardı. 1912 tarihinde Picasso'nun farklı malzemeleri tuval yüzeyine yerleştirirken espası bize doğru açmıştır. İki boyutlu yüzeyde, üç boyutlu biçimlerle yüzey bize doğru gelmektedir. "1908-1912 yıllarına rastlayan ve 'analitik kübizm'" olarak adlandırılan dönemde Cezanne'nin adım attığı yolda ilerleyen Picasso ve Braque, nesnelere adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir görsel tavır sergilemişlerdir. Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnelerin farklı açılarından adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesnelere seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda 'espasla' karşılaşmak olanaksızlaşmıştır. Bu dönem kübist resimlerin yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmasının nedeni, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır."⁸⁹

Bu yüzey ve espas sorgulaması soyut sanatta yüzey resminde artık yerini almıştır. Soyut sanatçılar, doğanın gerçekliğinden vazgeçerek sanatın kendi gerçekliği olan (elemanları) renk, çizgi, espas ve biçime odaklanmışlardır. Kandinsky'nin sanatında bu elemanlardan çizgi ve renk ön plandadır. Kandinsky'de bu iki öğenin birlikteliğinden oluşan bir boşluk vardır.

Ahu Antmen, Kandinsky'nin sanat anlayışını şöyle ifade eder; "Bir süre bütün zamanımı çizgisel öğeye verdim, çünkü içsel olarak hala bu konuyu geliştirmem gerektiğini biliyordum. Sonradan kullandığım renkler, aynı yüzey üzerinde sanki üst üste binmiş gibidirler, ama ağırlıkları farklıdır. Böylece farklı olanların birbiriyle ilişkisi

⁸⁹ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.48.

resime kendiliğinden girmiş oldu. Böylece resimde yüzeyselliği de aşmış oluyordum, yani espasta kullanmış oluyordum. Çünkü espasızlık çok fazla dekoratif bir görüntüye yol açabilirdi.İçsel alanlar arasındaki bu farklılık, resimlerime, daha önceki erken resimlerde perspektif derinliğinin yerini alan bir derinlik oluşturuyordu. Ağırlıkları öyle dağıttım ki arkitektonik bir merkez oluşmasını engelledim. Çoğunlukla ağırlıklar yukarıda, hafifler aşağıdaydı. Çoğu zaman ortayı zayıf bırakıp, kenarları güçlendirdim. Bölümler arasında büyük ağırlıklar koyardım, hafif olanlar arasına. Soğuk renklerin öne çıkmasına ilk tonları arkaya koymaya gayret ederdim. Bireysel renk tonları da bu şekilde ele alarak, daha ılık tonlar soğutarak, soğukları ılıtarak kullanırdım ki tek bir renk bile bir kompozisyona dönüşsün.”⁹⁰

Fontana resim yüzeyi üzerindeki espası farklı bir ele alıştı vardır. Sanatçının bıçak darbeleriyle tuval yüzeyindeki espasa da darbe vurmuştur. Aslında sanatçı tuval yüzeyinde resimsel öğelerle oluşturulan espasa getirdiği düşünce çizgi ve renk yerine bıçak darbeleriyle vermiş olduğu gerçek espastır. Fontana , yüzey espasını delerek açmıştır. Hakkı Engin Giderer şöyle açıklamaktadır; “ *Malevich gibi üçüncü ve dördüncü boyutla ilişki kurarken tuvalin sınırları içinde çözümler aramıştır. Dördüncü boyut veya mekan (uzam) konusunu bir göz yanilsamasıyla değil, spatula ve bıçak darbeleriyle tuval üzerine gerçek delikler açarak çözümlenmeye çalışmıştır. Bu, aynı zaman da, tuvalin dışındaki üç boyutlu, gerçek dünyaya bir gönderme ya da tuvalin gerçeklik karşısındaki zayıflığını vurgulayan bir işaret olabilir. Fontana tek başına yazdığı Beyaz Manifesto’da, çağdaş sanatın klasik form anlayışı yerine ‘zaman ve mekan’ birlikteliğine dayanan boyutsallığı, yani dördüncü boyutu araştırmak zorunda olduğunu yazmıştır.1960’ta yaptığı sarıya boyanmış tuval üzerine köşeleri keskin olmayan bir dikdörtgen içine iki biçimsiz daire çizmiştir. Fontana’nın, bu resimde, göz yanilsaması açısından bakıldığında derinlik kavramını, hızla ve en basit biçimde çizgilerle anlatmış olduğu söylenebilir; ama resimde en çok dikkat çeken şeyler, açmış olduğu küçükü büyüklü onlarca deliktir. Delikler hızla ve doğaçlama bir biçimde yapıldığı izlenimini vermektedir. ‘Mekansal (Uzamsal) Kavram’ adlı bu tablo, yalnızca delinmiş değil, hızla ve tuvali hırpalayarak gerçekleştirilmiştir. Fontana’nın tuval üzerine açtığı her delik, ressamın saldırganlık duygularını göstermeyebilir. Bazı tablolarındaki delikler, sanki bir cerrah bıçağıyla yeri ve uzunluğu iyice düşünülerek*

⁹⁰ Antmen, 20.Y.Y Batı Sanat Akımları, s.87.

açılmış gibidirler. Fontana'nın duygularını yalnızca çizgi ve boyayla değil, delikleri de bir fırça darbesi gibi kullanarak anlattığı söylenebilir. Ressam, delikleri yalnızca kavramsal bir içerikle değil, duygularını yansıttığı bir anlatım aracı olarak da kullanmıştır. Bu da Fontana'nın radikal yaklaşımının yanı sıra, resim geleneğini tümüyle reddetmediği sonucunu doğurmaktadır.”⁹¹



Resim 1.28. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, Attese, 1959. Water-based paint on canvas, olive green, 125 x 250.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1.6.1. Süprematizm

Malevich sanatında doğadaki biçimden kendini kurtarması ve sıfır-biçim ilkesi doğrultusunda iki boyutlu tuval yüzeyinde derinlikten vazgeçerek yüzey resmini oluşturmuştur.

Malevich'in içeriksiz, sanat anlayışıyla yaptığı “Beyaz Üzerine Siyah Kare”’sinde (Resim-1.1) tuvali bir çerçeve içine almadan espasını açmıştır. Artık yüzey resmi ve sınırsız bir espas söz konusudur.

Lynton; ” Malevich Süprematist döneminin ilk olgun ürünü, beyaz kare içinde yerleştirilmiş ve onun yaklaşık yarı alanını örten siyah kareyi gösteren resmiydi. Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görülebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi. Bununla birlikte başka bazı resimlerini Aralık 1915 ile Ocak 1916 yılları arasında St Petersburg’da sergiledi. Sergideki en yalın ve en çarpıcı resim buydu. Malevich daha sonra yaptığı resimlerde kullandığı öğeleri ve renkleri artırdı ve ilk resmin durağan kesinliğinden uzaklaşarak, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir

⁹¹ Resmin Sonu, s.124-125

resim anlayışına yöneldi. Karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen ögeler, beyaz zemin üzerine aydınlık ve sınırsız bir uzayda yüzüyormuş izlenimi verirler.”⁹²

1.6.2. Neo-Plastizm

Mondrian’ın kompozisyonlarında renk ve çizgi zıtlıkları vardır. Mondrian hacmi yıkar bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapar. Mondrian’ın sanatının altında da metafizik bir dünya anlayışı vardır. Mondrian çizgiyle klasik dikdörtgeni bölmekte ve renk alanı espası oluşturmaktadır.

Mondrian’ın yapıtlarını çerçevesiz olarak sergileyerek resimlerindeki espası açar. Böylece Mondrian’da tuval üzerindeki uzaysallık, asıldığı duvara doğru devam eder.

1.6.3. Konstrüktivizm

Tatlin 1914 tarihinde yapmaya başladığı kabartmalarla gerçek malzeme ve gerçek mekan kullanmaya başlamıştır. Konstrüktivist’lerde artık gerçek bir espas vardır. Yapılan üç boyutlu çalışmaların etrafında gezilebilen hatta içine de girilen bir boşluk oluşturmuştur.



Resim 1.29. Tatlin, III. Enternasyonal anıtı’nın modeli, 1919, Modern müze, Stockholm

⁹² Lynton, s.80.

Konstrüktif sanat anlayışlarında boşluk ve zaman kavramı en önemli etkenlerdir. Sanat anlayışlarını bu kavramlar üzerine inşa etmişlerdir. Figüratif elemanlardan arındırılmış saf geometrik biçimleri mekanla ilişkileri arasında bir denge kurulmaktadır. Kurulan bu denge boşluk gerçek bir ifade kazanmaktadır.

Konstrüktif sanatçıların gerçek meteryallerle mekanda gerçek boşluk yaratmayı amaçlıyorlardı.

1.6.4. Hard Edge (Sert-Kenar)

Reinhardt resimlerinde boşluğu aramaktadır. Bu arayış sanatçıyı Malevich'le yakınlaştırır. Malevich'in sıfır biçim anlayışından hareketle boşluğu nötr bir alan olarak gördüğü son dönem siyah alanlarından oluşan çalışmalara yönelmiştir. Siyah resimlerinde tonlamayla oluşturduğu belli belirsizce yer alan kare biçimlerle sanatçı Malevich gibi hiçe sıfır noktasına indirger.

“Reinhardt'ın siyah resimleri, zorumlu bir biçimde dahil oldukları ticari sanat dünyasının sert bir eleştirisini içeriyordu. Eserlerin ima ettiği ahlaki tavır, Soyut Dışavurumculuk'tan beri amerikalı sanatçıların bir gelişim göstermeksizin üzerinde yürüdüğü 'evrimsel' yürüme bandına antipasti ile yaklaşıyordu. Bu doğrusal gelişim amacı resmin tamamen özüne uygun bir hale getirmektir; bundan kastedilen ise resmi renkle kaplı düz bir yüzeyden ibaret kılmaktır. Reinhardt, siyah kareleri sayesinde bu nihai noktaya ulaştığını ifade ederek, resmin ya da sanatın yeni baştan başlaması gerektiğini öne sürüyordu. Boşluğu amaçladığını söylerken, aslında boşluğu bir içerik olarak sunuyordu: bir çok meslektaşının dikkatsiz bir biçimde sürüklediği mantık çıkmazının yerine anlamlı bir boşluğu öne sürüyordu.”⁹³

Reinhardt 'ın siyah tuvaleri mekanda keskin bir sınırla ayrılmaktadır.

1.6.5. Minimalizm

Minimalizm'le tuval yüzeyindeki espas terk edilmeye başlamıştır ve gerçek espas kavramı vardır. Üç boyutlu ve büyük ebatlı yapıtlar bazen galeri mekanı bazen de

⁹³ Lucy R. Lippard, “Zamanın Biçimleri: Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 110 İstanbul Bahar 2009, s. 113.

açık alan da sergilemeye başlamışlardır. Böylece yapıtın sergilendiği yerle orantılı olarak espası da değişmeye başlamıştır.

‘‘Mekan , üç boyutlu bir hacim tarafından müdahale edilen kübik bir alan olarak düşünenebilir. Her hacim uzayda bir yer kaplar. Uzay dediğimiz şey, görmediğimiz havadır; ölçülebilir nesnelere arasındaki şeydir. Aralıkların ve ölçümlerin bir sanat eseri için önemi olabilir. Eğer belli aralıklar önemliyse, bunlar yapıtta açıkça vurgulanmalıdır. Eğer boşluk görece daha az önem taşıyorsa, düzenlenmeli ve eşitlenmeli (yani elemanlar eşit aralıklarla yerleştirilmeli); aşırı göze batan boşluklar daha makul hale getirilmelidir. Düzenli aralık, bir çeşit düzenli vuruş ya da nabız gibi, ölçülü zaman ögesi olabilir. Aralıklar hep düzenli tutulursa, düzensiz olan herhangi bir şey daha önem kazanır.’’⁹⁴

⁹⁴ Yılmaz, *Sanatçılarını Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, s.183.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN RESİMDE GEOMETRİ

Soyut sanat iki eğilim göstermektedir.

- 1) Geometrik Soyutlama
- 2) Lirik Soyutlama

19. yüzyılda Cezanne'nın nesnelere özüne inme anlayışıyla başlayan süreç günümüze kadar değişik aşamalardan geçmiştir. Genel olarak ele alırsak soyut sanat için geometrik biçimler kullanması bir araçtır. Sanatçılar, soyuta varmak için soyut geometrik biçimlerden yola çıkar.

İsmail Tunalı soyut sanatın neden geometrik biçimlere başvurduğunu şöyle ifade etmektedir; “ Görüldüğü gibi, çağın sanatının soyut bir sanat olarak empati gerçekliği değil de, empririk gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel soyut bir varlığı obje olarak almasına paralel olarak, aynı dönemin felsefesinde de aynı yönde, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çabayı görmekteyiz. Sanat, aradığı duyu üstü, zaman-mekan dışı mutlak varlığısal düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu. Evrende değişmez, mutlak olanı arayan aynı dönem felsefesi de, fenomenoloji felsefesi olarak empirik gerçekliği ‘parantez içine alarak’, ‘ortadan kaldırarak’ yine salt düşünsel bir dünyada, ‘eidos’, ‘öz’ dünyasında bu mutlak olanı bulur. Sanat ile felsefe arasındaki bu paralelizmden haklı olarak şöyle bir sonuca varabiliriz: Bir düşünsel düzeyde salt geometrik bir yapı olarak temellendirilen sanat yapıtı, içinde yaratıldığı dönemin felsefesinde temellenen bir bilgi objesi üzerinde yükselir. Bunu daha somut olarak söylersek: Her sanat yapıtı, daha önce impressionist sanatta gösterdiğimiz gibi, bir bilgi obje ‘sine dayanır. Sanatçı, resmettiği bir obje’yi bir bilgi obje’si olarak nasıl kavırırsa, öyle resmeder. Sözcüğü, impressionist sanatçı evrene baktığında gördüğü nesnelere duyum kompleks’leri olarak kavradığı ve aslında böyle gördüğü, böyle bir bilgi obje’si olarak kavradığı için, estetik obje’yi de bir duyumlar kompleks’i olarak resmeder. Sanatçının resmettiği obje, aslında evrene bakarken kavradığı bilgi obje’sidir. Aynı şey soyut sanat için de geçerlidir. Sözcüğü, soyut sanatçı da, evrene; nesnelere dünyasına baktığında, nesnelere, ‘özsel’ (essential) yapıları içinde gördüğü, yani nesnelere soyut

geometrik bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, tuval üzerinde onları soyut-geometrik biçimler olarak resmeder. Soyut sanatçı da, buna göre bilgi obje'sini resmeder.”⁹⁵

Artık çağımızın sanatı geometrik biçimler üzerine kurulmaya başlar. Modern sanat hareketlerinin bu yeni geometrik anlayış sanatların ilkesi duruma bile getirmiştir.

Geometrik-konstruktif bir anlayışın getirdiği bir sonuçta resim-mimari ilişkisini güçlendirmiştir. İsmail Tunalı modern sanatların geometriden etkileşimini şöyle açıklar; “Ancak bu çalışma yalın bir sanat tarihi çalışması değil de, soyut sanat üzerinde daha çok felsefi-estetik bir araştırma olduğu için, burada soyut sanatı, tüm dışlama türleri içinde ele almıyoruz, tersine, soyut sanatı, aslında çağı belirleyen bir temel kategori içinde incelemek istiyoruz. Çağı belirleyen temel kategori, geometridir. Bu açıdan bakınca, yüzyılımızın ortalarına kadar çağın yapısında ağır basan niteliğin geometri olduğunu görürüz ya da geometrik yasalılık. Bu ağır basan nitelik bir temel çizgi olarak, özellikle Kübizm’de, Stijl sanatında ve Süprematizm’de belirginlik kazanır. Bunu daha açık söylersek: 20.yüzyılın ilk yarısı, geometrik-konstruktif bir sanatı idolleştiriyordu. Bu idol, her şeyden önce, resim-mimari bütünleşmesine dayanıyordu. Resmin amacı, olabildiği kadar mimarileşmek olduğu gibi, mimarinin amacı da olabildiği kadar resimleşmekti.”⁹⁶

İsmail Tunalı’nın dediği gibi 20.yüzyıl sanatı geometrik-konstruktivist anlayışın egemen olmasını Worringer ise şöyle açıklamaktadır; “ *İnsanı geometrik düzenliliğe yönelten etkenin düzenlilik özlemi olduğunu söylemek, soyut biçimin tinsel-zihinsel bir nüfuz etme işi olduğunu, düşünüp hesaplayarak meydana getirilen bir ürün olduğunu varsaydığı için, bu soyut sanat biçiminin ortaya çıkışının psikolojik önkoşullarını yanlış yorumlamak olurdu. Oysa burada gördüğümüz şeyin tamamen içgüdüsel bir yaratım olduğunu; bu biçimi, temel bir zorunlulukla ve zihnin müdahalesi olmaksızın, soyutlama dürtüsünün yarattığını kabul etmemiz için daha fazla neden vardır. Zihin içgüdüyü henüz bulandırmadığı için, düzenliliğe duyulan, her şeye rağmen tohum halinde mevcut bulunan eğilim, uygun soyut ifadesini bulabilmektedir. Dolayısıyla bu düzenli, soyut biçimler, insanın dünya tablosunun karmakarışıklığı karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. Modern sanat kuramcılarının sık sık, matematiğin en yüksek sanat biçimi olduğu gibi ilk bakışta şaşırtıcı gelen bir fikri savunduklarını*

⁹⁵ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.143-144.

⁹⁶ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.119-120.

görüyoruz. Sanata ilişkin o geleneksel bulanık duyguyla böylesine çelişkili olan bu görünüşte paradoksal yargıya romantik teorinin de sanatsal programlarında ulaşmış olması önemlidir. Bu çelişkiye rağmen, ‘‘Tanrıların hayatı matematiktir’’, ‘‘Saf matematik dindir’’ diyen, bu yüze matematik anlayışını en önde gelen savunucusu Novalis’in tepeden tırnağa sanatçı olduğunu inkar etmeye kimse cesaret edemez. Ne var ki bu yargı ile ilkel insanın temel içgüdüleri arasında, ilkel insanlığın ‘‘kendinde şey’’ duygusu ile ‘‘kendinde şey’’e ilişkin felsefi spekülasyon arasında var olduğunu gördüğümüz özsel farklılığın aynısı vardır. Riegl, ‘‘cansız maddedeki ilk ve en kalıcı biçim yasasını oluşturan ve mutlak güzelliğe (maddi bireyselliğe) en fazla yaklaşan ‘‘ kristal güzelliğinden söz eder. Ama söylediğim gibi, insanın bu yasaları, yani soyut güzelliğin yasalarını, cansız maddeden çıkardığını farzedemeyiz; tersine, bu yasaların aynı zamanda kendi insani düzenlenişimizde de gizil olarak bulunduğunu kabul etmek bu konu hakkındaki bilgimiz artırmak için gösterilen bütün çabaların, bu çalışmanın ikinci bölümünde değindiğim türden mantıksal tahminlerden öteye gitmesine karşın entellektüel bir zorunluluktur.

Dolayısıyla şunu öne sürebiliriz: Yalın çizgi ve onun saf geometrik düzenlilik içinde gelişmesi, fenomenlerin anlaşılmazlığı ve karışıklığı karşısında rahatsızlık duyan insan mutlu olabilmesi için en büyük olanağı sağlar. Çünkü burada hayatla bağlantının, hayata bağımlı olmanın en son izi de silinmiş, en yüksek mutlak biçime, en saf soyutlamaya varılmıştır. Başka her yerde organik olanın kaprisleri hüküm sürerken burada yasa ve zorunluluk vardır. Fakat bu soyutlama herhangi bir doğal nesneyi model almaz. ‘‘Geometrik çizgi doğal nesneden, hiçbir doğal bağlam içinde yer almamasıyla ayrılır. Onun özünü oluşturan şey elbette doğaya aittir; mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama geometrik çizgide ve bütün geometrik biçimlerde bu güçler doğal bağlamlarından ve doğa güçlerinin sonu gelmez akışından kurtarılırlar ve kendi başına görünür hale gelirler.’’⁹⁷

⁹⁷ Batur, s.280-281.

2.1. POST-EMPRESYONİZM

2.1.1. Paul Cezanne

Cezanne Empresyonist'lerin renk uğruna biçimi feda etmelerine karşın biçimi savunmuştur. Cezanne'da Empresyonist sanatçılar gibi doğadan ayrılmamış olmasına rağmen o doğayı sadece renk olarak almamıştır. Cezanne için doğa, biçimlerden oluşur. Bunu Emile Bernand'a yazdığı mektupta açıkça ifade etmiştir;

‘‘Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli. Louvre, iyi bir ders kitabıdır ama ancak bir başlangıç teşkil eder. Bir sanatçını gerçek ve uçsuz bucaksız çalışma alanı doğanın sunduğu türlü türlü görüntülerdir. Louvre, okumayı öğrenmemiz gereken bir kitaptır. Ama bizden önceki şanslı ustaların güzel formüllerini sürdürebilmek bizi tatmin etmemeli. Zihinlerimizi onların formüllerinden kurtararak güzel doğayı araştırmaya, öğrenmeye bakalım kendi kişisel hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım. Zaman ve düşünce görebilme yeteneğimizi artırır, her şeyi anlaşılır hale getirir.’’⁹⁸

Cezanne'nın bu mektubunda dile getirdiği ‘‘Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle alması gerektiği düşüncesi Cezanne'dan sonra gelen çoğu sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Bu anlayıştan en çok etkilenen Kübist Sanatçılar'dır. Cezanne'nın ortaya attığı bu ilke onu modern sanatın değişmez bir ikonu da yapmıştır.

Cezanne'nın küp, koni ve kürelerle ilişkili olarak doğanın resmedilmesi doğanın öze yönelik bir bakış açısıyla yorumlanmasının yolunu açar.Cezanne'a göre ‘doğaya koşut’olan bu evren giderek doğanın görünüşünden kurtulur yeni bir varlık olarak ortaya çıkar.Tunalı'ya göre Cezanne'nın bu düşüncesinin diğer sanatçılara ve akımlara yansımaları şöyle dile getirir; ‘‘ Daha Cezanne, doğanın küp ve konilere göre

⁹⁸ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.28-29.

resmedilmesini ister. Böyle bir isteğin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösteriyordu. Nesnelere bize veren duyuşsal niteliklerin dışında, evrende duyuşlarla kavranamayan duyu üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini duyuşlarla bize verilen görünüşleri ‘paranteze alarak’ duyuşsal gönüşleri ortadan kaldırarak bu özlere (essential) ulaşılabilir. Bu özlere kavrama yolu, Cezanne’da, nesnelere salt geometrik biçimler, duyuşsal, doğanın ve nesnelere özlerini oluştururlar. Nesnelere geometrikleştirilmesi ile yeni bir dünya, nesnelere özünü oluşturan bir özler (essentia’lar) evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçimi ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne’ın deyimi ile ‘doğaya koşut’ olan bir evrendir. Ancak, başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket edilerek gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesnelere yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelere, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. Ama hemen belirtelim ki, tüm bu özsel tavır almanın başında Cezanne’ın, Mondrian’ın dile getirdiği şu düşünceleri buluruz: ‘‘Cezanne’a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, Kübizm ve Purizm yeni bir biçim vermeye ulaşır.’’⁹⁹

Çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne’ı koymak gerektiğini hatta soyut resmin babası olarak görebileceği ifade edilebilmektedir. Cezanne çağının yapısını doğru tahlil etmişti. Bu doğru tahlil bizim onu soyut sanatın babası olarak kabul edebileceğimiz düşüncesine taşıdı. Sanatın dış doğa olmadığı onun tin-doğa ilişkisi gündeme gelmiştir. Duyularla kavranan doğadan düşünölen bir doğaya yol açar. Cezanne tam anlamıyla olmasada bir doğadan kopuşu işaret etmektedir. Bunun da soyut anlayışın ortaya çıkmasında nasıl bir öncü olduğunu İsmail Tunalı şöyle açıklamaktadır; ‘‘ Sanat içinde yaşadığımız çağa natüralizm’den soyuta kayan bir anlayış içinde girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cezanne üstlenir. Şimdi Cezanne, bu görevi nasıl yerine getirir, bunun üzerinde biraz duralım. Çünkü, bu görevin nasıl yapıldığını göstermek, bir anlamda tüm yeni sanatın niteliğini ve onun evren tablosunu belirlemek anlamına gelir. 20. Yüzyılın hemen hemen ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, bu evren tablosu ile ilgi içinde gelişirler. ‘‘Cezanne’ın resimlerinden yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır.’’ Yalnız bu adı geçen

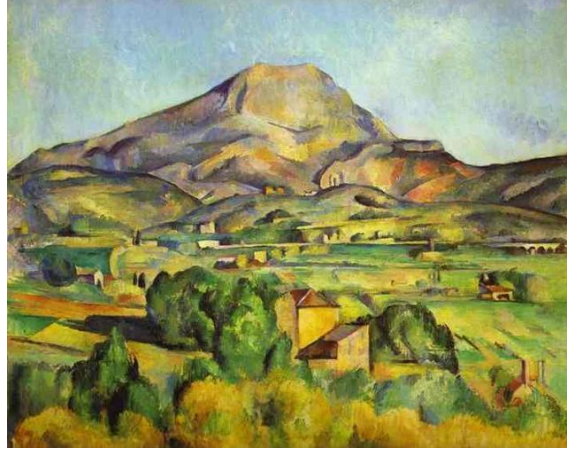
⁹⁹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.128.

sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne'ı koymak gerekir. Hatta, daha ileri giderek: "Paul Cezanne, bugün 'soyut' denen resmin babası olarak kabul edilebilir" de diyebiliriz.

Şimdi Cezanne'ın neden böyle değerlendirildiğini sorabiliriz. Buna verilecek en kısa yanıt, Cezanne'ın içinde yaşadığı dönemin sanat istemini iyi kavramış olması olgusudur. Bu dönemin sanat istemi ne idi? "İmpressionizmin beri yanında kazanılan görüşleri bir kaç karakteristik sözcük ile şöyle özetleyebiliriz: Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın biçim veren tine işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır." İşte, Cezanne'ın resminde bu renkli biçimler örneği somutlaşır. Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: "Emile Bernard'a, Aixen Provence, doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje'nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün." Doğanın, nesnelere küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın görünen bir dünya, duyuşal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyuşal olarak kavranan bir doğa değildir, ama, o, doğanın anlamıdır. Bu anlam, düşüncede somutlaşır. Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duyuşal doğanın karşıtı bir varlık olur. Çünkü, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duyuşal olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu."¹⁰⁰

Cezanne bu doğadan kopuşunda, doğayı deforme etmez o doğayı geometrik biçimlerle alt yapısına inerek yeniden yorumlar. Cezanne renkten de vazgeçmez. Doğayı yorumlarken klasik perspektifin dışına çıkar ve tuval yüzeyinde arka plandan başladığı görülür.

¹⁰⁰ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.122-123.



Resim 2.1. Paul Cezanne, Sainte-Victorie Dağı, 1885/95, Tuval üzerine yağlıboya, 91.7x72.8cm,

2.2. KÜBİZM

Kübistler ilkel resim sanatı ve Afrika sanatından etkilenmiş, doğanın, koni, küre ve silindir gibi geometrik biçimlerden kaynakladığını ve bu gözle çözümlenmesi gerektiğini söyleyen Cezanne'ın bu görüşünü benimsemişlerdir. “Onlar, bu çözümlenme sonucu elde edilen geometrik biçimlerle, resmi geleneksel biçimlerden kurtarıp kendi öz anlatımına kavuşturacaklarına da inanmış, biçimi ön planda tutarak, rengi ikinci plana itmiş; çoğunlukla koyu tonlar, donuk griller, ender olarak da yeşil kullanmışlardır. Cezanne'dan etkilenerek, mekansal derinliği ve hacmi, biçim düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlardır.”¹⁰¹.

Kübistler için biçim önemlidir. Biçim dilini yaratmak için geometrik biçimlere yönelmiştir.

Apollinaire kübist ressamlardaki geometriyi şöyle açıklamaktadır; “Yeni ressamlar geometriyle aşırı ilgilenmeleri yüzünden sertçe eleştirilmişlerdir. Buna rağmen, geometrik figürler teknik ressamlığın özüdür. Geometri, yani uzamla, onun ölçümü ve ilişkileriyle ilgilenen bilim, her zaman için resmin en temel kuralı olmuştur. Bugüne dek, Euklides geometrisinin üç boyutu bir sonsuz duygusuyla sanatçıların ruhlarında uyanan kaygıyı dindirmeye yetiyordu bilimsel denemeyecek bir kaygıydı bu, çünkü sanat ve bilim iki ayrı alandır. Yeni ressamlar geometrici olmaya niyetlenmiyor, tıpkı onlardan öncekiler gibi. Ama yazı sanatı için dilbilgisi neyse, geometrinin de

¹⁰¹ Z. Rona, “Kübizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, 1074.

plastik sanatlar için o olduğu söylenebilir. Şimdi günümüz bilimcileri Euklides geometrisinin üç boyutun ötesine geçti. Bu yüzden,ressaamlar da çok doğal olarak, uzamın, modern atölyelerin dilinde kollektif olarak dördüncü boyut terimiyle adlandırılan yeni boyutlarıyla ilgilenmeye yöneldiler.”¹⁰²

2.2.1. Pablo Picasso

Picasso'nun 1905-1914 tarihleri arasındaki Kübist döneminde nesnelere geometrik formlar oluşturulacak şekilde geometrik biçimlere bölüyordu. Cezanne'nin doğayı silindir,küp ve koni olarak algılama biçiminden yola çıkarak Braque ile kübizm akımının temellerini atmıştır. Bu dönemde nesnelere geometrik bir üslupla tuval yüzeyinde yeniden şekillenmektedir.Picasso Kübizm'deki biçimselliği şöyle yorumlamaktadır.

“Birçok insan kübizmi, bilinmeyen sonuçlar doğuran bir deneyim, bir geçiş sanatı olarak düşünüyor. Onu anlamadıkları ortada. Ne bir tohumdur, ne de bir cenin; aslında biçimlerle ilgilenen bir sanattır kübizm. Ve bir biçim ortaya çıktığında da onu kendine ait bir yaşamı vardır. Geometrik yapıları bir maden öyle gelip geçici amaçlar için üretilmez. O neyse öyle kalır; her zaman kendi biçimini koruyacaktır. Ama biçimsel dönüşüm ve evrim yasalarını sanata uygulamaya kalkarsak, yaratılan bunca sanatın tümüyle geçici olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Tam tersine, sanat bu tür felsefi tartışmaların dışındadır. Kübizm ille de bir dönüşüm (geçiş) sanatı olarak kabul edilecekse, ondan doğacak olan şeyin yine kübizme ait bir biçim olacağından en ufak bir kuşku yok.”¹⁰³

¹⁰² Harrison-Wood, s.215.

¹⁰³ İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., *Sanatta Devrim*, s.40.



Resim 2.2. Pablo Picasso, Accordionist (L'Accordéoniste), Céret, summer 1911. Oil on canvas, 130.2 x 89.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

2.2.2. Juan Gris

Gris'in yapıtlarında düzenli bir geometrik yapılanma söz konusudur. Gris, Cezanne'dan başlayarak biçimleri geometrik bir alt yapıya indirgemeyi içtenlikle savunan bir sanatçıdır. Gris, Cezanne'nın temel attığı bu yoldan bir farkla ilerliyordu. Cezanne'nın doğanın özüne inme anlayışıyla oluşturduğu geometrik yapılanma Gris'te tam tersi bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Gris'te geometric biçimlerle yeni bir doğa yaratma anlayışı söz konusudur. Ahu Antmen'in 20.yy. Batı Sanat Akımları kitabında Juan Gris'in sanat yaklaşımını şöyle dile getirmektedir; "resmin mimari tarafı matematiksel ve onun soyut yanısıdır; işte ben onu insanı kılmak istiyorum. Cezanne şişeden yola çıkarak silindir yaratmıştı; bense silindirden yola çıkarak yaptığım

şişe,kendine özgü bir şişe olsun istiyorum. Cezanne mimari bir temele varmak istiyordu, bense mimari bir temelden ayrılmaya çalışıyorum.»¹⁰⁴



Resim 2.3. Juan Gris, Bottle of Rum and Newspaper (Bouteille de rhum et journal), June 1914. Paper collage, gouache, conté crayon, and pencil on newspaper, mounted on canvas, 54.8 x 46.2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

2.3. SÜPREMATİZM

2.3.1. Kazimir Malevich

Malevich süprematizm adını verdiği sanat anlayışını temel geometrik biçimler üzerine şekillendirilmiştir. Kare, dikdörtgen ve daire gibi temel geometrik biçimlerle doğadan tümden kopar.

Sanatçının kullandığı geometrik biçimler insanın doğanın karmaşası karşısında bir üstünlük sağlamaya çalışmıştır.

¹⁰⁴ Antmen, 20.yy.Batı Sanat Akımları, s.56.

Malevich'in soyut sanatındaki biçimleri doğadaki biçimlere benzemeyecekti. Geometrik bir düzene sahip olan yüzeyde sanatçının istediği sıfır biçime ulaşmaktı.

Malevich, sanatında geometrik biçimlere önem verirken rengi en aza indiriyordu. Önemli olan geometrik biçimi ve yüzeyi ortaya çıkarmaktır.

İzmler Sanatı Anlamak kitabında; “ Malevich'in sanatı geometriktir. Çoğu kez de renksizdi. Süprematizm, sanatın bütün yerleşik tanımlarını reddederek tinsel bir gerçekliğin sanatsal keşfine yöneldi. Süprematistler geometrik soyutlama ile bu tinsel gerçekliği ifade edebileceklerine inanıyorlardı. Malevich'in Süprematist Kompozisyon'u Süprematizm'i karakterize eden temel geometriyi tek rengi bir araya getirmiş. Aynı zamanda hareketi de çağrıştırır. Bir karenin üzerine eğik olarak yerleştirilern ikinci bir kare, daha ileri de süprematizm içinde daha belirgin hale gelen dinamik bir hareket izlenimi yaratmaktadır.”¹⁰⁵

2.4. NEO-PLASTIZM

2.4.1. Piet Mondrian

Mondrian oluşturduğu geometrik soyut anlayışta tuval yüzeyinde çizgilerin yatay ve dikey olarak birbirlerini kesmesi ile oluşan geometrik alanlar elde etmektedir. Bu elde ettiği alanları renklendirerek renkli geometrik biçimler oluşturuyordu.

“Mondrian'ın ‘Yeni Plastisizm’ olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar Mondrian'ın tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir ağ olarak yansır. Kompozisyon herhangi bir merkezi odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünü tuvaldeki ilişkiler ağına çeker: Dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin birbiriyle ilişkisi... Mondrian'ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür. Tıpkı Kandinsky ve Maleviç gibi sanatının kuramsal temelini kendi yazılarıyla da destekleyen Mondrian'ın etkisi, özellikle 1930'lu yıllardan sonra mimarlık, endüstriyel nesnelere ve iç dekorasyon gibi doğrudan yaşam alanlarıyla ilişkili tasarımlar üzerinde yoğun bir biçimde hissedilmiştir. Yeni bir dünyayı yeni bir sanatsal ifade biçimine gereksinim duyduğuna inanan Mondrian da Neo-Plastizm fikirlerin etkisinde kalmış,

¹⁰⁵ Little, s.112.

görünüşlerin ötesindeki öze varmak, bu özü ifade edecek biçimsel dili geliştirmek çabasında olmuştur.”¹⁰⁶

Modrian ve Doesburg’un resimleri, birbirlerine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirlerinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerinde yüzeyde açık geometri görülmektedir.

2.5. KONSTRÜKTİVİZİM

Basit geometrik üç boyutlu yapılarıyla yeniden bir biçim yaratması olan akımda geometrik biçimler artık üç boyutludur. Bu geometrik biçimler gerçek mekanda yer almaktadır. Geometrik bu biçimler yalınlaştırılmıştır. Ahu Antmen konstrüktivizm anlayışını şöyle dile getirmektedir; “ Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zemin parçası olarak gören sanatçılar için ‘eski düzen’in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve ‘konstrüksiyon’, ‘modern’ in ideal biçimi olarak görülmüştür.”¹⁰⁷

2.5.1. El Lissitzky

Lissitzky’nin en yetkin örneği olan Proun odası (Resim-1.13) mekan ve üç boyutlu geometrik biçimin buluşması enstalasyonunda öncüsü olarak gösterilmektedir.

“Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelere türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de, üç boyutlu bir uzayda yüzüyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlerde doğru yüzey bu düzlemlerden bazıları, Maleviç’ininkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışılan uzaysal bir yanılsama sorununa Lissitzky’nin hala kafa yorduğu anlaşılıyordu. Mekan ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzeyen biçimler de o kadar belirgindir bu resimde.

¹⁰⁶ Antmen, *20. Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.83.

¹⁰⁷ Antmen, *20. Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.104.

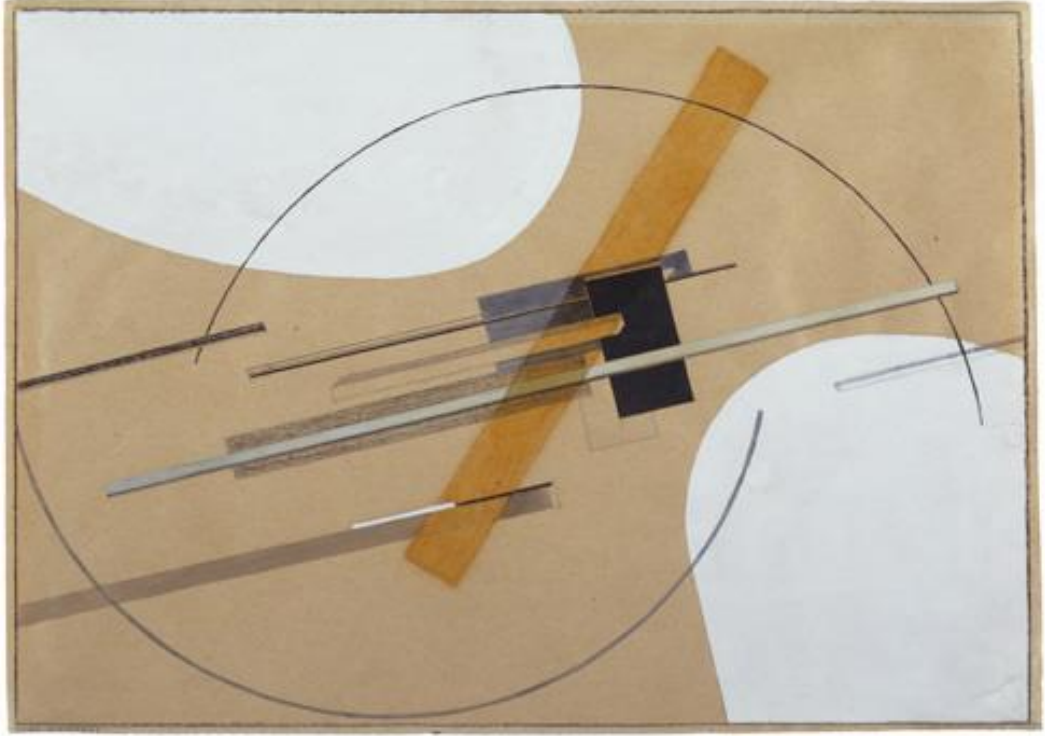
Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra Proun Odası adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu bu mekan yeniden tasarlanmıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitzky, gerek şekiller çizerek gerekse üç boyutlu nesnelere monte ederek resimlerdekinden daha etkili bir atmosfer yaratmayı hedeflemişti. Bu haliyle, daha sonra çağdaş sanatta bol bol denenecek olan ‘yerleştirme’lerin bir nevi öncüsüydü Proun Odası.”¹⁰⁸

Proun Odası, Malevich’in anlam yüklediği geometrik biçimlerin iki boyuttan çıkararak üç boyutlu bir alan düzenlemesi olarak karşımıza çıkar. Mimari mekanla ilişkilendirilen biçimsel yapılar, boşlukta birbirleriyle uyumlu bir ilişkinin yanısıra kontrast durumlarla ard arda yerleştirilen bir yapılanma oluşturuyorlardı. Sınırsız bir boşluk etkisiyle cisimler üç boyutlu mekanda sallanmaktadırlar.

“Sağlam fakat maddeden arınmış bir görünümü olan Proun resimleri onun bu görüşünü yansıtıyordu. (Proun ‘yeni sanat için’ anlamına gelen ve bir takım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktü.) Malevich’in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzenleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısma önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler. Proun’daki biçimler mekanla ilişkili olarak mekanın vurgusunu yapmaktadır. 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. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem çöşku duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.92-93.

¹⁰⁹ Lynton, s.115.



Resim 2.4. El Lissitzky, Proun (Entwurf zu Proun S.K.), 1922–23. Watercolor, gouache, india ink, graphite, conté crayon, and varnish on buff paper, 21.4 x 29.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

2.5.2. Fernand Leger

Teknolojik ürünlerin geometrik yapısını oluşturan küp, koni, silindir gibi biçimlerle soyutlama anlayışında ürün vermiştir. Temel renklerin etkin olduğu kesin çizgilerle oluşan teknolojik yapısal anlayışın tonalite etkisinde izlenmektedir. Çizgi, ton ve biçimselliğin vurgulandığı resimlerinde mekanik yapısallık yatay-dikey, diyagonal ve eğrilerin oluşturduğu parça-bütün ilişkisini öyküleştirmenin ötesinde izlemektedir. “Kitlelerin yeni gerçekliği hissetmelerini ve anlamalarını sağlamak için öyle çok büyük çabalara gerek yok bence. Yeni gerçekliğin kökeni çağdaş yaşamın bizzat kendisinde, yaşamın sürüp giden olgularıdır. Sanayi ürünlerinin, geometrik nesnelerin etkisi altındaki yaşamla hayal gücünün buluşarak birbirinin parçaları olduğu; her türlü edebi ve betimleyici duygusallığın, ayrıca şiirsel ya da anlatımsal, her türlü öyküleştirmenin sürgün edildiği bir dünyadır yeni gerçekliğin kökeni...”¹¹⁰

¹¹⁰ Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, s.91.



Resim 2.5. Fernard Leger, Nude Model in the Studio (Le modèle nu dans l'atelier), 1912–13. Oil on burlap, 128.6 x 95.9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

2.5.3. Vladimir Tatlin

Konstrüktivizm sanata zaman kavramını dahil etmiş ve dördüncü boyutu yapıtlarında hissettirmiştir. Geometrik biçimlerle modern bir anlayış söz konusudur. Tatlin’de sanatın matematiğin bir kolu olduğunu ve geometri öğelerinin düzenine dayanan soyut bir anlayış söz konusudur. Konstrüktivistler kendilerine üç disiplin belirlemişlerdir. Bunlar; Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon’dur. Tektonik endüstriyel malzemenin uygulanabilirlik , ideoloji ve biçimi oluştur.Faktura üretilmiş olan malzeme faktura ise yapılanma sürecin kendisi Konstrüksiyon olarak ifade edilmektedir.Ayrıca düşünsel ve maddi yapılanma için yüzey,renk,mekan,çizgi,zaman,ışık gibi plastik değerlerde konsrüktivistlerin malzemesidir.Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları kitabında bu üç disiplini şöyle ifade etmektedir; “*Konstrüktivistler, Pratik yapıların*

gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasında ustalık kazanmak için üç disiplin belirlenmiştir: Bunlar: Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon'dur.

A. Tektonik, Komünizm çatısı altında endüstriyel malzemenin elverişli biçimlerde kullanımıyla oluşur.

B. Faktura, işlenmiş malzemenin organik durumu ve ortaya çıkan yeni hali anlamına gelir. Faktura, tektonik yapıyı engellemeden bilinçli bir şekilde imal edilerek elverişli hale getirilmiş malzemedir.

C. Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin düzenleyici işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Eğer tektonik, pratik bir tasarım elde etmek için ideoloji ve biçimin buluşması ve faktura da onun malzemesiyse, Konstrüksiyon o yapılanma sürecinin kendisidir.

Böylece üçüncü disiplin, işlenmiş malzemenin bir tasarıma göre gerçekleştirilmesi disiplindir.

Malzeme: Bir içerik ya da madde olabilir. Onun özelliklerinin, değerinin ve endüstriyel anlamda uygulanabilirliğinin araştırılması söz konusudur. Ayrıca, zaman, mekan, hacim, yüzey, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir ve onlar olmaksızın maddi yapılar kurgulanmaz.

Tektonik ,faktura, konstrüksiyon. Sanatın renk, çizgi, yüzey, hacim, hareket gibi somut malzemesi ve biçimsel temeli devralınacak, işe yarar işler ve entellektüel maddi üretim için somut sanatsal çalışmaya aktarılacak ve böylece yepyeni bir sanatsal ifadenin yolu açılacaktır.”¹¹¹

III. Enternasyonal Anıtı Tatlin'in baş yapıtlarından birisidir. Yapıtın hem ideolojik hemde sanat biçim yönünden önemlidir. Matematiksel bir düzen anlayışıyla, bir mimar anlayışıyla çelik bir konstrüksiyon kurmuştur. Bu yapıt aynı zamanda Sovyet Rusya'nın bir sembolü olmuştur.

“Salt geometrik soyut sanatın, non-figüratif sanatın böyle bir kaygısı ve amacı yoktur. Çünkü o, ‘kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasalılık gibi, en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir.” Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da, salt bir matematik düzeni gösterirler. Böyle bir düzen, sadece

¹¹¹ Antmen, 20.YY.Batı Sanat Akımları, s.110-112.

yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir. ‘‘Ama, onların kendi kendilerinden, biçim ve renkten doğan bir autonomi’leri (özerkliği) vardır. Sanat yapıtı, salt soyut bir tasavvurdan oluşur ve onun, matematik kavramların dışında empirik gerçeklik ile herhangi bir ilgisi yoktur.’’ Konstruktif sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk ederler. Bundan ötürü, non-figüratif ya da konstruktif sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlendirmeyi gösterirler. Ancak, ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer sembol (simge) değeri taşırlar.’’¹¹²

2.6. HARD EDGE (SERT-KENAR)

2.6.1. Mark Rothko

Rothko Soyut Dışavurumcu döneminde geometriyle ilgilenmiştir. Tuval yüzeyinde tek rengin tonlamasıyla oluşan sert kenarlı geometrik formlar son zamanlarına doğru iyice azalmıştır.

‘‘Resimlerini, geometrik planlar üzerine kurmadan, sadece bu yüzeyi belirgin kılmak adına yapılandırılması, Rothko’nun 1960’tan 1970’te intihar etmesine dek araştırdığı, ama bir sonuca bağlamaktan kaçındığı konulardan biridir. Geometrinin sanatçının son yaptığı resimlerde etkisini giderek azaltması, resimlerine belli bir açılım, hatta sözcüklere dönüştürülmesi kolay olmayan bir devinim de kazandırmış.’’¹¹³



Resim 2.6. Rothko,No:8,1964,oil acrylic and mixed media,105x80inc

¹¹² Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.177.

¹¹³ Sönmez, s.32-33.

2.6.2. Ad Reinhardt

Temelde Mondrian'ı anımsatan bir geometrik soyutlama anlayışıyla çalışmıştır. Ama Mondrian'ın eserlerine göre daha kalın çizgiler kullanmıştır.

Reinhardt'ın genellikle dikdörtgen olan resimlerinde yüzeye yerleştirilmiş dikdörtgenleri görmekteyiz. Tuval biçimiyle yüzeyde yer alan biçimsel paralellikte ton, renk ve biçimsel uyum etkin durumdadır. İç doğanın geometrik kesinliklerle uyumsal diyaloga girmesi dikkat çeker. “Ad Reinhardt, Minimalist değildi. Çabaları, resminden tüm artistik anlamı yok etmek, silmekti. Titiz bir geometri, standardize edilmiş formatlar kullanarak, Soyut Ekspresyonizmle kararlı bir kopma oluştur. Fakat onun işlerinin şiirselliği, derin düşünceye dalmış karakteri Minimalizm'in ruhuna taban tabana zıttır.

1952'de geometrik olarak kompoze edilmiş mavi ve kırmızı, simetrik monokrom resimler yapmaya başlamıştır. 1954'te paletini siyahın gölgelerine indirgemıştır. 1960'ta 60x60 inch'lik siyah resimlerini yapmaya başlamış ve bunu 1967'deki ölümüne kadar sürdürmüştür, 1960'ta beş foot'luk formatlarda her resmi dokuz kare ızgaraya böldüğünde, resimleri son safhasına girmiştir.”¹¹⁴

Yatay dikey renk alanlarının kesişmesinden çok belirgin olmayan geometrik alanlar oluşur. Modrian'da yatay dikey kesişmelerle oluşan bu alanlar temel renklerle doldurulurken, Reinhardt ise tek rengin tonal değerleriyle ele almaktadır. Son zamanlarında bu anlayışı aynı boy tuvalerle sürdürmüştür.

“1963'te yaptığı ‘Soyut Resim’, Reinhardt'ın 60x60 inch'lik siyah karelerinden biridir, artistin tanımladığı özellikleri gösterir: Onun her yerini kaplayan siyahlığı, sadece zaman dışı bir Yunan artısı imgesini ortaya çıkarır. Bunu, yavaş yavaş, resmin dört köşeli karesinde görülür hale getiren kırmızımsı siyahtır, üstünde artının mavimtrak siyah dikeyi ve yeşilimsi siyah olan yatay çizgisi yer alır. Yapıtın karanlığı içsel bir ışığın varlığının içeri girmesine izin verir; bu ışık ki artının köşelerinde ve resmin merkezinde güçlkle görülebilir. Simetrik olan format, kompozisyon ihtiyacını ortadan kaldırır ve geleneksel resim mekanını hemen hemen bir hiçe indirger. Hatta o an, artının dikey barı, yatay barın üzerine binmiş gibi görünür. İki bar arasındaki uzaklık boyanın katından daha kalın değildir. Yüzey kesintisiz bir biçimde her görüş

¹¹⁴ Giderer, s.133-134.

açısından matter, toz halinde ince bir tabaka tüm resmi kaplamıştır. Reinhardt, boyayı nefle son derece inceltir, pigmenti ince olarak uygular ve böylece katmanlar bireysel fırça vuruşlarını kamufler ederler. Boya olabildiği kadar saf pigmente yakındır. ‘‘Soyut Resim’’ in siyah basit çerçevesi vardır ki bu tuvalden daha derindir, resmi kendine yeterli bir hale getirir, çevresinden gelecek girişi ve çıkışı iyice engeller. Bu yapıtların uzlaşsımsız doğası, onları kopyalamanın güçlüğünün kanıtıdır. Onların incelikli detayları o kadar uçtur ki fotoğraflandıkları zaman ayırt edici özellikleri neredeyse görünmez olur ve salt siyah yüzeyler olarak okunma eğilimindedirler. Bu resimlerin en temel özelliği direK bir biçimde seyredilmeleridir.’’¹¹⁵

2.6.3. Frank Stella

Stella, Rothko’dan çok etkilenmiştir. Rothko’nun son dönemlerinde ki yapıtlarında yalın yüzeyleri, büyük tuvaler mantığını devam ettirmiştir. Stella biçimi en aza indirgenmesi aynı biçim tekrarıyla oluşan bir bütünlük elde edilmesi gerektiğini düşünür. renk, biçim aza indirgenmiş, homojen ve çekici yüzeylerle geometrik etki alanın, ritmik bir algının oluştuğu resimlerle minimalist bir öncüdür. Yüzeydeki biçimsel çizgilerin kenarlarını keserek geliştirdiği şekilli tuvalerle mekan ilişkisini kurmuş, çağdaş üç boyutu algılama sorunlarının üzerine gitmiştir. Resimlerini galeri mekanı ile ilişkilendirerek yüzey üç boyut irdelemesine gitmiştir.

‘‘Resimleri son derece durağan ve yalın bir izlenim bırakan sanatçı, Soyut-Dışavurumcu’ların öznel, cesur ve hareketli resimlerine karşı bilinçli bir sav olarak ortaya çıkmış, soyut resmi zorladığı kesin düzen ve bu düzenin birlikte geliştirdiği algı ve yanılısama sorunları Minimal Sanat akımının temelini oluşturmuştur. 1960’ların sonuna doğru Stella, Johns, Kelly, Judd ve Andre’yle birlikte öğelerin en aza indirgendiği renklerin homojen ve çarpıcı yüzeyler oluşturduğu, biçimlerin geometrik ve yalın olduğu Minimal Sanatı geliştirmiştir. Resimlerindeki ilgiyi sadece yüzeye çekmeye çalışırken azalttığı öğelerin mekan ve nesne yanılısamasını büsbütün yoğunlaştığının farkına vararak resimlerinin ortasına delikler açmaya, tuvalde çizdiği çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamış, giderek biçimlerin çevresinde kalan boşlukları keserek ilk biçimlenmiş tuval örneklerini geliştirmiştir. Bu durumda

¹¹⁵ Giderer, s.134-135.

mekan tuvalin dışına aktararak, resimlerin sergilendiği galeri mekanı da kullanılmıştır. Bir başka deyişle, yansımalı mekan içinde algılanan heykel sanatı arasında yakın bir ilişki kurulmuş, görsel sanatların temel sorunları gündeme getirilmiştir.

1960’lardan sonra Stella, çok büyük tuvaler ya da bir kaç tuvalin bir araya gelmesiyle oluşturduğu resimlerinde nesne ve mekan ilişkisi yansımasının irdelendiği, yarım dairelerin, birbiri içine girip çıkan şeritlerin büyük bir renk duyarlılığıyla uyguladığı, Minimalizm’ı geride bırakan yapıtlar vermiştir. ¹¹⁶



Resim 2.7. Frank Stella, Harran II, 1967. Polymer and fluorescent polymer paint on canvas, 304.8 x 609.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

2.7. POST-PAINTERLY ABSTRACTION (ARD RESSAMCA SOYUTLAMA)

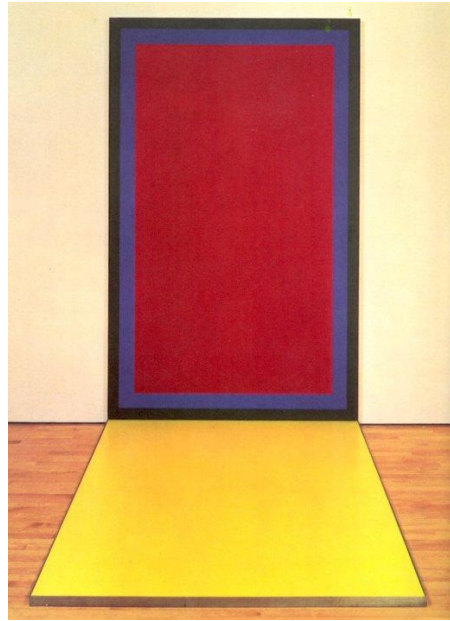
2.7.1. Ellsworth Kelly

Kelly’in resimlerinde renk ön plana alınırken biçimlerin sadeliğide söz konusudur. 1960 sonralarına doğru Kelly’in resimlerinde geometrik biçimler daha da belirginleşmiştir. Renk üzerine kurulu yapıtlarında sadeliği arayan sanatçı pürüzsüz bir yüzey anlayışınada sahiptir. “Kelly’in soyut sanata yönelişi Paris’te gezdiği bir sergi sırasında gözüne çarpan pencere ve kemer aralıklarından esinlenmesiyle başlamıştır. Bundan sonra geleneksel anlamda resmi tümüyle terk eden sanatçı, resim ve heykellerinde, gördüğü kemerlerin, su üstündeki yansımalarının, gölge ve ışık biçimlerinin yalın anlatımına girmiştir. Kimi kez biçimlenmiş tuvaler üstünde yumuşak

¹¹⁶ Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, 1697.

egriiler,çeşitlenen dokular ve dikdörtgen alanlarla uyguladığı tek ya da iki renkli büyük resimleriyle Kelly,1950'lerden başlayarak kendi üslubunu geliştirmiş ve soyut biçimleri çevresinde gördüklerinden yorumlamış bir sanatçıdır.¹¹⁷

“Ellsworth Kelly keskin gözüyle çevremizdeki dünyadan görsel parçaları alır(Bir romanesk kilisenin sahanının şekli,demirli bir pencere gibi) ve sonra onları temel renklere dönüştürür.Onun formları oldukça soyut olmalarına rağmen sanatçının bakış açısından(vizyonundan)geçmiş(filter edilmiş)mimari veya peyzaj detayları hala okunabilir. Kariyerinin erken döneminde Kelly anti-ilüzyonist bir felsefe benimsemiştir. Resmin parametrelerini değiştireceğini ve resmin heykelle olan ilişkisini geliştireceğini düşünüyordu.1950'lerin başlarında monokrom panellerini boyamaya başladı ve o zamandan beri tekli veya çoklu panel formatında bu kompozisyonlar (anti kompozisyonu) deneylemektedir. Bu saf boyanmış objeler resim ve resmin mimari bağlamı arasında yeni bir ilişki ima ediyorlardı.Her bir tuvalin yapısına ve şekline renk sayesinde ağırlık vererek; Kelly herhangi bir figure-zemin yanılması ortadan kaldırmış ve resme objelerin heykelimsi gerçekliğini getirmiş,resmin kendisi figure duvar ise onun zeminine dönüşmüştür.”¹¹⁸



Resim 2.8. Ellsworth Kelly, Kırmızı Mavi Yeşil Sarı, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 137.1x222.2x222.2cm, Margo Leavin Gallery, Los Angeles

¹¹⁷ Erzen, “Ellsworth Kelly” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, s.979-980.

¹¹⁸ Guggenheim Museum, 15.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Ellsworth%20Kelly&page=1&f=People&cr=4>.

2.8. MİNİMALİZM

2.8.1. Donald Judd

Donald Judd'da Stella gibi biçimi en aza indirgenmiş olan geometrik biçimlerin tekrarına dayanan bir mantık geliştirmiş olmasına rağmen Stella'dan farkı, Judd üç boyutlu biçimlerle bunu yapmasıdır.

Judd bir düzene bağlı geometrik biçimlerinin sergilenmesi ve tekrarını kurallara bağlamıştır. Matematiksel bir düzenin içinde basit geometrik biçimlerin tekrarıyla sonsuzluk ilkesine dayanır. Judd üç boyutlu yapıtlarında kullandığı materyalleri "Spesifik Nesnelere" olarak adlandırmaktadır. Bu anlayışa en iyi örnek 'İsimsiz'(Resim-2.9) adlı çalışmasıdır. 'İsimsiz' adlı çalışmasında Judd dikdörtgen biçimi duvar yüzeyinde aşağıdan yukarıya doğru belli bir ritimle sergilemiştir. Düzenli bir ritimle yerleştirdiği bu üç boyutlu yapıtta tam bir simetride söz konusudur.

"Resimle ilgili başlıca sorun, duvara asılan yassı bir dikdörtgen yüzey olmasıdır. Dikdörtgen zaten başlı başına bir biçimdir; biçimin kendisidir; içinde olanların ve üzerine konacakların düzenini belirler ve sınırlar. 1946 öncesi işlerde dikdörtgenin uçları bir sınırdır ve resim o sınırdan biter. Kompozisyon resmin kenarlarına göre bir bütünlük içinde kurgulanırken, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaz; önemli olan, resmin farklı bölümleriyle bu bölümlerin renk ve biçim açısından birbirleriyle ilişkisidir. Pollock, Rothko, Stella ve Newman'ın, yakın dönemde Reinhardt ve Noland'ın resimlerindeyse, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaktadır. Dikdörtgen içindeki öğeler geniş ve sadedir. Dikdörtgen şekile uygun bir biçimde karşılık vermektedir. Bu resimlerde yer alan biçimler ve yüzey, anlamlı olarak zaten yalnızca dikdörtgen bir yüzeye uygundur. Resmin ayrı bölümleri o kadar az ve birbirine o kadar uyumludur ki sanki ayrı birer bölüm gibi görünmezler. Resim neredeyse bir varlık haline gelmiş, başlı başına bir şey haline gelmiş, çeşitli varlıkların ve şekillerin tanımlanmaz bir toplam olmaktan çıkmıştır. Böyle başlı başına tek bir şey olması, kendinden önceki resimden daha güçlü bir etki bırakır. Ayrıca dikdörtgeni de belli bir şekil olarak görünür kılar; yani artık dikdörtgen nötr sınır olmaktan çıkmıştır. Bir şekli, farklı biçimlerde kullanmanın belli sayıda olanağı vardır. Dikdörtgen yüzeyin de bir

ömrü vardır. Dikdörtgeni vurgulayabilmek için gereken sadelik içindeki olası düzenlemelere bir sınır koyar.”¹¹⁹



Resim 2.9. Donald Judd; Untitled, 1969. Copper, ten units with 9-inch intervals, 22.9 x 101.6 x 78.7 cm each; 457.2 x 101.6 x 78.7 cm overall. Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

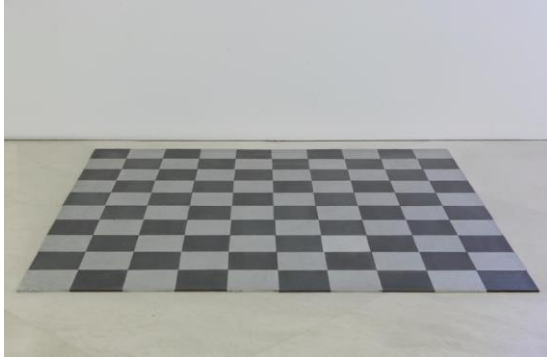
2.8.2. Carl Andre

Andre zemine yerleştirdiği üç boyutlu yapıtlarında çoğunlukla kare, küp, dikdörtgen gibi geometrik biçimleri yineliyerek yapıtlarını kurgulamaktadır. Tekrara dayalı bu anlayışla küçük öğelerin tekrarına dayalı büyük ebatlı bir yapıt ortaya çıkmaktadır. Minimalistlerin yalın ifadesi kurguladığı yapıtlar mekânlarda bütünleşmektedir. Küpler, silindireler yinelenen paralel yapılanma ritmik ve akılcı bir yolla yeni bir görsel etki alanı oluşturuyordu. “Action painting’in hareketsel dışavurumculuğu karşısında Hard Edge, nesnel düşünme yolu için ve gerçekte

¹¹⁹ Antmen, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, s.187-188.

duyumsal ilişki kurmanın yeniden başlaması için gerekli olan dengeleyici olguyu temsil etmişti. Pop art'ın taşkın nitelikli canlılığından sonra, basit yapılar, sanat alanında yeni bir kesinlik dönemini benimsettiler. 1966'da New York'taki Jewist Museum (üç yıl önce hard edge'i tanıtmıştı), Amerika'nın yeni çileci sanatçılarını onaylıyordu: Küpler, paralel yüzler, silindirler yeni bir görsel öneri dile getirdiler. Sıradan bir gereç içinde, kalıba dökülmüş basit ve dural biçimler olan kübümsüler ve silindirimsiler kendilerine özgü uzamsal gelişme tarzlarını ortaya koydular. Bunların fiziksel varlıklarından çok uzam içindeki yazılımları iletişimin başlıca gücünü oluşturur¹²⁰.

Andre'nin 1969 yılında yaptığı "Çelik Çinko Düzlem"(Resim-2.10) adlı yapıtında 30x30 karelerden oluşan yapıtta temel geometrik biçim olan karelerin tekrarıyla bir bütün kare elde ediliyordu. Malevich'in "Beyaz Üzerine Siyah Kare"sine (Resim-1.1) gönderme yapan sanatçı bu yapıtıyla tuval yüzeyinden çıkmış ve alışılmış olan duvar yüzeyinden vazgeçerek yapıtını yer zemininde sergilemiştir. Andre galeri mekanının duvarlarından vazgeçerek bir anlamda klasik düzenide yıkmış oluyordu. Artık kompozisyonlarını yerde izleyiciyle buluştururken klasik dönemin tuvalerinde bir gönderme yapıyordu.



Resim 2.10. Carl Andre, Çimko Magnezyum Düzlem, 1969, çinko ve magnezyum, 182.9x182.9cm, Baltimore Museum of art, Baltimore



Resim 2.11. Carl Andre, Fall, 1968, New York. Hot-rolled steel, 21 units, 1.8 x 0.7 x 1.8 m each; 1.8 x 14.9 x 1.8 m overall. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

¹²⁰ Batur, s.354

2.8.3. Anish Kapoor

Kapoor minimal anlayışı benimsemesine rağmen diğer minimalist sanatçılardan ayrılır. Çünkü Kapoor'un yapıtlarında tekrar yoktur. Tek bir biçim kullanır. Kullandığı biçimi tek bir renk anlayışıyla baskın hale getirir. Kapoor minimalistlerdeki geometrik biçime kendine ait bir anlatım dili yüklemiştir. En çok küp, küre ve üçgen gibi geometrik biçimleri yineleme olmaksızın biricik anlamıyla kullanır.



Resim 2.12. Anish Kapoor, Cloud Gate 2004, Stainless Steel, 1006x2012x1280cm

Kullandığı hazır malzemeleri daha sonra renklendirerek bir üç boyutlu yapıt ortaya koyar. Kapoor'un bu bağlamda en önemli işi ise "Bir Dağ olarak Anne" (Resim 2.13) yapıtıdır.

Mehmet Yılmaz'ın Sanatın Günceli Güncelin Sanatı adlı kitabında bu eseri şöyle açıklamaktadır; *"Kapoor'un işlerinin çoğunda, kavramsal çerçevesi soyut, çok anlamlılık göze çarpar. Bunlar simgesel ya da metaforik imgelerdir. Bu imgeler iç-dış boşluk, aydınlık ve karanlık, rectum ve dışkılar gibi simgesel çağrışımlar yaparlar. Minimalist geometri Kapoor'un birçok çalışmasında kişisel anlatım diline dönüşür. Bu geometrik yaklaşım, 'Bir Dağ Olarak Anne' yerleştirmesinin ortasındaki heykelde de görülür. Üçgen biçimli heykel duvardaki çizimlerden de anlaşılacağı gibi, yalın bir*

anlatıma dönüşeceği ana kadar çok değişik biçimlere bürünür. Nihayetinde minimal bir geometrik biçime dönüşür. Geometrik biçimin sertliğini kırmızı pigment tozu ve kırmızının yaydığı parlak ışık dengeler. Ayrıca pigment tozunun geometrik biçimden yere doğru serpiştirilmesi organik geometrik karışıklığının gerilimini yansıtır. Geometrik biçimin üzerindeki sert yarıklar ve iki şekilli delik bu gerilime katkı yapar. Aynı zamanda, ‘‘Rengin katı biçimle ilişkisi, boşlukta gözü dinlendiren ya da gezindiren belirsiz bir derinlik yaratır. Bu derinlik bir anlamda zevkin doruğudur. Ve bu pigmentin yüzeyindeki kadifemsi yumuşaklık ya da bir yara gibi köşesi açık kesilmiş ince çatlağın yarattığı Anish Kapoor, çalışmalarının çoğunu, üçgen, küre ve küp gibi (delikli ve boşluğu olan) temel geometrik biçimlerden yola çıkarak oluşturur.

Basit bir biçimi biz kolayca bir simge, bir metafor olarak okuyabilir miyiz? Örneğin, üçgen biçim birçok anlamı çağrıştırmaktadır. Dağ, kadın, eril, dişil gibi simgesel anlamlar içerebilir üçgen. Bu biçimler onun deyimiyle, ‘‘gökyüzünden küçük bir parça ve bir sürü boku’’ anımsatan simgesel anlatımlardır. Bu simgeler aynı zamanda metaforik anlamlarla yüklüdür.

Parlaklık ve ışık, Kapoor’un çalışmalarında oldukça önemlidir. Işık küresel yayımıyla, tıpkı küre biçimde olduğu gibi boşluğu gibi boşluğu, sonsuzluğu simgeler. Aynı şekilde renk, belki de onun kültürel kökenine gönderme yapan bir öneme sahiptir. Onun kullandığı temel renkler siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve mavidir.’’¹²¹.

¹²¹ Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, ss.306-309.



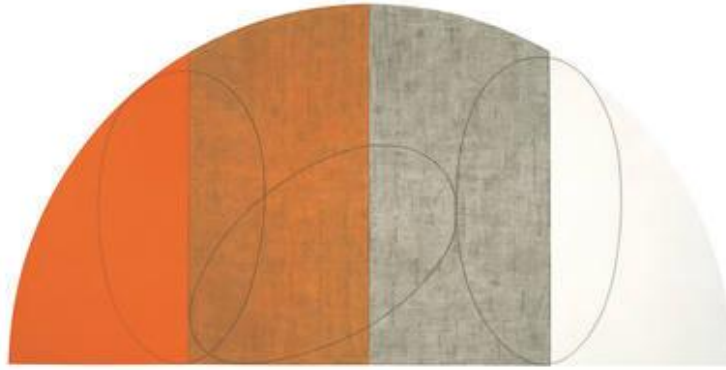
Resim 2.13. Anish Kapoor, Bir dağ olarak anne,

2.8.4. Robert Mongold

Mongold, sanatında şekilli tuvaler çokça yer almaktadır. Mongold'un dairesel biçimli içleri boşaltılmış yapıtlarıyla üç boyutlu bir yüzeyde ince çizgiler tuvalin içerisinden dışına doğru çıkmaya zorlayan bir anlayışı vardır. 1965 yılından sonra sanatçı pergel yardımıyla dış çizgileri düzenli geometrik formlara dönüştürdü. Bu resimler tek başlarına yeten objeler olmalarının yanında seyirciyi düşünsel olarak eğikleri tamamlamaya ve onları tam bir daire haline getirmeye davet eder. Robert Mongold'un 1960'lar ortalarında yaptığı Walls and Areas serisi onun ilk şekil verilmiş çoklu panel üzerindeki resmidir.

“Robert Mongold'un resimleri de jest ile geometriyi birleştiren melez çalışmalardır. Sanatçı kariyerine, 1960'ların başlarının popüler tarzında sert kenarlı soyut resimler yaparak başlamıştır. Sonradan şekilli tuvalere kaymış, doğrusal geometrik şekillerin bulunduğu tek renkli zeminlere ağırlık vermiştir. Bazen bu çizgiler, ana tuval çerçevesinin gizli destekleri işlevi görürler. Mongold başka resimlerinde, çizim geometri ile tuval kenarları arasında zekice bir etkileşim kurmuş ya da pencerelerle çalışmıştır. Eleştirmenlerin yorumuna göre, onun tek renkli zeminlerinde

sık sık göze çarpan eğimli oval şekiller figural öğelerdir. Sonra da bunları, dar dikey tuvallele kısıtlı süslü kıvrımları ve çoklu panelleri gösteren uzun saplı sarmallar takip etmiştir. Örneğin *Curved Plane, Figure IV (Double Panel)* (1995), (Resim-2.14) gri mavi bir zeminde güzel bir kıvrımla yapılan çizimlerden oluşur. Bir perspektiften bakıldığında, Mongold'un çalışmaları kaynağını çizgi, renk, düzlük ve ölçüye duyulan formalist ilgilerden alır. Sakin yeryüzü tonları doğayla ilinti kurarken, sarmallar da dalgalı şekilleri, yunan vazolarını ve müzikal notasyonu akla getirir.”¹²²



Resim 2.14. Robert Mongold, *Curved Plane/Figure XI*, 1995, tuval üzerine akrilik ve kalem

Monokrom yüzey üzerinde ince çizgilerle daire, elips gibi biçimlerle verilen dinamik bir etki söz konusudur. Mongold'un 'yüzükler' serisindeki eserlerine baktığımızda içleri boşaltılmış tam bir dairesel form olan tuval yüzeyinde ince bir çizgiyle yer yer tuvalin kenarına ordanda içeriye doğru bir çizgi vardır. Bu çizginin düzensizliği hem tuvalin dışına doğru bir baskı yaparken hemde içeri doğru bir baskı söz konusudur. “Bir diğer Minimalist sanatçı Robert Mongold sade, mekana yönelik işler üretmeye yönelik bir sanatçıdır. Oda alışılmadık biçimde tuvallerini ruloyla boyayıp pürüzsüz bir yüzey elde etmek istemiştir. İlk resimlerinde imge yoktur, hiçbir duygu ifade etmez ve hareket içermezler. Geometrik biçimleri bilinçli bir şekilde bozan Mongold, bir araya gelerek bir bütün oluşturan parçalardan meydana gelen yapıtlarıyla izleyicinin algılayışını sorgulamaktadır. Mongold'un daha sonraki yapıtları görsel yanılsamaları içermektedir, kendisinde bundan hoşlanmaktadır. Ona göre iki boyutlu resim düzleminin bir sınırı yoktur. Ayrıca sade, yalın resimlerinin daha hızlı, ani, bütüncül

¹²² Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, Akbank, İstanbul, s. 70.

olmasının bir avantajı vardı. Renkli levhalardan oluşan kompozisyonları dış merkezli, çizgili, şekilli, içsel yuvarlak formlardan oluşan ve spreyle tek renkte boyanmış yüzeylerden oluşmuştur. Parçalardan meydana gelen yapıtlarını duvar yüzeyine bağlanmış bir şekilde yerleştirir. Bu yapıtlarında mimaride görülen çerçeve, duvar ve köşelerden esinlenmişti. Mongold resimlerini dört temel öge üzerine kurmuştu;boya-renk, şekil, çizgi, yüzey. Mongold'un kullandığı tuvaler daha çok düzensiz geometrik formlardır. Ayrıca denebilirdi ki Mangold sabit basit özelliklerle ilgilenirdi. Bazen dikdörtgen,kare,daire, üçgen kullanarak bunları kesip ya da kısaltarak deforme ederdi, Mekânın zeminini işaret eden ve parçaların bütüne hizmet ettiği derin bir perspektife sahip olan işleri dik bakış açısını vurgular. Sanatçının mimari unsurları yapıtlarında kullandığını söylemiştik. Bu New York gökdelenlerinden gelen bir tecrübenin sonucudur. Her zaman monokrom kullanarak boyamalarını boya tabancası ve silindir fırça ile tahta levhanın üzerine uygulamıştır. Hangi renk anahtarı kullanırsa kullansın sanatın mimari tarzıyla atmosferik renk aralığı arasında hassas bir denge kurmuştur.”¹²³

Mongold çalışmalarında geometrik kompozisyonları sıklıkla bozmuştur.İki boyutlu bir yüzey üzerine çizilen mükemmel bir daire gibi görünen şekilli tuvalerin sınırlarının içine sığdırabilmek için çizgi ile vurgulanan dairesel formu kısmen deforme etmiştir.

“Belki de Modrian’ın azaltmacı eğiliminden ilham alan Mongold resmini tüm dış referanslardan temizledi ve onun yerine resmin iç biçimsel ilişkilerine odaklandı.Bu sebeple Mongold’un işleri genelde minimalist olarak tanımlanır.Oysa çoğu minimalist resim ve heykel matematiksel diziler,katı düzen ve endüstriyel materyal içermesiyle tanınır.Ama Mongold’un işleri hiç de sistematik değildir.Bunlarla Mongold sanatı arasındaki fark işlerinin sezgisel ve öznel doğasındadır.Geometrik kompozisyonları genellikle çarpıktır.Şöyle ki, bir tam daire ve ya kare iki boyutlu yüzeye çizilmiş,şekil verilmiş tuvalin sınırlarına uydurmak için kısmen çarpıtılmıştır.Bu tip tasarımlarının çeşitli kompozisyonlarını keşfetmek için çalışırken Mongold kendini sınırlamamıştır.Paleti sıcak okrlar,doygun maviler,zeytin yeşilleri ve çikolata

¹²³ Belgeler com, Erişim Tarihi: 15.09.2012, <http://www.belgeler.com/blg/16a9/minimal-sanatta-form-ve-mekan-ilikisi-the-relationships-between-form-and-space-in-minimal-art>.

kahverengilerinden oluşur.Minimalist sanatçıların kullandığı renklerden daha çok İtalyan freskolarındaki tonlara benzer.”¹²⁴



Resim 2.15. Robert Mongold, Yüzükler, 2009

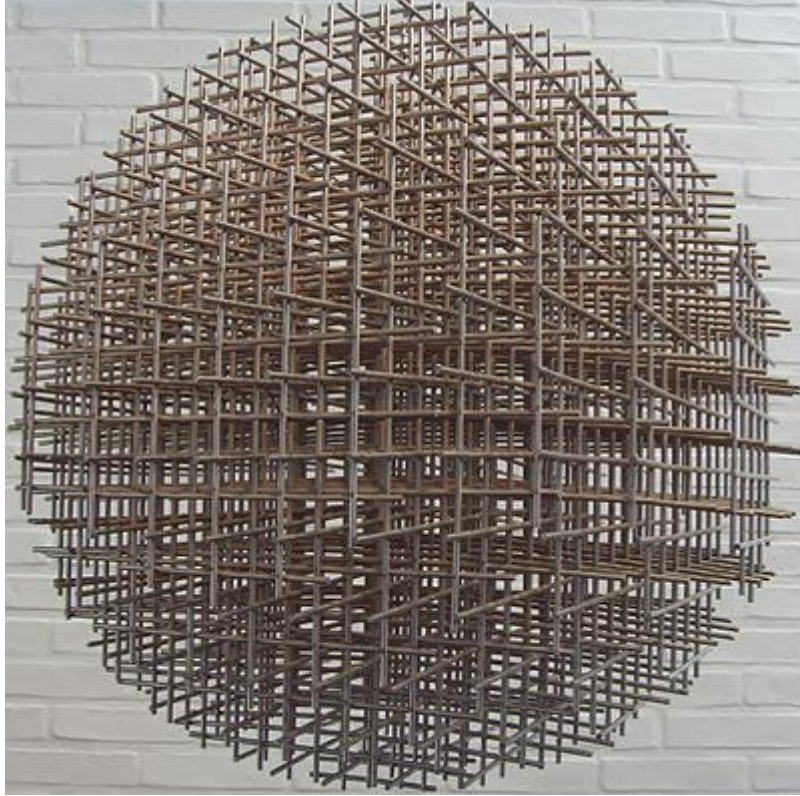
2.8.5. François Morellet

1992 yılından sonra eserlerinde farklı materyalleri birleştirerek (boyanmış kumaşlar ,neon borular,şerit ve kuşaklarla yapıştırılmış metallere) kullanmaya başladı. Morellet'nin eserlerinde bu materyaller estetik bir düzensizliğe dönüşüyordu.

“Sanatçı 1958'deki ilk sergisinde önceden planlanmış, sistematik kompozisyonlu geometrik biçimlerden oluşturduğu resimlerini sergilemiştir. Bir anlamda optik sanat (Op Sanat) üreten Morellet daha sonraları duvarları, yerleri paralel ve kesişen çizgilerle boyanmış, ayrıca TamKüre'de (1962) ,(Resim-2.16) görüldüğü gibi

¹²⁴ Guggenheim Museum, Erişim Tarihi: 3.10.2012, http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show_full/piece/?search=Robert%20Mangold&page=1&f=People&cr=4.

küçük metal boruları ya da tüpleri dik açı oluşturucu biçimde ızgara düzeninde birbirine ekleyerek mobil'ler (Calder, Alexander) yapmıştır. Resimlerinde yalnızca biçim seçimini rastlantıya bırakarak tüm uygulamayı kesin kurallara göre geliştiren sanatçı Fransa'da Buren ve Raynaud gibi sistematik geometrilerle çalışan sanatçılara öncülük etmiştir.¹²⁵



Resim 2.16. Morellet, Tam Kare

Morellet özellikle geometriyle ilgilenen sanatçılar grubu içinde yer almaktadır. 1960 'tan bu yana Op-Art, Hard-Edge-Painting, Minimal Art, Kavramsal Sanat gibi farklı akımları son derece başarıyla yorumlayan, çalışmalar üreten sanatçının bugüne dek izlediği yaşam ve sanat serüveni gerçekte ‘akımlar üstü’ bir özelliğe sahip olması dikkat çekicidir. Bunun en önemli nedeni Morellet'nin tüm dönemleri boyunca zamanın bakış açısıyla örtüşen bir sentez çizgisi geliştirmesi ve anlatım olanaklarını zorlamasıdır. Sanatçının tuval resminden yola çıkarak, obje, rölyef, yerleştirme, neon-

¹²⁵ J.N. Erzen, “Francois Morellet”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, 1296.

rölyef türlerinde değişik çalışmalar üretmesini ve özellikle Fransa, Almanya, Hollanda'da uyguladığı büyük boyutlu mekan şekillendirmeleri bilinmektedir.

“Çünkü Morellet’in sanatçı kimliğinde izlenebilecek olan süreklilik çizgisi, değişen tekniğe, anlatım farklılıklarına rağmen, karşıtını içinde barındıran, zaman içinde ileriye geriye doğru hareket ederek tüm gücünü “yeniye araştırmaya” ayıran bir özelliğe sahip. Yeni’nin Morellet’nin sözlüğündeki anlamı düşüncüyü bağımsızlaştırmaktadır. Kelimenin tam anlamıyla “sistematik” bir sanatçı. Ancak bu sistemler rastlantının da payını tabana atmadan, izleyicinin düşüncesini biçimleyebilme, bu biçimlemede yeniye açık ve özlü olarak büyüteç altına almada su yüzüne çıkıyorlar.”¹²⁶



Resim 2.17. Francois Morellet. Negatif n8, 2010, acrylique on canvas mounted on wood, neon tubes



Resim 2.18. Francois Morellet, Relache no 2, 1992, acrylique and oil on canvas lacquered aluminium, neon tubes on canvas strips 332x270x26cm

2.9. KAVRAMSAL SANAT

2.9.1. Sol Lewitt

Lewitt yapıtlarında geometrik ve matematiksel düzenlemelere dayanan bir sanat anlayışına sahiptir. Minimalizm ilkesine yakın olan sanatçı kendini kavramsal sanatın içinde görmektedir. Sol Lewitt’e göre bir sanat yapıtının önceden tasarlanması ve bir

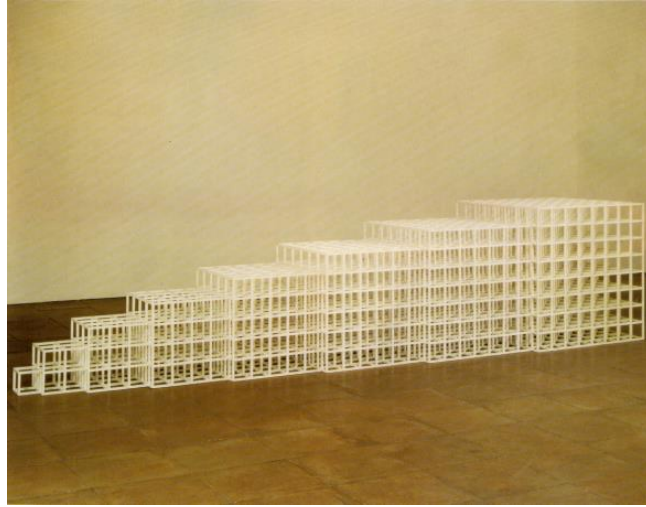
¹²⁶ Sönmez, s.96-97.

düşünce üzerine temellenmesi gerektiği düşüncesiyle kendini minimalist sanatçılardan ayırır.Lewitt'e göre bir yapıtın bir mantığı olması gerekliliğini vurgular.

“Son derece yalın ve geometrik, küp gibi tekdüze biçimleri yan yana getirmek, iç içe koyarak sistematik bir biçim üretme yöntemiyle çalışan Lewitt, algı kavramlarından hareketle geliştirdiği çalışmalarını çizim, grafik, duvar, üstüne çizimler ve heykeller biçiminde gerçekleştirmektedir.”¹²⁷

Sanatçının geometrik formları özellikle içi boşaltılmış küp biçimini matematiksel bir düzen içinde kurguladığı görülmektedir.Bu üç boyutlu yapıtlarda aynı ögenin tekrarına dayanan kurgulama biçimiyle tek bir biçimsellik yakalama çabasıdır.

Sol Lewitt minimalistler gibi temel formların tekrarıyla bütüncül bir birliktelik arar.Bu arayış içerisinde belli kural ve fikirle yapıtına kavramda yüklemektedir.Temel form olan küp, açık ve kapalı kombinasyonlarını uygulamaktadır.



Resim 2.19. Sol Lewitt, Açık Geometrik Strüktür IV,1990,Boyanmış tahta, 438x98cm, Lisson Gallery, Londra

¹²⁷ J.N. Erzen, “Sol Lewitt”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, 1109.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR KAVRAM OLARAK YAZI

“Düşünme dili getirir. Dilin varlığını aklın varlığı sayar. Decart insanoğlu doğası gereği toplumsal bir varlıktır. Dilin birinci amacı insanlar arasında düşüncüyü sağlamaktır. İkinci amacı yazı düşünce bildirişimiz sağlayan anlaşma sistemidir. Üçüncü amacı anlaşma sistemi renk, biçim, hareket vs yani sanattır”¹²⁸.

Yazının, sanat yapıtı içerisinde bir kavram olarak önem kazanması 20.yy’da ortaya çıkar. 20yy’a kadar yazının kullanılmasına karşın plastik bir değer taşımamakla birlikte ön plana da çıkmaz. “20.yy’ın başında,teknoloji ve bilimde yaşanan gelişmeler yaşamın tüm alanlarında yansımaya başlar. Sanatında bütün disiplinlerinde gözlenebilen bir değişim süreci yaşanır. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da ortaya çıkan, Batı’nın plastik sanatlar geleneğini sorgulayarak kökten bir değişim yaratan ve sonrasındaki bir çok akımın çıkış noktasını oluşturan Kübizm akımı bu sürecin en önemli noktalarından birini oluşturur. Aynı yıllarda İtalya’da gelişen, sanat yapıtını geleneksel estetik değerlerden soyutlamayı ve sanata herkesin erişebilmesi gerektiğini savunan Fütürizm akımı da,sanat yapıtında yazının bir imge değil kavram olarak sunulmasının temellerini atmaya başlar. Ancak imgenin hakimiyeti altındaki yazının geçireceği değişimin başlangıç noktasını oluşturan Fütürizm akımı takip eden Dadaizm olur.”¹²⁹

3.1. DADA

3.1.1. Rene Magritte

Magritte yapıtlarında görsel ve sözsel anlayışları bir arada kullanmaktadır. Bunu yaparken de birbiriyle çelişki yaratarak ikilem yaratmaya çalışmıştır. İzleyiciler görsel olarak algıladıkları nesneyi sözcükler vasıtasıyla silmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda izleyiciye yaşattığı sorgulama ve ikilemi en iyi anlatan yapıtı ‘‘Bu bir Pipo değildir’’ (Resim-3.1) adlı yapıtıdır. Mehmet Yılmaz’ın Modernizmden Postmodernizm’e adlı kitabında Berger’in bu yapıtla ilgili düşüncelerine şöyle değinmiştir; ‘‘Berger’in

¹²⁸ Bünyamin Özgültekin, “Günümüzde Actuel Sanat”, *Ders Notları*, 2010.

¹²⁹ Ceren Özpınar, “Yazı Olarak Sanat Yapıtı”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 110, Bahar 2009, s.51.

yorumu özetle şu: ‘‘Magritte iki dille (görsel dille sözel dille birbirini iptal ettirmiştir’’. Peki, gerçekten öyle miş? Bunu önce kendim sordum; yazarın kurduğu tümce çok güzel, ama tam olarak tatmin olmadığımı itiraf etmeliyim. Evet, üstteki pipo resmin alttaki yazıyı, alttaki yazı da üstteki görüntüyü yalanlıyor. Dolayısıyla, yazara göre her iki dil birbirini iptal etmiş oluyor. İyi ama, bendeniz her iki şeyi de aynı anda görmeyerek yapan) yazıyı tamamen sileme de, ondan daha güçlü görünüyor bana göre Zira, sizi bilmem ama benim görsel dilim, Fransızca’mdan (ki şu an o da görsel aslında) karşılaştırmayacak kadar güçlü. Ama ne olursa olsun, bunları ayrı düşünmek mümkün olsa bile, ayrı görmek olanaksızdır.



Resim 3.1. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-9, Tuval üzerine yağlıboya, 81x60cm, Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles

Artık tek başlarına, ne görüntüler yetiyor bize ne de işitmeler, okumalar. Görsel imgeyi, hem görürüz hem okuruz, sözel dili de öyle. İşin kötüsü, bunların her biri kendi dışlarına taşan, diğerlerine nüfuz eden, ortalığı karıştıran şey(ler)e ne kadar denk gelir, onu ne ölçüde doğru yansıtabilir? Bir dildeki anlam nasıl oluşur? Bir ressam olarak bunlarla ciddi ciddi ilgilendiğine bakılırsa kuşkusuz, Magritte, sınırdan oturan ama ekmeğini komşu ülkenin topraklarından kazanan türden biri. O topraklardan beslenmiş beslenmesine, ancak karşılıksız bırakmamış da. Öyle görünüyor ki, 1960’larda ortaya çıkacak olan kavramsal sanata bir koldan öncülük etmekle kalmamış (ne hikmetse,

kavramsal sanatçılar onun adını pek anmazlar), dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünörlere de bir deney alanı yaratmış, fikir vermiş bir sanatçı Magritte.”¹³⁰

Nesnelerin görsel ve sözel anlamları arasındaki ilişkiyle seyircinin dikkatini çekerek bir gerçeklik yanılsaması yaratmaya çalışıyordu. Magritte için imge kadar sözcüklerinde varlığı önemlidir. Yazı ve plastik elemanın birbirinden ayırarak, dil ve öge arasında ki geleneksel bağlantıyı bozmaya çalışır. Magritte kendi sanat yapıtına bakan izleyiciyi düşöndürmektedir. Lynton, Magritte'nin ‘‘Bu bir Pipo değildir’’ adlı eseri ile ilgili şöyle söylemektedir; ‘‘ Görüntülerini çoğu zaman domuz yağı kullanarak yaptığı izlenimi veren cepheden çizilmiş kompozisyonları çok basit bir üslupla sunuşu, resimlerindeki aykırılığı gizler gibidir. Sözcüklerin kullanışı bunun iyi bir örneğidir. Bu yapıt, Magritte'nin betimlemelerle sözcükleri yan yana getirdiğı resimlerinden biridir. ‘Bu bir pipo değildir’ sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tuval üzerine sürömuş boyadır. Ama görüntüleri baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde bir takım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. ‘Pipo’ dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler.’’¹³¹

Magritte'nin ‘Bu bir Pipo değildir’ de sanatçı el yazısıyla yazmıştır. Burada sanatçı kendini ifade etmektedir. Bu yapıtta Magritte imgenin kusursuz bir şekilde fotoğrafını yoksa resimmi izlenimini izleyiciye sunarken sanatçı el yazısını kullanarak kendini temsil etmiştir. Hem sözel hemde plastik anlamda ikilikler üzerine kurulan yapıtta izleyiciyi düşünmeye itmiştir. Bünyamin Özgöltekin'in Günümüzde Actuel Sanat ders notlarında; ‘‘Kolaj mantığında yapılan yağlıboya çalışmasıdır. Resimde ayırt edilen görölen olarak bir nesne biçimi ile bir tümcenin biçimidir. Gördüğümüz bir temsildir. Temsile bir nesne gösterilmeye çalışılmıştır. El yazısı dilin gösterme biçimini temsil eder. Yanılsama alanı ile birşey gösterir ve farklı başka birşeyden bahsedilir. El yazısı bir yandan kendini temsil ederken öte yandan temsil edilenle ilişkiye girer. El

¹³⁰ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat , s.148.

¹³¹ Lynton, s. 217 – 218

yazısı metinle figürü birbirine yaklaştırır. Plastik öğelerle bağlantısı, yeni bir resim biçimi yaratmaz fakat temsil edilene nasıl bağlanacağı sorusunu sordurtur.”¹³²

3.2. KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal Sanatta düşünceyi duyguyu iletmede sanatçı yazıyı kullanmaktadır. Bu gruptaki sanatçılar ulaşmak istedikleri kavramı yazıyla ifade etmektedirler. Bu anlayıştaki sanatçıların artık nesnesi yazıdır. Sanat ve Dil grubu kavramları, imgeleri yazıyla nitelendiriyorlardı.

Resim, bir yüzey üzerine birtakım renk, çizgi ve şekilden oluşan bir nesneydi, ama aynı zamanda, kendi dilinin olanaklarıyla karşısındaki insana bir şeyler söyleyen yapıtı ona göre. Resmin dili görsel, metnin dili yazınsaldı; dolayısıyla bir sanat metninin bir resimden farkı, sadece biçimseldi.”¹³³

Kavramsal sanatçılara göre düşünceyi en etkili aktarma biçimi yazıdır. Kavramsal sanatta yazı hem imge hemde kavram olarak aynı değere sahiptir.

3.2.1. Joseph Kosuth

Kosuth’un vermek istediği kavram üç öğeden oluşur;

Nesne,

Nesnenin fotoğrafı,

Nesnenin sözlük tanımı.

Kosuth bu üç ögenin birbiriyle ilişkisini irdelemiştir. İzleyici ilk olarak üç boyutlu nesneyi görüyor ona dokunuyor, daha sonra onun yanılması var; yani başında artık iki boyutlu bu nesne, en sonunda da sadece yazı var ve bu nesnenin en soyut hali olarak vurguluyor. Kosut için bir yapıtta en önemli şey düşünce ve kavramdır. Sanatçı yapıtlarında görsel kod e sözlü kodu bir arada izleyiciye sunmaktadır. Kosut ‘Bir ve Üç Sandalye’(Resim-3.2) adlı yapıtında sandalyenin fonsiyonel değişimini sorguluyor. Ona göre sanat artık düşünme sanatıdır. Kosut izleyicinin bilinçaltında nesnenin algısı ile farklı bir açıdan yüzleşmesini sağlıyordu.

¹³² Özgültekin, 2010.

¹³³ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.212.

Bir ve Üç Sandalye adlı yerleştirmede; Ortada gerçek bir sandalye, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalyenin sözlükteki tanımından oluşuyor. Sanatçımı bu yapıtta Nesne, nesnenin görüntüsü ve sözlüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerine kafa yormamızı istiyor izleyiciden. Gerçek ve taklit bir arada erilmektedir.



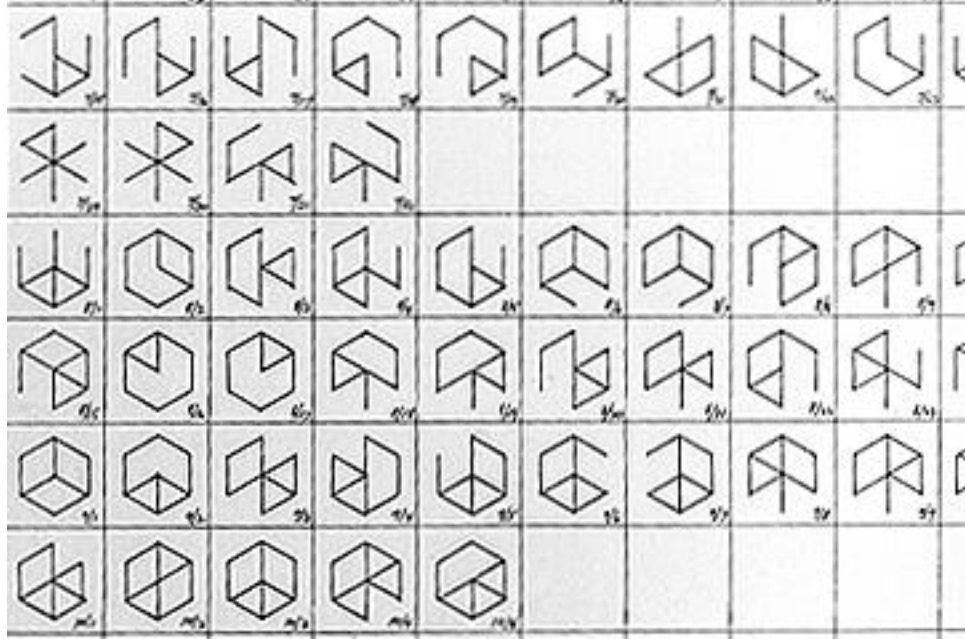
Resim 3.2. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965. Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 61.3 cm.

Mehmet Yılmaz Modernizmden Postmodernizme sanat adlı kitabında Bir ve Üç Sandalye den şöyle bahsetmektedir;”Gördüğümüz kadarıyla, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen gerçek bir sandalye bu. Ona gerçek dememizin nedeni; elle tutulabilen bir maddeden yapılmış olması, oyuncak olmaması, Pratik bir işlevi yerine getirmesi ve elbette o nesneyi tanıyan herkesin ona ‘sandalye’ demesidir. Günlük yaşamda (birkaç hınzırın dışında) kimse bu sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa, oradaki sandalye kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden daha önceki bir sandalyenin, o da kendisinden çok daha öncekinin... taklidi ya da kopyası değil midir? Böyle gerisin geri giderek ilk sandalyeye ulaştık diyelim; peki, ulaştığımız o sandalye hangi sandalyenin taklididir, kopyasıdır? Platon’a sorarsanız, idealar dünyasındaki sandalye ideası’nın taklidi elbette. İdea, Platon’a göre, hem düşünce hem de biçimdi. Bir marangozun bir sandalye yapabilmesi için gerekli olan en uygun biçimsel düzen. Fotoğraftaki sandalyenin gerçek sandalye ile

aynı boyutta olması, bunun sağdaki metinle aynı hizaya asılması ve ayrıca ağaç sandalyeyi de ikisinin ortasına yerleşirmesi, sanatçının dengeli bir kompozisyon gözü rahatsız etmeyecek bir düzen amaçladığını gösteriyor. Soldan sağa baktığımızda ayrıca her üç elemanın bir ritim oluşturacak şekilde yerleştiğini görüyoruz; ki bu da görsel yapıtlardaki estetik unsurlardan biridir. Biçime özgü benzer kaygıları, Bir ve Beş Saat, Bir ve Üç Testere ya da Bir ve Üç Pencere gibi yapıtlarında da görebiliriz¹³⁴.

3.2.2. Sol Lewitt

‘Tamamlanmamış açık küplerin türevleri’ (Resim-3.3) adlı yapıtında Sol Lewitt semboller, rakamlar ve yazılarla yapmış olduğu geometrik matematiksel dizgisini ortaya koymaktadır. Küp biçiminin matematiksel evreleriyle açıklamaktadır. Bu yapıt Lewitt’in kullandığı küp biçimlerinin kavramsal yanısıdır ve iki boyutludur. Lewitt bu iki boyutlu matematiksel küp biçimini üç boyutlu yapıtlarıyla da göstermektedir.



Resim 3.3. Sol Lewitt, Bitmemiş Açık Küpler için Şematik Çizim, 1974, Weber Gallery’deki serge için basılmış bildiri

¹³⁴ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.22.

3.2.3. Lawrence Weiner

Weiner'in yapıtları resim mi, heykel mi yoksa bir yazı metni mi? Sorularını sordurur. Kavramlar üzerinden herhangi bir imgeye başvurmadan sadece yazıyla seyirciye sunar.

Weiner kendi sanatını şu sözler ile tanımlar; ‘Nesnelerle bir derdim yok, ama ben nesne yapmak istemiyorum. Nesne kendi başına bir meta olması nedeniyle insanların ormana bakarken sanatı görmeleri olanaksız kılan bir şeye dönüşüyor. Benim yaptıklarımı satın alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Sadece akıllarında tutmaları da benim için yeterlidir. Ayrıca ona sahip olmak için satın almaları gerekmiyor bilmeleri yeterlidir.’¹³⁵

‘Gözün Görebildiği Kadar’(Resim-3.4) adlı yapıtında yazı çalışmanın bütünlüğü içinde kavramsal bir temsil biçimi olarak ortaya çıkar ve seyircide herhangi bir imgeleme yorumlayışına meydan vermez.’¹³⁶



Resim 3.4. Lawrence Weiner: AS FAR AS THE EYE CAN SEE, 2007-08 Whitney Museum of American Art, New

¹³⁵ Antmen, 20.Y.Y Batı Sanat Akımları, s.199.

¹³⁶ Özgültekin, 2010.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ

Soyut sanata gelindiğinde doğadan kopuş bizi temel geometrik biçimlere (kare, dikdörtgen, daire gibi), yatay-dikey çizgilere yöneltirken aslında mimarının temel formlarına bir gönderme de yapmaktadır. Mimari bir yapıtta geometrik formlar, yatay-dikey çizgilerden oluşmaktadır. İsmail Tunalı bu düşüncüyü şöyle açıklamaktadır; “*Sanat yapıtı, doğaya karşıt bir başka düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer. Çünkü, her resim yapıtı, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, ‘denkleşmiş’ bir yapıtıdır, bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir. Bu ‘denkleşmiş’ yapı, bu ‘harmoni’ hem mimarlık, hem de müzik için geçerlidir. Bu anlamda vaktiyle Schelling, ‘mimarlığı taşlaşmış müzik’ olarak anlıyordu. Mondrian ve Doesburg’un Konstrüktivizminde, resim de böyle bir harmoniye katılır. Bunun için resim, bir bakıma mimari olduğu gibi, bir bakıma da müziktir. Konstrüktif resim yapıcı rasyonel bir yasalılığa dayanması, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, onu bir yandan modern mimariye, ‘Bauhaus’a bağlıyordu, öbür yanda da özellikle caz müziğine bağlıyordur.’¹³⁷*

Süprematizm, Neo-Plastizm, De Stijl, Konstrüktivizm gibi akımlar mimari-resim ilişkisini hem iki boyut hemde üç boyutlu bir anlatımla bize göstermektedirler.

“Örneğin, bir Doesburg’un, bir Malevich’in resmi, üç boyutluluğa dayalı bir resim, bir mimari resim olduğu gibi, aynı dönemin mimarisi de, Bauhaus mimarisinde olduğu gibi, gerek cephede, gerekse iç mekanların düzenlenmesinde bir Mondrian’ın yatay ve dikey düzlemlerini yansıtır. İşte, çağa özgü böyle bir resim-mimarlık bütünlüğü düşüncesi, çalışmamızda bize kılavuzluk ediyor.”¹³⁸

¹³⁷ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, , s.181.

¹³⁸ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, s.120.

Resim ile mimarinin ilişkilerinin kıvılcımları Süprematizmle kendini göstermeye başlamıştır. Malevich sanatında doğadaki biçimleri kavrayarak temel geometrik biçimlerin kompozisyonuyla mimari bir denge yaratmıştır.

Cezanne'nin açtığı yolda ilerleyen sanatçılar, sanatlarına geometriyi dahil etmeye başladılar. Artık doğanın aynısını yapmak yerine yeniden yorumlanması anlayışı ortaya çıkmıştı. Kübizm doğadan kopması da bu yeni yorumlamanın en iyi örneklerini sunmuşlardı.

4.1. ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ

4.1.1. Paul Klee

Klee'nin Tunus ziyaretinde etkilendiği İslam mimarisinin etkisi ‘‘Kırmızı-Beyaz Kubbe’’(Resim-4.3) adlı tablosunda açıkça görülmektedir.

Klee'nin 1916'da A. Macke ile yaptığı Tunus yolculuğu, onun sanatında bir dönüm noktası olmuştu. Orada en büyük yaşantısı güneyi göz kamaştıran ışığı oluyor. Ona yabancı olan bu ışık altında biçimler birer motif olarak görünüyor ve gölgenin karartmadığı ışıldayan rengi keşfediyor. O zamana kadar ışık koyu-açık karşıtlığıyla veriliyordu. Ton aracılığı olmaksızın sadece renkle ışık verilemez miydi? Kairuan'da yaptığı suluboyalar bu sorunun ilk karşılığıydı. Klee, Barok'tan Empresyonistlere kadar süren ton ressamlığının anlatım sınırlarını aşmıştı. Alışılmadık doğa biçimlerinin, kubbeli yapıların, derinlik belirtilmeden bir düzey üzerine renkli motifler halinde toplandığı bu resimler, kilim ya da halı etkisi bırakır. Klee, Tunus'ta yalnız güneyin aydınlığıyla değil, soyut İslam sanatıyla da karşılaşmıştı.¹³⁹

¹³⁹ Maryy Hollingworth, *Dünya Sanat Tarihi*, Inklap Kitapevi, 1997, s.132.

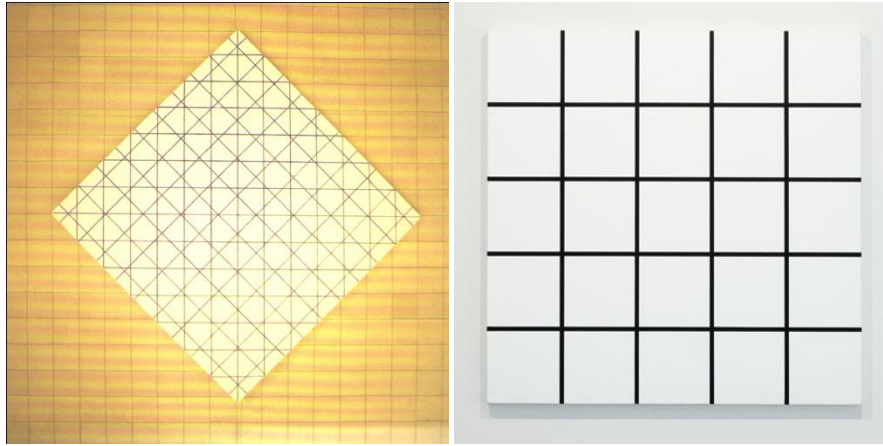


Resim 4.1. Paul Klee, Red and white domes, 1914, Watercolour, 14 6x13 7 cm

4.1.2.François Morellet

Morellet 1952 yılından sonra çoğunlukla kare tuvaler tercih etmiştir. Malevich'in 'Beyaz Üzerine Siyah Karesinden' (Resim-1.1) etkilenen sanatçı mümkün olan en az öge ile resim yapma anlayışıyla Malevich'le de bir bağ kurar. Morellet'in çalışmalarında geometrik biçimler yanıltıcı bir şekilde basittir. Morellet'in geometrik soyut anlayışı bir anlamda onu minimal sanatla bağkurar.1971'den sonra sanatçı Op-Art'dan etkilenmiştir.Bu dönemde çizgiyi yüzeye indirgeyerek sade eserler üretmiştir. 1970'den sonra farklı meteryalleri ile geometrik formları birleştirmiştir. Boyanmış kumaşlar,neon borular,metal şeritler ile geometrik bir gerçekçiliği aralarındaki çelişmelerin sentezine yönelmiştir. *"Sanatçının Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı serginin ana gövdesi bu galerinin karelerle kaplanmış iç mekanı. Bu sergi nedeniyle birlikte çalışmaya başladığımızda Morellet kendi sanatı için adeta biçilmiş bir kaftan olan karelerle yüklü bu mekanı bomboş olarak sergilemeyi düşünüyordu. Ancak daha sonra çok sevdiği İstanbul kenti için özel bir sergileme mantığıyla adeta retrospektifini gerçekleştirdi sanatçı. Galerinin birinci salonunda sergilenen 103x103 cm*

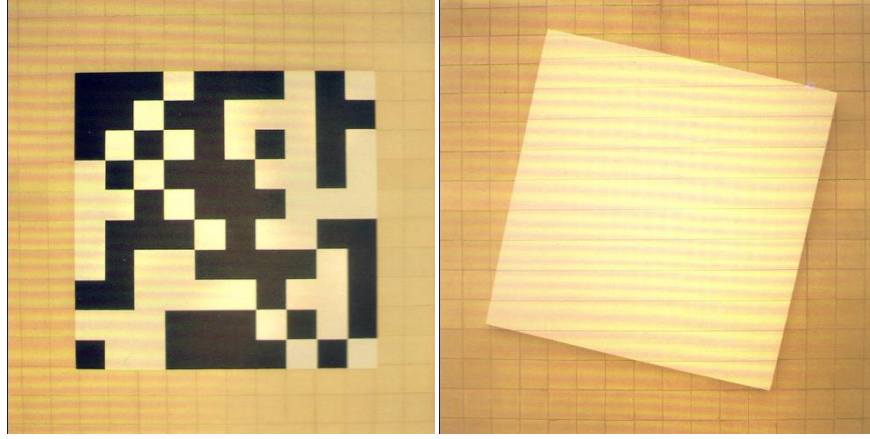
boyutlarındaki dört tuval, isimlerinden de anlaşılacağı gibi gizli birtakım tarihlere gönderme yapıyorlardı. ‘41 yıl sonra İstanbul’da’(Resim-4.3) ismini taşıyan çalışmayı ‘36 yıl sonra İstanbul’da’, ‘33 yıl sonra İstanbul’da’(Resim-4.4) ve ‘18 yıl sonra İstanbul’da’ isimli tuvaler izliyor. Tüm tuvaleri Morellet İstanbul sergisi için özel olarak üretti. 1994’te verilen rakamları çıkarttığımızda hem sanatçının İstanbul’a geliş tarihi, hem de bu tarihte hangi stilde çalıştığı ortaya çıkıyor. Bu dört tuvalde ve ‘Niş-Yerleştirmesi’nde görülen çizgiler galerinin kare fayanslarıyla ilişkiye geçerek 1953’ten 1994’e dek büyük bir sabırla çizgilerin ritmini, birbiriyle olan ilişkisini irdeleyen Morellet’in ‘İstanbul Retrospektifi’ni oluşturuyorlar. Galerinin dış mekanı ve ikinci salonunda yer alan ‘Yapıştırma Bant Yerleştirmeleri’nin sergiye taşıdığı dinamizm, sanatçının 1968’ den beri geliştirdiği bütüncül anlayışın iki yorumlaması olarak önemli bir görsel zenginliğin altını çizmektedir.



Resim 4.2. François Morellet, 33 yıl sonra İstanbulda-18 yıl sonra İstanbulda, Maçka Sanat Galerisi, 2004

Galerinin dış mekanındaki yerleştirme ‘Artıdan Eksiyeye’ ismini taşıyor. Morellet 1968’ den bu yana siyah bantlarla duvar, cam, metal yüzeyler üzerine yatayla dikey iki çizgi-nin karşılaşılarak en sonunda artı işareti oluşturmalarını sağlayan bir sisteme göre çalışmalar üretmektedir. ‘Artıdan Eksiyeye’nin en ilgi çekici özelliği, sanatçının burada ilk kez sarmaşık dallarını da kompozisyonda diyaloga sokması. Bu çalışma öyle sanyorum ki sıkı bir sistem mantığıyla çalışsa da Morellet’in geometrinin

keskinliğini törpüleyen, hatta kara mizaha dayalı öğeleri kullanarak geometrik formların kapalılığını nasıl alt ettiğini gösteren bir düzeyde”¹⁴⁰.



Resim 4.3. François Morellet, 41 yıl sanra İstanbulda, 36 yıl İstanbulda, Maçka Sanat Galerisi, 2004

Sanatçının 2004 yılında Maçka Sanat Galerisinde açtığı sergide galerinin seramiklerle kaplı iç mekanına gönderme yapmaktadır. Maçka sanat galerisi'nin fildişi beyazı küçük seramik karelerle kaplı iç mekanından esinlenerek 1953,1958,1961, ve 1976 yıllarında yaptığı resimleri yeniden yorumlayan Morellet,böylece boş olduğu zaman bir harika olarak nitelendirdiği galeri mekanıyla açık bir hesaplaşmaya girdi.



Resim 4.4. François Morellet

¹⁴⁰ Sönmez, s.98-99.

4.1.3. David Nash

Nash malzeme olarak sadece ağaçlarla uğraşmaktadır. Londra'nın şehir yaşamından uzak kalmayı tercih eden Nash, sanatını geliştirecek olan zihinsel ve fiziksel ortamı Kuzey Galler'deki Festioniog Vadisi ormanlık alanında bulmuştur. Bu vadi, onun laboratuvarı olmuştur. Nash, çıktığı ağaç avlarında kurumuş ağaç parçaları arar. Açtığı sergilerin çoğunda sergilediği işleri, o bölgenin yerel, işlenmemiş ağaçlarından seçer. Sadece ağaç yontmakla kalmaz, aynı zamanda bitkilerin büyümesini sanata dönüştürür. “ Bu anlamdaki en bilindik işi 22 dişbudak ağacından oluşan Dişbudak Kubbe'dir. Nash Dişbudak Kubbe'yi 1977'de 21. yüzyıl için tasarlamıştır. Belirttiğine göre, onun ağaçlarla çalışmaya başladığı ilk işidir bu. Dikilen 22 fidan, Nash'ın özel bakımı sayesinde zaman içinde bir kubbe oluşturacak şekilde büyümüştür. Nash ve eşi 2000 yılına kubbenin içinde girmişler, şaraplarını yudumlamışlardır. Sonsuzluk iddiasıyla doğa koşullarına direnen yapıt yerine hem kendine göre bir yaşantısı olan hem de çevresine daima yanıt veren bir iş olarak tasarlanmıştır Dişbudak Kubbe. Bu iş, Nash'in 22 dişbudak fidanına ilerde içinde yaşayacağı sözünü verdiği karşılıklı bir anlaşmadır. Kubbe, insan doğaya iyi davrandığında, doğanın da onu olumlu bir tepkiyle karşılayacağını kanıtıdır ona göre.”¹⁴¹

4.1.4. Emil Schumacher

“Schumacher'in yarım yüzyıldan fazlaca bir süreden beri yaptığı resimlerini özetliyor bu desenler. Mezopotamya'nın antik kalıntıları içinde sanatçının özellikle kapı, kemer, kubbe gibi kendi resmindeki yuvarlaklıklarla ilintisi olan yapı elemanlarını çizmesi bir rastlantı değil. Desenlerinde gördüğümüz kubbelerin, kemeraltının ortaya çıkardığı strüktür bu retrospektif serginin bel kemiğini oluşturuyor.”¹⁴²

¹⁴¹ Sönmez, s.85.

¹⁴² Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.253.

4.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE MİMARİ VE RESİM İLİŞKİSİ

4.2.1 Adnan Çoker

Adnan Çoker kendi gelenekleriyle hesaplaşmayı kendi kültüründen beslenmiştir. Kültürünü en güzel yansıtan mimari yapıtlarla sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Adnan Çoker'in geleneği kavrama biçimi Selçuklu ve Osmanlı mimarisine yaslanır. 1970'lerden sonra Soyut-Dışavurumcu tavrın törpülediğini görürüz. Adnan Çoker'in İslam mimarisinin en temel ögesi olan kubbe formundan etkilenerek ressamca yeniden yorumlamaktadır.

Adnan Çoker, mimari öğelerden yorumladığı biçimleri vurgulamak için siyah renk tercih etmektedir. Bu boşlukta asılı gibi duran biçimlerle uzaysal bir evren yaratmaktadır. Klasik Osmanlı mimarisinde kubbe temel form olarak karşımıza çıkmaktadır. Kubbe formu esas alınarak diğer yapı elemanları orantılı olarak yerleştirme ilkesine dayanır. Bu bütünleşmeyi yapının sonsuz dinginlik veren dış yapısında da görmekteyiz. Sinan'ın Süleymaniye,Selimiye'de ulaşmak istediği amacına ilerleyişini Çoker'de de izlemekteyiz. Adnan Çoker'de de Sinan gibi çıkış noktası kubbedir. Bu anlayışın Mimar Sinan'ın yapıtlarında kusursuz bir oran-orantıyla görmekteyiz. Sinan'ın yapıtlarında kubbe asal form olarak yapının tüm ihtişamını göstermektedir. Çoker'in yapıtlarında da mimari bir form olan kubbe çıkış noktası olmaktadır.Nazan İpşiroğlu'nun Adnan Çoker'in Son dönem resimlerini anlattığı makalesinde sanatçının resimlerindeki mimari yapılanmayı şöyle anlatmaktadır;“ *Boşluğu görselleştirmek için siyahı seçiyor. Biçimler siyah boşlukta kendi içinden ışıldayan renk şeritleriyle belirginleşiyor. Böylece resim yüzeyi de kompozisyonun bütünü içinde ışık ve renk gibi bir biçimlendirme ögesi olarak değer kazanıyor. Bu dönemde sanatçıya mimari yapıtlar esin kaynağı oluyor. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin kubbe, kemer, minare vb. temel yapı öğeleri ya da süsleme öğelerinden kaynaklanan biçimler resimlerine konu oluyor. Ama Çoker'in resim hayranlığını ‘‘Türk mimarisinin özeti’’ sözüyle ifade ederken, resimleri de bu düşünceyi yansıtırçasına Sinan geleneğiyle koşutluk gösteriyor. Bilinçli ya da sezgisel olarak Sinan geleneğini sürdürüyor. Bunu açıklayabilmek için Sinan'ın yapıtlarındaki önemli bir noktaya değinmek istiyorum.*

Osmanlı mimarisi daha baştan itibaren Selçuklu geleneğini sürdürememiş, plan olarak kareyi ve kare biçimli içmekanın örtüsü olarak kubbeyi seçmişti. Selçuklu geleneğinin yapıdan ve yapıyı taşıyan öğelerinden bağımsız, salt yüzeye bağlı süsleme ilkesine de karşı tavır almıştı. Sinan'dan önce Osmanlı mimarisinde bir çok cami tipi vardı. Bunların ortak yanı, bütün İslam camilerinde olduğu gibi içmekanın yönlendirilmemiş olmasıydı. Sinan'ın ereği, merkezi iç mekanı en yetkin biçime ulaştırmak ve aynı zamanda iç mekana yapıdan dış görünümü arasında uyum sağlamaktı. Sinan'ın camilerinde, Rönesans kiliselerinin tersine, mekanı kubbe oluşturur. Rönesans mimarisinde kubbe, tüm taşıyıcı öğelere bir yanıt gibidir, yapıyı noktalar (San Pietro'nun kubbesi yıllar içinde aynı plan üzerinde birkaç kez değiştirilmiştir.) Sinan, mimarisinde bunun tam terisini gerçekleştirmiştir. Kubbe çıkış noktasıdır. Yapı öğeleri yukardan aşağıya doğru gelişirler. Başka deyişle diğer yapı öğeleri küçük yarım kubbeler, ayaklar, kemerler, küçük kemerler vb. hepsi kubbeye oranla gerçekleşirler. Bütün bu öğeler birbiriyle öylesine sıkı bir ilinti içinde bütünleşmişlerdir ki, taşıyanla taşıyıcı arasındaki sınır ortadan kalkar. "Mekan sınırları tek bir taş bloktan yontulmuş" gibidir. "Kubbe, duvarlar ve ayaklar bölünmez bir bütün meydana getirirler. "Bu bütünleşme iç mekanda olduğu kadar, yapının dış görünümünde de sonsuz bir dinginlik duygusu uyandırır. Çoker, 1969'da ilk kez İslam mimarisinin biçimlendirme öğelerini kullanmaya başlıyor. Benim üzerinde durduğum dönem 1990 sonrası. Arada geçen süre içinde Selçuklu ve Osmanlı mimarisine gönderme yaptığı resimlerde gizli bir arayış seziyorum. Nasıl, Sinan belli bir amaca doğru adım adım ilerliyor ve Süleymaniye'de ve özellikle Selimiye'de bu amaca ulaşıyorsa Çoker de öyle... Kubbe çıkış noktası oluyor. Siyah boşluk içinde morumsu, pembemsi renklerle ışıdayarak belirginleşen kubbe (ya da yarım küreler) en aza indirgenmiş belli belirsiz çizgilerle, ya da siyah ton farklarıyla belirtilen biçime egemen durumda. Çoker'in resimlerindeki denge ve dinginliğin sadece yine geleneğe bağlanabilen simetriden kaynaklanmadığı, bunun da büyük ölçüde etkisi olduğu kanısındayım."¹⁴³

Adnan Çoker 1970 yılından sonra İslam mimarisine yönelmiştir. Bu dönemden sonra Adnan Çoker'in yapıtlarında mimari yansımalar karşımıza çıkmaktadır. Ele aldığı

¹⁴³ Nazan İpşiroğlu, *Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri, Adnan Çoker Retrospektif*, Beşiktaş Belediyesi- Beltaş İşletmecilik San ve Tic.A.Ş., İstanbul 2010, s.331-332.

mimari yapıtların iyi bir analiz sonucu sanatçının kendi yorumuyla tuval yüzeyinde de yer alıyordu. “1969 yılında ilk kez İslam Mimarisini kullanmaya başlamıştır. 1969’da yaptığı Doğu Çerçevelemesi adlı tabloda ilk kez İslam mimarisinin özelliklerini kullanmaya başladı. Burada mor, pembe, eflatun ışıktan oluşan alanların tümüyle yalınlaştığını ve bunların çerçeveleyen yalın siyah formun İslam mimarisine göndermeler yaptığını görüyoruz. 1971 Yılına Saygı (1970), Beş Eleman On Işık (1972), Çifte Minare+Çifte Minare (1972) gibi büyük boyutlu tuvalerde aynı tavır yinelenip pekiştirildi.

Çoker, Selçuk-Osmanlı mimarisini bilinçli olarak kullanmaya karar verdikten sonra minareler (Çifte Minare+Çifte Minare 1972),(Resim-4.5) Türk Üçgeni (Dinamik Simetri 1973-1978), Ali Cafer Kümbeti (Açık Simetri II 1975), Kemerler (Bursa 1986) gibi birçok yapısal ve süsleyici elemanları resminde kullandı. Hatta 1973 yılında Amerikan Kültür Merkezi ‘ndeki sergisinde resimleri ‘T’ şeklinde cami planlarından esinlenerek düzenledi.

Çoker 1975 yılında Kayseri’de gördüğü Ali Cafer Kümbeti’nden esinlenerek mantıklı bir hamle yaptı. Açık Simetri II adlı yapıtında ilk kez ışıklı bantlar resmin ortalarından tuvalin kenarlarına kaymaya başladı. Bundan sonra kenarları açılan tuval yüzeyinin giderek yana, resmin arkasına ve duvara döndüğünü izliyoruz. Duvara dönen yüzeylerle birlikte ışıklı şeritleri de önce tuvalin ortasından kenarına kaçıyor, daha sonra da duvara doğru yönelip, bu aşamada çerçeveye asılıp kalıyorlar. Yanılsama uzamından elle dokunulabilir gerçek uzama geçiş bu. Tuval böylece heykelsi boyutlara ulaşıyor. Bursa’da (1986) tuvalin iki üst köşesine kaçan ışıklı şeritler Yeşil Cami’in kesik kemerlerine atıfta bulunuyor. Tuval ise mimarinin kendisi oluyor.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ İpek Aksügür Düben, *Adnan Çoker Retrospektifi*, 2010, s.272.

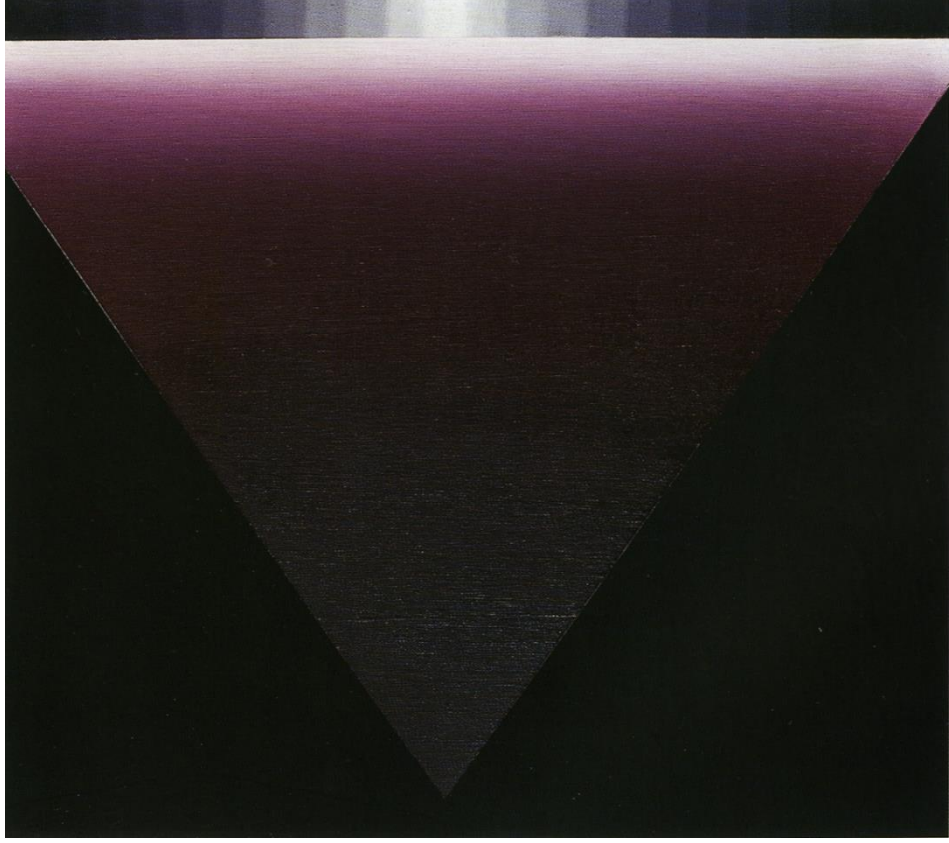


Resim 4.5. Adnan Çoker,Çifte Minare,1972,Tuval üzerine yağlıboya,140x160cm

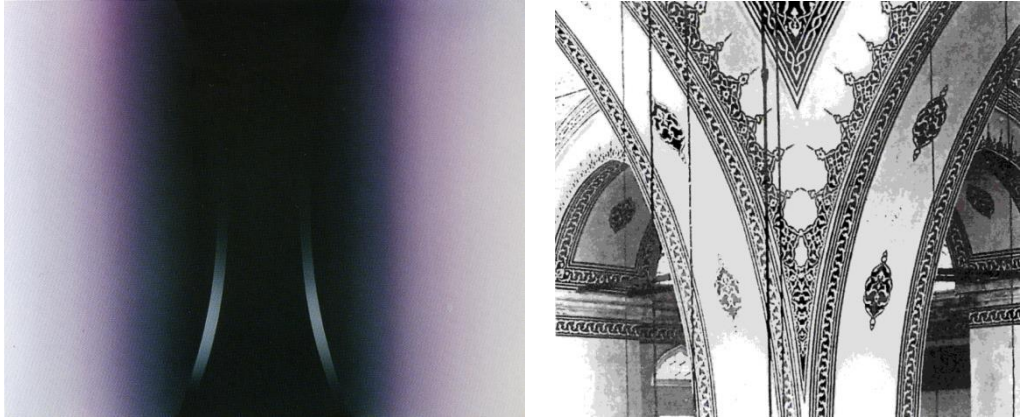
Çoker Osmanlı cami, medrese mimari öğelerinden yararlanıyor. Onları betimleme gibi amaç taşımadığı açıktır. Mimari öğelerin mekan ilişkisini çözümlerken bu formları kendi tuvaline taşıyarak yeniden kurma çabasını izlemekteyiz. Mimari öğelerden resmi için gerekeni aldığı bu soyut anlayışta minimal göndermelerle bütünleştirmeyi sürdürüyor. Ele aldığı mimari öğeler düşüncede soyutlanmış değil soyut yapılarıdır. Çoker'in gelenek karışısındaki tavrı da böyle. Geleneğe de böyle yaklaşıyor. *“Eğer Selçuklu ya da Osmanlı mimari öğelerinden yararlanıyorsam ya da onlardaki formel özellikler beni etkiliyorsa tutup da cami ya da medrese kapısı betimlemeyi düşünmüyorum” diyor.*” *Yapıtım mimari öğelerin üç boyutlu mekansal ilişkilerini, formel yapılarını inceleyerek resmim için gerekeni ele alıp yeniden kurmaya bir başka biçim içinde oluşturmaya ya da bambaşka bir anlamda kullanmaya yöneliyorum. “ Bu yıllarda Çoker'in Selçuklu ve Osmanlı mimarisini incelediğini biliyoruz. Yeni dönem resimlerinin çıkış noktası mimari öğeler. Başka deyişle görsel algılar. Paris öncesi resimlerinde de Çoker görsel algılardan yola çıkıyor, onları soyutlayarak tuvale aktarıyordu. Burada soyutlama değil değişim söz konusu. Çoker mimari öğeleri biçim açısından inceliyor. “resmi için gerekeni” ele alarak değiştiriyor ve bunlarla yeni bir yapı oluşturuyor. Burada doğrudan soyut bir yapı karşısındayız. Değişime uğrayan bu*

biçimler kimi zaman daha ilk anda belli bir yapı ögesini çağrıştırıyor. Kimi zaman da ona sadece minimal bir gönderme yapıyor. Örneğin ‘‘Mistik Simetri’’ bildik bir yapının soyutlaması değil, boşlukta duran soyut bir yapı. Siyah boşlukta askıda duran renkli üçgenler, dar açıları uç uca getirilerek öyle ilişkiendirilmişler ki, ilk bakışta sivri çatılı Selçuklu yapılarını çağrıştırıyor. ‘Ters Türk Üçgeni’de (Resim-4.6) öyle ama üçgenin ters durmasının dışında daha az çağrışımsal. Çoker üç kez bu konuyu ele amış. 1974’de, 88’de ve 95’de. İlkinde üçgen hemen hemen bütün resim yüzeyini kaplıyor ve iki yandan dışarı taşıdığı için uçları kesilmiş. Yalnızca üst uçta ufak bir boşluk var. Aşağıda, üçgenin aydınlık bölümünün altında yine ufak bir siyah boşluk içinde bir sütun imgesi var. İkinci resimde üstteki boşluk daha geniş, buna karşılık alttaki sütun oldukça belirsiz görünüyor. Üçgen iki yandan yine taşıyor. Üçüncü resimde üçgen tümüyle boşluğa girmiş, boşluk biçimlendirme ögesi olarak ağırlık kazanmış. Altteki sütun bu kez gri, ışıltılı bir çembere dönüşmüş. Tuvalin yan kenarlarına yakın, boşluktan gelip boşlukta yiten yine gri ışıltılı iki çember boşluğu daha da vurguluyor. Ayrıca üçgenin küçülerek sınırsız boşluk içinde üç yanında sınırlandırılmış bir boşluk içine alınmış olması Türk üçgeni çağrışımını da artırıyor. Görüldüğü gibi bunlar soyutlanmış yapılar değil, soyut yapılar. Somut bir yapı (görsel algı) düşüncede değişime uğrayarak soyut bir biçim alıyor ve yeniden görselleşiyor. Başka deyişle somut bir biçim soyutlaşıyor ve yeniden somut olarak karşımıza çıkıyor. Geleneksel olanın, çevremizi saran, yaşamımızda her an karşılaştığımız ya da karşılaşılabileceğimiz bu somut biçimlerin, böylesi değişimi karşısında izleyici çok kez onun gelenekle nerede, nasıl bağı olabileceğini ilk bakışta göremiyor bile. Hele resimlerin mimariyle ilgili bir adı ya da az önce söylediğim gibi açık bir çağrışımı yoksa bağlantıyı kurması büsbütün güçleşiyor.”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Nazan İpşirpçü, ‘‘Adnan Çoker’in Sanatında Gelenek’’, P. Dergisi, Sayı:5, Bahar 1997.



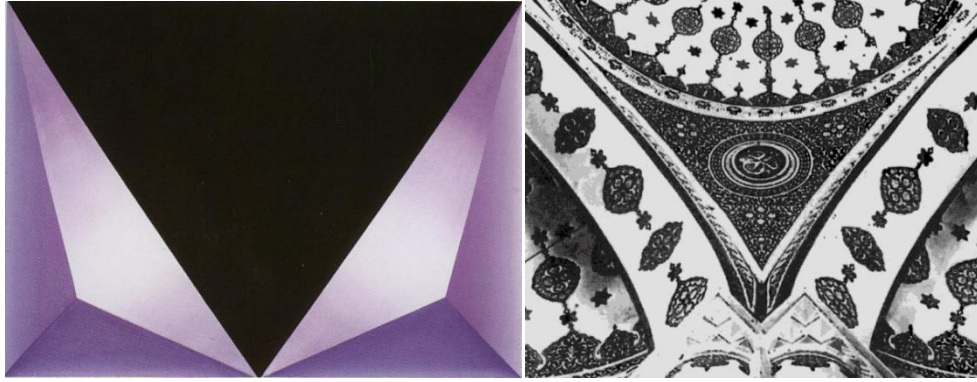
Resim 4.6. Adnan Çoker, Ters Türk Üçgeni, 1974-75, tuval üzerine yağlı boya 46x55cm



Resim 4.7. Adnan Çoker, Açık Simetri IV, 1995

Bambaşka bir anlam kazanan mimari yapıt değişime uğramaktadır. Bu değişimde mimari öğelerin biçimsel değişimi siyah fon üzerindeki biçimler yerçekimsiz bir ortamda yer almaktadır. Formlardaki ışık kompozisyon dengesini ararken Barokla olan ilişkisini ve ilham kaynağının mimari ve müzik olduğunu Ali Akay şu şekilde

açıklamaktadır; “ Kubbe biçimleri ise mimarının bu toprakların İslami biçimlerine yaptığı göndermelerle tamamlamakta ve yukarı veya aşağı dönük kubbelerin irili ufaklı yan yanlığı formlardaki ışık ve kompozisyon dengesini ararken, bir başka açıdan da barok ışığa göndermeler yapar gibi durmaktadır. Barok’un özellikleri arasında sayılan iç mekan ile cephe arasındaki bağımsız ilişki, bu resimlerde dış yüzey olarak sunan formların hacimsel olarak espasta yer aldığını düşündürür bakanlara. Bu şekilde, simetrik şekillerle de kontrpuan problemini halletmek istemektedir. Bir tür denge arayışıdır söz konusu olan.Benim ilham kaynaklarım ilki müzik ,ikincisi mimaridir.Her iki sanat da soyuttur.Yapı fikri démodé bir fikir değil,her zaman yaşayan bir fikir.Geçmişte vardı,gelecekte de olacak .Ama mimari beni her zaman çok etkiledi.Bende “mademki bu memlekette yaşıyorum ,bu memleketin de toprağını kazmalıyım” diye düşündüm.”¹⁴⁶



Resim 4.8. Adnan Çoker,Türk Üçgeni,1973-74

Adnan Çoker’in resimlerinde resim yüzeyini pürüzsüz siyah alan oluşturmaktadır.Derinlik etkisinin daha belirgin olduğu bu resimlerde biçimler kendi deyimleriyle ‘askı’da kalıyorlardı.Bu uzaysal mekanda sınırsız bir espas,degrade ile biçimler bizi derinlere çekmektedir.Mimari biçimlerin ilişkili degradasyonla oluşan canlı şerit e ışıklı kenarlar vurgular,askı biçimlerle espas derinliğinde bütünlük algısı izleyiciye anıtsallığıyla etki altına almaktadır.Adnan Çoker’in mutlak bir boşluk olarak ifade ettiği espasında yer alan askı biçimler yerçekimsizlik ilkesiyle,zaman göndermesiyle aynı zamanda Sinan’la kurulan diyalogla çağdaşlık örneği vermektedir.

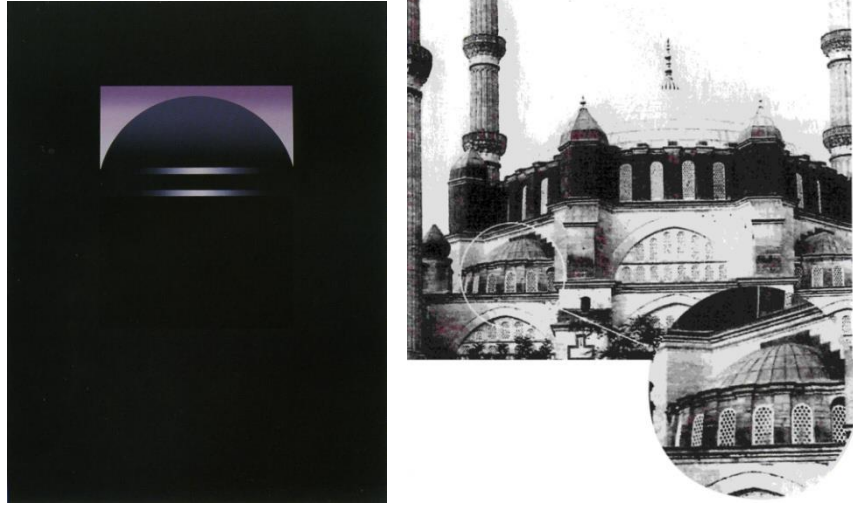
¹⁴⁶ Ali Akay, “Farklılığın özdeşleşmesi;Adnan Çoker dengesi”, *Cumhuriyet*, 28 şubat 2001.

“Neden siyah? Siyahın üzerinde biçimler çok ufak bir ton farkıyla bile belirginleşiyor, birbirinden ayrılıyor, derinlik daha etkileyici oluyor. Bunların çoğu mimari biçimleri çağrıştırıyor, çoğunlukla cami ve kubbe. Ama bildik bir yapıyla birebir bağlantı kurulamıyor. Kaldı ki her biçimin de bir mimari yapıya gönderme yaptığı söylenemez. Biçimlere tek tek baktığımızda bunların kiminin yalın, kiminin birkaç ögenin birleşmesiyle bir bütün oluşturduğunu görüyoruz. Boşlukta durmaları, başka deyişle yerçekimsiz olmaları ve ışıltılı renklerle görselleşmelerinin dışında bunların iki ortak yanı daha var: simetri ve anıtsallık. Her bir biçim, (eğer yalınsa sadece ışıkla, birkaç ögeden oluşmuşsa bunların ilişkilendirilişiyle) sıkı simetri kurallarına bağlı. Ve yine her biçim, yalın olsun olmasın, büyük resim yüzeyinin üstünde çok küçük bir yer kaplamasına karşın anıtsal bir etki bırakıyor alımlayanın üstünde.

Çoker’in sanat yaşamında bu biçimlerin benzerleri ilk kez 1971 yılında ortaya çıkıyor. Siyah resim yüzeyi üstünde boşlukta duran geometrik biçimler, ya ışıldayan kenar çizgiler biçimi belirginleştiriyor ya da biçim doğrudan ışıldayan renklerle görselleşiyor. Her şekilde bu soyut biçimler boşluk içinde, sanatçının kendi deyimiyle ‘askıda’ birbiriyle ilişkilendirilene soyut bir yapı oluşturuyorlar.

Kubbeli biçimlerin cami çağrışımları çok açık. Sanatçının Türk mimari geleneğiyle bağlarını bize kanıtlayan bir başkası da alt sıradaki altıncı biçim. Sanatçı bu biçimi daha önce büyük bir siyah tuval üzerinde kullanmış. Boşlukta duran ‘askı biçim’ lahit çağrışımı yapıyor. Çokerin resminde egemen olan iki ilkenin,anıtsallık ve simetrinin,Türk mimari geleneğinin uzantısı olduğu kolayca görülebilir.Ama resimlerinin üzerinde düşündükçe daha başka bağlarda ortaya çıkıyor.Tıpkı bir camiye baktığımızda gözümüz nasıl onu bütün olarak kavrayabiliyorsa.Bilindiği gibi Osmanlı mimari geleneği,plan olarak kareyi,çatı olarak kubbeyi seçmiştir.Yapı tek bir bloktan oyulmuş bir yontu gibidir.Yapının dört bir yanı açıktır.Boşlukta durur gibidir.Bir camiye bir cephesinden baktığımızda onun bütününe algılayabiliriz.Çoker’in askı biçimlerinde de öyle.Göz siyah boşluğun derinlerine dalıyor ve askı biçimin bütününe kavriyor.Başka deyişle göz,Osmanlı mimari geleneğinde olduğu gibi yönlendiriliyor.Ama asıl ilginç olan,Çoker’in sanatında gördüğümüzümüz çağdaş

sanatın iki temel kavramının da Sinan'ın yapıtlarıyla bağlantılı olması.Bunlardan biri yerçekimsizlik öteki zaman kavramı .”¹⁴⁷.

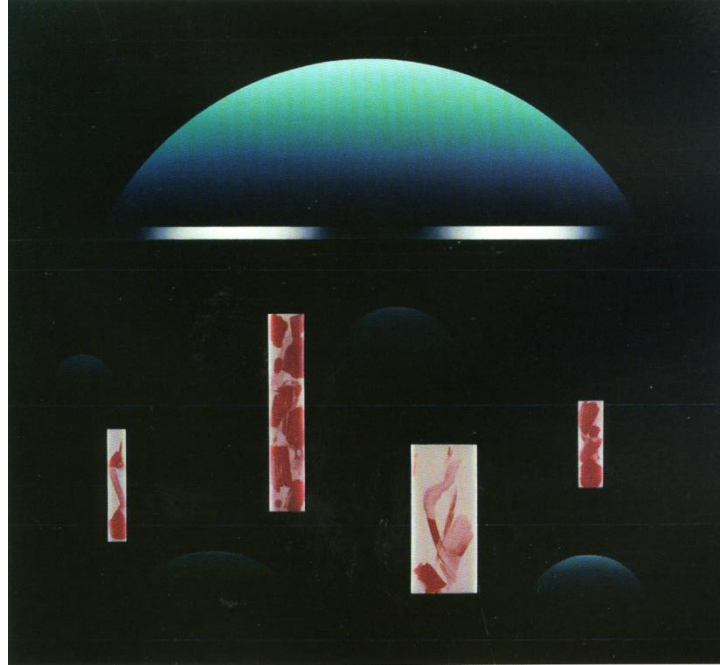


Resim 4.9. Adnan Çoker, Sınırlı yarım Küre,1993

90'lı yıllarla birlikte bütünden ayrıntıya anlayışı yerini parçaların etkisinin arttığı görülmektedir.Ayasofya'dan çıkışlı Yapısüs isimli eserindeki süs vurgusuyla birlikte kubbe geri planda yer almaktadır.Açık biçim anlayışından gelen Çoker'de göz yönlendirilmeden espasın derinliğine çekilmektedir.Önden görülen biçimin bütünü adeta Sinan'ın camilerindeki bütün algılaması gibidir.Tek kubbeli Piyale Paşa camisinde öndeki bir kemerin ortasından yükselen minaret dikkat çeker.Sinan'daki değişim ilişkisini Çoker'de izlemekte olduğumuzu N.İpşiroğlu-M.ipşiroğlu Adnan Çoker'in sanatında gelenek isimli makalesinde şöyle ifade etmektedir; “*Parça bütün ilişkisi 1995'den sonraki resimlerinde bir değişiklik gösteriyor.Bu resimlerde siyah boşluk,simetrik yerleştirme,işıldayan renkler sürüyor.Buna karşılık dörtlü simetriyi daha çok kullanıyor.Renkler daha çeşitleniyor.Ama asıl önemli olan bütünden parçaya yönelmenin artık ağırlığını yitirmiş olması.Bu resimler daha çok parçadan oluşan bir bütün etkisi bırakıyorlar.dahası zaman zaman parçalardan biri ağırlık kazanıyor.örneğin Ayasofya'nın süslerinden esinlenerek yaptığı”Yapısüs”lerde bunu görüyoruz.İlk bakışta göze çarpan süslü öğeler.Kubbe geri plana itilmiş.Önemli bir başka değişikliği de gözün yönlendirilmesinde görüyoruz.Çoker'in kompozisyonları*

¹⁴⁷ İpşiroğlu ,s.460.

soyutlamaya başladığından bu yana hep açık-biçimli süregelmiş.70'li yıllarda siyah boşlukta karar kıldıktan sonra yine açık biçimi sürdürüyor ama bir farkla.Bunlarda göz yönlendirilmiyor.Göz boşluğun içine çekiliyor ve önden gördüğü biçimin bütünü algılayabiliyor.Tıpkı bir yüzünü gördüğümüz bir caminin bütünü algılayabildiğimiz gibi.Bu son resimlerinde özellikle yapışüslerde bundan uzaklaştığını görüyoruz.Çoker'in sanatındaki bu gelişme yine Sinan'ın sanatındaki bir gelişmeyi çağrıştırıyor.Sinan son yapıtı olan Piyale Paşa Cami'sindeki bütünden yola çıkma ilkesinden uzaklaşmıştır.Bu camide tek bir kubbe vardır. Ve minare caminin ön yüzündeki kemerlerden birinin ortasından yükselir."¹⁴⁸.



Resim 4.10. Adnan Çoker, Yapı süs,1996,tuval üzerine akrilik

4.3. SİMETRİ-ASİMETRİ

4.3.1. Çağdaş Batı Sanatında Simetri-Asimetri

Modrian yüzey resmi anlayışıyla tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamaya başlamıştır.Artık yanılısamaya gerek yoktu.Onun için tuval yüzeyini yatay-dikey çizgilerin kesişmesiyle oluşturduğu renk alanlarında asimetrik bir denge söz

¹⁴⁸ İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., *Adnan Çoker'in sanatında gelenek..*

konusur.Modrian simetriden kaçmıştır.Üç boyutluluğun mimari ve heykel ilişkili olduğunu, simetriden uzak bir anlayışla yüzey vurgusunu yaparken düz renk alanlarıyla kendi ifadesini vermektedir.Sonsuzluk ilişkisindeki geometrik yapılar ritmik ve simetrik bir yaklaşımda yinelenen yapıt,görsel bir bütünlükte yalınlık sunmaktadır.Azıcı sanatçılar malzemenin yapısına müdahale etmeden açıklık ve yalınlıkta yeni bir estetiğin peşindeler.”Modrian ,resim sanatında üç boyutluluk yanılısamasının aslında heykel ve mimariden ödünç alındığı kanısındaydı.Madem ki resim yapıldığı alan bir düzlemde ,o halde derinlik yalanına gerek yoktu.Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biride işte bu geleneksel hacim yanılısamasından kurtulma manevrasıydı.Tabii,kompozisyonu oluştururken monotonluğa da düşmek istemiyordu.Tuval yüzeyini eşit olmayan parçalara bölmesi bundandır.Simetrikmiş gibi görünen kompozisyonları aslında asimetriktir.Bir denge arayışı vardı;ancak bu denge,oynak ve değişken bir dengeydi.Sonuçta oldukça yalın,anlık heyecanlardan uzak bir resim dili geliştirmiştir sanatçı .Bireysel değil evrensel ,geleneksel değil modern bir dile ulaştığına inanıyordu.”¹⁴⁹ .

Minimalizm'deki sanatçılar matematiksel bir düzen içerisinde yinelenen biçimlerle yarattıkları simetrik ve ritmik yapıtlarında yapıtın bütünlüğü söz konusudur. *“Azıcıların küp ve diğer geometrik nesnelere,soyut dışavurumcu tarzın duygusal akışkanlığına yerleştirilen ve akışı kesintiye uğratan birer bent gibiydi.Öyle ki bu biçim;açıklık ve netliğin,kavramsal kararlılığın,kesinlik ve basitliğin bir tescili gibi duruyordu,soyut dışavurumculuk onların dışında devam etse bile,en azından,azıcı sanatçılar bu yeni alanda sert,ketum ve soğuk bir sanat yarattılar.Sistematik ve ölçülebilir yöntemlerle,daha kesin bir mecrada sanata yeni bir yön vermek istediler.Geometrik nesnelere bir sonsuzluk bahşederek,mükemmel bir denge kurdular.Kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yarattılar.Açıklık ve sadeliği temel alan bir estetik geliştirdiler,endüstriyel malzemelere yöneldiler:Galvanize demir,çelik borular,floresan tüpleri,tuğlalar,bakır plakalar,endüstri boyları,polyester küpler vs....Biçimlerin basit,geometrik ve genellikle yinelenen birimler olmasının yanı sıra,malzemelerin de mümkün olduğunca kendi kimliklerini korumalarını tercih ettiler.Örneğin demir demirliğinden,ağaç da ağaçlığından uzaklaşmamalıydı.Bu sanatçıların kullandıkları*

¹⁴⁹ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.67.

nesnelerin farklılıklarına karşın,yine de bazı ortak özellikler saptamak mümkündür: Bunlar her şeyden önce anlam ve mecazdan arınmış,nötr ve yinelenebilen küp ve prizma gibi biçimlerdir.Bu sanatçıların hemen hepsi daha ilk bakışta bir bütün olarak algılanan işler yaratmak istiyordu.İşin bütünlüğü, parçalarından daha önemliydi. Simetrik ya da tekrar ederek ilerleyen basit temelli düzenlemeler,karmaşık olanlara tercih edilmiştir”¹⁵⁰.

4.3.1.1. Frank Stella

Stella’ya göre sanatın iki sorunu vardı.Birincisi resmin ne olduğu ikincisi nasıl yapılacağıdır.Resminde biçimi en aza indirgeyerek yüzeyin iki boyutluluğunu vurgulamıştır.Ama bunu yaparken yüzeyde tekrarla oluşturduğu simetrik bir alan yaratmıştır.

Stella resimlerinde ki iki sorununu şöyle dile getirir; “Önüme yine iki sorun çıktı.Birincisi mekansal,diğeri yöntemseldi.Birincisinde,ilişkisel resimle,yani çeşitli öğeleri birbiriyle dengelemek meselesiyle ilgili bir care bulmam gerekiyordu.Çare belliydi:Simetri resmin her yeri aynı olacaktı.Ama bu espastan feragat etmeden nasıl yapılacaktı?Açık bir yüzeye uygulanan simetrik bir imge ya da konfigürasyon,me kan yanılısamasında dengeli durmaz.Sonuçta vardığım çözüm-ki herhalde ancak bir iki çözümü vardır bunun,ve renk yoğunluğu da benim bildiğim tek çözümdü-belli bir biçim düzeninin kullanılmasıyla,me kan yanılısamasını resimden söküp atmaktaydı.Mesele ,bu tasarımsal çözümü bütünleyen bir boya uygulama yöntemi bulmaya kalmıştı.Bu sorun da geleneksel boyacının tekniklerini ve araçlarını kullanmamla çözüldü.”¹⁵¹

Minimalizm’in Soyut-Dışavurumculuk akımının hareketi fırça darbelerine karşı Minimalizm daha simetrik ve düzenlidir.Stella’nın tuval yüzeyindeki dengeyi aynı biçimin tekrar ederek oluşturduğu simetrik kompozisyonlar yapmıştır.Stella ilk simetrik resmini 1959 yılında “Onaltı Amerikalı”adlı sergide yer almıştır. “Frank Stella’nın saflık üzerine kurulu resim anlayışı ilk kez 1959 yılında Louise Nevelson,Ellsworth Kelly,Jasper Johns,Robert Rauschenberg gibi sanatçıların da yer aldığı “Onaltı Amerikalı”adıyla MOMA ‘da açılan bir sergide dikkat çekti.Stella’nın sergideki

¹⁵⁰ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.204.

¹⁵¹ Antem, *20.YY.Batı Sanat Akımları*, s.186.

resmi,simetrik çizgilerlerden başka bir şey içermeyen dörtlü bir panoydu.Bunun yanı sıra,bazen V şeklinde bazen de çokgen tuvaler üzerine çizgilerden oluşan bir dizi resim yapmaya devam etti sanatçı.Bu resimler yerine göre siyah beyaz,yerine göre renkliydi.Tuval üzerinde oluşturduğu çubukların işlevi,yüzeyi bölmekten çok,tuvalin,hem alışılmadık biçimini ortaya çıkarıyor hemde burda gördüğümüz gibi,perspektif kurallarına başvurmaksızın bir kırılma ve derinlik etkisi yaratıyordu”.¹⁵².



Resim 4.11. Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor, II,1959. Enamel on canvas, 230.5 x 337.2 cm

“Onun kesin bir simetri ve yalın strüktür tekrarlarının kullandığı resimlerini gören seyirci,tıpkı plastırlardan,silmelerden arındırılmış sadece işlevleriyle ön plana çıkan modern mimarlık örneklerini ilk kez gören insanların ruh haline yaşar.Bu resimler yadırganacak derecede çıplak ve sadedirler.”¹⁵³

4.3.1.2 Ad Reinhardt

Reinhardt son dönem resimlerinde hep aynı boyda kare tuvaler yapmaya başlamıştır. Reinhardt’ın büyük tuvallerinde tek rengin tonlamasıyla oluşturduğu geometrik biçimde simetrik bir anlayışı vardır.Reinhardt tuval yüzeyinde düzeni,yalınlığı ve simetriyi bize gösterir.

¹⁵² Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.202.

¹⁵³ Özlem İnay, “Tuvaldan Üçüncü Boyuta Frank Stella”, *Genç Sanat*, No:131, İstanbul Eylül 200, s.14.

“Reinhardt ,hayatının son altı yılı boyunca ,neredeysse hepsi birbirinin aynı olan birbuçuk metrekairelik siyah resimler yaptı ve bunlara ‘zamansız’ ve’temel’olarak nitelendirdi.”¹⁵⁴

Reinhardt son dönemki çalışmalarında tek biçim,tek simetri,tek renk,tek boyut düşüncesiyle tek birbütünlük elde etmeye çalışmıştır.

Sanatçı tekrar tekrar yinelenmenin tek yön olduğu dikkat ve tekrarlarla tek yoğunluk ve mükemmellik olduğunu söylemektedir.

4.3.2. Çağdaş Türk Resminde Simetri-Asimetri

4.3.2.1. Adnan Çoker

Adnan Çoker’in resimlerinin kompozisyonunu belirleyen temel unsur olarak simetri karşımıza çıkmaktadır.Bu simetri anlayışı Çoker’de mimarinin dayandığı temel ilkelerden biri olan sonsuzluk prensibinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.Mimari yapılarda daha çok süslemelerinde karşımıza çıkan sonsuzluk prensibi, Adnan Çoker’in askı biçimlerinde çoğaltma olarak görmekteyiz.Rönesans resminde simetri kurguyu belirleyen yasalardandır.Çoker’in resmin rönesansla olan ilişkisinin mutlak olduğu yerde koptuğunu açıklar.Selçuklu ve Osmanlının ilk döneminde ‘fani’olanın karşısına ‘ebedi’ olanı simgeleştiren geometrik bezemenin bir birim biçimin çoğaltılmasıyla ,ki bu çoğaltma mutlak olarak simetrikdir.Çoker ‘de ise bir birim biçimin temel alınmış ve çoğaltma ise mutlak özdeşliktir.Yalçın Sadak Adnan Çoker’in simetri anlayışından şöyle bahseder; “Simetri,rönesans resminde kurguyu belirleyen genel bir yasa olarak çıkar karşımıza.Görünümler dünyasını anlamlandırmada ve düzene sokulmada sorumluluk üstlenmiş bu yasa ‘derinlikte’kuşatılmış olmakla Çoker’in resminin bir ayağı Rönesans resmine dayanır.Ama bu simetri mutlak olduğu yerde Rönesans simetrisinden kopar.Çünkü yalnızca resimlerle sınırlı kalmak koşuluyla-Rönesans simetrisi değişime açıktır;karşıt değerlerin taşıyıcısı da olabilmektedir. Oysa Çoker’in simetrisi değişimi bir yanılısama olarak belirleyen ,mutlak bir düzen taşıyıcısıdır. İşte bu noktada”bize özgü bir kimliğe” bürünür. Şöyle ki, Selçuklularda ve Osmanlıların erken döneminde yaygın olarak kullanılan geometrik

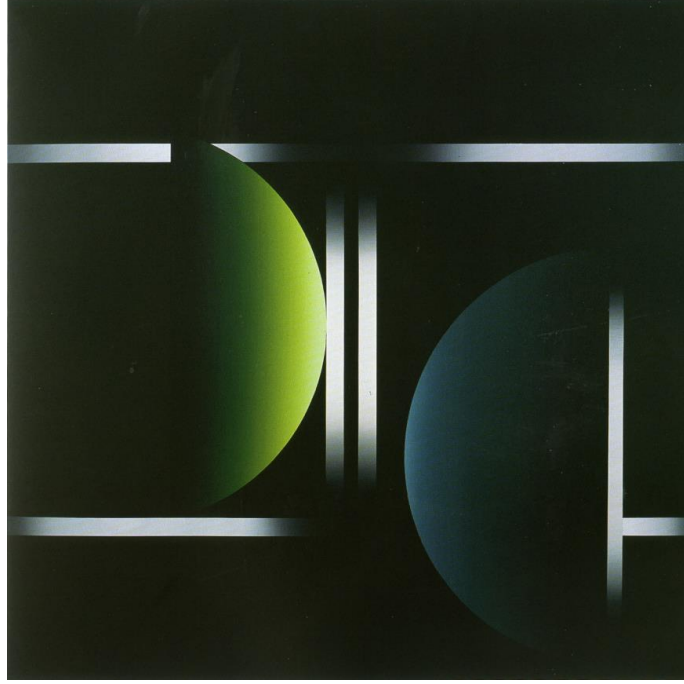
¹⁵⁴ Lucy R. Lippard, “Zamanın Biçimleri;Yeryüzü,Gökyüzü, sözcükler ve sayılar,” *Sanat Dünyamız*, Sayı:112.

bezemenin dayandığı temel ilkelerden biri sonsuzluk prensibidir. Fani olanın karşısında ‘ebedi’ olanı simgeleştiren bu prensip (bizde, geleneksel tasavvurlar, resimden çok, mimaride ve süsleme sanatlarında kanunlaşmıştır) bir birim motifin aynı biçimde çoğaltılmasına karşılık gelir. Yüzeyde boşluk bırakmak için, birden çok eksen üzerinde gelişen bu çoğaltma mantığı ‘mutlak olarak simetrik’tir. Çoker’in resimlerinde de bir birim biçim temel alınmıştır ve çoğaltma mutlak özdeşliğe dayanır. Elbette Çoker’in biçimleri yüzeye yayılmamış derinlikle kuşatılmamıştır. Bu yüzden, mutlak olan, biçimin biçimle ilişkisinde olduğu kadar, biçimin boşlukla ilişkisinde gözetilmek zorundadır. Sözümlü ettiğim benzerlik, görünüşte değil, düzendeki kanunluluktur açıkçası. Bu kanunluluk, andığım geleneklerle derin bağlantılar kurmakla birlikte, öncelikle Çoker’in resminde belirlenen bir evren görüşünün taşıyıcısıdır kuşkusuz”¹⁵⁵.

Adnan Çoker’in Yapısal ritm adını verdiği resimlerinde “1997-2002 yılları arasında üretilmiş ”İstanbul ışıkları”, ”Retrospektif” ve “Eksik Burçlar” adlarıyla bilinen serilere, 2005-2006 yılları arasında değişik sergilerde yer alan anıtsal boyutlu dört resim var. İlk iki seride, yalnızca, küçük ölçekli ve kendi içlerinde simetrik kompozisyonların dizisel dağılımında iş gören asimetri, söz konusu resimlerinin üçünde tam olarak özgürleşmiştir üstelik. Yani sanatçının bugüne dek kurduğu dört merkezli söylemsel birliğe, asimetrinin de beşinci merkez olarak katılması mantıksal açıdan tam olarak onaylanmış durumdadır. Ama elbette, Simetriyle asimetriyi birer söylem kurucu ilke olarak özgürleştirilen mekandır elbette.”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Yalçın Sadak, *Minimaller ve Varyasyonlar*, Adnan Çoker, Galeri B Yayınları, 1994.

¹⁵⁶ Yalçın Sadak, “Adnan Çoker’in Yeniden Boyutlanan Söylemi”, *Yapısal ritm*, Mac Art Galery.



Resim 4.12. Adnan Çoker, Yapısal Ritm VIII, 2006, tuval üzerine akrilik, 140x140cm

Adnan Çoker, kullandığı siyahın mutlak bir boşluk ve evrensel olduğunu ifade eder. Dünyasal değil evrensel olduğunu söylerken resminin dünyaya göre soyut dünyadan çıkınca somut olduğunu söylemektedir. Resimlerinin soyut boyut bir anlatım dilinde, yerçekimsiz, evrendeki gök cisimleri gibi kendi evrenindeki biçimlerininde asılıymış gibi olduğunu söyler. 20.yy'da yerçekimsizlik kavramının önemine vurgu yapar. Adnan Çoker modern çağda yerçemimine bağlı hareket eden anlayışı tam hür görmektedir. Yarım dairenin kendi icadı olmadığını, kalıp biçim olduğunu vurgular. Yaratıkların kombinezonlarla yeni bileşenler olduğunu, yeni kombinezonlarla tuvale yeni bir kimlik kazandırmak istediğini Ali Alparslan'la 1998 yılında söyleşisinden şu şekilde ifade eder

A.A.-Neden siyah?Neden simetri?

A.Ç.-Ortacağ Minyatürlerinde, elyazmalarında bir yaldızlı fon görürsünüz. yaldızlı fon aslında gerçektir, ama gerçekçi değildir. Ebedi bir dünyadır. Yani herşeyin açıklamasıdır. Dünyayı, havayı anlatır. Bu çok geniş anlamda bir mekandır. Gerçekçi, havaya, maviye geçiş daha sonra olmuştur. Sanatçı istediği kadar soyutlama yapsın bir kere o maviyi havaya koyunca resim soyut olmaktan çıkar. 20.yüzyılda ortaya çıkan Malevich'in beyaz fonları var. Bu beyazlık, bütün renk ışıklarının, fiziksel olarak bir

araya gelmesiyle oluşmuştur.Yani güneş gibi bir şey .Beyazın içinde ışık olarak müthiş bir renk yoğunluğu vardır.Malevich bu konuda hem soyut hemde somuttur.Eğer bütün renkler çevremizdeki herhangi bir şeye benzetemiyorsanız,bütün renklerin olmasına rağmen nötralize edilmiş görülüyorsa çok soyut olabilir.Şimdi benim siyahlarımda Malevich'in tersi bir durum var.Ne gündüzlerimizde ,nede gecelerimizde benim yaptığım siyahı görmek mümkün değildir.Neden değil?Çünkü atmosfer tabakasında gündüzlere bakarsanız grisi var, güneşli havada mavisi var, kırmızı var, sarısı var ama hiçbiri siyah degildir. Öyleyse bu mutlak siyahı nasıl elde edeceksiniz? Bu ancak atmosfer olmadan elde edilecektir. Benim siyahım dünyaya göre soyuttur ama dünyadan çıkınca somutlaşır. Yani göreceli bir özellik kazanır. Kullandığım siyah evrenseldir ve de mutlak bir boşluktur. Simetri genel kompozisyon anlayışını en aza indiriyor ve minimize ediyor. Özellikle bir biçime karşı, diğer bir biçimi koyma (kontra puan) sorunu hemen hemen ortadan kalkıyor. Daha önceden düşünülmüş hazır "kalıp" ve "askı biçimler" simetriyi yaratıyorlar ve birbirlerinden uzaklaştıkça düzenlenmiş simetrik gerilime varıyorlar.

A.A- Resimlerinizdeki biçimleri kalıp biçim ya da askı biçim olarak adlandırıyor sunuz.

A.Ç.- Benim resimlerim yerçekimsizdir, soyut boyut içindedirler. Yerçekimi olmadığına göre biçimler boşluktadırlar. Yerçekimi dünyaya göredir, ben mutlak boşlukta, evrensel siyahtan bahsediyorum. Gökteki cisimler hangi yer çekimine bağlı. Hepsi askı biçimler asılmış gibidirler. Benim evrensel siyahımın içindeki biçimlerde asılıymış gibidirler. Malevich'i bir başka türlü anlatıyormuşum gibi onunda beyaz fon üzerindeki biçimleri asılı gibidir, havadadır. Çünkü yirminci yüzyıl yaşamında yerçekiminden kurtulma tavrı vardır. Yerçekimi insanlar için kurtulması gereken bir bağıdır. Bu bağ doğal olarak sanatçılar içinde geçerlidir. Sanatçı hani hürdü, hani herşeye mücade vardı. 20. yüzyılda yerçekimli sanatları tam hür görmüyorum. Bundan kurtulmak lazım. Kalıp biçim dediklerim ise herkes tarafından bilinen biçimlerdir. Örneğin bir yarım daire benim icadım değilki, bir kalıp biçimidir. Çünkü burda hiçbir formu hiçbir rengi yansıtamazsınız. Yarıttıklarınız kombinezonlarla yeni bileşimlerdir.

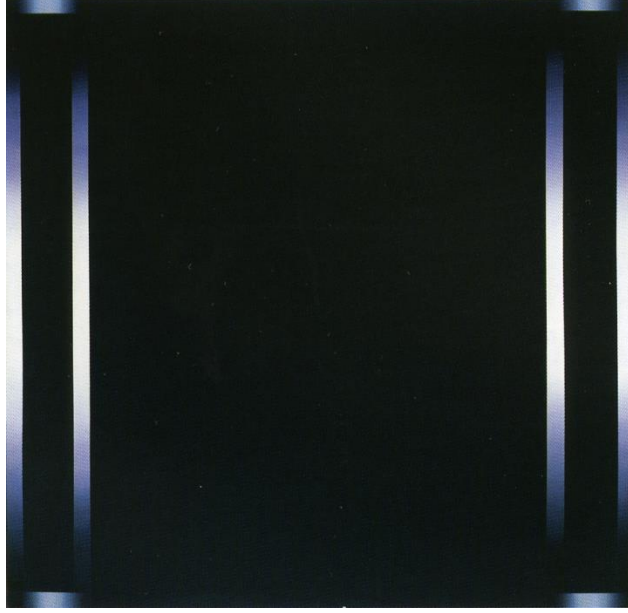
*İşte bende yeni kombinezonlar peşindeyim. Bu arayışların tümü tuvale yeni bir kimlik kazandırmak içindir.*¹⁵⁷.

Kalıcı olanın nedeni, merkez olgular olduğunu söyler Leonardo da Raffaello'da ki simetrisinin ikili sağ-sol simetride olduğunu anlatırken kendine tramplen yaptığı Gökmedresede ki simetriye dikkat çeker. Sağ-sol, üst-alt olarak ifade ettiği dörtlü simetrisinin resmi dekoratif bir hale getirdiğine inanmaktadır. Yunan simetrisinin karşısına asimetriyi de koymuş, burdan altın orana ulaşılmış olduğunu söyler. Kendisinin yıllarca asimetrik düzende çalıştığını simetrisi yapıların canını çok sıkıldığını anlatır. Tam simetrisinin ise simetrik sıkıcılığın özüne geçtiği söylemektedir. 1979 yılında E. Güngören ile yaptığı söyleşide;

“A.Ç.- Gerçek söyledikleriniz, ben göçebe sanatına itibar eden bir kişi değilim. Kalıcı, medeni merkez olgularıdır, taşra değildir benim sorunum. Bir Leonardo'nun Son Akşam Yemeği ya da Rafaellonun Atina mektebini ele alırsak bunlarda da simetri vardır. Bunlardaki simetri sağ-sol ikili simetridir. Resmimin ikili simetriye bağlanması buralardan gelebilir; ihtiyar Avrupa'nın geleneksel simetrisinin bir uzantısı olarak. Benim kaynaklarım olan, resimlerime tramplen yaptığım Gök Medrese'ye dönersek orada simetriyi buluruz. Yani sorun çok evrenseldir, zaman tanımamakta, bu güne kadar gelmektedir. Altında bütün geleneksel öğeler olmasına karşın her zaman çağdaşlığını korumaktadır. Simetriyi iki türlü görüyorum. Sağ-sol ve üst-alt simetri. Yani ikili simetri. Çok azında hem sağ-sol hem üst-alt dörtlü simetri var. Benim tercihim yukarıda söylediğim gibi ikili simetridir. Zira diğeri resmi dekoratif bir hale sokmaktadır, büyük bir tehlikedir. Resmi süsleyici bir öğeden ileriye götürmeyen bir şeydir bu. Ayrıca resmi ikili bir simetrisinin daha bir dengeli hale getirdiği inancındayım. Bir şeyin sağının soluna benzemesi tartışma götürmez bir yola götürebilir insanı. Fakat Yunan düşüncesi bunu koyarken karşısına asimetrik düzeni de koymuştur. Asimetrik düzenin konuluşu bir gereksinmeden doğuyor. Yeni bir takım oranlar, hesaplar bulunuyor... Sonuçta altın kesim çıkıyor. Altın kesim simetriye göre bir dinamik karakter gibi görülüyor ama o dinamik karakterde avucunun içerisinde. Biri durgun ve hareketsiz, diğeri hareketli gibi görünüyor bana: Bana göre birisinde bir artıma var ki ben yıllardan sonra bunu seçtim. Yıllarca asimetrik dinamik düzen

¹⁵⁷ Alparslan A, “Minimal Simetri II, Adan Çoker Tuvale yeni kimlik kazandırmak istiyor”, *Hürriyet Gösteri, Sanat, Edebiyat Dergisi*, Şubat 1998, s.87.

içerisinde çalıştım. Hatta öyleydiki simetrimsi resimler çok canımı sıkardı... Tam simetrik olanlardan bile daha can sıkıcı bulurdum. Tam simetriye gittiğimiz zaman artık simetriyi göremez oluyorsunuz. Tam simetri simetrik sıkıcılığın önüne geçiyor”¹⁵⁸.



Resim 4.13. Adnan Çoker, SütunII, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 54x65cm

¹⁵⁸ E. Güngören, “Adnan Çoker’le Resimleri Üzerine Söyleşi”, *Çevre-Mimarlık Ve Görsel Sanatlar Dergisi*, Temmuz-Ağustos, 1979, s.4.

BEŞİNCİ BÖLÜM

EVREN KAVUKÇU'NUN ÇALIŞMALARINDA ÇÖZÜMSEL ARAYIŞ

5.1. YÜZEY ESPASINDA MİNİMAL ETKİLER

Evren Kavukcu'nun çalışmalarında yüzeydeki biçimsel öğelerin simetrik ilişkileriyle birlikte asimetrik düzenlemeden oluşan görsel etkiler izlenmektedir. Mimari biçimsel öğelerin yalınlaşmış soyut ilişkilerin, öze indirgemelerin yoğun renk etkilerinden uzak kaligrafik ve çizgisel simetrik ve asimetrik birlikteliklerle denge sorununu çözümlene çabasını izlemektediriz. Bu çaba yalınlaştırılmış etkili bir görsellikle buluşmuştur. Siyah üzerinde kesintisiz bir beyazla oluşan yarım dairesel formların tekrarlanarak birçok tuval yüzeyinde yinelenmesi izleyiciyi simetrik vurguya taşımaktadır. Yüzey tek başına ele alındığında simetriyle beraber asimetrik ilişkilerde dikkat çekmektedir.

Mimari yapılarda temel prensip olan simetri anlayışını yine mimari yaklaşımli geometrik soyut yapılanmaya sahip Evren Kavukcu'nun bazı çalışmalarında; özellikle dikey çizgilerle oluşan simetrik düzen yerini almaktadır. Bu dikler bizi geleneksel Türk mimarisinde özellikle Klasik Dönem Osmanlı mimarisinde ki revaklar ve minarelerin oluşturmuş olduğu dikey yapılar tuval yüzeyinde dik çizgiler olarak açık kompozisyonda genellikle simetrik anlayışla değerlendirilmiştir.

Bu dik çizgilerle belli bir monotonluğuda kırmak daha dinamik bir kompozisyon ilişkisini kurmak için zaman zaman asimetrik düzende başvurulmuştur. Kimi zaman dikler düz ve yalın bir çizgiyle ifade edilirken, kimi zamanda bir takım anlamsal ifadeleride kapsamasına rağmen biz bu çizgi dilini kaligrafik bir düzenlede izlemektediriz.

Kullanılan dik çizgiler incelik ve kalınlıklarıyla, aşağı-yukarı ilişkileriyle, tonal farklılıklarıyla, doluluk-boşluk karşıtlıklarıyla tuval yüzeyinde simetrik ve asimetrik çözümlene yapılmaya çalışılmıştır.

Tuval yüzeyinde temel bir form olarak izlediğimiz dairesel form bize Klasik

Türk mimarisinin başlıca formlarından biri olan ana kubbe yapısının soyut bir dille öze indirgenmiş bir anlayışla ifadesidir de diyebiliriz. (Ancak mimaride mutlak olan simetrik düzen, simetrik etkili asimetric düzenle kompozisyonu oluşturmaktadır.)

Dairesel kubbeyi tek bir çizgiyle ifade etmek yerine kubbenin iç ve dış yapısının çizgisel bir yansıması olan içiçe geçmiş dairesele formlar herne kadar tamamlanmamış olsada gözün tamamlayıcı özelliğini harekete geçirerek tam dairesele bir etkiye ulaşmaktadır. Dairesel etkili içiçe geçmiş formlar, açık kompozisyon yapısında, sonsuzluk ilişkili bir yüzey anlayışında uzaysal bir devinim etkisi sunmaktadır. Mistik etkileri içinde barındıran dairesele biçim asimetric düzende simetrik bir etki izlenimi uyandırmaktadır.

Yüzeyinde aynı biçimsel öğeleri barındıran bir çok sayıdaki tuvalin simetrik bir düzende oluşturmuş olduğu kompozisyon yapısından söz edilebilir. Bu simetrik vurgu,yinelenen tuvalerin kalınlık ölçülerinin farklılıkları ile asimetric bir ilişkiye dönüşmesi amaçlanmıştır.

Bu anlayışta tuval sadece bir yüzey resmi değildir. Tuvallerden oluşan yapı rölyef etkisini verebilmektedir.. Çalışmanın yerleştirilmiş olduğu mekanda öne ve geriye hareket alanı oluşturan yükseltile eşit kalınlıktan oluşan bir çalışmadan doğacak olan tekdüzeliği dekirmek amacıyla yapılmıştır.

Evren Kavukcu'un çalışmalarında siyah –beyaz olarak karşıtlıklar dengesi uzaysal yansıma alanında siyah zemin üzerine beyaz aktif çizgilerle kurulan karşıtlıklar ilişkisinin getirdiği denge sorgulaması izlemektedir.İç-dış, yansıma gerçek,siyah-beyaz gibi karşıtlıkların getirmiş olduğu denge düzeninin geçmiş bugün sorgulamasıyla kurulan denge arayışından elde edilecek sonuç aranmaktadır.Doğadan çıkışla soyuta ulaşan ,plastik değer karşıtlıklarının uyum sorununu irdeleyen geçmiş günümüz kontrastlığıyla denge sorununu hem düşünsel hemde biçimsel kaygılarla çözümleme arayışı vardır. Soyut siyah bir arka plana çizgisel soyut bir dile kavram yüklemeleri derinlik kazandırma arayışında yalınlıkla öze ulaşma arayışı etkindir.Bu durum bizi,yalın bir yüzeyde kaligrafiyi kullanarak kavramlarla tarihsel derinlikte iz sürmek geçmiş-günümüz kontrastlığının denge sorunuyla yüz yüze getirir.Bu kavram sorgulamasında yüzeyde ilişki kurulmuş olan tarihsel yapının kitabesinden alıntılarla göndermeler oluşturulmak istensede anlamsal derinsellik izlekin kavrama algısıyla

farklılıklar kazanabilir. Bu düşünsel algı ,plastik değer olarak da kontrast-uyum harmonisiyle denge arayışındadır.Bu arayışta ulaşılan dengenin estetik ilgisi de öne çıkmaktadır. Diyagonal çizgi karşıtlıkları, yatay –dikey ilişkileri,siyah-beyaz ton zıtlıklarından ortaya çıkan harmoni karşıt-uyum dengesine ulaşmıştır. Modrian'ın yatay-dikeylerle ulaştığı asimetrik yapısı,Doesburg'un diyagonal denge çözümlerinin izlerini görmemiz mümkündür. Modrian dengeyi ,yüzeyini bölen siyah yatay ve dikey çizgileri sağa sola ,yukarı aşağıya oynatarak biçim bütünlemeleriyle elde etmeye çalışmıştır. Evren Kavukcu'nun çalışmalarında ise iç içe geçmiş iki dairesel formu resim yüzeyinde sabit tutarak yatay-dikey ve diyagonal çizgileri sağa –sola,aşağı-yukarı oynatarak denge elde etmeye çalışmıştır.

Evren Kavukcu'nun yapıtlarının soyut geometrik yapısı üzerinden yine soyut bir dil olan kaligrafi ile bilgi-anlam göndermeleri söz konusudur.Kosut'ta ise yapıtın fotoğrafı ,kendisi ve sözlük anlamlarıyla bilgilendirme vardır.

Doğanın yanılısama alanı olarak kullanılan yüzey'de derinlik, 19. yüzyılın son çeyreğinde sorgulanır olmuş. Cezanne, Gauguin gibi ressamlar klasik perspektifi kırmaya çalışmış doğal olarak resim giderek yüzeye yaklaşmaya başlamıştı. Cezanne'la başlayan ters perspektif arayışı o güne kadar var olan perspektif anlayışını farklı bir çizgiye çekmiştir. Gauguin'in uygulamış olduğu renk alanları yine perspektfi kırmaya yönelik olmakla birlikte resimsel elemanların yüzeye yaklaşması sorunsalını getirmiştir.

20. yüzyılda kübist sanatçılar doğayı parçalara ayırıp derinliği yüzeye daha da yaklaştırmışlardır. İki boyutla yani yüzeye indirgenen sanat Çağdaş Sanatın en temel niteliklerinden biri olarak görülebilir.

Malevich Siyah Kare adlı çalışmasıyla yüzey resminde radikal bir çıkış yapmıştır. Beyaz zemin üzerinde siyah bir kareden oluşan resmin süprematist bir algılama olarak değerlendirmiş ve tasarlamıştır.

Malevich'in Siyah kare adlı çalışmasının oluşum-değişim sürecini değerlendirdiğimiz zaman Evren Kavukcu'nun yapıtlarında oluşum –değişim süreci ile paralel bir yapılanma çabasında olduğunu izlemekteyiz. Özellikle Evren Kavukcu son çalışmalarında yüzeysel bir resim mantığıyla adeta Siyah Kareye gönderme yaparcasına pürüzsüz düz siyah hareketlerle vurgu yapmayı amaçlamıştır.

Malevich'le çıkışla birlikte daha farklı sonuca gidilmektedir. Malevich Siyah Karesini beyazla çerçeveleyerek nötrleştirirken, Kavukçu siyah üzerine beyaz ve gri biçimlerle ilişkilendirilen düz siyah kare tuvalerde yüzey tam anlamıyla soyut bir ifadeye bürünmektedir.

Çağdaş Türk resminin öncü isimlerinden Adnan Çoker'in siyah yüzeyi dünyaya göre soyut, evrene göre somut olduğunu ifade ederken yüzeyde degradasyonlarla oluşturduğu biçimleride 'askı biçimi' olarak adlandırmaktadır. Çoker'in gerek espas anlayışı gerekse ışık ve degrade açısından resimlerine minimalist denemeyeceği çok açık. Biçimi en aza indirgemek Malevich'in de sorunu olmuştur ,biçimi en aza indirmek isteyen minimalistler ve diğer anlayışlarda ki sanatçılarındadır . Evren Kavukçu'yu yapıtlarında bu açıdan değerlendirdiğimizde minimalist anlayış kapsamında görebiliriz. Yüzeyde degrade ve ışıkla ilişkili bir durum olmaması, yineleme arayışı minimalist anlayışla örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Empresyonizm'e kadar renk doğaya bağlı lokal bir renk anlayışıyla algılama vardır. Empresyonizm'le ışık-renk ilişkisi üzerinde durulmuş renk bir ışık tayfı olarak düşünülmüştür. sürekli akan renklerin ardı ardıncılığının oluşturduğu iki boyutlu bir yüzey dünyasıdır. Neo-Empresyonizm'de ise gotik bir gerçekçilik söz konusudur. Fovizmle birlikte renk daha özgür tavırlar sergilemekte ve sanatçılar daha radikal renk anlayışlarıyla çıkış sağlamaktadır.

İçeriksizleştirme yaklaşımlarıyla Malevich rengide içeriksizleştirirken soyutun ötesine ulaşmayı amaçlıyordu. Aksüpermatizm diye adlandıracağımız Beyaz üzerine Beyaz Kare'de de renkten uzaklaşıyordu.

Siyah renk ve tonlarıyla nötr bir alan oluşturmaya çalışan Reinhardt renkleri ve bireysel etkileri elemeye çalışmaktadır. Büyük boyutlu , tek rengin hakim olduğu ve yalın yüzeyleri gözlemlenen minimalistlerde degrade yoktur. Tüm alan tek tonda ve aynı düzlüktedir. Rothko'nun ve Reinhardt'ın çalışmalarının etkilerini daha sonra minimal sanatçılarda hissetmekteyiz.

Yalın düşünsel ve mimariyle ilişkili yüzey etkilerini Evren Kavukçu'nun yapıtlarında da izlemekteyiz. Aynı ton ve aynı düzlükteki yüzey siyah renkten oluşurken gri ve beyaz, geometrik ve yazısal yapılanmalar kompozisyonunun tamamlayıcı öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kavukcu'nun çalışmaları, Minimalistlerdeki yüzey anlayışının yinelenerek oluşturulan ritmik etkileri aynı yoğunlukla olamamasıyla birlikte dairesel, yatay, dikey çizgi ve düz yüzey ilişkileriyle izleyiciye yer yer ritmik etkilerde uyandırmaktadır.

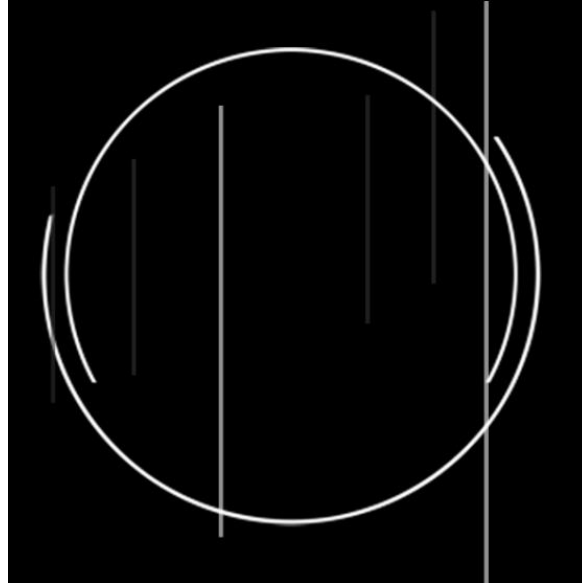
Biçimin öne çıktığı kurgulamanın geleneksel mimariyle ilişkilendirildiği belki geleneğe yaslanmanın hissedildiği etkiler simetrik kurgular temelde Klasik Osmanlı-Mimar Sinan'nın yapıtlarındaki kubbe ve minare formlarına göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda resimlerine vermiş olduğu adlarla bu yakınlık vurgulanmaktadır. Bu tarihsel yakınlık içerisine özel ve tek olarak Ayasofya'yı eklememiz daha doğru olur. Kimi yapıtlarına vermiş olduğu isimler 'Selimiye I' , 'Ayasofya' , 'Süleymaniye I' gibi örnekler verebiliriz. Söz konusu biçimlerle öne çıkan mimari yapılar arasında ilişkiyi doğal olarak kullanmaktadır. Ancak bu ilişkiyi somut olarak ele alamayız, durumu duyularla algılayabiliriz.

Mimari yapılarda kubbe tüm taşıyıcı öğelere yanıt gibidir,yapıyı noktalar.Klasik Osmanlı mimarisinde kubbe merkezi öge olarak alınır ve diğer elemanlar(yarım kubbe,ayaklar,kemerler)kubbeye orantılı olarak yapılmaktadır.Bu mükemmel bütünlükten dolayı hem iç hemde dış mekanda sonsuz bir dinginlik duygusu hissedilir.Evren Kavukcu'nun çalışmalarında mimari yapılardaki gibi dairesel formu tuvalin merkezinde kullanırken yüzeyde kullandığı dik çizgiler;dairesel formla ilişkilendirmektedir.Böylece kompozisyonda bütünlüğü sağlarken mimari yapılardaki dinginliğe çalışmalarında ulaşmaya çalışmaktadır.

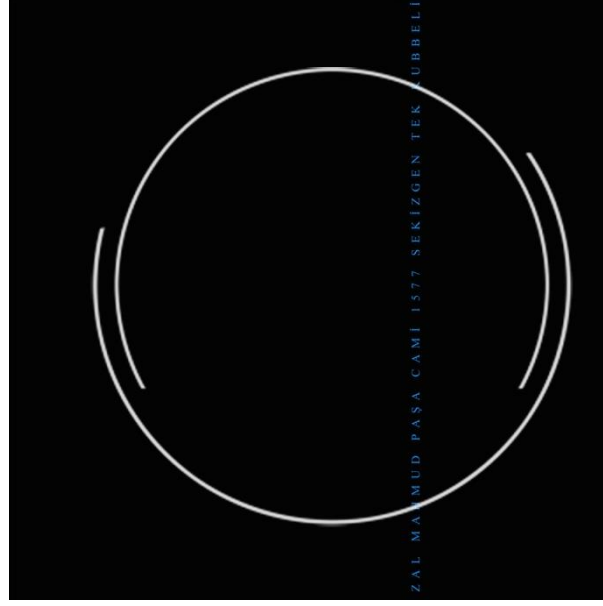
Osmanlı Mimarisinin planı karedir ve bu kare planlı mekanı örtmek için kubbe kullanılmıştır.Evren Kavukcu çalışmalarının temel dayanağını adeta Osmanlı Mimarisine gönderme yaparcasına kare tuval üzerine kurmuş,yüzeyinde oluşturduğu dairesel çizgiler ile kubbe formunu vurgulayarak tuval yüzeyinin ana merkezini oluşturmuştur.

Sinan'ın yapıtlarını incelediğimizde muhteşem bir uyumla karşılaşmaktayız.İç mekanla dış mekan mimaride tam bir denge oluşturmuştur.Kavukcu'nun çalışmalarında bu dengeden etkilenerak yapının dış çephesini ve iç mekanını birlikte ele almaya çalışır.İç mekanda ki asıl öge kubbeyi dairesel çizgilerle anlatırken dış mekanda insanı bir anda çeken minarelere düz çizgilerle vurgu yapar.

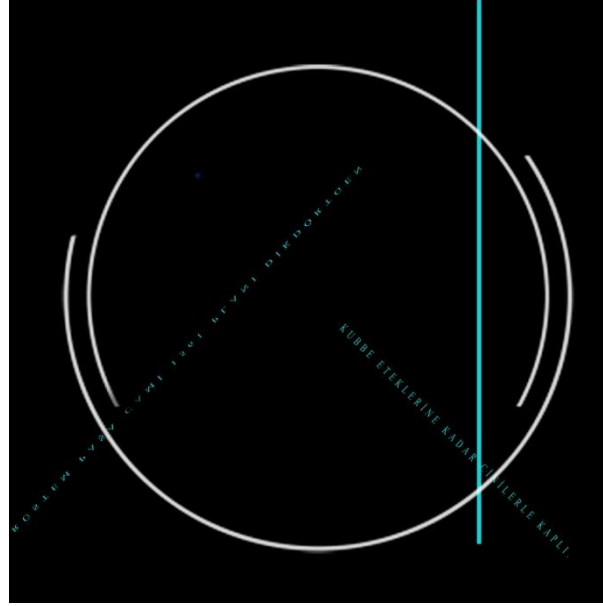
Sinan eserlerinde var olan Fibionacci (altın oran) sayıları son çalışması 25x25cm boyutlarında 81 kareden oluşmaktadır.Yanyana getirilerek oluşturulan 225x225cm lik bir kare bütünü oluşturmaktadır.Kare tuvaler dıştan merkeze doğru fibionacci sayılarıyla(1,2,3,5,8cm)ilişkilendirilerek tuval kalınlığı verilmiştir.Merkezdeki tek tuval 8cm yüksekliğindedir.81 tuvalin 60 tanesinde siyah üzerine beyaz,gri,mavi,turkuaz renklerle mimari biçimsel,çizgisel ilişkiler kurulmuştur.21 tuval ise düz siyah olarak kompozisyonda yerini alacaktır.21 saysıda yine fibionacci sayılarıyla ilişkidir.Sinan'ın mimari anlayışında önemli yer tutan altın oran,Kavukcu son çalışmasıylada Sinan'a göndermede bulunmaktadır.Yine bu anlamda Adnan Çoker'in ,Mimar Sinan mimari anlayışıyla olan bu paralel ilişkileride dikkat çekme çabası olduğunu gözlemekteyiz.Tuvallerin yüzeyindeki biçim,çizgi ve yazı dili Mimar Sinan'ın mimari yapılarına soyut bir dille yeniden ele alarak gönderme yapılma çabası görülebilmektedir.Siyah yüzeyde soyut boyut olarak oluşturulan espas öncelikle bütünden parça algısına yönlendirilmiştir.



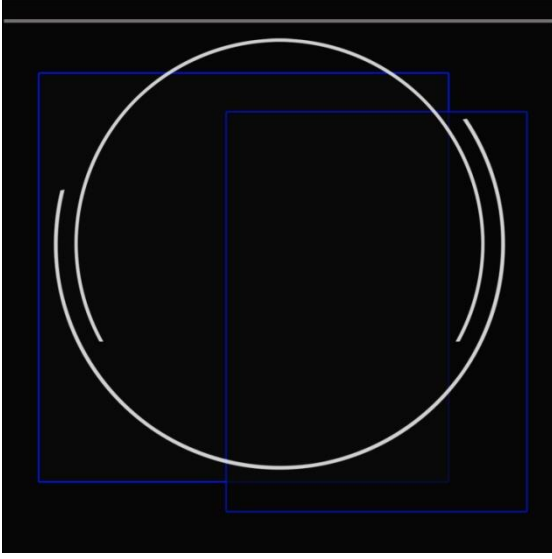
Resim 5.1. Evren Kavukçu,Şehzade ve Süleymaniye, 2005, Tuval Üzerine Akrilik, 100x100cm



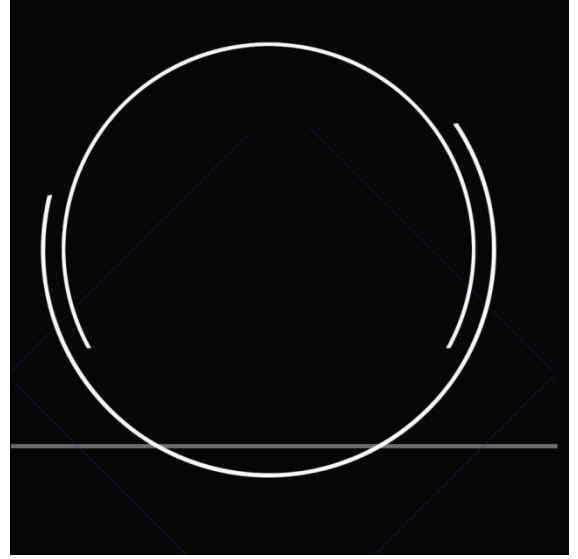
Resim 5.2. Evren Kavukçu, Zal Mahmut, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 30x30cm



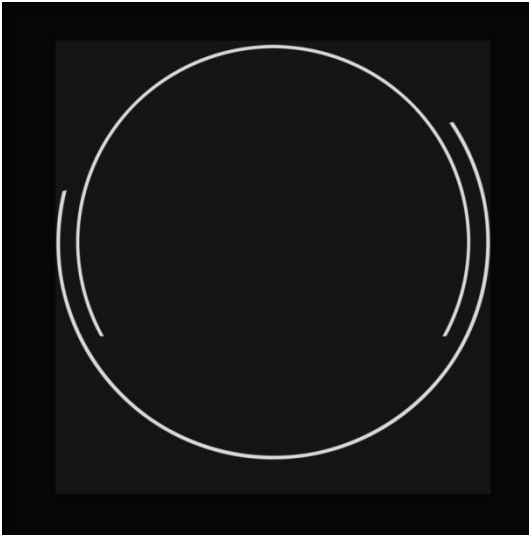
Resim 5.3. Evren Kavukçu, Rüstem Paşa, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 30x30 cm



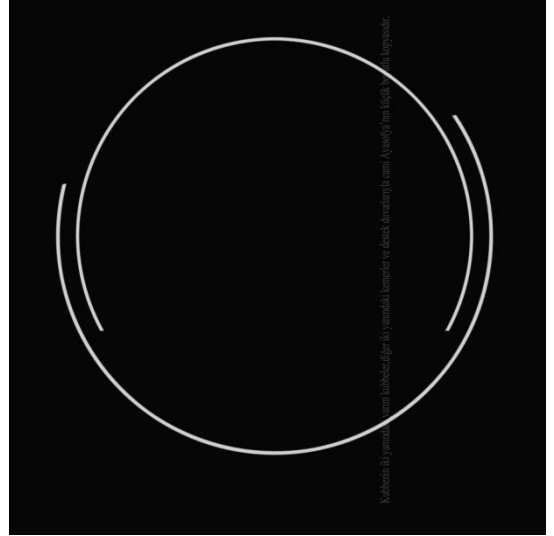
Resim 5.4. Evren Kavukçu, EI, 2012,
Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm



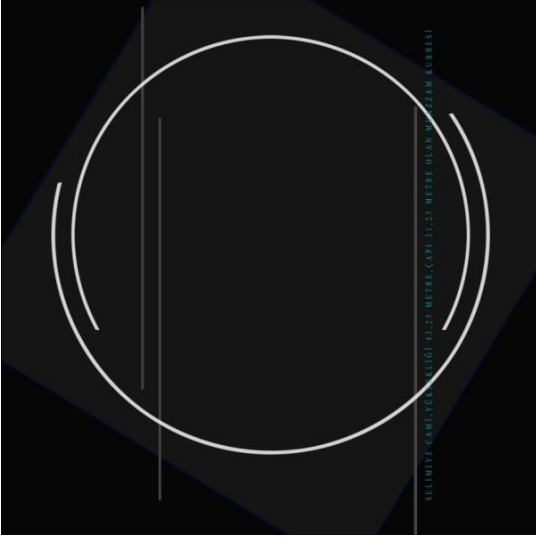
Resim 5.5. Evren Kavukçu, İsimli,
2012, Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm



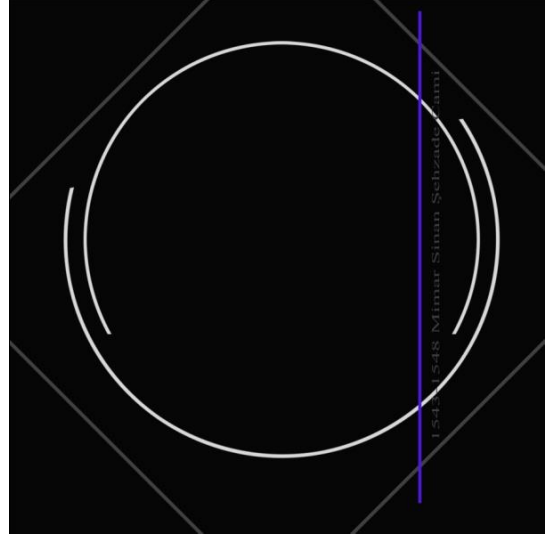
Resim 5.6. Evren Kavukçu, Kare, 2012,
Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm



Resim 5.7. Evren Kavukçu, Kılınç Ali
Paşa, 2012, Tuval Üzerine Akrilik,
25x25cm



Resim 5.8. Evren Kavukçu, Selimiye, 2012,
Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm



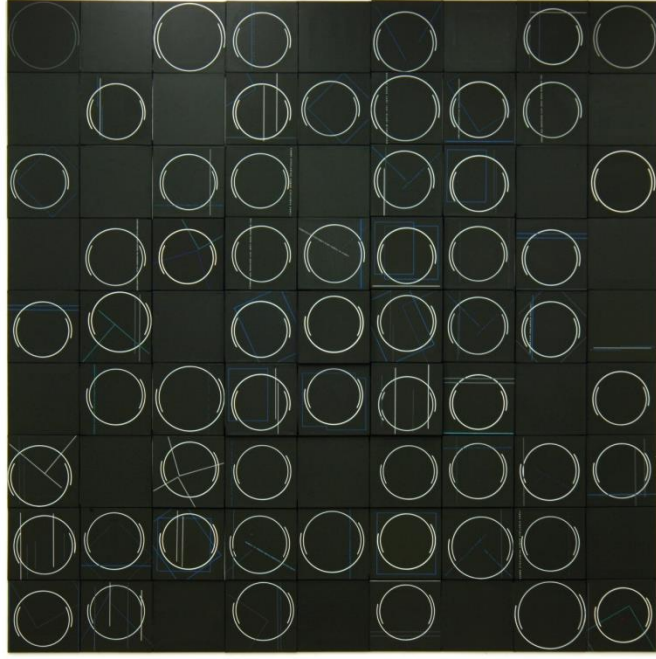
Resim 5.9. Evren Kavukçu, Şehzade, 2012,
Tuval Üzerine Akrilik, 25x25cm



Resim 5.10. Evren Kavukçu, Minare,
2012, Tuval Üzerine Akrylic, 25x220cm



Resim 5.11. Evren Kavukçu, Minare I,
2012, Tuval Üzerine Akrylic, 25x185cm



Resim 5.12. Evren Kavukçu, Fibonacci, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 225x225cm



Resim 5.13. Evren Kavukçu, Fibonacci, 2012, Tuval Üzerine Akrilik, 225x22 5cm

SONUÇ

Modern resmi oluşturan elemanlardan denge, yüzey, biçim, renk, çizgi, ritim, boşluk, Süprematist, Neo-Plastist, De Stijl, Konstrüktivist, Hard Edge, Ard Ressamca Soyutlama ve Minimalist anlayışlarda yorumlama ve farklı bakış açılarının ele alındığı bir süreç araştırılmıştır. Aynı sürece paralel olarak sanat tarihinin kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilen Post Empresyonist Cezanne'nın yüzeydeki doğa yorumu sonrası objenin parçalanması ve bütünleştirici sentez anlayışı, yüzeye yaklaşan ve yüzeyden gerçek espasa çıkan soyut biçimsel yapıların giderek yalın, geniş ve düz yüzeyli renk alanları, temel geometrik biçimler kimi zaman herşeyden bağımsız kimi zamanda geleneksel mimari etkilerle birlikte ifadesini bulurken aynı zamanda kavramsal bir yazı dilinin etkisini de izlemekteyiz.

Evren Kavukçu bu etkileri batı sanatındaki yansımalarıyla ele alırken Çağdaş Türk resmiyle de ilişkilendirmektedir. Kendi ürettiği resimlerin temel ayaklarını bize sunarken onlarla olan benzerlik ya da farklılıkların diyalogunu 5. Bölümde analiz etmektedir.

İndirgeme çabasıyla geometrik mimari yapıların soyut yüzeyde siyah-gri-beyaz-mavi-turkuaz renk etkileriyle oluşan kompozisyon kurgusunun çağdaş sanatla olan benzerlik ve farklılık ilişkilerini kurarak evrensel bir dile ulaşma çabasının farkındalığını da sunma endişesindedir.

Bu çalışmaları geleneksel bir derinlikten çağdaş ilişkilerle oluşturulan evrensel dilde kimlik arayışının çözümlenmeye yönelik bir çaba olarak da düşünülebilir.

Özellikle Mimar Sinan'nın mimari anlayışından çıkışla fibionacci'ye de göndermenin olduğu tamamen plastik endişenin öne çıktığı soyut yüzeyde bu benlik arayışını kavramsal bir yazı diliyle de güçlendirmesi söz konusudur diyebiliriz.

Bu eser-metin çalışmasında çağdaş bir sanat arayışında yapılanmanın temelinde geleneksel ve günümüz anlayışlarından diyaloglarla süren gelişim ve değişim çabasında izlemekteyiz.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali, "Farklılığın özdeşleşmesi;Adnan Çoker Dengesi",*Cumhuriyet*, 2001.
- Akay, Ali, *Sanat Tarihi Sıradışı Bir Disiplin*, Y.K.Y., İstanbul 2009.
- Alparslan, A., "Minimal Simetri II,Adan Çoker Tuvale yeni kimlik kazandırmak İstiyor", *Hürriyet Gösteri, Sanat, Edebiyat Dergisi*, Şubat 1998.
- Antmen, Ahu, *20.Y.Y Batı Sanat Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Antmen, Ahu, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınları, İstanbul 2009.
- Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- Düben, İpek Aksügür, *Adnan Çoker Retrospektifi*, 2010.
- Eczabaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt: I, İstanbul 1997.
- Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Güngören, E., "Adnan Çoker'le Resimleri Üzerine Söyleşi", *Çevre-Mimarlık Ve Görsel Sanatlar Dergisi*, Temmuz-Ağustos 1979.
- Harrison, Charles, Wood, Paul, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Heartney, Eleanor, *Sanat ve Bugün*, Akbank, İstanbul.
- Hollingsworth, Marry, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2007.
- İnay,Özlem, "Tuvaldan Üçüncü Boyuta Frank Stella",*Genç Sanat*, no:131 eylül 2005
- İpşiroğlu, N., "Adnan Çoker'in Sanatında Gelenek", *P.Dergisi*, Sayı: 5, Bahar 1997.
- İpşiroğlu, N., *Adnan Çoker'in Son Dönem Resimleri*,Adnan Çoker Retrospektif, Beşiktaş Belediyesi- Beltaş İşletmecilik San ve Tic.A.Ş.İstanbul,2010
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Adnan Çoker'in Sanatında Gelenek*. Adnan Çoker Retrospektif, Beşiktaş Belediyesi- Beltaş İşletmecilik San ve Tic.A.Ş.İstanbul,2010
- İpşiroğlu, N., , *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeler*. Adnan Çoker Retrospektif, Beşiktaş Belediyesi- Beltaş İşletmecilik San ve Tic.A.Ş.İstanbul 2010.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2009.

- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Sanatta Devrim*, (4. Baskı), Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2009.
- Wassily Kandisky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, Hayalbaz Kitapevi, (1.Baskı), Ekim 2001.
- Kavukcu, Mehmet, *Somut-Soyut Espas*, (Sanatta Yeterlilik), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Klee, Paul, *Modern Sanat Üzerine*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2002.
- Lippard, Lucy, R., “Zamanın Biçimleri:Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar”, *Sanat Dünyamız*, Sayı:110, Bahar 2009, İstanbul.
- Little, Stephen, *..izimler Sanatı Anlamak*, Yem Yayınları, İstanbul 2010.
- Lynton, Nobert., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Özgültekin, Bünyamin , “Günümüzde Actuel Sanat”, *Ders Notları*, 2010.
- Özpınar, Ceren, “Yazı Olarak Sanat Yapıtı”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 110, Bahar 2009.
- Sadak, Yalçın, “Adnan Çoker’in Yeniden Boyutlanan Söylemi”, *Yapısal ritm*, Mac Art Galery.
- Sadak, Yalçın, “Minimaller ve Varyasyonlar, Adnan Çoker”, Galeri B Yayınları, 1994.
- Smith, Edward Lucie, *20.yy’da Görsel Sanatlar*, Akbank, İstanbul 2004.
- Tanyeli, Sözen, Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İsmail, *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, (3. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınları, Ankara 2006.
- Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınları, Ankara 2004.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005.
- Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2012.

- Belgeler com, Erişim Tarihi: 17.09.2012, <http://www.belgeler.com/blg/155vm/piet-modrian-in-renk-ve-bilim-sorunlar>
- Belgeler com, Erişim Tarihi: 24.09.2012, <http://www.belgeler.com/blg/15vm/piet-modrian-in-renk-ve-bilim-sorunlari>
- Guggenheim Museum, Erişim Tarihi: 15.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/showfull/piece/?search=Ellsworth%20Kelly&page=1&f=People&cr=4>
- Belgeler com, Erişim Tarihi: 15.09.2012, <http://www.belgeler.com/blg/16a9/minimal-sanatta-form-ve-mekan-ilikisi-the-relationships-between-form-and-space-in-minimal-art>
- Guggenheim Museum, Erişim Tarihi: 3.10.2012, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/showfull/piece/?search=Robert%20Mangold&page=1&f=People&cr=4>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Evren KAVUKÇU
Doğum Yeri ve Tarihi	İZMİR 12/02/1977
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı yüksek Lisans
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	<p>KİŞİSEL SERGİLER</p> <p>2006-23 Nisan “EVRENSEL BOYUT” Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM, TÜRKİYE</p> <p>KARMA SERGİLER</p> <p>2000 -29 Mayıs -06 Haziran , “KARMA HEYKEL SERGİSİ”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatları Fakültesi, ERZURUM, TÜRKİYE</p>

	<p>2000 -05 -25 Haziran , “ Mehmet KAVUKÇU Atölyesi Resim Sergisi” ,Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM, TÜRKİYE</p> <p>2002- 19 Haziran ,“2000 RESİMLE ALAN KURGU”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM, TÜRKİYE</p> <p>2003 -06- 14 Ocak ,“KIRMIZI-BEYAZ II”, Çağdaş Sanatlar Galerisi, ANKARA, TÜRKİYE</p> <p>2003 -30 Ocak -05 Şubat ,“KIRMIZI-BEYAZ III.”, ÖYP Kapsamında Üniversiteler Arası Sanat Etkinliği, ODTÜ, ANKARA, TÜRKİYE</p> <p>2003 -23 Nisan -10 Mayıs ,“İSTER BULUŞMA I”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İSTANBUL. TÜRKİYE</p> <p>2003 -24 Mayıs ,“İSTER BULUŞMA II”, Alkent Actual Sanat Galerisi, İSTANBUL. TÜRKİYE</p> <p>2003 -20 -25 Mayıs,“KIRMIZI-BEYAZ 4”,Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM. TÜRKİYE</p>
--	---

	<p>2003 -17 Haziran ,“İSTER BULUŞMA III”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM. TÜRKİYE</p> <p>2004 -24 Mayıs ,“DERİNDEN YÜZEYE”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi ,ERZURUM. TÜRKİYE</p> <p>2005 -03 Haziran ,“BULUŞMA YEDİ”, Atatürk Üniversitesi Kampüsü Atakonağı ,,ERZURUM. TÜRKİYE</p> <p>2006 -6-11 Mart “KADIN VE HOŞGÖRÜ” Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2006-10-20 Nisan, “ÖYP ÜNİVERSİTELERİ III. KARMA SERGİSİ”, KAYSERİ TÜRKİYE</p> <p>2006-Nisan “SANAT MEKÂN”, Karma Resim Sergisi, TRABZON TÜRKİYE</p> <p>2006-29 Mayıs -04 Haziran, “YÜZEYDEN HAYATA”, Mehmet Kavukcu Atölyesi Mezuniyet Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi,</p>
--	--

	<p>ERZURUM, TÜRKİYE</p> <p>2006-12 Haziran “İSTER UZAK-İSTER YAKIN BULUŞMA”, Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2007-07-28. Mayıs “BÖLGE ÜNİVERSİTELERİ ÖĞRETİM ELEMANLARI KARMA RESİM SERGİSİ”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2007-16.25 Mayıs “SERGİ”, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Bedesten Sergi Salonu, KÜTAHYA TÜRKİYE</p> <p>2007- 29 Mayıs-04 Haziran “50.YILDA ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ ÖĞRETİM ELEMANLARI PLASTİK SANATLAR KARMA SERGİSİ” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM. TÜRKİYE</p> <p>2007- 06-10 Haziran “YERLEŞKEDE VURGU SANAT ETKİNLİKLERİ”, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi,</p>
--	---

	<p>ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2007-22-27 Ekim “YOL SERGİSİ ÜÇ” Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Zafer Baybutluoğlu Sergi Salonu, KAYSERİ TÜRKİYE</p> <p>2007-30 Ekim-02 Kasım “YOL SERGİSİ ÜÇ” Cumhuriyet Üniversitesi Kampüsü Sergi Salonu, SİVAS TÜRKİYE</p> <p>2007-05-12 Kasım “YOL SERGİSİ ÜÇ”T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2007 19-29 Kasım “YOL SERGİSİ ÜÇ” Kars Sanat Merkezi, KARS TÜRKİYE</p> <p>2007 03-14 Aralık “YOL SERGİSİ ÜÇ”Vestel Sanat Galerisi, ESKİŞEHİR TÜRKİYE</p> <p>2009 09-16 Haziran “RESİM BÖLÜMÜ SEÇMELİ ATÖLYELER SERGİSİ”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE</p> <p>2009 20-25 Mayıs "RESİMDE</p>
--	--

	<p>ÇÖZÜMLEMELER" Mehmet KAVUKCU Atölye Öğrencileri Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Erzurum</p> <p>2009 03 -09 Haziran “YÜZLER SERİGRAFİ SERGİSİ “Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi „ERZURUM.</p> <p>2009 02-10 Haziran”Uluslararası Baskı Resim Segisi” Erzincan Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi Ordu Caddesi Eski Tekel Binası Erzincan, Türkiye</p> <p>2009 20 Kasım”2011’e Doğru Uluslararası Sanat Buluşması”, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Sanat Galerisi, ,Erzurum,Türkiye</p> <p>2009-2010 20 Aralık, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar “Öğretim Elemanları Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu,Erzurum,Türkiye</p> <p>2010 12-17 Nisan “KARIŞIK KARMA SERGİSİ” “Atatürk Üniversitesi</p>
--	---

	Sanat Galerisi ,ERZURUM
2010	21-28 Mayıs”SOSYAL BİLİMLER LİSANSÜSTÜ ÖĞRENCİLER SERGİSİ, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE
2010	28 Mayıs-20 Haziran”ERZURUM İLULUSLARARASI RESİM SEMPOZYUMU SERGİSİ”, ,Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Sergi Salonu,Erzurum,Türkiye
2011	07-15 Haziran”SERİGRAFİ SERGİSİ” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar FakültesiSergi Salonu, ERZURUM TÜRKİYE
2012	15-22 Nisan “DÜNYA SANAT GÜNÜ”, Erzincan Üniversitesi, ERZİNCAN
2012	18-25 Mayıs”SERİGRAFİ SERGİSİ” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar FakültesiSergi Salonu, ERZURUM TÜRKİYE
2012	25 Agustos-09 Eylül “BÜYÜK ZAFER’İN 90.YIL ANISINA;90 SANTIÇI,90 ESER”Afyon kocatepe

	Üniversitesi, AFYON KOCATEPE
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	2005- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne Araştırma Görevlisi
İletişim	
E-Posta Adresi	ewrencetin@hotmail.com
Tarih	15-10-2012