

**İKİ BOYUTTAN ÜÇ BOYUTA
MODERN RESİMDE YÜZEY
SORGULAMASI**

Gülgin ALTUĞ TAŞKANAL

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Doç. Fikret HAŞİMOV
2015
Her Hakkı Saklıdır**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

Gölgin ALTUĞ TAŞKANAL

İKİ BOYUTTAN ÜÇ BOYUTA MODERN RESİMDE YÜZEY
SORGULAMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Fikret HAŞİMOV

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

...../...../20....

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "İki Boyuttan Üç Boyuta Modern Resimde Yüzey Sorgulaması " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun 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.
- ☐ ☒ Tezim/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.

[Tarih ve İmza]

Gülgin ALTUĞ TAŞKANAL



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV danışmanlığında, Gülgün ALTUĞ TAŞKANAL tarafından hazırlanan bu çalışma 23 / 01.. / 2015.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim .Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Doç.Dr. Fikret HAŞİMOV

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Evren KAVUKCU

Jüri Üyesi : Yrd. Doç.Dr. Hüseyin ELİTOK

İmza:
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK DÖNEMDE YÜZEY ANLAYIŞI

1.1. RÖNESANS.....	3
1.2. EMPRESYONİZME KADAR YÜZEY ANLAYIŞI	5

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILDA YÜZEY ANLAYIŞI

2.1. EMRESYONİZM.....	8
2.1.1. Claude Monet	10
2.2. POST EMPRESYONİZM.....	11
2.2.1. Paul Cezanne	13
2.2.2. Paul Gauguin	15
2.3. NEO EMPRESYONİZM.....	16
2.3.1. Georges Seurat	17
2.4. FOVİZM	19
2.4.1. Henri Matisse	20
2.5. KÜBİZM	22
2.5.1. Analitik Kübizm	24
2.5.2. Sentetik Kübizm	26
2.5.3. Pablo Picasso	27
2.6. SOYUT SANAT	29
2.6.1. Vasili Kandinsky	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANATTA YÜZEY

3.1. SÜPREMATİZM	32
3.1.1. Kazmir Maleviç	33
3.1.2. Aleksandr Rodçenko	36
3.2. DE STIJL	37
3.2.1. Piet Mondrian	37
3.3. SOYUT DIŞAVURUMCULUK.....	39
3.3.1. Jackson Pollock	42
3.3.2. Barnett Newman	45
3.3.3. Mark Rothko.....	46
3.3.4. Frank Stella.....	49
3.4. OP ART	52
3.4.1. Victor Vasarely.....	53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANATTA YÜZEYDEN ÜÇ BOYUTA

4.1. KONSTRÜKTİVİZM.....	54
4.1.1. Vladamir Tatlin	55
4.1.2. El Lissitzky	56
4.2. DADAİZM	57
4.2.1. Hans Arp.....	58
4.2.2. Marcel Duchamp	60
4.3. MİNİMALİZM.....	63
4.3.1. Donald Judd.....	65
4.3.2. Dan Flavin	66
4.3.3. Carl Andre	67
4.4. NEO DADA	69
4.4.1. Jeff Koons.....	70
4.5. KİNETİK ART.....	71
4.5.1. Jean Tinguely	72
4.6. KAVRAMSAL SANAT	72

4.6.1. Joseph Kosuth.....	73
4.7. PERFORMANS SANATI	74
4.7.1. Yoko Ono	75
4.7.2. Marina Abramoviç	75
4.8. ARAZİ SANATI.....	77
4.8.1. Robert Smithson	77
4.9. VİDEO ART	78
4.9.1. Nam June Paik.....	79
4.10. FLUXUS.....	80
4.10.1. Daniel Spoerri.....	80
TARTIŞMA VE SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	84
ÖZGEÇMİŞ.....	86

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****İKİ BOYUTTAN ÜÇ BOYUTA MODERN RESİMDE YÜZEY
SORGULAMASI****Gülgin ALTUĞ TAŞKANAL****Tez Danışmanı: Doç. Fikret HAŞİMOV****2015, 86 Sayfa****Juri: Doç. Fikret HAŞİMOV****Yrd. Doç. Evren KAVUKCU****Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Sanat yapmak; bir fikrin, düşüncenin analizi yada empati sonucunda ortaya çıkan bir ifade şeklidir. Bu görsel düşünce oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Yalnızca biçim, renk, form gibi öğelerle ilgiliymiş gibi görünen soyut sanatta bile sanatçının kendini ifade edebilmek için ortaya koyduğu anlatım şekli, sanatının kişiliğini ortaya koymaktadır. Zaman içerisinde sanatçının ortaya koyduğu bu anlatım şekli yeni deneyimlere cevap verecek bir yönde gelişimini sürdürmüştür.

Gerçeğe benzemek, yanılsama yaratmak sanatçı için önemini kaybederken sanatın yönünde değişmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan modernleşme süreci içinde çoğalma, var olma, varlığını koruma yada saflaşma gibi düşünceler sanatçıyı motive etmiştir. Picasso'nun biçimi parçalaması, Duchamp'ın hazır nesne kullanımı, Maleviç'in sıfır biçim arayışları, sanatın ne olup olmadığının tartışıldığı bir dönemin itici güçleri olmuştur. Modern sanatın gelişimi içerisinde sanatçının değişen yüzey anlayışının sorgulanması söz konusudur.

Anahtar Kelimeler: Yüzey, Boyut, Modern Resim

ABSTRACT**MASTER THESIS****SURFACE INQUIRY IN MODERN PAINTING FROM TWO TO THREE
DIMENSIONS****Glgin ALTUĞ TAŞKANAL****Advisor: Assoc. Prof. Fikret HAŞİMOV****2015, Page: 86****Jury: Assoc. Prof. Fikret HAŞİMOV****Assist. Prof. Evren KAVUKCU****Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Art is a form of expression as a result of the analysis of an idea or thought or empathy. Visual concepts cover quite a large area. Even in abstract art, which appears as though it were related only to elements such as shape, color and form, the narrative used by the artist to express him/her self displays his/her personality. This manner of narration demonstrated by the artist continued its evolution in time to respond to new experiences.

While simulating reality and creating illusions lost their significance for the artist, the direction of art transformed. Starting after the second half of the 19th Century, ideas such as reproduction, existing and maintaining one's identity or purification within the modernization period have motivated artists. Picasso's disintegration of shapes, Duchamp's use of ready objects, zero form quests of Malevitch were driving forces of what art is or is not. Modern art inquires the metamorphing understanding of surface by the artist.

Keywords: Surface, Dimension, Modern

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Paul Cezanne, Saint Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x92 cm...	15
Resim 2.2. Paul Gauguin, Kumsaldaki İki Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya	16
Resim 2.3. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207,6x308 cm	19
Resim 2.4. Henri Matisse, Kırmızı Oda, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908, 180x220 cm	21
Resim 2.5. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912, 30x38 cm	27
Resim 2.6. Pablo Picasso, Avingnonlu Kızlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907, 244x234 cm	29
Resim 2.7. Vasili Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923	31
Resim 3.1. Strezeminski, Unistik Kompozisyon No:9, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya	33
Resim 3.2. Kazmir Maleviç, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1915, 79.6 x 79.5cm.....	35
Resim 3.3. Aleksandr Rodçenko, Son Resim, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya	36
Resim 3.4. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x60 cm.....	39
Resim 3.5. Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,5x38	41
Resim 3.6. Jackson Pollock, Numara I, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1948, 173x264 cm	43
Resim 3.7. Ellsworth Kelly, 'Beyaz Diyagonal II', 2008, İki Parçalı Tuval Üzerine Yağlıboya, 169x231 cm	45
Resim 3.8. Barnett Newman, Birlik I (Onement I), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,2x41,3cm	46
Resim 3.9. Mark Rothko, No 8, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1952, 204x173 cm	48
Resim 3.10. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53,5x64,5cm.....	49
Resim 3.11. Frank Stella, Daha Çok yada Az, 1960, Tuval Üzerine Alüminyum Boya, 300x418 cm.	50
Resim 3.12. Pierre Soulages, Painting, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x202cm ..	52
Resim 3.13. Victor Vasarely, 1960, Tuval Üzerine Akrilik, 115x115cm	53

Resim 4.1. Vladamir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, Demir Çinko ve Alüminyum, 78,5x152,5x76 cm,	56
Resim 4.2. El Lissitzky, Proun Odası	57
Resim 4.3. Hans Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 25x12,5 cm	59
Resim 4.4. Marchel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23, Cam Paneller Üzerine Yağlıboya, Vernik, Kurşun Folyo, Kurşun Tel Ve Toz, 272,5x175,8cm ...	61
Resim 4.5. Marchel Duchamp, Çeşme, 1917	63
Resim 4.6. Donald Judd, Unlited (Büyük Yığın), 1991, Mavi Anozided Aliminyum, Pleksiglas, 457x101x49 cm.....	66
Resim 4.7. Dan Flavin, Tatlin İçin Anıt, Floresan Işığı, 365,8 x 71 x 11 cm	67
Resim 4.8. Francois Morellet, Relache No.2, 1992, Akrilik ve Tuval, Lake Alüminyum, Neon Tüpleri ve Tuval Üzerine Yağlıboya, 332 x 270 x 26 cm	68
Resim 4.9. Carl Andre, Equivalent VIII, 1966, tuğla heykel, 127 x 686 x 2292 mm	69
Resim 4.10. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, 191.1 x 80 x 20.3 cm	70
Resim 4.11. Jeff Koons, Yavru Köpek	71
Resim 4.12. Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960	72
Resim 4.13. Ben Nicholson, Beyaz Kabartma, 1934, Oyulmuş Tahta ve Boya, 72x96,5x3cm.....	73
Resim 4.14. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	74
Resim 4.15. Yoko Ono, Kesme Parçası, 1964.....	75
Resim 4.16. Marina Abramoviç, Ritim 0, 1974	77
Resim 4.17. Robert Smithson, Sarmal Dalga Kıran, 1970	78
Resim 4.18. Nam June Paik, Elektronik Otoyol.....	79
Resim 4.19. Nam June Paik, Magnet TV, 1965	80
Resim 4.20. Daniel Spoerri, Tableau a Muro, 2008	81

ÖNSÖZ

Uzmanlık eğitimim süresince bana destek olan hocam Fikret HAŞİMOV'a, her zaman yanımda olan, çalışma azmini örnek aldığım, her konuda bana yardımcı olan değerli hocam Evren KAVUKCU'ya, çalışmaktan gurur duyduğum, bildiğim her şeyi bana öğreten bilgisini, tecrübesini asla esirgemeyen atölye hocam Mehmet KAVUKCU'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum – 2015

Gülgin ALTUĞ TAŞKANAL

GİRİŞ

Sanatın gelişimi insanoğlunun gelişimi ile bir paralellik göstermiştir. Bu gelişim süreci günümüze kadar devam etmektedir.

Rönesans ile birlikte resimsel anlayışta değişmiştir. Sanatçının arayışı sonucunda natüralist anlatım ve perspektif sanata dahil olmuştur. İki boyutlu resim yüzeyinde perspektif ile yaratılan yanılsama ile üç boyut algısı oluşturmuştur.

Fransız ihtilali sonrasında, kent soylularına, dine ve siyasete hizmet eden sanat anlayışı Realizm ile değişmiştir. Artık gerçek olan, tüm kusurları ile gizlenmeden, olduğu gibi yansıtılmıştır. Fotoğrafın keşfi ile gerçek, artık fotoğrafın işi haline gelmiş, sanatçı geleneksel sanat anlayışından koparak doğadaki anlık izlenimlerle yeni arayışlar içine girmiştir. Empresyonizmde varlığını bulan bu yeni görüş, klasik sanat geleneğindeki yüzey anlayışını yıkmıştır.

Giotto'dan beri kullanılan tek bakış noktalı perspektifi kıran Cezanne, bir kaç bakış açısı ile Kübizme öncülük etmiştir. Cezanne, maddeyi parçalayarak, renk ve yüzey üzerinde yoğunlaşmış, hacmin yapısını aramış, doğayı geometrik biçimlerle algılayarak nesnenin değişmeyen yapısını vermeye çalışmıştır. Kübizm de başlayan kolaj ve assemblaj ile resim yüzeyine yerleştirilen iki boyutlu nesne üç boyuta dönüştürülmüştür. Picasso ile resme dahil olan sanat dışı malzemenin (ip, muşamba, gazete gibi) zaman içerisinde resmin yüzeyinden ayrılarak kendi başına var olması Duchamp' la karşılığını bulmuştur. Duchamp endüstriyel üretimin bir parçası olan "pisuar" ile önemli bir devrim yaratmış kendinden sonraki sanatçılar için öncü olmuştur. Örneğin Kavramsal Sanat kaynağını Duchamp' tan alarak estetiği ve görsel deneğini dışlamıştır. Boyanmış bir yüzeyden daha fazlasını arayan sanatçılar tuvalin sınırlarını aşmaya çalışmışlardır. Bu düşüncenin sonucunda tuval başlı başına bir nesne haline gelerek, resim yüzeyi her türlü sanat dışı malzemeye açılmıştır. Bu bağlamda sanatta yüzeyin sorgulaması ve değişimi söz konusudur.

“Yüzyılımız tuvale karşı girilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkırtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı

gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının öznelliğinden koparılması, küfürlü, pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırmasıyla ilişkilidir” (Giderer, 2003, 123-124).

Bu aşamadan sonra sanatçının tuval üzerinde her türlü eylemi gerçekleştirme durumu ortaya çıkmıştır. Pollock'un boyayı resim yüzeyine damlatması, Tapies'nin katı bir rölyef etkisi yaratmak için yüzeyi kazıyarak şekillendirmesi, iki üç boyuta duyduğu tepki ile tuvalerin yüzeyine bir saldırı eylemi gerçekleştirmiş olan Fontana, gibi pek çok örnek verilebilir. Tuval yüzeyinden kurtulma çabaları sonucunda tuval yerini farklı malzemelere bırakmıştır. Artık iki boyutlu yüzeyde üç boyutu arama çabasından vazgeçilmiş klasik bir değer olan yüzey anlamı değişmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK DÖNEMDE YÜZEY ANLAYIŞI

1.1. RÖNESANS

Klasik dönemden başlayarak süre gelen zaman içinde, yüzey tüm sanatçıların en önemli sorunsalı olmuştur. “ Bildiğimiz gibi, yassı tuval yüzeyinde, bir nesnenin üç boyutluymuş gibi resmedilmesi, Rönesans'tan beri süre gelen bir yanılsatma yöntemidir. Bu yöntemde, tuvalin yassılığı görmezden gelinmiş ve tuval bir uzaymış gibi ele alınmıştır.” (Yılmaz, 2006: 44)

Klasik dönemde, iki boyutlu olan resim yüzeyinde, bir yanılsama ile üç boyut etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Bu etkiyi yaratmak için perspektif gibi çeşitli araçlardan faydalanmışlardır. Rönesans' tan önce derinlik duygusunu vermek için gerçek bir mekan yerine ayrıntısız bir arka planın önünde, figürler ön plana çıkarılıyordu. Perspektifin resme girmesi ile gerçek mekan duygusu uyandıran üç boyut etkisi elde edilmiştir. Masaccio çizgisel perspektifi en yetkin kullanan isimlerden biri olmuştur. Çizgisel perspektif ile paralel çizgiler sonsuzda buluşarak, nesnelerin giderek küçülmesi sonucunda, resim yüzeyinde bir derinlik etkisi yaratılmıştır. İlk olarak 15. yüzyılda Fillippo Brunelleschi tarafından kullanılan çizgisel perspektif ile nesneler tek bakış noktasından çizilmiştir. Bu tekniği Santa Maria del Carmine kilisesi içinde bulunan Brancacci şapelinin fresklerine uygulayan Masaccio' nun, yüzey üzerinde yarattığı üç boyut yanılsaması 15. yüzyıl sanatı üzerinde etkili olmuştur.

Giotto resimlerinde figürlerdeki duruş ve ifadeleri gerçeğe yakın bir şekilde ele alırken, derinlik hissini oluşturarak aynı zamanda gerçekçi bir görünüme ulaşmak amacı ile, doğrusal perspektiften ve açık koyu tonlamalarından yararlanmıştır. “Giotto, resimlerinde mekan yanılsaması yaratan ilk sanatçılardan biridir. Binalar öyle bir açıdan betimlenir ki, duvarlar izleyiciden uzaklaştıkça resmin “ içindeki ” hayali bir uzayda eğiliyormuş gibi görünürler” (Little, 2013: 30).

“ Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine Masaccio ile beraber girmiş ve resmin temel elemanlarından birisi olmuştur.” (Tunalı, 2011: 48-49) Bu dönemde kullanılan ışık doğada gördüğümüz gerçek bir ışık değil, idealize edilmiş bir ışıktır.

Perspektif, ışık-gölge ve hacim uygulamaları Rönesans ile resme girmiştir. Giotto'dan beri ışık-gölge resim sanatının en önemli araçlarından biri olmuştur. Eski ustalar gölge ve ışığı eşyanın hacmini belirtmek için zıt değerler olarak kullanmalarına rağmen Leonardo'ya göre ise bu bir zıtlık değil aksine birbirini tamamlayan elemanlardı. Eşyanın hacmini belirtmek için kullanılan ışık-gölge zamanla atmosfer ressamlığına dönüşmüştür.

Derinlik hissi yaratmak için uygulanan yöntemlerden biri de, ilk kez Leonardo tarafından kullanılan hava perspektifidir (sfumato). Hava perspektifi; uzaktaki nesnelerin atmosfer etkisi içinde eriyip, renk tonlarının değişerek oluşturduğu bir yanılsama idi. Hava perspektifinin kullanımından önce figürler, katı ve cansız bir görünüme sahiptiler, yaşayan bir canlıdan ziyade heykele benziyorlardı. Leonardo kullandığı bu teknik ile daha gerçekçi bir görünüm yakalamıştır. Doğrusal perspektif ile izleyici resmin içine çekilirken hava perspektifi ile derinlik hissi yaratılıyordu.

“Konturları yumuşatan bir hava tabakası bütün formları dört bir yandan sarıyor ve geride sis perdeleri içinde gözden silinen peyzaj, gözü resim yüzeyinden ayırmaksızın derinliği duyuruyor.” (N.M. İpşiroğlu, 2011: 75)

Hareket dışı bir varlık düzeni arayışı içinde olan Rönesans'ın ardından, hareket içindeki varlık düzenini arayan Barok sanatı, Rönesans'ın klasisizmine ve antik Yunan sanatına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Rönesans idealize edilmiş bir ışık anlayışına sahip iken Barok' ta ani olarak parlayan ve değişen bir ışık anlayışı mevcuttur. Resimlerde hareket ve enerjinin yanı sıra ışık ve gölgede sert kontrastlar, güçlü renkler kullanılmıştır. Barok dönemde yapılan resimlerde güçlü bir ışık, bükülen yada hareket eden figürler ve ayrıntılı betimlemeler göze çarpar. Maharet dolu yanılsama tekniklerini benimseyen Barok resim bütün yönleri ilerliyormuş gibi görünmektedir. Resimlerde hareket, enerji, güçlü bir mekan etkisi görülmektedir. Barokta ışık artık formdan ayrılarak bağımsız bir duruma varmıştır. Rönesans ustalarının kompozisyonlarında var olan hareketli insan yığınları yerini tek tek figürlere ya da küçük gruplara bırakmıştır. Figürler yüzeysellikten kurtularak, bir derinlik içine yerleştiriliyor, böylelikle de kompozisyonda oluşturulan bu değişiklik sayesinde yeni bir düzen olarak derinlik düzeni oluşturulmuştur. Rönesans'ın çizgisel anlayışına karşın Barok da gölgesel bir anlayış oluşmuştur. Barok ile ışık formdan ayrılarak bağımsız bir niteliğe kavuşmuştur.

Şeklin gözler önüne serilme zorunluluğu ortadan kalmıştır. Işık ve renk nesnenin varlığını vurgulamaktan kurtularak kendi başına bir değer haline gelmişlerdir. Yalnızca ana noktaların verilmesi yeterli görülmüştür. "Barok, formu olduğu gibi göz önüne sermek istemiyor; parçayı göstermenin, bütünü anlaşılmaya yeteceğini biliyor." (N.M. İpşiroğlu, 2011: 133) Barok sanatçı gerçeği olduğu gibi göstermeyi tercih etmemiştir. Bunun yerine izleyiciye düşünme ve hayal etme olanağı sunmuştur.

1.2. EMPRESYONİZME KADAR YÜZEY ANLAYIŞI

Neo Klasizmde sanatçılar desene büyük önem vermişler renk ve boyayı ikinci plana atmışlardır. Ancak tuvalin konusunu anlatan deseni daha belirgin hale getirmek için kullanmışlardır. Neo Klasikçiler tarihi olayları daha iyi ifade etmek için büyük boyutlu tuvaler kullanarak daha anıtsal bir tarz elde etmeye çalışmışlardır. Neo Klasizmde yüzey, klasik bir anlayışa anıtsallık yüklenerek sergilenmiştir. Romantizmden önce bir arka fon olarak kullanılan manzara, bu dönemde fon olmaktan çıkmış, figür resmin önüne geçmiştir. Giorgione'nun Fırtına adlı yapıtıyla ilk kez manzara, figür resminin önüne geçmiştir. Figürle manzaranın oranlarına bakıldığında figürü çok küçük bir detay olarak gözler önüne sermiştir. İlk atmosferik manzara resmi olarak nitelendirilen Fırtına, X ışınları uygulanarak incelendiğinde çoban figürünün altında çıplak bir kadın figürü daha olduğu anlaşılmıştır. Resim tarihinin en önemli yapıtları arasında ele alınan bu resimde, şehrin arka planında patlamakta olan fırtına ve figürlerin yer aldığı ön plana fırtınanın yansıtılışı, gerilim hissinin renk ve ışık ile verilmiş olması bu eseri sanat tarihi açısından önemli kılmaktadır. Giorgione'nin bu resminde her yere nüfuz eden ışık sayesinde resimsel mekan ve figürler kaynaşarak bir bütünlük hissi oluşmuştur. Resme yansıyan fırtınanın ışığı sayesinde manzara ön plana çıkmıştır. Manzara, izleyiciyi, akıl gücü ve kendi duyguları üzerindeki etkilerini çözümlemeye yönlendirmiştir. Romantizm akımı kendi içsel dünyasını ve ülkesindeki içi savaşı resmeden Goya ile doruk noktasına ulaşmıştır. Manzara resminin en önemli sanatçıları, Constable ve Turner modern manzara resmine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Farklı konulardan ziyade aynı görünümüler üzerinde çalışan Constable, değişik ısı yada hava şartlarını yansıtmayı tercih etmiştir. Saf renklerden oluşan kırık fırça vuruşları kullanmıştır.

Doğadaki dramatik ve romantik manzaraları resmeden Turner, ışık ve renk arasında her şeyin eriyip gittiği soyut bir sanata ulaşmıştır. Barbizon okulu ile romantik manzara önem kazanmış, doğrudan açık havada yapılan resimde sanatçı gözlemlerine bağlı kalmıştır. Atmosfer ve ışık etkilerine önem vererek, rengi özgürce kullanmışlardır. Tinin değişimine verdiği önem ve duyguya getirdiği yenilik ile klasik sanatın kalıpcılığını kırmıştır. Turner hava perspektifini (sfumato) en üst seviyede kullanan sanatçılardan biri olmuştur. Turner'da yüzeyde erimiş biçimler ve atmosferik bir yüzey görülmektedir. Turner'ın ilk dönem yaptığı çalışmalarında dahi ışık ve renk duyarlılığı göze çarpmaktadır. Manzara resmine yeni bir yaklaşım getiren Turner, romantik bir anlayış içinde konuyu dramatik yönüne vurgu yaparak etkiyi arttırmak için renk çemberi üzerinde zorlamaya başlamıştır. Işık ilkelerine bağlı kalan Turner, yansımanın doğası üzerinde durmuş, İngiliz manzara resminin gelişimine önemli katkıda bulunmuştur. Empresyonizmde görülen küteselliğini yitiren kompozisyonlar ve erimiş biçimlerin resim içinde renk lekelerine dönüşmesi Turner'ın çalışmalarında da görülmüştür.

"1820'lerde Renk Başlangıçları başlıklı resim dizisine başlayan sanatçının bu çalışmaları onun renkçi yanını tümüyle ortaya koyar. Kağıt üstüne yapılmış bu resimlerde genellikle hiçbir gerçekçi imge, doğal ayrıntı yoktur. Yalnızca renk ilişkileri ve optik yansımalar söz konusudur."
(U.Tükel, 1997: 1830)

Renk Başlangıçları adlı çalışmaları ile renksel soyutlamanın ilk örneklerini veren Turner, Temeraire Savaşı ve Tayfun Geliyor isimli çalışmalarında ise rengin kullanım biçimi açısından önemli olmuştur. Renklerin kaynaşması, kompozisyondaki girdap görünümü, biçimlerdeki hareket ile Turner bu çalışmalarıyla alışılmış resim düzenlemesinin dışına çıkmıştır. Renk konusundaki duyarlılığını en üst seviyeye taşıyan Turner, Yağmur, Denizde Kar Fırtınası, Gölge ve Karanlık adlı çalışmalarını yalnızca renksel düzenlemelerle yapmıştır. Renk ve biçim gibi resimsel elemanlara devrimci bir nitelik kazandırmıştır.

İdealizmin karşıtı olan Realizm ise mekan için evrensel olanı aramıştır. Gerçekliğe yönelerek sanatın kalıp ve kurallarına karşı çıkmış, Akademizim'in konu ve tekniklerine tepki göstermişler, ince ayrıntılardan uzaklaşarak tuvalin iki boyutluluğunu

vurgulamaya çalışmışlardır. En basit gerçekleri hiç bir duygusallığa yer vermeden, tüm çıplaklığı ile olduğu gibi resme yansıtmışlardır. Realist sanatçının amacı, günlük yaşamı ön yargıya dayanmayan bir biçimde inceleyip nesnel bir bakış açısı ortaya koyarak, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak olmuştur. 1839'da fotoğrafın icadı ile sanatçılar yeni fikirlere yönelmişlerdir. Realist anlayışa göre, plastik değerler, ışık ve renk değerleri olduğu gibi yansıtılmalıdır. Curbet gerçeklik adına giriştiği mücadele ile aslında sanattaki alışılmış kalıpları yıkmayı amaçlamıştır. Sanata ve sanatçıya merkezi bir konum vermeyi amaçlamıştır. Curbet akademik kurallara karşı çıkarak yeni bir tür yaratma çabasına girmiştir. Anıtsal boyutları ve anlatımlarıyla Curbet'nin tablolarındaki figürler akademik yöntemin istediği doğrultuda idealleştirilmiş olarak göstermekten ziyade olduğu gibi göstererek tarihi resme farklı bir yenilik getirmiştir. Realizmde sanatçılar, Akademik anlayışı yıkmak çabasında olmalarına rağmen yüzeyde akademik gerçekliği sunmaktadırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILDA YÜZEY ANLAYIŞI

2.1. EMRESYONİZM

19. Yüzyıl'ın ortalarında Fransa'da doğmuş Empresyonist sanat anlayışı, nesneleri kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü yakalamayı amaçlamıştır. Bilimsel perspektifin yerini renkle elde edilen derinlik almıştır. Çizgiye dayalı, ton ve renk lekeleri içinde nesneler bütünlüğünü yitirmişlerdir. Hava perspektifiyle birlikte resimde ayrıntı yok edilerek bütüncül bir etkiye odaklanılmıştır.

Empresyonizme kadar ışık bir araç olarak kullanılmıştır. Işık resmi kuran temel bir unsurdur. Sağlam bir kompozisyon oluşturmak, plastik değerleri ifade etmek ve üç boyutlu mekânı belirlemede bir araç olarak kullanılan ışık; empresyonizmle beraber başlı başına bir değer olarak kullanılmıştır. Empresyonizm öncesinde gerçek bir ışık anlayışı yerine idealize edilmiş bir ışık anlayışı mevcuttur. Böylelikle empresyonizmin en büyük yeniliklerinden biri ışık olmuştur. Atölye içinde idealize edilmiş bu ışık anlayışından kurtulmak için gün ışığına çıkmaları gerekmiştir. Güneş ışığının nesneler üzerindeki etkisi araştırılarak, ışığın değeri buna bağlı olarak değişmiştir. Güneş tayfının örüntüsü içerisinde bütün formlar, konturlar eriyerek varlıklarını kaybetmiş, resmin ilgi alanı değişerek formdan, renge ve ışığa kaymıştır. (Tunalı, 2011; Antmen, 2012; Yılmaz, 2006; İpşiroğlu, N.M., 2012)

“Göz duyarlılığı Empresyonistlerde son kertesine varmıştı. Ressam, nesnelerin izlenimini vermek istiyordu; belleğimize yerleşmiş olan kalıplardan olduğu kadar, bunların bizde uyandırdıkları duygulardan da arınmış olan salt izlenimleri. Empresyonistleri, Barok sanatçılarından da Romantiklerden de ayıran özellik budur.”(N.M. İpşiroğlu, 2012: 156)

Empresyonist resimler kendilerinden öncekilerle karşılaştırıldığında, biçim ve sağlam bir desenden yoksun görünmektedir. Tüm nesneler ve varlıklar renkten biçimden ve çizgiden yoksun renk yüzeyleri halinde ele alınmıştır. Resim düzlemine yeni bir anlam kazandıran Empresyonistler, parlak renkler kullanmışlardır. Bununla birlikte ışık başlı başına bir konu haline gelmiştir. Işık kaynağını cepheden değil yandan

kullanan Manet, resimlerinde ışık gölge zıtlıklarını kullanmak sureti ile gri tonlara yer vermemiştir. Siyahla elde edilen gölgelendirmeler yerine açık koyu tonalite farklılıkları kullanılarak resme farklı bir hacim kazandırılmıştır. Böylece biçimler yassılığa ve yüzeyci bir düzlüğe erişmişlerdir. Empresyonistler ışığın etkisini kaybetmeden tuvale aktarabilmek için çabuk ve hızlı fırça darbeleri kullanmışlardır. Bunun sonucunda resimlerinde olağanüstü bir canlılık gözlemlenmiştir. Az önce dokunulmuş hissi veren bu görüntü, izleyicide bitmemiş bir resim görüntüsü ve algısı yaratmaktadır. (Antmen, 2012) Empresyonistler anlık görüntüleri yakalamak amacıyla doğrudan doğa karşısında çalışmışlardır. Anın görüntüsünü yakalamak isteyen empresyonistler oldukça hızlı çalışmışlardır. Özen ve beceriden yoksun, formun, konturun yerini renk arası ilişkiler almıştır. (Tunalı, 2011) Sıradan konuların seçildiği, kontursuz renk lekeleri içinde yeni bir nesne ve yeni bir görme mantığı yakalanmaya çalışılan ışık ve renk duyumları olmuştur. Empresyonizm, göz duyarlılığına dayanan bir yüzey görmesidir. Gerçekliği herkes kendi bakış açısından değerlendirdiği için empresyonizmde objektif bir görmeden söz edilemez. Yeni bulunan bu görme tarzına bağlı olarak, art arda resmedilen nesneler arasına, bir mekan boşluğu koyulmuştur. Burada objektif bir varlık görme yerine, duyulara dayanan bir varlık kavrayışı oluşmuştur. Bu varlık kavrayışının en önemli elemanları ise ışık ve renk gibi tamamen duyulara dayalı elemanlardır. Empresyonizm ile yeni bir renk anlayışı resme girmiştir. Empresyonizmden önce rengin kullanımı da tıpkı ışıktaki olduğu gibi başlı başına bir değer olarak değil nesneyi ifade etmekte kullanılan, resmin kompozisyonu için dayanan bir araç olarak kullanılmıştır. İzlenimcilere göre, sanatın konusu tek tek görme ve işitme duyumlarından oluşmuştur. Rengin ışık tayfı olarak düşünülmesi Empresyonizm ile gerçekleşmiştir. (Tunalı, 2011; M. Kavukcu, 2013; Tunalı, 2011)

“ Rengin, tayf renginin belirlediği bir dünya, sağlam rasyonel bir dünya değil, akan, her an değişen, sürekli sallantı ve titreşim içinde bulunan bir dünyadır. Perspektiv’den yoksun olması nedeni ile bu dünya, üç boyutlu değil, iki boyutlu bir dünyadır, renklerin art arda çeşitli görünüşler ortaya koydukları bir dünyadır, daha doğru bir deyimle, bir yüzey dünyasıdır.”
(Tunalı, 2011: 55)

Perspektif ve objektif bir mekân anlayışı parçalanmıştır, üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu bir dünya haline getirilmesi amaçlanarak iki boyutlu, perspektiften yoksun bir mekân yaratılmıştır. Nesneler bilinen renklerinden sıyrılarak anlık renkli görünüşleri ile düz bir yüzey içine yerleştirilmiştir. Mekânın renklerinin yüzey renkleri haline getirilmesi sonucunda renk değişimleri yüzey renkleri haline gelmektedir. (Tunalı, 2011)

“... lokal renkler, bellek renkleri ‘parantez’e alınmış oluyor ve nesneler, hiçbir idol altında görünmeden, çırılçıplak, nesnelere temel olarak kabul edilmiş olan renklerden soyulmuş olarak karşımıza çıkıyor. Nesne, nesne değil, tersine, tayf renginin üzerine düştüğü ve her an başka türlü görünen bir fenomendir.” (Tunalı, 2011: 62)

2.1.1. Claude Monet

Doğrudan doğruya doğadan hareket eden Monet, ışık sorunu üzerinde titizlikle durmuştur. Işığın figür ve manzara üzerinde bütünlüğü sağlayan bir değer olduğuna inanmıştır. Daha önce doğadaki çeşitli oluşumlar üzerinde keşfedilemeyen ışık etkilerini keşfederek renk değişikliklerini gözlemlemiştir. Monet ile birlikte gölgeler artık koyu renk değildir. Empresyonizm, modern sanattaki ilk büyük devrimci harekettir. Monet, resimlerinde istediği izlenimi uyandıracak renk ve ışık etkisini yaratmayı başarmıştır. Monet’nin resimlerinin konusu ışıktır. Monet resimlerinde, gün boyu değişen ışık ile değişen doğadaki görüntüyü göstermeyi amaçlamıştır.

“Monet’ye gelinceye kadar, görme, bir bütün’ün kavranması anlamına geliyordu ve sentetik bir karaktere sahipti; oysa, Monet ile beraber görme, elemanları ayırma, nesneleri tek tek duyum elamanlarına ayırma olarak anlaşılıyor ve böylece de, analitik bir karaktere sahip oluyor. Bundan ötürü, impressionizm, bir analitik görme sanatıdır diye tarif edilebilir.” (Tunalı, 2011: 44)

Monet’nin asıl çıkış noktası, doğada var olan gerçeklik diye bir şeyin olmadığı, yalnızca duyumlar ve izlenimlerin olduğu görüşüdür. Gerçeklik ve kendinde var olanı tümü ile reddederek, yalnızca duyumlar ve izlenimler birleşiminin meydana getirdiği bir

varlık yorumu olmuştur. Monet'nin resimlerinde klasik dönemin perspektif anlayışı yoktur. Monet'de var olan nesneler duyular ve izlenimler bileşkesi içerisinde yer almıştır. Gerçekte var olan doğa görünümü yerine sürekli değişen ışık ve renk izlenimlerinin varlığı görülmüştür. Monet bu durumu doğrudan izlenim yoluyla elde etmiştir. Monet' nin resimleri hiçbir biçimsel kurala uymamıştır. Tamamen izlenimleri ve doğa ile kurduğu ilişki sayesinde kendi tekniğini oluşturmuş, resimlerinde geleneksel ışık ve form anlayışını yıkarak yepyeni bir biçimde ele almıştır. İsmail Tunalı Monet'nin resimlerini şöyle değerlendirmektedir:

“Onda, sadece duyularımızın kuşattığı ışık, renk tuşlarından başka hiçbir gerçek ile karşılaşmıyoruz. Tek gerçek o halde renk, ışık duyumlarıdır. Bu duyular, üst üste, art arda geliyor ve onları düzenleyen bir akla, bir intellecte bir logos'a gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor.”(Tunalı, 2011: 39)

Mekan değerine göre değil yüzey değerlerine göre yapılan bir resim anlayışı varolmuştur. Konturların etkisi yerine canlı şekiller resimde yerini almıştır. Bunun sonucunda üç boyutlu bir dünyadan, iki boyutlu bir dünya yaratılmıştır. Eskiden mekansal bir bütünlük içinde olan resim, artık sınırsızdır ve canlı bir hal almıştır. Herşey renk dalgaları içerisinde var olmuştur. (Tunalı, 2011)

“Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. <<Her şey, birbiri içine akıyor, ne yan yana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekansal uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor.>> Böylece resim, bütün mekan değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression'larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor. Bu mekân resmini, yüzey resmi haline getirmek, imressionist'in başvurmak zorunda kaldığı en temel reduktion' dur.”(Tunalı, 2011: 45)

2.2. POST EMPRESYONİZM

Maddecik ile doğalcılık arasındaki bağlantılar toplumda fikir ayrılıklarına sebep olurken, sadece sanatsal sorunlar üzerinde düşünmek yeterli görülmemiştir. İşte bu

düşünceler ışığında Post Empresyonist tepkiler oluşmuştur. Post-Empresyonistler, izlenimciliğin sınırlarını aşarak, resmin yapısını değiştirerek duyguların renkler yoluyla ifade edilmesini amaçlamışlardır. Renklerin yanı sıra farklı konu anlayışını benimseyen Post empresyonistlerin her biri farklı tarz ve resimsel yaklaşım göstermişlerdir. Genel yapıları itibari ile Empresyonistlerle benzerlik gösteren Post Empresyonistler doğalcı yaklaşımlardan uzaklaşarak, daha basitleştirilerek şematik hale sokulmuş ifade biçimlerine yönelmelerine rağmen sağlam biçimsel temellere dayanmışlardır. Kendilerine yol açan Empresyonistlerin tarz olarak ilerleyemediklerine inanmış olmalarına karşın bir çok Post Empresyonist, Empresyonizm' in parlak ve saf renklerini kullanmışlardır. Kısa fırça darbelerini hareket ve canlılık yaratmak için kullanan Post Empresyonistler, Empresyonizmden elde ettikleri her şeyi farklılaştırarak, kendilerine özgü dışavurumcu bir anlatım dili oluşturmayı başarmışlardır. 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan birçok sanat fikrini etkilemişlerdir.

Post-Empresyonist olarak anılan Cezanne, Gauguin ve Van Gogh Empresyonistlerden farklı olarak resmi sağlam bir biçimsel temele dayandırmışlardır. Fırça darbelerini sadece rengi parçalamak amaçlı kullanmanın dışında kendi coşkusunu aktarmak amaçlı olarak kullanan Van Gogh, saf renkleri düz fırça vuruşlarıyla kullanmıştır. Duyulara hitap eden sarı rengin ışıltısı, gün ışığının enerjisi ve rengi Van Gogh'u hep etkilemiştir. Rengin resme can veren bir öge olduğunu düşünen Van Gogh, duygularını renkle ifade ederken rengi de bir simge olarak kullanmıştır. Van Gogh zihnindeki coşkuyu, olağan üstü renk kullanımı, cesur ve rahat fırça darbeleriyle ifade etmiştir. Nesnelerin biçimlerini bozarak doğayla uyumunu göz ardı eden Van Gogh, doğal olmayan renkleri büyük bir cesaretle kullanmıştır. Resimlerindeki tutku ve heyecan mantıktan daha önce göze çarpar hale gelmiştir. Parlak renkleri kalın boya tuşları halinde kullanmasının sonucunda resmin şiddetini arttırmıştır. Geniş bir gravür koleksiyonu oluşturan Van Gogh, doğayı betimlemek için daha derin bir tarza sahip olduğuna inandığı Japon sanatından etkilenmiştir. (Yılmaz, 2006; Gombrich, 2013; N. İpşiroğlu, 2010)

“ Tablolarının, hayran kaldığı renkli Japon baskıları (sayfa 525) gibi, doğrudan ve güçlü bir etkiye sahip olmasını istiyordu. Yalnızca rengin sanat uzmanlarına hitap eden değil, tüm insanlığa mutluluk ve avuntu götüren içten bir sanata ulaşmaya çabalıyordu.” (Gombrich, 2013: 546)

2.2.1. Paul Cezanne

Işığın kullanımı ve doğa gözlemi ile ilgili yaptığı çalışmaları ile bilinen Monet'nin elde ettiği sonuçlar yalnızca Cezanne tarafından aşılmıştır. Resim sanatında biçim devrimini yapan Cezanne resim sanatını değiştirmiştir. Üç boyutlu doğayı iki boyutlu resim yüzeyine aktarmak için, resmi baştan ele alarak temel sorunlarına inmiştir. Çalışmalarının ilk yıllarında uzun yıllardır kullanılan perspektifi bir yana bırakan Cezanne'ın yaptığı ilk resimler çocuksu bir saflık içindedir. Modern resmin babası olarak anılan Cezanne Empresyonistlerin yüzeydeki ışık anlayışından farklı olarak, yüzeyin daha derinine inerek, renkleri kullanarak temel bir biçim ve sağlam şekiller oluşturmuştur. Müze sanatı gibi sağlam bir noktaya varmak istediğini söylemiştir. Kübizm akımının öncüsü olarak nitelendirilen Cezanne'ı diğer Empresyonistlerden ayıran, değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına ve yapısal temeline yönelik yaptığı çalışmalarıdır.

Paul Cezanne mektuplarında kendini şöyle ifade etmektedir:

“(...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. (...) Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa bana kendisini 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.” (Antmen, 2012: 28)

Cezanne' da boşluk, derinliğine nüfuz ederek, birçok bakış açısı var olduğundan zamanın farklı anlarını da tespit etmiştir. Böylelikle göz sürekli bir hareket kazanmıştır. Cezanne nesnenin görünen kısmı dışında nesnenin temel yapısında var olan geometrik biçimlerine eğilmiştir. Tuvalin geometrik biçimine çizimi ve deseni uydurmak uğruna gerçeğe benzerliği feda etmiştir. Çizginin, tonun, düzenin ve rengin birbirinden ayrılmaz anlamlar olduğu sonucuna ulaşan Cezanne fırça vuruşları ile yüzeyde bıraktığı renk ve biçim açısından kesinlik kazanmıştır. Cezanne' a göre ışık ve renk uğruna biçimden vazgeçilemezdi. Cezanne duygu ve düşüncenin dengesini araştırırken, perspektifi bozmuştur. Böylelikle resmin yüzeyinde farklı açı ve geometrik biçimler

oluşturarak, resmi daha alt düzlemlere bölmüştür. (Antmen, 2012)

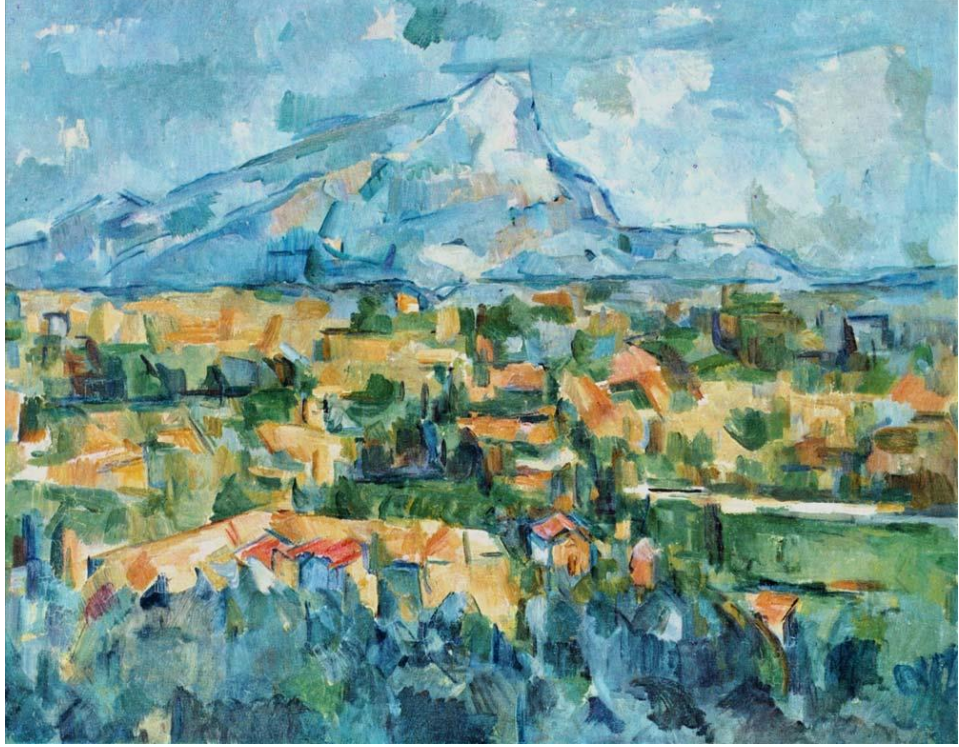
Doğayı silindir, koni ve küre olarak gören Cezanne soyut bir anlayışa yönelen resmin öncüleri arasında yer alır.

“ Düşünülen bir doğa, artık duygusal olarak kavranan bir dünya değildir, ama, o, doğanın anlamıdır. Bu anlam, düşüncede somutlaşır. Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duygusal doğanın karşıtı bir varlık olur. Çünkü, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duygusal olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel olarak “kurulan” bir “kurgusal soyut” dünya olacaktır. Böylece soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken Cezanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tersine, onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı “doğaya koşut” olarak temellendirmek istiyor.”(Tunalı, 2011: 123-124)

Cezanne, geleneksel resim yöntemlerini kabul etmeyerek, daha önce resim sanatı hiç var olmamış gibi sıfırdan başlamayı tercih etmiştir. Resimdeki bazı sorunları çözümlemek amacı ile çeşitli objeler seçerek, renk ve hacim arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Klasik dönemdeki bilimsel perspektif anlayışı, ressamalara mekansal yanılsama yaratmada yardımcı oluyordu. Derinlik ve hacim duygusunu vermek isteyen Cezanne’ın amacı yanılsama yaratmak değildi. Cezanne, farklı açıdan ele alarak bir çok kez resmettiği 'Saint Victorie Dağı' (Resim 2.1.) isimli eserinde, düzlemsel etkiyi yakalamak amacı ile renk blokları kullanmıştır. Müzikte kullanılan kontra puani yapıtlarına uygulayan Cezanne, resmin arka planını dikey fırça darbeleri ile kurarken ön planda yatay fırça darbelerine yer vermiştir. Bir rengi kullanırken o rengin komplamanterini yani tamamlayıcısını kullanarak hacmi oluşturmuştur. Bu şekilde resimde bir derinlik algısı yaratılmıştır. Cezanne ayrıntıdan ziyade yapıtın tamamına hakim olan etkiye odaklanmıştır. Resmi temel yapısına indirgeme arzusunda olan Cezanne, manzarayı çizgilerle ve geometrik biçimlerle ifade etmiştir. Kıvrımlar giderek daha düz bir görünme ulaşır. Cezanne’ın yarattığı bu etki Kübizmde gelişerek daha soyut bir hal almıştır.

“ Sanatçının renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma

yolunda verdiği müthiş mücadeleden, gerektiğinde feda etmeye hazır olduğu bir şey vardı: Dış hatların alışıl原因mış “doğruluğu.” Cezanne’ın amacı doğayı çarpıtmak değildi, ama istediği etkiyi elde etmek için bazı ufak ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu.”(Gombrich, 2013: 543-544)



Resim 2.1. Paul Cezanne, Saint Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x92 cm

2.2.2. Paul Gauguin

Gauguin ile empresyonizm bir nevi sembolizme yönelmiştir. “İzlenimcilikte giderek eriyen biçim anlayışına Cezanne’ın yanı sıra Van Gogh ve Gauguin’in de karşı duruşları izlenmektedir.” (M. Kavukcu, 2013: 14) Modernleşme sürecinde olmasına rağmen, yeni bir başlangıç için ilkel dürtülere dönmeyi tercih eden Gauguin, ilkel kültürlerin sanatından etkilenmiştir. Böylelikle resimlerinde biçimlerin dış hatlarını basitleştirerek, renkli geniş alanlar kullanmıştır.“ Basitleştirilmiş biçimlerin ve renk skalalarının, tablolarındaki derinlik izlenimini yok etmesinden çekinmemiştir.”(Gombrich, 2013: 551)Düz renk alanları boyayarak simgesel ve duygusal anlam yakalamayı amaçlayan Gauguin derinlik ve ışık etkilerine dayalı olan geleneksel yaklaşımı reddederek, doğalcı bir yaklaşıma odaklanmıştır. İlkel toplumlara duyduğu ilginin yanı sıra Van Gogh gibi Gauguin’ de Japon sanatından etkilenmiştir. Minyatüre benzeyen

Japon estampları; bakır levha yada ahşap üzerine oyularak yapılan resmin daha sonra kağıda basılması ile oluşturulmuştur. Japon estamplarında tonlama yoktur ve düz renk olarak çalışılmış, geniş yüzeyler üzerinde sade, minimal çizgilerin kullanıldığı bir anlatım tarzı mevcuttur.

“Önemli olan dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmalıydı sanat. O halde, doğalcılığın hatalarından uzaklaşmakta yarar vardı. Gauguin’in resimlerindeki ışık kaynağının güneş değil rengin kendisi olması işte bu yüzdendi. Renkler tuval yüzeyine düz bir şekilde sürülüyor, bu da resmine süslemeci bir hava veriyordu.” (Yılmaz, 2006: 22)

Gauguin, 'Kumsaldaki İki Kadın' (Resim 2.2.) isimli çalışmasında tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamak için dekoratif bir yaklaşım ile perspektiften uzaklaşmıştır. Figürlerin kaslı anatomik yapısı göze çarpmakla birlikte sıcak renkler kullanarak yaptığı figürlerin dış çizgileri oldukça kalın kullanılmıştır. Saf renklerin kullanılması sebebi ile ilkel sanatları andıran bu resimdeki arka plan düz bir yüzey olarak ele alınmıştır.



Resim 2.2. Paul Gauguin, Kumsaldaki İki Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya

2.3. NEO EMPRESYONİZM

Büyük ve uzun soluklu olan empresyonizmin etkisi sonucunda kısıtlandıklarını hisseden bazı sanatçılar Empresyonizmi modernize edip yeniden yapılandırdılar. Kendilerinden önceki empresyonistlerin resimleri ne kadar içgüdü ve kendiliğindenliğe dayanıyorsa Neo-Empresyonistlerin ki de tersine tefekküre ve kalıcılığa dayanıyordu.

“Sadece saf, birbirinden ayrı ve dengeli renklerle, rasyonel bir yöntemle göre optik açıdan karışmış eserler ilk kez 1886 yılında, Empresyonist gurubun son sergilerinden birinde ortaya çıktı” (Harrison, Wood, 2011: 36)

Saf ve birbirinden ayrı renkleri kullanan Seurat bu anlamda “Bir Pazar Günü” (Resim 2.3.) isimli resmini sergiledi. Tüm bu farklılıklarına rağmen empresyonistlerle ortak hedefleri ışık ve renktir. Neo-Empresyonistler paletlerinde renkleri karıştırmayı reddederek, tuvallerinde saf renkleri kullanmayı tercih ediyorlardı. Renklerin ayrılması tekniğini benimseyen Neo-Empresyonistler, renklerin optik olarak karıştırılması ve oranların değiştirilmesi sonucunda sonsuz sayıda renk elde etmişlerdir. (Harrison, Wood, 2011)

“...Bu teknik eserin bütün uyumunu bu öğelerin oran ve dengesine dayanarak, kontrast, gölge ve ışık kurallarına bağlı olarak sağlar.

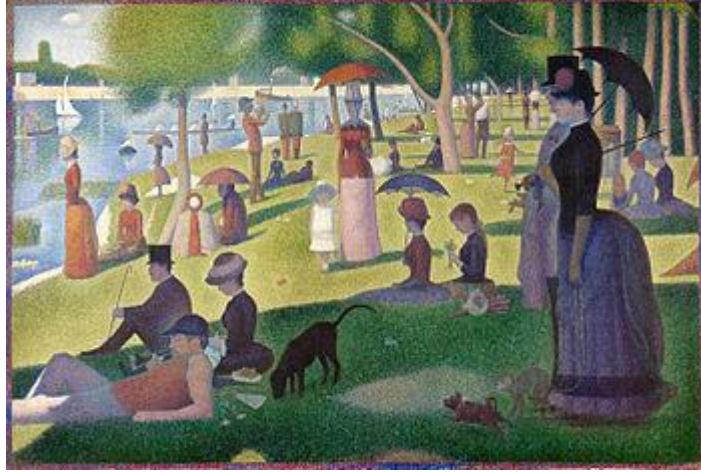
Genel olarak, Neo-Empresyonist bir eserin Empresyonist bir eserden daha uyumlu olduğunu kabul etmek mümkündür: Öncelikle, sürekli kontrast gözlemi sayesinde, ayrıntıdaki uyum çok daha kesindir. İkincisi, rasyonel kompozisyonun ve renklerin estetik dili sayesinde, bir bütün uyumuna ve Empresyonist eserin kasten ilgilenmediği bir ahlaki uyuma yol açar.” (Harrison, Wood, 2011:37)

2.3.1. Georges Seurat

Empresyonist anlayış içinde ilk ışık kuramcısı olan Seurat, noktacılıkta çeşitli deneyler yaparak, noktalar aracılığıyla optik bir uyum elde etmeyi amaçlamıştır.

Seurat, “Empresyonistlerin yöntemlerinden yola çıkarak, renk teorisini inceledi ve tablolarını, saf renklerden, aynı boyda fırça vuruşları kullanarak, bir mozayik gibi boyamaya karar verdi. Bu yolla renklerin gözde (daha doğrusu beyinde), yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeksizin kaynaşabileceklerini umuyordu. Sonradan adına Noktacılık (Pointillism) denen bu aşırı teknik, tüm dış hatları ortadan kaldırdığı ve her biçimi çok renkli noktalardan oluşan yüzeylere dönüştürdüğü için, doğal olarak tabloların zor anlaşılmasına neden oluyordu.” (Gombrich, 2013: 544)

Seurat rengin, tonun ve çizginin önemini incelemiştir. Böylelikle bilimsel temellere dayanan bir Empresyonizm kuran Seurat, resimlerinde ince etütler yaparak sağlam bir temel oluşturmuştur. Üç ana renk ve bunların tamamlayıcılarıyla çalışan Seurat kendine has fırça vuruşlarını kullanarak noktacılığı oluşturmuştur. Resimde düzlüğü vurgulamak için elinden geleni yapan Seurat'nın mekan yönünden sığlaşan resimleri yüzeyci bir özellik kazanmıştır. Neo Empresyonist ressam Seurat, derinlik ve hacim etkisini küçük renk lekeleri kullanarak veriyordu. Resim kuramını renklerin bölünmesine ve optik karışıma dayandırarak, noktalar halinde boyanan tablo bir mozaği andırıyordu. Bu sebeple resme belli bir mesafeden bakmak gerekiyordu. Seurat ile birlikte optik yasalar resme girmiştir. Doğanın içeriği yerine doğadaki renk örüntüsü ile ilgilenen Empresyonist sanatçı için bir masa ile bir kadın yüzü renk ve ışık duyumları açısından aynı kabul edilmiştir. Empresyonizmde nesneye ait olmayan renk yalnızca duyumlar neticesinde nesneye yüklenen öznel bir niteliktir. Klasik dönemde renk karışımları palet üzerinde yapılırken Empresyonizm ile birlikte sanatçı ilk kez renkleri tuval üzerinde karıştırmıştır. Seurat ise renk karışımını direkt olarak izleyicinin gözünde yaratmıştır. Seurat, prizmatik renkleri ayırarak saf renkleri noktalar halinde resmin yüzeyine uygulamıştır. Belirli bir uzaklıktan bakan göz, resmi bütünsel olarak algılamaktadır. Bu tuş tekniği aslında ilk kez Monet'de görülmüştür. Daha sonra Neo Empresyonistlerde fizyolojik bir renk karışımını alırken, nesneyi çözümlemek için geniş renk lekeleriyle yetinmeyip küçük parçalar haline getirdiler. Renk artık tamamı ile gerçekliğini kaybetmiştir. Ortaya çıkan renk izlenimi yalnızca bir yüzey rengi olmuştur. Seurat'nın bu tekniği, Mondrian'ı da etkilemiştir. Renk, ışık ve form kavramları üzerinde duran Seurat optik yasalara dayanarak 'Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası' (Resim 2.3.) isimli çalışmasını yapmıştır. Göz yanılsamasına bağlı olarak kullandığı küçük noktaları birbirine karşıt yada yan yana yerleştirerek izleyicinin gözünde optik bir yanılsama yaratmıştır. Parlak ve canlı renkler uygulayarak bu yanılsamayı desteklemeyi amaçlayan Seurat, kendi geliştirdiği bu yöntemle istediği derinliği yaratmayı başarmıştır. Seurat, karşıt renklerin yan yana geldiğinde birbirini etkileme prensibine dayalı olan Chevreul'un eş zamanlı renk karşıtlığından etkilenmiştir. (Tunalı, 2011; M. Kavukcu, 2013 ; Antmen 2012, Yılmaz, 2006)



Resim 2.3. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207,6x308 cm

2.4. FOVİZM

Matisse öncülüğünde gelişen Fovizm, doğal olmayan renk kullanımı ve özensiz sayılabilecek fırça darbeleri ile kendini göstermiştir. Empresyonistlerin doğada gördüklerini tuvale saf bir şekilde aktarmalarına karşı çıkmışlardır. Görmenin yanı sıra başka duyuların var olduğunu göz önünde bulundurarak, diğer duyuların da resme yansıtılmasını savunmuşlardır. Dışavurumcu bir anlatım tarzını benimseyen Fovlar, duygularını renk ile anlatma yolunu tercih etmişlerdir. Sanata yeni bir düzen getirmekle uğraşan Fovistler boyayı tüpten çıktığı hali ile kullanmışlardır. Derinlik, ışık, gölge ve perspektif kullanmadan tuval yüzeyine direkt olarak sürülen bu çığ renklerle duygularını ifade etmeyi amaçlamışlardır. Parlak ve canlı renkleri kaba fırça darbeleri ile resim yüzeyine uygulayarak zıt renk alanları yaratmışlardır. Gölge ve derinlik yalnızca renk ile gösterilmiştir. "Fovist" olarak nitelendirilen resimlerin başlıca özelliği ise, son derece parlak ve zıt renklerin 'anti - natüralist' kullanımındır." (Antmen, 2012: 36)

Fovizmde figürlerin dış hatları kaba ve kalın çizgilerle belirginleştirilmiştir. Afrika sanatından etkilenen Fovlar Van Gogh ve Gauguin'i örnek almışlardır. Resimdeki ayrıntılar yok edilerek evreni canlı biçimlerle daha yalın bir hale getirmişlerdir. Resimler parlak ve düz bir yüzey halinde görülmektedir. Nesnenin gerçek rengi ile kendilerini sınırlandırmak istemeyen Fovlar, nesneyi saf ve katışıksız renklerle basit şekillere indirgemişlerdir. Duygulu ve dışavurumcu eserler üreten Fovlar,

biçimleri bozarak kullanmışlardır. Tuvallerin yassılığını öne çıkararak perspektif, doku, derinlik ve ton gibi yanılsatıcı öğeleri reddetmişlerdir. Renkleri betimleyici olarak kullanmak yerine gün ışığının ısını yada sevinç, heyecan gibi duyguları aktarmak için kullanmışlardır. Doğallığı kısıtladıklarını düşündükleri gerekçesi ile Neo Empresyonistlere karşı bir duruş sergilemişlerdir. Fovistlerin resimleri naif unsurlar içermekle birlikte, içeriğin hiçbir önemi yoktur. Burada asıl amaç renk ve dokuyu kullanarak resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamak olmuştur.

Sınırlandırılmayan çığınca olan iç güdülerini ifade etmek için kullandıkları renkler, bir müddet sonra renk ve motif oyununa dönüşmüştür. Dışavurum ve ifade kavramları Alman Ekspresyonistlerle ortak bir özellik olarak görülmesine rağmen, Fovlar bu kavramları resmin bütünselliği çerçevesine yer alan, biçimsel elemanlar olarak ele aldıkları için, Alman Ekspresyonistlerden bu yönleri ile ayrılmışlardır. Fovist ressamlar bütün klasik yöntemleri dışlayarak özgür kararlarını ortaya koymuşlardır. (Little, 2013; Antmen, 2012; Hodge, 2014, N.M. İpşiroğlu, 2011; Danto, 2010)

2.4.1. Henri Matisse

Fovizmin en önemli sanatçılarından biri olan Matisse' in resimlerinde göze çarpan renk oyunlarının yanı sıra, ifade gücüne olan inancı eserlerinde gözlenmektedir. Herhangi bir nesneyi gördüğü gibi değil onda yarattığı duyguyu resmetmiştir. Biçim ve renk deneyleri içine girmiş olan Matisse kendi duyumunu ve dışavurumunu ortaya koymuştur. Matisse'in resimlerindeki asıl vurgu renktir. İzlenimciler biçimin çevresindeki konturları kaldırıp renkleri özgür bırakmalarına rağmen renk tek başına bir biçim olamamıştır. Matisse'in renk seçimleri bilimsel bir kurala dayalı olmak yerine gözleme, yaşamışlığı ve duyarlılığı bağlıdır.

Mehmet Yılmaz'ın hayali söyleşiler yaptığı 'Sanatı Anlamak Ya Da Post Modern Söyleşiler' adlı kitabında Matisse ile yaptığı söyleşide, Matisse'in resmindeki rengin önemini şöyle ifade etmektedir:

"Renklerin ruhsal ve duygusal titreşimleri üzerine kafa yoran Kandinski, "Picasso, biçim; Matisse, renk demektir." diyor. Bununla sizin bir biçim anlayışınızın olmadığını söylemekten ziyade, kompozisyonda asıl vurguyu renk unsuruna yaptığınıza işaret ediyor." (Yılmaz, 2009: 21)

Matisse öncelikle geçici duyguları aktarmak yerine, daha kalıcı ve sağlam bir kompozisyon anlayışını önemsemiştir. Değişen izlenimler yerine hep aynı kalan doğayı resmetmek isteği hakim olmuştur. Matisse resimlerinde mekanı tek bir renkle ifade etmiş böylelikle mekanı yüzeye dönüştürerek iki boyuta indirgemıştır. Düz mekan anlayışı ile birlikte geleneksel perspektifi resimlerinde sentezleyen Matisse, geniş iç mekan resimleri yapmaya başladığı dönemde süslemeci öğelere yer vererek parlak renkler kullandığı 'Kırmızı Oda' (Resim 2.4.) isimli resmi yapmıştır. Resmin sol üst köşesine yerleştirdiği pencerenin içindeki manzara ile resimde derinlik algısını oluşturmuştur. Matisse, bu pencerenin dışında kalan kısımda ise perspektiften yoksun ve dekoratif motifler içeren düz bir alan yaratmıştır. Kompozisyonda asıl vurguyu renge yapan Matisse, rengin ruhsal ve fiziksel etkilerine odaklanmış olması sebebi ile buradaki asıl vurguyu da renge yapmaktadır. Tek bir renkle ifade ettiği mekanla yüzeyde iki boyutlu bir algı yaratmıştır. (Antmen, 2012; Eczacıbaşı, 1997; Harrison, Wood, 2011; Yılmaz, 2009).



Resim 2.4. Henri Matisse, Kırmızı Oda, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908, 180x220 cm

2.5. KÜBİZM

Paris'te Picasso ve Braque öncülüğünde gelişen Kübizm, resimde yeni bir zaman mekan ilişkisi ortaya koymuştur. Resim yüzeyindeki biçimleri kademeli olarak üst üste yerleştirip, nesneleri parçalara ayırarak, aynı anda birçok bakış açısından çizmek suretiyle, gerçeği gördüğümüz gibi değil, olduğu gibi göstermeyi amaçlamışlardır. Sanki nesnelerin çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, birkaç bakış açısından gösterilmiştir. Böylelikle resme dördüncü boyut olan zaman boyutunun girmesi sağlanmıştır. Işığın etkilerinden yola çıkan Empresyonistler gözün gördüğü, var olan gerçekliği ışık etkileri ile parçalamaya çalışırken, Kübizm ise kişisel bilincin kısa bir zaman içinde açıldığını keşfetmiştir. Geleneksel perspektif kuralları yok edilerek, çizgiye ve biçime odaklanan yeni bir anlatım dili geliştirilmiştir.

“Doğanın betimleyici değil kavramsal bir boyutunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı 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.”
(Antmen,2012: 46)

Bir taklit sanatı olmayan Kübizm'de var olan dünyanın değil, hayal edilen bir dünyanın yeniden tasarımı söz konusudur. Perspektif gibi çeşitli araçları kullanarak görünen gerçekliği vermek yerine hayalde canlandırma ile bilinçli olarak biçim deforme edilmiştir. Gördüğümüz herhangi bir nesnenin görünmeyen kısımlarını görmesek dahi düşünebiliriz. Resim sanatına böyle bir düşünsel bakış açısı Kübizm ile girmiştir. Bu düşünsel bakış açısı sayesinde dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasını sağlayan yeni bir dil gelişmiştir.

“Bu yeni ve ilgi çekecek olan sanat akımı, objeleri, zihinsel çerçevelerin kalıplarına ya da gerçekliğe uygulayarak geometrik oylumlar içinde ele alan “Cubisme’ dir.” (Bozkurt, 2013: 71)

Kübizm’de zamanı hissettiren şey algıdır. Bu zaman algısı farklı bakış açıları içerisinde, sayısız kareye bölünmüş ve hareketsiz bir zaman anlayışı var olmuştur. Göz duyarlılığına hitap eden Empresyonizme karşın ruhsal duruma hitap eden bir Kübizm söz konusudur. Nesnelerin dış görünüşünü değil, değişmeyen yapısı olan özünü vermek isteyen Kübizm, natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim dili yaratmıştır. “Yeni biçim-dilinin sağlam bir temele oturması için, öznellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması isteniyordu.” (N.M. İpşiroğlu, 2011: 40)

Kübistler için hacim nesnenin özüydü. Yapısal bir sanat olan Kübizmde, sanatçıyı konu değil biçim ilgilendiriyordu. Kübizm bir kavram ressamlığıydı. Kübizm, eşyanın zaman ve mekan içinde kapladığı hacim kanununu temel noktası olmuştur. Kübistler, resimde özün, değişmeyenin peşindedirler. Onlara göre, konunun sadece görünen yönünü değil, görünmeyen tarafını da göstermek gerekir. Hacmi geometrik biçimlere bölerek, resim yüzeyine paralel yan yana ve üst üste getiren Kübistler, hacmi oluşturarak yeniden kurumuşlardır. Empresyonistler bir retina imgesi olan gerçeğin ötesiyle ilgilenirken Kübizm de nesnelerin bölünmesi ile biçime ve resmin sağlamlığına vurgu yaparak bir doğa temsili vermeye çalışmıştır. Üst üste ve yan yana getirilen bu yüzeylerin birbirine yapışmasını önlemek amacıyla, gölgelendirmeler kullanmışlardır. Kübist sanatçılar biçimi parçalayarak tuvale aktarmalarına karşın klasik sanatta gördüğümüz ışık, gölgeyi (tonlamayı) kullanarak bir nevi derinlik hissini vermektedirler. Kübistler için en önemli eleman biçimdir. Cezanne’ın ‘doğadaki herşey koni, silindir ve küpten oluşur’ ilkesinden yola çıkarak biçimi parçalarken yüzey vurgusu da yapmaktadırlar. “Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardır.” (N. M. İpşiroğlu, 2011: 28)

Özet olarak geleneksel perspektifin kırıldığı kübizm ile, “Kübistler resimde düz yüzey vurgusu yapmışlardır. Kavramsal bir anlayışla nesneye yaklaşmışlardır. Çoklu bakış açısıyla tuval yüzeyini çeşitli biçimsel yapıların yerleştirildiği bir ağ sistemi olarak algılamışlardır.” (M. Kavukcu, 2013: 18)

Kübizm üç aşamadan oluşmaktadır. Mehmet Kavukcu bu aşamaları şöyle ifade etmektedir:

“İlki, formların daha belirgin olduğu, 1907-1909 yılları arasını kapsayan Başlangıç Aşaması (Cezanne esprisinde eser verme aşaması)dır. İkinci aşamada geometrik formlar daha da küçülür ve algılama zorlaşır. 1909-1912 yılları arasında oluşan bu aşamaya, Analitik Kübizm aşaması adı verilir. 1912-1914 yılları arasında oluşan üçüncü stil aşaması ise, algının tamamen zorlaştığı Sentetik Kübizm aşamasıdır.” (Kavukcu, 2013: 19-20)

Sanat dışı şeylerin sanattan kovularak saflaştırılmasını amaçlayan Analitik Kübizm'e karşı Sentetik Kübizm sanat dışı nesneleri resme dahil etmiştir. Analitik Kübizm'den Maleviç ve Mondrian, Sentetik Kübizm'de ise Duchamp ve halefleri yararlanmışlardır. (Yılmaz, 2009)

2.5.1. Analitik Kübizm

“ ‘Analitik-Kübizm’ olarak adlandırılan dönemde Cezanne’ ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque, nesneleri adeta optik bir parçalanmaya tabi tutarak radikal bir görsel tavır sergilemişlerdir.” (Antmen, 2012: 48)

Doğa resminin kesin reddi olan Analitik Kübizm 1909’dan 1911’ e kadar devam etmiştir. Analitik Kübizm resim yüzeyinin düzeni için biçimi parçalara ayırmıştır. Eşyanın görünen kısmını resmederken diğer yandan da tamamen düşünsel bir biçimde eşyanın çevresinde dolanır ve tüm bu verileri resimde birleştirir. Sanatçı, gördüğü nesneyi zihninde parçalıyor ve daha sonra bu parçaları birleştiriyordu. En sade haliyle gösterilmeye çalışılan nesne, geometrik biçimlerle ifade edilmiştir. Burada sanatçı için önemli olan kompozisyonun dengesidir. Amaçları nesneyi geleneksel perspektiften kurtarmak olan sanatçılar, bir modele bakarak değil çoğunlukla akıldan resmederek, düşünsel bir perspektiften göstermişlerdir.

Çıkış noktası doğa olan analitik kübizmde, doğanın eksiksiz var olması değil, mutlak elemanların oluşturduğu bir doğa varlığı söz konusudur. Doğayı andıran görüntülerde ön arka ilişkisine bağlı olarak bir derinlik hissi mevcuttur. Bu doğanın kuralları ile değil resmin kuralları ile evrende yer almıştır. Nesnelerin taklit yoluyla resmedilmesini ve (üç boyutlu göstermek için kullanılan) perspektifi kullanmayı reddetmişlerdir. Bunun yerine açılar ve çizgileri kullanarak nesnelerin yapısını gösterebilmek için biçimlerin görünüşlerini yassılaştırmışlardır. Analitik Kübizm’de

nesneler özenli bir biçimde analiz edilmiştir. Parçalara ayrılan nesne, yan yana ya da üst üste yerleştirilerek farklı bakış açılarından ele alınmıştır. (Yılmaz, 2009; Tunalı, 2011)

“Parçalanmış yüzeylerin giderek küçüldüğü, nesnenin farklı açılarının adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği bu resimlerde nesneleri seçmek güçleşmiş, resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda bir ‘espas’la karşılaşmak olanaksızlaşmıştır.” (Antmen, 2012: 48)

Biçim ve espasa odaklanan bu yeni arayışlar sebebi ile renk ikinci plana bırakılmıştır. Bunun sonucu olarak, gri, yeşil ve kahve tonları kullanılmıştır. Amaçları nesneyi geleneksel perspektiften kurtarmak olan sanatçılar, bir modele bakarak değil, çoğunlukla akıldan resmederek zihinsel bir perspektiften göstermişlerdir. Kompozisyondaki biçimleri parçalara ayıran bu çözümlemeci yol sonucunda resimdeki biçimler tanınabilir haldedirler. “Biçim ve bakış sorunları asıl ilgi konusu olduğundan, çözümsel kübizmde renk feda edilmiştir. Genellikle kahverengi, bej ve gri tonlarının kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon genelinde parçalar halinde dağıtılmıştır.” (Yılmaz, 2006: 46)

Tek bakış noktası Analitik Kübizm ile kırılarak sanatçıya nesneyi dört bir yandan gösterme olanağı sağlamıştır. Natüralist ressamlığın yerini kavram ressamlığı olarak nesnelerin görünümelerini değil kavramlarını vermişlerdir. Perspektif, ışık gölge gibi nesne mefhumu dışında kalan her şey silinmiştir. Geriye kalan nesne mefhumundan ayrılamayacak olan lokal renkler ve hacim kalmıştır. (N.M. İpşiroğlu, 2012)

Kübizm, eşyanın uzaklık ve yer içinde kapladığı hacim kanununu, temel hareket noktası olarak almıştır. Bu akıma mensup sanatçılar, resimde özün, değişmeyen peşinde koştuklarını savunurlar. Onlara göre, konunun sadece görünen yönünü değil, görünmeyen tarafını da göstermek gerekir. Kübizme kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak bilinen resim sanatı, Kübizm ile bir mekan sanatı olmuştur. Nesnelerin bağıntılarını çözümlerken aynı zamanda, nesnelerin cisimsel varlıklarını yeniden kurmuştur. Biçim yüzeysel bir varlık olmaktan kurtularak üç boyutlu inşacı bir yapısal özellik kazanmıştır. Kısaca Analitik Kübizm iki boyutlu resim yüzeyinde biçimin üç boyutlu çözümlemesidir. (Tunalı, 2011)

2.5.2. Sentetik Kübizm

1912'ye doğru boya, talaş, kum, afiş, etiket, cam ve gazete parçaları gibi çeşitli malzemelerin resme girmesi ile Sentetik Kübizm ortaya çıkmıştır. Yapısalcı elemanların birleştirilmesinden oluşmuştur. Bu dönemin en büyük yeniliği kolaj tekniğidir. Yapıştırma resmi olarak ta anılmış, Dadaizm ve Sürrealizm akımları içerisinde de yaygınlığını korumuştur. Picasso ve Braque resim yüzeyine kağıt parçalarını yapıştırarak kolajlar üretmeye başlamışlardır. Değişik nesneleri belirtmek için kağıttan başka malzemeler de kullanmışlardır. Kübizm akımı içinde var olan bu tekniğin ilk uygulayıcıları Brauque ve Picasso'dur.

“İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının öğesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur.” (Antmen, 2012: 48-49)

Picasso ve Braque resmin yüzeyine kağıt, gazete, kumaş yapmak yerine, malzemenin kendisini yapıştırmışlardır. Yeni kompozisyonlar sayesinde biçim sorunu çözülmüş, renk resme girmiş ve resim bir yüzey resmi haline gelmiştir. “Picasso, 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış; ayrıca artık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta da taşımış, dolayısıyla asemblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir.” (Antmen, 2012: 48)

Picasso'nu ilk kolaj çalışması olan 'Bambu Sandalyeli Natürmort' (Resim 2.5.) muşamba üzerine sandalye hasır, gazete gibi malzemeleri yapıştırarak oluşturmuştur. Resme dahil ettiği sanat dışı malzemeler ile geleneksel sanatla olan tüm bağlarını kopararak resim yüzeyinin iki boyutluluğuna vurgu yapmıştır. Sanatsal amaç için üretilmemiş çeşitli neneler bir araya getirilerek oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı olan asemblaj yeni bir sanat tavrı olarak gelişmiştir. Neyin sanat olup olmadığının tartışıldığı bu dönemde, sanat nesnesi ve kökenini sorgulayan bu yaklaşım büyük bir adım olmuştur. Yeni kompozisyonlar sayesinde biçim sorunu çözülmüş, renk resme girmiş ve resim bir yüzey resmi haline gelmiştir. Asemblaj tekniği özellikle Dada akımı içinde çokça kullanılmıştır. Raushenberg'in yapıtları asemblajın en iyi örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Sözün özü, birleşimsel kübizm ‘saf sanat’tan bir uzaklaşmaydı aslında.” (Yılmaz, 2006: 48) Maleviç ve Mondrian’da resmin sanat dışı şeylerden arındığı bu saf sanattan yola çıkmışlardır.



Resim 2.5. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912, 30x38 cm

2.5.3. Pablo Picasso

Kübizmin temeli, Picasso’nun 1907 yılında yaptığı 'Avignonlu Kızlar' (Resim 2.6.) resmiyle atıldığı söylenebilir. Primitif sanattan ve Afrika masklarından etkilenerek yaptığı 'Avignonlu Kızlar' ile Picasso, alışılmış olan estetik ve güzellik kalıplarını yıkmıştır. “ ‘Avignonlu Kızlar’ın Afrika maskları ve İberya heykelticiklerini andıran deforme olmuş vücutlarında, primitif sanatın soyut ve ham enerjisinin etkileri vardır.” (Antmen, 2012: 46-47) Avignonlu Kızlar ile klasik sanat geleneğini yıkan Picasso, 20. yüzyıl sanatına öncülük etmiştir. ‘Avignonlu Kızlar’ın bozuk ve karalanmış yüzleri Picasso'nun Afrika masklarından etkilendiğinin bir göstergesi olarak göze çarpmaktadır. Arka plandan öne doğru çıkan keskin ve köşeli figürlerin kadın yada erkek oldukları tam olarak anlaşılamamakla birlikte geleneksel resimden köklü bir kopuş söz konusudur. Resme derinlik etkisi veren tüm yanılsamacı yaklaşımlardan arınmış yeni bir biçimsel dil oluşturulmuştur. Geleneksel biçim anlayışı tamamı ile bozulmuş çarpıcı bir etkiye odaklanılmıştır. Analitik bir yaklaşım ile ele aldığı figürlerde ürkütücü bir

ifade izlenmektedir. Gerçeği kendi gördüğü şekli ile ele alan Picasso, bu resminde figürleri farklı bakış açılarından çizmek sureti ile zaman olgusunu resme katmıştır.

Kübizm, tek odaklı perspektiften farklı olarak, eş zamanlı ve farklı bakış açılarından ele alınarak yapılan bir resim anlayışıydı.

“ ‘Avignonlu Kızlar’ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görülmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir.” (Antmen, 2012: 47)

Avignonlu Kızlardan sonra bunalıma giren Picasso, bu bunalımdan kurtulma yolu olarak, klasik sanata sarılmış ve farklı kültürlerden etkilenmiştir. Bu etkileşim sonucunda aynı tarihli, telden yapılmış heykellerden, antik imgelerden oluşan çok çeşitli eserler üretmiştir. Böylelikle Picasso’ nun sanatı çeşitlilik göstermeye başlamıştır. “Kübizmden gerçeküstücülüğe, sembolizmden klasisizme; tuvalden kolaja, heykelden seramiğe, Picasso birden çok dili ve disiplini aynı anda kullanıyordu.” (Yılmaz, 2006: 49)

Cezanne’den etkilenen Picasso, resimlerinde yakalamayı amaçladığı üç boyutu, geleneksel perspektif ve gölgelendirme ile değil, renk tonalitesiyle elde etmiştir. Picasso resimlerinde nesnenin gösterilme sınırlarını zorlamıştır. Yassı bir düzlem üzerinde yaratılan yanılsama yerine, gerçeği kendi gördüğü şekli ile resmetmiştir. “Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.” (Antmen, 2012: 47) Rengi oldukça az kullanan Picasso kesişen açılardan oluşan çizgilerin içine kendini hapsetmiştir. Picasso gerçeği ararken gerçeği boyayarak değil gerçek olanı yani nesnenin kendisini kullanarak resmetmiştir. Bu yeni anlayış her zaman yeni fikirlere ve etkileşimlere açık olmuştur. (Hodge, 2014; Cabanne, 2013; Tunalı, 2011; Gombrich, 2013; İpşiroğlu. N.M., 2012; Yılmaz, 2006; Little, 2013; Antmen, 2012; Bozkurt, 2013; Kavukcu, 2013)



Resim 2.6. Pablo Picasso, Avingnonlu Kızlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907, 244x234 cm

2.6. SOYUT SANAT

Soyut sanat üzerine yoğunlaşan sanatçılar, yeni bir söylem geliştirmişlerdir. Böylelikle modern düşüncenin bir sonucu olarak eski-yeni karşıtlığını kullanmışlardır. Soyut sanatçı doğadan kopma arzusundadır. Soyut sanat nesne dünyası ile olan bağıını koparak çoğulcu bir yaklaşımdan uzaklaşmıştır. Resme zarar verdiği fikri ile doğal olanı resminden ilk eleyen sanatçı Kandinsky'dir (Antmen, 2012; Tunalı, 2011; Yılmaz, 2006).

2.6.1. Vasili Kandinsky

Gerçekten koparak renk ve şekillere odaklanan Kandinsky, soyut resimsel bir anlatımın önünü açmıştır. Renkler ile sesler arasında bağlantı kuran Kandinsky, saf bir resimsel anlatım yaratabilmek için primitif elemanların, duygunun doğrudan ifadesinde önemli bir yer tuttuğu görüşündedir. Doğa çıkışlı bir soyutlama yerine kavramsal olarak tamamen soyut bir anlatıma yönelmiştir.

"Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatında kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky'ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır." (Antmen, 2012: 81) Cezanne'den sonra gelen nesil nesneleri yassı bir düzlemde kullanmıştır. Matisse ve Kandinsky Gauguin' den

etkilenmişlerdir. Bu üç sanatçının ortak paydaları, dışavurumcu bir anlatım dili ve geometrik olmayan biçimlerin organik varlığıdır. Kandinsky, Gauguin' den daha ruhsal bir sanat anlayışı içindedir ve temsili tamamen terk etmiştir. Renk üzerine çeşitli araştırmalar yapan Kandinsky' e göre kişi önce rengin yarattığı duygular ile fiziksel bir izlenim edinir. Fakat bu yüzeysel ve kısa süreli bir izlenimdir. Bunun sebebi ise ruhun etkilenmemiş olmasıdır. Gelişmemiş bir ruhun üzerinde yarattığı izlenim yüzeysel ve anlıktır. Ruhu direkt olarak etkileyen güç renktir. Kandinsky de buradan yola çıkarak rengin ruhsal etkileri üzerinde durmuştur. Rengin yanı sıra formu ve biçimi de inceleyen Kandinsky, form ve renk arasındaki karşılıklı etkileşimi araştırmıştır. Form ve renk arasındaki ana ilişki, biçimin renk üzerindeki etkileri sorgulandığında, form geometrik ve soyut olmasına karşın tamamı ile ruhsal bir etkiye sahiptir. Renk sınırlıdır ve bu sınırları da form belirler. Burada form renk yüzeylerini ayıran çizgidir. Formun görevlerini Kandinsky şu şekilde ifade etmektedir. " (1) Form ya yüzeylere sınır çekerek onları somut bir nesneye dönüştürür. (2) Ya da maddi olmayan, ruhsal bir varlığı betimler ve soyut kalır." (Yılmaz,2006: 71-72) Başka bir deyimle resmi düzlemde tutma çabasıdır. Modern sanat açısından çok önemli bir adım atan Kandinsky, dış gerçekliği kullanmaktan vazgeçmiştir. Dış gerçekliği içsel olandan ayırmıştır. İç gerçekliği ifade etmek için organik biçimler ve yoğun renkler kullanmıştır. Bir bakıma Kandinsky ilk soyut dışavurumcudur. Geleneksel olmayan soyut biçimlerle sanatını ifade eden Kandinsky, içsellüğün canlılığını ortaya çıkarmıştır. Maddi bir dünyadan soyut bir dünyaya yönelmekteki en önemli adım üçüncü boyutun reddi olmuştur. Monrian' a göre sanat evrende var olan armoniyi ve denkleşmeyi izlemez, evrende var olan yasaları ortaya koymak ister. Sanat eseri kendi içinde gelişerek evrenin üzerine çıkar ve onu tamamlar. (Antmen,2012; Kandinsky,2013; Kuspit,2010; Tunalı,2011; Tunalı, 2011; Yılmaz,2006)



Resim 2.7. Vasili Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

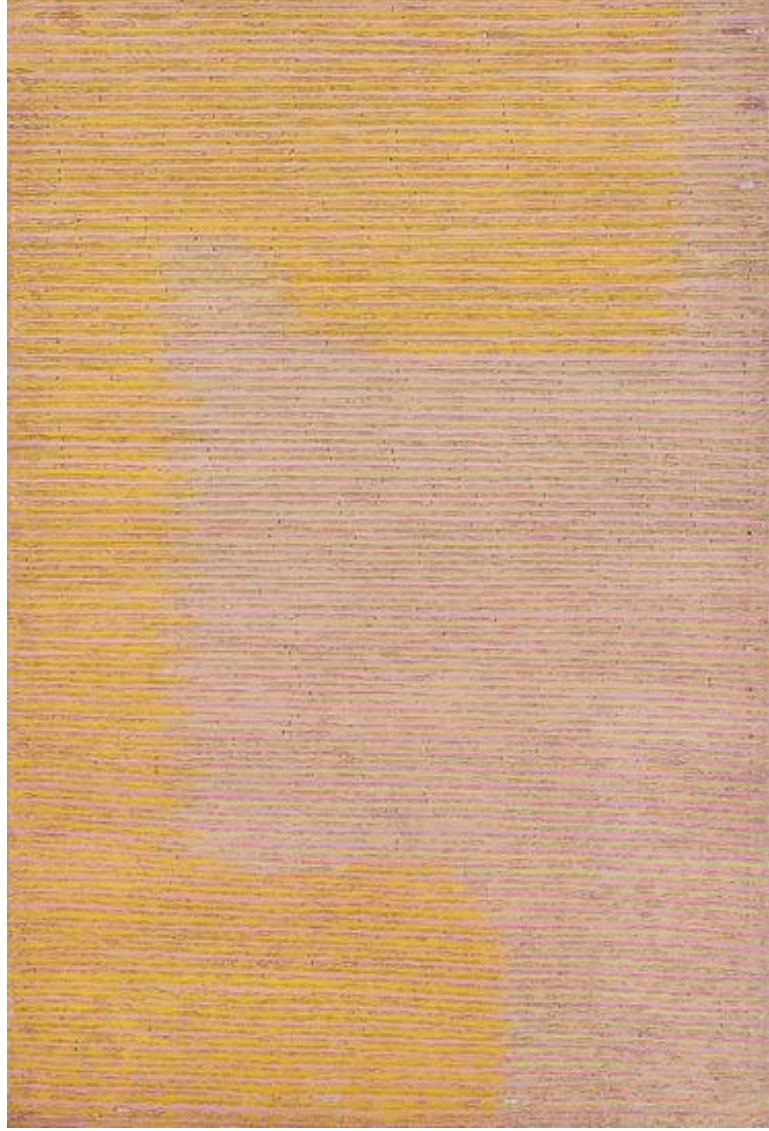
MODERN SANATTA YÜZEY

3.1. SÜPREMATİZM

Süprematizm nesneler dünyasından koparak, bir yaratıcılık dönemi olmuştur. Nesneler dünyasından kurtularak hiçlik içinde erimek olmasına karşın bu erime bir yok olma manasında değildir. Yalnızca soyut geometrik öğelerle çalışan bir sanat olmuştur. Süprematizm ortaya koyduğu sanat anlayışı ile çağdaş sanata yön vermiştir. Salt geometrik şekillerin sanata dahil olma sebebi, nesnelerin sanat için önemini yitirmesi sonucunda sanata geometri girmiştir. Bu ilk kez Süprematizm ile olmamıştır. Geometri Cezanne' dan beri varlığını sürdürmektedir. Süprematizm ile sanata giren, salt geometrik sanat ilkeleri, çağdaş sanata yön vermiştir. Nesnenin resimden kaldırılması Kübizm ile başlamıştır. Kübizmde nesne bozulup deforme edilmiş olmasına karşın yinede bir içerik söz konusudur. Fakat Süprematist sanat anlayışı 'içeriksiz' bir anlayışa dayanmaktadır. Nesneler dünyasının üstünde olana ve onu dışında olana yönelmiştir. Bu alan salt geometrik biçimlerin yer aldığı bir düzlem üzerindedir ve ifade aracı olarak nesneyi kullanmayı reddetmiştir. Her türlü nesnellığe karşı olan Süprematizm, geometrik bir düzeyde, geometrik konstrüksiyonlardan oluşmuştur.

Derinlik sorgulamaları yapan Strezeminski, düzlemsel yüzeyler kullanarak transparan etkiler taşıyan resimleri (Resim 3.1) ile yüzeyin maddesel realitesine vurgu yapmıştır. Yaratıcı sanatlar için yeni imkanlara yol açan Süprematizm, tuval yüzeyinde var olan plastik duyguyu mekana taşımıştır. Tuval yüzeyine bağımlı olmaktan kurtulan sanatçı kompozisyonlarını artık mekana taşıyabilir. Geometrik biçimlerin dengesi ile yüzey resmi anlayışı mevcuttur. Yalnızca duyguya önem verilerek, doğadan tamamı ile bir kopma söz konusudur. Süprematist bir sanatçıya göre, önemli olan hislerdir, nesnel dünyanın tek başına varlığı anlamsızdır (N.M. İpşiroğlu, 2011; Tunalı, 2011; Yılmaz, 2006; E. Kavukcu, 2012; Malevich, 2013).

"Hissiyat belirleyici etmendir...ve bu sayede sanat nesnesiz temsile-Süprematizme ulaşır." (Malevich, 2013: 78)



Resim 3.1. Strezeminski, Unistik Kompozisyon No:9, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya

3.1.1. Kazmir Maleviç

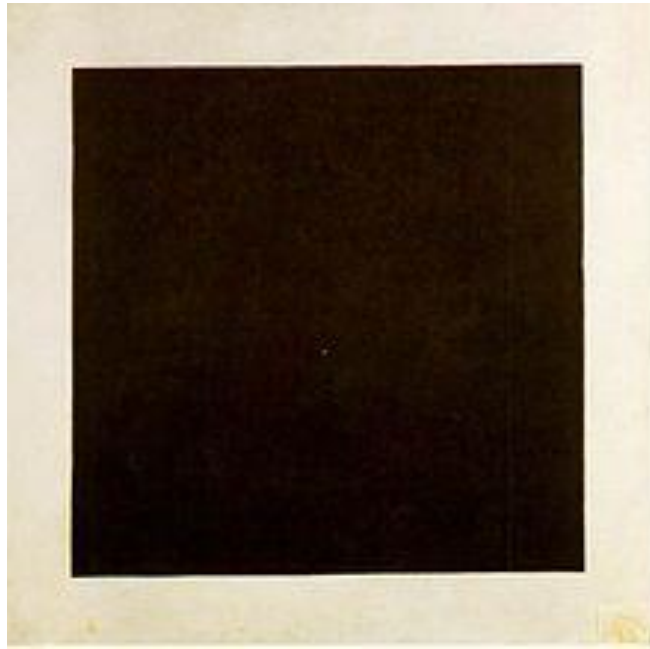
Sanatın geçmişle olan bağlarını tamamı ile koparan Maleviç, sanatın sıfırdan hiçden başlamasını savunmuştur. Kübizm ile sanata giren soyutlama Maleviç ile yıkma, yok etmeye dönüşmüştür. Nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanan Maleviç'in 1913 yılında yaptığı 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' isimli eseri sıfır biçim düşüncesinin bir simgesidir. Mondrian, insanla varlığın dengesini gerçekleştirmek isterken Maleviç eşitliğin dengesini aramaktadır. " Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği 'kozmetik-bütün' eşitliğin dengesi olacaktı" (N.M. İpşiroğlu, 2011: 58).

Maleviç bu dengeyi kurmak için büyüklü küçüklü dikdörtgenlerin boşlukta değişik yönlerdeki hareketlerini ele almıştır. Karmaşık bir kompozisyon yaratmak için biçimleri üst üste yerleştirerek perspektifi ve derinlik duygusunu kullanmıştır. Biçim ve renk ön plana çıkarken konuya ilişkin ip uçları yok edilmiştir. Biçim ve renkte mutlak bir saflığa ulaşmayı amaçlayan Maleviç, giderek renkten uzaklaşarak resimlerini beyaz üzerine siyah biçimlerden oluşturmuştur. Maleviç'in geometrik şekilleri tuval yüzeyinde boşluktaymış gibi görünmektedir. İlk dönemlerinde Kübizm ve Fütürizm etkisinde eserler üreten Maleviç, sonraları saf soyuta yönelmiştir. Mutlak ve sonsuz olanın biçimsel olarak anlatımını araştıran Maleviç, saf biçimlere yoğun anlamlar yüklemiştir. Doğada karşılığı olmayan kare biçimini kullanması bunun bir sonucudur. Maleviç resmi bir mimari yapı olarak görmüş olması sebebi ile Konstrüktivizm yada Kübizm olarak değerlendirilebilir. Fakat Maleviç'e göre ikiside değildir. Resmi yabancı elemanlardan arındırması sebebi ile diğerlerinden ayrılmıştır. Kendi oluşturduğu bu sanat anlayışı ile resmin dışında bulunan herşeyi resimden atmıştır. Burada amaç resmi 'sıfır noktasına' taşımaktır. Maleviç'e göre doğada var olmayan tek biçim karedir, bu sebeple kare biçimini seçmiştir.

Kare biçimine sığındığını söyleyen Maleviç 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' yi yapmıştır. Geometrik soyut bir varlığı ifade eden bu resimdeki kare biçimi herhangi bir varlığın soyutlaması değildir. Bu resim, nesnel olan duygunun ifade edildiği ilk resim olmuştur. " 1915'lere doğru Malewitsch mekanı üç boyutlu cisimlerin perspektivine dayalı çizimler içine koymayı dener ve 1919'da çizgisel bir tür soyut bir mimariye ulaşır." (Tunalı, 2011: 187) 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' yalnızca boş bir siyah kare değil nesnesizliğin hissiyatı olduğunu söyleyen Maleviç, zamanın akışı içerisinde nesnelerin varlığıyla kirlenmiş olan sanattan arı bir sanata varmak istemiştir.

" Kare= hissiyat, beyaz= bu hissiyatın ötesindeki boşluk. " (Malevich, 2013: 82) olduğunu söyleyen Maleviç, 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' de boşluğu beyazla, saf duyguyu da siyahla ifade ederek, sanatı herşeyin üstünde görmüştür. Kare biçimi ile boşlukta yüzüyormuş hissi uyandıran Maleviç yüzeyi etkisizleştirmeye çalışmıştır. Kare biçimi ile son aşamaya ulaşan sanat için yalnızca yüzey vardır. (Tunalı, 2011; Antmen, 2012; Yılmaz, 2006, E. Kavukcu, 2012; N.M. İpşiroğlu, 2011; Malevich, 2013)

Maleviç, " 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' ile yüzeyde yüzeyi hissetmemizi sağlamıştır." (E. Kavukcu, 2012: 19) 'Beyaz Üzerine Siyah Kare'de (Resim 3.2) tüm kavramlardan sıyrılmış, hiçbir biçimsel dilin kullanılmadığı sıfır biçim noktasına taşınan resim tüm fazlalıklarından arındırılmıştır. Karenin etrafındaki beyaz kısım ile boşluğa vurgu yapan Maleviç, siyah kare ile yüzeyin etkisini duyumsamıştır. Maleviç ile biçim sıfır noktasına varmış ve tüm yanlısamalar resimden silinmiştir. Artık sadece iki boyutlu tuvalde saf estetik bir duygunun yansıması olan düz bir yüzey vardır. Rauschenberg'in 'Beyaz Resimleri', Maleviç'in Beyaz Üzerine Beyaz Karesi ile benzerlik gösterse dahi oldukça farklıdır. Rauschenberg 'Beyaz Resimleri'nde bozulmamış düz bir yüzeyle ilgilenmiştir. Monokrom olarak yapılan bu işlerde önünden geçen insanların gölgelerini tuval üzerine kayıt etme olgusu mevcuttur. Görüntü tek renklidir ve gölgelerden başka hiçbir görüntü yoktur. Ortam şartlarından etkilenen bu işler Minimalist sanatın ilk örneklerinden sayılmıştır. 'Beyaz Üzerine Beyaz Kare'de ise rengide saf dışı bırakan Maleviç, son derece yalın ve çarpıcı bir noktaya varmıştır. Gözün hoşlandığı herşeyi ortadan kaldırarak hiçliğe ulaşan bu resimler boşlukta yüzüyormuş izlenimini uyandırmaktadır. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen beyaz karenin hafif eğri olması resme hareket kazandırmakla birlikte temsili elemanların resimden atılmasında en uç noktada yer almıştır. Maleviç'in herşeyden arınmış bu sanat anlayışı ile doruk noktasına vardığı eseri 'Beyaz Üzerine Beyaz Kare' olmuştur.



Resim 3.2. Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1915, 79.6 x 79.5cm

3.1.2. Aleksandr Rodçenko

Tatlin gibi Rodçenko'da geleneksel kuralları redderek cetvel ve pergel gibi araçlar kullanmıştır. Rengi düz yüzeyler olarak gören Rodçenko, yüzey sorununu çözmek için saf renkleri kullanmış, yanılısma alanını kaldırarak monokrom bir yüzey elde etmiştir. Yalnızca ana renklerden oluşan düz yüzeylerle bu sorunu çözümlemeye çalışmıştır. Rodçenko'nun 1921'de yaptığı "Son Resim " isimli eserini buna örnek olarak verebiliriz. Soyut bir anlayışı benimseyen Rodçenko Konstrüktivizm ile tanışmasının ardından, geometrik şekiller kullanarak yaptığı soyut resimleri bir yana bırakarak uygulamalı sanatları ile sahne tasarımı, endüstriyel tasarım ve fotoğrafa yönelmiştir. Endüstriyel tasarım ve fotoğraf alanında yoğunlaşan Rodçenko fotoğraflarında sıra dışı perspektif ve bakış açılarını kullanmıştır. Saf kırmızı, sarı ve mavi renkleri kullanmıştır. Sanatın bittiği yerde üretimin başlaması fikrini savunmuştur. Resimlerinde bir denge içinde yerleştirdiği geometrik şekiller ile üç boyutluluk yanılısaması yaratmıştır. Dönüyormuş gibi görünen kompozisyonlarında iki boyutlu biçimleri renklerle bölmüştür. Saf kırmızı renk, saf mavi renk ve saf sarı renk adlı üç adet tablo yapan Rodçenko, bu resimleri 'Son Resim' (Resim 3.3) ismi altında sergilemiştir. Bu sebeple Rodçenko sanatın yoksullaştığını düşünerek, soyut sanatın öldüğünü ifade etmiştir. 'Son Resim' adlı çalışması hiçbir içeriği barındırmamakla beraber saf bir biçim üzerinde yapılan bu deneysel yaklaşım ile sanat dar bir alan içine sıkışmıştır. Maleviç, resmini sıfır noktasına, hiçliğe taşıırken; Rodçenko 'Son Resim' ile sanatın öldüğünü ifade etmektedir.



Resim 3.3. Aleksandr Rodçenko, Son Resim, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya

3.2. DE STIJL

Mondrian'ın yüzey anlayışı De Stijl'de de kabul görmüştür. De Stijl hareketinin öncüsü olan Theo Van Doesburg, Mondrian' dan farklı olarak resimlerinde yoğun bir hareket hissine yer vermiştir. Ana renklerin kullanımı ile yatay ve dikey çizgilerin dengelerini arayan De Stijl, resimdeki yatay ve dikeyleri doğanın bir görünüşü değil, doğal bir gerçeğin anlatımı olarak ele almıştır. Bu bağlamda Mondrian' ın da asıl amacı resimden doğayı tamamen çıkarmak olmuştur. Resimdeki denge zıtlıklarla yaratılmaya çalışılmıştır. Oran ve yerleştirmeler ile denge ve ritim artırılmıştır.

"Mondrian'ın De Stijl gurubundan ayrılmasından sonra Doesburg'un kompozisyonlarında yüzeyleri tuvalin kenarlarını kesen diyagonal çizgilerden oluşan tüm yüzeyi kaplayan kompozisyonlarında dinamik bir etki yakalamaya çalışmıştır. Mondrian'ın yatay ve dikey çizgilerinin aksine Doesburg diyagonal çizgileri ile tuval yüzeyinden dışarı çıkıyormuş gibi bir görsellik verir." (E. Kavukcu: 23)

3.2.1. Piet Mondrian

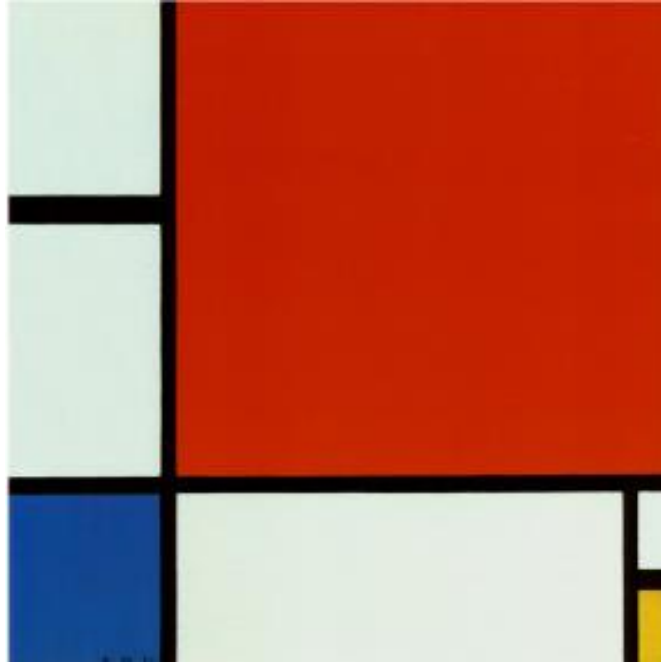
Denge ve oran arayışı içinde olan Mondrian sanatı evrensel bir biçim dili olarak görmüştür. Mondrian sanatında soyutlama üzerine yoğunlaşarak, soyut sanatın evrensel olması gerekliliğini vurgulamıştır. Doğayı düşüncelerinde yıkarak resminde dengeyi yakalamayı amaçlamıştır. Kübizm ile başlayan soyutlama Mondrian ile tamamen ilişkisini kopararak soyut bir hale gelmiştir. "Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi." (N.M. İpşiroğlu, 2011: 53) Eşitliğin tekdüze olduğunu düşünen Mondrian asimetriyi kullanırken yüzeyi eşit parçalara bölmemiş, biçim bütünlemelerini elde etmek için resim yüzeyini yatay ve dikeylere bölmüştür. "Mondrian'ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesi idi." (N.M. İpşiroğlu, 2011: 58)

Evrensel uyum dengesini arayan Mondrian derinliği olmayan bir yüzeyde kesişen yatay ve dikey çizgilerle bu dengeyi kurmaya çalışmıştır. Rengi bir denge elemanı olarak ele almış, resimlerini en basit elemanlarla kurmak istemiştir. Resmi meydana getiren tüm elemanları beyaz bir zemin üzerinde kesişen ve farklı boyutlarda geometrik

şekillerle düz çizgilere indirgemıştır. Üç ana rengin (mavi-sarı-kırmızı) kullanımının yanı sıra siyah, gri ve beyaz renkleri kullanmıştır. Evrensel uyum ve dengeyi anlatmak amacıyla olan Mondrian anlatımlı bir dilden kaçınmıştır. Resmin bir odak noktası olmadığını ve resmin her köşesinin önemini vurgulamıştır. Mondrian'ın resminde yer alan yatay ve dikey çizgilerin karşılıkları, dinamik bir denge yaratmıştır. Mondrian saf renk ve formlar kullanmayı tercih etmiştir. Basit elemanlar ve düz çizgiler kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarında üç boyutlu mekan ve eğrisel çizgi geleneklerinden ayrılmıştır. Salt çizgi ve renkleri kullanmıştır. İlk zamanlar doğadan soyutlamalar yapmasının ardından yatay ve dikey çizgilerin yanı sıra ana renkleri kullanan Mondrian Kübizm'den etkilenmiştir. Resim yüzeyinde çeşitli ebatlarda geometrik biçimleri asimetrik bir düzen içerisinde yerleştiren Mondrian'ın kompozisyonlarında herhangi bir odak noktası bulunmamaktadır. Yeni bir sanatsal ifade biçimine odaklanan Mondrian nesnenin görünen kısmının ötesinde bir öze varmaya ve bu özü resimsel bir anlatım dili ile aktarmaya çalışmıştır. Duyusal realiteye karşı duran bu anlatıma, biçim yolu ile ulaşılmıştır. Soyut biçimi yaratmak için, yüzeyde biçim oluşturarak, üç boyutlu resim yüzeye indirgenerek, yüzeysel bir ifade kullanılmıştır. Nesneler birer yüzey haline getirilerek yüzey biçimi haline getirilmiştir. "Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlanarak yalnız 'içsel olanı' ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik bulur. " (Tunalı, 2011: 145-146)

Amacının, renk ve çizgi karşılıklarından yola çıkarak öğeler arasındaki ilişkileri plastik olarak anlatmak, olduğunu dile getiren Mondrian nesnelerin doğal görünümlerini resmetmekten uzaklaşarak, resimdeki elemanlar arasındaki ilişkilerin plastik anlamına odaklanmıştır. Renk ve çizginin zıtlıklarını kullanmıştır. Mondrian doğadan tamamı ile kopmak için çizgi ve rengi doğada olduğundan daha farklı bir biçimde düzenlemiştir. Doğal olanı tamamen resminden çıkaran Mondrian hacmi tahrip etmiştir. Yüzeyde, boylu boyunca çizgilerle bölerek yüzeyde de aynı tahribatı yapmayı istemiştir. 'Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon' (Resim 3.4) adlı çalışmasında ana renkleri kullanan Mondrian, geometrik biçimleri asimetrik bir biçimde kullanmıştır. Kırmızı, sarı ve mavi renk alanlarını birbirinden ayırmak için kalın siyah çizgileri yatay ve dikey kullanarak resme hareket kazandırmıştır. Burada soyut dengeyi ararken soyut bir yüzey elde etmiştir. Mondrian, derinlik etkisi olamayan bu yüzeyde simetrik biçimsellikten kaçınarak metafizik bir alan yaratmış ve yüzey uzaysal olmuştur. Böylelikle Mondrian soyut bir

espas yaratmıştır. Mondrian gibi Stella'da resimlerinde çizgileri kullanmıştır. Ancak Stella'nın, çizgileri kullanım amacı Mondrian'dan oldukça farklıdır. Renk alanlarını bölerek asimetrik bir yapı oluşturan Mondrian'ın aksine Stella simetrik bir düzen için çizgileri kullanmıştır. Resimlerinde herhangi bir merkezi odak noktası bulunmaması, izleyicinin gözünün, tuvalin genelinde rahatlıkla gezinebilmesine olanak sağlamıştır.



Resim 3.4. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x60 cm

3.3. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

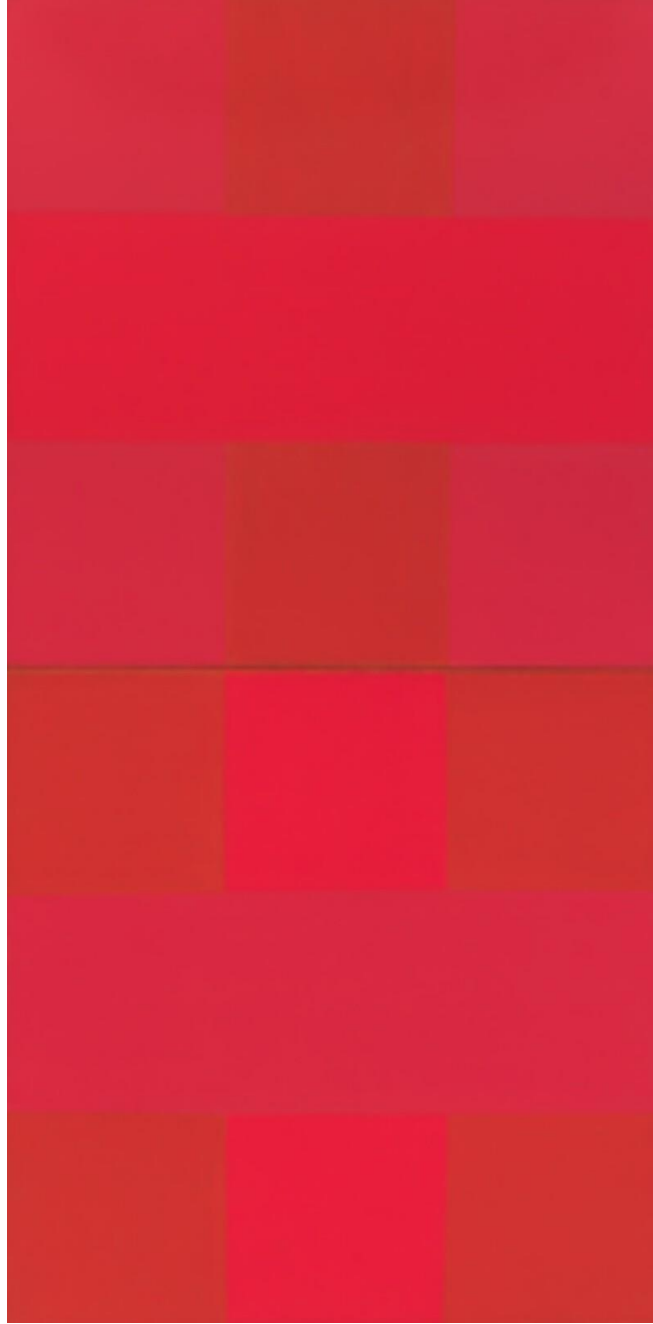
Soyut Dışavurumculuğun gelişiminde Avrupalı sanatçıların rolü büyük olmuştur. Sanatın yönü Paris'ten New York' a kaymıştır. Bu dönemin sanatçıları her biri kendine özgün, soyut temellere dayalı üslubunu geliştirmişlerdir. Soyut Dışavurumculuğun kompozisyon anlayışı; kompozisyon içinde yer alan öğelerin birbiriyle ilişkisi değil, resmin yüzeyini kaplayan hareketli yada durağan boyasal alanın bütün olarak algılanmasıdır. Bu kompozisyon anlayışını her sanatçı kendine özgü bir biçimde ifade etmiştir. Soyut Dışavurumculuların kullandığı büyük kompozisyonlar Amerikan resminin başlıca özelliklerindendir. (Antmen, 2012)

" Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e (1906-78) göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi

göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır."(Antmen,2012: 148)

Bir çok Amerikalı ressam resim yüzeyini eylem yapabilecekleri bir alan olarak algılamışlardır. Resim yapmak eylemi için her türlü nesne bir kenara bırakılmıştır. Greenberg'e göre eski ustalar tuvalin yassılığını saklamak için yanılsamacı bir yol izlemişlerdir. Modernist resim ise tuvalin yassılığını kabul ederek, yassılığın yalnızca resim sanatına ait olduğu fikri ile yassılığa yönelmişlerdir. Burada kast edilen yassılık iki boyutluluktur. Soyut Dışavurumcular, temalı ve hikayeli bir anlatım yerine renk ve boya uygulamalarını kullanarak boyayı dışavurumcu bir şekilde uygulamışlardır. Temel özelliği evrensel duyguları betimlemek olan Soyut Dışavurumculuk resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaşmıştır. Soyut Dışavurumculuk belli bir tarzdan ziyade genel bir tavır olmuştur. Dışavurumcu sanatçılar duygularını bireysel ve doğaçlama bir şekilde ifade etmişlerdir. Sanatçılar kendilerine özgü bir ifade kullanmalarına rağmen büyük tuvaler, resimlerin çerçevesiz olması ve geniş boya alanları gibi ortak paydalarda buluşmuşlardır. Üç boyutluluğun heykel sanatının bünyesinde olduğu düşüncesi ile heykelden farklı olarak görünen nesnenin, mekanın, üç boyutlu betimlemesini terk etmişlerdir (Antmen, 2012; Hodge, 2014; Yılmaz, 2006; Little, 2013; Batur, 2009).

Greenberg'e göre " 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 yanılsaması yaratmak için uğraşmasına gerek yoktu. Modernlerin resminde bir derinlik görülse bile, bu, eski ustalarınki gibi sanki içine yürünüp gidecek bir derinlik yanılsaması değil, ancak gözlerin dolaşabileceği bir yanılsamaydı. " (Yılmaz, 2006: 173)



Resim 3.5. Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,5x38 cm

Ad Reinhardt'a göre Soyut Dışavurumculuk, sanatın gerçekliği ile sıradan yaşamın gerçekliğinin birbirinden ayrıldığı yerde ifade bulan sanat olmuştur. Reinhardt, geometrik soyutlamaya dayalı ve tek renk kullanarak yaptığı resimleri giderek yalnızca siyahın tonlarına indirgemiştir. Tüm gerçekçi ve imgeci öğelerden vazgeçen Reinhardt, bu yolla sanatı özüne indirgeyerek saf iletiyi vermeyi amaçlamıştır. Sanatın yaşamdan tamamı ile ayrılması fikrini savunarak ulaşmak istediği saflığa soyut sanatla ulaşmıştır.

Simetrik bir biçime sahip olan 'Soyut Resim' (Resim 3.5) isimli çalışmasında Reinhardt kompozisyona ihtiyaç duymamıştır. Böylelikle klasik anlamdaki geleneksel mekan varlığı da ortadan kaldırılmıştır. Yüzey her açıdan mat bir algı oluşturur ve fırça vuruşları görünmez bir hal alır. Koyu tonlara yer verdiği bu resimlerinde karşıtlıkları yumuşatarak geometrik biçimler kullanmıştır. Simetrik bir biçimde resmini oluştururken Mkonrian'dan farklı olarak ana renklerle sınırlı kalmamıştır. tek rengin farklı tonlarını kullanarak yapısal sorunların çözümünü aramıştır. Mondrian da resimlerinde dengeyi ararken küçük dikdörtgenler kullanır ama Reinhardt daha büyük dikdörtgenleri üst üste koyarak farklı düzlem izlenimi yaratmıştır. Amerikan Soyut Dışavurumcu resmi 'Boyasal Alan Resmi' ve 'Aksiyon Resmi' olarak iki başlık altında ele alınabilir. Boyasal (Renk) Alan Resmi'nin temsilcisi Mark Rothko iken Aksiyon (Eylem) Resmi'nin temsilcisi Jackson Pollock olmuştur. Eylem resminde, Kübizim'den etkilenecek tuval yüzeyini parçalayan sanatçılar, en derindeki duygularını ifade edebilmek için içgüdüsel bir yaklaşımla coşkulu, dışavurumcu eserler üretmişlerdir. (Antmen, 2012; Hodge, 2014; Yılmaz, 2006; Fineberg, 2014; E. Kavukcu, 2012; Batur, 2009)

3.3.1. Jackson Pollock

Pollock, yere sermek sureti ile yaptığı resimlerinde yaratıcı enerjisini tuvaline aktarmıştır. Yere serilen tuvalerin üzerine bir çubuk ve benzeri malzemelerin yardımı ile boyaları damlatarak yaptığı eylem resimleri yoğun enerji ve hareket içermektedir. Pollock için resim yapmak, duygularını ifade edebildiği içgüdüsel bir eylemdir. Fırça ve palet kullanmayan Pollock, tuvale dokunmadan yerçekiminden faydalanan boyayı damlattığı bu resimlerde, birbiri üzerine gelen, kesişen ve katmanlar oluşturan bu boyalar ile görsel bir derinlik yaratılmıştır. Action Painting sanatçısı olan Pollock,

"...Resmin merkezinde yer alan kompozisyona ilişkin alışlageldik netliği bozar ve yüzey dokusunun görünüşte sınırsız giriftliğinin, izleyiciyi bütünüyle derinlere çeken, geniş, yoğun titreşimli bir enerji alanı yarattığı " boydan boya " bir kompozisyona ulaşarak, uzamda nesne illüzyonunu allak bullak eder." (Fineberg, 2014: 89)

Pollock tuval üzerine boyaları akıtmak sureti ile yaptığı bu resimlerinde (Resim 3.6) kendi ruh halini tuvale aktarmıştır. Yüzeyde oluşan bu hareketlilik ve üst üste binen

boya katmanları ile ritmik bir etki yakalanmıştır. Üst üste bgelelen boyasal alan ile bir derinlik algısı oluşmuştur. Doğalcı bir anlayış gözetmeden karmaşık renksel düzenlemeler yapan Pollock, bilinç altındaki duygularını doğrudan tuvale aktarmıştır. Boyama eylemini tüm düzlem kaygılarının üstünde tutarak tuval yüzeyi ile sürekli ilişki içinde olmayı tercih etmiştir. Pollock için rastlantısal imgelerden oluşan bir yüzey söz konusudur. Pollock'un resimlerinde doku ve renk zenginlikleri sınırsız bir yüzeyi vurgularken, katmanlarla oluşturduğu yüzeyde bir derinlik ve uzam yaratmıştır.

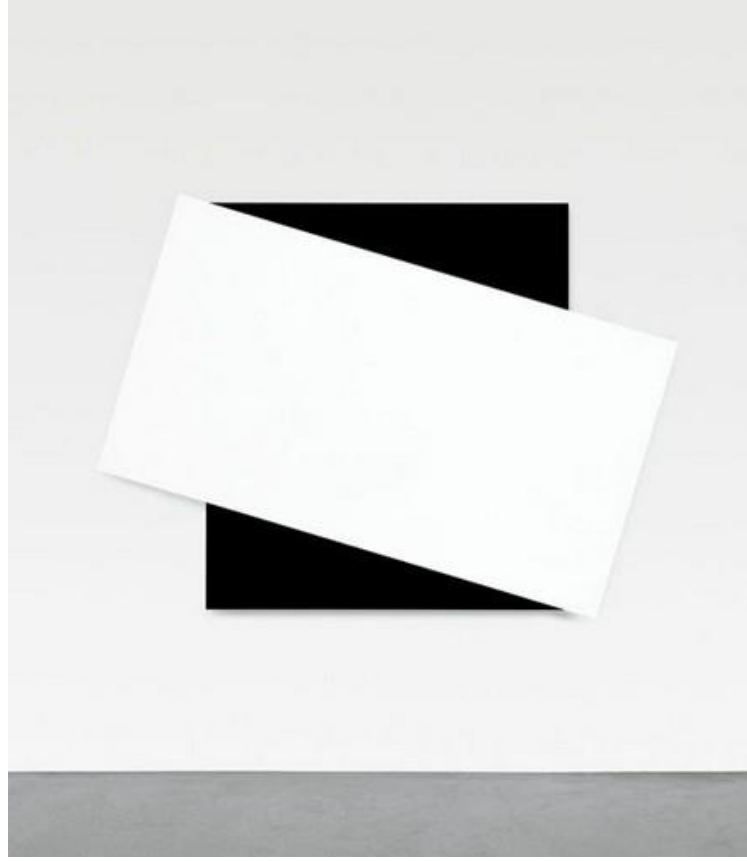


Resim 3.6. Jackson Pollock, Numara I, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1948, 173x264 cm

Renk alan resimlerinin alt kolu olan sert kenar sanatçıları, yoğun renkleri düz bir şekilde uygulayarak yüzeyin düzlüğünü ön plana çıkarmışlardır. Birbirinden kesin hatlarla ayrılan ve net çizgiler kullanan ressamalarda yalınlaştırılmış bir yüzey anlayışı mevcuttur. Yüzey geniş kullanılarak tuval üzerindeki boyasal etki arttırılmıştır. Düz bir yüzey üzerinde, geometrik ve basit biçimler kullanılmış, geniş renk alanları oluşturulmuştur. Yüzeyde oluşan bu renk alanları yüzeye hakimdir.

Büyük renk alanlarını resimlerine uygulayan renk alan ressamalarında daha durgun bir ifade görülmektedir. İzleyicide duysal bir tepki uyandırmayı amaçlayan bu resimler, düz, iki yada üç renk veya tek renk alanlarının kullanılmasıyla oluşturulmuştur. İfadenin gücünü kullanan ressamlar izleyicinin duygularını harekete geçirmek için güçlü renkleri geniş yüzeylerde kullanmışlardır. Renkleri kullanarak

tuvalin düzlüğünü vurgulamışlardır. Sert kenar sanatçılarından olan Elsworth Kelly, etrafında gördüğü nesnelerden yola çıkarak soyut rölyefler yapmıştır. Bu nesnelerin görsel zenginliğine yoğunlaşmış olarak sanatına aktarmıştır. Canlı renkler kullanarak olgun bir sanat anlayışına ulaşmıştır. Kelly minimalizmin öncüsü olarak görülmüştür. Temel şekiller ve parlak renk zıtlıklarıyla çalışmış, çok titiz bir şekilde renkleri tuvaline uygulamıştır. Stella gibi Kelly de tuvalin nesnel varlığına vurgu yaparak tuvalin iki boyutlu yüzeyinin dışında, şasinin kalınlığıyla bir derinlik elde etmiştir. ‘Beyaz Diyagonal II’ (Resim 3.7) adlı resminde Kelly, renk alanlarını kesin bir biçimde birbirinden ayırmak sureti ile yüzey gerilimini ve şiddetini renklerle sağlamayı amaçlamıştır. Kelly de Stella gibi tuvalin geleneksel dikdörtgen yapısına karşı çıkarak farklı geometrik biçimlere sahip olan tuvaler kullanmıştır. Üst, alt, ön, arka ilişkilerinin sorgulandığı bu resimde Kelly renk karşıtlığından yararlanarak daha güçlü bir ifade yaratmıştır. Heykelsi bir görünüme sahip olması sebebi ile yanılsamadan uzak olarak tuval yüzeyini renkle parçalayarak üçüncü boyuta taşımıştır. (Antmen, 2012; Hodge, 2014; Yılmaz, 2006; Turani, 2011; Batur, 2009; Fineberg, 2014; E. Kavukcu, 2012; Tatar, 2011; Lynton, 2009; Eczacıbaşı, 1997)



Resim 3.7. Ellsworth Kelly, 'Beyaz Diyagonal II', 2008, İki Parçalı Tuval Üzerine Yağlıboya, 169x231 cm

3.3.2. Barnett Newman

Newman'ın 1950'lerdeki resimleri, tek renkle boyanmış tuvallerden oluşmuştur. Monotonluğu bozmak için açık yada koyu tonlu dikey şeritler kullanmıştır. Resimdeki elemanları oldukça azaltmıştır. Renk alan resminin öncülerinden olan Newman, tuvalini parçalara bölen yada birleştiren, renk alanlarını birbirinden ayıran bu çizgileri 'zip' olarak tanımlamıştır. (Resim 3.8)

"Newman'ın ünlü "fermuar"ı - tuvalin düşey uzunluğuna uzanan canlı, büyük bir işaret, kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı ve varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orijinalliğine yönelik kederli bir farkındalık - bu güçlü hayvani duygunun kaba ama sağlam izidir." (Kuspit, 2010: 42)

'Birlik I' de (Resim 3.8) zemin üzerine yerleştirdiği turuncu çizgi ile resmi bölmüştür. Turuncu hat üzerinde yoğunlaşan boya dokusu resme hareket ve enejji

kazandırırken yapısal bir simetri yaratılmıştır. İçsel duygularını resme aktaran Newman, merkezileştirdiği zipler ile üç boyutlu biçimlere ulaşmıştır. Newman kendi değimi ile resimlerinde kullandığı bu zip ile yapısal bir simetri sağlayarak kompozisyon sorununu ortadan kaldırmıştır. 1950 'lerde Newman, ziplerden oluşan bir resim serisi üzerinde çalışmıştır. "Söz konusu resimler, gerçek uzay içinde heykel olmaya ramak kalmış oldukça heykelsi bir fizikselliğe sahiptir..." (Fineberg,2014: 102-103) Newman, zipleri dokulu yada net bir biçimde kullanması sonucunda üç boyutlu formlar elde etmiştir. (Yılmaz,2006; Fineberg,2014; Kuspit,2010)

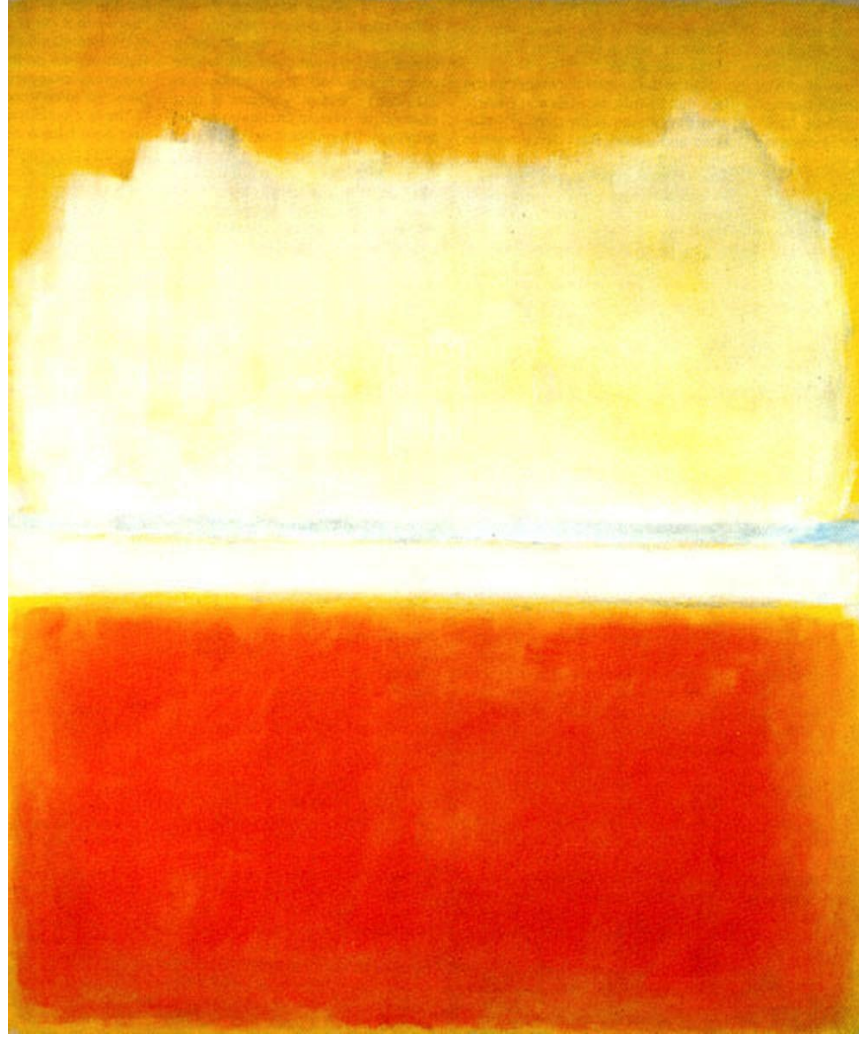


Resim 3.8. Barnett Newman, Birlik I (Onement I), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69,2x41,3cm

3.3.3. Mark Rothko

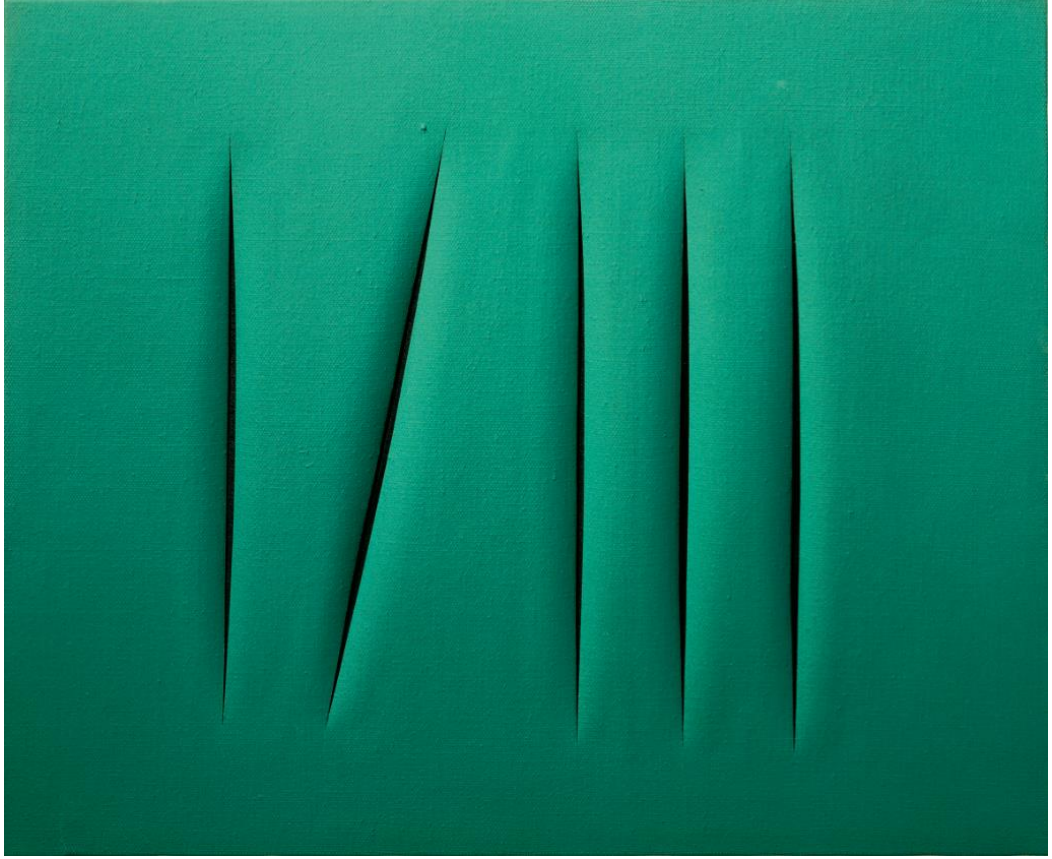
Rothko, rengin farklı tonlarını kullanarak iç dünyasını açığa vuran bir anlatım dili kullanmıştır. Resimlerinde rengi önemli bir ifade aracı olarak kullanan Rothko, yapıtlarında geniş boyasal alanlara yer vermiştir. Rothko' nun

düz renk alanlarından oluşan resimlerinde, gereksiz ayrıntılar ortadan kaldırılarak, yüzeyin iki boyutluluğu vurgulanmıştır. Yüzey resmini Matisse' den öğrendiğini söyleyen Rothko' nun resimleri durağan görünümünün altında içten içe hareket eden bir his uyandırmaktadır. Temsil edilen resim nesnesinden, renk ve yüzey zenginliği Rothko için daha önemli olmuştur. Newman gibi Rothko' da resimleri ile mekanı doldurarak, izleyici ile yakın bir ilişki kurmak ve izleyiciyi resmin içine çekme arzusundadır. Rengi önemli bir ifade aracı olarak kullanan Rothko'nun 'No 8' (Resim 3.9) isimli çalışmasında yüzeyin iki boyutluluğuna vurgu yaptığı geniş boyasal alanlar göze çarpmaktadır. Kendi ruh halini yansıttığı bu resim izleyiciyi de etkisi altına alarak adeta resmin içine çekmektedir. Resimsel bir derinlikten ziyade duygusal bir derinlik barındırmaktadır. Tüm fazlalıklarından arındırılmış bu resimler renk şiddeti ve tuval yüzeyinin devasa boyutu ile çarpıcı duygusal bir alan gözlemlenmektedir. Kenarları flu dikdörtgenler ile derin bir renk atmosferi etkisi oluşturan Rothko, turuncu renkle de bir dram yaratmıştır. Gölgele derin bir zemin üzerine yapılmış olan bu resimde, Rothko biçim özgünlüğü ile soyutlamada ileri bir aşamaya ulaşmıştır (Antmen, 2012; Yılmaz, 2006; Fineberg, 2014).



Resim 3.9. Mark Rothko, No 8, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1952, 204x173 cm

Monokrom yüzeyler kullanan Fontana ise derinlik algısını boya ile değil tuval yüzeyine açtığı yarıklar ile vermeye çalışmıştır. (Resim 3.10) Fontana'nın tek renk olarak kullandığı yüzeyler lekesiz ve temiz bir görünüm içindedir. Tek renge boyanmış bu tuval yüzeylerini delerek, keserek yarıklar ve delikler açan Fontana tuvali bir nesne olarak ele almıştır. Estetik bir görünüme sahip olan bu tuvalerde tuvalin sınırları için çözümler aranmıştır. Bu çözüm arayışı sonucunda tuval yüzeyinde yanılsamadan kaçınarak yüzeye saldırıda bulunmak sureti ile açılan delikler gerçek bir derinlik algısı oluşturmuştur. Dördüncü boyut olan zaman ve uzamı araştırdığını ifade eden Fontana, duygularını yalnızca boya ve çizgi ile değil tuval yüzeyine açtığı delikleri bir fırça darbesi gibi kullanmıştır. Fontana izleyicinin dikkatini yalnızca tuvalin varlığına çekmeye çalışırken betimlemeden kaçınmıştır.



Resim 3.10. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53,5x64,5cm

3.3.4. Frank Stella

'Resim görünenden ibarettir' diyen Stella'yı diğerlerinden ayıran en önemli özellik boyasallığı redderek, resim olmayan bir resim tasarlamış olmasıdır. Şekilli Tuvaller'i ile Stella, resim çerçevesine müdahale ederek, resmin üç boyutlu bağımsız bir nesne gibi algılanmasını sağlamıştır. Resimsel bir mekan anlayışına karşı resmin fiziksel varlığı üzerine çeşitli deneyler yapan Stella, mekan sorunsalını çözmek için simetriyi ve renk yoğunluğunu kullanmıştır. Böylelikle resimde mekan yanılsaması yok edilmiştir. Stella'nın heykelsi şekilli tuvalleri (Resim 3.11.) alışılmış tuval algısını değiştirmiş ve bu algıyı daha net bir şekilde aktarma çabası ile şekilli tuvallerine simetrik bir biçimde çubukları eklemiştir. Stella tuvalin şeklini vurgulamak için yüzeye dahil ettiği çubuklar ile bir ritim kazandırmıştır. Bu tuvaler izleyicide bütünsel bir yüzey izlenimi oluşturmaktadır. Boyasallığı reddetmesinin bir sonucu olarak siyah, beyaz olan bu

resimlerde tuvalin şekline yapılan müdahale tuval başlı başına bir nesne halini almıştır. Böylelikle mekan tuval dışına aktarılmış aynı zamanda galeri mekanını da resme dahil edilmiştir. Stella resmindeki öğeleri azaltırken ilgiyi yüzeye çekmeye çalışmıştır. Saflık üzerine kurulu bir sanat anlayışını benimseyen Stella, alışılmadık biçimlerde tuvaler kullanmıştır. Tuvallerin bu farklı biçimlerini vurgulamak ve derinlik etkisi yaratmak amacı ile tuval üzerinde çubuklar kullanmıştır. Lynton Stella' nın çubuklardan oluşan resimlerini şöyle açıklamaktadır; " 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." (Lynton, 2009: 255)



Resim 3.11. Frank Stella, Daha Çok yada Az, 1960, Tuval Üzerine Alüminyum Boya, 300x418 cm.

Yüzeyi şekillendirerek boyut kazandıran Stella tuvali bir obje olarak ele almıştır. Stella' nın kullandığı şekilli tuvaleri, mekanla bir bütünlük sağlamış ve bu bütünlüğü asma şekli ile de desteklemiştir. Ahu Antmen bu bütünselliği şöyle ifade etmektedir;

" ...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, format 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 resimleri asma biçiminin resimlerin kendisi kadar devrimci nitelikte olduğu söylenebilir; çünkü asma biçimi de estetiğin bir parçası olarak resimlerle eşzamanlı bir gelişme göstermiştir, Dikdörtgenin biçimsel olarak parçalanması duvarın özerkliğini teslim ettiği gibi, galeri mekanı kavramını da sonsuza kadar değiştirmiştir. Resim düzleminin yassılığının gizemi (galeri mekanını değiştiren üç güçten biri olarak) sanat yapıtının bağlamının bir parçası olmuştur." (Antmen, 2010: 48)

Resmin varlığının bir obje olduğu fikrini ortaya atan Stella, büyük ölçekli resimlerinde, durağan olan yüzeyi bütünsel bir alan olarak tanımlamıştır.

Soyut Dışavurumculuğun Avrupa'daki karşılığı olan Taşizm; Kübizmin geometrik soyutlamacılığından ayrılan daha lirik, dışavurumcu bir soyutçuluktur. Tapies'nin, renkli kil, kum ve kalın boya hamuru gibi malzemelerle yaptığı çalışmalar tuval yüzeyinden dışarı doğru taşan bir izlenim yaratır. Karşıt unsurları bir uyum içinde ele alan Tapies, "...materyallerinin maddi-hatta, manevi-fizikselliklerine özgün endişelerden etkilenerken, soyut bir stili benimsedi." (Fineberg, 2014: 143)

Soulages ise gri yada açık renk bir arka plan üzerine, koyu renk kullanarak dikey çizgilerle tuvalini düzenlemiştir. Dışavurumcu bir tarzda uygulanan boya ile yüzeyde boyasal bir gücü yansıtmıştır. Soulages derinliği olan mekansal düzenlemeleriyle derinlik etkisi yaratır. Lirik soyutlamanın öncülerinden olan Soulages, doğaya hiçbir gönderme yapmayan soyut bir resim anlayışını benimsemiştir. Jestüel soyutlamayı benimseyerek tuvale kendini olduğu gibi yansıtmış, kurgudan kaçınarak ne aradığını resmi yaparken keşfetmeyi yeğlemiştir. Işık Soulages'ın resimlerinde önemli bir elemandır.ve siyah renk bu ışık sayesinde canlı ve görünür bir hal almıştır. Resimlerinde siyahın üzerine yaptığı dokular ile ışığı yansıtmış ve böylece siyahı karanlıktan aydınlığa çıkarmıştır. Siyah rengin baskın ve dokulu bir biçimde kullanarak büyük siyah biçimlerdeki ritim ile resme anıtsallık kazandırmıştır. Yapısal olarak

estetik, geometrik biçimler göze çarpmakla birlikte, arka planın beyaz olarak kullanılması bu etkiyi güçlendirmiştir. Yatay ve dikey olarak kullandığı fırça vuruşları ile yüzeyde doku oluşturarak resme derinlik kazandırmıştır. (Antmen, 2012; Hodge, 2014; Yılmaz, 2006; Turani, 2011; Batur, 2009; Fineberg, 2014; E. Kavukcu, 2012)



Resim 3.12. Pierre Soulages, Painting, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x202cm

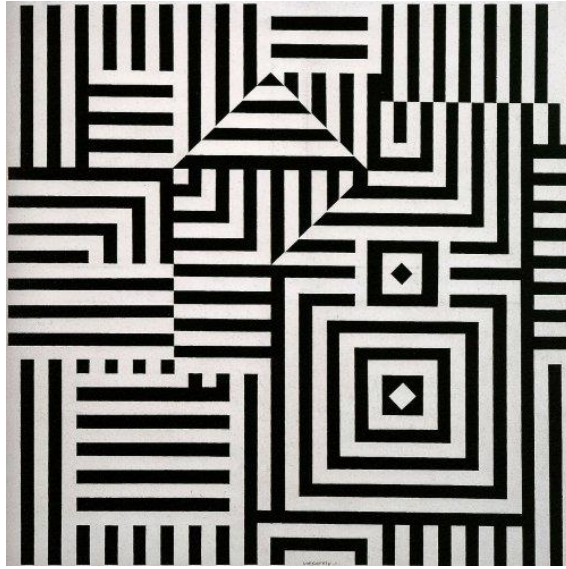
3.4. OP ART

Yanılsamanın yalnızca betimleme ile sınırlı olmadığı, soyut şekiller yada renk ile de bir yanılsama yaratılabileceği fikri ortaya çıkmıştır. Bir göz yanılsamasına dayalı olan Op Art, klasik resimde var olan perspektif, renk, biçim yanılsamasının soyut geometrik resme uyarlamıştır. Op Art' ta oluşturulan şekiller üzerine göz uzun süre bakamaz. Baktığı takdirde ise göz kamaşır veya görüntünün hareket ettiği hissine kapılır. Geometrik şekilleri ve çizgileri yanıltıcı efektler yaratmak için kullanan Op Art, büyük tuvaler üzerinde siyah beyaz yada renkli bloklar kullanmıştır. İzleyicinin algı süreci ile oynayarak, renk kuramlarından ve algının fiziksel, duyuşsal kısımlarından faydalanılmıştır. Geometrik biçimlerin düzenlemesinde yapılan değişiklikler ile soyut

kurgu, nesnenin yada varlığın yapısındaki üçüncü boyut ortaya çıkarılmıştır. (Hodge, 2014; Turani, 2011; Yılmaz, 2006)

3.4.1. Victor Vasarely

Op Art'ın ilk uygulayıcısı olan Victor Vasarely gözün kusurlarından faydalanmıştır. Resmin temel elemanları olan çizgi, nokta ve şerit benzeri göze enteresan gelen kompozisyonları tasarlayan Vasarely, yükselen, alçalan, geriye doğru giden biçim yanılsamaları yaratmıştır. Vasarely, üç boyutlu form izlenimi yaratmak için, mozaik nesneler yapmıştır. Vasarely' nin amacı izleyiciyi rahatsız etmek değil, onlardaki saf görsel tepkileri ortaya çıkararak göz yanılsaması yaratmaktır. Gözün algı kapasitesini zorlayan çalışmalarında (Resim 3.13) Vasarely, siyah ve beyazın karşıtlığını kullanarak hareketli bir görünüm elde etmiştir. Optik duyarlılığın ön planda olduğu bu işlerde Vasarely rengi ve çizgiyi matematiksel bir anlayış içinde kullanmıştır. (Hodge, 2014; Yılmaz, 2006).



Resim 3.13. Victor Vasarely, 1960, Tuval Üzerine Akrilik, 115x115cm

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANATTA YÜZEYDEN ÜÇ BOYUTA

4.1. KONSTRÜKTİVİZM

Konstrüktivizm, yeni bir dünyanın inşasını gerekli bulmuştur. Tasarıma yönelen konstrüktivistler toplumsal bir tabanda anlam ifade eden bir olgu olduğunu düşünmüşlerdir. Sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım sürecini benimseyerek, işlevselliğe önem vermişler, anlatımdan uzaklaşarak geometrik biçimler ile soyut yüzeyler oluşturmuşlardır.

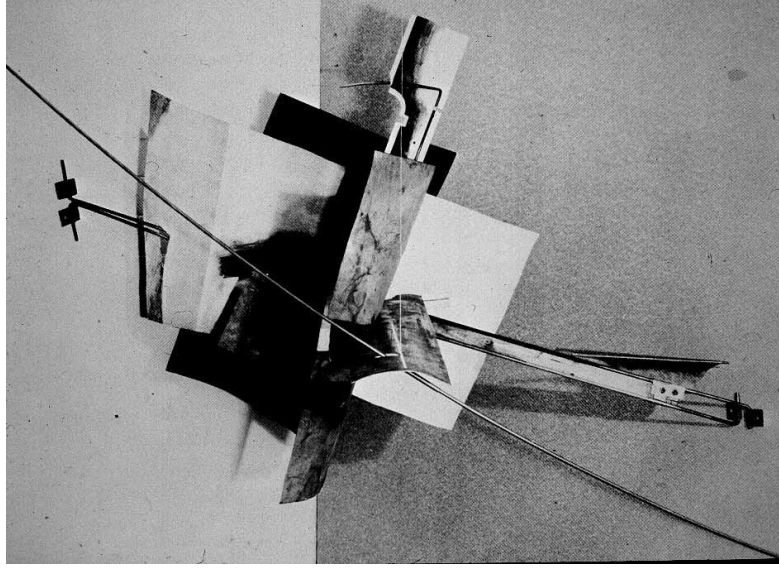
"Picasso'nun teknoloji atıklarını kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle inşacı heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir " (Yılmaz, 2006: 88).

Picasso'da var olan malzemeler sanat dışı olsalar bile, ortaya çıkan sanat eseri, izleyici tarafından bilinen nesneleri çağrıştırmaktadır. Konstrüktivist eserde böyle bir çağrışım söz konusu olmamıştır. Kübizm ve Picasso'dan etkilenen Konstrüktivistler sanatsal ile endüstriyel olan arasındaki bağı kurmaya çalışmışlardır. Eskiden beri süregelen malzemeler ve yöntemlerle yapılan resim anlamını kaybetmiştir. "Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir." (Antmen, 2012: 104) İşlevsellikten uzak olan sanatsal yaklaşımlardan etkilenmiş olmalarına rağmen Konstrüktivistlere göre, biçimi belirleyen şey işlevsellik olmuştur. Soyut estetik bir hareket olarak doğmayan Konstrüktivizm, toplumun bir takım ihtiyaçlarının sanatla giderebileceği fikrini savunmuştur. Bu sebeple endüstriyel yöntemlere ve malzemelere yönelmişlerdir. Genel sanat anlayışının dışına çıkardıkları görsellik ile yeni tanımlar geliştirmişlerdir. Endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi temeline dayanarak nesneleri bilimsel bir deney olarak ele almışlardır. Üç boyutlu yapıtların amacı, sanat yapıtı gibi algılanmaktan ziyade işlevsel nesnelere biçimsel bir alt yapı oluşturmaktır. Yaratma fiilinin yerine inşa etmeyi koyan Konstrüktivizm, sanatsal inançları değil bilimsel ilkeleri benimsemiştir. Üç boyutlu sanatsal üretimin başlıca yöntemi soyutlama olmuştur. Konstrüktivizm akımı süresince üretilen bir çok nesne tamamı ile soyut bir

anlayıştadır. Sanatçının taklit değil gerçeği orta koyması gerektiği fikri ile yola çıkan Konstrüktivistler, hareket ve zamanın birbirinden ayrılmayacağı düşüncesi ile yapıtlarına dördüncü bir boyut olan zaman kavramını da sokmuşlardır. Yeni ve farklı malzemeler kullanan Konstrüktivistler, her şeyi en küçük parçalarına kadar ele alarak deneysel ve nesnel temaları tercih etmişlerdir. Resimde kullanılan saf renk ile doğal rengin soyutlaması gerçekleştirilmiş olmasına karşın üç boyutlu konstrüksiyonlarda maddeyi doğallıktan çıkarmanın en elverişli aracı olmuştur. (Antmen, 2012; Yılmaz, 2006; N.M. İpşiroğlu, 2011; Harrison, Wood, 2011; E. Kavukcu, 2012)

4.1.1. Vladamir Tatlin

1914 de başladığı köşe rölyefleri ile metal, tel, kağıt, ahşap gibi malzemeleri kullanan Tatlin geleneksel teknikleri reddettiği üç boyutlu düzenlemeler yapmıştır. (Resim 4.1) Farklı malzemelerin bir arada kullanılması sebebi ile Tatlin'in 'Karşıt Kabartmalar'ı ilk yapımcı heykel olarak tanımlanabilir. Tatlin kullandığı malzemeler itibari ile, Picasso'nun atık malzemelerle yaptığı assemblajlarla ilişkilendirilebilir. Heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşan Tatlin, sanat izleyicisini reel bir malzeme ile reel bir mekanda karşı karşıya getirmiştir. Yüzeyde oluşturduğu yapılanma ile reel bir yaşamın betimlemesi olarak değerlendirilmektedir. Resimsel mekanla yetinmek istemeyen sanatçılara bir yol açarak soyut heykeller yapmıştır. Tatlin mekanı somut bir unsur olarak ele almıştır. Matematiksel bir ilişki kurarak mekanı parçalara bölmüştür. Tatlin soyutlama üzerine deneysel çalışmalar yapmıştır. Sanatın asıl amacının toplumun ihtiyaçlarını gidermek olduğu fikrini savunan Tatlin ahşap, metal, cam gibi malzemeler kullanarak çeşitli konstrüksiyonlar ve heykelden daha çok resimle ilişkilendirilebilecek metal levha ve tel kullanarak kabartmalar yapmıştır. Hareket görüntüsü yaratacak heykeller yapan Tatlin, biçimden uzaklaşarak kullanım amaçlı nesneler üretmiştir. Picasso'dan etkilenmiş, yaptığı heykellerde nesnelerin kendi aralarındaki ve etrafındaki boşluğun önemini vurgulamıştır. Tamamen soyut geometrik tasarımlar üretmiştir. (Antmen, 2012; Yılmaz, 2006; M. Kavukcu, 2013)



Resim 4.1. Vladamir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, Demir Çinko ve Alüminyum, 78,5x152,5x76 cm,

4.1.2. El Lissitzky

El Lissitzky geometrik biçimleri, toplumun bir takım kesimlerini niteleyen bir biçimde kullanmıştır. "... Sovyet pavyonunu da düzenleyen El Lissitzky' nin 1920'lerde saf soyut bir geometrik anlayışın peşinde ' yeni sanat nesnesi ' (proun) olarak adlandırdığı bir dizi resmi esas alarak üç-boyutlu mekan düzenlemelerinin arkitektonik planları gibi görünür. " (Antmen, 2012: 106) İki boyutlu resimden üç boyutlu mekan düzenlemelerinde geçiş aşamasını oluşturan 'Proun Odası' (Resim 4.2) tümüyle soyut olmakla beraber mimari özelliklerin yer aldığı temel geometrik biçimlerden oluşmuştur.

Asıl eğitimini mimarlık üzerine alan Lissitzky makinelerin yapay olmadığını, doğaya ait olduğu fikrini savunmuştur. El Lissitzky resimlerinde teknolojik makineleri andıran geometrik düzenlemelere yer vermiştir. İki boyutlu bir yüzeyden ziyade üç boyutlu olarak boşlukta duruyorlarmış gibi görünmektedir.

" Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç' inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. " (Yılmaz, 2006: 93)

Resim sanatından uzaklaştırılmaya çalışılan uzaysal bir yanılsamaya Lissitzky sahip çıkmıştır. Bu düşüncenin ışığında çağdaş sanatta var olan yerleştirmelerin bir benzerini yaparak bir odanın zeminine, duvarlarına üç boyutlu malzemeler yerleştirerek

resimlerinden daha etkili bir algı yaratmıştır. Boşlukta yüzüyormuş gibi görünen geometrik şekiller ile derinlik duygusu ve boşluk yanılsaması yaratılmıştır. Kullandığı saf biçim ve renkler Süprematizm'in izlerini taşımaktadır. (Yılmaz, 2006; Antmen, 2012)



Resim 4.2. El Lissitzky, Proun Odası

4.2. DADAİZM

Sanat akımından ziyade savaşa karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış bir anti-sanat hareketi olan Dadaizm, markisizm, nihilizm, kominizm ve anarşizmden beslenmiştir. Dadaizm Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştır. Savaştan İsviçre'ye kaçan, Hugo Ball ve Tristan Tzara'nın da aralarında bulunduğu aydınların sığınağı olan Zürih'te kurulmuştur. 1916-1919 yılları arasında Zürih'de etkili olan dadacıların yanı sıra eş zamanlı olarak New York ve Berlin'de de bağımsız guruplar vardı. Almanya'da Kurt Schwitters ve Hans Arp, New York'ta Marchel Duchamp ve Picabia bulunmaktadır. Picabia'nın Zürih'e gelmesi ile Dadaizm bir

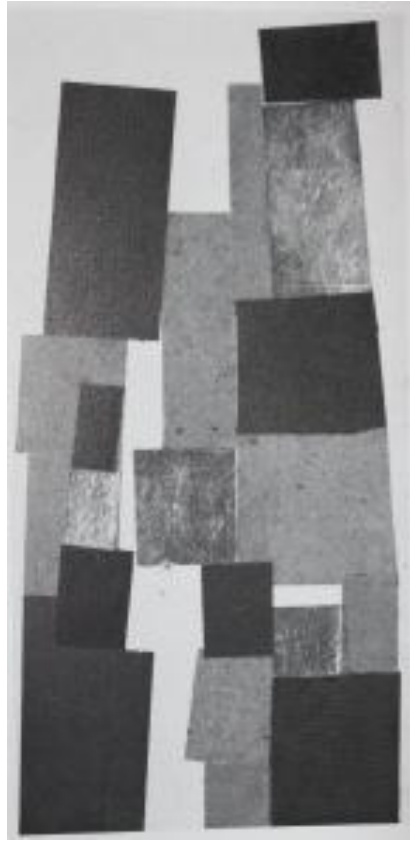
canlılık kazanmıştır. “Dada Manifestosu’nu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantiğin yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...” ” (Antmen, 2012: 122) Daha radikal bir tavırdan yana olan dadacılar, sanatı, tepkilerin dile getirildiği bir özgürlük olarak algılamaktadırlar. Dadacıların öncelikli hedefi kuraldan çok kuralsızlıktır. Dadacılar var olan bütün ahlaki, politik ve estetik değerlerin savaşa birlikte yok olduğunu ilan etmişler.”...amaç, “mantıksalı mantıksızlığa, anlamı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır. Dada, sanatta da böyle bir eylemi uygulamak ister.” (Tunalı, 2011: 207)

Dada toplantıları, Fütürist etkiler taşımasına rağmen, Fütürizmin iyimser dünya görüşünün tam tersine kötümser bir görüşe sahiptir. Dönemin bütün değerlerine karşı olan dada sanatsal ve kültürel değerleri yıkmayı amaçlamıştır. “Onda, Dünya Savaşı’nın körüklediği Avrupa’nın nihilist bilinci ortaya çıkar.” (Tunalı, 2011: 207) Kübizm, Fütürizm ve Soyut Sanat gibi Dadanın düşüncelerine uygun olarak çalışmalarında başkaldırıcı ve modern olma tavrı görülmüştür. Savaşın yanı sıra, sanata ve sanatçıya karşı olan bir dada sanatından söz edilemez. Dada sanatının kendine özgü bir stili yoktur. Dadaizm de amaç sanat yapmak değildir ve sanata karşı bir tutum söz konusudur. Dadaistler, burjuvaziye karşı çıkarak var olan tüm kültür değerlerini yıkmak istiyorlardı. Müzeleri bir ‘sanat tapınağı’ olarak görenleri ve izleyicileri derinden sarsmak için Dadaistler ellerinden geleni yapıyorlardı. Önemli sanat yapıtlarının fotoğrafları üstünde karalamalar ve yazılarla bunlarla alay ediyorlardı (N.M. İpşiroğlu, 2011; Tunalı, 2011).

4.2.1. Hans Arp

Tek bir tarzdan bahsedilemeyen dadanın temel prensibi saçmalıktır. Bu prensip gereği seslerini duyurabilmek için halkı saygısızlık bombardımanına tutarak, disiplinsiz davranışları desteklemişlerdir. Dada savaşa ve sanata tepki gösteriyordu. Düzene karşı çıkan dadacılar, duygularını ifade edebilmek için, rastlantısallığa ve doğaçlamaya önem vermişlerdir. Bu tepkilerini ifade edebilmek için tesadüf ve rastlantısallık kullandıkları yöntemler arasındaydı. Ağırlıklı olarak kolaj ve assemblaj tekniklerini kullanan dadacılar sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı yok etmeyi amaçlayarak sanat karşıtı bir tavır

sergilemişlerdir. Hans Arp kağıt parçalarını rastgele yere atıp, düştükleri yerde yapıştırıyor, Schwitters sokaktan topladığı çöplerle assemblajlar yapıyor, Man Ray sıradan nesnelerle üç boyutlu kolajlar yapıyordu."Hans Arp benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, "Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler " (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kağıt parçacıklarının rastgele düzeninden kolajlar yapmıştır." (Antmen, 2012: 124) 'Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler'de (Resim 4.3) tesadüfi olarak yüzeye yerleştirilen elemanlarda yinede bir kontrol mekanizması mevcuttur. İçinden geldiği gibi hareket eden Arp, soyutlamayı doğaçlamayla birlikte kullanmıştır. Dönemin en etkili isimlerinden olan Hans Arp, yüzey, çizgi, form kullanarak kurduğu kompozisyonlar ile tuvalin sınırlarını aşarak, sanatçı yeteneğini reddeden bir tavır ortaya koymuştur. İsmail Tunalı, Hans Arp' ın sanatını şu şekilde ifade etmektedir: "Onun da yaptığı farklı renklere boyanmış kağıt şeritlerinden kağıt kolajı (papiers colles) yapmak ve nesneleri tesadüf yasasına göre düzenlemektir" (Tunalı, 2011: 207).



Resim 4.3. Hans Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 25x12,5 cm

4.2.2. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp 1910'ların ortalarına doğru tuval resmini bırakma kararı almıştır. “Duchamp, daha 1910'ların başından beri düşünmekte olduğu şeyi gerçekleştirmek üzereydi: Sehpa da yapılan geleneksel tuval resmine son vermek ve sanatına bilinçli bir rastlantısallık katmak.” (Yılmaz, 2006: 104)

Kübist anlayış herhangi bir nesneyi resmetmek yerine, günlük yaşamda var olanı resme taşımıştır. Duchamp' ta durum daha farklıdır, Duchamp üretilmiş herhangi bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak ortaya koymuştur. Bu döneme kadar nesne resim yüzeyinde ifade aracı olarak estetik kaygılar ile ele alınmıştır. Duchamp, günlük hayatta kullanılmak için üretilmiş olan nesneleri olağan kullanım pozisyonları dışında, yan yatırarak, ters çevirerek ya da farklı iki nesneyi birleştirerek kullanıyordu. “... Günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturak gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu.” (N.M. İpşiroğlu, 2011: 91)“... Tıpkı bir sanatçının kullandığı boya tüplerinin hazır ürünler olması gibi, dünyadaki bütün tuvalerin de birer ready-made aided olduğunu kabul etmek gerekir.” (Yılmaz, 2009: 73)Diye Duchamp resimde kullanılan diğer malzemelerinde birer hazır nesne olduğu görüşünü öne sürmüştür. Ready-made diye adlandırdığı hazır nesneyi kullanarak yaptığı eserlerin altına bir tümce yazarak yeni anlamlar yükleyen Duchamp bunu şöyle açıklamaktadır: “ Söz konusu tümce tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelikti.(...)” (Yılmaz, 2006: 118)Duchamp'ın bu anlamda yaptığı işlerin en önemlisi R. Mutt imzasıyla kendisinin de jüri üyesi olduğu bir yarışmaya gönderdiği pisuardır. Burada önemli olan nesne değil, kullanılan nesnenin sanatçı tarafından seçilmiş olmasını vurgulayan Duchamp bunu şöyle ifade etmektedir:

“ Bu nesneyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt, o nesneyi SEÇTİ. Mutt günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.” (Yılmaz, 2009: 70)

Mehmet Yılmaz ise pisuar ile ilgili şunları söylemektedir: “ Gereksiz bütün fazlalıklardan arınmış, sanki Brancusi yada Arp’ın elinden çıkmış saf bir heykel gibi öylece duruyordu.” (Yılmaz, 2006: 105)Estetik bir tanınmazlığa sahip olduğu için hazır nesneleri kullanan Duchamp, güzellik ile sanat arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. “Ready-made’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşünüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım: ama şimdide bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar.” (Danto, 2010: 113-114) Marcel Duchamp, "Letter to Hans Richter, 1962", Hans Richter, Dada; Art And Anti-Art (Londra; Thames and Hudson, 1996: 313, 314' den naklen)

Toplum için sanat yapma fikrini reddeden Duchamp, kendi sanatını şöyle ifade etmiştir; “... Sanatın, sanatçıdan ziyade izleyici için alışkanlık yapan bir ilaç olduğunun bilincine varmışım. Bundan dolayı, hazır yapıtlarımı böylesi bulaşıcı bir alışkanlığa karşı korumak istiyordum! ” (Yılmaz, 2009: 72)



Resim 4.4. Marchel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23, Cam Paneller Üzerine Yağlıboya, Vernik, Kurşun Folyo, Kurşun Tel Ve Toz, 272,5x175,8cm

Duchamp'ın en önemli işlerinden biride kuşkusuz 'Büyük Cam'dır. İki bölümden oluşan 'Büyük Cam'ın (Resim 4.4) alt yarısı karmaşık bir mekanizma, üst kısmı ise boş, sisli bir yapıdadır. Gözde yaptığı yansıma ile bu yapıt dördüncü boyutu çağırıştırır bir niteliktedir. Saydam bir yüzeye sahip, cisimlerin üzerinde duran bir arka plan yada zemin yoktur. Büyük Cam'ın İlk teması cinsellik ikinci teması makinedir. Yüzeyde ve

boşlukta yer alan bu iş felsefi bir özelliğe sahiptir. Duchamp'ın beğeni arzusu gütmekten yaptığı işleri, estetiğin sanatın tanımlayıcı bir özelliği olmadığını göstermiş, sanatını arındırmayı amaçlamıştır. Duchamp estetiği azaltarak sanatın sınırlarını belirliyordu. Sanat eserinin biricikliği ortadan kalkıyor, sanatçının emeği ve ustalığı göz ardı ediliyordu. Çirkinlik ve bayağılık öne çıkarılırken, sanatçının ortaya koyduğu yapıttan ziyade tavrı tartışılıyordu." Örneğin Kurt Schwitters, "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" diyordu; bu, Picasso'nun "sanat sizin benden istediğiniz değil benim size verdiğimdir."..." (Yılmaz, 2006: 110)Sözü ile, bilinen sanatçı profili de değişmiştir. Hazır malzemenin resme girmesiyle birlikte yeni bir sanat türü gelişmiştir. " Ready-made 'lerin bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır...Bir ready-made'in kopyası aynı iletiyi aktarır. (Yılmaz, 2006: 119)Bu bağlamda yapılmış olan herhangi bir sanat eserinin özgün ve biricik olmamasından dolayı aynı esere birçok insan sahip olabilir. Burada sahip olunan sanat eserinden ziyade düşüncedir. Hazır nesne kullanımının ilk örnekleri Duchamp'ta görülmüştür. Duchamp'tan önce Picasso ve Brque'da hazır nesneyi kullanmışlardır. Ne var ki Duchamp'ın kullanım şekli Picasso ve Brque'dan oldukça farklıdır. "... Onların resimlerinde bu malzemeler kompozisyonun birer parçasıydı." (Yılmaz, 2006: 119)Duchamp'ta durum tamamen farklıdır. Bisiklet tekerleği ya da pisuvar kendi amaçlarından uzaklaştırılarak birer sanat eserine dönüştürülmüştür.

"Picasso'nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem kendi kimliklerini korurlar, hemde dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp'ın nesneleri ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır yapıt haline gelirler." (Yılmaz, 2006: 119)

Duchamp başta kavramsılar olmak üzere kendinden sonra gelen bir çok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Görünenin yerine görünmeyeni koyan Duchamp, görünmeyeni ve kavramı ortaya koymuştur. Her şeyin sanat olabileceği fikri daha da radikalleşerek, Beuys' da herkesin sanatçı olabileceği düşüncesine varmıştır. Sanat karşıtı olan Duchamp, politik bir tavır sergilemiştir.20.Yüzyılın en etkili sanat akımlarında olan dada 1960 lardan sonra gelişen bir çok sanat akımına öncü olmuştur. (Eroğlu, 2014, Yılmaz, 2006) "Duchamp sanat ve gerçeklik sorusunu sorarak sanatı

felsefi anlamda ayrıcalıklarından mahrum bırakan başlangıcıyla yeniden bağladı.”
(Danto, 2010: 145)



Resim 4.5. Marchel Duchamp, Çeşme, 1917

4.3. MİNİMALİZM

Soyut Dışavurumculuğa bir tepki olarak çıkan Minimalizm, duyuşsal olanı çıkarıp sanatsal olanı en yalın haline indirgemıştır. "... Minimalistler için sanat, ' ne görüyorsan odur '; ötesi yoktur. " (Antmen, 2012: 181) Akılcı bir tavrın sonucu olarak simetri ve düzeni kullanan Minimalistler nesnel bir sessizliği benimsemişlerdir. Gündelik endüstriyel malzemeler kullanarak resim veya heykel gibi bir takım sınıfların içinde kalmamışlardır. Endüstriyel malzemeleri belli bir

düzen içinde bir araya getirerek, resim yada heykel dışında farklı bir anlatım dilini benimsemiş, üç boyutlu nesneler kullanmışlardır.

"Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede resim yada heykel olmayan üç-boyutlu yapıtlara ' spesifik nesne ' diyerek bir tanım getirmiş, Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. " (Antmen, 2012: 182) Minimalistler resim üzerinde yaratılan bir mekan yanılsaması yerine reel bir mekanın ve reel bir espasın içinde olmayı tercih etmişlerdir. Bir takım elemanlarla yaratılan dengeli bir kompozisyonndan vazgeçerek kullandıkları elemanların, bütünsel bir düzen ile oluşturdukları simetriye ve bütünlüğe önem vermişlerdir. Endüstriyel malzeme kullanımı açısından değerlendirildiğinde Konstrüktivistlerin yolundan ilerleyen Minimalistler kişisel dışavurumdan sıyrılarak biçimselliği önemsemişlerdir. Endüstriyel malzemeyi işlevsel bir tasarıma dönüştürmeden kullanmaları ile Konstrüktivistlerden, hazır nesneyi ise sanat karşıtı bir halin ifadesi olarak kullanmamaları ile de Duchamp'tan ayrılırlar. Gerçek mekanı görünür kılarak yaratma süreci tasarım aşamasına indirgenmiştir. Minimalizm, Enstalasyon gibi sanatların şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Matematiksel bir titizlik içinde çalışan Minimalistlerin büyük çoğunluğu üç boyutlu eserler üretmişlerdir. Minimalistler için resim, üzerine boya sürülmüş düz bir yüzeyden ibarettir. Endüstriyel malzemeleri yapıtları kişiliksizleştirmek için kullanırken, şekilleri, alanları ve malzemeleri birbirinden ayırmak, yapıta denge kazandırmak içinde rengi kullanmışlardır. Teknoloji gelişirken Minimalistler mekan, renk ve malzemenin gücünü vurgulamışlardır. Geometrik nesnelere sonu ve sınırı olmayan bir anlam kazandırarak bir denge oluşturan Minimalistler, tekrar edilebilir elemanların monotonluğunu kullanarak simetri yaratmışlardır. (Antmen,2012; M, Kavukcu, 2013; Yılmaz,2006)

"... Heykel ve üç boyutlu yapıtlardaki anlayış değişimi sadece minimalizmde görülmüştür. Minimalizmin resimden çok üç boyutlu yapıtlar için öne çıkan bir terim olmasına bu durum etken olmuştur. Arınmış azcı bir anlayışın büyük boyutlu yapıtlar olarak sergileneceği galeri mekanının temiz, yalın ve yapıtları etkilemeyecek şekilde olmasını gerektirmiştir." (M. Kavukcu, 2013: 86)

4.3.1. Donald Judd

Yanılsamaya karşı olan Judd'a göre, herhangi bir nesne üç boyutluluk durumu yaratıyor ise üçüncü boyut vardır ve yanılsama yada temsil söz konusu değildir. Kullandığı çeşitli materyallerin ve yapının tüm yönlerini açığa çıkarmak istemiştir. Üç boyutlu yapılara yeni bir bakış açısı getiren Judd, küp ve benzeri biçimleri kullanmıştır. Bu küpler hiçliğin üç boyutlu yansımasıdır. İlk zamanlar çeşitli malzemeler kullanarak rölyefler yapan Judd, üç boyutlu işlerinden sonra resim sanatının yanılsamacı olduğu sonucuna varmıştır.

" Bir resim alanı olarak kullanılan tuvalin, zaten bir biçimi vardı; onu boyalarla örterek sanki derinliği varmış gibi göstermek doğru değildi. Gerçek uzay betimsel uzaydan daha güçlüydü." (Yılmaz, 2006: 206)

Farklı malzemeler kullanması sebebi ile işlerinin yüzeyleri de farklılık arz etmiştir. Judd'un işlerinde tüm ilişkilerden uzak olan nesneler bir düzen anlayışına hizmet etmiştir. Judd, tekrar eden geometrik biçimlerin mekan içerisindeki bütüncül algısına yoğunlaşmıştır. Yalın renkli ve kusursuz bir işçiliğe sahip olan 'Büyük Yığın' (Resim 4.6) üst üste tekrar edilen bir biçimde asılmıştır. Parlak yüzeye sahip olan bu işte Judd, klasik kompozisyondan kaçınarak yapıyla birlikte mekanı harekete geçirmiştir. Yassı bir yüzeye sahip olan dikdörtgen tuvalin, varlığını bir sorun olarak gören Judd, kendi başına bir biçime sahip olan bu dikdörtgenin resimdeki elemanları düzenleyip sınırladığı, resim içindeki elemanların bu biçime uygun olarak bir karşılık verdiği fikrindedir. Kullanılan elemanların biçim ve yüzey olarak dikdörtgene uygun olduğunu söyleyen Judd, resmin başlı başına bir varlık haline geldiğini söyler. Judd yapıtlarının üç boyutlu olması sebebi ile heykele benzer gibi görünse de resme daha yakın olduğunu ifade etmiştir. Heykelde var olan bazı özellikler onda yoktur, işlerini heykelden ayıran en önemli fark olarak, tek bir nesne yerine daha açık, dağınık ve çevresel özelliğe sahip olmalarını göstermiştir. Üç boyutluluğun reel bir mekan olduğunu kabullenerek mekan yanılsamasından vazgeçilebileceğini, resmin sınırlarının ortadan kalkarak, daha güçlü bir yapıt elde edilebileceğini düşünmüştür. Judd, reel bir mekanın, düz bir yüzey üzerindeki mekandan daha bariz ve daha güçlü

olduğunu savunmuştur. (Antmen, 2012; Fineberg, 2014; Yılmaz, 2006; Poke, Whitham, 2012)



Resim 4.6. Donald Judd, Unlited (Büyük Yığın), 1991, Mavi Anozided Aliminyum, Pleksiglas, 457x101x49 cm

4.3.2. Dan Flavin

Işıkları kullanarak yaptığı düzenlemeler ile mekan içinde yansıyan ışığın renk geçişlerine yol açması sonucu mekan resimsel bir atmosfere bürünmüştür. Florasan ışıklarla mekan düzenlemeleri yapan Flavin, Duchamp'ın readymade'lerinden etkilenmiştir. Flavin ışığın düzenlemesini yaparken formdan ziyade, uzayda kapladığı boşluk olarak heykel fikrini araştırmıştır. Flavinin kullandığı florasan ışık bilhassa her parçayı bulunduğu konum ile bağımlı duruma getirerek boşluğu vurgulamıştır (Antmen, 2012; Fineberg, 2014).



Resim 4.7. Dan Flavin, Tatlin İçin Anıt, Floresan Işığı, 365,8 x 71 x 11 cm

Flavin gibi ışıkları kullanan bir başka sanatçıda François Morellet'dir. Sistematiik kompozisyonlar ve geometrik biçimler kullanmıştır. Tuvalin sınırlarının ötesine uzanan bir yaklaşım ile yöntemden ziyade estetik bir tatminle sonuca ulaşmayı hedeflemiştir. Neon tüpler gibi çeşitli malzemelerle çalışan Morellet kinetik eserlerde üretmiştir. Renkli neon tüpleri kullandığı işlerinde Kimi zaman galeri mekanını resim yüzeyi olarak kabul ederek rastlantısal bir şekilde bu tüpleri galeri mekanına yerleştirmiş, kimi zamanda tuval yüzeyine monte ederek dışarı taşan tüplerle (Resim 4.8) üç boyutlu bir etki yaratmıştır.



Resim 4.8. Francois Morellet, Relache No.2, 1992, Akrilik ve Tuval, Lake Alüminyum, Neon Tüpleri ve Tuval Üzerine Yağlıboya, 332 x 270 x 26 cm

4.3.3. Carl Andre

İnşaat kalaslarını yontmak sureti ile dikey heykeller yapan Andre, biçimin dikeyliği ve mekandan kurtulup yataylığı kullanarak heykellerini zemine yaymıştır. Yatay konumdaki ' Kaldıraç ' (Resim 4.9) adlı düzenlemesini Mehmet Yılmaz şöyle ifade etmiştir; " Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre' nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre dikey elemanlardan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı." (Yılmaz, 2006: 204) Carl Andre Kaldıraç' tan sonra zemin üzerine yerleştirdiği metal karelerde, üzerinde yürümek sureti ile izleyiciye doğrudan deneyimleme fırsatı vermiştir. Mekana özgü düzenlemeler yerine çalışmaların fizikselliğine odaklanmıştır. (Fineberg, 2014; Yılmaz, 2006)



Resim 4.9. Carl Andre, Equivalent VIII, 1966, tuğla heykel, 127 x 686 x 2292 mm

4.4. NEO DADA

Dadaizme benzer bir biçimde çeşitli nesnelerden kolaj ve assemblajlar oluşturmuşlardır. Sanatın sıradanlaştığını düşünen Rauschenberg, çıkış yolu olarak dışavurumcu bir tarzda kullandığı boyalar ile bir zemin hazırlayarak üzerine çeşitli malzemeleri eklemiştir. Rauschenberg sanat izleyicisinin dikkatini ressamın ruhundan ziyade dış dünyaya yönlendirmeye çalışmıştır. Her türlü malzemeyi resimde kullanmaya başlayan Rauschenberg, ' Yatak ' (Resim 4.10) adlı yapıtında yastık, yorgan, diş macunu ve oje gibi nesneler kullanmıştır. Yorgan görüntüsüne rağmen oldukça soyuttur. Gündelik hayatta kullanılan malzemeleri resim yüzeyine dahil ederek geleneksel boya resmi ile birleştirmesi neticesinde çeşitli soruları da beraberinde getirmiştir. Tuval üzerine yapılan bu çalışmada rölyef etkisinin yanı sıra boya kullanımı açısından dışavurumcu bir tavır göze çarpmaktadır. Rauschenberg giderek artan bir biçimde yapıtlarına kentsel çöp dahil etmeye başlamış ve bu nesneleri hurdalıktan toplamak yerine, kendi etkinliklerinin sonucunda yada yaşamın doğal akışı içerisinde aniden ortaya çıkan nesneleri ve düşünceleri kullanmıştır. Rauschenberg' in yapıtlarını Mehmet Kavukcu şöyle açıklamaktadır; " Atık nesnelerin boyalı yüzeye ilişkilendir-meleriyle sorgulanan ' Yatak ' isimli çalışmasıyla boşluğa biraz daha uzanılmıştır ve Odalık, "

Monogram ' gibi işleriyle gerçek mekanda yerini alır. Resimle heykel arası oluşturulan bir dil vücuda gelmiştir" (M.Kavukcu, 2013: 65).

Böylelikle geriye yalnızca yüzey işleşişinden başka yorumlanacak bir durum kalmamıştır (Fineberg, 2014; Harison ve Wood, 2011; M. Kavukcu, 2013; Turani, 2011; Yılmaz, 2006).



Resim 4.10. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, 191.1 x 80 x 20.3 cm

4.4.1. Jeff Koons

Parlak, paslanmaz çelik heykeller yapan Koons'a göre sanat insanlarla iletişimde önemli bir yer tutar. Koons'un eserlerinde kadınsı ve erkeksi elemanlar daima ilham veren güçler olmuştur. Yumuşaklık ve sertlik hissi çoğu heykelinde net bir biçimde görülmektedir. Heykeller çocuksu bir duygu yaratmasına rağmen. Oyuncak gibi görünen bu heykellerle fiziksel şiddete de bir göndermede bulunmuştur.

Bu eserlerde çocukluğun verdiği saflığın yanı sıra, cinsel fantezileri de yansıtmıştır. Koons'un ayna görünümünde parlak bir yüzeye sahip olan hayvan figürleri sanatın sınırlarını zorlamaktadır.



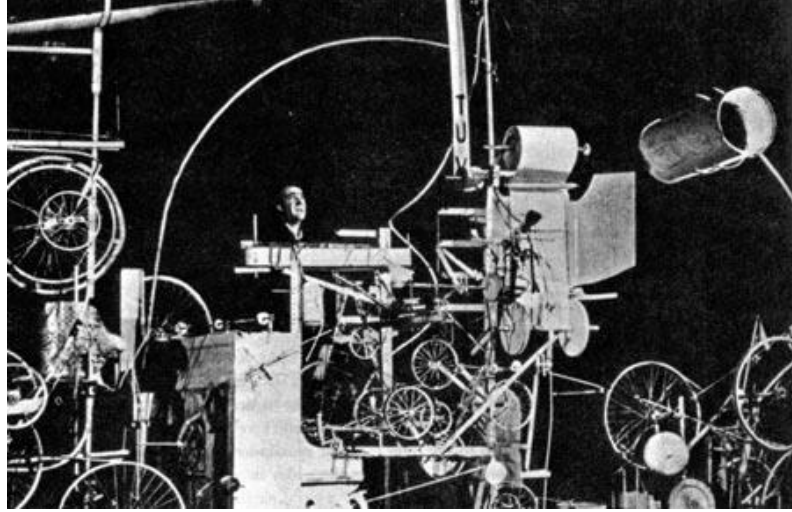
Resim 4.11. Jeff Koons, Yavru Köpek

4.5. KİNETİK ART

Op Art' ın aksine hareket ediyormuş gibi değil gerçekten hareket eden eserler üretilmiştir. Bir mekanizma yardımı ile yada dışarıdan bir müdahale sonucunda hareket eden üç boyutlu eserlerin büyük çoğunluğu geometrik şekillerden oluşmuştur. Konstrüktivizm, Op Art, gibi bir çok akımdan etkilenmişlerdir. Tatlin'in ' III. Enternasyonel ' anıtı, Nagy' nin hareketli ışık efektleri, Lissitzky' nin izleyicinin bulunduğu yere göre farklı biçimler gösteren eserleri Kinetik Art' ın ilk örneklerinden sayılmıştır. Asıl mesleği mühendislik olan Calder Picasso'dan etkilenmiş ve bulduğu çeşitli malzemelerle heykeller yapmıştır. Hareketli heykellerinde önceleri motorlardan faydalanmasına rağmen daha sonraki denemelerde yaptığı doğal güçlerden faydalanmıştır. Rüzgar yada başka bir canlının etkisi ile hareket eden bu yapıtlarında Calder, kütesellikten vazgeçmiştir (Hodge, 2014; Turani, 2011).

4.5.1. Jean Tinguely

Hareket, geçicilik, kaza ve belirsizliğe duyduğu ilgi sonucunda Tinguely bir sanat estetiği geliştirmiştir. Tinguely teknoloji ile alay ederek kinetik, üç boyutlu çalışmalar yapmıştır. Kendi kendini yok eden makineler üreten Tinguely' nin yok etme fikri Klein ile tanıştıktan sonra gelişmiştir. 1960 yılında yaptığı 'New York' a Saygı' (Resim 4.12.) isimli çalışması; otomobil kornası, hava balonu, elli adet bisiklet tekerleği, umulmadık bir anda etrafa kötü kokular yayan kimyasallar ve piyanodan oluşan bir asembrajdır. Açılış anında, ters monte edilen bir kayış sebebi ile yanmıştır (Fineberg, 2014; M. Kavukcu, 2013).



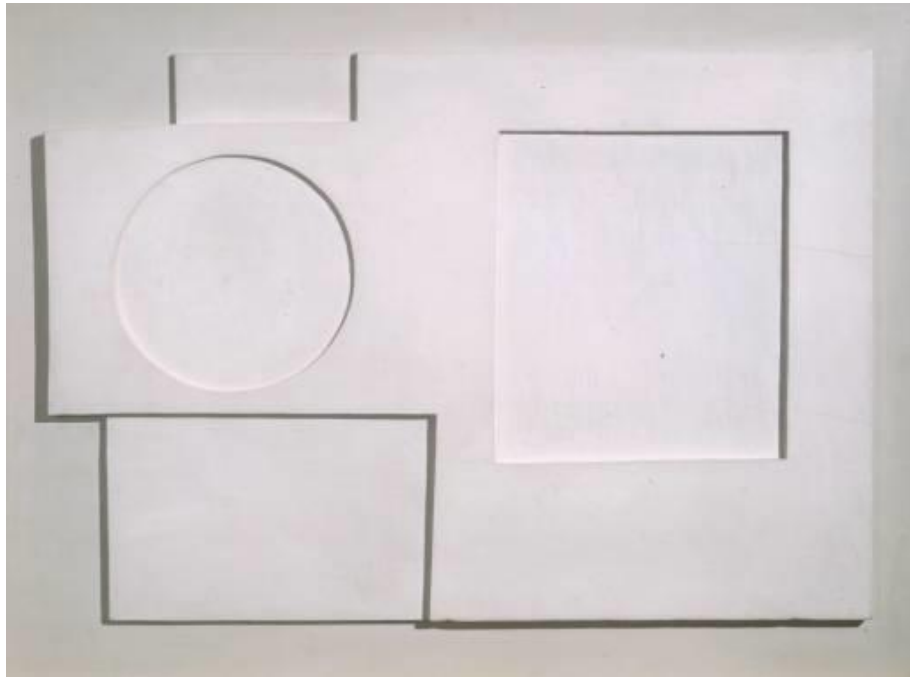
Resim 4.12. Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960

4.6. KAVRAMSAL SANAT

Sanatın maddi bir nesneden çok bir kavram olduğu fikri Kavramsal sanatın çıkış noktası olmuştur. Sanat yapıtını oluşturan fikirleri anlamak yolu ile yapıtın kendisinin anlaşılması söz konusudur. Kavramsal sanat anlayışında yapıtın fiziksel varlığı değil, onu oluşturan fikirlerin varlığı yapıtı gerçek kılmıştır. Sanat eserinin ortaya çıkışındaki var olan sürenin sonuçtan daha önemli olduğu fikri savunulmuştur. Biçimin etkisi ve sanat yapıtının maddi varlığı önemini kaybetmiş, sanat yapıtının tarzı, ruhu ve değeri yerle bir edilmiştir. Kavramsalcılar estetik hazzı ve görsel deneyimi dışlamışlardır. Kavramsal sanat kaynağını Duchamp' tan almıştır. Duygu ve içgüdünün yerine aklı koyarak, yapıt oluşturulurken kişisel verilmiş ani kararlardan kaçınılması fikri ile

algısallık yerine kavramsallık temel alınmıştır. Sol Lewitt 'Strüktür' adını verdiği üç boyutlu geometrik düzenlemeler yapan Lewitt önceden tasarlamış kavramsal biçimleri üç boyutlu bir şekilde kullanmıştır. Estetik bir kaygıdan ziyade izleyicide uyandırdığı düşünsel etki üzerine yoğunlaşmıştır. (Antmen, 2012; Fineberg, 2014; M. Kavukcu, 2013; Yılmaz, 2006)

Gözleme dayalı bir sanat anlayışına sahip olan Ben Nicholson, kabartmalı yüzeylerde oluşan soyut resimleri ile Elementaris sanatın temsilcisi olarak görülmüştür. 1934 de yaptığı 'Beyaz Kabartma' (Resim 4.13) isimli çalışmasında özgün biçimler oluşturmuş, kişisel deneyimleri onun çalışma hızının ana yapısını oluşturmuştur. Elementaris özelliğe sahip bu resimlerde el ile çizilip, oyulmuş ölçüsüz ve rastgele yerleştirilmiş yuvarlak ve dikdörtgen biçimlerden başka bir şey yoktur. Geleneksel bir sanatçı gibi çalışan Nicholson kabartmalı resimlerini soyut olarak görmemekle birlikte burada biçimlerin bir tabak yada kitap olabileceğini ifade etmiştir.



Resim 4.13. Ben Nicholson, Beyaz Kabartma, 1934, Oyulmuş Tahta ve Boya, 72x96,5x3cm

4.6.1. Joseph Kosuth

Sanatın kendisi yerine sanatın doğasını inceleyen Kosuth, sanatın estetikten arındırılması fikrini savunmuştur. Kosuth' un 1965' te yaptığı ' Bir ve Üç Sandalye '

(Resim4.14) isimli yerleştirme gerçek bir sandalye, bu gerçek sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük anlamını anlatan yazılardan oluşmuştur. Kosuth burada izleyiciye düşünme fırsatı sunarak, nesnenin görünümü, varlığı ve anlamını sorgulamayı amaçlamıştır. Fotoğraftaki sandalye, üç boyutlu gerçek sandalyenin iki boyutlu temsili niteliğindedir. Kosuth yaptığı yerleştirmedeki biçimsel düzenle dengeli bir kompozisyon yaratmıştır. Kosuth 'Neon Elektrikli Işıklı İngilizce Cam Harfler' adlı çalışmasında, yeşil, mavi, kırmızı olarak üç sıra halinde alt alta yerleştirilmiş ve karanlık bir ortamda ışıklar saçan ışıklı sözcüklerden oluşmuştur (Antmen, 2012; Fineberg, 2014; M. Kavukcu, 2013; Yılmaz, 2006).



Resim 4.14. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

4.7. PERFORMANS SANATI

Sanatçıyla izleyicilerin birbirleriyle etkileşim içinde olduğu Performans sanatı, sanatçıların düşüncelerini ortaya koymak amacıyla bedenlerini kullandıkları bir anlatım dili olmuştur. Burada amaç, izleyicilerin bir takım fikir yada davranışları sorgulamasıdır. Performans sanatçıları, kapitalist öğeleri yok etme amacı ile sanatı galerilerden ve bir takım ayrıcalıklı insanlardan kurtarmak istemişlerdir. Sanat herkes için var düşüncesi sanatçıların asıl amacıydı. Performans sanatı, bir yada birden fazla sanatçının katılımıyla, belli bir zaman dilimi içerisinde sergilenmiş, fotoğraf veya video kayıtları ile de belgelenmiştir. Sanatçının kendini ifade edebilmek için bedenini kullanması ile var olan performans sanatı, sanatçının kendini, bulunduğu toplumun sosyoekonomik sorunlarını, sanatın anlamını, konumunu ve sanatın sınırlarını

sorguladıkları bir ifade biçimi olmuştur. Performans sanatına kadar insan bedeni iki boyutlu bir yüzey üzerinde temsil edilmiştir. Performansla birlikte beden başlı başına bir sanat malzemesine dönüşmüştür.

4.7.1. Yoko Ono

Kendi çalışmalarını 'bilinç üretmek' olarak tanımlayan Yoko Ono, 1964 yılında 'Kesme Parçası' isimli bir performans sergilemiştir. Bu performansta Yoko Ono sahnede hareketsiz ve sessiz bir şekilde oturduğu sırada izleyicinin eline bir makas vermiş ve izleyiciyi sahneye davet ederek kıyafetinden bir parça kesmelerini istemiştir. " Parça, gündelik işlerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici bir apaçıklığa neden olur. Aynı zamanda Ono'nun çalışmalarında yeni bir duygusallık ve ekspresyonizmin ilanıdır." (Fineberg,2014: 226)



Resim 4.15.Yoko Ono, Kesme Parçası, 1964

4.7.2. Marina Abramoviç

Abramoviç sanatçıyı gerçekten tehlikeye atabilecek çalışmalar yapmıştır. 1973' te yirmi adet bıçağı kullanarak bir performans gerçekleştirmiştir. Sırayla dizdiği bu bıçakları parmaklarını açtıktan sonra aralarına hızlı bir biçimde batırmıştır. Bu tür performanslarla içsel olarak kendinin ve izleyicilerin bir takım algılarını sorgulamayı amaçlamıştır. Aklın ve insan bedeninin sınırlarını zorlayan Abramoviç,

performanslarının bir kuram ve anlatım içermediği gibi genellikle bir şey anlatmadığını söylemiştir. Bu performanslardan sonra yaşadığı duyguları Abramoviç şöyle açıklamıştır;

" ... performanslardan sonra ise bomboş hissediyor kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir, her zaman eksik kalmış birşeyler vardır, çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı veremez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığımız, öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip bir şeydir - belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka." (Antmen, 2012: 238)

Abramoviç 'Ritim 0' adlı (Resim 4.14) performansında ise, bir masanın üzerine kibrit, gül, bıçak, jilet, tabanca, kurşun, testere gibi çeşitli malzemelerden oluşan 72 çeşit nesne koymuştur. Akabinde izleyicilerin ona istedikleri her şeyi yapabileceklerini söyleyen bir not yazmıştır. Altı saat süren bu performans, alına silah dayanması ile son bulmuştur. (Antmen, 2012; Antmen, 2014; Fineberg, 2014; M. Kavukcu, 2013; Yılmaz, 2006)

"... 'Ritim 0' da Marina Abramoviç' in kafasına dayanan dolu silah gibi, metaforla gerçek, sanatla hayat arasındaki sınırların muğlaklaşmasına ve yapıtın mesajının daha etkili bir düzeyde aktarılmasına neden olur. " (Antmen, 2014: 178)



Resim 4.16. Marina Abramoviç, Ritim 0, 1974

4.8. ARAZİ SANATI

Galeri ve müzelere karşı bir tavır içinde olan sanatçılar, sanat dışı herhangi bir nesne galeriye girdiğinde sanat nesnesi olarak kabul görmüş ise herhangi bir mekanda sanat mekanı olabilir fikrini ortaya atmışlardır. Değişen fikirler ile birlikte sanat malzemesi de değişiklik göstermiştir. Dış mekana ait olan nesneler kullanılmaya başlanmıştır. Artık sanatçının yapıtını sergilediği mekan galeri değil yeryüzün ta kendisi olmuştur. Taş, toprak gibi doğal malzemeler kullanılmış ve yalın geometrik şekiller doğada geniş mekanlarda, yer aldığı mekana özgü bir biçimde uygulanmıştır.

4.8.1. Robert Smithson

Arazi sanatının en önemli temsilcilerinden olan Smithson bir hapishane olarak nitelendirdiği galeri mekanından dışarı çıkmıştır. Ona göre galeri mekanları, sanat yapıtı ile halk arasına bir mesafe koymuştur. Böylelikle galeri mekanına hapsedilmiş bir sanat yapıtı içeriğini kaybederek bir yüzey yada nesne haline gelmiştir. Smithson'a göre hürriyet betimlemesinden, temsilinden vazgeçildiğinde ancak gerçek bir hürriyet

anlayışından söz edilebilir. Doğadaki kirlenmeye karşı bir tutum sergileyen Smithson, sanatını çevreye karşı insanların duyarlılığını arttırmak için kullanmıştır. Bu düşünceler ışığında 1970' de yaptığı 'Sarmal Dalga Kıran' Utah gölü üzerine taş ve toprak taşınarak oluşturulmuştur (Antmen, 2012; Fineberg, 2014; M. Kavukcu, 2013; Yılmaz, 2006).



Resim 4.17. Robert Smithson, Sarmal Dalga Kıran, 1970

4.9. VIDEO ART

1940' lardan sonra, teknolojinin gelişimine paralel bir biçimde, yeni sanat fikirleri ortaya çıkmış buna bağlı olarak bir çok değişim ve gelişim yaşanmıştır. Sanatçılar gerçek mekanda yada yüzeyde çeşitli denemeler yapmışlardır. Teknolojiden yararlanılarak yapılan çok boyutlu sanatsal ürünler izleyiciye sunulmuştur.

" Video tekniğinin toplumsal iletişim aracı yönüyle de ele alan Vostel, üç boyutlu nesneleri bir araya getirerek televizyonlar kullanmıştır. Video Yerleştirme ve Video Heykel olarak iki başlık altında ele alabiliriz. Video ile birlikte mekanda kurgulanacak nesneler birbirleriyle ve mekan ile ilişkisi 'Video Yerleştirme' ye bizi götürür. 'Video Heykel' de ise kendi devinim ve bütünsellik çözümlemesi vardır." (M. Kavukcu, 2013: 118-119)

4.9.1. Nam June Paik

Video sanatının öncülerinden Nam June Paik, bir rastlantı sonucu mıknaatısın televizyon görüntüsünü bozduğunu keşfederek ilk denemelerini bu rastlantısallıktan faydalanarak gerçekleştirmiştir. Bu ilk denemelerinin ardından video yerleştirmeler yapmıştır. " Paik' in çalışmaları tam da bu " içerik düzeyinde algılama" dan "süreç düzeyinde algılama" ya doğru kaymadan dolayı devrimcidir." (Fineberg, 2014: 224) Aynı zaman dilimi içerisinde neyi gördüğümüz ve nasıl gördüğümüze vurgu yapan Paik, heykel ve performanstan daha kısa bir yol olarak medya üzerinden iletişim kurduğu kolajlar yapmıştır.



Resim 4.18.Nam June Paik, Elektronik Otoyol



Resim 4.19. Nam June Paik, Magnet TV, 1965

4.10. FLUXUS

Kelime anlamı itibari ile akış anlamına gelen Fluxus, bu akışa katılan sanatçıların oluşturduğu bir guruptur. Hazır nesne fikrini Duchamp' tan alan sanatçılar bu fikri geliştirerek hazır eğleme dönüştürmüşlerdir. Sanat yapıtının alınıp satılabilen bir meta olmasına ve bu yolla sanatçının ticari bir kazanç elde etmesine karşı bir duruş sergilemişlerdir. Estetik kaygıları olmayan sanatçılar sanat malzemesinin ve sanat yöntemlerinin gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yaşam ile sanat arasında süre gelen sınırları ortadan kaldırmak amacı ile enstalasyonlar, performanslar ve sokak gösterileri sergilemişlerdir. Çoğunlukla günlük yaşamın atık malzemelerini kullanan sanatçılar sanattan daha çok yaşamı değiştirmeyi amaçlamışlardır.

4.10.1. Daniel Spoerri

Zaman zaman içine girilebilir enstalasyonlar yapan Spoerri, farklı türde buluntu malzemeleri kullanmıştır. Yiyecek yada içecek atıklarından olan malzemeleri tuval

yüzeyine yapıştıran Spoerri'nin bu işleri heykelle resim arasında olarak değerlendirilmiştir.



Resim 4.20. Daniel Spoerri, Tableau a Muro, 2008

TARTIŞMA VE SONUÇ

İnsanoğlunun var olduğu dönemden beri süre gelen sanat, zaman içinde çeşitli değişimlere uğramıştır. Bu değişimlerin en önemlisi, sanatın kesin sınırlarının yok edilmesi ve disiplinler arası bir sanatın varlığıdır. Bu bağlamda sanatın var oluşundan buyana yüzey üzerindeki uygulamaların değişime uğraması söz konusudur. Klasik dönemden başlayan ve günümüze kadar devam eden zaman içinde sanatçının en önemli sorunsalı yüzey olmuştur. Sanatçı için bu yüzey eski dönemlerde mağara duvarları, taş olurken daha sonraları ahşap, duvar, tuval, cam, televizyon, yeryüzü yada endüstriyel malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik dönemdeki iki boyutlu bir tuval yüzeyini üç boyutlu gösterme çabası 19. yüzyılda kırılmaya başlanmış, 20. yüzyılda ise artık sadece iki boyutluluğu ile sanatın kendi nesnesi konumuna ulaşmıştır. Klasik dönemde iki boyutluluğu olan yüzeyde resimsel elemanların kullanımı ile izleyicide derinlik algısı oluşturulmuştur. Maleviç'in saf sanatı ile yüzey anlayışı radikal bir kırılma yaşamıştır. Maleviç'in 1915 yılında yaptığı 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' ile doğadan tamamı ile koparak oluşturduğu yüzey anlayışı, sonraki sanatçılar için önemli bir çözümlemeyi beraberinde getirmiştir. 1960 sonrasında, özellikle Soyut Dışavurumcular, Maleviç ve Mondrian'ın yüzey anlayışından etkilenmişlerdir. Yüzeyin kendini ifade etmesini sağladıkları görülmüştür. Artık tuval yüzeyi derinliğin arandığı bir yanılsama alanı değil, resmin kendini ifade ettiği bir varlık olarak sanatçının elinde şekillenmiştir. Sanatçı yüzey vurgusunu verebilmek için rengi öne çıkarırken biçimi geri plana itmek sureti ile yüzeyi bir varlık haline getirmiştir. Duchamp'la başlayan sanat tanımı ve materyalindeki köklü değişim, Duchamp'tan sonraki sanatçılar için yeni yollar açmıştır. Sanat artık iki boyutlu bir yüzeyde var olmak yerine üç boyutlu, kendi söylemi ile var olan avangart bir anlatım dili olmuştur. 1917 tarihli 'Pisuar'la başlayan bu süreç çağdaş sanatta tuval yüzeyinin terk edilmesi ile sanatçıların daha özgürleştiği bir söylemdir. Artık sanatçı için yüzey belki de galeri zemini yada tavanı iken video art gösterildiği bir televizyon ekranı olabilir. Hatta artık yüzey sanatçının kendi bedeni bile olabilmektedir. Sanatçı için kullandığı biçim, seçtiği materyal onun yüzeyi ve sanat eseridir. Yanılsama alanı yerine, gerçek mekan ve gerçek olan iki boyutlu tuval yüzeyidir. Maleviç ve Mondrian yüzeyi, yüzeyin düzlüğünü sorgularken Reinhardt ve Rothko gibi sanatçılar için artık tek bir gerçek vardır, o da tuvalin yüzeyidir. Bu sanatçılar yüzeyin varlığını özgürce ortaya koyabilmek için sanatçı izlerini yok ederek yüzeyi kimliksizleştirirken

aynı zamanda ona kimliğini kazandırmışlardır. Duchamp'ın 'Büyük Cam' adlı yapıtında yüzey çok farklı bir anlam kazanmıştır. Resim sanatının en önemli yapı elamanı yüzeydir. Klasik yüzey sorgulamasına bir başkaldırı ile Fontana yüzeye yarıklar açmıştır. 1960 sonrası başlayan Video Art, Performans, Alan Kurgu, Body Art, Arazi Sanatı gibi oluşumlarla artık sanatçının klasik yüzey mantığından vazgeçtiği görülmektedir. Örneğin günümüz sanatçıları için yüzey; Yoko Ono için kendi bedeni, Carl Andre için galeri mekanı yada açık alan, Simithson için kum yada taş gibi elemanlar yüzey olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik sanattan günümüze kadar sanatçının yüzey üzerinden yola çıktığı yüzey değişimleri sorgulanmıştır. Bu sorgulamada önemli sanatçılar ve yapıtları arasında karşılaştırmalar ile bu süreç gözler önüne serilmiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu(2012). *20.Y.Y. Batı Sanat Akımları*.(4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, Ahu (2010).*Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanın İdeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Batur, Enis (2009). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Cabanne, Pierre (2013).*Kübizm*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Danto, C. Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*(1997). 1.Cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*(1997). 2.Cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*(1997). 3.Cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2014). *Dada*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Giderer, Hakkı Engin, (2003). *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (2013). *Sanatın Öyküsü*.(8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, Charles andWood, Paul (2011). *Sanat ve Kuram*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, Susie, (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*.(2. Baskı). İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İpşiroğlu, N.,İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*.(5. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kandisky, Wassily (2013). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın,.
- Kavukcu, Mehmet, (2013). *Kübizm'den Günümüz Sanatına, Nesnenin Seyri*. Erzurum: Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Kavukcu, Evren, (2012). *Minimal Bir Yaklaşımla Çözümsel Bir Arayış; Yalınlaştırma, (Sanatta Yeterlilik) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. ERZURUM
- Kuspit, Donald, (2010). *Sanatın Sonu*.(3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Little, Stephen, (Şubat 2013).*İzmler*. (4. Baskı).İstanbul: Yem Yayın.

- Lynton, Nobert, (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Malevich, Kazımır, (2013). *Nesnesiz Dünya Suprematizm Manifestosu*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Pooke, Grant and Whitham, Graham, (2012). *Sanatı Anlamak*. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Tatar, Muhammet, (2011) *Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi*, (Sanatta Yeterlilik) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Tunalı, İsmail (2011). *Estetik*.(13 Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*.(8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turanı, Adnan (2011). *Dünya Sanat Tarihi*.(15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*.(2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülgin ALTUĞ TAŞKANAL
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 29.06.1976
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	KARMA SERGİLER 2000-05-25 Haziran, " Mehmet KAVUKCU Atölyesi Resim Sergisi" , Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE 2002-19 Haziran, "2000 RESİMLE ALAN KURGU" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE 2003-06-14 Ocak, "KIRMIZI-BEYAZ II", Çağdaş Santlar Galerisi, ANKARA TÜRKİYE 2003-30 Ocak- 05 Şubat, "KIRMIZI-BEYAZ III", ÖYP Kapsamında Üniversiteler Arası Sanat Etkinliği, ODTÜ, ANKARA TÜRKİYE 2003-23 Nisan-10 Mayıs, "İSTER BULUŞMA I", Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İSTANBUL TÜRKİYE 2003-24 Mayıs, "İSTER BULUŞMA II", Alkent Actual Sanat Galerisi, İSTANBUL. TÜRKİYE 2003-20-25 Mayıs, "KIRMIZI-BEYAZ 4"Mezuniyet Sergisi, " Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE 2003-17 Haziran, , "İSTER BULUŞMA III", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE 2005- 03 Haziran, "BULUŞMA YEDİ" Atatürk Üniversitesi Kampusü Atakonağı, ERZURUM TÜRKİYE 2006-12 Haziran, "İSTER UZAK-İSTER YAKIN BULUŞMA",Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE

	2013,"USTA ÇIRAK" Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi, ERZURUM TÜRKİYE 2014-21 Nisan," , "USTA ÇIRAK" Resim Sergisi,Girne Amerikan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Girne, KKTC 2015-23 Aralık ,"20. YIL MEZUNLARI SERGİSİ" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ERZURUM TÜRKİYE
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	gulginaltug@mynet.com
Tarih	