

**YIRMİNCİ YÜZYILDA SANATTA VE MİMARLIKTA
SOYUTLAMA İLİŞKİSİ**

Ezgi YAVUZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**OCAK 2007
ANKARA**

**YIRMİNCİ YÜZYILDA SANATTA VE MİMARLIKTA
SOYUTLAMA İLİŞKİSİ**

Ezgi YAVUZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**OCAK 2007
ANKARA**

Ezgi YAVUZ tarafından hazırlanan YIRMİNCİ YÜZYILDA SANATTA VE MİMARLIKTA SOYUTLAMA İLİŞKİSİ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Öğr.Gör.Dr. Adnan Aksu
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. T. Nur Çağlar

Üye : Öğr.Gör.Dr. Adnan Aksu

Üye : Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

Üye : Yrd. Doç. Dr. Esin Boyacıoğlu

Üye : Öğr. Gör. Dr. Neşe Yeşilkaya

Tarih : 31/01/2007

Bu tez, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksi belirtilmedikçe çevirilerin tez yazarı tarafından yapıldığını bildiririm.

Ezgi YAVUZ

YIRMİNCİ YÜZYILDA SANATTA VE MİMARLIKTA SOYUTLAMA İLİŞKİSİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Ezgi YAVUZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ocak 2007

ÖZET

Farklı disiplin sınırlarının iç içe geçtiği bir çağda, mimarlık ve sanatın - aslında plastik sanatların- soyutlama düzeyinde ilişkilerinin incelenmesi çalışmanın temel amacıdır. Bu doğrultuda önce soyutlama kavramı, ardından yirminci yüzyıl boyunca plastik sanatlarda yer alan soyutlama kavramı ana hatlarıyla açıklanmıştır. Ancak genel olarak bu konuda önemli girişimlerde bulunan resim sanatındaki soyutlama anlayışıyla araştırmanın çerçevesi çizilmiştir. Sanatın izlediği yol incelendiğinde geometrik olan ve geometrik olmayan soyutlama kavramlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu düşüncenin sanatta ve mimarlıkta nasıl şekillendiği ve hangi biçimlerde ortaya çıktığının üzerinde durulmuştur. Mimarlıkta soyutlama araştırıldığında ise benzer yaklaşımlar saptanmış, bu nedenle de sanatın soyutlama türleri mimarlıktaki yaklaşımları adlandırmada referans alınmıştır. Konuya açıklık getirmesi amacıyla da, mimarlığında, ortaya çıkarılan soyutlama türlerinin her iki biçimini de uygulayan Zaha Hadid'in projeleri incelenmiştir. Çalışmada sanat ve mimarlığın sözü edilen ilişkilerinin temelde benzer biçimde yol aldığı ve benzer kaynaklardan etkilendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bilim Kodu : 802.1.099
Anahtar Kelimeler : Soyutlama, plastik sanatlar, mimarlık, Zaha Hadid
Sayfa Adedi : 126
Tez Yöneticisi : Öğr. Gör. Dr. Adnan Aksu

**CONNECTIONS OF ABSTRACTION IN ART AND ARCHITECTURE IN
THE TWENTIETH CENTURY**

(M.Arch. Thesis)

Ezgi YAVUZ

**GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

January 2007

ABSTRACT

In the age that different disciplines dissolve in each other, searching the relationship between architecture and art -especially plastic arts- at the level of abstraction is the main aim of the study. In this direction, abstraction is explained with its fundamental features and the development of this notion in plastic arts during the twentieth century is plainly revealed. The limits of the research is determined by the approach of the painting that makes experimental attempts by means of abstraction. When focused on the way that painting follows during the century, we are faced with the concepts of geometric and non-geometric abstraction. The research touches on how this idea is formed in architecture and art and in what kind of shapes it comes to light. Same analysis about abstraction in architecture reveals that there are tendencies in architecture akin to abstraction in art. On the strength of this evidence, the classification of abstraction in art is taken as a reference to name the methods and perceive the samples of architecture in the context of this idea. To make the subject more clear, these two kinds of abstraction are examined in the architecture of Zaha Hadid who use both of these kinds in her work. In conclusion, the reached point is that - according to the linkage between art and

architecture which is pointed out – their practices basically advance in similar ways and are supported by similar sources.

Science Code : 802.1.099

Key Words : Abstraction, plastic arts, architecture, Zaha Hadid

Page Number : 126

Adviser : Inst. Dr. Adnan Aksu

TEŞEKKÜR

Tez dönemim süresince, çalışmamı iyi bir sonla noktalayabilmem için aydınlatıcı bilgileri ve yapıcı eleştirileriyle yönlendiren, destek veren danışmanım Öğr.Gör.Dr. Adnan Aksu'ya ve Prof.Dr. Nur Çağlar'a, tezin akışı ve konuyla ilgili önerilerde bulunan jüri üyeleri, Doç.Dr. Zeynep Yasa Yaman, Y.Doç.Dr. Esin Boyacıoğlu ve Öğr.Gör.Dr. Neşe Yeşilkaya'ya, yüksek lisans eğitimi almamda dolaylı olsa da katkıları olduğuna inandığım, lisans eğitimimi gördüğüm, Uludağ Üniversitesi Mimarlık Bölümü öğretim üyelerine, hedeflerimi gerçekleştirmek adına aldığım kararlara her zaman saygı duyan ve eğitimim için tüm olanaklarını sonuna kadar zorlayan aileme, yüksek lisans eğitimimde maddi, manevi desteklerini gördüğüm Amutkan ailesine ve Ankara'da bulunduğum süre içerisinde benden yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Rafiye Özertural ve ailesine en derin teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	xi
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. SOYUTLAMA VE SANATTA SOYUTLAMA KAVRAMININ İNCELENMESİ.....	5
2.1. Soyutlama Kavramı.....	5
2.2. Sanatta Soyutlama.....	8
3. YİRMİNCİ YÜZYIL SANAT AKIMLARI VE SOYUT ANLAYIŞLARI.....	13
3.1. Soyutlama: Parçalama ve Geometrik İfadeler.....	13
3.1.1. Kolaj ve asamblaj.....	19
3.2. Mutlak Soyut/Üç Boyutluluk, Uzaya Açılma ve Mistik İfadeler.....	22
3.2.1. Fotomontaj, işlevsellik ve mimari.....	33
3.3. Modernliğin Eleştirisi.....	37
3.3.1. Doğu etkisi ve yapı sökülmesi.....	39
3.3.2. Temsil sorunu ve sanat.....	48
3.4. Sanatta Soyutlama Biçimleri.....	53
3.4.1. Geometrik soyutlama.....	55

	Sayfa
3.4.2. Geometrik olmayan soyutlama.....	57
4. SOYUTLAMANIN MİMARLIKTA İNCELENMESİ.....	59
4.1. Mimarlıkta Soyutlama Yaklaşımları.....	59
4.2. Sanat ve Mimarlıktaki Soyutlamada Benzer Arayışlar.....	64
4.2.1. Mimarlıkta geometrik soyutlama.....	72
4.2.2. Mimarlıkta geometrik olmayan soyutlama.....	84
5. SOYUTLAMA ÇERÇEVESİNDE ZAHA HADİD MİMARLIĞININ İNCELENMESİ.....	91
5.1. Zaha Hadid Mimarlığında Soyutlamanın Yeri.....	91
5.1.1. Malevich tektoniği.....	96
5.1.2. Peak klüp binası.....	98
5.1.3. Rosenthal çağdaş sanat merkezi.....	100
5.1.4. Phaeno bilim merkezi.....	104
5.1.5. Roma çağdaş sanat merkezi.....	106
6. SONUÇ.....	109
KAYNAKLAR.....	112
EKLER.....	122
EK-1 Yirminci yüzyıldaki gelişmeler.....	123
ÖZGEÇMİŞ.....	126

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 1.1. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı (1900-1940).....	123
Çizelge 1.2. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı (1940-1980).....	124
Çizelge 1.3. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı (1980-2006).....	125

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 4.1. Sant'elia, La Cittia Nuova67
Şekil 4.2. Melnikov, SSCB Pavyonu69
Şekil 4.3. J.J.P.Oud, Deniz Kenarı Evleri73
Şekil 4.4. F.L. Wright, Robie Evi73
Şekil 4.5. Doesburg & Van Eesteren, Konut Projesi.....	.75
Şekil 4.6. Buckminster Fuller, Dymaxion Evi77
Şekil 4.7. Eisenman, Ev 1081
Şekil 5.1. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi eskiz çalışması.....	.95
Şekil 5.2. Zaha Hadid, Victoria ve Albert Müzesi eskiz çalışması.....	.95
Şekil 5.3. Zaha Hadid, Malevich Tektoniği97
Şekil 5.4. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası planı.....	.99
Şekil 5.5. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, zemin kat planı.....	101
Şekil 5.6. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, birinci kat planı.....	101
Şekil 5.7. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, boyuna ve enine kesitler.....	102
Şekil 5.8. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi planı.....	105
Şekil 5.9. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi kesiti.....	105
Şekil 5.10. Zaha Hadid, Çağdaş Sanat Merkezi perspektifleri.....	107

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Kufi Yazı	14
Resim 3.2. Mondrian, Broadway Boogie-Woggie	15
Resim 3.3. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar	15
Resim 3.4. Giacomo Balla, Merkür Güneş'in Önünden Geçiyor	17
Resim 3.5. Mikhail Larionov, Rayonist Kompozisyon.....	18
Resim 3.6. Robert Delaunay, Simultaneous Contrasts: Sun and Moon.....	18
Resim 3.7. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa	20
Resim 3.8. Jean (Hans) Arp, Şans Kuramına Uyularak Düzenlenmiş Yapıştırma, Kolaj.....	21
Resim 3.9. Kurt Schwitters, Merz 25A.....	21
Resim 3.10. Kazimir Malevich, Siyah Kare	23
Resim 3.11. Malevich, Süprematist Kompozisyon.....	24
Resim 3.12. Vladimir Tatlin, 3. Komünist Enternasyoneli Anıtı.....	25
Resim 3.13. Aleksandr Rodchenko, Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi.....	25
Resim 3.14. El Lissitzky, Proun Room	26
Resim 3.15. Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi Ve Grili Kompozisyon	28
Resim 3.16. Vantongerloo, De Stijl Kuramlarıyla Yapılan Heykel.....	28
Resim 3.17. Doesburg, Simultaneous Counter-Composition	29
Resim 3.18. Vassily Kandinsky, Boğaz Doğaçlaması	30
Resim 3.19. Brancusi, Uzayda Bir Kuş.....	32
Resim 3.20. Moore, Uzanan Figür.....	32

Resim	Sayfa
Resim 3.21. Grosz ve Hearfield, Dada-merika.....	33
Resim 3.22. Marcel Duchamp, Çeşme.....	34
Resim 3.23. Andy Warhol, Altı Adet Marilyn.....	35
Resim 3.24. Moholy-Nagy, Adsız.....	36
Resim 3.25. Franz Kline, New York.....	41
Resim 3.26. Calder, Mavi ve Kırmızı Noktalı Anten	41
Resim 3.27. Reinhardt, Soyut Resim.....	42
Resim 3.28. Frank Stella, Daha Çok Ya Da Az.....	42
Resim 3.29. Antony Caro, Bir Mayıs Ayı,.....	43
Resim 3.30. David Smith, Kübler XXVII,.....	43
Resim 3.31. Morris, Adsız	44
Resim 3.32. Andre, Kaldıraç	44
Resim 3.33. Donald Judd, Adsız	45
Resim 3.34. Bridged Riley, Karelerin Devinimi	46
Resim 3.35. Gerhard Richter, Adsız.....	46
Resim 3.36. Taaffe, Easter Choir	47
Resim 3.37. Jackson Pollock, Resim.....	48
Resim 3.38. Fontana, Uzamsal Kavram.....	49
Resim 3.39. Rothko, No. 8 Multiform	49
Resim 3.40. Noland, Turnsole.....	50
Resim 3.41. Le Witt, Üç Bölümlü Set	52
Resim 3.42. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran	52
Resim 4.1. Heavenly Altar, Beijing.....	60

Resim	Sayfa
Resim 4.2. Gerrit Rietveld, Schröder Evi.....	74
Resim 4.3. Van Deosburg ve Hans Arp, Aubette Kafe.....	74
Resim 4.4. Mies Van Der Rohe, Barcelona Pavyonu	75
Resim 4.5. Le Corbusier, Villa Savoye	76
Resim 4.6. Mies Van Der Rohe, Seagram Binası	78
Resim 4.7. Frank Lloyd Wright, Guggenheim Müzesi	79
Resim 4.8. Paul Rudoph, Sanat ve Mimarlık Binası	79
Resim 4.9. Johan Otto Von Spreckelsen, La Defence Binası	80
Resim 4.10. Richard Meier, Yüksek Sanat Müzesi.....	81
Resim 4.11. Heikkinen-Komonen, Finlandiya Elçiliği Binası.....	82
Resim 4.12. Tado Ando, Su Üzerinde Kilise	83
Resim 4.13. Kisho Kurokawa, Nakagin Kapsül Kulesi.....	84
Resim 4.14. Le Corbusier, Notre- Dame- Du-Haut.....	85
Resim 4.15. Rem Koolhaas, Casa Da Musica	86
Resim 4.16. Frank Gehry, Bilbao Müzesi	87
Resim 4.17. Massimiliano Fuksas, Kongre Merkezi	89
Resim 5.1. Malevich, Alpha Arkitektoniği	96
Resim 5.2. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası	98
Resim 5.3. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası maket fotoğrafı.....	100
Resim 5.4. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi dış görünüşü.....	102
Resim 5.5. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi iç mekanı.....	103
Resim 5.6. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi dış görünüşü.....	104
Resim 5.7. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi iç mekanı.....	106

Resim	Sayfa
Resim 5.8. Zaha Hadid, Çağdaş Sanat Merkezi.....	107

1. GİRİŞ

Mimarlık, içinde teknoloji ve işlevselliğin yanı sıra sanatı da barındıran bir disiplindir. Benzer düşüncelere, bu konu üzerine yapılan tanımlamalardan da ulaşmak olasıdır. Bu noktadan hareketle, mimarlığın diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olduğu söylenebilir. Sözü edilen karşılıklı etki, her dönem eş zamanlı olarak ortaya çıkmasa da, sanat disiplinleri içinde, tasarım yaklaşımları ve ortaya çıkan eserlerin biçimsel nitelikleri açısından birbirlerinin alanlarına katkı sağladığı görülmektedir.

Bu konuyla ilgili İsviçreli mimar Le Corbusier, mimarlığı, yapım sorunlarının dışında, sanatsal bir gerçek, duygusal bir olgu olarak tanımlamıştır [Le Corbusier, 2005]. Mimar Nicoletta Trasi de, varlığı kabul edilen mimarlık ve sanat ilişkisinin, duvar ve tuvalin karşılaştırılmasından öteye giden bir olay olduğunu belirtmiştir [Trasi, 2001]. Zaman içindeki gelişmelerle bu ilişki daha da iç içe geçerek her iki alanın da birbirlerinden beslenmelerini sağlamıştır.

Özellikle evrensel yönelme anlayışının egemen olduğu modern sanattaki soyutlamanın bu etkileşimi kolaylaştırdığı düşünülmektedir [Ragon, 1987]. Mimarlığın, erken dönem soyut sanatçılara kimi yerlerde esin kaynağı olduğu ve kendisinin de bu soyutlamalardan etkilendiği belirtilmektedir [Rosenthal, 1996]. Buna örnek olarak Kübizm'deki farklı açılardan nesneyi yansıtma olayının, mimarlıkta plan, kesit ve görünüşle yapının anlatılmasına benzer, evrensel bir durumu tariflediği söylenmektedir [Pevsner, 1986]. Diğer yandan sanatın mimarlığı strüktürel olarak örnek aldığı, konstrüksiyon prensiplerini kullandığı ifade edilmektedir. Hatta mimarlığın, günümüzde ideolojik boşluğu doldurduğu ve bu nedenle sanatın da mimarlıktan etkilenmesinin söz konusu olduğu öne sürülmektedir [Trasi, 2001]. Bu çerçevede, mimarlık ve diğer sanat disiplinlerinin ilişkisini incelemek, mimarlığın zaman içinde izlediği süreçleri, değişimleri ve ortaya attığı düşünceleri daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Soyutlama üzerine bir inceleme, geleneksel modernist düşünceleri, anlama, tanımlama ve günümüzdeki mimarlık eğilimlerini sorgulama açısından önemli bir yere sahiptir ve bu eylemin sözü edilen bir özelliği de, bellek, gösterim ve hayalgücü aracılığıyla insan durumunu kurduğu yönündedir [Franck ve ark, 1985]. Bu özellikten de soyutlamanın insan doğasına yakın olduğu ve günümüzdeki bazı oluşumları kavramamızda yardımcı olabileceği sonucu çıkarılabilir.

Yirminci yüzyılın önemli bir bölümünü kapsayan sanatta soyutlama anlayışının mimarlıkla olan ilişkisi ve koşut yönleri incelendiğinde, bu durumun yüzyılın ilk dönemlerinde, sanayileşme ve makineleşmenin etkisiyle ortaya çıkan Kübizm akımına kadar gidebildiği görülmektedir. Özellikle de çağın ilk yarısında diğer sanatların önünde bir çizgi izleyen resim sanatı, çağa en iyi uyum sağlayan alan olarak tanımlandırılmış, ressamların ortaya attığı pek çok kuram hem kendi dönemine hem de ileriki dönemin mimarlık anlayışlarına ışık tutmuştur.

Soyutlama kavramını incelerken genel anlamda plastik sanatlara değinilse de, yirminci yüzyıl içindeki gelişmelere en açık olarak nitelendirilen ve Andrew Benjamin tarafından soyutlamanın standart yaklaşımlarının sınırlarını belirleyici rolü olduğu söz edilen resim sanatı bazında bir inceleme sistemi oluşturulmuştur [Benjamin,1995]. Yirminci yüzyıl bilim, sanat ve felsefe alanında önemli yeniliklerin sahneye çıktığı bir çağdır. Yeni düşünce sistemi, yeni yaşam biçimi ve yeni buluşlar birbirlerinin ateşleyicisi olmuşlardır. Yenilikçi sanat eserleri de bu akışa katılmış, çağa yön veren olaylara tepkisiz kalmamışlardır.

Bilim dünyasında fizikçi Albert Einstein'ın enerji ve madde hakkındaki kuramlarını açıklaması geniş yankı bulmuştur. Kuantum fiziğiyle başlayan nesnelere farklı algılama ve ifade etme süreci , cümleler kuramı, işlev analizi, euklidyen olmayan geometri, kaos kuramı gibi buluşlarla devam etmiştir [Uluoğlu, 2004]. Doğal olarak tüm bu yenilikler ve buluşlar sanat alanında da

etkisini göstermiştir. Mimaride yapım teknikleri değişirken bir yandan da sanatla olan birlikteliği düşünce biçiminde farklılaşmalar getirmiştir. Tasarım anlayışı, kavramlara yer veren, önceden belirlenmiş yapı tipolojilerine zıt, tamamen mimarın yaratıcılığının ürünü yapıtlar ortaya koyan bir sisteme kaymıştır.

Bu nedenle, sanatlar arası birliktelikler araştırılırken, soyut/lamanın yer aldığı yirminci yüzyıldaki hareketler (Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Dadacılık, De Stijl, Bauhaus, Minimalizm, Optik Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Lekecilik, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı gibi) incelemeye alınmış, konuların birbirleriyle ilişkisi ve geçirgenlikleri gösterilerek tartışılmıştır. Bu doğrultuda soyutlamayı, eserlerini soyuta ulaştıran ölçülerde kullanan önemli sanatçılar ve yapıtları örnek olarak sunulmuştur. Bu incelemeden sanattaki soyutlama biçimleri çıkarılmış ve mimarlıktaki soyutlama olgusuna değinerek, mimarlık örneklerinde bu biçimlere benzer yaklaşımlara işaret edilmiştir. Mimarlık alanında söz edilmeye değer görülen bu örnekler, araştırma sonucu literatürdeki verilere dayanılarak, konuya yakın duran ve konuyu anlaşılır kılıcı özelliği bulunduğu düşünülen yapıtlardır. Çalışmada kurulan bu strüktüre Zaha Hadid bölümüyle konuyu pekiştirici bir katkı sağlanmaktadır. Çalışmanın seyrine bakılarak, konuyu daha iyi anlamayı sağlayacak bir araç niteliğinde olduğu düşünülen Zaha Hadid mimarlık örneklerine değinilmiştir. Hadid mimarlığının burada ele alınmasının nedeni, mimari yaklaşımının konuya yakın durması ve Süprematizm, Konstrüktivizm gibi sanat akımlarından izler taşımasıdır. Oluşturulan tezin bir okuma parçası olarak tasarlanan bölüm, temel olarak Zaha Hadid mimarlığında soyutlamanın nasıl şekillendiğinin ve nasıl dile getirildiğinin bir anlatımıdır. Seçilen projeler de bu durumun somut örnekleridir. Konuya bu açıdan yaklaşmak yüzyılın sanat ve mimarlık ortamları için genel bir bilgi edinmenin ötesinde, yoğun ilişkiyle birbirlerinin içine giren bu disiplinlerin, yayınladıkları manifestolar ve uyguladıkları projelerle soyutlama anlamında paylaşımlarını da sergilemeyi sağlamaktadır.

Sonuçta, her dönemde o dönemin ideolojisine uyan belli kavramlar üzerinde durulmuştur [Read, 1971]. Yirminci yüzyıl sanatında da soyutlama kavramı ağırlıklı olarak kendini hissettirmiştir. Bu anlamda soyutlama, sanat ve mimarlıkta varlığı ve biçimlenişiyle incelemeye değer bir konu olmaktadır. Ancak ilişkileri detaylı olarak incelemeden önce, soyutlama kavramını, sanatta soyutlamayı ve yüzyıl içindeki sanat hareketlerinde yerini araştırmak, yirminci yüzyıl mimarlık örnekleri içindeki uzantılarını bulabilmek açısından yararlı olacaktır.

2. SOYUTLAMA VE SANATTA SOYUTLAMA KAVRAMININ İNCELENMESİ

2.1. Soyutlama Kavramı

Sanatta ve mimarlıkta soyutlama yaklaşımlarına değinmeden önce soyutlama kavramından genel anlamda söz etmek ve bu konuyla ilgili yapılan tanımlamalara yer vermek gerekmektedir. Soyutlama, sanat dışında bilimde ve felsefede de karşılaşılan bir eylemdir.

Temelde, soyutlama kelimesi latince *abstrahere*' den çıkmıştır. Başka bir yere çekmek, kavramsalı algılanan nesneden veya deneyimden ayırmaktır [Franck ve ark, 1985]. Bu eylem sonucunda görünen nesneden farklı bir ürün ortaya çıkmaktadır.

Felsefede, Hegel soyut ve yalın olanı aynı olarak görmektedir ve 'soyutlama'yı, varlığın kendini ortaya koyma sürecinin başındaki gerçekliği olarak açıklamıştır. Ancak soyutlama genel anlamda bir grup nesnenin ortak ögesini yalıtmayı ya da birden fazla nesnenin ortak bağlantısını açıklamayı içeren zihinsel süreç olarak da açıklanmaktadır [Anabritannica,cilt:19, 1989].

Sözlükteki anlamına bakıldığında ise [Türkçe Sözlük, 1982];

“Soyutlama, gerçekte ayrı ve başlı başına olmayan bir şeyi, zihnin ayrı olarak tasarlaması, onu maddesinden soyarak göz önüne almasıdır.”

Öte yandan, Langer'e göre [Yılmaz, 2006];

“...Soyutlama, aslında doğa ötesi bir şey değil, son derece doğal (fiziksel şeylerle bağlantılı, düşünsel, kurgusal ve içgüdüsel) bir insan etkinliğidir. Soyutlama, gerçekte doğal bir şey olmasaydı onu kimse bulup çıkaramazdı; zira insan, ancak doğanın verdiği yetiler sayesinde soyutlayabilir.”

Başka bir açıdan ise soyutlama, bir şeyin veya olayın önemli olan niteliklerini çekmek yani esas olarak kalemlerle kağıt üzerine sadece bunu çizmek şeklinde de belirtilmektedir [Hale, 1980]. Bu tanımlamalarda soyutlamanın, nesne üzerinden düşünsel veya duygusal yollarla belli kısımlarını ayırma, ortaya koyma şeklinde bir insan eylemi olduğuna değinilmektedir.

Diğer yandan hayal gücü, yeni bir şey yaratma gücü şeklinde değerlendirilmekte ve bu yaratıcılığa da soyutlama gücü olarak bakılabileceği belirtilmektedir. Buna bağlı olarak , tarih öncesi devirlerde mağara duvarına çizilen hayvan resimlerinde insan yaratıcılığının ve soyutlama gücünün gösterildiği düşünülmektedir. Çünkü dış dünyadaki nesnelere ilgili bilgiler aktarılmıştır. Bu anlamda bilginin de bir soyutlama türü olduğu ifade edilmektedir [Yılmaz, 2006]. Görünen biçimin farklı bir nitelik kazanması, başka bir dile çevrilerek soyutlanması söz konusudur. Hayal gücünün de etkisiyle soyutlama zihinsel bir uğraşın ürünü olmuştur.

Geçmişte, sınıflandırmalar artınca insanoğlu belli bir grubu ifade etmesi için semboller verme gereği duymuştur. Bu semboller önce sanatçının zihninde canlı bir imaj halindeyken sonrasında zamanla bu işaretler gerçek fenomene referans vermez hale gelmiş, gerçekten ayrılmıştır. Bu şekilde pek çok alfabe oluşmuştur ve bazılarında hala resimsel köklerinin izlerini bulmak mümkündür [Read, 1971]. Nesnenin veya olayın belli bir kısmını ya da ortak özelliğini aynı dille aktarmak amacıyla işaretlerin üretilmesi soyutlama eylemi içinde yer almaktadır. Sözü edilen semboller düşünsel veya duygusal yolla oluşturulmuşlar ancak sonunda kaynağından farklı adeta ondan bağımsız duruma gelmişlerdir.

Buna benzer bir örnek Çin alfabesinin harflerinin oluşumundan verilmektedir. Çin alfabesinde bir 'kuş'u ifade eden kelime bir simgedir ve kelimenin yazılma şekli yani Çin alfabesinin karakterleri o nesnenin tarifinin bir soyutlamasıdır [Kurokawa, 1996]. Simgely oluşturulmada nesneden yola çıkılarak meydana

getirilen bir soyutlama işlemi vardır. Sonuç ürün ise nesneye yakın veya ondan uzak olan bir biçimlenme almıştır.

Yirminci yüzyılda sanatta soyutlamaya yönelen bir eğilim ortaya çıkarken bilim ve felsefede de soyutlama görülmüştür. Soyutlamanın yaygın olarak kendini pek çok farklı alanda hissettirdiği bu yüzyılda, çağın ilk yıllarında bilimde nesnelere ilgili yargıları değiştiren iki önemli olay olduğu görülür. Bunlar atom çekirdeğinin parçalanması ve mekan-zaman kavramının bilime girmesidir. Atomun parçalanması sonucu maddenin enerjiden oluştuğu ortaya çıkmıştır. Bu durum da, bir soyutlama olarak nitelendirilebilir. Çünkü madde enerji olarak matematiksel formüllerle açıklanabilir hale gelmiştir. Fizikte katı madde kavramı kalkmış ve yerine değişken, zaman içinde farklı biçimler alan bir yapı kavramı gelmiştir.

İkincisi de, Renaissance'dan beri nesnelere içine soktuğumuz bizim statik ve perspektifli dünya tablomuzu yıkmış ve onu dinamik ve çok perspektifli bir dünya tablosuna değiştirmiştir [Tunalı, 1989]. Bununla birlikte 'eş zamanlılık kavramı' gelmiştir.

Felsefede görülen soyutlamayla ise fenomenoloji felsefesinin ortaya çıktığı belirtilmiştir. Filozof Husserl'in düşüncesine göre, nesnelere dünyası kabul edilmekte ancak o dünyaya ilişkin bilgilerin gerçekliğinden şüphe duyulmaktadır [Yılmaz, 2006]. Yani 'nesne'nin kendisi, kuramsal olarak kendisiyle ilgili önceden edinilen bilgilerden ayrı ele alınır.

Diğer yandan, mimar/sanatçı Allan Wexler'e göre gerçeği basitleştirmek, anlamak ve kontrol etmek adına soyutlamaya başvurulur [Abraham ve Ark., 1985]. Kantçı felsefede de varlığın, özlerin bilimi haline geldiği belirtilir [Demirkaya, 1999]. Bu durum deneysel gerçekliklerden uzak bir anlayışı dile getirmektedir. Çağdaş düşünce, deneysel olanın, gözle görünenin ardında olan öze (gerçeğe) ilişkin bir sistem geliştirmiştir. Önceden geçerli olan

'gerçek', duyuyla algılanan bir kavrama karşılık gelmekteyken, Kantçı felsefe gerçeği, görünenin dışındaki özlere aramıştır.

Yirminci yüzyılda bilim ve felsefedeki değişimler sanatçıyı da etkilemiştir ve temelde günün koşullarını özetlediğimizde, karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır: Sanayi toplumunda bütüne hakim olamayan insanların, gitgide artan bireysel tutumu ve olaylara yabancılaşması söz konusudur.

Bilimde ortaya atılan yeniliklerin (atomun yapısı, kuantum kuramı ve görelilik kuramı) bu yabancılaşmayı daha da arttırdığı belirtilir [Fischer,1979]. Görünenin gerisinde sadece matematiksel olarak ifade edilebilen gerçeklerin varlığı ortaya çıkmıştır. Gerçek kavramı da değişime uğramış ve evreni algılama biçimi değişmiştir. Bu sonuçtan doğal olarak sanatçılar ve uygulamaları da etkilenmiştir. Sanatçı, soyutlama aracılığıyla gerçek kavramını eserlerinde yeniden kurgulamıştır.

Sonuçta nesneden belli bölümleri ayırıp ortaya çıkarma, onunla ilgili bilgileri farklı bir dilde aktarma ya da nesnenin vazgeçilmez, gerçek olan 'öz'ünü arama çabaları *soyutlama* tanımının içine girmektedir.

2.2. Sanatta Soyutlama

Soyutlama adına yapılan tanımlamalara bakıldığında sanat alanında yapılan uygulamaların da bir çeşit soyutlama olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda soyutlama eyleminin sanatla birlikte tarih öncesi dönemlerde başladığı bilinmekte ancak gerçek anlamda, bilinçli bir eğilim olarak hatta soyuta varan ölçülerdeki bir soyutlama kavramıyla yirminci yüzyılda karşılaşılmaktadır.

Sanat tarihçisi ve düşünür John Rajchman'a göre soyutlama, boş ve düz bir tuvale ulaşmak için tüm görüntüleri, figürleri, hikayeyi soymaktır. Fransız filozof Gilles Deleuze'ye göre soyutlama felsefede daha deneysel, her yerde varolan; sanatta daha kaotik, biçimsizdir [Rajchman, 1995]. Avusturyalı

düşünür Andrew Benjamin, 'Abstraction' adlı kitabının 'Other abstractions' başlıklı makalesinde ise soyutlamayı, 'işaret etmeyen, ifade etmeyen, figür olmayan, içsel olan, sadece kendini işaret eden' diye açıklamıştır. Benjamin, aynı kitabın giriş bölümünde soyutlamanın gerçekten uzak olması, yani harfi harfine nesneyi yansıtmaktan uzak olması gerektiğini belirtmiştir [Benjamin, 1995]. Bu görüşler soyutlama eyleminin varlığın dış biçimini aynen taklit etmekten öte bir eylem olduğu ifade etmektedir.

Yüzyıl içindeki bilinçli soyutlamayla elde edilen soyut ürün için de yazılan bazı ifadeler vardır. Resim Sanatçısı olan Adnan Turani, tanınır doğa biçimlerinden, tanınmayan ve bilinmeyene giden yeni renk ve biçimleri soyut olarak nitelendirmiştir [Turani, 2003]. Prof. Dr. Mimar Bülent Özer ise *resim sanatı için*, her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak, imgeleme yoluyla edinilebilecek bütün ölçütlerin dışında ölçütlerle değerlendirmek zorunda kaldığımız andan itibaren o resme soyut resim denebileceğini söylemiştir [Özer, 2000]. Yani nesneyle ilgili izler kalktığında 'soyut'dan söz edilebilmektedir. Soyut, sadece renk ve kompozisyon öğelerini gösteren, dış dünyaya ait bir veri içermeden veya çıkış noktası olarak kullanılsa bile bunu açıkça belirtmeyen, nesnenin özüne yönelik bir anlayıştır. Öte yandan 'soyut', Malevich gibi Süprematist yaklaşımı benimseyen sanatçılar için saflığa ulaşmaktır.

Soyutlama çok öncelerde hat sanatında, süslemelerde ve ilkelerin sanatında da varolmuştur. Özellikle çizginin sahip olduğu potansiyel, ritm, denge, biçim düşünülecek olursa, hat sanatının soyutlamayla yakın bir ilişkisi olduğu sonucuna varılabilir. Sanat ve mimarlık tarihçisi/eleştirmeni Michel Ragon bu konuyla ilgili olarak şöyle belirtmiştir [Ragon, 1987];

"Tarih öncesi uzmanları, magdaleyen ve azilyen dönemin sonunda mağaralarda; gerçekçi resmin ortadan kalkıp yerini bir işaret, küçük dal, nokta sanatına bıraktığını işaret ederler."

Alman sanat tarihçisi Worringer de, sanat eseri yaratma eyleminde özdeşleşim ve soyutlama içtepisi şeklinde farklı iki kutup olduğunu öne sürmüştür. Soyutlama içtepsinin her sanatın başında geldiğini ve ilk olarak ilkel topluluklarda başladığını sonrasında bu eğilimin uygar toplumlarda varlığını sürdürdüğünü açıklamıştır. Soyutlamanın temelinde de insanın dış dünyada olanlara karşı hissettiği huzursuzluk ve korkunun yattığına dikkat çekilmektedir. Bunun büyük “tinsel uzay korkusu” olduğu ifade edilir [Worringer, 1983]. Uzayın sonsuz derinliği korkuyu çağrıştırır. İlkel insan da bu korkudan uzaklaşmak için geometrik soyutlamaya yönelmiştir. Gelişmiş toplumlar evren hakkında daha fazla bilgi sahibi olsalar da, karmaşık olaylar karşısında bir huzur arayışına girmişler ve bunu maddeyi soyut biçimlere taşıyarak ölümsüzleştirme şeklinde yapmışlardır. Bu şekilde yalın çizgiler ve geometrik kurallara dayanan eğilimi seçmelerinin nedeni ise nesnenin görünüşteki belirsizliğinden sıyrılma ve ona değişmez bir nitelik kazandırarak, onu mutlak olana ulaştırmayı sağlama amaçlıdır.

Yine de bilinçli olarak bir soyutlamadan söz etmenin moderniteden söz etmek anlamına geldiği, yani soyutlamayla ilgili gelişmelerin modernizmin içindeki gelişmeler olarak algılanması gerektiği belirtilir [Benjamin, 1996]. Çünkü birçok sanat eseri renk, biçim, çizgi, ton gibi öğeleri içerir ancak bu öğeler, yirminci yüzyıldan önce sadece önemli olayları, insanları ve doğayı betimlemek için kullanılırken modernizmle birlikte soyut/lamanın öğeleri olarak da kullanılmıştır.

Einstein'ın da dönemin ruhuna uygun olarak “Neyi gözlemleyebildiğimize karar veren kuramdır” diyerek soyut düşüncenin somut gerçekliğe üstünlüğünü dile getirdiği belirtilmektedir [Uluoğlu, 2004]. Soyutlama sözcüğünün daha çok modern hareketlerle anılmasında o günün koşulları etkili olmuştur. Çünkü endüstri devrimiyle birlikte değişen siyasi, sosyo-kültürel ortam pek çok sanat dalını etkilemiş, ilk etapta çağdaş yaşama ayak uydurabilme, çağın yeniliklerinden faydalanabilme gereği duyulmuştur. Yirminci yüzyılın değişen modern toplumunda düşünce sistemleri de

değişmiş, sanatçılar daha özgür kılınmıştır. Bu sayede pek çok deneysel çalışma yapma fırsatı bulan sanatçı, dayatılan dar kalıplardan dışarı taşmıştır. Yirminci yüzyılın çağdaş sanat akımları sadece görünen dünyayı taklit etmenin ötesinde, geçmişin egemen olduğu sanat anlayışına karşıt yeni yöntem ve düşünce sistemi getirmiştir. Bu sayede soyut/lama, modern sanatın önemli bir tavrı haline gelmiştir.

Özellikle resim sanatı, yeniliklere, farklı gelişimlere daha çabuk yanıt verebilen bir tür olmuştur. Çünkü diğer sanat dallarının yayınlanması veya gösterime girmesi ve seyirciye ulaşması zaman almaktadır [Gombrich, 1980]. Buna bağlı olarak resim sanatının üstlendiği öncü rol ona, yüzyıl içindeki sanat hareketleri ile dönemin genel şartlarının değerlendirilmesi sırasında dikkatle incelenmesi gereken bir alan niteliği kazandırmaktadır.

Resim ve heykel gibi plastik sanatlarının ötesinde diğer alanlar da yeni oluşumlardan etkilenmiştir. Her ne kadar tiyatro, sinema, fotoğraf gibi sanat dalları figürden uzaklaşma anlamında soyutlamaya katılamasalar da, kendi içlerinde bazı yeniliklerin var olduğu göze çarpmaktadır.

Tiyatroda soyutlama etkisiyle dekor, ışık düzeni ve oyun biçiminin değişikliğe uğradığından söz edilmektedir [Palmier, 2002]. Örneğin Alman şair/oyun yazarı/tiyatro yönetmeni Brecht'in, eleştirel temsiliyetinin soyutlamayla çalıştığı ama soyutlama üzerinden gerçeğe hakim olma çabasında olmadığı belirtilmektedir [Knesl, 1985]. Brecht oyunlarında izleyiciyi düşünsel etkinliğe yönelten bir soyutlama ve genellemeye gitmiştir [www.halksahnesi.org, 1995]. Bir bakıma izleyene tüm ayrıntılar sunulmamakta ve yer yer düşünmeye itilmektedir. Minimalist eğilimli tiyatro hareketlerinde de makyaj, dekor, kostüm gibi elemanlar kimi zaman kaldırılmış ve izleyiciyle dolaysız ilişki kurulmuştur.

Sinemada da benzer biçimde soyutlama gereksiz tavır ve sözlerin elenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Yani bu kavram, bilinenin dışında daha çok

sadelik anlamında kullanılmıştır. Diğer yandan Sentetik Kübizmdeki parçaları yapıştırma tekniği gibi gerek sinemada gerekse fotoğraf sanatında montaj anlayışının varlığından söz edilmektedir [Yılmaz, 2006]. Ancak dış dünyayı yansıtan bu sanat dalları, figürsüz yapılamayacağından tam anlamıyla modern sanattaki soyutlama anlayışına denk gelmemektedir.

Bunun yanı sıra müzik sanatı, resimdeki gibi soyutlamada asallığa yönelir ve içerisinde soyutun doğasını barındırır [Benjamin, 1996]. Müzik bu anlamda soyutlama düzeyi yüksek olarak nitelendirilen bir sanat türüdür. Ancak resmin, soyutlamanın sınırlarını ve yirminci yüzyıl içindeki tarihsel konumunu daha belirleyici olarak tanımlayacağı düşüncesinden hareketle, soyutlamanın resim ağırlıklı olarak plastik sanatlar üzerinden sunmak yeğlenmiştir.

Bu çerçeve içine Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Dada, Konstrüktivizm, De stil, Bauhaus, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm, Op Sanat gibi soyuta, mutlak olana yaklaşan bir soyutlamayı içeren, çağın pek çok hareketi alınabilmektedir. Bunların içinde soyut/lamanın nasıl bir süreç izlediğini çıkarabilme amacıyla sanatın yirminci yüzyıldaki gelişimine bakmak yararlı olacaktır (EK-1).

3. YIRMİNCİ YÜZYIL SANAT AKIMLARI VE SOYUT ANLAYIŞLARI

3.1. Soyutlama: Parçalama ve Geometrik İfadeler

Yeni çağın etkileri sürekli olmuştur. Kimi zaman endüstriye ve seri üretim mantığına paralel giden rasyonel anlatım biçimlerinde hareketler görülmüş, kimi zaman da endüstrileşmenin ve makinenin yıkıcı etkilerine tepki niteliğinde uygulamalar yapılmıştır. Kitle iletişim araçlarının ve ulaşım ağlarının gelişmesiyle birlikte yeni düşünceler daha hızlı yayılmış ve etki alanları büyümüştür. Yirminci yüzyıl sanatçısı da düşünmeyi ve yaratıcılığı temel alan, yeni malzeme ve yeni teknikleri içinde barındıran devrimsel bir anlayışla eserlerini üretmiştir.

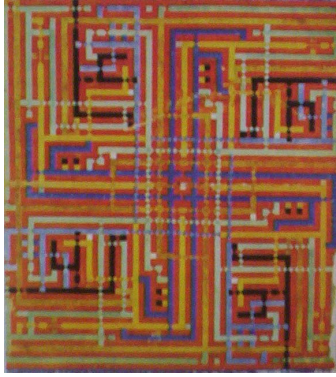
Sanatçıların yirminci yüzyılda verdikleri en büyük mücadele, sanatın soyut dilini öğrenmektir [Hale, 1980]. Bu çerçevede nesneye bakış, eserleri üretme yöntemleri değişmiştir [Uluoğlu, 2004]. Sanatçılar, yeni çağın ruhuna ve yirminci yüzyıl gerçeklerine uygun olarak incelemiş, çözümlenmiş, parçalara ayırmış, boyamış, yapıştırmış, inşa etmiştir [Janis, 1990]. Bu yüzyılda, felsefe ve fizik, psikoloji, vd. bilim dallarındaki yeni oluşumların yanı sıra plastik sanatlarda soyutlamayı tetikleyen önemli bir etken de fotoğraf olmuştur. Kamera ve fotoğrafın gerçekleri net biçimde gösterdiğini, bu durumda betimleme işini resmin yapması için bir neden olmadığını düşüncesi, modern sanatın değişen biçim dünyasını tetikleyen bir başka görüştür. Artık, nesnenin özünü kavramak için çaba harcanmaya başlanmıştır.

Modern sanatta bu şekilde maddenin özüne ulaşma çabası aslında Platon'un idealar kuramına dayanmaktadır [Yılmaz, 2006]. Çünkü Platon'daki idealar da sadece düşünsel yolla kavranabilen özlerdir. Soyutlamada da benzer biçimde zihin süzgecinden geçirilerek ulaşılmaya çalışılan şey varlığın özü, mutlak gerçektir. Platon da belirsizliğin karşıtı olarak düzenli asal geometrilere yönelmeyi öngörmüştür. Kortan [Kortan,1991];

“Platon açık ve seçik olarak birincil geometrik biçimlerin güzelliklerinden söz ederek kaos (kargaşa) yerine kozmosu yani düzenli bir evreni koymuş ve oranlardaki başarılı olguların güzel olduklarını kabul etmişti.”

Diğer yandan, İslam dininde de nesneyi simgeleyen figürler, insanı etkileyecek bir gücü olduğu gerekçesiyle yasaklanmış ve bu sayede sanatçılar soyutlamaya yönelmişlerdir.

Yalnız modern sanat, kendi istediği ve çabasıyla soyuta ulaşırken, İslam sanatında zorunluluk buna neden olmuştur. Bu duruma Yılmaz bir örnek gösterir. Kufi yazı resminin dayandığı görüşle Mondrian’inkileri aynı bulmaktadır (Resim 3.1), (Resim 3.2). Her ikisinde de gerçek bireyüstüdür [Yılmaz, 2006]. Vardıkları sonuç birbirine benzer olarak nitelendirilmektedir. Gerçekler, görünen dünyanın ötesindedir, düşünseldir. Bu nedende nesnelerin betimlemesinden kurtulmaya çalışmışlardır.

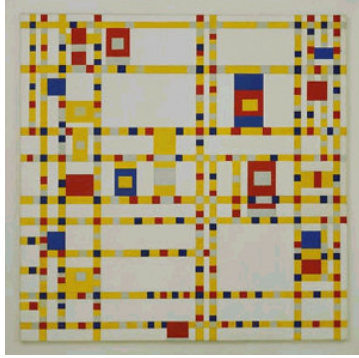


Resim 3.1. Küfi Yazı, yaklaşık 1500 [Yılmaz, 2006]

Doğadan hareket ederek öze ulaşma çabası ilk olarak Cezanne’da karşımıza çıkmıştır. Cezanne, nesnelere küp, silindirik gibi değişmeyen mutlak geometrik şekillere indirgeyerek resmetme yoluna gitmiştir.

1908’de önemli bir akımın çıkışını müjdeleyen ‘sonbahar sergisi’ düzenlenmiş ve bu sergide Braque’ın ‘Espace Manzaraları’ adlı tablosunu inceleyen Louis Vauxcelles, doğanın küpler halinde ifade edilmesini karşısında ‘Kübizm’

terimini ortaya atmıştır. Literatüre bu şekilde geçen sözcük ileride evrensel bir kavram haline gelmiştir. Picasso, Braque, Gris, Metzinger, Leger, Delaunay bu gruba giren ressamlardır. Bu ressamların bazıları Kübizm’le kısa süreli uğraşmış sonrasında başka amaçlar doğrultusunda Kübizm ilkelerini kullanmışlardır.



Resim 3.2. Mondrian, Broadway Boogie-Woogie, 1942- 43 [www.moma.org, 2002]

Öte yandan Picasso da Avignonlu Kızlar tablosuyla Kübizm hareketinin sinyalini vermiştir (Resim 3.3) [Coopplestone, 1967]. Picasso da doğal nesnelere bağlı kalmadan, soyutlama yoluyla gerçeği yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 3.3. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907 [Yılmaz, 2006]

Kübizm bu amaçla nesnelerin dış görünümünü birden çok bakış noktasıyla parçalamış, yüzeydeki görüntünün bileşenleri problemini ortaya atmıştır. Nesnenin duyulardan soyularak geriye kalan ve sadece akılla kavranan özü, hacmi, onların resimlerinde aktarmak istedikleri kavramdır. Hacmi parçalara bölmüşler, farklı bakış açılarının hepsini resim yüzeyine işlemişlerdir. Nesneyi aklın süzgecinden geçirip, tekrar kurgulayıp sunmuşlardır. Kübizm'le birlikte, doğal çevreyi taklit etme, yerini yavaş yavaş sanatçının doğayı sorgulamayı ve görünmeyeni görünür kılma çabasını ön plana çıkarmaya bırakmıştır.

Buna uygun olarak Kübizm akımını Şenyapılı şöyle tanımlamıştır [Şenyapılı, 2004];

“Kübizm, resmin bir betimleme sanatı olmasına son veren, çağdaş teknolojik gelişmeler (örneğin, 1840 yılında fotoğrafın bulunması) dolayısıyla ortaya çıkan geleneksel işlevin yitirilmesine karşı yeni bir kimlik arayışından kaynaklanmış yeni bir görsel anlatı tarzıdır.”

Bu yeni dönemde *devingenlik*, *eşzamanlılık* kavramlarıyla tanışılmıştır. Öznellikten sıyrılmış, *evrensel basit geometrik şekiller* kullanılmaya başlanmıştır. Kübistlerde biçim ön planda olmuştur. Kübizm'de tek bakış noktasından resim yapma eylemi terkedilmiş ve maddenin/nesnenin iç ve dış gerçekliği yüzeyler halinde aynı anda görülmeye çalışılmıştır.

Kübizm'in önemli bir dönemi olan, Analitik Kübizm (1909) çıkış noktasını doğadan almıştır. Sanatçılar, nesneleri doğadan sıyrıp soyut-düşünsel bir varlık haline getirmişlerdir. Nesnenin zaman içinde ve mekan içinde yer değiştirmesiyle duyusal açıdan farklı algılamalara neden olacağı düşünülmüştür [Tunalı, 1989]. Nesneyi bu duyusallıktan kurtarmak için nesneler, çoğaltılmış perspektifler doğrultusunda çoklu yüzeyler olarak algılanmış ve sanatta 'eş zamanlılık' kavramı ortaya çıkmıştır. Bu şekilde nesneyi farklı bakış açılarıyla verme girişimiyle nesnenin gerçeği yansıtılmıştır.

Kübizm dışında, 1909 yılında Filippo Marinetti'nin Le Figaro'da 'Gelecekçilik' le (Fütürizm) ilgili ilk yazısını yayınlamasıyla, hız, dinamizm kavramlarının yeni makine çağında sanat dünyasına geçişi başlamıştır. Duchamp, Balla, Sant'Elia, Boccioni bu gruba giren sanatçılar arasındadırlar. Manifestolarında makine estetiğini yüceltmışler, eski geleneği yansıtan ve depolayan anıt, müze gibi birimlere karşı yıkıcı bir tavır sergilemişlerdir. *Hız* kavramıyla Kübizm'in durgun resimlerini harekete geçirmeyi planlamışlardır. Fotoğrafın icadı da bu dönemde hareketin nasıl olduğunu gözlemlemede etkili olmuştur. Elektrik, x ışıkları, içten yanmalı motorun icadı ve daha pek çok faktör soyutlamada *dinamizm* kavramının keşfine uygun ortamı yaratmıştır.

Bu akımın önemli bir ismi olan Giacomo Balla'nın 'Merkür güneşin önünden geçiyor' adlı tablosu (1914) da soyut bir tablo olarak değerlendirilmektedir (Resim 3.4). Fütürizm'in dışında, onun ilkelerini benimseyen Vortisist'ler de, hareket ögesini kullanmışlardır [Lynton, 1982]. O dönemlerde Rayonizm'i temsil eden Mikhail Larionov da rayonist tablosuyla göze çarpmıştır. Rayonistler, rengin ton derecesini ve bu tonların arasındaki ilişkiyi incelemişlerdir (Resim 3.5).



Resim 3.4. Giacomo Balla, Merkür Güneş'in Önünden Geçiyor, 1914
[Şenyapılı, 2004]



Resim 3.5. Larionov, Rayonist Kompozisyon, 1913 [www.moma.org, 2002]

Fransız ressam Robert Delaunay'ın çalışmaları da şair ve edebiyatçı Apollinaire tarafından soyutlamaya doğru yöneliş olarak vurgulanmış ve dış dünyadan değil sanatçının kendi yarattığı biçimlerle oluşturduğu bir eğilimi temsil ettiği ifade edilmiştir (Resim 3.6) [Tunalı, 1989].



Resim 3.6. Robert Delaunay, Simultaneous Contrasts: Sun and Moon, 1913 [www.moma.org, 2007]

Ressam Paul Klee, Delaunay'ın ve Kandinsky'nin çalışmalarını şu şekilde karşılaştırmıştır [Klee, 2006];

“Fransız sanatçı (R. Delaunay), esemeli bir gereklilik ve yöntemler soyutlamaya yönelirken, Rus sanatçı (V. Kandinsky), özdeş sonuca, sevginin

ve şaşkınlık yaratan doğuştan gelen özgürlük eğiliminin ittiği ilkeyle-arı sanat ilkesiyle- ulaştı.”

Çalışmalarının devamında ressam Delaunay Orfik Kübizm anlayışını (1913) ortaya atmıştır. Renk üzerinde yoğunlaşmış ve oldukça soyut nitelikte eserler vermiştir.

Bu şekilde Kübizm ve sonrası ortaya çıkan hareketlerin soyutlamaya yöneldiği ve nesnenin ötesine ulaşmaya çabaladığı gözlemlenmiştir. Nesnenin gerçeğini yansıtmaya düşüncesi, zamanla gerçek nesnelerin tuvale eklenmesine neden olmuş ve sanatta farklı açılımlar, teknikler gündeme gelmiştir.

3.1.1. Kolaj ve asamblaj

1912’de Kübizm’in diğer bir kanadı olarak ortaya çıkan Sentetik Kübizm hareketinde, düşünsel soyut elemanlar, kompozisyonun çıkış noktası olarak temel alınmıştır. Picasso ve Braque nesnelere parçalamış, doğrudan gerçek nesnelere işin içine katarak kolaj (yapıştırma tekniği) çalışmalarını başlatmışlardır (Resim 3.7). Resimde gerçeklik duygusunu yaratmaya çalışan bu yaklaşımda, kompozisyonda birbirleriyle ilgili olmayan farklı malzemeler, gündelik nesnelere, gazete, kumaş gibi, tuval yüzeyine bir araya getirilmiştir.

Asamblaj (birleştirme) olarak adlandırılan bu eserlerde, sanat alanının dışından seçilen nesnelere, simgesel değerlerinin ötesinde kendi kimliklerini de korumaktadırlar [Anabritannica, cilt:4, 1989]. Bu durum, (kolaj tekniği) Kübizm’deki bazı detayların silinmesini ve giderek daha basit ve soyut bir anlatımın yakalanmasını sağlamıştır [Smith, 2004]. Kolaj, soyutlamada önemli olarak nitelendirilmiş ve farklı elemanları tek yüzeyde buluşturma şeklinde açıklanmıştır. Buna bağlı olarak Greenberg kolajın, hem Kübizm’in

hem modern resim ve heykelin gelişiminde önemli bir rolü olduğunu ifade etmiştir [Fer,1997].



Resim 3.7. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa, 1912 [Yılmaz, 2006]

1914'de başlayan Birinci Dünya Savaşı, pek çok sanatçının çalışmalarını etkilemiştir ve sanatçılar soyut, evrensel , ruhsal bir anlayışa dayanan sanata yönelmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan Dada¹ hareketi (1916), Gerçeküstücülük'ün (Surrealizm) bir süreci olarak gösterilmiştir ve Gerçeküstücülük'e zemin hazırlamıştır.

Dada savaş karşıtı, dolayısıyla savaşı destekleyen sisteme bir tepkidir ve düzeni reddetmişlerdir. Tarafsız bir ülke olan İsviçre savaş sırasında aydınların, sanatçıların toplanma yeri haline gelmiştir. 1916 yılına gelindiğinde ise Zürih'de Hugo Ball tarafından da Kabare Voltaire açılmıştır. Burada oyunlar düzenlenmiş, yapıtlar sergilenmiş ve savaş karşıtı, kapitalizm karşıtı mesajlar verilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bazı sanatçılar bu şekilde kaos ve düzen konularına yönelmişlerdir. Savaş sonrası yaşanan hayal kırıklıkları, savaşın vahşetine tepki yeni sanatsal oluşumları da beraberinde getirmiştir.

Dada hareketinin bu tepkili tavrını sürdürürken diğer yandan da yeni ve dolaysız bir dilin arayıcısı olduğu belirtilir [Gürçay, 1995]. Figürün tasvirinin

¹ Dada sözcüğü ise, çeşitli rivayetle bulunsa da, genellikle rastgele bulunan bir sözcük olarak görülmektedir.

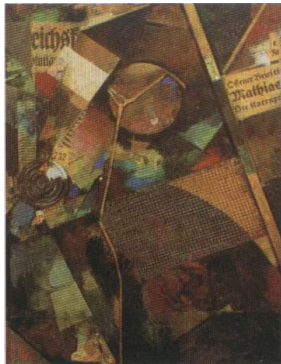
terk edilmesiyle birlikte ortaya çıkan diğerk bir teknik olan malzemeyi doğrudan resme yapıştırma tekniğine (kolaj) dadacılarda da karşılaşmak mümkündür. Yapıtlarında göze çarpan basit biçimler veya kolajlar, kaos düşüncesini temel olarak oluşturulmuştur.

Bu harekette yer alan sanatçılardan Jean (Hans) Arp de kağıttan belli biçimler kesip yapıştırma tekniğini kullanmıştır. Sanatçının, yapıştırılmış kağıt kompozisyonu, bir figürü temsil etmeyip adeta yapıtın kendisi olmuştur (Resim 3.8) [Cabanne, 1998].



Resim 3.8. J. Arp, Şans Kuramına Uyularak Düzenlenmiş Yapıştırma, Kolaj, 1916 [Şenyapılı, 2004]

Schwitters de eserlerinde soyutlamayı barındıran bir dadacıdır (Resim 3.9).



Resim 3.9. Schwitters, Merz 25A, 1920 [Yılmaz, 2006]

Bu anlamda Schwitters'in kolajlarında yaşamı görülebilir kılma eğilimi olduğundan söz edilmektedir [Rosenthal, 1996]. Kolaj tekniğiyle merz serisini oluşturmuştur. Dünyadaki olumsuzluklara, hayal kırıklıklarına tepki niteliğinde yorumlanan uygulaması soyut çalışmalar şeklindedir.

Sonuçta kesip, yapıştırarak ya da hazır nesnelere tuvalde kullanarak oluşturulan bu çalışmalar, ilerleyen dönemlerde farklı biçimlerde tekrar sahneye çıkmıştır. Ancak nesneyi parçalayarak meydana getirilen geometrik anlatımların ya da farklı malzemeleri aynı düzlemde buluşturarak gerçeği yansıtmaya girişimlerinin yanında, mutlak soyuta veya mistik anlatımlara varan anlayışlar da sergilenmiştir.

3.2. Mutlak Soyut/Üç Boyutluluk, Uzaya Açılma ve Mistik İfadeler

Bu alanda yer alan Süprematizm, Konstrüktivizm ve De Stijl, mutlak soyuta ulaşma anlamında önemli atılımlar yapmışlardır. Bunun yanı sıra gerek Kandinsky'de gerekse Malevich ve Mondrian'da mistik, bireyüstü bazı yaklaşımlar dikkat çekmektedir.

Rus sanatçı Malevich'in Süprematist Manifesto'yu (1915) yayınlaması sanat alanında soyutlama adına önemli bir olaydır. Çünkü bu manifestoda Malevich oldukça radikal kararlar almış ve eski resim geleneklerini tümünden silmiştir [İpşiroğlu,1993]. Malevich resmi gereksiz yabancı elemanlardan ayırma çabasında olmuştur. Endüstri çağının tipik özelliği olan gelenekleri yıkma isteği, bu şekilde sanat dünyasında da yankılarını bulmuştur.

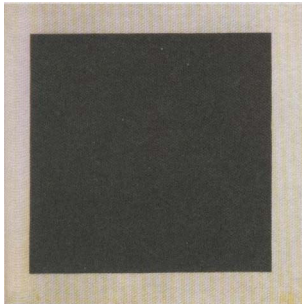
Süprematizm, Tunalı bu yaklaşımı şöyle açıklamıştır [Tunalı, 1989] ;

“Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir 'sıfır noktası'na götürmek ister. ... böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır.”

Bu rasyonelleştirme olayı, Malevich'in öne attığı "mutlak resim" kavramıyla yerine oturmuştur. Sonuçta Süprematizm, mutlak geometrik soyutlamayı uğraş edinmiştir. Bu arada iki bilim insanının çalışmaları da soyut resmin farklı iki kanadını destekler niteliktedir.

Bunlardan matematikçi-filozof Henri Poincare "bilimin değeri" başlıklı kitabında, duyguları bir tarafa itmiş, ama bunlar arasındaki matematiksel bağlantılara objektif olarak aktarılabilme imkanı tanıdığı; Henri Bergson'un ise "yaratıcı evrim" eserinde, hem geometrik hem geometrik olmayan (vital) kavramlarının bir arada var olduğunu söylediği ifade edilmiştir [Özer, 2000].

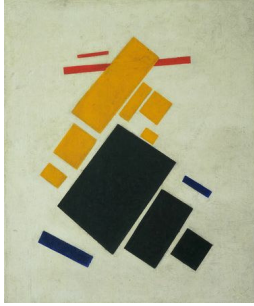
Malevich'in "sıfır biçim" adlı yapıtı, nesneden ve onun oluşturacağı duygulardan arınmıştır. Malevich nesnesiz dünya çağı dediği, sıfır biçiminin belirttiği gibi nesneden, mal mülk hırsından, çıkardan arınmış bir çağdır [İpşiroğlu, 1993]. Malevich eşitlik dengesine ulaşmaya çabalamıştır. Bu durumun nedeni yeni çağın teknolojiye birlikte getirdiği olumsuz gelişmelerdir. Materyalizme karşı bir tepki oluşturulmuştur. Malevich nesneyi insanlar için zararlı olduğu düşüncesiyle hem toplumdan hem de sanattan atmak gerektiğini düşünmüştür (Resim 3.10).



Resim 3.10. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913 [Şenyapılı, 2004]

Süprematizm Kübizm gibi dış dünyada referans alarak işe başlamamakta aksine içeriksiz bir dünyadan oluşmaktadır. Bu akım, savunduğu mutlak

geometrik ilkelerle, çağdaş sanat içindeki diğer sanat dallarını da etkilemiştir (Resim 3.11).

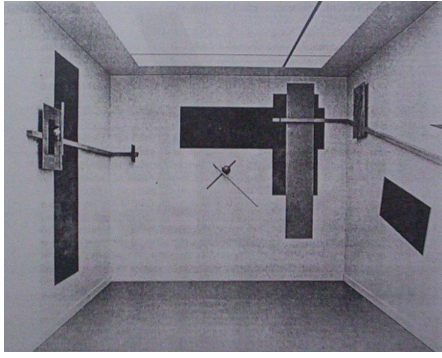


Resim 3.11. Malevich, Süprematist Kompozisyon, 1915 [www.moma.org, 2007]

1917'ye gelindiğinde üç boyutlu eserleri ve heykel tarzında yaklaşımıyla yeni bir akım olan Konstrüktivizm (inşacılık) ortaya çıkmıştır. Oluşan bu yapıtlar mühendislik ve mimarlık alanıyla daha yakından ilişkilidir. Bunun yanı sıra eserlerinin günlük sorunları işlemesi gerektiği inancındadırlar. Konstrüktivizm, yalın geometrik biçimleri ve endüstriyel malzemeleri kullanan heykelciliğin bir kolu olarak da görülmüştür [Lynton, 1982]. Konstrüktivist heykelde icat düşüncesi öne çıkmıştır. Tatlin ve Rodchenko yararcı mantığı benimserken, Gabo, Pevsner ve Malevich arı sanatın peşinde olmuşlardır. Tatlin kendini adeta bir teknisyen olarak nitelendirmiştir [Bilge, 2000]. Tatlin toplum için çalıştığı düşüncesiyle, işlevsel olana yönelmiştir. 400 metre yüksekliğinde ve içinde mekanı da barındıran '3. Komünist Enternasyoneli Anıtı' da yine toplum için yaptığı bir eserdir (Resim 3.12).

Konstrüktivizm'de klasik heykelcilikteki oyma ve yontma işlemlerinin aksine, farklı malzemeler bir araya getirilerek tümevarım yöntemine gidilmiştir. Heykelde insan eliyle yapıma izlerini silip, bireyselciliği kaldırdıklarını öne sürmüşlerdir. Ancak yine de sezgilere dayalı bir sistemi vardır [Bilge, 2000]. Yapım yöntemlerini net bir şekilde sistematik düzene oturtmadıklarından tam

El Lissitzky'nin gerçekleştirdiği 'Proun Room'¹ adlı çalışması da bu yaklaşımın somut bir örneğidir (Resim 3.14). Duvarlarda ve döşemede mimari verilere uyumlu ve ters olarak bir araya getirilmiş çeşitli biçimler vardır. Bu yapısal biçimler duvarlar arasında geçiş ögesi gibi sürekli olarak devam etmiştir. El Lissitzky çalışmasında sürekliliği sağlayarak duvarların ayrılığı ortadan kaldırmış, mekana yüzüyor hissi uyandırmıştır. Proun odası çağdaş sanatta 'yerleştirme'lerin öncüsü sayılmıştır.



Resim 3.14. El Lissitzky, Proun Room, 1923 [Moszynska, 1990]

Konstrüktivistler arasında iki farklı eğilim gelişmiştir. Mondrian ve De Stijlciler daha statik , zaman ve yer kavramlarından sıyrılmış ürünler verirken Rus Konstrüktivistleri *dinamik* kompozisyonlar şeklinde ürünler vermişlerdir. Bu yılı izleyen süreçte geometrik soyutlamanın en önemli hareketlerinden birisi olan De Stijl hareketi doğmuştur. Theo Van Doesburg'un öncülüğünde çıkan bu grubun amacı sanatın toplumsal görevini üstlenip yeni bir yaşam stili oluşturmaktır. Bu yüzden de farklı disiplinlerde de ilişki içine girmişlerdir.

¹ Bu sözcüğün "Yenin Onaylanması Projesi" deyişinin Rusça'da yazıldığı biçimiyle baş harflerinden veya "pro-unovis, for the school of the new art" adından oluşmuş olabileceği belirtilmiştir [Smith, 2004; Frampton, 1987].

De Stijl ile birlikte soyutlama eğilimi yüzyıl içinde yayılmış ve pek çok mimar ve sanatçıyı etkisi altına almıştır¹. Bu akımın özellikleri Bauhaus'da yer ettikten sonra pek çok tasarım alanında etkisini hissettirmeye başlamıştır. Özer bu konuyla ilgili şöyle belirtir [Özer, 2000];

“Evrensel, objektif kriterleri ön plana alan böylesine bir yaratma felsefesi, endüstri dizaynının ruhuna da uyduğu için, Bauhaus'da pratik bir değere kavuşacaktır.”

Amaçları insanları plastik sanatın içine almaktır. Doesburg farklı sanat dallarının ayrılmamasını savunmuştur. Bu doğrultuda, sanatçılar ve mimarlar arasında etkileşim olmalı ve sabit bir prensibe göre çalışmalarını yürütmeleri gerekmektedir.

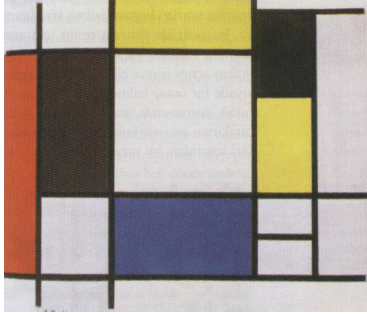
Bu akımın önemli temsilcilerin Mondrian'ın da soyut resmi uç noktalara kadar götürdüğü görülmektedir. Mondrian'ın soyutlama sözünden, bilincin eleme gücünü anladığı ve bu gücü yerine göre “*yok etme*” ve “*yıkma*” diye tanımladığı belirtilir [İpşiroğlu, 1993]. Mondrian, sanatında karşıtlıkların – iç/dış, nesnel/öznel, erkek/dişi gibi - dengesini kurmaya çalışmıştır. Yatay ve dikey çizgiler bu arayışın ürünü olmuştur (Resim 3.15). Çalışmalarında, görünen dünyanın ötesinde, düşünsel, mutlak gerçekliklere ulaşma çabası ve bireyüstü olma özelliği göze çarpmaktadır.

Mondrian, resim yüzeyinde üç boyutlu çalışmalardaki gibi bir derinlik kavramının kullanılmasına gerek olmadığını düşünmüştür. Bu şekilde resmi düz renk alanlarına indirgemıştır [Yılmaz, 2006].

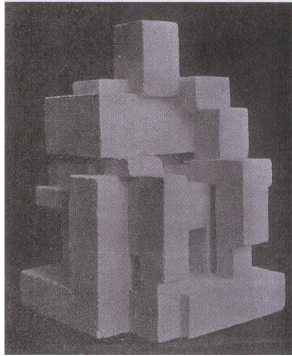
De Stijl grubu üyesi olan Vantongerloo'nun eserleri bu grubun resimlerinin üç boyutlu örneği olduğu düşünülmektedir (Resim 3.16) [Moszynska, 1990]. Çözümlemeyi ve sorgulamayı gerekli gören bilimsel yöntem, Vantongerloo

¹ De Stijl akımının, oluşturduğu düşünce sistemiyle Bauhaus'u ve buna paralel olarak Mies Van Der Rohe, Gropius, Rietveld gibi mimarların çalışmalarını etkilediği ifade edilmiştir [Şenyapılı, 2004]. Çalışmaların bu yönde ilerleyişi sonrasında Uluslararası Stil'i oluşturmuştur.

gibi diğer heykeltıraşlar üzerinde etkili olduğu söylenmektedir [Bilge, 2000]. Bu sebeple heykeltıraşlar üreticilik yerine yaratıcı olmaya yönelmişlerdir.



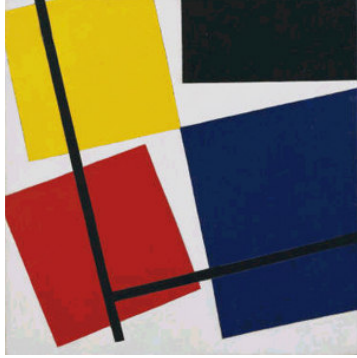
Resim 3.15. Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Grili Kompozisyon, 1920 [Yılmaz, 2006]



Resim 3.16. Vantongerloo, De Stijl Kuramlarıyla Yapılan Heykel, 1919 [Kortan, 2004]

Doesburg, 1930 yılında somut sanatla (*art concrete*) ilgili bir manifesto yayınlamıştır. Bu yazıda zihinde oluşturulan, evrensel olan, asal plastik öğelerle kurgulanan, basit teknik, açık bir anlatımı olan sanattan somut sanat adıyla bahsetmiştir. Çünkü bir çizgiden düzlemden daha somut bir şey olmadığını savunmuştur. Bu kuralları uygulayan her sanatçının somut bir şeyler yapmış olduğunu aksi takdirde tasarlananların sadece zihinde kalacağını belirtmiştir [Moszynska, 1990]. Doesburg bu anlamda soyutlama yoluyla kağıda dökülenlerin de aslında somut nitelikte şeyler olduklarını vurgulamıştır.

Doesburg'un tavrının Mondrian'ın uyguladığı yaklaşımı anımsattığı ancak eserlerinin Mondrian'ın yaptıklarının aksine ruhsal içerikten yoksun olduğu öne sürülmektedir [Rosenthal, 1996]. Çünkü temelde o da kompozisyonlarında grid düzeni, temel renkleri kullanmıştır (Resim 3.17).



Resim 3.17. Doesburg, Simultaneous Counter-Composition, 1929–30
[www.moma.org, 2002]

Soyutlamayı, bu geometrik ifadelerin yer aldığı hareketlerin dışında, sanatında farklı biçimlerde barındıran Vassily Kandinsky'e de değinmek gerekmektedir. Çünkü 1910 yılında ressam Kandinsky'nin sadece renk lekeleriyle oluşturduğu suluboya resmi, bilinçli anlamda sanatta soyutlamanın ilk örneği olmuştur. Bu çalışmalarda renklerin, yaşantıdaki coşkuya dayalı olguları harekete geçirebilecek nitelikte olduğu belirtilmiştir [Özer, 2000]. Bu şekilde 'mutlak soyut'tan söz edilmeye başlanmıştır (Resim 3.18). Kandinsky'nin sanatında gerçeğin çocukluğumuzdaki gibi canlı, hareketli bir hal aldığı, bu çocuksu, ilkel sanatı temel alarak eserlerini oluşturduğu belirtilir [Kuspit, 2006]. Kandinsky'nin sanatında yöneldiği soyut ve tinsel tutum, gerçeklerin insanın içinde arandığını göstermiştir. Bir bakıma iç dünyasıyla iletişime geçme anlamı taşımaktadır. Bu durum, Avusturyalı nörolog Freud'un psikolojide ortaya attığı psiko-analiz yöntemini akla getirmektedir. Kandinsky'de soyutlama iç dünyasını *dışa vurma*sı şeklinde olmuştur.

Kandinsky Teosofi¹ akımından etkilenerek, tinselliğe ulaşmak için duyguları aşır nesnenin içsel titreşimlerini hissetme yoluna gitmiştir. Aslında bu durum bireysel gözleme dayalı bir çaba olmuştur.

Kandinsky, Klee gibi sanatçılardan oluşan Der Blaue Reiter Grubu ekspresyonizmin soyut dışavurumcu tarafını öne çıkaran bir hareket başlatmışlardır² (1911).



Resim 3.18. Vassily Kandinsky, Boğaz Doğaçlaması, 1914 [Yılmaz, 2006]

Kandinsky [Kandinsky,1993] ;

“Her biçimin içsel içeriği vardır. Biçim, demek ki, içsel içeriğin dışavurumudur”

şeklinde dışavurumculuğun, nesnelerin içsel titreşimlerinin sanatçıda uyandırdığı anlatımlar olduğu açıklamıştır. Bu şekilde sanatsal doğrulara, denge ve oran ilişkilerine sanatçının içinden gelen duygularla erişilmektedir.

¹ Teosofi akımının 19.yy materyalizmine karşı kurulmuştur. Bir dernek hareketi olarak çıkan kurum pozitif yöntemlerine karşı bir tavır sergilemektedir.

² Dışavurumculuk yüzyılın başlarında sıkıntı ve karamsar bir ortam sonucu ortaya çıkmıştır. Eserlerde de bu nedenle sert çizgiler, yoğun, şiddet uyandıran renkler hakimdir [Palmier, 2002]. Bunun yanı sıra dışavurumcu eğilimler daha öncesinde Die Brücke Grubu'na dahil sanatçılarda da görülmüştür. Dışavurumcu ressamların hissettiklerini resme aktarırlarken çizgisel efekt ve renklerden faydalanmışlardır.

Kandinsky'e göre eğer sanat renk ve biçimler yoluyla duyguların ifadesiyse, o zaman sanatçı duygularını hiçbir şeye referans vermeden doğrudan aktarmalıdır [Gelernter, 2000].

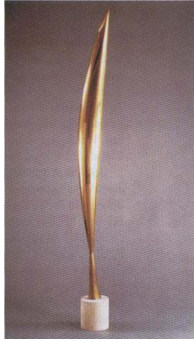
Bireysel, spontane ve mistik anlatımlara Sürrealist'lerde de rastlamak mümkündür. 1924 yılında Andre Breton Sürrealist Manifesto'yu yayınlamasıyla sanat ortamında söz edilmeye başlanan Sürrealist'lerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna düşündükleri fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak , sanatı uygarlığın düzenli ve sınırlı kurallarına karşı kullanmak olarak açıklanmıştır [Lynton, 1982]. Sürrealizm, insanda korkma ve şaşma hislerini hareketlendirmektedir. Gerçeğe ulaşmak için bilinçdışını -özellikle Freud'un psiko-analitik yöntemiyle gündeme getirdiği bilinçdışı kavramı- kullanma yoluna gitmişlerdir. Bu akımın sanatçıları spontane hareketlerle resimlerini yapmaya yönelmiştir. Bilinçdışına ulaşmak için otomatizm¹ yada rüyanın çağrışımlarının sorgulanması yöntemlerine başvurmuşlardır. Sanatçı rastgele oluşan halüsinasyondan veya rüya sırasında gördüklerinden sonra hafızasında kalanları tuvale aktarmasıyla eser meydana gelmiştir. İnsanın bilinçdışından çıkanların, kontrole alınmamış, herhangi bir elemenden geçirilmemiş halde olmasının yaratıcı gücü arttırdığı savunulmuştur.

Mondrian'ın resimde yaptığı sadeleşmeyi, belli bir kuram barındırmadan Brancusi'nin heykelde yaptığı belirtilmektedir. Yapıtlarının uzaya doğru genişlemek isteyen, uzayı delen özellikte oldukları vurgulanmaktadır [Yılmaz, 2006]. Heykeltıraş Brancusi biçimleri basitleştirmiş ve fazla detayları elemiştir. Sadece parçanın karakteristik özelliğini yansıtmıştır [Moszynska, 1990]. Eserlerinde sadeleştirme yoluna gitmiştir (Resim 3.19). Bu sayede soyutlamada öze ulaşmaya çabalamıştır.

¹ 1924'ten beri gerçeküstücülerin sanatta bilinçaltının yaratıcı gücünü ortaya çıkarmak amacıyla kullandıkları bir anlatım tekniği [Anabritannica,cilt:17: 1989]. Anlık çağrışımlarla rastlantısal olarak yakalanan imgelerdir.

Brancusi geometrik yerine biyomorfik soyutlama örnekleri sergilemiştir. [Rosenthal, 1996].

Brancusi dışında, heykeltıraş Henry Moore da eserlerinde fiziksel dünyanın ötesindeki evrensel gerçeği yansıtmaya çalışmıştır [De La Croix, 1991]. Eserlerindeki soyutlama, uzayın heykelin içinde dolanmasına izin vermekte ancak yine de bu dünyanın varlığı olduğunu belli etmektedir [Yılmaz, 2006]. Genellikle yapıtlarında soyutlamayı, organik anlayış çerçevesinde vermiştir. Tasarımlarının ifadesinde doğal nesnelere yararlanmış ve insan figüründen yola çıkmıştır (Resim 3.20) .



Resim 3.19. Brancusi, Uzayda Bir Kuş, 1925 [Yılmaz, 2006]



Resim 3.20. Moore, Uzanan Figür, 1939 [www.nga.gov, 2007]

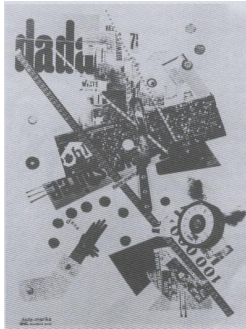
Sonuç olarak, plastik sanatlarda görülen bu mutlak soyut düşüncesi ve mistik ifadelerle başvurma anlayışı, modern hareketlerin birbirlerine benzer tutumlar

sergilemelerine ve karşılıklı etkileşimlere sebep olmuştur. Bu doğrultuda konuların ilişkilerini, ortak noktalarını belirlemek önem taşımaktadır.

3.2.1. Fotomontaj, işlevsellik ve mimari

Çağın ilk dönemlerinde ortaya atılan pek çok düşünce, modern sanat akımlarını ortak paydalarda buluşturduğu gibi sonraki yıllarda sanat dünyasına giren bazı hareketlere de öncülük etmiştir.

Kolaj çalışmasında olduğu gibi sanat dışı biçimlerin birarada sunulduğu fotomontajdan¹ yararlanarak, dadacı ve fütürist sanatçılar tekniğin öznel, parçalanmış ve anlamsız eser yaratma olayını kullanmışlardır [Anabritannica, cilt:9, 1989]. Hearfield'in propaganda amaçlı kullanmaya başladığı fotomontaj örnekleri bunlar arasında yer almaktadır (Resim 3.21) [Lynton, 1982]. Fotomontajda anlamsal açıdan kurguyu pekiştiren, üst üste çakışan biçimler katmanlılık yaratmıştır. Bu yaklaşım diğer sanat dallarında ve mimarlıkta da kullanılmıştır.



Resim 3.21. Grosz ve Hearfield, Dada-merika, 1920 [Yılmaz, 2006]

Bu anlayışın daha ileri bir aşaması, sanayi üretimi hazır nesnelere kompozisyon oluşturmak için kullanan Duchamp'ta da görülmektedir. Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı eseri, bu anlamda sanattaki kalıplara ve geleneksel

¹ Ayrı ayrı fotoğrafların veya bölümlerin, sırayla pozlanıp veya üst üste pozlanıp aynı kağıt üzerine düşürülmesiyle oluşturulan forğraf görüntüsüdür [Anabritannica, cilt:9, 1989].

anlayışlara tepkili niteliğindedir (Resim 3.22). Eşyalar da normal kullanım alanında koparılıp farklı biçimlerde sunulmuştur. Varolan nesnelere yeni anlamlar kazandırmışlardır. Marcel Duchamp seri üretim nesnelere sanat eseri yapmış ve hazır yapım adı verilen bu çalışmalarında, somut olanın soyutluğu ve bağlamından kopması söz konusudur.



Resim 3.22. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917 [Şenyapılı, 2004]

Her ne kadar yüzyılın ikinci yarısındaki oluşumların içinde varolmuş bir hareket olsa da nesnelere bağlamından koparılması anlayışına yakın bir tutum sergileyen Pop Sanat akımına da kısaca değinmek gerekmektedir. Oluşmasında Duchamp'ın rolü olduğu belirtilen Pop Sanat akımı, 1950'lerin sonlarında ortaya çıkmıştır [Anabritannica, cilt:18, 1989]. Bu akım, Amerika'nın Soyut Dışavurumculuk ve Ressam Sonrası Soyutlama biçimindeki hareketlerine başkaldırı niteliğindedir ve dadaizme özgü hareketler olarak yorumlanmıştır [Lynton, 1982]. Objektif bir bakış açısıyla pop kültüre ait kişileri, dergileri, araçları tuval yüzeyinde birleştirmişlerdir (Resim 3.23).

Nesnelerin bilinen işlevlerinin dışında farklı anlamlarda kullanılmasının yanında sanatta işlevi ön plana alan yaklaşımlar da sergilenmiştir. Örneğin, Konstrüktivist düşüncenin resimde, heykelde ve mimarlıkta görülebilmekte

olduğu ifade edilmiş ve temelinin de sanatın doğasına, yaşamdaki işlevine yönelik yeni yaklaşımlara dayandığı söylenmiştir [Gabo, 1971].



Resim 3.23. Andy Warhol, Altı Adet Marilyn, 1963 [Yılmaz, 2006]

Konstrüktivizm komünizmle yakın ilişkili olmuştur ve topluma kapalı olan, burjuvacılığı reddetmiştir. Bu nedenle tasarımda uygulamaya yönelik yararcı yönleri savunduğu belirtilmiştir [Hollingsworth, 1988]. Hem malzeme hem görünüş anlamında işlevsel, kolektif ve modern şeyler yaratmaya işaret etmişlerdir. Katı bir soyutlama anlayışı vardır ve yeni malzemelerle mühendislik tekniklerini birleştirip, ortaya soyut görünüşlü ürünler çıkarmışlardır.

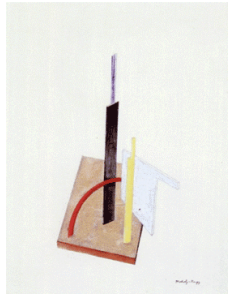
Rus devriminin de sanatçıların düşüncelerinde önemli etkileri olmuştur. Rus sanatçıları Kübizm ve Fütürizm'den etkilenmişlerdir. Bu dönemde mimarlık, resim, heykel sanatlarının klasik sınırları belirsizleşmeye başlamıştır [Hollingsworth, 1988]. Rus sanatçıların sonraki yıllarda Avrupa'ya gelmesiyle sanatlar arası iletişimin Avrupa'da da önem kazandığına tanık olunmuştur. Tatlin'in heykelle mekanı sokması ve toplum yararına çalıştığını belirtmesi sanattaki işlev konusunda düşüncelerin değişmesinin bir örneğidir.

Konstrüktivizmin Avrupa'da etkilerinin yayılmasında önemli bir rolü olan Bauhaus okulu da, öğrencilerine özgürce düşünme , *yaratıcılıklarını* ortaya koyma ve yeni çağa uygun ürünler oluşturabilmeleri yönünde eğitim veren,

yeni çağın içinde sağlam bir yer edinmiştir. Bu okulda toplumsal sorumluluk anlayışıyla sanat halka indirgenmeye çalışılmıştır. *İşlevsel* bir anlayış hakimdir. Bauhaus'da toplum yararı için rasyonel yani teknoloji ve makine üretimine dayalı tasarımlar yapılmıştır.

Okulda genellikle soyut çalışmalar yapan ressamlar ders vermişler ve tasarım kuramı üzerinde durmuşlardır. İki ve üç boyutlu çalışmalarında çeşitli malzemeler kullanarak renklerle, biçimlerle uğraşmıştır. O dönem için böyle bir anlayış bir ilk olarak görülmektedir. Temel biçimlerin üzerinde gidilmiştir ve okul bu biçimlere dayalı kompozisyon çalışmalarının merkezi olmuştur. Bauhaus, De stijl grubu sanatçılarıyla birlikte soyut resim dilini oluşturmaya çalışmıştır. Bu anlamda çizgi türlerinin , renkli yüzeylerin ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerinin kompozisyon çerçevesinde etkilerini sorgulamışlardır.

Soyutlama Bauhaus'da yer alan Moholy-Nagy'nin düşüncelerinde de temel ilkelerinden birisidir [Rosenthal, 1996]. Moholy-Nagy teknolojiye ve makineye dayalı bir estetik anlayışını benimsemiştir. Yeterli ölçüde ve sadece gerekli malzemeler tasarımda yer almıştır (Resim 3.24).



Resim 3.24. Moholy-Nagy, Adsız, 1921 [www.moholy-nagy.org, 2004]

Bauhaus'da eğitim veren ressam Paul Klee de, işlevsellik konusunu incelemiş ve eserlerinde renk, çizgi düzenleriyle bunların yerli yerinde gerektiğinde kullanılmasıyla soyutlamayı kullanmıştır. Bu sayede, daha

rasyonel bir çerçeve oluşmuştur. Bauhaus sanatçıları, sanatta soyutlamayı hayatın her alanına yaymak istemişlerdir .

Sonuçta modern sanat hareketlerinde yer alan akımlar soyutlamanın içinde farklı biçim ve teknikleri barındırmışlardır. Ancak bazı noktalarda birbirleriyle iç içe geçmiş, üretimlerine karşılıklı katkıda bulunmuşlardır. Gerçeği yansıtmaya amaçlı sergilenen bir dizi hareket, temelde sanayi toplumunun olumlu olumsuz etkilerini taşımaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmasıyla sanatta izlerini daha belirgin olarak hissettiren bu etkiler, sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya taşınmasıyla da farklı bir boyuta girmiştir. Bu nedenle yüzyılın diğer yarısını ayrı başlıklar altında ele alarak önemli noktalarını vurgulamak, konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

3.3. Modernliğin Eleştirisi

Çağın ilk yarısında yaşanan iki savaş, modernleşmenin kötü sonuçları şeklinde yorumlanmıştır. Gelişen teknoloji ve makineleşme insanlığa hizmet etmenin ötesinde yıkıcı etkilere de neden olmuştur. Ortamın karamsar havasında hayal kırıklığına sürüklenen sanatçılar da, evrensel, rasyonel bir tutum yerine, duygularını açığa vuran kişisel, anlık yaklaşımlara yönelmişlerdir. Soyutlama da, bu tutuma uyan bir biçime doğru kaymıştır.

Modern sanatın öyküsünde Lynton, 1930'larda soyut resmin sahneden çekildiğini yerine daha biçimsel türler geldiğini ancak savaş sonrasında her ne kadar eleştirilere uğrasa da, soyutlamanın sanatta 1950 ve 60'larda yeniden ortama egemen olduğunu ifade etmektedir [Lynton, 1982]. Savaş sonrası yükselen soyutlama, genellikle savaş dramının korku verici yanlarını işlemiş ve bunlar oldukça etkileyici izler bırakmıştır.

Bu dönemde soyutlamanın *Cold abstraction* ve *Warm abstraction* adında iki farklı yönde geliştiği görülmüştür [Moszynska, 1990]. Avrupa'da 1939'dan sonraki dönemde çıkan bu iki eğilimlerden cold abstraction (geometrik sanat),

somut sanatla benzerlik gösteren bir anlayıştır. Warm abstraction'da ise dışavurumcu biçimde –soyut dışavurum, lekecilik gibi- soyutlama örnekleri verilmiştir.

1940'larda Amerika'da görülen ve savaşın kötü etkilerine tepki niteliği taşıyan Soyut Dışavurumculuk akımı ortaya çıkmıştır. Bu hareket, belli bir üsluba bağlı olmamış, Avrupa sanatının özelliklerini tamamen barındırma yoluna gitmeyen bir sanat yaratmaya çalışmıştır. Harvey'e göre [Harvey, 1997];

“Bu akımın sanatı yeterince yabancılaşma ve kaygı ile yüklüydü, şiddet dolu parçalanmayı ve yaratıcı yıkmayı yeterince ifade ediyordu.”

Bu anlamda bakıldığında Amerika'da soyutlamanın büyük planlar ve içsel kompozisyonlar şeklini aldığı belirtilmektedir [İnal, 2003]. Büyük duvar resimleri şeklinde oluşturulan tuval sanatçının iç dünyasının anlatımına dönüşen ancak yüzyılın ilk dönemlerinin aksine rasyonel biçimlenmeye sahip olmayan niteliktedir. Soyut Dışavurumculuk, plastik sanatlar içinde heykele de teknik açıdan farklı açılımlar getirmiş, insanların korkularını, sıkıntılarını yansıtan soyutlamalar yapılmıştır. Bunları gerçekleştirirken, parçaları birleştirilerek oluşturulan bir kompozisyon uygulamasına yönelmişlerdir.

Soyut Dışavurumculuk gibi geometrik soyutlamaya karşı tavrı sergileyen Kobra Grubu (1948) da düşünmeyle, resmetme eyleminin çakıştığı bir resim olayı üzerinde durmuştur ve resim yapma eylemi yani işlemi üzerine dikkati çekmiştir.

Bu dışavurumcu, kişisel yaklaşımların yanı sıra az ve öz anlatımı benimseyen ancak çağın başında yer alan akımlar gibi rasyonalizmi temel alan çabası gütmeyen hareketler de oluşmuştur. Yüzyılın son dönemlerinde hem figüratifliği hem soyutlamayı içinde barındıran Yeni Dışavurumculuk (Neo-Geo) da değişen değerlerin bir yansıması olarak meydana gelen çoğulcu ortamın yapısını gözler önüne sermektedir.

Yüzyılın ikinci yarısında hayat bulan bu oluşumları ortak paydalarda buluşturmak, hem çıkış noktalarını aydınlatılabilmek, hem de disiplinler arasındaki ilişkilerin boyutlarını sunabilmek açısından uygun bir çözüm olacaktır. Bu yıllarda sanat alanında hissedilen doğu etkisine, yapı sökümcü, postmodern tavırlara ve sanatçıların soyut işlerindeki temsil anlayışını nasıl yorumladıklarına değinmek gerekmektedir.

3.3.1. Doğu etkisi ve yapı sökümlü

Soyut Dışavurumculuğun yanı sıra Minimalizm ve ABD'de görülen diğer soyut eğilimlerde, soyut doğu sanatının etkileri gözlemlenmektedir. Diğer yandan felsefede Derrida ve yapı sökümlü, sanat ve mimarlıkta etkisini göstermiştir. Sanatçı, düzene ve geleneksel biçimlere karşı bir tutum sergiler hale gelmiştir.

Doğu kaligrafisindeki soyut anlayışın, daha tinsel bir tutum olduğu ve ruh, bellek, bilinçaltının kompozisyona aktarımının da dolaysız yollarla olması gerektiği belirtilmektedir [Dal, 1991]. Bu doğrultuda, kompozisyonu oluştururken hızlı bir süreçle, boyanın potansiyelini açığa vuran bir işlem söz konusu olmaktadır. Spontane hareketler ve kişisel ön plandadır. Öte yandan yapı sökümlü felsefesine bakıldığında, yapısalcı tutumun aksine, merkezi olmayan (figürü veya insanı merkezden alan), dışavurumcu, bireysel bir özelliğe sahip olduğu görülmektedir.

Derrida'nın kolaj/montaj düşüncesi, tüketicilere, elemanları gönüllerinin istediği gibi yeniden birleştirme olanağı vermektedir [Harvey, 1997]. Çünkü Derrida'ya göre her akıl farklı şekilde algılar ve dünyayı farklı şekilde görür. Bu nedenle bu öznellikten kaçınılamaz [Gelernter, 2000]. Bu çerçevede rasyonel düşünceye, insan aklına değer veren Kantçı felsefeye de karşı bir tutum sergilemişlerdir. Buna paralel olarak, yeni soyutlama anlayışında parçalardan oluşan, iç içe geçen biçimler farklı bir düzende sunulmuştur.

Bu düşünceler çerçevesinde gelişen hareketlere bakıldığında, Soyut Dışavurumculuk'da sanatçıların öznel tutumlarını, kendilerinin geliştirdiği yöntemlerle, renk, çizgi gibi elemanları kullanarak yansıttığı görülmektedir. Özgürce anlatım biçimleri, farklı tarzlarda belirli bir gruba sığmayan sanatçılar doğurmuştur.

Özellikle bu akımın öncülerinden Jackson Pollock'un eserleri, komünist totalitarizm tarafından tehdit edilen bir dünyada Amerika'nın liberal ideallerin kalesi olduğunu kanıtlar nitelikte olduğu ileri sürülmüştür. Soyut Dışavurumculuk'un savaşın kötü sonuçlarını yansıtmakta önemli bir rol üstlendiği de vurgulanmaktadır [Harvey, 1997]. Pollock'un bu tarihten sonra yaptığı damlatma teknikli doğaçlama eserleri ile ilgili olarak eleştirmen-sanatçı Graham, spontane tasarımlarla ilkel sanatlara daha fazla yaklaştığını düşünmüştür. Ona göre spontanelik bilinçaltına ulaşmada büyük özgürlük sağlamaktadır [Moszynska, 1990]. ABD'nin Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atması, Avrupa'daki ölüm kampları gibi insanlık dramları sonucu savaşa tepki olarak görülen bu bireysel dışavurumlar, sanat çevresinde içtenlik ve yaratıcılık kavramlarının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Direkt, spontane dışavurumlar bu bireysel anlayışı yansıtmaya biçimi olmuştur. Bu durumda soyutlamayı işaret etmektedir. Özetle, Soyut Dışavurumculuk hem Fütürizm hem Sürrealizm akımından bazı etkileri içine alarak ileride hızın resim eylemini tanımlayıcı hale geldiği eylem resmi ve lekecilik olarak karşımıza çıkmıştır.

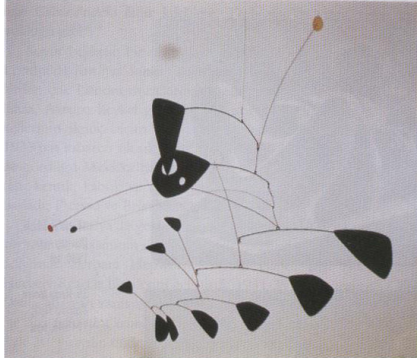
Eylem sanatının önemli temsilcilerinden Franz Kline, genellikle renksiz sade kompozisyonlar oluşturmuştur (Resim 3.25). Eserlerinde Doğu kaligrafisine benzer biçimde siyah kalın boyalar kullandığı belirtilir [Yılmaz, 2006].

Diğer yandan aynı dönemde çalışmalarını sürdüren heykeltıraş Alexander Calder'in ise, evrende gizli bir matematik denge aradığı belirtilmektedir [Yılmaz, 2006]. Yapıtları durağan ve devinimli diye iki farklı grupta toplanmıştır. Brancusi ve Moore fazla kütleleri heykelden atarlarken, Calder

tam tersine atılan parçalarla heykeli oluşturmuştur (Resim 3.26). Sonuçta soyut heykelde de sadeleşme, gereksiz olanlardan kurtulma veya gerektiği kadarını kullanma çabası hakimdir.



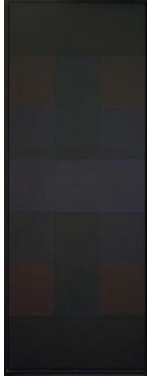
Resim 3.25. Franz Kline, New York, 1953 [Yılmaz, 2006]



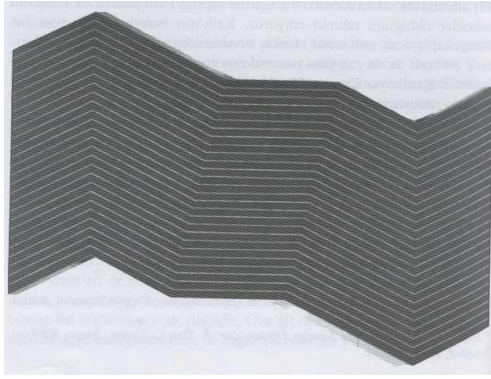
Resim 3.26. Calder, Mavi ve Kırmızı Noktalı Anten, 1953 [Yılmaz, 2006]

1957'de soyut resim eserini oluşturan Ad Reinhardt, geometrik soyutlamaya yönelen sanatçılardandır (Resim 3.27). Doğu sanatını inceleyen Reinhardt, Asya sanatının son derece açık olduğunu, değişmeyen özün düşünüldüğünü belirtmiştir [Lynton, 1982]. Bu nedenle sanatta özü evrensel ilkeleri aradığı için gereksiz öğelere yer vermemiştir ve bu düşüncesi ileride Minimalist sanatın etkilendiği yönü olmuştur. Ekonomik anlatımı tercih etmiştir.

1960'larda, soyutlama daha sakin ve kopmuş duyarlılığa yönelmiştir. İkinci nesil soyut ekspresyonistler yüzeyleri düzleştirip, şiddetli duyguları azaltmışlardır. En az renkle, düz çizgiler kullanmışlardır [Rosenthal, 1996]. Buna örnek olarak, Stella'nın tuvalin şeklini çeşitlendirmesi ve arı etkiler için tuvalle oynaması sayılabilmektedir (Resim 3.28).



Resim 3.27. Reinhardt, Soyut Resim, 1957 [www.moma.org, 2007]



Resim 3.28. Frank Stella, Daha Çok Ya Da Az, 1960 [Yılmaz, 2006]

Heykel alanında, Anthony Caro'nun Mayıs ayı eserine bakıldığında, renk kullanarak metal malzemeyle yaptığı çalışmalarını, insanı şaşırtacak kadar çeşitlilikler sergileyebildiği görülmektedir (Resim 3.29) [Lynton, 1982]. Eser, sanatçının kişiliğini açığa vuran ve tekniğiyle dikkatleri üzerine çeken yapıtlara örnek niteliğindedir.



Resim 3.29. Antony Caro, Bir Mayıs Ayı, 1963 [Yılmaz, 2006]

Soyut dışavurumcu heykeltıraşlardan David Smith ise, ilk zamanlar çizgisel bir tutum sergilerken, daha sonraları metal levhalarla küpler yapmaya başlamıştır. Diğer soyut dışavurumcular gibi yaptığı işlerde hareketin sınırında bir denge arayışı vardır [De La Croix, 1991]. Bu metal küpler, geometrik soyut resmi anımsatan biçimde bir araya gelmişlerdir (Resim 3.30).

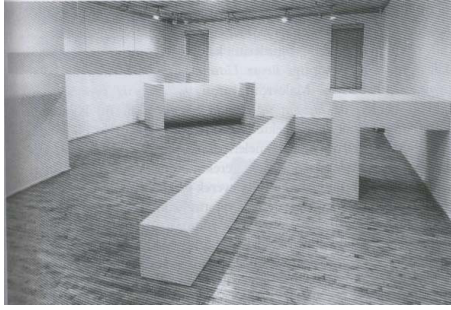


Resim 3.30. David Smith, Kübler XXVII, 1965 [Yılmaz, 2006]

Smith, resimle uğraşmış olmasının getirisi olarak resim ve heykel arasında önemli bir fark olmadığını düşünmüş ve bu nedenle bir süre zeminde çalışmıştır. Smith'in eserlerinde resim etkileri yakalandığı ve bu çalışmaların hacim düzenlemesi niteliğinde olduğu öte yandan Konstrüktivist

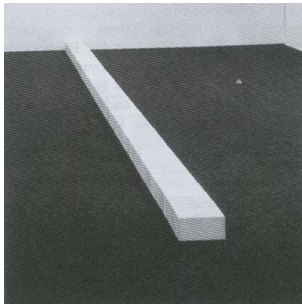
heykeltıraşlardan esinlendiği belirtilmektedir [Lynton, 1982; Yılmaz, 2006]. Eserleri, süslemeden arınmış ve Minimalizm'e yakın bir tarz izlemiştir.

Farklı bir anlayışla eserlerine yaklaşan heykeltıraş Morris ise tek parçada kompozisyonlar oluşturmuştur (Resim 3.31). Açık, yalın biçimli nesnelere yerleştirme biçimine göre farklı algılara neden olmuştur.



Resim 3.31. Morris, Adsız, 1965 [Yılmaz, 2006]

Diğer yandan 60'larda, Minimalizm'in içerisinde anılan Carl Andre 'Kaldıraç' çalışmasında, küp gibi geometrik nesnelere açık, basit bir eser ortaya çıkarmıştır. Andre'nin kullandığı malzemeler, tek olarak veya sırayla dizilerek oluşturulan basit, standart, eşit büyüklükte elemanlardır [Rosenthal, 1996]. Bu şekilde geleneksel heykel yöntemindeki kesme oymayı bir kenara koyup hazır kesilmiş nesnelere yapıtlarını oluşturmuştur (Resim 3.32).

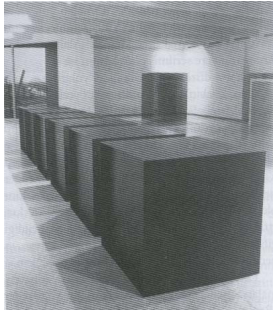


Resim 3.32. Andre, Kaldıraç, 1966 [Yılmaz, 2006]

Morris ve Andre'nin de dahil olduğu Minimalizm, açık ve sade bir zevki yansıtmakta ve Malevich, Tatlin, Mondrian, Duchamp, Reinhardt'ın sanatından etkiler barındırmaktadır. Planlı, akılcı bir tutum sergilemiş, az ve öz anlatımı benimsemişlerdir. Minimalizm Soyut Dışavurumculuk'un bireyselliğine karşıdır.

Onlar sadece izleyicinin gerçeği algılamasında, nesnenin fiziksel gerçeğini ve mekandaki varlığının estetik deneyimini önemsemişlerdir [Rosenthal, 1996]. Bu anlamda mekanı, malzemeyi, rengi ortaya çıkaran tasarımlar yapmışlardır. Bunun yanı sıra Duchamp'ın sanatçı elinin en az değdiği, az emekle hazır nesnelere üzerinden yaptığı sanat da etkili olmuştur. Endüstriyel malzemeleri kendisini yansıtmaya biçimde kullanmışlardır.

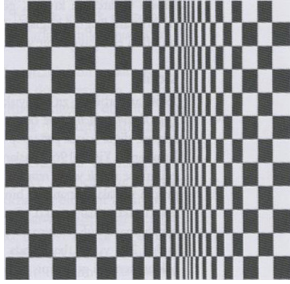
Bu hareketin içinde yer alan Donald Judd'un sanat yaklaşımı, biçimin mekân içindeki gerçek ve temel durumunu yansıtmaya şeklidir [De La Croix, 1991]. Eserleri Malevich'in beyaz üzerine siyah kare resminin üç boyutlu halleri olarak nitelendirilmiştir [Yılmaz, 2006]. Donald Judd çalışmalarında sıralı küpleri kullanmıştır (Resim 3.33).



Resim 3.33. Donald Judd, Adsız, 1971 [Yılmaz, 2006]

60'lı yıllarda ortaya çıkan Op sanatta ise figüratif resimlerin, perspektif, renk, gibi araçların soyut bir biçimde sunulması söz konusudur. Op sanat, adından da anlaşılacağı gibi optik etki uyandıran bir geometrik soyutlama türüdür. Hareket ediyor izlenimi veren eserler çekici bir nitelik taşımaktadır. Victor

Vasarely ve Bridged Riley önemli temsilcilerinden olmuşlardır (Resim 3.34). Bu sanatçılar, direkt geometrik biçimlerden yola çıkarak illüzyonist ekiler yaratmışlardır.



Resim 3.34. Bridged Riley, Karelerin Devinimi, 1961 [Yılmaz, 2006]

Öte yandan Yeni Dışavurumculuk (Neo-geo) hareketi, geçmiş zamanların sanat anlayışından izler taşısa da, günün politik, sosyal olguları açısından eksik kaldığı düşünülmektedir [Moszynska, 1990]. Bu yaklaşım 1980'lerin başında Amerika'da Avrupa figürasyonuna karşıt bir tavır izlemektedir.

Adsız adlı tablosu ile Richter bu çerçeve içinde yer alır çünkü doğadan tam anlamıyla kopmadan, figür geleneğini barındıran bir anlayış sergilediği ifade edilmektedir (Resim 3.35) [Yılmaz, 2006]. Bu hareketin içinde anılan Gerhard Richter, resimlerinde hem soyut hem figüratif öğeleri kullanmıştır. Yüzyılın ilk dönemlerinde soyutlamada daha katı bir tutum varken, Richter bu duruma farklı bir bakış açısı getirmiştir



Resim 3.34. Gerhard Richter, Adsız, 1984 [Yılmaz, 2006]

Çoğulcu ortamda, içinde soyutlamayı barındıran hareketlerin dışında, belli bir akımın peşinden gitmeyen ancak çalışmalarında soyutlama eylemini, çağın karmaşık ortamını yansıtan farklı bir bakışla ele alan, Robert Gober, Cady Noland, Philip Taaffe ve Christopher Wool gibi sanatçıların algısal soyutlama anlayışını geliştirdikleri ifade edilmiştir. Bu sanatçıların işleri, kargaşalı geçen - süikastlar, isyanlar, seri katiller ve cinsel rollerin yeniden tanımlanması gibi dönemin tarihini de yansıtmaktadır. Sanatçılardan Taaffe de bu şekilde bir sentezcidir ve batının dışından alınmış dekoratif biçimli modernist soyut benzetmeleri, irrasyonel ve hissel yönde geliştirmiştir. Bunun için soyutlamayla birlikte sanat dünyasına giren bir teknik olan kolajdan da yararlanmıştır (Resim 3.36) [Deitch, 1991].



Resim 3.36. Taaffe, Easter Choir, 1989-90 [collections.sfmoma.org, 2006]

Kendi aralarında da farklı uygulamalar olsa da soyutlamayı yeniden tanımlamaları açısından önemli bir yenilik getirmişlerdir. Sadece saf soyutlama örnekleri yerine kolajlardaki gibi içinde temsiliyeti barındıran çalışmalar da sergilemişlerdir. Günün sıkıntılarının, sarsıcı olaylarının insan üzerinde bıraktığı etkilerle daha düzensiz bir tavır göze çarpmaktadır.

Sonuçta bu çoğulcu ortam içinde yer alan savaş sonrası hareketlere genel olarak bakıldığında, savaşa tepkileri dile getiren düşüncelerle spontane dışavurumlar, bilinen düzene aykırı biçimler ve tekniklerle sunulmuştur. Ancak diğer yandan sanatta daha sakin ve bu bireyselliğin dışında

yaklaşımlar da mevcuttur. Çağın ikinci yarısında görülen bu oluşumlara farklı bir perspektiften bakarak önemli bölümleri aydınlatmak ve sanat alanında değişen düşüncelere değinmek yararlı olacaktır.

3.3.2. Temsil sorunu ve sanat

Biçimsel veya düşünsel olarak doğudan etkilenen ya da yapı sökücü bir davranış sergileyen sanatçılar, soyutlama yoluyla ortaya çıkardıkları soyut işlerine temsil işlevi vermemişler, sanatı eylemin kendisi yapmışlardır.

Bu duruma iyi bir örnek olan Pollock'un akıtma tekniğindeki tablolarına bakıldığında, ressamın resim yapma süreci ön plana çıktığı, boya izlerini ressamın hareketini ifade ettiği görülmektedir (Resim 3.37). Pollock, serbest ve bireysel bir yaklaşımla ele aldığı soyutlamaya yeni bir stil getirmiştir. Boyalarını akıtarak oluşturduğu kompozisyon, kendi hareketinden izler taşımakta ve eylemi önemli kılmaktadır. Tuvalin tamamı tek yüzey haline gelmektedir. Pollock'un eserlerinde tuvalin tüm yüzeyinde ritmik lekeler göze çarpmaktadır. Bu anlayış 'All-over-painting' olarak adlandırılır. Artık resim, izleyici tarafından tek seferde algılanamaz duruma gelmiştir.



Resim 3.37. Jackson Pollock, Resim, 1948 [Yılmaz, 2006]

Ressam Fontana'nın tuval üzerinde delikler veya yarıklar açarak yaptığı çalışmalar da tablonun neyi temsil ettiği, soyut mu veya kendi başına varolan

bir nesne mi sorularını akla getirmiştir (Resim 3.38). Bu uygulamaların bir nesneyi temsil etmek yerine, kendi varlığıyla o nesnenin bir parçası olduğu belirtilmektedir [Lynton, 1982].



Resim 3.38. Fontana, Uzamsal Kavram, 1960 [www.moma.org, 2007]

Diğer yandan, Still, Newmann, Rothko, bu dönemde Renk–Alanı (colour-field painting) biçimindeki resimlerini gözler önüne sermişlerdir. Rengin kromatik değerlerini ve retina üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalardır. Bu akımın içine giren sanatçılar karmaşık düşünceleri basit yollarla anlatmaya çalışmışlardır. İlkel biçimleri kullanmada savaşın da etkisi olmuş ve bu basit ifadeler günün korku ve vahşi ortamında açığa çıkan anlatım biçimleri haline gelmiştir (Resim 3.39).



Resim 3.39. Rothko, No. 8 Multiform, 1949 [www.nga.gov, 2007]

1950'lerde ortaya çıkan Lekecilik (tachisme) hareketinde, her seyircinin kendi kendine algılayıp yaşayacağı eserler meydana getirilmiştir. Lekecilik ve Eylem Resmi'nde önemli olan unsur hızlı çabuk resmetme etkinliğidir. Dekalkomani¹ ve frotaj² gibi yöntemler de uygulanmaya başlanmıştır. Hans Hartung, Pierre Soulages, Mark Tobey, Henri Michaux, Georges Mathieu bu yönde çalışmalar üretmişlerdir.



Resim 3.40. Noland, Turnsole, 1961 [www.moma.org, 2007]

Kenneth Noland'ın 'Turnsole' çalışması da *Ressam Sonrası Soyutlama*'ya (Post painterly) bir örnektir (Resim 3.40). Bu anlayışta, lekeleme tekniği, spreyleme, tek vuruş resmi gibi farklı teknikler kullanılmıştır. Sanatçıları yüksek tonlu, anlaşılır renkler kullanmışlardır. Ressam sonrası soyutlama, sanatçının yapım sürecini yansıtan, spontane el hareketleri, akıtılan boyalar biçiminde bir bireysel soyutlama söz konusudur [Yılmaz, 2006]. Bu akımdaki sanatçılar resimlerinde renk ve şekillerden başka bir şeyi barındırmamış ve kompozisyonlarının bir şeyi sembolize etmesi çabasında olmamışlardır.

Temsil sorununa bir diğer bakış açısı, Morris'in çalışmalarında ele alınabilir. Minimalizm anlayışı içinde hareket eden Morris, sanat çalışmalarının sadece kendini temsil etmesinin ötesinde, bu elemanların mekan içindeki temsil

¹ Dekalkomani: iki tuval arasına koyup sıkıştırma ile imge oluşturma.

² Frotaj: sürtme yöntemi [Anabritannica,cilt:19,1989].

durumuna göre de farklı algılara neden olabileceği düşüncesinden yola çıkmıştır. Bu doğrultuda, aynı biçimleri farklı konumlarda yerleştirerek eserlerini oluşturmuştur.

Sanatta farklı bir yaklaşım niteliğinde, 1959 yılında Alan Kaprow'la ilk Happening'ler (*oluşum*) ortaya çıkmıştır ve bu anlayışın temelde bir tiyatro biçimi olduğundan bahsedilmiştir [Lynton, 1982]. Bu oluşumlar seyirciyi içine katan bir sanat biçimi olmuştur. Soyut dışavurumcu resim mantığında oluşturulan bu sanat biçimi, farklı disiplinleri de içermesiyle sanatlar arasındaki sınırların eridiğini belirginleştirmiştir. Sanat, temsil işlevi dışında değişik alanlara kaymıştır.

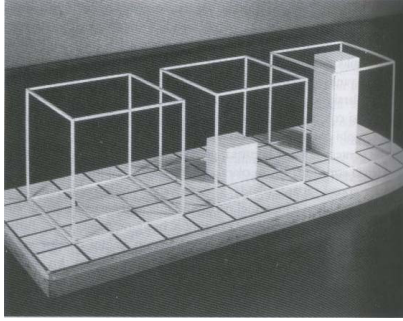
60'lı yılların diğer göze çarpan hareketi de Kavramsal Sanat olmuştur. Kavramsal Sanat Minimalizm'in uzantısı şeklindedir. Bu anlayışta resmin bir kavramı yansıtmaktan çok, 'kavram' sanatın kendisi haline gelmektedir. Rasyonelden çok mistik olarak görülmüşlerdir [Rosenthal, 1996]. Kavramsal Sanat'ın soyutlama ve temsiliyet arasında bir yerde olduğu belirtilmiştir. [Wines, 1985]. Kavramsal sanat, bireysel tutumlara karşı akla dayalı bir anlayış sergilemiştir. Ancak belirtmek istediği düşünceye uyan pek çok öğeyi de kullanmıştır. Sanatçılar soyutlamayı sadece resim ve heykel sanatında bırakmayıp, kavramsal sanat yapıtlarına da taşımışlardır. Kavram sanatı aslında sanatın klasik anlamda resim heykel gibi nesnelere ve bunların sergilendiği alanlarla sınırlı olmayacağını vurgulamıştır.

Kuspit, Sol Le Witt'le ilgili olarak şunları belirtmiştir [Kuspit, 2006];

“Le Witt iki boyutlu çizimler de olsalar, üç boyutlu yapılar da olsalar eserlerini mimari açıdan dikkatlice yerleştirir. Onlar aslında mimari içinde mimaridirler; buldukları yerin mimarisi ile karenin mimarisi arasındaki karşılıklı etkileşim her ikisini de geometrik kayıtsızlığa düşmekten kurtarır.”

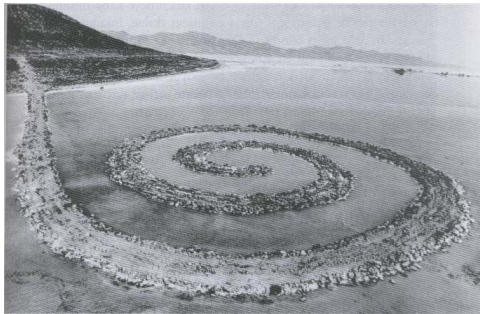
Sol Le Witt de heykel tasarımında düzen standardı olarak gridi kullanmaktadır [Berkus, 2000]. Le Witt , üç bölümlü set eserinde denebilecek,

sade ve basit biçimleri kullanmıştır (Resim 3.41). Çalışmaları grid, paralel çizgiler basit tekrarlamalara dayanmaktadır.



Resim 3.41. Le Witt, Üç Bölümlü Set, 1968 [Yılmaz, 2006]

Hem strüktüre hem kavramsal bir yöne sahip olarak görülen Yeryüzü Sanatı (land art), mimarlıkla heykel arasında ve Minimalist geometriye sahip bir sanat olarak yorumlanmıştır [Trasi, 2001]. Yeryüzü Sanatı temsilcileri doğal kaynaklardan açık havada soyut biçimler yapmışlardır. İssız bölgelerde bir iz bırakılacak biçimde taşlarla ya da tebeşir gibi malzemelerle çizgi oluşturulmuştur. Robert Smithson da bu eğilimde spiral jetty çalışmasını gerçekleştirmiştir (Resim 3.42).



Resim 3.42. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, Utah, 1970 [Yılmaz, 2006]

Genellikle bu sanatçılar spiral, düz çizgiler, daireler gibi basit geometriler kullanmışlardır. Kısacası Yeryüzü Sanatı, doğal çevre ve sanatsal işleri

birleştirmektedir. Bu uygulamalar da varlıklarıyla kendilerini anlatan, bir şeyi temsil etme kaygısı içinde olmayan ürünlerdir.

Sonuç olarak plastik sanatlarda, yüzyılın ilk dönemlerinden düşünsel veya biçimsel anlamda ayrılan bu tutumlar, sanatın bir şeyi temsil etme görevini kaldırmışlardır. Sanatçının hareketleri sanatın kendisi olmuş, tuvalde anlatılmak istenen nesne yerine eserin kendisi o nesne haline gelmiş veya sadece kendisini anlatan yapıtlar ortaya konulmuştur. Plastik sanatlarda görülen bu hareketler soyutlamanın gelişimini de gözler önüne sermektedir. Bu süreç diğer yandan, çalışmanın içinde soyutlama biçimlerinin oluşturulmasına kaynaklık ederek, mimarlık alanındaki incelemeye bir zemin hazırlamaktadır.

3.4. Sanatta Soyutlama Biçimleri

Sanatta soyutlama, yüzyıl içinde farklı dalgalardan etkilenmiştir ancak soyutlamanın değişmeyen özelliği, özü yansıtmaya çabasının sürmesi olmuştur. Soyutlamanın biçimlerine yönelik de bir takım değerlendirmeler bulunmaktadır ve verilen isimler farklı olsa da, genel düşünce soyutlamanın iki farklı kanadının olduğu yönündedir.

Bu konuyla ilgili olarak sanat danışmanı/yazarı Deitch, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında dönemin modern bilim ve endüstrisindeki rasyonel anlayışa paralel olarak, yapısal soyutlama (structural abstraction) anlayışının baş gösterdiğini belirtmiştir. Sonraki dönemde de çağdaş sanatçıya göre sanatta görülmek istenen soyutlama karmaşık, gizemli, düzensiz yapılardır ve bu ifadeler algısal soyutlama (perceptual abstraction) olarak adlandırılmıştır [Deitch, 1991].

Küratör Rosenthal'a göre ise, geometrik soyutlama düzenindeki yaklaşımlar pek çok ressam, heykeltıraş, mimar ve tasarımcıyı etkilemiş ve onları basit geometrik biçimlere yöneltmiştir. Diğer yandan biyomorfik soyutlamaya dayalı

eserler oluşturan Brancusi, Miro, Calder, Moore gibi sanatçılarda da figürün hala algılanabildiği biyomorfik soyutlama örnekleri görülmüştür [Rosenthal, 1994].

Sanat eleştirmeni Donald Kuspit de, bu konuyu geometrik soyutlama ve jestlere dayalı soyutlama olarak değerlendirmiştir [Kuspit, 2006]. Sanat tarihçisi/düşünür Rajchman 'Constructions' adlı kitabında indirgeyici/saflaştırıcı soyutlama (reductive/prufying abstraction) ve etkin soyutlama (operative abstraction) olarak iki farklı koldan söz etmiştir. İndirgeyici soyutlamada tabula rasaya, boş sayfaya veya siyah tuvale gidilirken, etkin soyutlama ise daha az sistematik olarak değerlendirilmiş, şekilleri veya figürleri tek, orijinal olan bir eylem olduğundan söz edilmiştir [Rajchman, 1998].

Soyutlamayla ilgili olarak diğer bir adlandırma, biçimsel soyutlama (formal abstraction) ve organik soyutlama (organic abstraction) şeklindedir [De La Croix, 1991]. Diğer yandan Özer, rasyonel ve serbest soyutlama türlerinden söz etmiştir. Bu iki tipin günümüze kadar yanyana ilerlediğinin altını çizmiştir. Birincisinin genellikle geometrik soyutlama olarak anıldığı ve diğerine de amorf adının uygun olabileceği şeklinde yorumda bulunmuştur [Özer, 2000].

Sanat tarihçisi Anna Moszynska ise, yüzyılın ortalarına gelindiğinde ayrımlarının duyulmaya başladığını belirttiği Cold ve Warm abstraction tutumlarına değinerek, bunların temelde geometrik olan ve geometrik olmayan soyutlamaları tariflediğini belirtmiştir [Moszynska, 1990]. Tüm bu yorumlar gözönüne alındığında ortaya çıkan tabloda ortak nokta geometrik ve geometrik olmayan soyutlamanın varlığıdır.

Geometrik düzende olan veya geometrik olmayan, doğadan çıkışlı ya da doğaya referans vermeyen tüm soyutlama biçimlerinde gerçeğe, 'öz'e ulaşma isteği göze çarpmaktadır. Figürü barındıran yaklaşımların yanında tamamen figürsüz sadece kendini anlatan eserler de üretilmiştir. Bu

doğrultuda doğayı çıkış noktası kabul eden soyutlamalar olduğu gibi, salt düşünsel, belleğe ya da sanatçının iç dünyasına dayalı soyutlama örnekleri de görülmüştür.

Doğaya referans vermeyen soyut geometrik sanatta, şekiller ve çizgiler kendi saf anlamında kullanılmaktadırlar. Bu çeşit sanat, sanatçının içsel geometrik duyuları ve yön, oran , denge hisleri aracılığıyla biçimlerle ilgilenmektedir [Hale, 1980]. Bu kutuplaşmanın özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası New York'un sanat merkezi haline gelmesiyle daha fazla belirginleştiği görülmüştür.

Dolayısıyla sanatta soyutlamayı incelerken ele alınacak iki farklı başlık, geometrik ve geometrik olmayan soyutlama olmaktadır. Bu başlıklar altına giren eserler ise doğadan yola çıkan ya da sadece düşünsel veya duyuşsal yani herhangi bir nesneye referans vermeyen biçimlerde oluşmuşlardır.

3.4.1. Geometrik soyutlama

Bu anlayışa dahil olan sanatçılar rasyonel asal biçimleri içeren eserler üretmişlerdir. Süprematistler, Konstrüktivistler ve devamında De Stijl akımı da bu çizgide ilerlemiştir. Sanatta da özü ve gerçeği daha iyi kavramaya yönelik bir uğraş oluşmuştur.

Bilim doğal elementlerin veya işlemlerin bileşenlerine ayırma ve böylelikle yapılarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır [Deitch, 1991]. Buna koşut biçimde dönemin standardize, rasyonel ve ekonomik olma mantığı çerçevesinde sanat alanında geometrik düzenlemeler egemen duruma gelmiştir. Dünyada gelişen olaylar (Birinci Dünya Savaşı gibi) karşısında sanatçılar kayıtsız kalmayarak, bireysel tutumlardan evrensel arayışlara yönelmişlerdir.

Örneğin Malevich ve Mondrian katı geometrik bir soyutlama tutumu sergilerken dış dünyadan referans almamışlardır. Malevich dengeyi, farklı

boyutlardaki dikdörtgen biçimleri hareketi yansıtacak şekilde yerleştirerek aramıştır. Dinamik süprematizm adında, sınırsızlığı yansıttığı düşüncesiyle beyaz zeminde yüzen asal biçimler hareketi çağrıştırır niteliktedir.

De Stijl akımı da resimleri duyulardan soyutlamıştır. Özellikle Mondrian, önce görünüşleri soyutlayıp geometrik düzene sokmaya başlamış ve sonrasında daha ileriye giderek basitleştirilmiş geometrik düzene, temel renklere ve yatay/düşey çizgilere ulaşmıştır [Gelernter, 2000]. Schoenmakers, Mondrian'ın kullandığı bu üç temel renkten sarının ışının yani düşeyin, mavinin sarıya zıt rengin yani yatayın, kırmızının ise onlara eş olarak bulunduğunu belirtmiştir. Gücün yatay çizgisi Dünya'nın güneş çevresindeki rotası, düşey ise güneşin merkezinden çıkan ışınların uzamsal hareketidir [Frampton, 1987]. Bu yöntem sonucunda sanat kişisellikten uzaklaşmış, oldukça sistematik, rasyonel bir yöne girmiştir. Bilge, bu şekilde soyutlamanın çözümleyici olduğundan ve sonuca giden üretme biçimlerini yansıtmadığından söz etmiştir [Bilge, 2000]. Bu sayede ürünün yapım aşamasında sanatçının bıraktığı izler silinmekte ve bireysellikten çıkıp evrensel bir dil oluşmaktadır. Heykelde Gabo gibi Konstrüktivistlerin izlediği geometrik soyutlamada da aynı biçimde sanatçının izleri silinmeye çalışılmıştır. Ancak işe sezgilerle yaklaşımları nedeniyle görünüşte geometrik olsa da, eserlerini tam olarak kişisellikten arındıramamışlardır.

1960'lı yıllarda ise geometrik biçimli soyutlama, Minimalizm ve Optik Sanat gibi akımlarla tekrar gündeme gelmiştir. Op Sanat, Pop Sanat'ın figürasyonuna karşı tepki olarak çıkmıştır. Sade biçimlerle, çizgi oyunları yaratan bir anlayıştır. Katıksız bir soyutlama olarak görülmektedir [Ragon,1987]. Minimalizm'de ise net ve yalın bir çizgide rasyonel biçimleri barındıran bir tavır söz konusudur. Özellikle heykel örneklerinde standart, asal biçimleri dizerek nesnenin fiziksel yapısına ve mekandaki konumuyla kazandığı anlama vurgu yapmışlardır. Basit biçimlerle doğadan uygulamalar yapan yeryüzü sanatı temsilcilerinin de bazı çalışmaların da, geometrik soyutlama örneklerine dahil edilebilir.

Sonuçta gereksiz anlatımlara yer vermeyerek, sadece öz yansıtılmaya çalışılmış ve bunu gerçekleştirirken kimi zaman sistematik kimi zaman ise sezgisel tutumla yapıtlar ele alınmıştır.

3.4.2. Geometrik olmayan soyutlama

Kandinsky'nin erken dönemlerinde tuvale bireysel duygularını yansıttığı eserleri bunların ilk örnekleri sayılabilir. Bu örnekler içsel, tek defaya özgü ve belli bir kurala uyarlanmamış tasarımlardır. Bu yaklaşım, özellikle yüzyılın ikinci yarısında belirgin hale gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyutlamada önemli bir yere sahip olan Soyut Dışavurumculuk sahneye çıkmıştır. Amerika'nın merkez haline geldiği sanat dünyasında soyutlama Pollock gibi isimlerle jestlere dayalı bir anlatım tarzı yakalamıştır. Bu, formüllere dayanmayan, ruhsal bir yaklaşımdır.

Deleuze, Pollock'un soyut çizgileri birinden diğerine gidiş halinde olduğu belirtmiştir [Rajchman, 1995]. Çizgilerden ve renklerden oluşan resimleri sınırsız görünüşlüdür ve Pollock'un resimleri el hareketinin izlerini taşımaktadır. Soyut dışavurumculuğun devamında Lekecilik ve Eylem Resmi gibi sanatçının uygulama tekniklerini ve hareketlerini ön plana çıkaran tutumlar varlığını sürdürmüştür. Ayrıca Eva Hesse'nin gerçekleştirdiği irrasyonel tavrındaki soyutlama biçimi de bu başlık altında yer alabilmektedir.

Öte yandan yüzyılın son dönemlerinde sanatçıların yöneldiği söz edilen algısal soyutlamanın, çağdaş yaşamı karakterize eden yapay doğayı ve taklidi yansıttığı belirtilmektedir [Deitch, 1991]. Buna göre, toplumdaki düzensizlikler, yıkımlar, nükleer tehdit veya ölümcül hastalıklar gibi ürkütücü tablolar karşısında sanatçının daha karmaşık bir sanat anlayışı oluşmuştur. Bunun yanı sıra, yüzyılın sonuna doğru neo-geo adıyla sanat dünyasına giren yeni dışavurumculuk eserleri de her ne kadar figüratif öğeler barındırsa da içerdiği soyutlama anlayışında serbest düzenlemeler bulunmaktadır.

İfadecilik ve soyutlama birlikte varolmaya başlamış ve gelişen bilgisayar teknolojisi de buna yeni olanaklar sunmuştur.

Sonuç olarak, bu gruptaki eserler belli bir geometriye referans vermeyen anlatımlar şeklinde sezgisel, dış dünyanın etkilerinin yansıtıldığı bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun temeli kimi zaman doğayı kimi zamansa sanatçının iç dünyasının kurgusuna dayanmaktadır. Plastik sanatlarda soyutlama anlamında görülen bu çeşitlerin mimarlık alanındaki uzantılarını kavrayabilmek için de, öncelikle mimarlıkta soyutlama anlayışından ve yüzyıl içinde sanatla olan ilişkisinden söz etmek gerekmektedir.

4. SOYUTLAMANIN MİMARLIKTA İNCELENMESİ

4.1. Mimarlıkta Soyutlama Yaklaşımları

Mimarlıkta soyutlama olgusu ilk olarak kağıt üzerindeki çizimlerde oluşmaktadır. Uygulama aşamasına geçişi sağlayan bu çizimlerin ötesinde, ortaya çıkan tasarımın, biçimsel veya malzeme özelliği açısından, soyutlamayı ne derece içinde barındırdığının incelenmesi önem kazanmaktadır.

Mimar Hejduk, ressamın gerçek dünyadan başlayıp soyutlamaya doğru yol aldığını, diğer yandan mimarlığın soyut bir karakterde başlayıp gerçek dünyaya yöneldiğini vurgulamıştır. Bunun yanında mimarın sonuç ürününün, kağıttaki özgün soyutlamaya yakın bir sonuca ulaşabilmesinin de altını çizmiştir [Allen, 1995]. Bu şekilde yola çıkıldığında mimarlığın somut yapıtlarının da soyutlama olgusundan payını alabileceği düşünülebilir.

Heykeltıraş Richard Serra, sanat disiplini içinde yapılan işin doğasının soyut olduğuna işaret etmiştir. Mimarlığın da bu şekilde doğasının soyut olduğu çünkü mekan, hacim, biçim düşüncesinin, matematik, geometri ve oransal köklerin, soyutlama yapmaya yöneldikleri belirtilir [Franck ve ark, 1985]. Asal biçimlerin seçimi, bir takım oran sistemlerinin kullanımı ve sonuçta matematiksel bir düzene oturan mimarlığın da soyutlamayla ilişkili olduğunun göstergesidir.

Antik dönemde insanoğlu soyutlamayı tanrısal düzen geometrisinde ve mimesis (taklit) olayında kullanmıştır. Buna örnek olarak piramitlerin asal geometrik biçimi gösterilmektedir. Tarih öncesi kayalık konutlarının (Mesa verde), basit biçimlerin kullanıldığı, Çin mimarisindeki saraylarının, Heavenly Altar in Beijing gibi (Resim 4.1), budist kozmolojisinde yeri olan kare ve dönen şekillerle oluşturulduğu belirtilmektedir [Kurokawa, 1996], [Berkus,

2000]. Kısacası, geçmiş çağlarda soyutlamalara mutlak bir düzen yaratma düşüncesiyle başvurulmuştur.



Resim 4.1. Heavenly Altar, Beijing [www.ccefoundation.org, 2001]

18. yüzyıl'da Avrupa'da sanayi devriminin başlamasıyla yaşam biçimi ve üretim sistemi değişmiştir. Bu değişimler modern dönemin ortaya çıkmasında, sanat ve mimaride de farklı bir dönemece girilmesinde etkili olmuştur. Fransız devrimiyle gelen aydınlanma düşüncesi, ilerlemeye yönelik, özgürlükçü, insan aklını ön plana alan, geleneğe dayanmayan bir anlayışın doğuşunu haber vermiştir. Endüstri çağında yaratıcı etkinliğin artması, düşünceye önem verilmesi atılan önemli adımlardır.

Dogmatik inançlardan kurtulup, her şey sorgulanmaya başlanmıştır. İnsan aklının gücü keşfedilmiştir. Makineleşmeyle birlikte gelen işlevsel yaklaşım düşüncesi, bu düşünceyi asal geometrilerle yansıtma yani akla dayalı rasyonel bir yapı oluşturmayı getirmiştir. Geçmişten yararlanılmaksızın yalın biçimlerin kullanılmasının ve basitleştirmenin modern akımın felsefesi haline geldiği belirtilmiştir [Şentürer, 1995]. Biçimsel bir soyutlama olarak da adlandırılan bu tutumda, temel biçimler yeni teknolojik çağın en iyi anlatan şekiller olarak düşünülmüşlerdir [De La Croix, 1991]. Soyutlama ve dolayısıyla temel biçimlerin kullanımı, yüzyılın ilk dönemlerine damgasını vurmuştur. Modern mimari anlayış, geleneksel tutuma karşı durmuş, asal geometrik biçimleri ve işlevi ön plana alan tasarım anlayışını kabul etmiş,

gereksiz elemanları (süslemeyi) elemiştir. Modern mimarinin bunları gerçekleştirmesinde, endüstride yeni malzemelerin gelişmesi, teknolojinin ilerlemesinin de payı olmuştur.

Mimarlıkta karmaşıklıktan basitliğe geçiş kırılmasının Wright'ın erken dönem işlerinde yani yatay duvarlarda, saçak uzantılarında, biçimin ve strüktürün birleşiminde, iç mekanın dışa ve doğaya katılmasında görüldüğü vurgulanır [Tyng, 1985]. Bu dönemde De Stijl kuramlarının Wright'ın mimarlığından etkilendiği de söylenmektedir [Scully, 1999]. Çünkü Wright'ın kutuyu parçalayıp, özün (iç mekanın) dışa doğru düzlemler şeklinde taşması bu tutumun benzeridir.

De Stijl'de "öz"e dayanan tasarım anlayışının modern mimarlığın mekan kavramının temelini oluşturduğu ifade edilmektedir [Kortan, 2000]. Bu anlayışta mimarlık işlevseldir ve kutuyu yırtıp iç/dış mekan ikiliğini ortadan kaldırmaktadırlar. De Stijl'le birlikte binalarda kişisel izlerden arınma gerçekleşmiştir. Ek bezeme ögesi yoktur. En küçük yapı elemanlarında bile ritmik bir denge çerçevesinde birbirleriyle ilişkileri söz konusudur. Soyutlama anlayışı, bu şekilde pek çok ögenin atılmasıyla kendini hissettirmektedir. Kişisel olanın silinmesi, süslemenin reddi, iç duvarların ortadan kaldırılması gibi farklı bir tutum sergilenmiştir.

De Stijl grubu dışında Bauhaus'da da uluslararası mimarlık stili ve soyutlama birlikte varolmuşlardır [Moffet, 2003]. Bauhaus, anıtsal simetrik mimariyi kıran bir eğitimi ve soyutlamaya dayanan bir tavrı içermektedir. Tasarımlarında basit bir anlayış çerçevesinde çizgisel elemanlar ve temel geometrik biçimleri kullanmaktadırlar. Sanatın çeşitli dalları, mimarlık ve zanaat bir arada yer almaktadır.

Soyutlama Bauhaus'da sergilenen pek çok alandaki ortak çaba olarak karşımıza çıkmaktadır. Gropius, mimarlığı tüm sanat dallarını içeren evrensel bir dil oluşturma düşüncesinde, okulun odak noktası yapmıştır

[Rosenthal, 1996]. Bauhaus'un etkisiyle oluşan Uluslararası Stil'le birlikte artık mimaride kare, silindir, daire gibi asal şekillerin oluşturduğu soyut-geometrik biçimler sık olarak görülmeye başlamıştır. Rasyonel, ekonomik, işlevsel yapılar önem kazanmıştır. Basit, düz biçimde, süslemeden arınmış tasarımlar bu tip yapılardaki genel özellikler olarak sayılabilmektedir.

Soyutlama anlayışı, özellikle Uluslararası Stil içinde ürünler veren mimarlar arasında egemen olmuştur [De La Croix, 1991]. Bauhaus ve Rus Konstrüktivistlerini takip eden modern mimarlar işlevi vurgulayan uzamsal kompozisyonları yaratmak için yeni malzemeleri ve teknolojiyi kullanmışlardır. Yapıları, soyut resim oluşturur gibi tasarladıkları belirtilmiştir [Rosenthal, 1996]. Soyutlama, mimari tasarımda modülerlik ve standardizasyon sağlamıştır. Ancak Uluslararası Stil'den sonra yer yer çözüme yaşayan modern mimarlık hareketlerinin dışında, modern mimarinin temel ilkelerini çıkış noktası olarak matematiksel düzenlemelere gidilen yapılar üretilmiştir. Bunlar, grid düzene dayalı, seri üretim yani makineleşme mantığına uygun, evrensel nitelikte, yeni malzemelerin kullanımına fırsat veren anlayışlardır. Bunun yanı sıra çağın ilerleyen dönemlerinde farklı soyutlama anlayışları da gündeme gelmiş ve standart tutuma uymayan, öznel mimarlık ürünleri tasarlanmıştır.

Özellikle yüzyılın son dönemlerinde pek çok sanatçı yüzyılın ilk dönemlerindeki modern hareketin köklerine dönmektedir. Mimarlık için bu durum, dış kaynaklara dayanan yeni bir ikonografi arayışının gerekliliği olarak yorumlanmaktadır. Sosyal ve çevresel anlaşmazlıklara tepki niteliğindedir [Wines, 1985]. Bunu yaparken biçimlerle oynamaya ve bilinen sınırlarının dışına taşmaya başlamışlardır.

Peter Eisenman'ın 1977 yılında "post-fonksiyonalizm" adlı makalesinde özet olarak, soyut, atemporal ve atonal olan 19. ve 20. yüzyıl sanatının akımlarından bahsetmektedir. Eisenman'ın kullandığı geometri [Onur ve Tanalı, 2004];

“Hiçbir semantik (anlam) referansı olmayan asal ‘sentax’ (geometrik biçimlerin yan yana geliş biçimleri) mimarlığı amaçlar.”

şeklinde yorumlanmıştır. Eisenman, parçalama ve soyutlamaya farklı yönden giden mimarlardandır. Mimarisine giren kavramlar onu, modernden soyuta, ötekine, yıkma ve inşa etmeye yöneltir [Jencks,1990]. Farklı geometrik biçimleri bu şekilde yan yana getirmesi Derrida’nın kolaj/montaj düşüncesine uymaktadır. Gelişen bilgisayar teknolojisi sayesinde de eğrisel biçimler, parçalamalar, üst üste binen veya çakışan katmanlar tasarlanıp inşa edilebilir hale gelmiştir.

Bunun dışında Barthles tarafından Anti-Burjuvacı sıfır derece stili ortaya atıldığı belirtilir. Bu anlayışın Corbusier gibi her şeye sıfırdan başlama düşüncesine dayandığı ve bu grupta yeni modernlerden Tadao Ando isminin öne çıktığı ifade edilir [Jencks, 1990]. Ando, Minimalizm çizgisine yakın bir şekilde asal, basit biçimlere yönelmiştir. Ayrıca soyutlamaya farklı bir yaklaşım olarak, Kurokawa’nın yirmibirinci yüzyıldaki mimarlık stilinin soyutlamayla birlikte simgeciliği de içinde barındırması gerektiği inancı yer almaktadır.

Belli kültür, gelenek, yer, bölgecilikle ilgili olan simgecilik kavramı, soyutlama ile birlikte düşünülmektedir. Yaşamın önemli ilkelerini de metabolizma¹, başkalaşım ve simbiosis (ortakyaşarlılık) kavramları diye sıralayan Kurokawa, Soyut simgeciliğin bu birbiriyle ilişkili olma, simbiosis, kavramına bağlı olduğunu ve bu kavramın mimarlığa yeni bir ufuk açacağını düşünmektedir. Bu anlayışta, bir tanesi soyut geometrik biçimleri kullanma, ikicisi ise tarihsel sembollerini soyutlama olayı (geleneksel simgelerin zihin süzgecinden geçirilip soyutlanması) şeklinde iki önemli yaklaşım bulunmaktadır [Kurokawa, 1996]. Yani aynı anda geçmiş ve şimdiki zaman, yerellik ve evrensellik bir arada var olacaktır. Zıt kavramlar yok edilmeden bir

¹ İnsanın doğanın bir parçası olduğunun kabul edilmesi düşüncesini yansıtan ve teknolojinin insanlığın bir uzantısı olduğunu vurgulayan görüştür [Kurokawa, 1997].

arada yaşayacaktır. Teknoloji ve geleneğin bir arada olduğu melez bir mimarlıktan söz edilmektedir. Bunu gerçekleştirirken günü yansıtan, teknolojiye geline nokta gösteren binalar yapılması gerekmektedir. Yapıda simgesel olarak çağın ruhu yansıtılmalıdır.

Yüzyıl içinde süre gelen tüm bu düşüncelere ve uygulamalara bakıldığında mimarlıkta soyutlamanın biçimden, malzemeye ya da tasarım anlayışına kadar farklı düzeylerde ortaya çıktığı görülür. Yapılar, vazgeçilmez olan elemanlar esas alınarak, fazlalıklardan arındırılmıştır ve bu nedenle bilinen kuralların ve kısıtlamaların dışına çıkmış, yapı elemanlarının (kapı, pencere, çatı, iç duvar gibi) atılmasıyla geriye sadece saf haliyle kütle kalmıştır. Malzeme doğal haliyle kullanılarak veya mekanın özü diye nitelendirilen içi, dışı yansıtılarak daha gerçekçi bir tutum elde edilmiştir. Kimi zaman rasyonel bir tavır sergilenerek düz çizgiler ve makine estetiği yatay/düşey veya matematiksel oranlar tasarıma yansıtılmış, kimi zamansa duygusal yaklaşımlarla bilinen biçimsel özelliklerden ayrılan öznel olarak nitelendirilen yapılar üretilmiştir.

Sonuçta, yüzyılın ilk yarısında görülen rasyonel veya dışavurumcu anlayış, son çeyrekte yerini daha uç noktada sıra dışı tasarımlara bırakmıştır. Ancak ortak bir dilden söz edilememekte, genel anlamda bağlamdan kopan tasarımlar dikkati çekmektedir. Küreselleşmenin mantığına uygun olarak yere bağlı olmayan tasarımların yanı sıra minimal düzeyde ve geometrik sistemde tasarım yaklaşımları da gözlemlenmekte hatta mimarların kendi tasarımları arasında bile farklılıkların yaşandığı görülmektedir.

4.2. Sanat ve Mimarlıktaki Soyutlamada Benzer Arayışlar

Sanatta soyutlama biçimlerine yer veren hareketlerin mimarlık alanıyla etkileşim içinde olduğu ve disiplinlerin bu anlamda birbirlerine yakın durduğu gözlemlenmektedir. Böyle bir durumda ortaya atılan düşüncelerin ya da gerçekleştirilen uygulamaların iki tarafa da katkı sağladığı düşünülmektedir.

Koşut çizgilerden ilerleyen bu alanların soyutlama anlayışları da benzer yaklaşımlar sergilemektedir.

Şengül Öymen Gür 'Eleştirel yorumlarda mimari kavramlar-3' adlı makalesinde Kübizm, Fütürizm, De Stijl akımlarının, modernitenin ressam ve mimarlarını özü yansıtan, doğadan sadeleştiren ve arıtan, soyutlama, yalınlık, pürizm ilkelerinden yararlanmaya yönelttiğini söylemektedir [Öymen Gür, 1998]. Ancak mimarlıkta kullanıma yönelik zorunluluklar olduğu için sanattaki kadar saf bir soyutlamadan söz etmek pek mümkün olmamaktadır. Sanatçılar mimarların kullanım, program gibi en zor sorunlarını ertelemek lüksüne sahiptirler. [Allen, 1995]. Mimarlar ve tasarımcılar ise pratik amaçlarını da dikkate alan tasarımlar yapmışlardır [Pevsner, 1986]. Bu nedenle mimarlar tam anlamıyla uygulamadaki serbestliğe sahip değildirler.

Kübizmle birlikte sanatta soyutlama alanında başlayan devrim sonucu, mimarlık alanı da bu gelişmelere koşut olarak *makineleşme estetiği, rasyonelleşme, işlevi ön plana çıkarma* gibi düşünceler etrafında şekillenmeye başlamıştır. Kübizm'le, elemanların ilişkileri, iç içe geçmeleri, zıt etkiler yani bir *kompozisyon dili* keşfedilmiştir. Yöntem açısından da benzer yönleri vardır. Resim nesnelere temel parçalarına ayırtmıştır. Einstein'ın getirdiği "aynı zamandalık" (simultaneity) kavramı, Kübistler'de hayata geçmiştir. Nesnelere üç boyutlu anlatımının yanına dördüncü boyut olan zamanı eklemiştir ve "mekan-zaman" kavramı Modern Mimarlığı da etkilemiştir.

Işık, postmodernizm ve mimarlık yazında moderniteyle ilgili olarak şöyle belirtmiştir [Işık, 1996];

"Zaman ve mekan yerel bağlamından koparılmış ve homojenleştirilmiştir. hem zamanın hem mekanın içi boşaltılmış,... zaman ve mekan birbirinden koparılmıştır."

Soyutlamada, nesnelerin akılla kavranan özünü bulmaya çabalayan Kübistler nesnel düzeyde basit geometrik şekilleri kullanmışlardır. Mimarlığın ressamların ilgisine ihtiyacı olduğunu ve kolay anlaşılabilir asal geometrilerin güzel biçimler olarak gördüğünü belirten Le Corbusier [Le Corbusier, 2005] ;

“Eksenler, daireler, dik açılar geometrik gerçeklerdir, gözümüzün ölçüp tanıyabileceği sonuçlar verirler; bunların dışında her sonuç rastlantısal, mantıksız ve keyfi olacaktır. Geometri insanın anlatım dilidir.”

şeklinde bu konuyu özetlemiştir. Bu anlamda mühendisliğe övgüler yağdırmış, matematiksel hesaplarla yapılan geometrik biçimlerin plastik etkisinin gözümüze hoş göründüğünü belirtmiştir. Le Corbusier sonraki dönemlerde insan oranından yola çıkarak buna bağlı standartlar oluşturmuştur. Mimarlık da sanattaki soyutlama gibi özü aramaya yönelmiştir. Belli bir birikimin yani geleneğin ürünü olan biçimler, asal geometrilerle değiştirilmiştir. Bu durum akla Platon'un özle ilgili yaklaşımını getirmektedir¹.

Filozof Dewey, öz kavramıyla ilgili olarak, konu dışı olanların elendiğini ve vazgeçilmez olanların alındığını belirtmiştir [Güney ve Yürekli, 2004]. Vazgeçilmez diye nitelendirilenler herkes tarafından kabul gören, evrensel olanlardır. Bu değişmeyen özler soyutlama yoluyla biçimsel olarak araştırılmaktadır. Kübizm'in dışında sanatta yüzyılın ilk yılları etkili olan Fütürizm akımı da mimari kararları açısından makine estetiğine dayalı, süslemeden kaçan bir çizgi izlemiştir. 1909'da Filippo Marinetti'nin Fütürizm'le ilgili görüşlerini bildirmesinin ardından, hareket, dinamizm kavramlarıyla karşılaşmıştır.

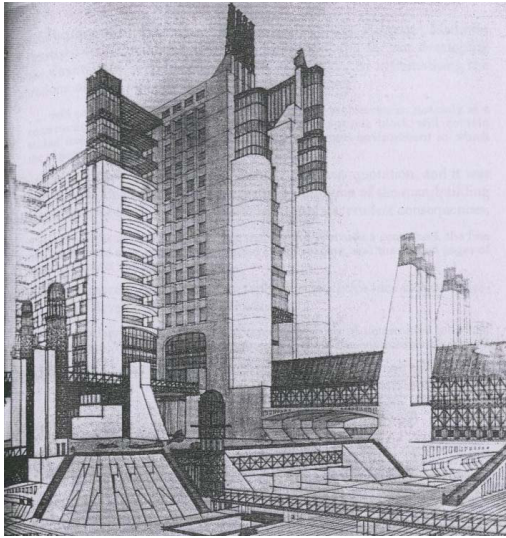
Fütürist mimarlığın başında da Sant'Elia yer almıştır. 1914 yılında yayınladıkları bir bildiriyle Fütürist mimarlığın ilkelerini şöyle açıklamışlardır [Conrads, 1991];

¹ Platon benzer biçimde mimarlık için ideanın yansımasının mükemmeliyetini yalın geometrik biçimlerle bulması gerektiğini belirtmiş ve modern anlamda rasyonel biçimlerin geometrik yalın biçimler olarak yorumlanması bu düşüncenin sonucu olarak görülmüştür.

“Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz: o, her parçası dinamik olan uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır; Fütürist konut ise kocaman bir makineye benzemelidir. Asansörler, yalnızlık çeken solucanlar gibi merdiven kovalarında saklanmamalı, artık kullanılmayan merdivenler ortadan kalkmalı ve asansörler demir ve camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzlerine tırmanmalıdır.”

Tıpkı çağın yeni düşünce sistemi ve teknolojisi gibi mimarlıkta da tamamen çağı yansıtan hareketlerde bulunulması gerektiğini belirtmişlerdir. Anıtsal, ağır yapılara karşılık, hafif, pratik, geçici ve dinamik nitelikteki yapıları benimsemişlerdir. Süslemeyi tercih etmeyen yalın bir anlayış egemen olmuştur.

Kübizm aklın asal geometrik yapısına yönelirken, Fütürizm teknoloji ve makine estetiğini temel almıştır. Fütürist mimarlık eserleri ortaya çıkaran Sant’Elia’nın 1913-14 yıllarında yaptığı eskiz çalışmaları da genellikle soyut ve basit arkitektonik biçimlerle başlamıştır (Şekil 4.1) [Banham, 1975].



Şekil 4.1. Sant’Elia, La Citta Nuova, 1914 [Banham, 1975]

Daha sonra ortaya çıkan De Stijl akımı ise sanatta soyutlamanın sınırlarını zorlamıştır. Yayınladıkları manifestolarla mimarlık alanıyla birlikte çalışmalar

yürütülmesini öngörmüştür. Geometrik soyutlamaya dayalı ürünler vermişlerdir. Mimarlık temelinde, diğer sanatların işbirliği çerçevesinde bir anlayış egemendir. Mondrian ve Doesburg kişisellikten arınmış evrensel bir sanatı oluşturmaya çabalamışlardır.

Şentürer De Stijl'le ilgili şunları dile getirir [Şentürer, 1995];

“Akımın öncüsü Mondrian’ın öne sürdüğü, “formda ve malzemede soyutlama ile güzele ve evrensele varılacağı” düşüncesi bu dönem mimarisi ve bağlı estetik anlayışının da yönlendirici felsefesi olmuştur.”

Mimarlıkta da süslemeden arınmış, asal geometrik biçimleri ve doğal malzeme kullanımı yaygınlaştığı görülmektedir. Grubun mimarları soyut, mekanik, rasyonel bir anlayış çerçevesinde ürünler vermişlerdir. Fütürist ve Kübist akımlarının da etkisiyle uygulamalarını geliştirmişlerdir.

De Stijl akımının kutuyu yırtıp dışa taşma tutumunda, Wright’ın yapılarının etkisi olduğu da belirtilir. Bu duruma örnek olarak Scully, Wright’ın 1902’de yaptığı Willits Evi’nin cephesiyle Doesburg’un resmini yada hacimlerle oynayarak Vantongerloo’nun heykelini, devamında da Rietveld’in uygulamalarına varılabileceğini öne sürmüştür [Scully,1999]. Bu, bir bakıma De Stijl’de resim ve mimarlığın ortak çalışmasının söz konusu olduğunun bir göstergesidir.

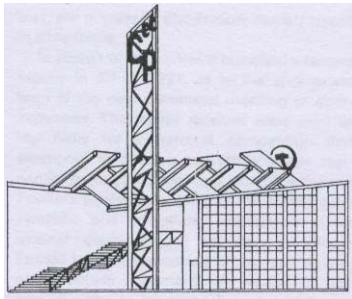
Gruptan Van Der Leck, resmin, mimarlığın biçimsel kavramlarından yararlanırsa ve kendini yalıtım yerine mimarlıkla bütünleşirse gelişeceğinden söz etmiştir. De stijl akımına ait resimler parçaların özgürce dağıtılmasına ve modüler bir grid düzenine dayandığından, mimarların da yararlanabileceği pek çok sayıda kompozisyon alternatifi sunar nitelikte olduğu belirtilmiştir. Bu anlamda Oud, mimarlığın kendi gücüyle başaramadığı şeyleri olduğu zaman kurtuluşunun resimsel uygulamalar olduğunu savunmuştur. Bu uygulamalar doğal biçimin analizi, doğaldan ruhsal olana geçiş, canlandırmadan yaratmaya geçiş, kapalılıktan uzamsal

olana geçiş olarak ifade edilir. Bireysellik, dekorasyon, el yapımı, sınırlama kavramlarının yerine evrensellik, soyutlama, makine ürünü ve uzamsallık gelmiştir [Banham, 1975]. Mimarlık da bu doğrultuda özgür, asimetrik kompozisyonlar yatay ve düşey dengelere dikkat etme çabasında olmuştur. Resim ve heykelde yer alan kompozisyon mantığı mimarlık uygulamalarına da örnek olmuştur. Kapalı kutu yerine, iç-dış ilişkisi çerçevesinde, evrensel ilkeler doğrultusunda, yararlı yapılar üretilmeye başlanmıştır. Temel renklerin ve biçimlerin kullanıldığı, gereksiz elemanların tasarımın dışında bırakıldığı bir soyutlamadan söz edilebilir.

Batur, Vladimir Mayakovski'nin önderliğinde çıkan Konstrüktivizmin, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyimıyla organize bir bakış açısını seçtiği belirtmektedir [Batur, 2002];

“Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı. öte yandan, zaman, Tatlin'in 'malzeme kültürü'ne verdiği anlam yükünü modern design olgusuna taşıyacaktı.”

Malzeme ve tekniği ön planda tutan Konstrüktivizm, toplumsal ve siyasal ortama duyarlı bir yol izlemiştir. Naum Gabo ve Pevsner kardeşlerin yayınladığı bildirmede mekanın içten dışa gelişimi öngörülmüştür. Diğer yandan Konstrüktivist bir mimar olan Konstantin Melnikov'un 1925 yılında yaptığı Rus Pavyonu sonraki dönemde dekonstrüktivist mimarlara örnek olmuştur (Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Melnikov, SSCB Pavyonu, 1925 [Frampton, 1987]

Rus Konstrüktivistlerinden Malevich'in ortaya attığı Süprematizm hareketinde ise eski kalıplar reddedilmiş, çağın düşüncesine uygun biçimler gerekli görülmüştür.

Malevich'in mekanla ilgili çalışmalarına önem verdiği ve prizma, döşeme, yüzey gibi parçalarla tanımladığı mimarlık bileşenlerinin birbirleriyle iç içe girişleri ve üst üste çakışmalarını araştırdığı belirtilir [Güney ve Yürekli, 2004]. Malevich'in tasarladığı mimarlık tarzı uygulamaları (arkitektonik adında), birbirinin içine geçen prizmalar, yüzeyler şeklindedir. Malevich ve De Stijl akımının ilkeleri deneysel mimarlık için kullanılmıştır. 1919 yılında kurulan Bauhaus mimarlık okulu da bu ilkelerin rastlandığı bir yer olmuştur.

1922 ve 1933 yılları arasında Bauhaus'da öğretim görevliliği yapan Kandinsky, soyut resmin bir biçim konusundan öte öz'e yönelik bir çalışma olduğuna değinmiştir [Scheja,1963]. Bauhaus'a gelmeden önce resimde serbest biçimlerle çalışırken, burada soyutlama biçimini bir sisteme bağlamış ve daha geometrik bir düzene geçmiştir. Bu temel tasarım anlayışı doğal olarak okulda mimarlık uygulamalarında da etkisini göstermiştir. Bauhaus'da teknolojiye ve makine çağına uyumlu çalışmalar geliştirilmiştir. Ancak bu yapılırken öğrencilere biçimle ilgili herhangi bir ön karar verilmemiştir.

Öğrencileri belli bir kalıba sokmadan çizgi, düzlem, kütle, renk ve bunlar arasındaki ilişki, denge hakkında bilgi verilmiştir [Gelernter, 2000]. Tüm sanatları tek çatı altında toplamaya çalışılmıştır. İşlevsel anlayışta rasyonel tutum sergilemişlerdir ve sonuçta Bauhaus kişisel olmayan, geometrik biçimde ürünler ortaya çıkarmıştır.

Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un programında Gropius [Conrads,1991];

"mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün, bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım ve yaratalım."

şeklinde Bauhaus, sanatın mimarlık altında birleşmesini öngörmüştür. Endüstri ve teknolojik gelişmelere koşut yöntemlerle mimari tasarım anlayışı geliştirmişlerdir. Örneğin Klee'nin benimsediği biçime değil işleve önem veren anlayışı mimarlıkta da etkisini göstermiştir.

Ortaya çıkan akımlarda (Kübizm, De Stijl, Süprematizm gibi) işleyiş açısından farklılıklar olsa da, hepsi rasyonelliğe yönelmiş ve mimarlık anlayışının içine yayılmıştır. Örneğin Le Corbusier ve ressam Ozenfant ile birlikte hazırlayıp temelini attıkları Pürizm, Kübist akımın amacına ve mimarlığa en yakın duran anlayış olarak nitelendirilmektedir [Giedion, 1967]. Püristler, Konstrüktivist yaklaşımın etkisinde geometrik soyutlama ve onun makine çağıyla olan ilişkisini temel almışlardır [Rosenthal, 1996]. Le Corbusier bu anlayışı mimarlığına yansıtmış ve temel ilkelerini oluşturmuştur.

1950'lerden sonra sanatın merkezi New York olmuştur. Sanatla paralel düşünülen mimarlıkta bir özgürlükten söz edilmektedir. Eş zamanlı olmasa bile günümüze doğru uzanıldığında kutu halindeki yapıların dışında serbest biçimler dikkat çekmektedir [Maxwell, 2001]. Sanatta çoğulcu hareketler gibi günümüzde mimarlıkta da kuralların, formüllerin kalktığı, yaratma eyleminin sıfırdan başladığı, akli kadar duygularının da önemsendiği bir ortam olduğundan söz edilmektedir [Buluç, 1996]. Bu dönemde sanattaki gibi mimarlıkta da soyutlamaya farklı bir boyut gelmiş ve farklı biçimlenmeler oluşmuştur. Bu soyutlama tipi oldukça özgür ve sınırsız niteliktedir.

Bu çoğulcu ortamda serbest jestlerin dışında, sanatla mimarlığın kesişimine farklı bir bakış açısı olarak Tadao Ando'nun yapıları gösterilebilir. Çünkü Tadao Ando soyut kelimesinin yirminci yüzyıl soyut resim sanatını çağrıştırdığını ve kendi işlerinin, algı kavramı üzerinde duran ve karenin kendinden gelen sınırlayıcılığının içinde çalışan ve saydam, ayırt edici renkleri kullanan Josef Albers'in çalışmalarına yakın bir yön izlediğini belirtmiştir [Ando, 1996].

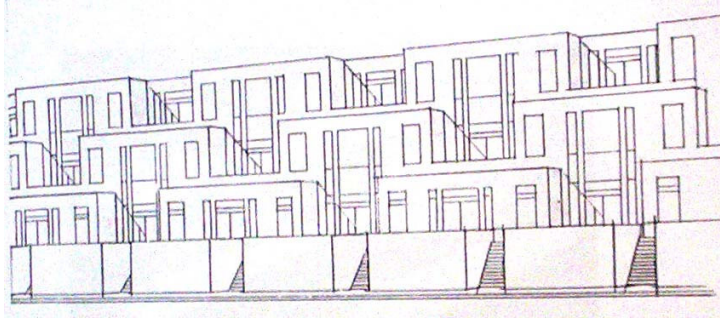
Sonuç olarak, sanattaki hareketlere benzer yaklaşımların mimarlıkta da örnekleri bulunabilmektedir. Mimarlık örneklerinin sanattaki gibi biçimci soyutlama ve organik soyutlama şeklinde sınıflandırmaların yanı sıra mimarlıkta biçimi bağlamdan içerikten yalıtan *indirgeyici veya saflaştırıcı soyutlama* ve alternatif geometriler biçiminde *etkin soyutlamalar* şekilde adlandırmalar da mevcuttur [De La Croix, 1991; Rajchman, 1998]. Bu durumda, plastik sanatlardaki geometrik ve geometrik olmayan soyutlama ayrımını çağrıştıran bir tutum dikkati çekmektedir. Çalışmada, bu biçimlerin adlandırılmasında aynı söylemlerin belirleyici rol oynaması ve her dönem eş zamanlı olmasa da, plastik sanatlar ve mimarlıktaki soyutlamanın birbirine benzer düşüncelere, uygulamalara sahip olması nedeniyle mimarlık örneklerinin de inceleme başlıklarının 'mimarlıkta geometrik ve geometrik olmayan soyutlama' şeklinde değerlendirilebileceği düşünülmüştür.

4.2.1. Mimarlıkta geometrik soyutlama

Yüzyılın ilk dönemlerinde görülmeye başlanan sade, rasyonel, işlevsel tutumdaki mimarlık örnekleri, yer yer değişimlere uğrasa da günümüze kadar bu anlayışa benzer yeni örnekler eklenmiştir.

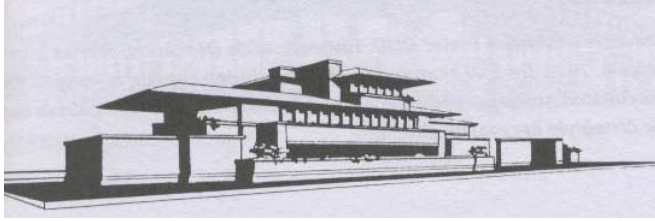
Modern mimarlık, birlik, düzen, yalınlık, yarar gibi kavramları barındıran bir geometriye sahiptir [Canbakal, 2003]. Dönemin sanat hareketlerinin ve genel şartların etkisiyle, mimarlık asal biçimlere yani biçimsel nitelikte adlandırılan bir soyutlamaya yönelmiştir [De La Croix, 1991]. Dik açılar, keskin biçimler, düzlemler göze çarpmaktadır. De stil grubunda yer alan Oud'un çalışmaları da bu anlayışın bir ürünü olmuştur.

Hollanda Wright'ın biçimlerini yeni bir ruhla geliştirmiştir. Bu Kübizm ruhudur. De stil başlangıcındaki önemli mimari eserlerden birisi Oud'un tasarladığı deniz kenarı evleridir (Şekil 4.3) [Pevsner, 1986].



Şekil 4.3. J.J.P.Oud, Deniz Kenarı Evleri, Scheveningen, 1917 [Pevsner, 1986]

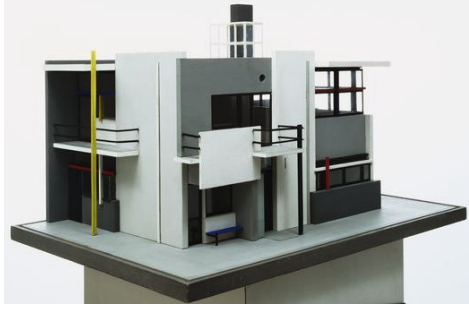
Bunu izleyen yıllarda kapalı kütleler yerine açık içine çevreyi alan tasarım anlayışı gelmiştir. Wright'ın planlarında bu tip bir tutum gözlemlenmektedir. İç ve dış ilişkisi arasındaki hareket ve devamlılık göze çarpmaktadır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4. F.L.Wright, Robie Evi, Chicago, 1908-9 [Özer, 2000]

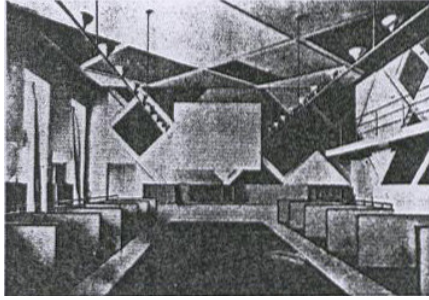
Wright'ın erken dönem mimarlığından etkilenen, De Stijl örneklerinde düz çizgilere, iç ve dış mekan ilişkisine izin veren tasarım yaklaşımı söz konusudur. Bu anlayışa o dönemde Gerrit Rietveld tarafından tasarlanan Schröder Evi örnek gösterilebilir (Resim 4.2). Soyut bir yapı olarak nitelendirilmektedir. Özellikle üst katın planı bu soyutlamayı, geleneksel duvar biçimini bozma ve hareketli ayırıcılar kullanmayla yansıtmaktadır [Hollingsworth, 1988]. Önceden belirlenmiş tip planları, simetri ve monoton tekrarları reddetmiştir. Biçimi, işlev sonucu ortaya çıkmıştır. Kapalı küpü kırmış yerine dışa doğru taşan birimlerle daha dinamik bir kompozisyona sahip olmuştur. Ancak örnekler bununla sınırlı kalmayacaktır. Bu dönemde mimarlıkta önemli reformlar yapılmaya başlanmıştır. Yeni kullanılmaya

başlanan cam, çelik, betonarme gibi malzemeler ve makine üretimi yapı elemanları bunların kanıtı şeklindedir.



Resim 4.2. Gerrit Rietveld, Schröder Evi, Utrecht, 1924-25 [www.moma.org, 2007]

1928 yılında Strasburg'daki Aubette Kafe'de Van Deosburg ve Hans Arp soyutlamaya dayalı bir dekorasyon kullanmışlardır [Banham,1975]. Modern yaşamın niteliğine göre inşa edilmiş, kişisel olmayan bir anlayış sergilemişlerdir (Resim 4.3). İç mekan düzenlemesinde soyut biçimlerle çalışmışlar, dikdörtgen biçimde açılı panolar kullanmışlardır.



Resim 4.3. Van Deosburg ve Hans Arp, Aubette Kafe, Strasburg,1928 [Frampton, 1987]

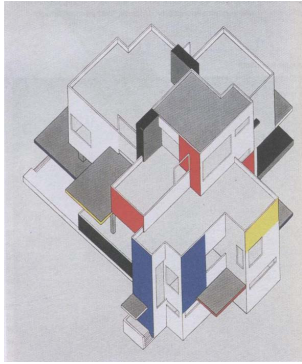
Mies Van Der Rohe'nin 1929 yılında gerçekleştirdiği Barcelona Pavyonu De Stijl anlayışına yakın bir çizgi izlemektedir. Giedion, yatay düzlemleri ve düşey yüzeyleri planda Doesburg'u ve Moholy'nin çalışmalarını andırdığını ifade etmiştir. Çatıyı taşıyan kolonların düzeni de Elemantarist mekan

düzenlemesine uyduğunu ve binanın üzerine yerleştiği podyum ise içine giren iki havuzla soyut bir kompozisyon oluşturduğunu ve sonsuz mekan hissi yarattığını belirtmiştir [Banham, 1975]. Binanın planında çizgiler mekan ve düzlem ritmi yaratmaktadır [Curtis, 1997]. Mies Barcelona Pavyonu'nda esnek tasarımı uygulamıştır. İç mekanı asimetrik olarak mermer ve düzlem camlarla bölmüştür [Hollingsworth, 1988]. Serbest mekan düzenlemesine sahip, işlevsel sade bir yapıdır. Barcelona pavyonunda, akıcı duvarlar, asimetrik düzen göze çarpan özelliklerdendir (Resim 4.4).



Resim 4.4. Mies Van Der Rohe, Barcelona Pavyonu, 1929 [Kortan, 2000]

Giedion, Theo Van Doesburg ve Van Eesteren'in tasarımını yaptıkları konut projesinin ise, binanın katı kütlesini kıran bir nitelik taşıdığını ve Braque'nin farklı kağıt ve materyallerle oluşturduğu parçalı kolaj resimleriyle benzer bir sanatsal ifadeye sahip olduklarını belirtmektedir (Şekil 4.5) [Giedion, 1967].



Şekil 4.5. Doesburg & Van Eesteren, Konut Projesi, 1923 [Özer, 2000]

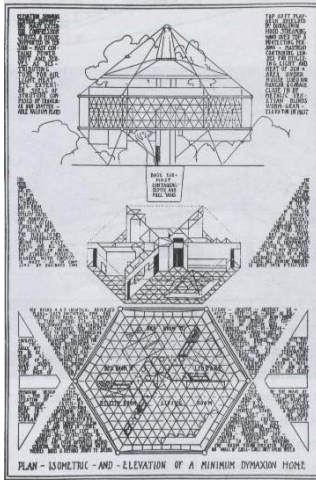
Dışa taşan, iç içe geçen düzlemlerin yer aldığı De sijn mantığına uyan bir tasarımdır. Hacimleri belirten farklı renklerde dikdörtgen biçimler, dinamik bir düzen yakalamıştır.

Açık plan düzeninde tasarım yapan diğer bir mimar Le corbusier'in, Radiant City'de (1935) söz etmiş olduğu yerin yapaylığı, bir çeşit soyutlama olarak görülmektedir. Evler düşey ve yatay düzlemlerin soyutlamaları haline gelirler. Planlar serbesttir ve cepheler geçirendir ve yerden kaldırılmış serbest bırakılmıştır. Zeminsizlik, doğal yerine yapay, figuratif yerine soyut hissi kazanır. Soyut derken her yerde tekrar üretilebilir, evrensel bir dile indirgenmiş histen söz edilmektedir [Rajchman, 1998]. Pürist ilkeler doğrultusunda oluşturduğu başka bir proje olan Villa Savoye'nin de (Resim 4.5), soyut bir resim gibi kompozisyonu olduğu, parça halindeki dikdörtgenlerin kare bir plan içinde buluştukları ifade edilmektedir [Banham, 1975]. Le Corbusier'in binaları soyut açık basit ünitelerin - uzun pencere bantları, pilotiler gibi - sentezidir. Bu programa dayalı amaçlar ve yerini tutan biçimler, evrensel, genel temalar olarak kurulur [Knesl, 1985]. Le Corbusier'in strüktürle sağladığı açık planları, iç mekanda özgürce mekan düzenlemelerine fırsat tanımaktadır. Zaten bu anlayış sonrasında ofis binalarının mantığına da yansımıştır.



Resim 4.5. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928-31 [Berkus, 2000]

Diğer yandan Fuller'ın gerçekleştirdiği kozmik ve matematiksel sanat tanımı, soyutun vardığı bir başka uç nokta, sayısal olma, yalnızca sembollerle, sayılarla ifade bulma noktası olarak yorumlanmıştır. Bu anlamda Dymaxion evi matematiksel soyutlamada konut modeli sayılmaktadır [Aritan, 1999]. Fuller, Dymaxion Evi'ni de (1927) bu şekilde parçalarla oluşturmuştur (Şekil 4.6). İşlev ve ekonomi anlayışı ile standardize olmuş nesnelere üretilmiştir. Standart, hazır imal edilmiş parçalarla matematiksel bir düzeni kullanan mimarlardan Buckminster Fuller teknolojiyle daha iyi bir hayat oluşacağını düşünmüştür. Bu anlamda konuttan, arabaya yaptığı tasarımlarda geometrik ilişkiler üzerinden gitmiştir.



Şekil 4.6. Buckminster Fuller, Dymaxion Evi, 1927 [Uluoğlu, 2001]

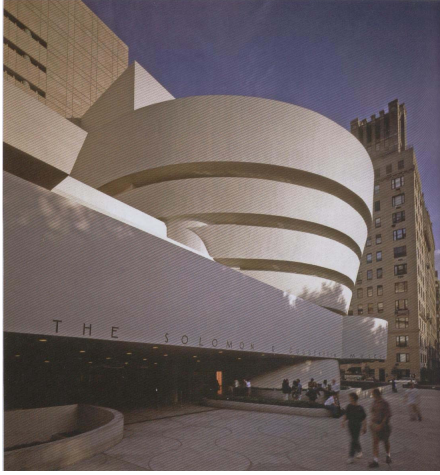
Uluslararası Stil'in temsilcilerinden Mies'e göre iç mekan ihtiyaca göre bölünmelidir. Evrensel mekan anlayışına göre kullanıcılar özgürce mekanı bölücülerle geçici ihtiyaçlara göre oluşturabilmektedirler [Hearn, 2003]. Lissitzky'de de görülen Malevich'in süprematizmi, bu düşünceye - serbest plan anlayışına- neden olmuştur [Frampton, 1987]. Mies Van Der Rohe'nin yalın formlu, asal geometriye sahip Seagram binası bunlara örnektir (Resim 4.6). Seagram binası sahip olduğu basitlik ve sadelikle çevresindeki binalarla karşıtlık oluşturmaktadır.



Resim 4.6. Mies Van Der Rohe, Seagram Binası, New York, 1958 [Tümer, 2004]

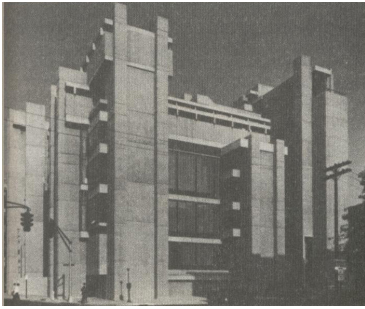
Mies, mimarlığın özünün, mimarlığın görünen yüzünün altında yattığını söylemiş, bu özün indirgeme ve soyutlama yoluyla mimarlıkta somutlaşabileceğini belirtmiştir [Güney ve Yürekli, 2004]. Varlığın özünü bulabilmek amacıyla mimariyi rasyonel biçimlere indirgemekte ve sadece gerekli olanı korumaktadır.

Wright ise, bu savaş sonrası yıllarda sarmal eğri üzerinde çalışmıştır. Mekanı tanımlama ve düşey hareketi vurgulama aracı olarak sarmal çizgiyi temel alıp oluşturduğu Guggenheim Müzesi bunun bir örneğidir [Roth, 2002]. Mimaride değişmeyen özü arama peşinde, iç ve dış ikiliğini kaldırma amaçlı dışarı taşan düzlemler, dik açılı biçimler kullanan Frank Lloyd Wright, bu keskin mimari biçimlerin yerine 1950'lere gelindiğinde daha dışavurumcu bir tavır sergilemeye başlamıştır. Guggenheim yapısı, yukarıya doğru genişleyen betonarme ters koni şeklindeki geometrisiyle göze çarpmaktadır (Resim 4.7). Kapalı, ayrı biçimde düzenlenmiş oda şeklinde galeri sistemi yerine rampa üzerinde devam eden spiral biçiminde bir sergi alanı tasarlamıştır.



Resim 4.7. Frank Lloyd Wright, Guggenheim Müzesi, New York,1943-59
[Tanyeli, 2006]

1960'larda geometrik biçimlere örnek yapıtlar ortaya koyan mimarlardan Paul Rudolph'un sanat ve mimarlık binası da bu rasyonaliteyi barındırmaktadır (Resim 4.8) [Gelernter, 2000]. Çalışmasında Uluslararası Stil'i reddeden ve kaosu yansıtan heykelsi bir biçimlenme söz konusudur [Hollingsworth, 1988]. Kutuyu delen, iç içe geçen beton bloklarıyla bir biçimlenmeyle De Stijl tasarımlarına benzer bir çizgi izlemiştir.



Resim 4.8. Rudolph, Sanat ve Mimarlık Binası 1959-63 [Roth, 2002]

Daha sonraki tarihlerde tasarlanan, La Defence binası elektronik bilgi çağının ürünü olarak ifade edilir (Resim 4.9). Mimarın ilk çalışmalarında, iç kısımlardaki görünüşün detaylandırılmasının mikroçip soyutlaması şeklinde

olduğu, girişteki örtünün de havadan geçen enerji dalgası biçiminde yorumlandığı belirtilmektedir [Curtis,1997]. La Defence binası, asal biçimde minimalist bir yaklaşım sergilemektedir. Dik açılı, net anlatımın bir örneğidir. ereve şeklindeki yapı Paris'teki önemli bir aksın üzerindedir ve tak biçiminin farklı bir yansıması olduğu söylenebilir.



Resim 4.9. Johan Otto Von Spreckelsen, La Defence Binası, Paris, 1983-89
[Özer, 2000]

Le Corbusier'in modern mimarlık sorunlarının geometriyle çözümleneceğine olan inancı ve mimari soyutlamanın kaba gerçeğe ruh verdiği düşünçesi bazı yeni dönem uygulamalarda da kendini hissettirmektedir [Le Corbusier, 2005]. Beyaz kübik kütle ve ızgara sistemi içinde çözümlenen plan tipiyle Le Corbusier'in mimarlık anlayışının izinden giden örnekler de görölmüştür. Richard Meier, tasarımlarında parçalı strüktürel grid düzen, şeffalık, iç içe geçen rampalar kullanmaktadır (Resim 4.10). Sonuçta burada kullanılan plastik öğeler, aklın rahatça kavrayabildiği, duygularımızı derinden etkilediği sözü edilen asal geometrik biçimlerdir.

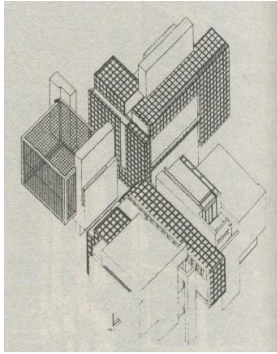
Konuya farklı bir bakış olarak, Eisenman'ın bir özün peşinden koşma tavrı olmadığından ve bir yere ait olmayan binalar tasarladığından söz edilmektedir [Akcan, 1996]. Mimarlığında bu şekilde yeni soyutlama anlayışına yöneldiği belirtilir. Bu soyutlama anlayışı, sadece gerçek, esas olanı yansıtan, konsepte önem veren, rasyonel geometrili ve açık plan ve görünüşleri içermektedir . Mondrian, Malevich'in nesnesiz soyut resimleri

(non-objective), Apollinaire'ın atemporal yazıları, Schonberg'in atonal çoksesli müziği, Richter'in non-narrative filmleri, insanın kendi dünyasının merkezinden uzaklaşmasını öngörmüşlerdir [Jencks,1983; Ungers, 1983].



Resim 4.10. Richard Meier, Yüksek Sanat Müzesi, Atlanta, 1980-83 [Roth, 2002]

Bu anlamda Eisenman için de tasarımda kavram, düşünceler mimarlık kadar önemlidir. Eisenman'ın tasarımlarında insan, merkez olarak alınmamaktadır. Pencere ve kapının yerinin bile belirsiz olduğu tasarımları, insandan bağımsız düşünüldüğünden soyut olarak nitelendirilir (Şekil 4.7).



Şekil 4.7. Eisenman, Ev 10, USA 1976-82 [Roth, 2002]

Daha genç nesilden Mikko Heikkinen ve Markku Komonen yeni soyutlamanın bazı özelliklerini kombine etmiştir. Fin Elçiliği binasında (Resim 4.11), keskin kesitli çelikler, cam detaylar, üst üste getirilen geometriler, çelik köprü,

rampa, yani Konstrüktivist tutum, aslında cephedeki kubik görünüşte varolmayan bir karmaşıklığa neden olmuştur [Curtis, 1997; Jodidio, 1991]. Proje temelde basit, rasyonel bir biçime sahiptir. Ancak bu tip elemanlarla farklı bir karmaşa yaratılmaktadır.

Diğer yandan, çıkışının 1960'lara dayandığı belirtilen Minimalizm'e, Tadao Ando'nun çalışmaları yakın bir çizgi izlediği görülmektedir. Modernizm döneminde Mies van der Rohe'nin 'az çoktur' sözü bu akımın ana düşüncesini anlatmaktadır. Bu söz herhangi bir dekoratif öge olmadan da mekanlara gerekeni verebileceğimizi vurgulamaktadır. Az elemanla da iyi mekanlar yaratılabilmekte ve bu sayede bazı noktalardaki vurgu artırılabilir. Ancak Minimalizm ekonomik bir strateji olarak görülmemektedir. Çünkü mekanı oluştururken kimi zaman sadeliği yakalamak adına kullanılan malzemeler pahalı bile olabilmektedir.

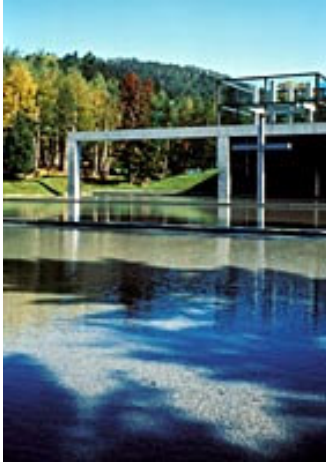


Resim 4.11. Heikkinen-Komonen, Finlandiya Elçiliği Binası, USA, 1994
[www.moma.org, 2007]

Minimalizm'in mekana dinamizm getirmek, soyut ifade kazandırmak veya malzemenin niteliğini yükseltmek amacıyla ışıktan yararlandığı da belirtilmektedir. Doğal ışığın mekan içinde yarattığı değişen etkiler zamanın geçtiğinin habercisi olmaktadır [Pettersson, 2004]. Kimi Minimalist sanatçılar ifadecilikten uzaklaşırken geleneksel yöntemlere başvurmuş kimisi

ise bunların ötesinde arayışlara geçmiştir. Ando için önemli olan asal geometrik biçimlerle hem soyut hem ifadeci bir tasarım oluşturmaktır.

Ando'nun tasarımlarında üç önemli nokta vardır: doğa, malzeme ve yalın geometriler. Doğadan kastettiği insan tarafından düzene sokulmuş olandır [Ando,1998]. Ando'ya göre çağdaş mimarlık, insanlara mimari mekanlarla doğanın varlığını hissettirebilmeye çalışmaktadır. Yani su, rüzgar, ışık gibi doğal elemanlar mimarlıkla soyutlanmaktadır. Mimarlık insanların ve doğanın karşılaştığı mekan olmaktadır [Ando,1997]. Ando da gerçeğin özünü bulma amaçlı olarak, sadeleştirilmiş, evrenselleştirilmiş bir düzen kurgulamakta, doğayı soyutlarken de asal biçimleri kullanmaktadır. Bu anlayışını su üzerinde kilise yapısına da yansıtmıştır (Resim 4.12).



Resim 4.12. Tado Ando, Su Üzerinde Kilise, Hokkaido, 1985-88
[www.clarkart.edu, 2007]

Kurokawa ise, soyut simgecilik adı altında ele almış olduğu kuramıyla, doğadaki düzensizlikten türetilen bir kavram olan fraktal geometri sayesinde simgeciliğin de rasyonel bir hale getirilebileceğinden söz etmektedir [Kurokawa, 1996]. Kapsül kulesi tasarımı bunun bir örneğidir. Kapsül, uzay araç kapsülü gibi teknolojik gelişimin bir sembolüdür. Bina da adeta taşıdığı kapsülü uzaya bırakacak roket hissi uyandırmaktadır [Schmal, 2006].

Kurokawanın sözünü ettiği hem soyut biçimlerin kullanıldığı hem de günün teknolojide geldiği noktayı vurgulayan, yani simgesel olarak çağı yansıtan bir yapıdır. Kurokawa, geometrik soyutlamayı kullanırken ona farklı bir boyut kazandırmıştır ve zıt kavramların bir aradallığını sağlamıştır. Kapsül kulesi projesinde de standart, geometrik düzende, modüler olarak düşünölen birimlerin, tasarım yaklaşımına göre üst üste getirilmesi, çekirdeğe tutunması söz konusudur (Resim 4.13).



Resim 4.13. Kurokawa, Nakagin Kapsül Kulesi, Japonya, 1972
[www.audacity.org, 2002]

4.2.2. Mimarlıkta geometrik olmayan soyutlama

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatta değişen soyutlama anlayışı daha dışavurumcu ve kişisel bir yol çizmeye başlamıştır. 1940-50'lerde görölen bu anlayışta evrensel bir dili aramadan daha farklı bir çabaya geçildiği görölmektedir. Mimarlıkta da kıvrımlı dik açılı olmayan biçimler içeren ekspresyonist tavırlar meydana çıkmaya başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Le Corbusier, tasarımlarında da vücut şeklinin, dönen rampaların, kabuk şekillerinin hacimsel varlığıyla birlikte mekan soyutlaması yoluna gitmiştir [Dal Cove Forster, 1998]. Kariyerinin son

dönemlerinde soyutlamaya geometrik açıdan değil, onu sembolik bir rolde kullanarak oluşturduğu Ronchamp Şapeli'ni gerçekleştirmiştir (Resim 4.14) [Maxwell, 2001]. Wright doğadan esinlerle çalışırken, Le Corbusier'in paylaşılan sembol ve din gelenekleriyle çalıştığı, bu anlamda hristiyanlığın ikili özelliğini belirten içte huzurlu ve ruhsal bir mekan, cephede ise cesur ve saldırgan nitelikte bir yapı yarattığı belirtilir [De La Croix, 1991], [Hollingsworth, 1988]. Modern hareketin bir örneği olmaktan öte, farklı bir biçimlenmeyle mekana huzur ve ruhsallık katar. Cephede dışavurumcu, mistik bir anlayış sergilese de, özellikle malzeme düzeyinde basit bir tutum söz konusudur. Yapının çatısı bu mistik havayı pekiştirircesine duvarlardan ayrılmış uçuyor görünümündedir. Çatı doğal haliyle bırakılmış, Mondrian'ın malzeme bazında sözünü ettiği soyutlamaya benzer bir tutum sergilenmiştir.



Resim 4.14. Le Corbusier, Notre-Dame- Du-Haut, Ronchamp, 1950-55
[Kortan, 2004]

1970 sonrası mimarlık anlayışında sanattaki gibi çok sesli bir ortam olduğu belirtilmektedir. Bu dönemin mimarlığı için, kökünden sarsılmış, düzene karşı düzensizlik savaş açmış, yaşanan özgürlük ortamında kuralsız olmak en belirgin kural olmuştur şeklinde yorumlar yapılmaktadır [Canbakal, 2003]. Evrensel bir dil söz konusu olmamaktadır. Sanattaki kişisel jestlere dayanan soyutlama anlayışı gelişen teknoloji sayesinde mimarlıkta da benzer bir yaklaşıma olanak tanımıştır. 1920'lerde modern mimarlıkta teknoloji ve bilimi kullanma, standardizasyon ve rasyonel işlemler biçiminde olmuştur. Bugün

ise bilgisayar teknolojisiyle binanın tüm parçaları farklı olarak tasarlanabilmektedir.

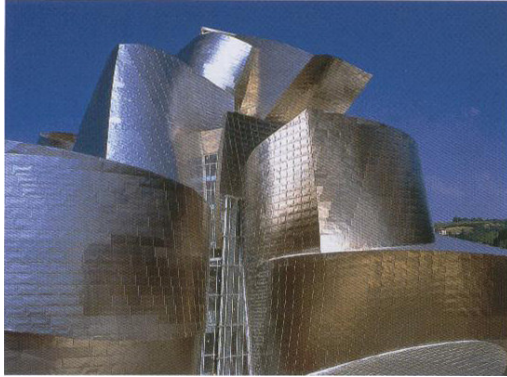
Rem Koolhaas'ın da sözü edilen anlayışa uygun olarak, heykelden veya dekorasyondan yola çıkan etkin soyutlamaya değindiği belirtilmektedir [Rajchman, 1998]. Prizmatik formlarının kendine özgü akıcılığı olduğundan, bu anlamda kullanıcıyı hisler dünyasına götürdüğünden söz edilmektedir [Maxwell, 2001]. Neo-konstrüktivist olarak nitelendirilen Koolhaas'ın yapılarında, parçalı, üst üste binen, biçimleri kullandığı, uçan kirişli, yerçekimsiz görünümdeki mimarlığıyla Konstrüktivizm anlamında Tatlin ve Malevich'den sonra daha dinamik bir nitelik kazandığı belirtilmektedir [Jencks, 1990]. Buna örnek olan, Casa da Musica yapısında, biçim bozulmuş sonuçta düzensiz, sert nitelikte bir geometriye ulaşılmıştır (Resim 4.15). Bina üç geniş açıklıklı donatılmıştır. Oranındaki ve diğer düzeylerdeki soyutlamanın birleşimi ve plastikliğiyle dışavurumcu bir etkiye sahip olduğu ifade edilmektedir [Ganshirt, 2005]. Plan ise oldukça sade biçimde iki dikdörtgen kutu konser salonuyla aralarında kalan alanlardaki servis, ulaşım ve sosyal mekanları içermektedir.



Resim 4.15. Rem Koolhaas, Casa Da Musica, Portekiz, 2005 [OMA, 2005]

Serbest jestlere dayalı yaklaşımı Frank Gehry'nin mimarlığında da görmek mümkündür. Frank Gehry Bilbao Müzesi'nde üretimin bilgisayar kontrollü örneğini vermiştir (Resim 4.16). Artık mimarlık da serbest ifadeci jestleri izleme imkanına sahiptir [Maxwell,2001]. Gehry'nin tasarımlarında deformasyona uğrayan biçimlerinin, küresel (eğrisel) bir biçime ya da biçimsizliğe dönüştürülerek ortagonal geometrik biçimlerden uzaklaşmakta olduğu belirtilmektedir [Kutlutan, 2003].

Gehry'nin yapıları belirsizliklerini normal düzenden kopmasından, fraktal geometriden , soyut heykellere benzerliğinden almıştır [Curtis, 1997]. Binayı, modern toplumdaki parçalanmalara paralel olarak parçalayıp ayrı hacimlerden oluşturmuştur. Gehry'nin mimarlığı kişisel, taklit edilemez ve herhangi bir sosyal veya ideolojik tabanlı olmayan türdendir.



Resim 4.16. Frank Gehry, Bilbao Müzesi, Bilbao, 1997 [Kortan, 2004]

Geometri dışındaki bu biçimler bilgisayar desteğiyle normal biçimin bozulup eğilmesiyle veya serbest biçimlerin bir araya gelmesiyle oluşabilmektedir. Gehry'nin Bilbao müzesinde ise biçim oluşturulduktan sonra bilgisayarda sayısal ortama aktarılmıştır.

Bu yaklaşımlarda tanıdık olanın içinde, tanıdık olmayı aradıkları için bağlamın ve bağlamın anlamını etkileyen parçaların ilişkilerini

değiştirdiklerinden, biçimleri analiz etmektedirler. Bu çerçevede yaptıkları işteki yıkım, bozulma, yerinden oynatma, saptırma ve ayrılma şeklindedir ve biçimsel olarak bütünün parçaya bölünmesi, parçaların çakıştırılması ve genel bir kaos yaratılması söz konusudur [Onur ve Tanalı, 2004]. Ancak bu durumun sadece biçimsel tavır gibi kalması değil bir anlam içermesi de düşünülmüştür.

Bu şekilde, yeni bir soyutlama anlayışı ortaya çıkmış, Postmodernizm devamında kimi zaman minimalist biçimler kimi zaman ise iç içe geçen biçimler ve parçalardan oluşan plan düzenleri karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu değişimler artık tek bir sınıfa veya sanatçıya indirgenemez duruma gelmiştir.

Bu tipteki mimari yapılarda varolduğu yer ve zamanla ilişki kurmayan, insan eylemleri yani işlevlerine direkt uyum sağlama çabası gütmeyen bir anlayış vardır. Rus konstrüktivizm akımından esinlenmekte ve önceden kabul edilen pek çok kavramı sorgulamaktadırlar. Roth bu durumu şu şekilde belirtmiştir [Roth, 2002];

“Bu kökten görüşe göre mimari yalıtılmış bir soyut görüngü olarak varolur ve ‘işlevi’ bir yersizlik ve yönelimsizlik duygusunu artırmaktır.”

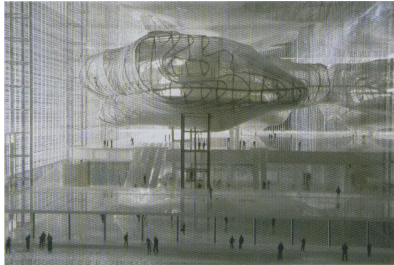
Tasarım anlayışı olarak ise varolan *mimari* elemanlar yerine öncesi/kimliği/yeri/zamanı olmayan soyut ve nesnel *biçimleri/cisimleri* kullanma eğilimi kendisini göstermiştir [Uluoğlu, 2004]. Aslında tüm bu tutumlar, hem günün şartları hem de yirminci yüzyılın ilk dönemlerinden başlayıp gelen oluşumların etkileriyle hayat bulmuşlardır.

Bugün modern düşüncenin kesinlik içeren, doğrusal olarak ilerleyen düşünme yollarından, esnek olabilen, açık sonlu, belirsizlikler taşıyan ve çağrışımlarla döngüsel olarak ilerleyen düşünme biçimlerine bir dönüş yaşanmaktadır [Aydınlı, 2004]. Mimarlar, projenin oturduğu alanı hesaba

katmadan parçaları soyutlamaktadırlar [Curtis, 1997]. Bu soyutluk, her ortama eşit uyum sağlayan bir özelliktir ve işlev veya çevre ilişkilerini reddetmektedirler. Diğer bir deyişle, her yerde aynı anlatım tarzı yakalanmakta, bulunduğu yere bağlanmayan bir tavır sergilenmektedir.

Bu durum küresel kapitalizm düzenine hizmet eden bir yaklaşım olmaktadır. Çünkü, küreselleşmenin aynı hizmet veya servisin her yere ulaşabilirliği üzerine kurgulanmıştır. Bu şekilde küreselleşmenin, biçimsel ve kavramsal olarak mimari karşılığının, büyük yüzeyleriyle büyük mekanları örten organik biçimde şekillenmiş yapılar olduğu düşünülmektedir [Kutlutan, 2003]. Organik kavramıyla değişimlere uyumlu, esnek, akıcı, açık mekanlar kastedilmektedir.

Buna örnek bir tutum sergileyen Massimiliano Fuksas, mimarlığında akışkanlıktan etkilendiğini, böyle bir durumda biçimi olmayan, merkezi olmayan sonuca varılacağını vurgulamıştır. Mimarlığı geometrisiz yapmaya çalışmaktadır [Özlüdil, 2004]. Fuksas'ın Roma'da tasarladığı Kongre Merkezi'nde de buna benzer bir durum söz konusudur (Resim 4.17). Dış kabuktaki rasyonel ve geçirgen karakterin aksine içinde, oditoryum ve toplantı mekanlarını barındıran dev çelik ve teflon malzeme ürünü bir bulut asılı durmaktadır [Bahamon, 2005]. Cephede belli oran arayışlarına girme veya kapı, pencere gibi yapı elemanlarını oluşturma yerine, bir kütle tasarlandığı görülmektedir. Bu anlamda, önceden projede temel olduğu varsayılan pek çok unsurdan vazgeçildiği göze çarpmaktadır.



Resim 4.17. Massimiliano Fuksas, Kongre Merkezi, Roma, 1999-2007
[Özlüdil, 2004]

Bilgisayar teknolojisinin gelişimi ile de plan merkezli tasarımın dışında bu tip kütleli çalışmalarla yönelme olduğu belirtilmektedir [Melhuish, 2001]. Bu sistem sıra dışı strüktürel tasarımları, karmaşık planları olanaklı kılan önemli bir role sahiptir. Artık, organik, parçalı, iç içe geçen biçimde yapılar, kağıt üzerinde soyutlamalar olmanın ötesine geçmektedir.

Sonuç olarak, mimarlıkta geometrik veya geometrik olmayan soyutlama biçimleri plastik sanatlardaki yaklaşımlara benzer açılımlar sunmaktadır. Sade, asal geometrik biçimlerin kullanımı ve gereksiz elemanların elenmesinin yanı sıra jestlere dayalı, organik, çok katmanlı veya yapı sökümcü nitelikte tasarımlar da bulunmaktadır. Sanat ve mimarlık disiplinlerinin soyutlama düzeyinde incelenen bu ilişkilerini, genel kurguyu özetleyecek biçimde sunabilmek için seçilen bir mimarın tasarım yaklaşımı ve yapıları üzerinden gitmek uygun olacaktır. Konunun içinde alt başlıklar halinde incelenen geometrik ve geometrik olmayan soyutlama türlerinin her ikisini de mimarlığının içinde biçimlendirmesi nedeniyle, bu incelemeye Hadid'in yapıları alınmıştır. Hadid'in mimarlığının soyutlama açısından irdelenmesi, yüzyılın başından günümüze dek süre gelen konu ile ilgili birikimlerin bir özeti sunulması anlamındadır. Çoğulcu bir ortam içinde yer alan diğer mimarlardan farklı olarak kendi söylemlerinin ve yapıları üzerine yazılan yorumların ışığında soyutlama eylemini de içine alan bir mimarlık yaklaşımına sahip olduğu dikkati çekmiştir. Bu nedenle Hadid mimarlığının derinlemesine bir çözümlemesini sunmak yerine, soyutlama kavramının, mimarlığının içinde nasıl yorumlandığına ve biçimlendiğine dair farklı bir açı ele alınmıştır.

5. SOYUTLAMA ÇERÇEVESİNDE ZAHA HADİD MİMARLIĞININ İNCELENMESİ

5.1. Zaha Hadid Mimarlığında Soyutlamanın Yeri

1950 yılında Bağdat'ta doğan Zaha Hadid, Beyrut Amerikan Üniversitesi'ndeki matematik eğitiminin ardından 1972-77 yılları arasında Londra'daki Architectural Association School'da mimarlık eğitimi almıştır. Rem Koolhaas'ın mimarlık bürosunda bir süre çalışan Hadid, 1983 yılındaki Peak Klüp Binasıyla adını duyurmuştur. Sıra dışı, sınırları zorlayan tasarımlarıyla halen kendisinden söz ettirmektedir.

Hadid'in yaptıkları modern mimarlık öğelerini ayrıştırıp, sonrasında bunları modernin içinde barınmayan ilkelerle, yeni bir yapıda buluşturmak şeklinde özetlenmektedir [Tanyeli, 2000]. Hadid'in aklın sınırlarına yani kartezyen geometriye karşı bir tutum sergilediği, yerine farklı biçimlerin birbirleriyle kurdukları ve bu kuruluş sırasında bozulan geometrik biçimleri getirdiği ifade edilir [Onur ve Tanalı, 2004]. Hadid'in yaptıkları şekli bozulmuş soyutlama biçiminde modernizmin devamı gibidir. İşlevsel elemanları çevirmekte, duvarları köşelerde uzatıp görünüşte bir coşkunculuk yaratmaktadır [Jencks, 1988]. Yapıları dinamik, soyut, orijinal, parçalı ve karmaşık niteliktedir. Temelde modern mimarlıkta kullanılan elemanlardan yola çıksa da, onları alışılmışın dışındaki biçimlerde biraraya getirmektedir.

Hadid'e göre mimarın yeni rolü, öne sürülen verimlilik standartlarına uymaktır. Mimarlık bir taraftan saf teknik haline gelirken diğer taraftan görüntü ürünü olmaktadır [Hadid, 1993]. Yüksek teknoloji ürünü yapıları görsel açıdan da farklılar içermektedir. Ancak tasarladığı projeler aynı zamanda kullanıma yönelik olma özelliğini de yitirmemektedir. Binalar soyut nitelikli sade ancak alışılmadık ve keşfedilmeyi bekleyen mekanlardan oluşmaktadır. Süslemeyi kullanmayan Hadid, karmaşık görünse de temelde

basit biçimleri bir araya getirir. Biçimleri, programı veya statik çözümleri bilinenden farklı sunmaktadır.

Zaha Hadid modernist hareketin içinde düşündüğünü belirtmektedir [Özgüner, 2000]. Bu anlamda Jencks'in konuyla ilgili görüşleri bu tezi doğrular niteliktedir. Jencks, Kübist mekanın, 20'lerde mimariye çevirisi katmanlı, parçalı ve yarıp geçen düzlemlerin devamlılığı şeklinde olduğunu ve şeffaflık, üst üste getirmenin önemli özelliklerinden olduğunu söylemiştir. Tatlin'in konstrüksiyonları ve Malevich'in tektonikleriyle daha dinamik bir biçim kazandığını ve şimdi Hadid'in ve Koolhaas'ın yerçekimine karşı mimarlığında vücut bulduğunu belirtmiştir. Zaha Hadid'in 'Zirve Projesi' buna örnek göstermiştir. Doğanın parçalı geometrisi burada Hadid'in projesiyle ilişkilendirilmiştir [Jencks, 1990].

Tanyeli Hadid'in çalışmalarıyla ilgili şunu belirtir [Tanyeli, 2000];

“Çalışmaları daima soyut, anlamsız ve işlevsel olarak gerekçesiz Kandinsky'vari resimsi “çiziktirmelerden” başlar. ... iki boyutlu bir estetik yaşantıyı “n” boyutlu bir yaşantı haline getirmek olanaksızdır; aradaki kategorik ayrım giderilemez. Oysa Hadid bunun başarılabilceğini sonuçta projeler ve sonra da yapılar ortaya koyarak kanıtlar.”

Hadid konstrüksiyonun veya teknolojinin yeni biçimlerini yaratmamakta ama dünyayı radikal bir biçimde ifade ederek yeni bir yönde göstermektedir. Anlamın yokolduğu veya değerlerin kaybolduğu, kapitalist düzene gidilen kaos ortamında bir dünya inşa etmektedir [Betsky, 2002]. Bu anlamda Hadid, statik konusundaki yaygın düşüncelerin aksine farklı yollarla dengeyi sağlamaya çalışmaktadır. Tasarımlarında akıcı nitelikteki yaklaşımıyla bilinen, geleneksel denge kurallarını zorlamaktadır.

Rus Konstrüktivistlerinden etkilendiği bilinen Hadid, bu sanatçılarda en çok ilgi çekici bulduğu noktanın da çalışmalarının bitmemiş olması olduğunu söylemektedir [Onur ve Tanalı, 2004]. 1920'lerin Rus Konstrüktivistlerinin

yüzen geometrilerini, çizgilerine dayanan biçimde mimari sunumlarını karmaşık ve kırık açılarla ifade etmiştir. Bu soyut ifade biçimi tasarımlarına da yansımıştır. Sonraki dönemlerinde ise daha akıcı biçimlere yöneldiği görülmektedir. Parçalama ve bozmadan yararlanarak, sınırları bulanıklaştırarak akıcılığı ve yapay peyzajları geliştirmiştir. Şekilleri yatay ve düşey koordinat sistemine göre düzenleyen kartezyen gride karşı çıkmıştır. Rus Konstrüktivistlerinin makineleşme ve teknolojiden yana ama geleneğe karşı tavır alma düşüncelerini de benimsemiştir. Modernizmde teknolojik gelişim ve sanatta soyutlamanın ötesinde sosyal devrimlerde yer almıştır. Ancak Hadid konstrüktivizmi sadece bir mimari dil gibi görmüş, onun birlikte varolduğu mimarlık dışı alanlardan toplumsal ve siyasal tavırlarını dikkate almamıştır.

Bu anlamda Hadid'in geride Rus Konstrüktivistleriyle eş değerde bir düşünsel arka planı bulunmamaktadır. Buna bağlı olarak anlaşılmaz diye nitelendirilen resimsel çizimler yaparak bu şekilde bir anlamsal arka plan yaratabilme arayışına girdikleri ileri sürülmektedir [Köksal, 2000]. Hadid bu resimsel düzenlemeleriyle bilinenin dışında farklı bir temsiliyet yaklaşımı ve ifade teknikleri oluşturmuştur. İç içe geçen ifadeler, farklı açılardan aktarılacak görüntüler birarada verilir.

Geriye bakıldığında, Konstrüktivizm Rusya'dan Hollanda'ya pek çok sanatçıyı, modernisti, içine almış bir akımdır. Konstrüktivizm makine olgusunu övmüştür. Buna benzer olarak Le Corbusier de makinenin yaşamdaki önemine ilişkin saptamalar yapmış ve "konut, içinde yaşamak için makinedir" sözüne kadar gelmiştir. Hadid Konstrüktivizm'de ve Süprematizm'de bulunan geometrik biçimleri kullanılmıştır. Kare, daire gibi asal geometriler bu sanat dallarında kendini göstermiştir.

Hadid, Konstrüktivizm dışında ilgi duyduğu Süprematizm için de, bu akımın bir başlangıç yolu olduğunu çünkü çağının ürünü olma düşüncesiyle, kentin yorumlanmasıyla, programla, tüm bir saydamlık anlayışıyla, tüm kesişim ve

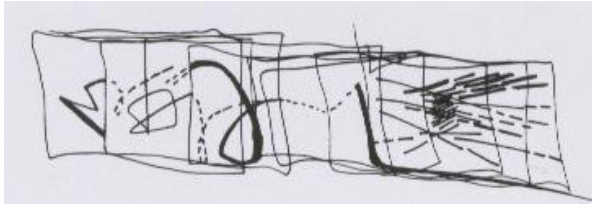
çatışmaları barındırdığını belirtmiştir [Özgüner, 2000]. Hadid'e göre, Süprematist'lerin çalışmaları farklı bir mekansal organizasyon, bir çeşit serbestlik ve akışkanlığa sahiptir. Bunun yanı sıra Hadid, dekorasyonu onaylamaz ve onu pasta süslemeciliğine benzetmektedir. Hadid için belirleyici olanın serbest, rafine, asal ve basit biçimler olduğu da söylenmektedir [Onur ve Tanalı, 2004]. Betsky, Kübizm, Dışavurumculuk ve Süprematizm'deki soyut parçaların strüktür oluşturmak için toplandıklarının altını çizerek, Dunchamp'ın 'nude descending a staircase' resminin Hadid'in yaptıklarını anlattır nitelikte olduğunu öne sürmektedir [Betsky, 2002]. Zaha Hadid'in parçalı geometrilerle veya akışkan biçimlerle hareketlilik yaratır. Bu anlamda da teknolojik, strüktürel sistemleri zorlamaktadır. Sıra dışı, tek olma özelliğinde, yerçekimine meydan okuyan biçimler sunulmaktadır. Bu doğrultuda bağlamdan kopma eğilimi içersindedir.

Hadid'in etkilendiği kaynaklar çeşitlidir. Süprematizm ve Konstrüktivizm'in dışında Doğu'daki daha matematiksel ve soyut bir düşünce biçiminin ve akıcı diye nitelendirdiği hat sanatının etkilerini, peyzaj anlamında tasarımlarında etkileri olduğunu söylemektedir [Özgüner, 2000]. Hadid, soyutlama kavramının daha çok Doğu ile ilişkili olduğuna düşünmektedir.

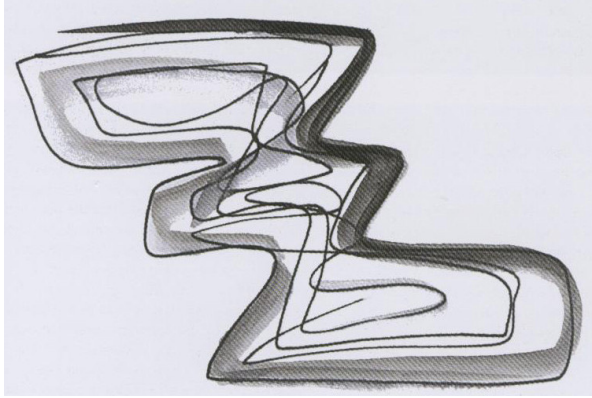
İslam kaligrafisinde harflerin çizgisel hareketi ve akıcılığıyla kompozisyonlar oluşturulmaktadır. Bu sanatta Soyut ekspresyonizm ve eylem resmine benzer nitelikte sanatçının el hareketleriyle içsel olanın dışa vurulması el aracılığıyla oldukça kişisel özellikte eserlerin üretilmesi söz konusudur [Dal, 1991]. Sonuç olarak sanatçının kişisel dışavurumu tuval yüzeyindeki tek defaya özgü farklı oluşumlar meydana gelmektedir.

Bunlara bağlı olarak Hadid'in bu tip bir kaligrafik özellikte, el hareketi veya Maxwell'in belirttiği üzere jestlerle oluşturduğu tasarımları akıcı, dinamik etkilere sahip olmaktadır [Maxwell, 2001]. Gerçekleşmesi olanaksız gibi görünen bu çizimler, gelişen teknoloji sayesinde uygulamaya geçebilmektedir (Şekil 5.1), (Şekil 5.2).

Günümüzde bilgisayar teknolojisi sayesinde deneysel mimarlık çalışmaları sanal ortamda üretilmektedir. Mimari biçimlerin veya kompozisyonların kavramına uygun animasyon ve modelleme olanakları gelişmiştir. Hadid bu grafik teknolojilerinden yararlanarak kağıt üzerindeki resimsel ifadelerini gerçeğe dönüştürme olanağını bulmaktadır. Bu nedenle bilgisayar teknolojisinin de Hadid'in karmaşık geometrik tasarımlarında önemli bir yeri vardır.



Şekil 5.1. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi eskiz çalışması [Hadid, 2002]



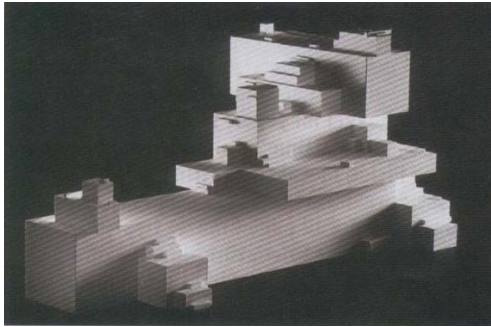
Şekil 5.2. Zaha Hadid, Victoria ve Albert Müzesi eskiz çalışması [Betsky, 2002]

Meslek hayatına bakıldığında sadece mimarlık ürünlerini değil, resimleri, eskizleri, mimari çizimleri, şehir planları, maketleri, animasyonları, mobilyaları ve tasarım objelerini içermektedir. Ancak burada mimarlıkta soyutlama olgusuna örnek gösterilebilecek çalışmalarına yer vermek uygun olacaktır. Teknolojinin de desteği ile Hadid, hem geometrik biçimleri içeren hem de

akıcı, belli bir biçimi olmayan hatta kimi zaman organik diye nitelendirilebilecek yapılar tasarlamıştır. Malevich tektonik projesi, Zirve projesi ve Rosenthal çağdaş sanat merkezi projesi geometrik soyutlamaya, Phaeno Bilim Merkezi Projesi ve Roma Çağdaş Sanatlar Merkezi Projesi'nin ise geometrik olmayan soyutlama biçimine yakın bir çizgi izlediği söylenebilir.

5.1.1. Malevich tektoniği

Hadid öğrencilik yıllarında Malevich'in Süprematizmi'yle ve soyutlamayla ilgilenmeye başlamıştır. O dönemde proje konusu olarak Malevich'in tektoniği verilmiş ve bu biçimin mimarlık olabileceği düşüncesi üzerine gidilmiştir. Hadid'in sonraki dönemlerde yaptığı projelerinde de Malevich'ten etkilenen bir tutum sergilediği görülmektedir.



Resim 5.1. Malevich, Alpha Arkitektoniği, 1920 [Tanyeli, 2006]

Malevich, biçimleri dikdörtgen blokların yatay ve düşeyde yerleştirilmesiyle oluşturmuştur (Resim 5.1). Hadid'in tasarımında farklı olarak çarpışan açılı biçimler bulunmaktadır (Şekil 5.3). Asal biçimler, açılı, üst üste binen şekillerde kullanılmıştır. Hadid bu tektoniği yatay hale getirerek bir köprünün üzerine yerleştirmiştir [Glusberg, 1991]. Geometrik biçimlerin kullanımı ve biraraya getiriliş yöntemiyle çağın ilk dönemlerindeki 'mutlak soyut' anlayışının temsilcilerinden Süprematist eserlere benzetilen tasarımın, bu

nedenlerden dolayı geometrik soyutlama biçimine dahil olduğu düşünülmektedir.



Şekil 5.3. Zaha Hadid, Malevich Tektoniği, Londra, 1976-1977 [Hadid, 2002]

Bu sayede Süprematizmin mimarlığa nasıl entegre olabileceğini, nasıl yeni bir plan geliştirilebileceğini araştırmıştır. Hadid, ileri gidebilmek için geriye yani yirminci yüzyılın ilk yıllarına, modernizme, bakmaları gerektiğini düşünmüştür [Hadid, 1991]. Bu anlamda mimarlıkta erken dönem modernistlerin çalışmaları geliştirmeği uygun bulmuştur.

Hadid'in Malevich'e baktıktan sonra, hareket halinde düzlemler ve kütleler yapmaya başladığı belirtilmektedir. Bu kütleler, havada asılı izlenimi veren, yerçekimine meydan okurcasına oluşturulmuştur. Bu sayede, biçimsel anlamda bir çok katmanlılık yaratmış; üst üste binen, yan, yana gelen, dinamik bir görüntüye sahip, hareket ediyormuş gibi olan biçimler bir araya toplamıştır [Onur ve Tanalı, 2004]. Bu üst üste çakışan biçimlerle yaratılan katmanlılık anlayışı, çağın ilk dönemlerinde Rus Konstrüktivistlerinde de görülen fotomontaj kavramını çağrıştırmaktadır.

Hadid, Süprematizm'n soyutlama ve mimarlık üzerine etkilerini incelemiş ve Malevich Tektoniği projesiyle bu durumun da daha akıcı ve dinamik bir plan düzenini belirteceğini, özgürlük sağlayacağını ve farklı uzamsal organizasyonlar oluşturacağını belirtmiştir. Elemanların kendilerini ifade ettiği bir strüktürel sistem içinde uygulanan, sade ve süssüz bir anlayışla, binalar hafif olmaktadır [Glusberg, 1991]. Bu anlamda aslında hep asal biçimler kullanarak yapıyı oluşturmaktadır. Bu biçimler kompozisyon için birbirleriyle çatışmayacak biçimde bir araya gelmektedirler. Sonuçta keskin açılar, akan çizgiler, yan yana getirilen, çakıştırılan biçimlerle ayırt edilir tasarımlar ortaya çıkmaktadır.

5.1.2. Peak klüp binası

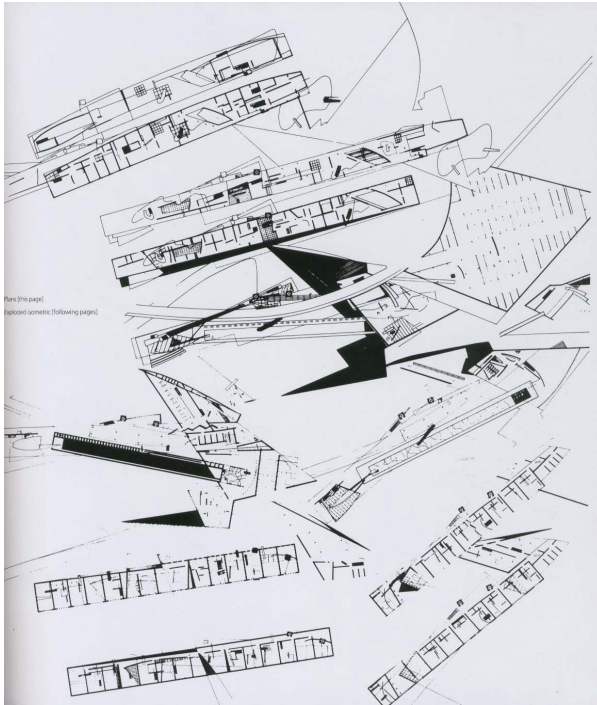
Kariyerinde önemli bir bina olarak kabul edilmektedir. Bu yarışma projesiyle adını duyurmuştur. Hong Kong'da bir tepe üzerinde tasarlanan projede farklı işlevleri barındıran üç kütle vardır. Stüdyo, otel odaları ve özel apartman daireleri bu bloklarda yer almaktadır. Ancak bu projenin burada ele alınmasının nedeni programından çok topoğrafyaya yerleşiminde ve kütlelerin düzenleniş biçiminde sergilenen tavidir. Yapının araziyle olan birleşimidir (Resim 5.2).



Resim 5.2. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası, Hong Kong, 1982-1983 [Hadid, 2002]

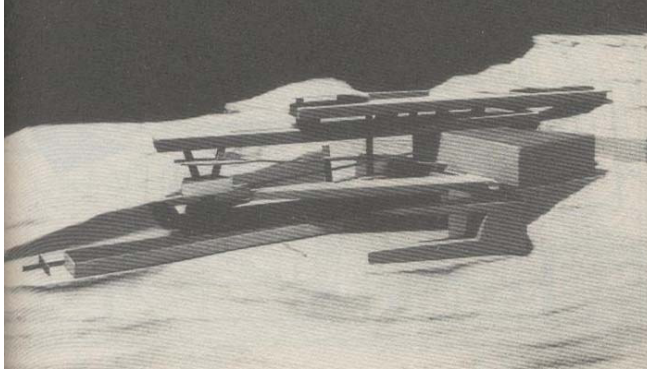
Peak projesinde yapay ve doğal olan arasında ilişki vardır. Doğa mimarlığa göre idealize edilir [Maxwell, 2001]. Yani bir bakıma soyutlanmıştır. Hadid'in Tadao Ando'dan farklı bir mimari yaklaşımı olsa da, doğayı soyutlayıp mimarlığa dahil etme, yapay peyzaj oluşturma düşüncesi Ando'nun tavrıyla koşutluk göstermektedir. Araziyi yeniden inşa etmiş ve insan eliyle yapılmış yapay geometrik bir hale sokmuştur. Geniş soyut geometrik bir biçim haline getirmiştir. Uçan kiriş biçimindeki kütleleri de buraya yerleştirmiştir.

Bu blokların yerleşimi, katmanlaşma sözcüğü ile ifade edilir. Bu sözcüğün burada, geç ve post modernizme yakın olan tanımlama olsa da, yerçekimine karşı bir özellik olarak kullanıldığı belirtilir [Jencks, 1988]. Zaha Hadid 'Zirve Projesi'nde yüzen dinamik düzlemler kullanmıştır (Şekil 5.4), (Resim 5.3). Bunlar aslında Lissitzky veya Malevich'in uzamsal keşiflerinin, radikal sosyal içerikten yoksun biçimde, dekoratif olarak yeniden kullanımı olarak yorumlanmıştır [Curtis, 1997].



Şekil 5.4. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası planı [Hadid, 2002]

Malevich'in mekanı, yerkürenen bağımsız kılar ve destekleri yok edersek algılayabiliriz tanımına uyararak Peak projesinde adeta yerçekimine karşı duran uçan bloklar, katmanlar, tasarlamıştır. Farklı işlevlere sahip bu bloklar özgür, rafine ve basit biçimlidirler.



Resim 5.3. Zaha Hadid, Peak Kulüp Binası maket fotoğrafı [Ekincioğlu, 2000]

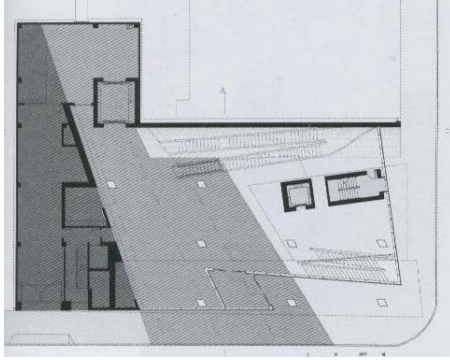
Projede en altta bulunan kütle kısmen toprağa gömülmüştür. Oluşturduğu yapay peyzaj Picasso ve Braque'ın Analitik Kübizm dönemlerinde yaptıkları tablolara benzetilmektedir [Glusberg, 1991]. Topoğrafya ve yapının bloklarının yerleşim düzeniyle hem Kübist hem de Süprematist yaklaşımına koşt izlenen bu tavır, projenin geometrik soyutlama anlayışına yakın olduğu düşüncesini vermektedir.

5.1.3. Rosenthal çağdaş sanat merkezi

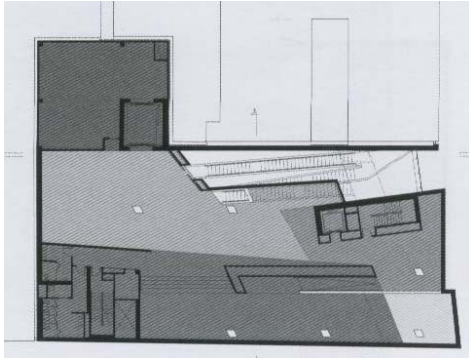
Ziyaretçilere klasik galeri binalarından farklı bir deneyim sunan merkezde, kentsel halı adı verilen zemin kat döşemesi kentsel yapıdaki grid düzeni referans alarak binanın içine insanları almaktadır (Şekil 5.5). Giriş mekanındaki lobinin üst katında bürolar ve geçici sergiler, yerleştirmeler için galeriler yer alırken alt katta film gösterimleri ve çeşitli etkinliklere olanak sağlayan sosyal alanlar bulunmaktadır (Şekil 5.6).

Şener bina ile ilgili şunları belirtmiştir [Şener, 2002];

“Hadid’in Cincinnati’deki ‘Çağdaş Sanat Merkezi’ binası, sanattaki son uygulamaların algıda da pek çok değişime yol açtığı fikrinden hareketle biçimlenmiştir. Mimar izleyicinin, nişlere yerleştirilmiş sanat eserleri yerine, çok yönlü algılama ve serbest gezinti yapmasını ve daha zengin ve karmaşık bir deneyim edinmesini amaçlamıştır.”

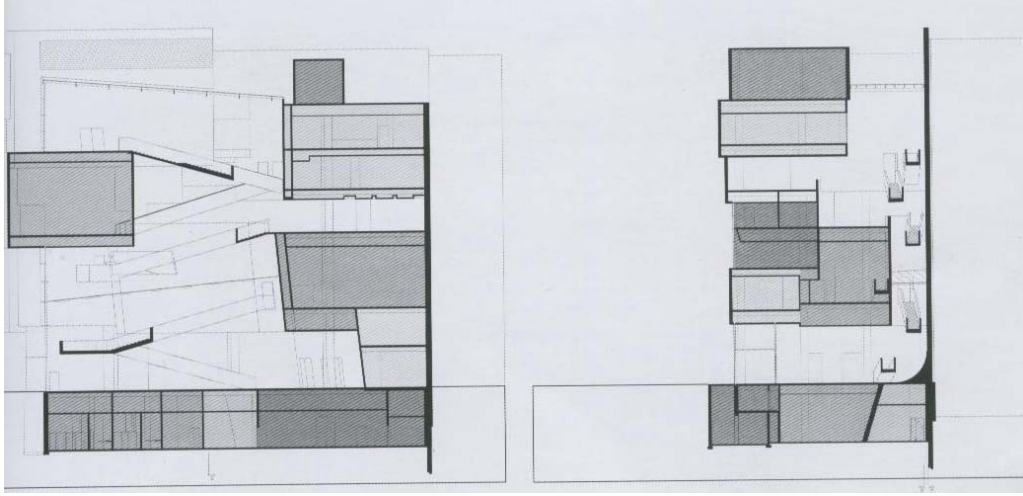


Şekil 5.5. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, zemin kat planı, 1997-2003 [Zaha Hadid Architects, 2003]



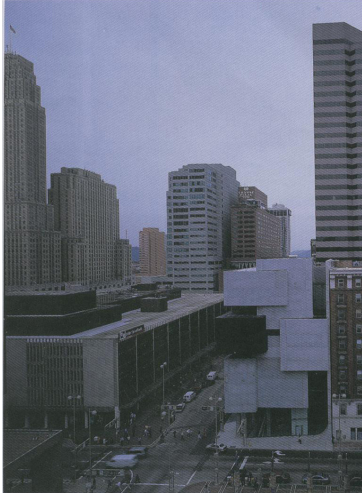
Şekil 5.6. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, birinci kat planı [Zaha Hadid Architects, 2003]

Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi soyut, geometrik ve işlevsel sanatların etkilerini taşıyan yapıda, sanat eserleri için farklı boyutta galeriler tasarlanmıştır (Şekil 5.7). Hadid’in oluşturduğu galeriler, sanat eserlerini ön plana çıkaran biçimdedir.



Şekil 5.7. Zaha Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, boyuna ve enine kesitler [Zaha Hadid Architects, 2003]

Binanın kurgusu, cephelerdeki akış ve dinamik görüntü mimarlıktaki soyutlama kavramı içerisinde örnek olarak alınmasında esas noktalardır. Akışkan biçimli galerilerin yer aldığı bloklar cephede dışarıya doğru taşmaktadırlar. Bu durum üç boyutlu bir oyun oluşturmuştur (Resim 5.4).



Resim 5.4. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi dış görünüşü [Altın, 2004]

Kütleleri ileri-geri hareketle yapılan mimari uygulama şeklindeki kübik duvarlar cephede bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Bu şekilde geometrik soyutlamadaki kompozisyon dilini yansıtan bir eğilimi olduğu düşünülebilir. Kübizmdeki eleman ilişkilerini, iç içe geçmeleri, yalın biçimleri akla getirmektedir. Cephenin canlı yüzeyi olması, şeffaf elemanlarla masif galeri kütlelerinin kolajı haline gelmesi hareketli bir dokuyu açığa çıkarmıştır.

Cincinatti projesinde dış yüzey, şehrin enerjisi ve iç mekan arasında çözünür (Resim 5.5) [Betsky, 2002]. Hadid'in yandaki tuğla yapılardan tamamen farklı soyut nitelikte beton bloklar tasarlamıştır. Hadid'in yapıtlarında Süprematist ve özellikle Malevich'in resimlerinden etkiler taşıma özelliğini bu binada da sürdürmektedir. Bu anlamda binada sanat ve mimarlığın ortaklığından söz edilebilir. Ayrıca yapının giriş katındaki şeffaf bölümün üzerinde yükselen masif bloklar Malevich'in yerküreden bağımsız mekan anlayışına da benzerlik göstermektedir.



Resim 5.5. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat iç mekanı [Zaha Hadid Architects, 2003]

Bina gerek plan kurgusuna gerekse cephe düzenlemesindeki Kübist olarak nitelendirilen anlayışa bakıldığında, asal biçimlerin birarada kullanılmasıyla,

çalışmada sözü edilen geometrik soyutlamaya yönelik bir tasarım olduğu söylenebilir.

5.1.4. Phaeno bilim merkezi

Karmaşık hale gelen kent yaşamına uygun biçimde karmaşık biçimlere yönelen Hadid, organik ve organik olmayan sistemlerle yapılarını oluşturmuştur. Bu durumda, bilgisayar sistemlerinin yardımı da azımsanamayacak niteliktedir. Çünkü bu teknoloji eğrisel, akıcı biçimleri oluşturmada kolaylıklar sunmaktadır. Zaha Hadid'in akışkan, sınırsız nitelikteki yapılarıyla mimarlığa yeni bir dinamizm katmaktadır. Bu anlamda tavrının günümüze uyan bir özellik taşıdığı söylenebilir.

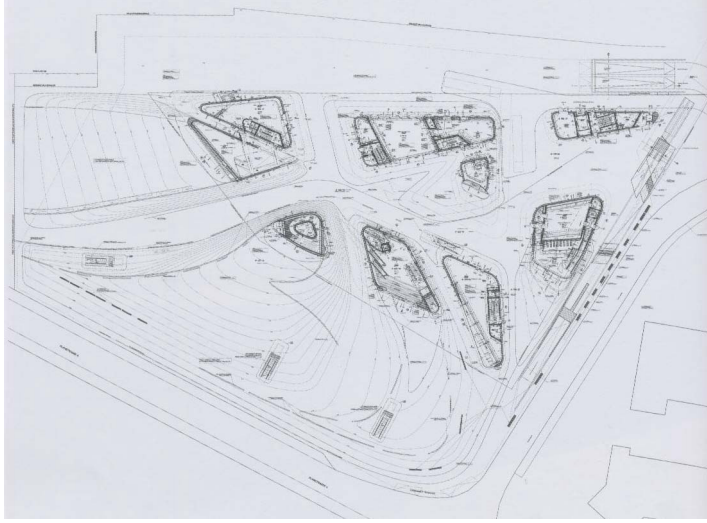
Çünkü akışkan mekanların iletişim çağına uygun bir mimarlığın karşılığı olduğu ve mekanlardaki sürekliliğin, akıcılığın iletişim ve servis ağlarının kurulmasında önemli rol oynadığı öne sürülmektedir [Kutlutan, 2003].

Bu tutumun örneklerinden biri sayılabilecek Almanya'daki Bilim Merkezi (Resim 5.6), keşif duygusu yaratan, ziyaretçileri *karmaşıklık ve ortama yabancı olma* kavramlarıyla karşı karşıya bırakan bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Bina sıradan planlamayı reddeden, huni biçimindeki strüktür sistemiyle oluşturulmuştur [Hadid, 2005].

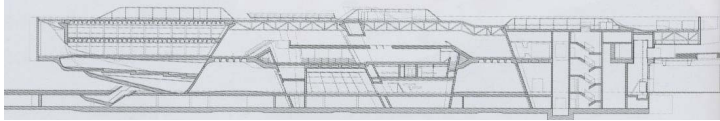


Resim 5.6. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi dış görünüşü Wolfsburg, 2000-2005 [Tanyeli ve ark., 2006]

Yapı strüktürel ve uzamsal açıdan bağısız, sürelilik taşıyan, yer yer oyulmuş, akıcı olarak nitelendirilir (Şekil 5.8), (Şekil 5.9). Ayrıca teknoloji ve bilim dünyasına yeni yaklaşımlar açan deneysel bir peyzaj yaratıldığı vurgulanır [Finch, 2006].



Şekil 5.8. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi planı, Wolfsburg [Zaha Hadid Architects, 2005]



Şekil 5.9. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi kesiti, Wolfsburg [Zaha Hadid Architects, 2005]

Oluşturduğu yapay peyzaj, sergi mekanının ayaklar üzerinde kaldırılarak serbest bırakılması ve zeminsizlik yaratması açısından, Le Corbusier için sözü edilen soyutlamaya benzer bir tavır sergilediği düşünülebilir (Resim 5.7). İletişim çağına ve binanın teknolojik yapısına uygun bir tavır niteliğindeki akışkanlıkla ve kendi içinde çözümlendiği yapay zeminle tasarımı bağlamdan koparmaktadır. Sahip olduğu bu akışkan, dinamik biçimlenmeyle de geometrik olmayan bir soyutlama diline yaklaşmaktadır.

Peyzajın parçası olarak nitelendirilen açık sergi alanı içerisindeki krateri andıran düzenlemelerin, sergi alanına farklı kot ve açılardan diyagonal bakış olanağı sunduğu vurgulanmaktadır [Tanyeli ve ark., 2006].

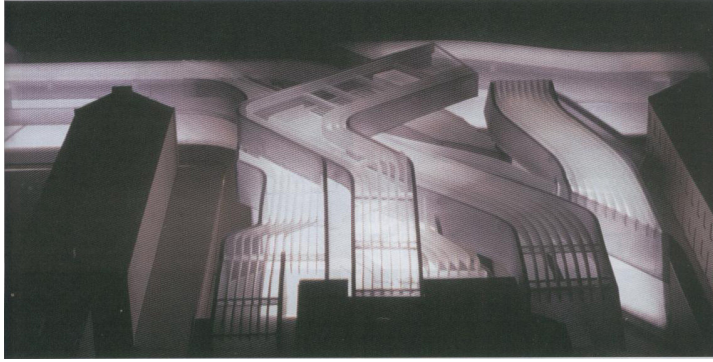


Resim 5.7. Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi, Wolfsburg, iç mekan [Tanyeli ve ark., 2006]

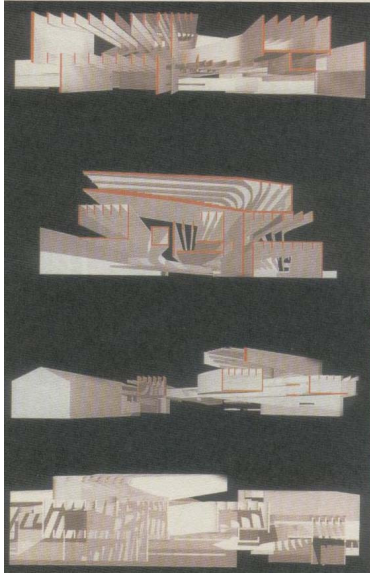
Bu peyzajla yapıda iç ve dış mekanlar yer yer birbirine karışmaktadır. Bu anlamda sıra dışı kurguya sahip yapıda, yapım teknikleri ve malzeme gibi unsurlar da farklı çözümlenmiştir. Yapı, kullandığı yüksek standartlı teknolojiyle bilim merkezi olma işlevine ve misyonuna uyar hale gelmektedir.

5.1.5. Roma çağdaş sanat merkezi

Zamanla Hadid'in biçimleri daha stilistik bir eğrilik almıştır ve karakter değiştirmiştir. Hadid'in erken dönem yapıları, ayrı elemanların toplamından oluşan kolajlar şeklindeyken, şimdilerde ise tek bir jest şekline dönüşmüştür. Yapılar daha açık ve şiirseldir. Hadid'e göre bunun nedeni işini peyzaj veya araziye şekillendirme olarak görmesidir [Betsky, 2002]. Buna uygun bir örnek olan Roma Çağdaş Sanat merkezinde Hadid'in model ve yoğunluğun akışını yorumlamayı denediği belirtilir [Tanyeli, 2000]. Yapı hafif, geçirgen, hareket hissi uyandıran bir biçime sahiptir. Binada kullandığı akışkan ve dinamik mekanlarda bunu doğrular niteliktedir (Resim 5.8), (Şekil 5.10). Binada ziyaretçilerin girişi ve yönlendirmeleri akış doğrultusunda sağlanmaktadır. Tasarımın odak noktası olan bu süreklilik, yapıya herhangi bir asal biçime referans vermeme diğer bir deyişle, biçimsiz olma durumunu da eklemiştir.



Resim 5.8. Zaha Hadid, Çağdaş Sanat Merkezi, Roma, 1998-1999 [Altın, 2004]



Şekil 5.10. Zaha Hadid, Çağdaş Sanat Merkezi perspektifleri, Roma [Ekinciöğlü, 2000]

Yirminci yüzyıldaki müzelerinin nötr mekanlarının, sabit duvarların aksine bu yapıda küratörlerin, serginin özelliklerine göre biçimlendirebilecekleri dinamik, çok yönlü, değişebilen sergi alanları düşünülmüştür [Ekinciöğlü, 2000]. Yapının duvar ve taşıyıcı elemanları da bu kurguyu destekler nitelikte çözülmüştür. Duvarlar isteğe göre değişebilen biçimde tavandaki taşıyıcı elemanlara asılabilmektedir. Bu değişken, dinamik ve akıcı yapıya

bakıldığında Maxwell'in sözünü ettiği jestlerden oluşan soyutlama biçimlerine örnek olduğu düşünülebilir.

6. SONUÇ

Endüstri devrimi, sanayileşme, bunların toplum üzerindeki olumlu olumsuz etkileri, yaşam biçimlerinin değişime uğraması, savaşlar, teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve bilgisayar sistemlerinin hayatın içine girmesi gibi pek çok unsur sanat ve mimarlık ortamının seyrini değiştirmiştir.

İpşiroğlu, çağın önemli buluşlarından biri olarak oluşturucu ve yapıcı düşünme etkinliğine işaret etmektedir [İpşiroğlu,1993]. Gerçekten de düşünmeye başlayan birey, var olanı sorgulamaya ve köklü değişiklikler yapmaya yönelmiştir. İnsanca yaşama hakkını arama ve toplum bilincinin uyanması da bu çağa özgü anlayışlar olmuştur. Artık düşünceler bu gelişen kitle iletişim araçlarıyla daha hızlı yayılır hale gelmiş ve etki alanı da artmıştır. Bu bakımdan yirminci yüzyıl pek çok alan bakımından deneylere açık bir dönem olmuştur. Bu çağda bilinçli olarak ortaya çıkan soyutlama kavramı da, mimarlık ve sanatta uygulama alanları farklı olmasına rağmen benzer anlayışta gelişmiştir.

Çünkü, mimarlık tarihçisi Giedion'a göre, mimarlar ve ressamalar benzer sorunlarla boğuşmuşlardır ve resmi canlandıran ruh kavranana kadar da, çağdaş mimarlık ve gerisindeki duygular anlaşılammıştır [Giedion, 1967]. Bu nokta, sanat alanındaki işlerin ortamın verilerinden etkilendiklerinin, dolayısıyla birbirlerine koşut yaklaşımlar izlediklerinin bir göstergesi olabilir.

1910 yılından sonra modern sanat akımları, yeni bir biçim dili oluşturmaya veya tanınan nesne ya da olayları yeni bir biçimde görmeye çalışmışlardır [Wines, 1985]. Bu doğrultuda, sanatta görünenin ötesindeki gerçeğe ulaşmaya çabalayan soyutlama olgusu, mimarlıkta yüzyılın ilk dönemlerinde geometrik soyutlama yönünde dik açılı, keskin biçimli, endüstri çağını yansıtan ürünler vermiştir. Çağa uygun olarak rasyonel, işlevsel ve evrensel bir tutum sergileyen akımlarda görülen bu soyutlama hareketleri belli bir

sisteme oturduğundan mimarlık alanında da yankılarını bulmuştur. Sanatta görülen bu geometrik soyutlama biçimi, yenilikçi bir yaklaşım sergilemiş ve bazen doğayı çıkış noktası olarak kullanmış bazen ise tamamen düşünsel kavramlar aracılığıyla kendini göstermiştir. İkinci dünya savaşından sonra sanayileşme ve teknolojiye duyulan güven azalmış ve onlara karşı tepkiler dışı vurulmaya başlanmıştır. Amerika'nın sanat dünyasının merkezini devralmasıyla da sanatta yapım sürecini ve sanatçının kişisel izlerini taşıyan hareketlerle tanışılmıştır. Bu durum ileride görülecek çoğulcu bir ortamın da sinyallerini vermiştir. Mimarlık da benzer bir süreçten geçmiş ve soyutlama anlayışında farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

Belli bir ideolojileri olmayan, soyutlamayı radikal bir tutum takınma çabası gibi yorumlamayan, mekan, çizgi, biçim soyutlamasının kendi içinde kültürel değerleri olduğu inancında birleşen düşünceler gelişmiştir [Abraham ve Ark., 1985]. Evrensel veya belli kurallara bağlı bir tavırdan çok binanın kendisini bağlayan kavramlar aracılığıyla ona özgü tasarımlar ortaya çıkmıştır. Soyutlama da geometrik biçimlerle devam ederken geometrik olmayan, amorf, küresel, iç içe giren biçimlerde yapılar da tasarlanmıştır. Bu çerçevede mimarlıkta soyutlamanın çıkan ürünler yani biçimler üzerinden aktarıldığı görülmektedir.

Bu açıdan olaylara bakıldığında, sanat ve mimarlık arasında karşılıklı etkileşimin olduğu, aynı zamanlarda olmasa da, benzer zemini temel alan işler yapıldığı görülmektedir. Plastik sanatların yüzyıl boyunca ortamın verilerinin de etkileriyle öne attıkları düşünceler, gerçekleştirdikleri uygulamalar, çağın yenilikçi rolünü üstlendiklerinin ve bu haliyle çalışmanın önemli bir kanadını oluşturması gerektiğinin kanıtı olmuştur. Disiplinler arası ilişkinin boyutunun artmasında kitle iletişim ve ulaşım araçlarının yaygınlaşması, bilgi sistemlerinin ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi gibi çağın teknolojik ilerlemelerinin de yadsınamayacağı görülmüştür. Bu anlatımlarda mimarlığın, sanatın etkisindeki pasif bir alan olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Çağın hızlı akışının içinde sanat ve mimarlığın aynı

ortamdan beslendiği ve etkileşime bakma açısı olarak seçilen soyutlama eylemi açısından da, sonuç ürünlerinin biçimsel niteliklerinin, benzer altyapılara, kavramsal açılımlara dayandığı görülmüştür. Son bölümde incelemeye alınan Hadid mimarlığı da bu görüşü destekleyen, önemli bir örnek olmuştur.

Sonuç olarak, yüzyıl içinde gelişen bu süreçte soyutlama kavramı, farklı uygulama biçimleri ya da farklı adlar altında anılsa da, sanat disiplini içinde yer alan dallarda belli ölçülerde varlığını hissettirmiştir. Yirminci yüzyılda mimarlık ve sanat alanlarında etkileşimin arayüzü olarak öne çıkan soyutlama yaklaşımının, gerçekten de bu düşüncüyü pekiştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu şekilde çalışmada mimarlık ve sanatın - genel olarak plastik sanatların - birbirlerine doğru yönelmeleri incelenerek, mimarlık alanının ilişki içinde olduğu kaynaklardan farklı bir kesit ortaya konulmuştur.

KAYNAKLAR

Abraham, R. ve Ark., "Colloquium: architecture and abstraction", *Architecture And Abstraction Pratt Journal Of Architecture*, Franck, P. ve Ark, **Rizzoli**, New York, 1:58-63 (1985).

Akcan, E., "Dekonstrüksiyon ve mimarlık", 70 Yıllarından Sonra Mimarlık Tartışmaları, Güzer, C., A., **Mimarlar Derneği Yayınları**, Ankara, 45-52 (1996).

Allen, S. "Painting and architecture: conditional abstractions", *Abstraction*, Benjamin, A., **Academy Editions**, London, 60-71 (1995).

Altın, E., "Pritzker ödülü ve Zaha Hadid", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Nisan:36-42 (2004).

"Anabritannica", **Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc**, 4: 258, 259, İstanbul, (1989).

"Anabritannica", **Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc**, 9: 63, İstanbul, (1989).

"Anabritannica", **Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc**, 17: 245, İstanbul, (1989).

"Anabritannica", **Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc**, 18: 95, İstanbul, (1989).

"Anabritannica", **Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc**, 19: 576, 577, İstanbul, (1989).

Ando, T., "Beyond horizons in architecture", *Theories And Manifestoes Of Contemporary Architecture*, Jencks, C., Kropf, K., **Academy Editions**, West Sussex, 256-258 (1997).

Ando, T., "Materyal-geometri ve doğa", *Modernizmin Serüveni*, Batur, E., **Yky**, İstanbul, 433, 434 (1998).

Ando, T., "Tadao Ando: Complete Works", **Phaidon**, London, 454 (1996).

Aritan, Ö., "20.y.y.'in ilk yarısında soyut sanat ve mimarlık", **Ege Mimarlık**, 29: 39-44, (1999).

Aydınlı, S., "Epistemolojik açıdan mekan yorumu", *Mimarlık ve Felsefe*, Şentürer, A., Ural, Ş., Atasoy, A., **Yem Yayın**, İstanbul, 40-51 (2004).

Bahamon, A., "Sketch, Plan, Build, World Class Architects Show How It's Done", Griswold, W., **Harper Design**, New York, 350 (2005).

Banham, R., "Theory and Design In The First Machine Age", **Præger Publishers**, New York, 119, 131, 153, 160, 199, 321, 322, 325 (1975).

Batur, E., " Yeni Dünya'yı inşa etme tasarısı: Konstrüktivizm", Modernizmin Serüveni, Batur, E., **YKY**, İstanbul, 194, 195, (2002).

Benjamin, A., "Introduction", Abstraction, Benjamin, A., **Academy Editions**, London, 7 (1995).

Benjamin, A , "Other abstractions: Therese Oulton's abstract with memories", Abstraction, Benjamin, A., **Academy Editions**, London, 52-59 (1995).

Benjamin, A., "What Is Abstraction?", **Academy Editions**, London, 7, 12, 29 (1996).

Berkus, B., A., "Architecture Art Parallels Connections", **Watson Guptill Publications**, New York, 22, 25, 97, 130, 132 (2000).

Betsky, A., " Beyond 89 degrees", Zaha Hadid The Complete Buildings And Projects, **Thames And Hudson**, London, 6-14 (2002).

Bilge, N., "Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950", **Boğaziçi Üniversitesi Yayınları**, İstanbul, 139, 140, 144, 145-147, 149, 157(2000).

Buluç, R., "Mimarlık ve sanat", 70 Yıllarından Sonra Mimarlık Tartışmaları, Güzer, C., A., **Mimarlar Derneği Yayınları**, Ankara, 69-80 (1996).

Cabanne, P., "Kolajlar", Modernizmin Serüveni, Cansever, M., Batur, E., **Yky**, İstanbul, 342-327 (1998)

Canbakal, N., "Mimari konvansiyonlar", **Yapı Dergisi**, 260: 55-62 (2003).

Conrads, U., "20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar", Dr. Yavuz, S., **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, Ankara, 22, 23, 36 (1991).

Copplestone, T., "Modern Art Movements, The Colour Library Of Art", **Paul Hamlyn**, London, 19, 34 (1967).

Curtis, W.J.R., "Modern Architecture Since 1900", **Phaidon Press**, London, 271, 662, 663, 667, 668, 673, 675 (1997).

Dal Co, F., Forster, K., W., "Frank O. Gehry Complete Works", **The Monacelli Press**, New York, 30 (1998).

Dal, E. Y., "Türk resminde kaligrafik eğilimler", **Türkiye'de Sanat**, Kasım/Aralık: 33-38 (1991).

Deitch, J., "Strange Abstraction", **Tokyo Museum Of Contemporary Art**, Tokyo, 14-16 (1991).

De La Croix, H., Tansey, R. G., Kirkpatrick, D., "Gardner's Art : Through The Ages", **Harcourt Brace Jovanovich**, San Diego, 976, 991, 1032, 1036, 1039, 1044, 1048 (1991).

Demirkaya, A., "Soyut ekspresyonizm, resimde soyut ekspresyonizm sanat anlayışı", Yüksek lisans Tezi, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara, 16 (1999).

Ekincioglu. M., "Peak Klüp Binası", "Çağdaş Sanat Merkezi", Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi Zaha Hadid, **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 21,124-128 (2000).

Fer, B., "On Abstract Art", **Yale University Press**, New Heaven And London, 19, 26, 109 (1997).

Finch, P., "Hadid in Wolfsburg", **The Architectural Review**, April: 40-55 (2006).

Fischer, E., "Sanatın Gerekliliği", **E Yayınları**, İstanbul, 93 (1979).

Frampton, K., "Modern Architecture A Critical History", **Thames And Hudson**, London, 143, 148, 163, 170, 172 (1987).

Franck, P. ve Ark, "Foreword", "An interview with Richard Serra", Architecture And Abstraction Pratt Journal Of Architecture, Franck, P. ve Ark, **Rizzoli**, New York, 1:1-8, 88, 89 (1985).

Gabo, N., "The constructive idea in art", Circle International Survey Of Constructive Art, Martin, J.L., Nicholson, B., Gabo, N., **Praeger Publishers**, New York, 1-10 (1971).

Ganshirt, C., "Casa da Musica, Porto, Portugal", **I'architecture D'aujourd'hui**, 361: 38-47 (2005).

Gelernter, M., "Sources Of Architectural Form", **Manchester University Press**, Manchester, 234, 247, 260, 285 (2000).

Giedion, S., " Space Time And Architecture", **Harvard University Press**, Cambridge, 433, 439, 442, 443 (1967).

Glusberg, J., "Deconstruction: A Student Guide", **Academy Editions**, London, 24, 27, 88 (1991).

Gombrich, E.H., "Sanatın Öyküsü", Cömert, B., **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 487 (1980).

Güney, D., Yürekli, H., "Mimarlığın tanımı üzerine bir deneme", **İtü Dergisi**, 3 (2): 31-42 (2004).

Gürçay, İ.K., "Kübizmden gerçeküstücülüğe", Yüksekisans Tezi, **Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, 36 (1995).

Hadid, Z., "Another beginning", The End Of Architecture? Documents And Manifestos: Vienna Architecture Conference, Noever, P., **Prestel-Verlag**, Munich, 25-33 (1993).

Hadid, Z., "Contemporary art centre", Zaha Hadid The Complete Buildings And Projects, **Thames And Hudson**, London, 168, 169 (2002).

Hadid, Z., "Malevich's tektonik", Zaha Hadid The Complete Buildings And Projects, **Thames And Hudson**, London, 16 (2002).

Hadid, Z., "Phaeno Bilim Merkezi", Yılmaz, B., **Yapı Dergisi**, 288: 61-70 (2005).

Hadid, Z., "Recent work", Architecture In Transition, Noever, P., **Prestel**, Munich, 47-61, (1991).

Hadid, Z., "Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi", Özer, N., Ö., **Yapı Dergisi**, 265: 88-94 (2005).

Hadid, Z., "The peak", Zaha Hadid The Complete Buildings And Projects, **Thames And Hudson**, London, 20-23 (2002).

Hale, N.C., "Abstraction In Art and Nature", **Watson-Guption Publications**, New York, 13, 15, 59 (1980).

Harvey, D., "Postmodernliğin Durumu", Savran, S., **Metis Yayınları**, İstanbul, 25, 51, 52, 67 (1997).

Hearn, F., "Ideas That Shaped Buildings", **The Mit Press**, Massachusetts, 218 (2003).

Hollingsworth, M., "Architecture Of The 20th Century", **Brompton**, London, 49, 51, 53, 62, 111, 116-118 (1988).

Işık, O., "Postmodernizm ve mimarlık", 70 Yıllarından Sonra Mimarlık Tartışmaları, Güzer, C., A., **Mimarlar Derneği Yayınları**, Ankara, 17-23 (1996).

İnal, G., "Ferruh Başağa: lirik-geometrik-soyut", **Yapı Dergisi**, 259: 108-112 (2003).

İpşiroğlu, N.,M., "Sanatta Devrim", **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 11, 34, 55 (1993).

Janis, S., "Abstract and surrealist art in America", Arts And Architecture The Etenza Years, Goldstein, B., **The Mit Press**, Massachusetts, 48-50 (1990).

Jencks, C., "Architecture Today", **Academy Editions**, London, 257 (1988).

Jencks, C., "The perennial architectural debate", Abstract Representation, **Academy Editions: Architectural Design**, London, 4-22 (1983).

Jencks, C., "The New Moderns, From Late To Neo-Modernizm", **Rizzoli International Publications**, New York, 38, 41, 205, 273 (1990).

Jodidio, P., " Contemporary European Architects, Volume Iv", **Taschen**, Köln, 103, 104 (1991).

Kandinsky, V., "Sanatta Zihinsellik Üstüne" , Turan, T., **Yky**, İstanbul, 56, (1993).

Klee, P., "Çağdaş Sanat Kuramı", Dündar, M., **Dost Kitabevi Yayınları**, Ankara, 17 (2006).

Knesl, J., "The new objectivity of a critical late modernizm", Architecture And Abstraction Pratt Journal Of Architecture, Franck, P. Ve Ark, **Rizzoli**, New York, 1:16-22 (1985).

Kortan, E., "Yeni yüzyılda mimarlık", **Yapı Dergisi**, 222: 71-84 (2000).

Kortan, E., "Mimarlık ve heykel", **Yapı Dergisi**, 273: 43-48 (2004).

Kortan, E., "Modern ve post modern mimarlığa eleştirisel bir bakış", **Yapı Dergisi**, 111:34-42 (1991).

Köksal, A., "Dekonstrüktivizm dün ve yarın", Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi Zaha Hadid, **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 114-116 (2000).

Kurokawa, K., "Kisho Kurokawa: Abstract Symbolism", **L' Arca Edizioni**, Milano, 16, 17, 19, 22 (1996).

Kurokawa, K., "Metabolism in architecture", Theories And Manifestoes Of Contemporary Architecture, Jencks, C., Kropf, K., **Academy Editions**, West Sussex, 68-70 (1997).

Kuspit, D., "Sanatın Sonu", Tezgiden, Y., **Metis Yayınları**, İstanbul, 28,75 (2006).

Kutlutan, R., "Küresel mimarlık", **Yapı Dergisi**, 254: 45-49 (2003).

Le Corbusier, "Bir Mimarlığa Doğru", Merzi, S., **Yky**, İstanbul, 49, 57, 65, 99 (2005).

Lynton, N., "Modern Sanatın Öyküsü", Prof. Dr. Çapan, C., Prof. Dr. Öziş, S., **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 96, 102, 112, 140-141, 173, 221, 241, 250, 261, 272, 279, 287, 293, 294, 297, 329-330, (1982).

Maxwell, R., "Transgressions, crossing the lines at the royal academy", Interdisciplinary Architecture, **Wiley-Academy**, London, 16-22 (2001).

Melhuish, C., "Art and architecture, the dynamics of collaboration", Interdisciplinary Architecture, **Wiley-Academy**, London, 25 (2001).

Moffet, M., Fazio, M., Wodehouse, L., "A World History Of Architecture", **Laurence King Publishing**, London, 513 (2003).

Moszynska, A., "Abstract Art", **Thames And Hudson Ltd.**, London, 120, 89, 90, 96, 103, 104, 149, 152, 215, 226 (1990).

Onur, A. Z., Tanalı, M. Z., "Modern Sonrası Mimarlık Üzerine Notlar", **TBMM Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları**, Ankara, 145, 147, 150, 153, 192, 193 (2004).

OMA, "Casa da musica (müzik evi)", **Yapı Dergisi**, Yılmaz, B., 284: 71-79 (2005).

Özer, B., "Kültür, Sanat, Mimarlık", **Yem Yayın**, İstanbul, 91-95, 110, 120, 136, 140, 215, 216, 240, 408 (2000).

Özgüner, A., "Hadid'le konuşma", Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi Zaha Hadid, **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 48-67 (2000).

Özlüdil, B., "Massimiliano Fuksas: Eğer kaosu düzensizlik olarak görüyorsanız tümüyle yanılıyorsunuz", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Nisan: 46-57 (2004).

Öymen Gür, Ş., "Eleştirel yorumlarda mimari kavramlar-3", **Yapı Dergisi**, 198: 75-82 (1998).

Palmier, J., M., "Dışavurumculuk ve sanatlar", Modernizmin Serüveni, Rifat, M., Batur, E. **YKY**, İstanbul, 250-258 (2002).

Petterson, E., "New Minimalist Architecture", **Atrium Group**, New York, 5 (2004).

Pevsner., N., "The Sources Of Modern Architecture And Design", **Thames And Hudson**, London, 187, 200, 201, 234 (1986).

Ragon, M., "Modern Sanat", Kanetti, V., **Cem Yayınevi**, İstanbul, 22, 121, 124 (1987).

Rajchman, J , "Another view of abstraction", Abstraction, Benjamin, A., **Academy Editions**, London, 16-24 (1995).

Rajchman, J., "Constructions", **Mit Press**, Massachusetts, 79, 104-106 (1998).

Read, H., "Faculty of abstraction", Circle, International Survey Of Constructive Art, Martin, J.L., Nicholson, B., Gabo, N., **Praeger Publishers**, New York, 61-66 (1971).

Rosenthal, M., "Abstraction In The Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline", **Guggenheim Museum**, New York, 73, 77, 79, 80, 85, 89-91, 163, 188 (1996).

Rosenthal, M., "Critiques Of Pure Abstraction", **Independent Curators Inc**, New York, 14 (1994).

Roth, L. M., "Mimarlığın Öyküsü", Akça, E., **Kabalıcı Yayınevi**, İstanbul, 107, 658, 659, 641,672 (2002).

Scheja, G., "Soyut resmin sanat ve düşünce bakımından temelleri", **Felsefe Arkivi**, Gökberk, Z., 14: 51-64 (1963).

Schmal, P. C., "Kapsül mimarisi", **Tasarım Dergisi**, 160:100-104 (2006).

Scully, V., "Modern Mimarlık", Batur, S., **Çevre Yayınları**, İstanbul, 37 (1999).

Şener, Y., "Sonsuza açılan mekanlar", **Art+Decor**, Kasım:100-103 (2002).

Şentürer, A., "Mimaride Estetik Olgusu", **İstanbul Teknik Üniversitesi yayınları**, İstanbul, 61 (1995).

Şenyapılı, Ö., "Yirminci Yüzyıl, The Art Millennium", **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 23, 33, 45, 58, 65, (2004).

Smith, E., L., "20.y.y.'da Görsel Sanatlar", Kılıç, E., Kovulmaz, B., Akınhay, O., **Akbank Yayınları**, İstanbul, 85, 126 (2004).

Tanyeli, U., ve ark., "Phaeno Bilim Merkezi", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Mart: 40-43 (2006).

Tanyeli, U., "Resheymim", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Şubat: 46-63 (2006).

Tanyeli, U. "Zaha Hadid ve dekonstrüktif söylemin eleştirisi", Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi Zaha Hadid, **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 9-13 (2000).

Trasi, N., "Interdisciplinary architecture, art/architecture/landscape: intersections", Interdisciplinary Architecture, **Wiley-Academy**, London, 7-15 (2001).

Turani, A., "Çağdaş Sanat Felsefesi", **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 96, (2003).

Tunalı, İ., "Felsefenin Işığında Modern Resim", **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 132, 175,182 (1989).

Tümer, G., "Doğayla uyumlu mimarlık üzerine bir deneme", **Yapı Dergisi**, 268: 44-47 (2004).

Türkçe Sözlük, **Türk Dil Kurumu Yayınları**, Ankara, 723 (1982).

Tyng, G., A., "The energy of abstraction in architecture: a theory of creativity", Architecture And Abstraction, Pratt Journal Of Architecture, Franck, P. ve Ark, **Rizzoli**, New York, 1:32-38 (1985).

Uluoğlu, B., "Mimarlık bilgisinin çifte kimliği ve kavramsallaştırılmış biçimi üzerine", Mimarlık ve Felsefe, Şentürer, A., Ural, Ş., Atasoy, A., **Yem Yayın**, İstanbul, 52-67 (2004).

Uluoğlu, B., "Richard Buckminster Fuller mucit-tasarımcı-girişimci", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Nisan: 98-102 (2001).

Ungers, O., M., "The new abstraction", Abstract Representation, **Academy Editions: Architectural Design**, London, 36-37 (1983).

Wines, J., "The new architecture - a dialogue in the mind", Architecture And Abstraction Pratt Journal Of Architecture, Franck, P. ve Ark, **Rizzoli**, 1:10-15 (1985).

Worringer, W., "Soyutlama ve Özdeşleyim", Tunalı, İ., **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 23 (1983).

Yılmaz, M., "Modernizmden Postmodernizme Sanat", *Ütopya Yayınevi*, Ankara, 41, 47, 56, 61, 63, 66-69, 73, 75-77, 90, 91, 94, 102, 112, 113, 163, 167, 172, 174-176, 190, 197, 198, 201, 202, 205, 207, 208, 222, 241, 310, 324, 325, 352, 353 (2006).

İnternet : Zehra İpşiroğlu "Türkiyede Yabancılaştırma Tiyatrosu, Bertolt Brecht'in Oyunlarının Alımlanması
http://www.halksahnesi.org/incelemler/yabancilastirma_tiyatrosu/yabancilastirma_tiyatrosu.htm2. (1995)

İnternet : Museum Of Modern Art "Piet Mondrian, Broadway, Boogie-Woggie"
<http://www.moma.org/collection/provenance/items/73.43.html> (2002).

İnternet : Guggenheim Museum "Robert Delaunay, Simultaneous Contrasts: Sun and Moon"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78302 (2007).

İnternet : Museum Of Modern Art "Mikhail Larionov, Rayonist Kompozisyon"
<http://www.moma.org/collection/provenance/items/36.36.html> (2002).

İnternet : Museum Of Modern Art "Malevich, Suprematist Composition: Airplane Flying"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3710&page_number=13&template_id=1&sort_order=1 (2007).

İnternet : Moholy- Nagy Foundation "Moholy Nagy, Adsız"
http://www.moholy-nagy.org/ArtByPeriod_2.html (2004).

İnternet : Museum Of Modern Art "Doesburg, Simultaneous Counter-Composition"
<http://www.moma.org/collection/provenance/items/588.67.html> (2002).

İnternet : National Gallery Of Art, Wasinghton "Henry Moore, Reclining Figure"
<http://www.nga.gov/exhibitions/2001/moore/fig10.htm> (2007).

İnternet : Museum Of Modern Art "Fontana, Spatial Concept: Expectations"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79874 (2007).

İnternet : National Gallery Of Art, Wasinghton "Mark Rothko, No. 8"
<http://www.nga.gov/feature/rothko/abstraction4.shtm> (2007).

İnternet : Museum Of Modern Art "Ad Reinhardt, Soyut Resim"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4856&page_number=4&template_id=1&sort_order=1 (2007).

İnternet : Museum Of Modern Art "Kenneth Noland ,Turnsole"

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78362 (2007).

İnternet : San Francisco Museum Of Modern Art “Philip Taaffe , Easter Choir”
[http://collections.sfmoma.org/Obj110693\\$18093](http://collections.sfmoma.org/Obj110693$18093) (2006).

İnternet : Chinese Culture And Education Foundation “Heavenly Altar In Beijing”
<http://www.ccefoundation.org/publication/chinaexperience/china19/> (2001).

İnternet : Museum Of Modern Art “Reitveld, Schröder evi”
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A22866&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 (2007).

İnternet : Museum Of Modern Art “Heikkinen&Komonen, Finlandiya Elçiliği Binası”
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7862&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 (2007).

İnternet : Sterling And Francine Clark Art İnstitute “Tadao Ando, Su Üzerinde kilise”
http://www.clarkart.edu/the_clark_story/content.cfm?ID=186&nav=2&subnav=1 (2007).

İnternet : Audacity Limited “Tied microflats are an employment trap for underpaid 'key workers”
<http://www.audacity.org/IA-11-14-2002.htm> (2002).

İnternet : Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston “Jessica stockholder, Black plastic composting base,green plastic containers,pink wooden box,plywood,plastic clamp,fabric,fake fur,aluminum/tar flashing,plastic robot toy,acrylic and oil paint”
<http://discovery.coe.uh.edu/projectbasedwebs/stockholder2/catalogue.shtm> (2004).

İnternet : Museum Of Modern Art “Polly Apfelbaum, Blossom”
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A8328&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 (2007).

EKLER

EK-1 Yirminci yüzyıldaki gelişmeler

Çizelge 1.1. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı, 1900-1940 [De laCroix, 1991; Smith, 2004]

1900	1920	1940
<p>Freud, Rüyaların Yorumu, 1900.</p> <p>ABD birliklerinin Küba'yı işgali, 1906.</p> <p>Atlantik ötesine ilk radyo dalgası, 1901.</p> <p>Wright kardeşler, ilk uçuş, 1903.</p>	<p>Ford, ilk T-model otomobil, 1908.</p> <p>1.D.Ş., 1914-18.</p> <p>Rus devrimi, 1917.</p> <p>Ernest Rutherford, atom kuramı, 1911.</p> <p>Einstein, görelilik kuramı, 1915.</p>	<p>Milletler Cemiyeti, 1920.</p> <p>New York borsasının çöküşü, 1929.</p> <p>İlk kodak 16mm fotoğraf filmi, 1926.</p> <p>Elektronik televizyonun geliştirilmesi, 1933.</p> <p>Çin'de iç savaş, 1927.</p> <p>İspanya'da iç savaş, 1936.</p> <p>2.D.Ş., 1939-45.</p>
<p>Die Brücke, 1905.</p> <p>V. Kandinsky, boğaz doğaçlaması, 1914.</p> <p>Analitik kübizm, 1909.</p> <p>Fütürist manifesto, 1909.</p> <p>P. Picasso, Avignonlu kızlar, 1907.</p>	<p>Der blaue reiter, 1911.</p> <p>Sentetik kübizm, 1912.</p> <p>Bauhaus, 1919.</p> <p>De Stijl, 1917.</p> <p>Konstruktivizm, 1917.</p> <p>Dada hareketi, 1916.</p> <p>Süpermatist manifesto, 1915.</p> <p>Malevich, süpermatist kompozisyon, 1915.</p>	<p>Sürrealist manifesto, 1924.</p> <p>Daire ve kare grubu, 1929.</p> <p>Soyut resim müzesi, 1937.</p> <p>Bauhaus'un kapatılması, 1933.</p> <p>Amerikan soyut sanat derneği, 1936.</p> <p>Soyutlama-yaratım grubu, 1931.</p>
<p>F.L.Wright, Robie evi, Chicago, 1908-9</p>	<p>Vantongerloo, heykel, 1919.</p> <p>Lissitzky, proun room, 1923.</p>	<p>Mondrian, kompozisyon 1920.</p> <p>Amerikan soyut sanat derneği, 1936.</p> <p>Moore, uzanan figür, 1939</p>
<p>Oud, deniz kenarı evleri 1917.</p>	<p>Rietveld, Schröder Evi, 1925.</p> <p>Melnikov, Rus pavyonu, 1925.</p>	<p>Le Corbusier, Villa Savoye, 1931.</p> <p>Deosburg&Arp, Aubette Kafe, 1928.</p> <p>Mies Van Der Rohe, Barcelona Pavyonu, 1929.</p>


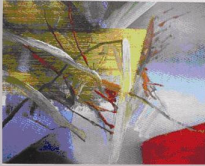



EK-1 (Devam) Yirminci yüzyıldaki gelişmeler

Çizelge 1.2. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı, 1940-1980 [De laCroix, 1991; Smith, 2004]

1940	1960	1980
<p>İlk elektron mikroskobu, 1940.</p> <p>Berlin'in Demirperdeyle ikiye bölünmesi, 1952.</p> <p>Sesten hızlı ilk uçak, 1947.</p> <p>İlk elektronik bilgisayar, 1942.</p> <p>Pearl Harbor saldırısı, 1941.</p> <p>İsrail'in kuruluşu, 1948.</p> <p>Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atılması, 1945.</p> <p>Soyut dışavurumculuk, 1940.</p> <p>Lekecilik, 1954.</p> <p>İlk Happening'ler, (Kaprow, 6 bölümde 18 oluşum gösterisi), 1959.</p> <p>Fontana, uzamsal kavram, 1960.</p> <p>Kobra grubu, 1948.</p> <p>J. Pollock, resim, 1948.</p>	<p>İlk lazer, 1960.</p> <p>İlk sentetik DNA, 1967.</p> <p>Berlin Duvarı'nın inşası, 1961.</p> <p>Neil Armstrong, ayda yürüyüş, 1969.</p> <p>Paris'te öğrenci isyanları, 1968.</p> <p>Stella, daha çok ya da az, 1960.</p> <p>Minimalizm</p> <p>Noland, turnsole, 1961.</p> <p>Bridged Riley, karelerin devinimi 1961. Op sanat akımı</p>	<p>Mikroişlemci, 1971.</p> <p>İlk kişisel bilgisayar, 1975.</p> <p>İlk cd, 1979.</p> <p>İlk disketler, 1970.</p> <p>Rus uzay gemisinin Mars'a inişi, 1974.</p> <p>İlk tüp bebek, 1978.</p> <p>New York'ta ilk AIDS kurbanları, 1977.</p> <p>Smithson, spiral jetty, 1970, Yeryüzü sanatı.</p> <p>Donald Judd, isimsiz, 1971</p> <p>P. Rudolph, sanat ve mimarlık binası, 1960.</p> <p>Eisenman, Ev 10, 1976-82</p>
<p>Mies Van Der Rohe, Seagram binası, 1958.</p> <p>Le Corbusier, Ronchamp şapeli, 1955.</p>	<p>Wright, Guggenheim müzesi, 1959.</p>	<p>Kurokawa, Nakagin kapsül kulesi, 1972.</p>

EK-1 (Devam) Yirminci yüzyıldaki gelişmeler

Çizelge 1.3. Genel olaylar, sanat ve mimarlık alanı, 1980-2006 [De laCroix, 1991; Smith, 2004]

1980	2000
<p>İlk kalıcı yapay kalp ameliyatı, 1982. İlk dizüstü bilgisayar, 1986. Ozon tabakasında delik, 1985. Borsanın çöküşü, 1987. Çernobil kazası, 1986.</p> <p>SSCB'nin dağılması, 1991. Küresel ısınma, 1990. Kablosuz telefonlar, 1989. Belin Duvarı'nın yıkılması, 1989. Canlı kolonlama, Dolly, 1996. İnternette 5 milyon kullanıcı arasında bağlantı, 1993.</p>	<p>Dünyanın ilk insansı robotu, Asimo, 2000. Sesten 7 kat hızlı uçak, 2004. Amorf çelik üretimi, 2004. ABD'nin Irak'ı işgali, 2003. 11 Eylül saldırısı, 2001. Spirit'in Mars'a inişi, 2004. İsrail ve Lübnan Savaşı, 2006. İlk yüz nakli, 2005.</p>
 <p>Taaffe, Easter Choir, 1989-90</p>  <p>Richter, isimsiz, 1984, Neo-geo akımı</p>	 <p>Polly Apfelbaum, Blossom. 2000 [www.moma.org].</p>  <p>Jessica Stockholder, Black plastic composting base, green plastic containers, pink wooden box, plywood, plastic clamp, fabric, fake fur, aluminum/tar flashing, plastic robot toy, acrylic and oil paint, 2003 [www.discovery.coe.uh.edu].</p>
 <p>Spreckelsen, La defence binası, 1989.</p>  <p>Gehry, Bilbao müzesi, 1997.</p>	 <p>Hadid, Rosenthal çağdaş sanat merkezi, 1997-2003.</p>  <p>Hadid, Phaeno bilim merkezi, 2006.</p>
 <p>Ando, Suo üzerinde Kilise, 1988.</p>  <p>Heikkinen&Komonen, Fin elçiliği binası, 1994.</p>	

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Yavuz, Ezgi
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 13.06.1982, Kadirli
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0 (286) 316 08 19
e-mail : ezgi_yavuz@yahoo.com .

Eğitim Derecesi Eğitim Birimi Mezuniyet tarihi

Lisans	Uludağ Üniversitesi/ Mimarlık Böl.	2004
Lise	Biga Atatürk Anadolu Lisesi	2000

İş Deneyimi Yıl

Yer

Görev

2006	A&Z Aksu Mimarlık Bürosu	Mimar
2005	Sönmez Mimarlık Bürosu	Mimar

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

Müzik , Kitap ve Mizah Dergileri Okumak, karikatür çizmek.