

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**20. YY ' DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA BİR
DENEYİM ALANI OLARAK MEKAN – BELLEĞİN YİTİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

(Eser Metni)

VJOLLCA AJETİ

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ ZAFER MİNTAŞ

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Vjollca Ajeti
Anasanat Dalı	: Resim
Programı	: Resim
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mintaş
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Nisan 2020
Anahtar Kelimeler	: Plastik, Sanat, Kent, Dönüşüm, Belleğin Yitimi.

ÖZET

20.YY ‘DAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA BİR DENEYİM ALANI OLARAK MEKAN – BELLEĞİN YİTİMİ

Endüstri Devrimi sonrası 19. yy. Avrupası’nın geçirdiği modernleşme süreci izleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi köklü bir dönüşüm sürecine sokmuştur. Bu sürecin etkisiyle izleyici ve sanat nesnesi arasındaki sınırlar kalkmış, gelenek halini alan sergileme yöntemlerine yeni alternatifler doğmuştur. Beyaz Küp olarak tabir edilen modernist düşüncenin nötr sergileme mekanları, yapı sökümüne uğramaya başlamıştır. Mekân ile izleyici, izleyici ile sanat nesnesi, sanat nesnesi ile mekân arasında yeni bir izleme pratiği doğmuştur.

1950’lerden sonra kavramsal alt yapıyı mekân-nesne-gözlemci-zaman öğeleriyle bir araya getiren sanatçı, içine girilip çıkılabilen ‘deneyimlenebilen’ mekanlar yaratmıştır. Böylelikle izleyicinin sanat nesnesi karşısındaki duruşu değişmiş ve artık yapıtı tamamlayan, onun parçası olan katılımcı pozisyonuna girmiştir. Mekân da sadece bir yer olmaktan çıkıp bir duruma dönüşmüştür.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Vjollca Ajeti
Field : Painting
Programme : Painting
Supervisor : Dr. Öğr. Üyesi Zafer Mintaş
Degree Awarded and Date : Master – April 2020
Keywords : Plastic, Art, City, Transformation, Loss of Memory.

ABSTRACT

A PLACE OF EXPERIENCE IN THE CONTEXT OF PLASTIC ARTS FROM 20 CENTURIES TO OUR DAY - THE LOSS OF THE MEMORY

19th century after the Industrial Revolution. The modernization process of Europe has put the relationship between the audience and the object of art into a radical transformation process. With the effect of this process, the borders between the audience and the object of art have been lifted and new alternatives have been created for the tradition display methods. Neutral display spaces of modernist thought, called the White Cube, began to deconstruct. A new monitoring practice has emerged between space and audience, audience and art object, art object and space.

Bringing together conceptual infrastructure with space-object-observer-time elements after the 1950s, the artist has created "experiences" that can be entered and exited. Thus, the viewer's stance towards the object of art has changed and now he has entered the participant position, which is the part of the work that completes the work. Space has become a situation, not just a place.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ	iv

1. GİRİŞ

2. MODERN SANATTA MEKAN VE MİMARİ ÖGELER

2.1.Mekan Kavramı	2
2.2.Modern Sanatta Mekan	4
2.3.Modern Sanatta Mekan ve Mimari Ögeler İlişkisi	8

3. EKSPRESYONİZM'İN MEKAN VE MİMARİ ÖGELER İLE İLİŞKİSİ

3.1.Ekspresyonizm Kavramı	21
3.2.Ekspresyonizm ve Mekan	28
3.3.Ekspresyonizm ve Mimari Formlar	28

4. SÜRREALİZM VE MİMARİ

5. MİNİMALİZM VE KAVRAMSAL SANAT

6. UYGULAMALAR

SONUÇ

KAYNAKÇA	67
----------------	----

ÖZGEÇMİŞ	70
----------------	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1.Mağara Resmi	8
Şekil 2.2.Naum Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1970-71.....	10
Şekil 2.3.Naum Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon no. 2, 1957-8, Tahta Kaide Üzerine Mika ve Naylon İp, y.38 cm, Özel Koleksiyon.	11
Şekil 2.4.El Lissitzky, Proun Odası, 1923.....	12
Şekil 2.5.El Lissitzki, Proun 19D, 1922, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Kolaj ve Gümüş Boya, 97 x 97 cm.	13
Şekil 2.6.Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover'deki Binanın İçi, 1923'te başlanmıştır.	14
Şekil 2.7.Lucio Fontana, Mekânsal Kavram, 1962, Tuval Üzerine Suluboya, e52 x y52 cm, Özel Koleksiyon	15
Şekil 2.8.Lucio Fontana, Uzamsal Konsept "Bekleme", 1960.....	16
Şekil 2.9.Mondrian'ın Stüdyosu	17
Şekil 2.10.Duchamp - Mil Uzunlukta İp-The Mile LongString	18
Şekil 2.11.Theo Van Doesburg, Aritmetik Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.	19
Şekil 3.1.Kirchner, 1915.....	24
Şekil 3.2.Kirchner, 1907.....	25
Şekil 3.3.Kollwitz, 1893-1901.....	26
Şekil 3.4.Kokoschka, 1909.....	27
Şekil 4.1.Gaudi, A., Hiperboloitler (1), Hiperbolik Paraboloitler (2) ve Düzlemsel Elemanlar (3) (Diagramlar: Burry, M.), 2011	35
Şekil 4.2.EZCT Mimarlık&Tasarım Araştırmaları, Seroussi Dolap, 2005-8.....	36
Şekil 4.3.Young&Ayata, Exquisite Corpse Cone, 2016	38
Şekil 4.4.Young&Ayata, sol: Busan Opera House, 2011, sağ: Debased Flowers, 2015	39
Şekil 5.1.Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor II 2,3 m x 3,37 m, (1959), Londra, İngiltere.....	45
Şekil 5.2.Dan Flavin "Tatlin için Anıt", 1966, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.	46
Şekil 5.3.Donald Judd, "İsimsiz", 1980, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.	47

Şekil 5.4.Sol Lewitt, Five Open Geometric Structures, 1979, Tate Müzesi, İngiltere. ..48	48
Şekil 5.5.Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.50	50
Şekil 6.1.18’inci Kattan Görünüm – 151	51
Şekil 6.2.18’inci Kattan Görünüm – 252	52
Şekil 6.3.18’inci Kattan Görünüm – 352	52
Şekil 6.4.18’inci Kattan Görünüm – 453	53
Şekil 6.5.18’inci Kattan Görünüm – 553	53
Şekil 6.6.18’inci Kattan Görünüm – 654	54
Şekil 6.7.18’inci Kattan Görünüm – 754	54
Şekil 6.8.18’inci Kattan Görünüm – 855	55
Şekil 6.9.18’inci Kattan Görünüm – 955	55
Şekil 6.10.18’inci Kattan Görünüm – 1056	56
Şekil 6.11.18’inci Kattan Görünüm – 1156	56
Şekil 6.12.Galata’nın bir hafıza parçası 1 ve 257	57
Şekil 6.13.Şehrin Ruhu 1 ve 257	57
Şekil 6.14.“Kent belleği” 34x50 kâğıt üzerine karışık teknik 201958	58
Şekil 6.15.Pencerenin diğer tarafı 1,2,359	59
Şekil 6.16.“Sokağın İzleri” 34 x 50 kâğıt üzerine karışık teknik 2019.....60	60
Şekil 6.17.“Belleğinin ve Kentin İşaret Ögeleri “34x50 kâğıt üzerine karışık teknik 201961	61
Şekil 6.18.B1 Blok 1-2-3.....61	61
Şekil 6.19.Balat.....62	62
Şekil 6.20.Aklımdaki Rüzgar değirmeni 1 -2.....62	62
Şekil 6.21.Merdivenler63	63
Şekil 6.22.Priştine- Kvaklar 1,2.....64	64
Şekil 6.23.Başka bir açıdan görüş 1 – 264	64

1. GİRİŞ

Sanat nesnesi ile mekân arasındaki ilişki, sanat tarihi boyunca her dönemin kendi dinamikleri ile şekillenmiştir. Sanatın bir temsil alanı olarak iş görmesi sebebiyle, sanatçı içinde yaşadığı dönemin mekân anlayışı ve bu anlayışa uygun temsil biçimlerini ele almaktadır.

Mekân kavramı pek çok disiplini etkileyen bir ifade alanına sahiptir. Ancak bu çalışma sadece mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisini kapsamaktadır.

Yaşanan toplumsal değişikliklerin sanata olan etkisi, sanat nesnesi ve mekân arasındaki ilişkiyi de bir dönüşüm sürecine sokmuştur.

Kültürel, siyasi ve sosyoekonomik değişimlerle, sanatın ne olduğu ve nasıl gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar, tarihsel süreçle birlikte sürekli bir değişim geçirmiştir. 1950'lerden sonra sanatçıların kavramsal alt yapıyı mekân- nesne- izleyici- zaman öğeleriyle bir araya getirmesi hem mekânı yapının ayrılmaz bir parçası haline getirmiş hem de izleyici önceki edilgen pozisyonundan kurtulup, yapıtı tecrübe eder hale gelmiş; kimi zaman da yapıtı tamamlayan, onun parçası olan katılımcı olma pozisyonuna girmiştir.

2. MODERN SANATTA MEKAN VE MİMARİ ÖGELER

2.1.Mekan Kavramı

Mekân kavramı tarihsel süreç boyunca mimari, felsefe, sosyoloji alanlarında olduğu gibi sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu disiplinlerin her biri mekân kavramını temel bir konu olarak ele almış, mekân kavramıyla ilgili çok farklı görüş ve yorumlar ortaya atılmıştır. Mekân kavramı mimari bir disiplinle ele alındığında belli sınırları olan, içerisinde bulunan nesne ya da varlıkları çevreleyen üç boyutlu bir alan olarak tanımlanabilir. Mekân, aynı zamanda devamlılığa sahip bir kavram olmasının yanı sıra sadece sınırları ile içerisinde bulunan nesne veya varlıkları koruma, ayırma, çevreleme işlevinin dışında içerisinde boşluğu da barındıran bir kavramdır. Mekân sürekliliğe sahip bir kavramdır, bir anda değil sınırları içinde hareket ettikçe algılanır. Mekânın sürekliliği algılayıcının hareketliliğiyle ve hareketin sürekliliğiyle ilgilidir” (Güler, 2014, s.39-41). O, insanoğlunun düşünsel, fiziksel ve ruhsal durumuyla anlam kazanan bir yapıyı ifade eder. İlk çağlardan beri mekân kavramı insanı içinde barındıran ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. “Mekân insan içindir, insanla ilgilidir, insan tarafından tanımlanmıştır, insanın bir uzantısıdır (Güler, 2014, s.39-41).

Tarih boyunca insanoğlu tarafından mekânın nasıl algılandığı ve anlamlandırılması sürekli değişkenlikler göstermiş bu konuda farklı düşünce, görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Birçok farklı disiplinde ele alınan mekân kavramının ilk söylemleri Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Mekân kavramını Aristoteles “şeylerin olduğu yer “kap” olarak tanımlamıştır (Morkoç, 2013, s.14). Aristoteles’in felsefi bir tabirle açıkladığı mekân kavramının farklı alanlarda tam olarak karşılığının bulunmadığına dair görüşler de ortaya atılmıştır.

Her ne kadar doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanattaki mekan kavramları birbiriyle ilişkili olsa da, bu disiplinlerin mekânının anlaşılması birbirinin yerini alamaz ve çoğu zaman birbirinin zıttıdır. Her disiplinde yer kullanmanın nedeni farklı olduğundan, sabit ve değişmeyen bir alan kavramı bulmaya çalışmak yerine, alana özgü

bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir. Kant'ın tanımına göre: mekan ve zaman sıradan bir nesne veya fenomen (fiziksel, ampirik) olarak düşünülmemelidir. Çünkü uzay ve zaman, nesneler ve olaylar hakkındaki gözlemlerin sıralanması ve kaydedilmesi için gerekli yapılar ve sistemlerdir. Uzay ve zaman ampirik dünyaya ait değildir. Ancak her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamak için tasarlanmış zihinsel araçların bir parçasıdır. “Leibniz, mutlak uzayın varlığını reddeden biridir; Uzay ve zamanı varlık olarak değil, nesneler ve olaylar arasındaki ilişkilerin bir birleşimi olarak görür. Ona göre, alan sadece görecelidir.” Düşünen, bedensiz gerçek ve mutlak olarak kabul edilen mekânın ebedi ve geçilmez olduğu gerçeğine karşıdır. Madde olmadan yer yok. Bu nedenle, bu yerin kendi içinde mutlak bir gerçek olmadığını söylüyor. “Uzay, nesnelerin yeridir ve onlarsız uzay hiçbir şeydir. Leibniz'e göre; her şeyin kendi genişlemesi ve süreci vardır, zamanı ve alanı değil. Uzayın bu alanda ne olduğuna göre mantıklı bir önceliği olmadığını ve bu nedenle uzayın varlığı ikincil olduğunu düşünen düşünür, mekânları belirli bir düzen ve birlik içinde duran nesnelerin simgesi olarak kişiselleştirir (Mualla, 2013, s.4).

Mekân mimari disiplinde her ne kadar belli sınırları olan bir ifadeyle tanımlansa da bağlam olarak mekânın sınırlandırılmaması gerektiği de düşünülmektedir.

Mekanlar duygu ve duygularla öznel hale gelirken, nesneler hacimlidir. Ocakta kızartılmış ekmek ve ekmeğin neden olduğu odun sobalarının kokusu, o anda yaşamasa bile, duysal bağlantılar yoluyla çok yakında hissedilebilir. Algılama mekanizması gördükleri, duydukları, tattıkları, kokladıkları, dokundukları duysal organlar tarafından uyarılırken, uzay bu bileşenlerin zihindeki önemli bütünlüğü tarafından algılanır. Uzaydan alınan uyarıların özellikleri, kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilgili olarak bölünür, yorumlanır ve anlamlı hale getirilir. Bu bağlamda, mekânlar tüm duyular tarafından hissedilen unsurlar aracılığıyla sürekli yeni görüntülerle ayrılmaktadır, duyular ve duyular yardımıyla kurulan köprünün altına ne kadar çok su geçerse, algılama deneyimimiz o kadar gelişir, bu deneyimin desteği ile mekânlar daha fazla hissedilir (Gezer, 2011, s.10).

Farklı birçok alanda temel konu olarak ele alınmış ve anlamlandırılmış olan mekân insan zihninde de farklı algı ve düşünce biçimiyle farklı anlamlar kazanmakta ve şekillenmektedir.

2.2.Modern Sanatta Mekan

Modernizm’le birlikte mekân kavramının ele alınış biçimi de değişmiştir. Modernizm’e kadar hiçbir dönemde mekân kavramı bu kadar önem kazanmamıştır. Modern kelimesinin Latince’ de günlük, gündelik anlamına gelen “modo” sözcüğünden türemiş olduğunu varsayarsak zamanı ve mekânı hatta toplumu kapsayan bir anlam ifade etmektedir. Mekân ve zaman düşüncesi modern dönemin en belirgin karakterini oluşturmaktadır. Modernizm’in temelini oluşturan yapının ilk adımları Rönesans’la birlikte atılmıştır. Gerek kültürel gerekse bilimsel olarak birçok yeni düşünce ve uygulamanın ortaya çıktığı Rönesans çağı Modernizm’de ki mekân kavramının temelini oluşmasında yenilikçi bir adım atmıştır. Bu dönemde bulunan pusula ve haritacılık mekân kavramına yeni anlamlar kazandırmıştır. Bu yeni buluşlarla birlikte yer Yerküre yani Dünya coğrafi keşiflerle bir bütün olarak bilinen bir mekân haline dönüşmüş yine bununla birlikte toplumsal açıdan değişimlere neden olmuştur. Bu buluşlar mekân algısını değiştirmiştir. Merceğin bulunuşu Camera Obscura gibi icatlar mekânı zihnimizde farklı açılarla yorumlamamızı sağlamış ardından fotoğraf makinesi ve sinema araçlarının ortaya çıkması Modern Sanat ve bunun mekâna yansımaları açısından önemli unsurlar olmuştur. Modern çağın mekân ile olan ilişkisi düşünürlere ele aldığımızda, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana “vektör yel (doğrusal) algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekân vardır. Mekân hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak da algılanmaktadır. Mekân içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan etkilendi. Zaman parçalandığı bu soyut olanın gösterimi ancak mekân üzerinde oldu. Her sosyal katman ve ilişkisi mekânsal örgüde kendine göre tutum aldı ve mekânı ona göre düzenledi (Mert, 2007, s.51).

Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir ve mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin

edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretimdir (Tül ve Akbal, 2004, s.100).

Modern dünyanın hızlı değişimi farklı bilimsel alanlarda da kendini göstermeye başlamıştır. Einstein'ın bir fizik yasası olan izafiyet teorisiyle birlikte zaman ve mekân kavramı arasındaki ilişkinin göreliliği tartışılmaya başlanmıştır. Zaman hız olarak ivme kazandığında, mekânın algılanış şeklide değişmiş olacaktır. Oluşan her durum kendinden önce olan olaya bağlıdır. Özellikle 19 ve 20.yy' da mekân etkisi altına alan ve bütünleştiren teknolojik gelişmeler yoğun şekilde ortaya çıkmıştır. John Urry'nin Harvey'den alıntılarla açıkladığı sözler şöyledir; ... zaman-mekân sıkışmasının beş etkisine işaret etmektedir. Birincisi, gelip geçicilik önemsenmektedir ve ürünlerde, modalarda, fikirlerde, değerlerde, teknolojilerde ve benzerlerinde kısa ömürlülük vardır. Marx ve Engels'in yazdığı gibi, "katı olan her şey buharlaşır" (1964) ve bu, modern tüketiciliği ve onun zararlı çevresel sonuçlarını nitelendirir. İkincisi, anıdalık ile kullanıp atma üzerinde durulmaktadır ya da Toffler'ın adlandırdığı gibi "kullan-at toplumu" geçerlidir (1970). Sadece maddi şeyler değil; değerler, yaşam biçimleri, ilişkiler ve yere bağlanmalar, hepsi kolaylıkla gözden çıkarılabilir. Üçüncüsü, kısa vadeli yüreklendirilir ya da Lyotard'ın belirttiği gibi, geçici sözleşme her şeydir. Her şeyin bugünde ve bugüne göre değerlendirildiği durumda uzun vadeli koruma düşünülemez. Dördüncüsü, zaman-mekân sıkışmasını en iyi örnekleyen, göstergeler ve imajlardır. Dünya çapındaki bir endüstri, sadece ürünler için değil; insanlar, yönetimler, yerler, üniversiteler ve benzerleri için de imajlar üretir ve pazarlar. Olağanüstü bir geçicilik ve özellikle son yıllarda doğa ve doğal olanın imajlarını da kapsayan olağanüstü sayıda farklı imaj vardır. Beşincisi, zaman-mekân sıkışmasından kaynaklanan bu imajların bir kısmı, simulakrum üretimini kapsamaktadır: orijinalinden daha gerçek ya da hiper-gerçek orijinaler kopyalamak, mekânsal engellerin çöküşünün, mekânın öneminin azaldığı anlamına gelmediğini" ileri sürmektedir. Mekânsal engeller ne kadar az belirginse, kapitalist şirketlerin, yönetimlerin ve genel kamunun, çevrenin mekân boyunca çeşitlenmelerine yönelik duyarlılığı o kadar büyük olmaktadır. Harvey, "Mekânsal taşıyıcılar azalırken, dünya mekânlarının içerdiği şeye karşı çok daha duyarlı hale geliriz" demektedir. Mekânsal engeller çökerken, yerin ve işgücünün özgüllüğü,

yere ilişkin yatırımcılığın, yönetimin, yapıların, tarihin, çevrenin ve benzerlerinin karakteri önemli hale gelmektedir (Urry, 1999, s.142).

Modern çağın gelişmesi ve zamanın bu derece hız kazanması görme pratiğinin de değişimine yol açmıştır. Başlangıçta bir fotoğraf makinesinin enstantanesinin zaman aralığı görme biçimi olarak şekillenirken, hızın devreye girmesiyle izlenime dönüşmüştür. Özellikle Empresyonizmle bu olay daha da önem kazanmış bir duyum halini almıştır. “Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşmayız. Tersini de söylemek mümkün: izlenimler bilgi taşımazlar” (Savaşır, 2007, s.58).

Newton’un ışık deneyleri üzerine çalışarak, rengin bir fizik yasasına dönüşmesi Modern dönem sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Newton’un deneylerinden önce renk mekânın bir unsuruyken, Modern dönemle birlikte mekân ışığın doldurduğu ve renk tayflarının nesnelerin üzerinde oluşturduğu bir bileşen haline dönüşmüştür. Modern sanat içerisinde ışığın fizik yasalarıyla ele alınması rengi mekân içerisinde fiziksel bir gerçekliğe dönüştürür. Mekânın içerisinde hareket eden ışığın aldığı yol nesnelerin üzerinden yansımaları, ışığın dalga yüksekliği ve dalga aralığı olarak gözde renk kavramı şeklinde algılanmasına ve mekânda derinlik olgusunun oluşmasına yol açar. Mekânın kendisi ve mekân algısı açısından saf renklerin içerisine aldığı “alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırt edici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler. Işık altında nesne, nesnelliğini kazanır; renkse saf renk olmak lüğünü kaybeder; nesnellığe tabii olur (Savaşır, 2007, s.61).

Mekân, algılayışının en temel varlığı olan derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur. Bizim göremediğimiz, ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görünüşler. Derinliği algılayabildiğimiz içindir ki, görüş ufkumuzda daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem de bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını -dolayısıyla zamanı- içerir (Savaşır, 2007, s.62).

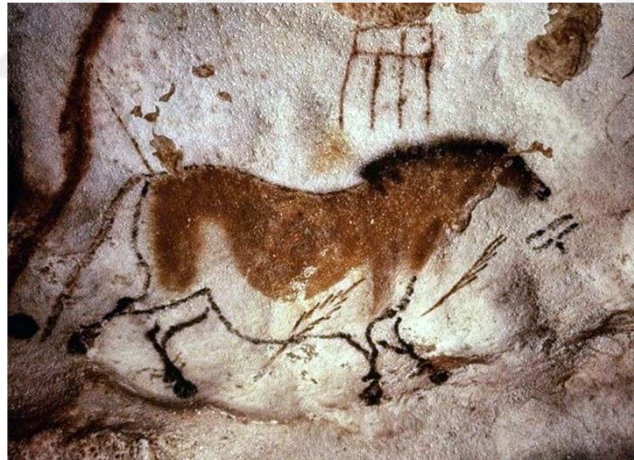
18. yy'dan günümüze sanat eseri sergileme anlayışı biçim ve anlam bakımından değişiklikler geçirmiştir. Sergi alanları yani galeri mekanları; dış dünya ile temasın kesildiği, genellikle beyaz duvarların hakim olduğu, eserin ışık kaynağının tavan aydınlatmalarıyla sağlandığı mekan, beyaz, temiz bir duvar yüzeyi 20.yy'a dek o şaşalı tekliğini muhafaza etmeyi başarmıştır. Kökleri 1970'lere dayanan geleneksel sanat eserlerinden farklı çevreden bağımsız sanat nesnesi içermeyen, o mekân için tasarlanan bulunduğu mekânın niteliklerini kullanan, yerleştirme ve enstalasyon sanatlarının doğuşuyla galeri mekânlarından dışa aktarılmaya başlanmıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri Kurt Schwitters'in yerleştirmeleri ve kavramsal sanatın hızla yayılması bu dışa aktarımın temellerini oluşturmaktadır (Savaşır, 2007, s.62).

Mekan ve sanat, mekanın modern sanatta kullanımı hakkında birçok araştırma bilinmektedir ve mekan bir sanat objesidir. Özellikle modern sanatın doğuşundan bu yana; Arazi sanatı, enstalasyon sanatı, performans sanatı ve video sanatı gibi sanat formlarına uzantılar vardır ve özellikle tüm bu alanlarda alan yoğun bir şekilde kullanılır ve bağlanır. 1960'lardan sonra sosyal, kültürel ve en önemlisi teknolojinin gelişimi ve disiplinler arası durum gibi bazı değişiklikler olduğunu söyleyebiliriz. Sanatın bazı alanlarındaki değişiklikler tüm disiplinlere yansır. Sanat eserlerinin üretiminde birbirinden bağımsız sayılamayacak bu alanlarda, ötekinin unsurlarının farklı kullanıldığı açıktır. Bu dönemlerde, mekan ve sanat kavramları özellikle tartışılmaktadır. Modern sanat kavramının oluşumu ile mekandaki değişimin algılanması ve mekan kullanımına yönelik yeni tutumlar, sanatın tüm alanlarında mekan kullanımının artmasıyla ortaya çıkmaya başladı. Herhangi bir tasarımda, mekanın sanatta bir unsur olarak kullanılması, sanat hareketinin bir kavram olarak problemlerin çözümünde rol oynadığı gibi düşünülür. Mekan ve sanat arasındaki ilişki, çeşitli ifade biçimleriyle yapılan birçok farklı çalışmada incelenmiştir. Arazi, konaklama, performans ve video sanatı, bu çeşitli ifade biçimlerinden bir sanat anlayışına dönüşerek mekanın ve sanatın merkezi haline gelmiştir. Alanı önceki bölümde bahsedilen bir sanat nesnesi olarak kullanma yöntemleri bu ifade biçimlerinin örnekleridir. Bu örneklerde, mekânın artık bir unsur olarak kabul edildiği göz önüne alındığında, mekânla çalışma vardır ve hatta tüm mekân işe dönüşür. Seyirciler için açık alanlarda yapılan sanat eserlerinin bireyle etkileşime girdiği ve daha verimli bir dağıtım sağladığı görülebilir.

Çağdaş sanatın tarihsel sürecindeki mekan kavramı ve günümüz sanat anlayışı, halen tartışılan ve çeşitli yorumlar getiren bir kavramın özelliklerini taşır. Mekanın bir sanat eseri olarak algılanması ve sunulması, hem sanatçı hem de izleyici için yeni sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasını sağlar ve sanattaki gelişme ve dönüşüm sürecini ortaya koyar (Savaşır, 2007, s.63).

2.3.Modern Sanatta Mekan ve Mimari Ögeler İlişkisi

İnsanlığın başlangıcından bugüne kadar mekân kavramı gittikçe gelişmiş ve kullanımı dönem dönem farklı şekillerde sanat eserlerinde yer bulmuştur. Toplumların kendilerini ifade edebilmek için kullanmış oldukları ifade aktarıcıları ilk olarak mağara resimlerinde kendini göstermiştir. Bu bağlamda insanların resmetmiş oldukları figürler mağaraların duvarlarında yer alırken, mekân kavramı da ilk kez bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. İnsanlar yaşadıkları yerlere günlük hayattan sahnelerin bulunduğu çizimler oluşturmuşlardır.



Şekil 2.1.Mağara Resmi

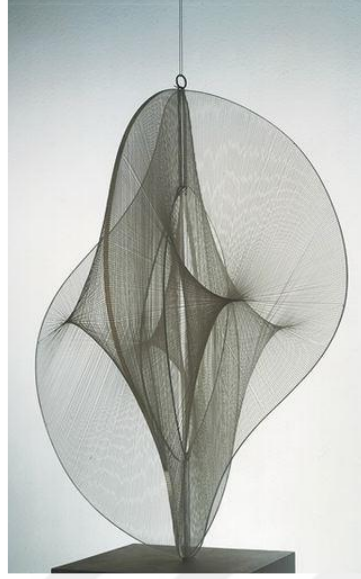
Kaynak: Uysal, 2009, s.17.

Tarih çağlarındaki gelişim ve ilerleme vasıtasıyla yavaş yavaş sanatta mekânın kullanılması daha da bilinçli bir şekilde ilerlemiş ve perspektifin bulunmasıyla bu kullanım bir adım öteye gitmiştir. Rönesans'ın getirmiş olduğu hümanizm ve özgürlük düşüncesinin yayılmasıyla mekânın sanatsal anlamda kullanılmasında gelişme

yaşanmıştır. Mekân kavramı artık sadece içerisinde yaşanan, barınılan veya kalıplaşmış bir yapıdan ibaret olmayıp; sanatı kucaklayan, sanat eserini taşıyan bir unsur haline gelmiştir. Yapılan çeşitli duvar resimleriyle mekân, boş bir alan ya da bir taş kütleli elbisesinden sıyrılarak bir sanat nesnesi halini almıştır.

“20.yy’a kadar özellikle heykelde var olan monopoli anlayışı mekânın plastik bir değer olarak kullanılmasını engellemiştir. 19.yy’da modern heykelin öncüsü olarak kabul edilen Rodin, çalışmalarında doğanın kopyasını yapmayı reddetmiştir. Heykeldeki monopoli anlayışını yıkıp, estetik değerleri ön plana çıkaran ve (Kale Burjuvaları’nda açıkça görüleceği gibi) boşluğu da ‘mekân’ olarak tanımlayarak, heykeldeki mekân anlayışına yeni bir değer katmıştır. Yaşanan bu değişimle başlayan ve günümüze kadar uzanan, ‘mekân’ı ve ‘mekân kavramı’nı ana eksenine alan sanatın öncülü olarak kabul edilmiştir.

Sanat tarihinde ilk olarak, yaptıkları çalışmalarda mekânı doğrudan ele alan, sorgulayan ve manifestolarında bu konuya değinenler Fütüristler ve Rus Gerçekçileri olmuştur. Rus Gerçekçileri mekânı plastik sanatların etkin elemanlarından biri olarak görmüş ve yapmış oldukları heykellerde mekânı, tasarımın bir parçası olarak kullanarak katı mekân (solidspace) kavramını heykel anlayışı içine sokmuşlardır. Yayınlamış oldukları manifestolarında mekânı ve zamanı, hayatın üzerine inşa edildiği yegâne formlar olarak görmüşler, sanatın da bu yüzden zamanın ve mekânın üzerine kurulması gerekliliğini belirtmişlerdir (GABO ‘Gerçekçi Manifesto’ 1920). Fütüristler ise 1909 yılında yayınlanan manifestolarında zamanın ve mekânın öldüğünü ilan etmişlerdir (Marinetti ‘Fütürist Manifesto’1909). Marinetti, o güne kadar sanat üretimi içinde var olan mantıksal ve düzenli mekân anlayışının artık var olamayacağını savunmuştur. Gerçekçi Manifesto’da “Bizim için zaman ve mekân bu gün tekrar doğdu” sözleriyle Gabo, Fütüristlerin manifestosunu kaynak göstererek, onların zaman ve mekân anlayışına karşı olduklarını açıkça ortaya koymuştur.



Şekil 2.2.Naum Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1970-71

Kaynak: Uysal, 2009, s.17.

Mekân kavramı farklı dönemlerde farklı kullanım şekillerine sahne olmuştur. Rus gerçekçiler mekân kavramını yapıtlarının bir parçası olarak yansıtırlarken özellikle yaptıkları heykellerde bu durumu vurgulamışlardır. Konstrüktivist Naum Gabo'nun eserlerinde görülen boşluk, mekânı vurgularken aynı zamanda hacim ve derinlik kavramlarını da içermektedir (Uysal, 2009, s.17).



Şekil 2.3.Naum Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon no. 2, 1957-8, Tahta Kaide Üzerine Mika ve Naylon İp, y.38 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Haydaroğlu, 2004, s.169.

“Naylon bir ip, birbirine geçen iki kavisli biçimi çevreleyerek dışbükey ve içbükey kıvrımlardan oluşan üç boyutlu karmaşık bir strüktür yaratmış. Bu, 1949’da New York’taki Esso Binası için tasarlanan ama gerçekleştirilmeyen, 3 metre yüksekliğindeki bir yapıtın parçasıdır. Gabo, bu alışılmadık uzaysal heykeliyle örneği olmayan bir inceliğe, şeffaflığa ve hafifliğe ulaşmıştır. Sanki görünmez bir ipin ucunda yüzer gibi duran, başı ve sonu olmayan yapıt sonsuzluk hissi uyandırır. Gabo bir Konstrüktivist’ti. Uzayın sonsuz genişlemesini yakalayan bu yapıt da akımın iyi bir örneğidir.”(Haydaroğlu, 2004, s.169).

Mekânın sanatla ilişkisi diğer sanat akımlarının yanı sıra bazı sanatçıların önderliğinde de devam etmiştir. Resim, heykel gibi sanat alanlarındaki kullanımının dışında enstalasyon tarzında işlerde de mekânın önemli bir rolü olmuştur. Özellikle enstalasyon çalışmalarında sanatçılar mekânı sanat eseriyle bütünleştirerek onu sanat yapıtının bir ögesi haline getirmişlerdir. Bu açıdan bakılacak olursa, El Lissitzky’nin

alışmaları, mekânın sanatsal bir öge haline gelişine güzel bir örnek sunmaktadır (Uysal, 2009, s.18).



Şekil 2.4.El Lissitzky, Proun Odası, 1923

Kaynak: Yılmaz, 2006, s.92-93.

El Lissitzki'nin Proun Odası adlı yapıtının dışında bu yapıtla bir süreklilik arz eden yağlıboya bir çalışmasında da sanatçı, mekânsal anlamda bir uzay etkisini vurgulamıştır.

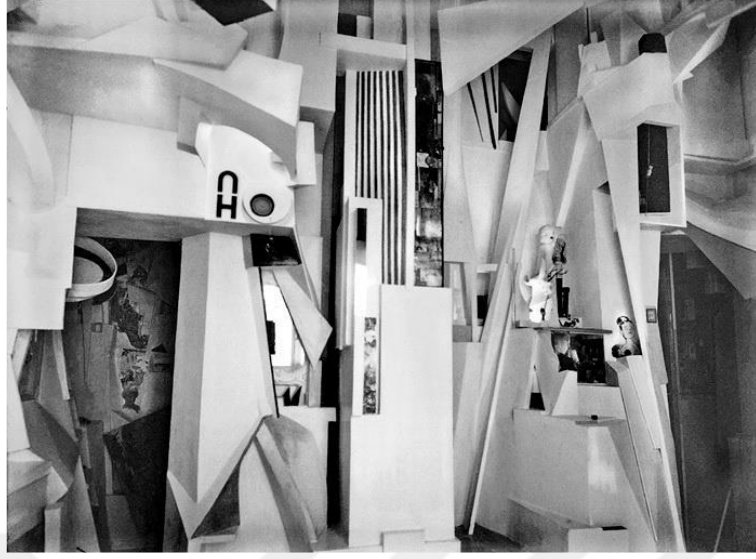


Şekil 2.5.El Lissitzki, Proun 19D, 1922, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Kolaj ve Gümüş Boya, 97 x 97 cm.

Kaynak: Yılmaz, 2006, s.92-93.

Mekânı çalışmalarında sanatsal bir öge şeklinde kullanan bir diğer sanatçı ise Kurt Schwitters'dir. Kurt Schwitters, sanat yapıtını meydana getirirken mekân olgusunu da yapıtının bir elemanı olarak onunla kaynaştırmış ve adeta mekânı bir sanat nesnesi haline getirmiştir (Yılmaz, 2006, s.92-93).

“Schwitters, atölyesinin duvarlarına müdahaleler yapmış, mekânı yontulan, eklenen ve biçimlendirilen bir değer olarak ortaya koyarak yeni bir düşüncenin öncülü olmuştur. Schwitters'in Merzbau projesine Merz tiyatrosunda Wagner'in bir oyununu izledikten sonra başlamış ve bu çalışmayı Gesamtkunstwerk (bütünlüklü sanat yapıtı) projesi olarak görmüştür. Gesamtkunstwerk fikri ilk kez 19.yy'ın ikinci yarısında, Richard Wagner tarafından ortaya atılmıştır. Wagner bu düşüncesi ile müziğin elemanlarını görsel, edebi ve dramatik elemanlarla birleştirerek izleyenin bütün duyularına karşılık gelebilecek bir sanat olayı ortaya çıkarmak istemiştir.” (Uysal, 2009, s.18-19).



Şekil 2.6.Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover'deki Binanın İçi, 1923'te başlanmıştır.

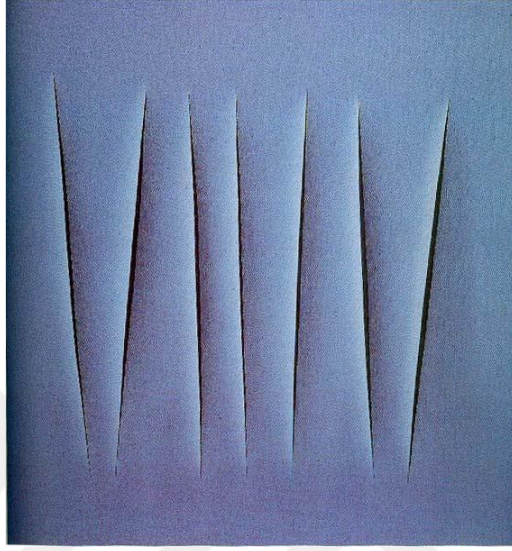
Kaynak: Yılmaz, 2006, s.114.

“Küçük kompozisyonların yanı sıra, asıl ilginç işleri mekânı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda ‘mekân=sanat yapıtı’ydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyorlardı.” (Yılmaz, 2006, s.114).

Mekân kavramını sanat anlayışında yoğun bir biçimde sorgulamış ve bu olguyu yapıtlarında etkili bir biçimde kullanmış bir sanatçı olan Lucio Fontana, eserlerinde mekân algısı üzerine yoğunlaşan önemli sanatçılardan biri olmuştur.

“Fütüristlerin ve Rus Gerçekçilerinin mekân sorgulaması, Lucio Fontana’nın mekân anlayışı kadar etkili olmamıştır. Fontana mekân kullanımını bir sanat akımı haline getirecek olan ‘Beyaz Manifesto’sunu (Manifesto Blanco) 1946’da Buenos Aires’te yayımlamıştır. Daha sonraları ‘Mekânsalcılık’ (spatialism) adını alacak olan sanat akımı çerçevesinde, 1946-57 tarihleri arasında, içinde akımın teknik açıklamasının da bulunduğu ‘Manifesto tecnicodellospazialismo (Milan, 1951)’ ile birlikte altı manifesto yayımlanmıştır. Fontana ve arkadaşları artık düz yüzeyden ayrılıp, mekânın ötesine geçme zamanının geldiğini savunmuşlardır. Mekânsalcılara göre sanatın, mimari ve çevre ile bütünleşmesinin zamanı gelmiştir. Fontana’nın tuvalin düz

yüzeyinden uzaklaşma isteği, mekânsal kaygıları ön planda tutan, deliklerden ve uzun kesik çizgilerden oluşan üç boyutlu resimlerle sonuçlanmıştır. Fontana resimlerindeki deliklerini şöyle açıklamıştır: “Mekânda bir kelebek hayal gücümü kışkırtır, retorikten ayrılır, zamanda kendimi kaybederim ve delmeye başlarım” (Uysal, 2009, s.19).



Şekil 2.7.Lucio Fontana, Mekânsal Kavram, 1962, Tuval Üzerine Suluboya, e52 x y52 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: Haydaroglu, 2004, s.159.

“Sanatçı tuvali tek renk maviye boyadıktan sonra keskin bir bıçakla yedi kez dikey olarak yarmış. Dramatik bir imge, ama anlamı ne? Fontana en çok mekân kavramıyla ilgilendi. Tuvali keserek gerginliğine bozdu; böylece izleyicinin bu yüzeyin arkasını görebilmesini sağladı. Bu tablonun en önemli özelliği sanatçının geleneksel resim düzenini reddetmesidir. Ahşap bir çerçeveye sıkıca gerilmiş olağan düz yüzeyden simgesel ve fiziksel bir kaçışı yansıtır. Sanatçı tuvalin ötesine bakılmasını sağlayarak yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu yaratmış. Fontana, uzay, hareket ve zamanı renk, perspektif ve biçim kadar önemli sayan Mekânsallık akımının üyesiydi.” (Haydaroglu, 2004, s.159).



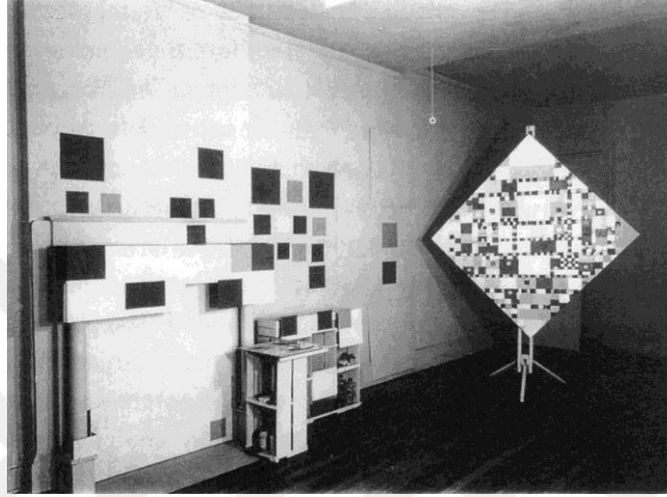
Şekil 2.8. Lucio Fontana, Uzamsal Konsept “Bekleme”, 1960

Kaynak: Little, 2013, s.121.

“Fontana, tuvali bir bıçakla yarıp boyamadan bırakarak Batı geleneğinin alışlagelmiş duygusalcılığını eleştiriyordu. Aynı zamanda boyanmış tuvali ‘içinden’ bir başka dünyaya baktığımız pencere gibi kullanan batı sanatının eleştirdiği hayali ya da yanılsamacı doğasını açığa çıkarıyordu. Yarık bunu, tuvalin kendisinde, gerçekten ‘içine’ bakabileceğimiz bir uzam yaratarak yıkıyor. Bu eylem aynı zamanda dikkatimizi düşüncelerimizi destekleyen maddi gerçekliğe çekmeye çalışıyor.” (Little, 2013, s.121).

Mekânın kullanımı, gelişen teknolojiyle birlikte sanat yapıtının bir parası haline gelmiştir. Sanatçılar, çalışmalarında endüstriyel malzemeler kullanırken bu malzemeleri mekânla birleştirerek mekânı sanatla ilişkilendirmişler ve mekân artık sanatsal bir unsur haline gelmiştir. Bazı sanatçılar yapmış oldukları heykellerle mekânı bütünleştirmişlerdir. Bir sergileme alanı olan mekân böylece sanat yapıtının kendisi olmuştur. Bu duruma enstalasyonlar güzel bir örnek sunmaktadır. Ayrıca bazı sanatçılar performans sanatıyla da mekânı ilişkilendirmişler ve performanslarına izleyicileri de dahil edebilmişlerdir. Böylelikle sanatçılar, mekân kavramını sergilemiş oldukları performansın bir ögesi yapmışlardır. Mekânsalcı sanatçılar da mekânı yeni bir sanat formu olarak benimsemiş, sanat-mekân ilişkisini, eseri mekânla birleştirerek yansıtmışlardır.

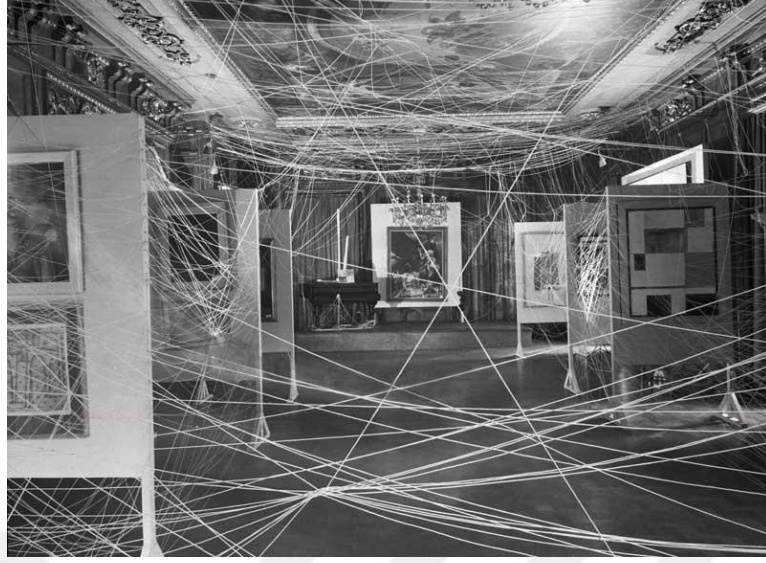
Sanatsal alandaki gelişmeler ve düşünce biçimleri mekânın sanatla olan ilişkisini şekillendirmiştir. Kimi sanatçı bir sanat nesnesi olarak mekânı eserinin bir ögesi haline getirirken, kimisi de mekânı kendi başına bir yapıt olarak sunmuştur. Dada, Konstrüktivizm, Fluxus, Happening, De Stijl gibi pek çok sanat akımında mekân kavramı sanatla son derece ilişkili olmuştur (Uysal, 2009, s.19-20).



Şekil 2.9.Mondrian'ın Stüdyosu

Kaynak: Ayözcan, 2006, s.42-44.

Bu dönemde sanatçılar, mekân ve sanatın ilişkilendirilmesinde insan davranışı unsurunun önemini, yani galeri mekânındaki pasif izleyiciyi de irdilemişlerdir.

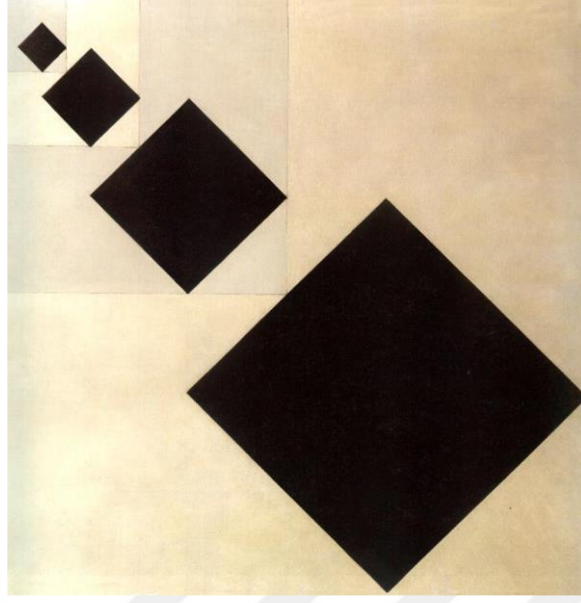


Şekil 2.10.Duchamp - Mil Uzunlukta İp-The Mile LongString

Kaynak: Ayözcan, 2006, s.42-44.

Galeri alanında gösterilen nesne ile mekânı deneyimleyen gözlemci nesne arasındaki engelleri kaldırmak için yapılan bu çalışmalar, mekandaki sanatsal eyleme “özne-gözlemci” yi aktif olarak dahil etmeye çalışmaktadır. Böylece mekân artık sanat eserlerini içeren bir hacim olmaktan çıkmış, ancak “test edilmiş bir mekân” haline gelmiştir. Tüm bu yaklaşımlar, “Eski dönem sanatçıları tarafından” tüm disiplinler arasında bağlantı kurma ”amacına dayanmaktadır. (Ayözcan, 2006, s.42-44).

De Stijl akımı ve bu akıma mensup sanatçılar, mekânı sanat nesnesinin bir parçası olarak görmüşlerdir. Mimari ve resmin ilişkili olduğunu vurgulamışlardır. Bu vurguyu yapan sanatçılardan bir de Theo Van Doesburg’dur. Sanatçı; Sanat, mekân ve mimarinin ilişkisini vurgulamıştır.



Şekil 2.11.Theo Van Doesburg, Aritmetik Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Haydaroğlu, 2004, s.133.

“Bu resimde, beyaz arka plân üstünde yalın boyanmış siyah kareler dizisiyle hareket ve perspektif duygusu yaratılmış. Gerçekte sanatçı basit bir matematik hesabı uygulamış: Her karenin kenarları ve aralarındaki uzaklık bir sonraki karenin boyutlarının yarısı kadar. Van Doesburg bu yalın kare motifini kullanarak iki boyutlu yüzey üstünde üç boyutlu bir etki elde edebilmiştir. Bir matematik formülünü kullanmış olması belki de mimarlığa duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır.” (Haydaroğlu, 2004, s.133).

Theo Van Doesburg’un sanat yapıtında üçüncü bir boyutu gösterme çabası mekânsal anlamda görüş açısını farklı bir noktaya çekmek istediğinin bir göstergesi olmuştur. Mekân kavramının sanatla ilişkisi, onu tek başına bir sanat eseri yapacak kadar geliştirilmiştir. Sanatçının ürettiği sanat yapıtı; resim, heykel, enstalasyon ve benzeri pek çok sanat alanı üretimler, mekânla ilişkilendirilmiştir. Bu mekân kavramının sanatla ilişkilendirilmesi hususu Happening’lerde geniş bir yer bulmuştur. Pek çok sanatçı, performanslarını sergiledikleri mekân vasıtasıyla izleyiciyi performansa dahil etmeyi amaçlamışlardır. “Sanat mekânları bir nesneyi sanat yapıtı

olarak önerdikleri için önemliydi. Ancak sanat yapıtını sergileyip kabul ettirdikten sonra bu mekânlar görmezden geliniyor; dikkatler daha çok sanat yapıtına ve oradan da sanata odaklanıyordu –halen de öyledir. Ama yine de mekân sorununun su yüzüne çıkmasında bu sanatçıların büyük katkıları olduğunu kabul etmeliyiz. Heykelde dikeylikten çok yataylık konusuna kafayı takan Carl Andre, o yıllarda hızını alamamış olacak ki, “bana göre en ideal sanat yapıtları uzayıp giden yollardır” demişti, örneğin. Kamuya ait yollar ise bildiğimiz gibi, bir sanat galerisine, ne sığdırılabilecek ne de orada satılabilecek bir nesneydi.” (Yılmaz, 2006, s.235-236).



3. EKSPRESYONİZM’İN MEKAN VE MİMARİ ÖGELER İLE İLİŞKİSİ

3.1.Ekspresyonizm Kavramı

Bu kelime sanat tarihine boylu boyunca yayılan devamlı ve kalıcı bir halin ifadesidir. Yani her devrin kendine göre ekspresyonca ressamaları, heykeltıraşları vardır. İnsana duygularının sırf resim değerlerinden daha önemle anlatıldığı bütün eserlere bu ad verilir. Heyecanlarımızı ve duygularımızı ancak kendimizde en iyi tespit edebileceğimiz için, ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuştur (Güvemli, 1982, s.129).

İzlenimcilikten sonra Batı sanatında son derece yaygın bir eğilim olarak değerlendirilebileceğimiz bazı olaylar “Ekspresyonizm” adı altında ele alınmaktadır. 20. yüzyıl boyunca “Ekspresyonizm”, “Soyut Ekspresyonizm”, “Yeni Ekspresyonizm” başlıkları altında çeşitli gruplar hakkında konuşmak mümkün olsa da, bu gruplardaki sanatçıların neredeyse hiçbirinin benzer olmadığı ekspresyonizmin doğası örneğidir. Bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan dışavurumculuk, çünkü Fauvis Maurice de Vilamink’in dediği gibi kişisel ifadeye dayanıyor: “Herkesin kendi gözleriyle yeni bir dünya yaratma arzusunu ortaya koyuyor.” Başka bir deyişle, iç özgürlük ve sanatçının sınırsız ifadesi çok önemlidir (Antmen, 2014, s.34).

Dışavurumcular doğaya kör bir göz çevirdiler ve hepsini zihinlerinden sildiler. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisi altında bırakmadılar ve duyduklarını göstermek istediler. Optik uykuya psikolojik uykuyu tercih ettiler. Her şey sanatçının karakteri ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve yeniden canlandırılmıştır. Ölü doğa (natürmort), manzara resmi (manzara) veya bir figür olsun, ne tarif edilirse gösterilsin, tasvir edilen görüntü öncelikle sanatçının tamamen kişisel bir görüşüydü. Bu nedenle, dışavurumcu ifadeler sanatçı sayısı kadar, ancak her şeye rağmen sanatçıların eserlerini birbirleriyle karşılaştıran bilinçaltının bir kanunu var. Dışavurumcu bir sanatçı kendini içgüdülerine ve içgüdülerine verir ve ruhuyla uyum içinde bırakır, böylece

olağanüstü güçlerin etkisi altında doğaya girer ve merkeze dramatik bir figür koyar. Heyecanlı bir sanatçının son derece duygusal varlığıyla, doğan ve gelişen bir sanat eseri bir tür araç haline gelir. Bu nedenle, dışavurumcu sanat eseri doğrudan, kendiliğinden, şiddet içeren ve kendi kendine yarattığı etkiyi verir. Ekspresyonist bir projenin bile etkisi anıtsaldır. Çünkü tüm sıradan ifadeler ve azınlıklar onun ilkel hareketlerine yabancıdır (Turani, 2011, s.557).

Dışavurumculuk, kökleri Van Gogh, Edward Muriş ve James Ensor'da bulunan duygusal aşırılıklarla karakterize bir Kuzey Avrupa fenomeni. Bu heyecan ve gerçek arayışı sanattır. Almanya'da, Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) hareketinin önde gelen sanatçıları gruplara katıldı. Her iki grup da samimi duyguların toplum tarafından yok edildiğini ve bunun “temizlemeyi” ya da “temizlemeyi” gerekli gördüklerini keşfetti. Sanatçılar sık sık bu süreci, dünyanın yıldırım gibi bir Tanrı tarafından imha edildiğı ve yeniden inşa edildiğı ormandaki yıldırım veya Kıyamet gibi doğal afetleri tasvir etmek gibi İncil sahnelerine atıfta bulundu. Die Brücke klasik mirası terk etti ve Alman sanatını canlandırmak için doğaya ve ilkelere döndü. Üyelerinin çoğı 1910'dan 1914'e kadar Berlin'e taşındı. Onlar yıkım ve kayıp habercileri olarak kabul edildi. Onların dışavurumculuğı Alman kimliğini ve geleneklerini incelemeyi amaçladı Der Blaue Reiter açıkça şaşkınlıkla dünyadaki gizli manevi gerçeğı ortaya çıkarmaya çalıştı. Ruslar, Kandinsky ve Yavlensky'den büyük ölçüde etkilendiler ve Die Brücke grubunun sanatçılarından çok daha geniş bir renk yelpazesi kullandılar ve diğer dışavurumcularla paylaştıkları şey, sanatın bir kişinin gerçekliğini yaratılıştan ifade edebileceğı ve anlam katabileceğı inancıydı. insanların yaşamları (Little, 2013, s.104).

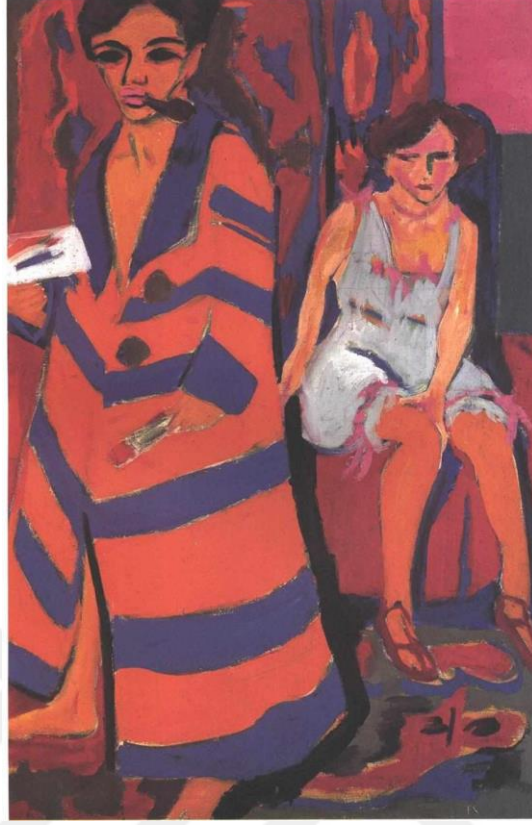
Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, çarpık doğaya değil, güzelliğe sırtını dönmesiydi. Bir karikatürist bir kişinin çirkinliğini gösterebilirdi, çünkü bu onun göreviydi. Bununla birlikte, kendini ciddi olarak gören sanatçının, bir şeyin görünümünü değiştirdiğinde çirkin olması hoş değildi, bu da onu daha ideal hale getirdi. Ancak Munk, acı çığılığının güzel olmayacağını, yaşamın sadece güzel yanlarını görmek için iki yüzlülük olacağını söyleyerek cevap verebilirdi. Ekspresyonistler, insanların acı çektiğı kadar acı, acı, zulüm ve tutku hissettiğinden, bunun sanatta dürüstlüğün

reddedilmesinden başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların sanatı, örneğin, Raffaello, Correggio, onlara yanlış ve ikiyüzlü görünüyordu. Hayatın saf gerçeğini karşılamak, fakir ve çirkinlere acımalarını ifade etmek istediler. Ekspresyonistler için, güzellik ve incelikle yakın bir bağlantısı olacak ve kendine güvenen “şehirciler” i şaşırtacak her şeyden kaçınmak neredeyse onur meselesiydi. Emst Ludwig Kirchner (1880-1938); Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan Alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir. Kirchner' e kadar İtalyan ve Fransız resim sanatının etkisinde kalmış olan Alman resmi, kurulmasında başrolü oynadığı "Brücke" ile güçlü bir biçimlendirme şekli bulmuştu. Kirchner ressam olmak istemişti. Büyükbabası ise antik eşya topluyordu. Frankfurt'ta desen için lüzumlu temel bilgiler edinmiş ve Nürnberg'de on sekiz yaşında bir genç olarak eski Alman grafik ederlerine hayran olmuştu. 1901'de mimari öğrenimi için Dresden Teknik Üniversitesi'ne girdi. Bunun yanında resim kurslarını izledi. 1902'de Fritz Bley'i tanıdı. Gene o sıralarda Japon estamplarını görmüş ve hayran olmuştu. 1903 yılından sonra iki sömestre Münih'te, Wilhelm von Debschitz ve Hermann Obrist'in resim kurslarını izledikten sonra 1904'te mimari öğrenimini bitirmek için Bren'e döndü. Aynı yıl Erich Heckel ile dost oldu. Kendini doğacı renkten kurtarmak için, Goethe'nin renk kuralları Newton, Helmholtz ve Roads'm sanat teorileriyle ilgilendi. Eski Alman ressamlarından Beheim ve Cranach ile Seurat'nm resimleri, zenci heykelleri ve Okyanus adalarındaki ağaç oyma heykelleriyle ilgilendi. 1911'de Berlin'e gidip yerleşen Kirchner, Max Pechstein ile Wilmersdorf'da bir resim okulu açmayı denedi. Fakat okula hiçbir öğrenci gelmediğinden okul kendiliğinden kapandı. 1912'de Heckel ile Köln'deki Sonderbundaustellung için duvar resimleri yaptı. I. Dünya Savaşı'ndaki askerlik hizmeti, onu vücutça ve ruhça bitirmişti. Taunus'un Königstein kentinde Doktor Kohnstamm' m sanatoryumunda sağlığını arayan Kirchner, orada II. Dünya Savaşı'nda ortadan kalkan freskler yapmıştır (Turani, 2011, s.579).



Şekil 3.1.Kirchner, 1915

Kaynak: Turani, 2011, s.579.



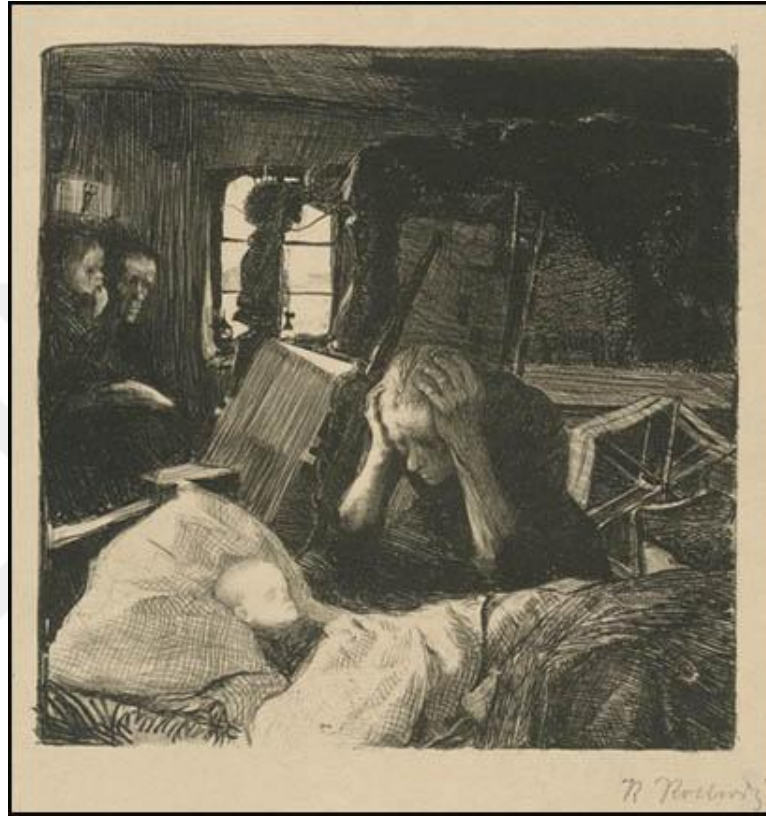
Şekil 3.2.Kirchner, 1907

Kaynak: Turani, 2011, s.579.

Ham renkler, kaba fırça darbeleri ve çarpıtılmış vücutlar Topçuları tipik bir Dışavurumcu resim yapan unsurlardır Resmin, sanatçının kişisel duygularıyla toplumsal eleştiriyi birleştiren gerilimli, duygusal bir etkisi vardır. Kirchner çıplak adamları bir subayın bakışları altında bir duşta birlikte gösteriyor. Savaş sırasında yaşadığı incinme duygusunu anlatıyor. Kirchner, zorunlu olarak askere alınmış ancak daha sonra ruhsal rahatsızlığı nedeniyle terhis edilmişti. Burada aynı zamanda içinde yaşadığı inandığı tutucu, vahşi dünyaya duyduğu nefreti de yansıtıyor (Turani, 2011, s.579).

Dışavurumculuk Avrupa çapında çeşitli sanatsal çevrelerde ortaya çıktı; 1905 ile 1920 arasında zirve yaptı. Bu ayrı ve kapalı bir eğilim değildi; ancak güçlü renkleri, çarpık şekilleri ve bazen aidiyet ve terk temalarını sorgulamak için soyutlamayı kullandı (Little, 2013, s.104).

Oscar Kokoschka (1886-1980) sadece olayların harika yönlerine bakmayı reddederek izleyicileri şaşırtan sanatçılardan biridir. Sanatçının ilk eserleri 1909'da Viyana'da sergilendiğinde halktan öfkeli bir tepki ile karşı karşıya kaldı (Turani, 2007, s.568).



Şekil 3.3.Kollwitz, 1893-1901

Kaynak: Little, 2013, s.104.



Şekil 3.4.Kokoschka, 1909

Kaynak: Little, 2013, s.104.

Dışavurumcular; Kees Van Dongen (1887 1968), Erich Heckel (1883 1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880 1938). Paula Modersohn Becker (1876-1907), Otto Müller (1874-1913), Emil Nolde (1867 1956), Max Pechstein (1881 1955), Karl Schmidt-Rotluff (1884-1976) Der Blaue Reiter Grubunda: Alexei Von Jawlensky (1864-1941), Wassily Kandinsky (1866 1944), Franz Marc (1880-1916) Oteki Sanatçılar Max Beckmann (1884 1950), George Grosz (1893 1959), Käthe Kollwitz (1867 1945) (Little, 2013, s.104).

Son olarak Ekspresyonizm üzerine söylenecek şey, bu akım için tarihi saatin çalmış olduğudur ve bugün her ne kadar bu anlayışla ilgili çalışmalar görülüyorsa da, bunlar daha çok soyut bir ekspresyonist çalışmayla ilgili çalışmalardır (Turani, 2011, s.579).

3.2.Ekspresyonizm ve Mekan

Büyük hacimlere ihtiyaç duyan ve sanayi devrimi ile birlikte yeni işlevler içeren yapılar için, dışavurumcu mimarlar 1914'ten önce yeni formlarla deneme fırsatı buldular. 1918'den sonra, özellikle Almanya'da, mimarlar güçlü bir etkiye sahip olacak düzensiz şekilli bir tasarım denedi. Bunların çoğu ütöpik projeler olarak kaldı (Melvin, 2009, s.98-99).

Daha sonraki dönemlerde, artık yeni inşaat teknolojileriyle statik olarak çalışmayan iç bölümler ince, eğri ve ofset olabilir, bu da statik bir plandan estetik ve serbest bir plana geçerek boşlukları bağlama ihtiyacını ortadan kaldırır. Serbest bir plan olasılığı, yeni formların düzenlenmesine de izin verdi (Zevi, 1990, s.56).

Shirbart'a göre, kültürümüz mimarimizin bir ürünüdür. Kültürümüzü daha üst seviyeye çıkarmak için mimarimizi değiştirmemiz gerekiyor. Bunu ancak içinde yaşadığımız yerleri keşfederek yapabiliriz. Böylece, sadece birkaç pencereden değil, aynı zamanda mümkün olduğunca çok sayıda renkli pencereden oluşan geçirgen duvarlardan da güneş ve ay ışığını alan mimariyi kullanarak yaratacağımız yeni ortam bizi yeni bir kültüre götürecektir (Richard, 2005, s.120).

3.3.Ekspresyonizm ve Mimari Formlar

Herbert Reed'e göre, dışavurumculuk, gerçekçilik ve idealizmden sonra sanatta üçüncü kategoridir ve içimizdeki duyguların ifadesi olarak tanımlanır. Dışavurumcu mimarinin amacı duygusal ve sembolik bir ifadedir. Yapılması gereken şey duyguları somutlaştırmaktır. Bu psikolojik ve metafizik terimlerle geliştirilen tasarımlar ve binalar, dışavurumcu mimarinin arka planını oluşturmaktadır. İfade, akımın ötesindeki ruh hali ile belirlenebilir. Mimari geleneklerin ve stillerin ötesinde bireysel bir bakış ya da düşüncenin aktarılması ön planda. 20. Yüzyılın başlarındaki modern mimari hareketlerde güçlü bir dramatik ifadenin yaratılmasına öncülük etti (Melvin, 2009, s.98).

John Constable'a göre; sanatta ilerlemenin iki yolu vardır. İlk yol, yapılan şeyin bir taklidi olarak tanımlanabilen eklektik, akademik bir anlayıştır, yani akademik bir

anlayış veya koleksiyon. İkinci yolculukta, sanatçı doğaya, doğal bir sanat kaynağına, yeni özelliklerini keşfederek ve tamamen yeni bir stil yaratarak dikkatli bir çalışma ile dönüyor. İlk yöntemdeki alışılmış şeyler tekrarlandığı için hızlı bir şekilde kabul edilir. Ancak yeni tarzda, sanatçı yavaş yavaş ilerleyecek ve kendini kabul edecektir. Özgün ve özgün olma arzusunu ve Mannerist özellikleri içerir. Her sanatçı gibi, mimar da zihniyle ve sezgisiyle çalışır. Bir temsili olmak, önseziler, hayal gücü, duygular ve coşku dünyası ön plandadır, yaratıcı ruh hakimdir ve bu ilişkilerin sonucu belirli bir süre sonra bir sanat eseridir. Frank Lloyd Wright'ın bu konudaki görüşünü şöyle ifade ediyor: “Mimarlık, insan ruhuyla şiirsel olarak bağlantılıdır; her büyük mimar harika bir şairdir. Mimari inşa edilmedi, ancak mimari doğdu.” Dolayısıyla mimarlık eklektik, akademik bir yol, ilk yol. İkinci olarak, oluşturma işlemi bir form oluşturmaktır. Ekspresyonist mimari çalışmalar da bu ikinci sürecin sonucudur (Kortan, 1996, s.64-68).

Etkileyici bir yaratıcı sürecin altında, izlenimlerin estetik bir iç sentezi. Bu noktada, taramalar önemli sentezleme materyali haline gelir. Corbusier'e göre, çizim yaparken gösterimler çok sabit hale geliyor. Ancak bunun için ilham denilen şey, başlangıçta iyi tutabileceğiniz bir deneyimi nasıl sentezleyebileceğinizle de ilgilidir. Hayal gücü geniş olan insanlar daha başarılı bir sentez elde edebildiler. Einstein'ın dediği gibi, bazen hayal gücü bilgiden daha önemli olabilir (Kortan, 1996, s.64-68).

Ekspresyonizmin mimari sürecinin bir başka özelliği de “kesme” yöntemini kullanmasıdır. Bülent Göl'e göre bu, tüm mimari problemi çözen resmi sonucun sürecin başında tahmin edildiği anlamına geliyor. İnşaat şekli tasarımın başında belirlenir, ancak tüm dengeli yönteminin tüm sonuçları da ekspresyonist değildir. Buna göre, dışavurumcu mimaride sonuç, biçim, dışarıdan içeriye doğru giden bir yaklaşımla elde edilir. Bu nedenle, Corbusier planı dahili, harici bir iç tezin sonucudur veya formun çalıştığını iddia eden Horatio Greenou ve Louis Sullivan tarafından oluşturulan kesinti yöntemlerine aykırıdır. Tüm dengeli yöntemi forma yönelik tasarım getirir. Böylece, etkileyici mimari biçiminde; Bu görüntü, sembol, orijinal. Benzersiz, benzersiz, tekrarlanabilir veya taklit edilemez (Kortan, 1996, s.69-70).

Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Eero Saarinen gibi mimarların dışavurumcu tasarım eskizleri, temel olarak, somut sembolik formlarla, bir kesitten ziyade soyut

görüntülerle oluşturdıkları formların ifadesinden oluşur. Ancak, buna dayanarak, bu çizimler sadece bir form olarak adlandırılmaz, ancak mimari yapının başarısı için, Form ve içeriğin birleştirilmesi de tasarımın küçük bir parçasıdır (Kortan, 1996, s.70). Buna göre, dışavurumcu mimaride, formun tasarımı odak noktasıdır. Ancak, yapının bütünlüğünü tamamlamak için, işlevi de iyi bir şekilde sabitlemek gerekir. Bu noktada, işlev, yalnızca formdan daha arka planda olmayan bir tasarımda ele alınması gereken ayrı bir sorun olarak görülüyor. Dışavurumcu yapıların heykel formlarıyla ayırt edilmesine ek olarak, Sydney Opera Binası gibi bulundukları çevreyi de zenginleştirdiler ve içinde bulundukları şehre yeni bir imaj ve itibar kazandırdılar. 1913-18 yıllarında basında, dışavurumcu mimariyle ilgili haberler vardı, avant-garde dekorla karşılaştırıldı. Bazı yazarlar, ekspresyonizmin zaten modern mimaride olduğunu, başka bir bakış açısından da fütüristik düşünceye bağlı olduğunu söylüyorlar. Bölüm arasındaki tez ilişkisi ile ekspresyonizm fütürizm etkilenecektir. Antonio St Elia'nın Futurist manifestoları ile dışavurumcu ütöpik projeler arasındaki yakınlık, özellikle dışavurumcu on yılın ütöpik projeleri bölümünde gösterilecektir. Dışavurumcu mimariye yapılan bu yorumlar aslında sınırlı bir genel görüşü yansıtmaktadır. Bu yazıların değerlendirilmesi, dışavurumculuğun resmi terimlerle doğru bir şekilde tanımlanabilen homojen bir stil olmadığını açıkça göstermektedir. Dışavurumcu mimari, gerçekleştirilecek hedefler ve ideallerle tanımlanan bir mimari form veya tutumdur. Buna göre, dışavurumcu mimaride duygular ortaya çıkar, hayal gücü tasarıma katılır, sentez yöntemi ve Tümdengelim tasarımı olarak kullanılır. Kurgusal, keyfi ve bireysel diller, yeni teknolojilerin etkisi altında var olan bir stil dili yerine ortaya çıkarılabilir. Örneğin; bir ortaçağ sanatçısı mevcut bir dilin sözlüğünün ötesine geçmez, yaratıcılığı bu dili kullanma yeteneğiyle sınırlıdır. 19. Zorunlu dil kuralları, resimden dansa, çağa kadar devam eden ve stil çağı olarak adlandırılan bir süreçte tüm sanatlarda geçerlidir. 19. Yüzyılın karmaşası ile, dil yeni kurgudaki yerini terk ederek ortadan kayboldu (Kaya, 2005, s.21).

20. yüzyıl yaşamın tüm soyut, somut yönlerinde çarpıcı hareketlilik ve değişimin hakim olduğu 19.yüzyıl modern mimarisinin yeni kurulan dilinin ortaya çıkışı. Bu, yüzyılın depresif döneminin sonucudur. Bilim ve teknolojiye devrim, zanaattan endüstriyel üretime geçiş, sosyal ve kültürel alanda büyük bir dönüşümle

sonuçlandı. Mimarlık da bu değişikliklerden ve dönüşümlerden etkilendi. Bireysel düşüncelerin bir dizi kuralla ilişkili bir dilin kullanılmasından ziyade kuralları belirlediği göreliliği kabul eden bir mimari söylem oluşturuldu. Böylece, tek söylem ve döneme özgü bir dil kullanmak yerine, söylem topluluğu kabul edildi. Söylem topluluğu, modern mimariyi oluşturan farklı davranış, akım ve yönelimle var olan düşünce arka planını tanımlar. Modernizmdeki tüm söylemler, çağın ruhunu yansıtmak ilkesini tanımladı. Böylece 19. Yüzyılın simgesi, düşünce ve ürünlerinde bir rehber olarak” hareket ve hız " kavramlarını kullandı. Mimari tasarım ve söylemdeki hareket kavramının bir yansıması, bir kez daha dönemin dönüşü olan değişim ve dönüşümlerle birlikte çeşitli yorumların getirilmesiyle kullanılmıştır (Kaya, 2005, s.22).

Hareket hızı ve ütöpik tasarım kavramları açısından dışavurumculuk mimarisini etkileyen fütüristler, modern iletişim ve ulaşım yetenekleri ile gelen hız kavramını sanatsal eğilimler için bir çıkış noktası olarak kullandılar. Etkileyici mimari, diğer sanatlarla etkileşime girdi ve iletişim kurdu. Eski zamanlardan beri sanatçı olarak adlandırılan bir kişi, birçok sanatsal kararnameyi birlikte uygulayabilen bir kişidir. Bu, Rönesans sırasında, örneğin bu dönemin önemli adı Michelangelo'da devam etti; Mimar, mühendis, ressam, heykeltıraş ve devam filmi sanatın birçok alanında unvanlara sahiptir. Endüstrinin deneyim ve bilgisi tarihte başladığında, sanat endüstrileri gittikçe yok edildi ve disiplinler arası ilişkiler başladı. Mimarlık aynı zamanda çalışma yöntemi açısından çeşitli endüstrilerin işbirliği ve işbirliği için uygun bir sanat dalıdır. çökmekte olan mimari aynı zamanda işbirliğine uygun bir sanat formuydu. Görsel sanatların tanınması ve estetik unsurları, mimari tasarım aşamasında belirleyici faktörlerdir. Bu süreçte şiirsel rüya, renk buluşu, plastik duygular, müzik dizileri ve iç mimarlık gibi tüm Sanat birlikte çalışır (Zevi, 1990, s.29).

Bir mimari eserin şiirsel gücü, savaş sonrası ifade mimarisinin amaçlarından biri olan bütünlüğündeki sanatsal senteze bağlı olarak gelişir. Taut'a göre; bina sadece mimari değil. İçindeki her şey, resim, mimari ve sahip olduğu diğer sanat türleri sadece muhteşem mimariyi birleştirebilir. Şu anda, mimari hem yapı hem de içerik yaratabilir. Bu binanın uygulanabilir bir net hedefi olmamalıdır, çünkü mimari bile faydacı arzulardan kaçabilir. Ekspresyonist sanatçıların en çarpıcı karakterlerinden biri, sanatsal

ifadenin tüm yönlerine karşı çıkan merakları ve yetenekleri. Daha önce hiç böyle bir dönem olmadı, birçok sanatçı şiir yazdı, birçok müzisyen çizdi, mimarlar sinema ve tiyatro için sahneler ve manzaralar yarattı ve birçok yönetmen filmlerinde başka sanat formları taşıdı. Örneğin, sanatçı Paul Klee konser sanatçısı olan profesyonel bir kemancıdır. Müzisyen Schoenberg muhteşem bir dizi resim yarattı. Ünlü etkileyici sanatçılar Kokoschka ve Kirchner şiir yazdılar. Sanatçı Kandinsky, müzisyen Schoenberg'in fikirlerine dayanan bir oyun yazdı. Mimar Hans Polzig, dışavurumcu filmin sahnesini tasarladı. 1912'de Yahudi mezarlığı için şapeli tasarlayan Erich Mendelssohn, 2 yıl boyunca posterler, konser programları, vitrinler, mobilyalar, tiyatro kostümleri ve sahne tasarımları yaptı. Bu arada, Blue Horse grubunun üyeleriyle sahne takımları ve kostüm tasarımı üzerinde çalıştı. Buna ek olarak, disiplinlerarası çeviriyi en etkili şekilde kullanan mimarlardan biri olan Erich Mendelssohn, evde ya da konserlerde müzik dinlerken mimariye ne hissettirdiğini vaat eden birçok umut verici eskiz yaptı. Mendelssohn, yeteneklerini müzik dinleyerek kullanabilen ve müziğe derinden dalmış bir grup yaratıcısının parçasıdır. Müzik ruh halini etkiler ve mimari tasarıma ilham verir (Özdemir, 2009).

Dışavurumculuk hareketinin kilit gruplarından biri olan Die Bücke (köprü) adlı sanatçı topluluğundan beş mimari öğrenci; Fritz Bleil, Ernst Ludwig Kirchner, Eric Hekkel ve Karl Schmidt Rottlaff tarafından kuruldu. Nietzsche'nin grup adı teorileriyle hareket için önemli bir temel teşkil eden doğum öncesi edebi eseri de disiplinlerarası ilişkilerin önemli bir göstergesidir (Wolf, 2005).

Etkileyici bir başka sanatçı grubu, ortaya çıkan Münih Sanatçılar Derneği, sanat tarihçileri, dansçılar, müzisyenler ve yazarlar gibi çeşitli disiplinlerden birçok sanatçıyı ağırladı. Kandinsky Birliği Başkanı, tüm sanatsal hedefleri manevi bir temele dönüştürmeye ve birleştirmeye çalıştı. Buna göre, dışavurumcu besteci Schoenberg'in hem kompozisyon hem de tablolarından etkilendi ve bu farklı disiplinlerdeki çalışmalarını, müzik ve plastik arasında benzerlik olduğu tezinin somut bir örneği olarak gördü (Wolf, 2005).

Büyük hacimlere ihtiyaç duyan ve sanayi devrimi ile birlikte yeni işlevler için yapılar için, dışavurumcu mimarlar 1914'ten önce yeni formlarla deneme fırsatı

buldular. 1918'den sonra, özellikle Almanya'da, mimarlar güçlü bir etkiye sahip olacak düzensiz şekilli bir tasarım denedi. Bunların çoğu ütöpik projeler olarak kaldı (Melvin, 2009, s.98-99).

Daha sonraki dönemlerde, yeni inşaat teknikleriyle artık statik olarak işlev görmeyen iç bölmeler ince, eğimli ve yer değıştirmiş olabilir, bu da statik bir plandan estetik ve gevşek bir plana geçerek boşlukları birbirine bağlama ihtiyacını ortadan kaldırır. Serbest plan olasılığı da yeni formların düzenlenmesine izin verdi (Zevi, 1990, s.56).

Dışavurumcu mimaride, form bir ön koşul ve tasarımda vurgulanan bir noktadır. Formun heykelsi ve etkileyici anlayışı, Tümdengelim yöntemini izleyerek tüm tasarıma hakimdir. Mimar, konuyla ilgili söylemek istediğı her şeyi ve iç dünyasından bir form aracılığıyla aktarmaya çalıştığı fikirleri anlattı. Form bir işlevi takip etmeyebilir, ancak yapıdaki önemli işlevlere karşılık gelen formlar da genellikle abartılı ve dikkat çekicidir. Buna göre, dışavurumcu yapılarıdaki heykel formu, tasarımın içeriğini belirleyen baskın faktör haline gelmiştir.

Dışavurumcu yapılar, dışavurumcu, tek kullanımlık, yüksek plastik niteliklere sahip, heykel dökümleri olarak yapılan mimarinin bir ürünü olarak tanımlanabilir. Dışavurumcu form tasarımında iki davranış görülebilir. Birincisi, belirli bir fikrin veya nesnenin sembolizmi olarak tanımlanabilirken, ikincisi, etkili bir form arayışının bir sonucu olarak tek kullanımlık, plastik ve Heykel formunun elde edilmesi olarak tanımlanabilir (Özer, 2009). Bu tasarım anlayışı bazen sembolik bir formun yüksek derecede bir işlevinin ifadesi gibi görünebilir, kavramsal metaforları yükleyebilir, bazen Saarinen'in yaptığı gibi formun bütünsel bir anlayışıyla, formun çakıştığı işleve dikkat çekmek için ifade gücünün yüksek tutulmasıyla, Mendelsohn'un yaptığı gibi Einstein'ın kulesinde. Daha sonraki bölümlerde, bu yapılar ve şekil fikirleri daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

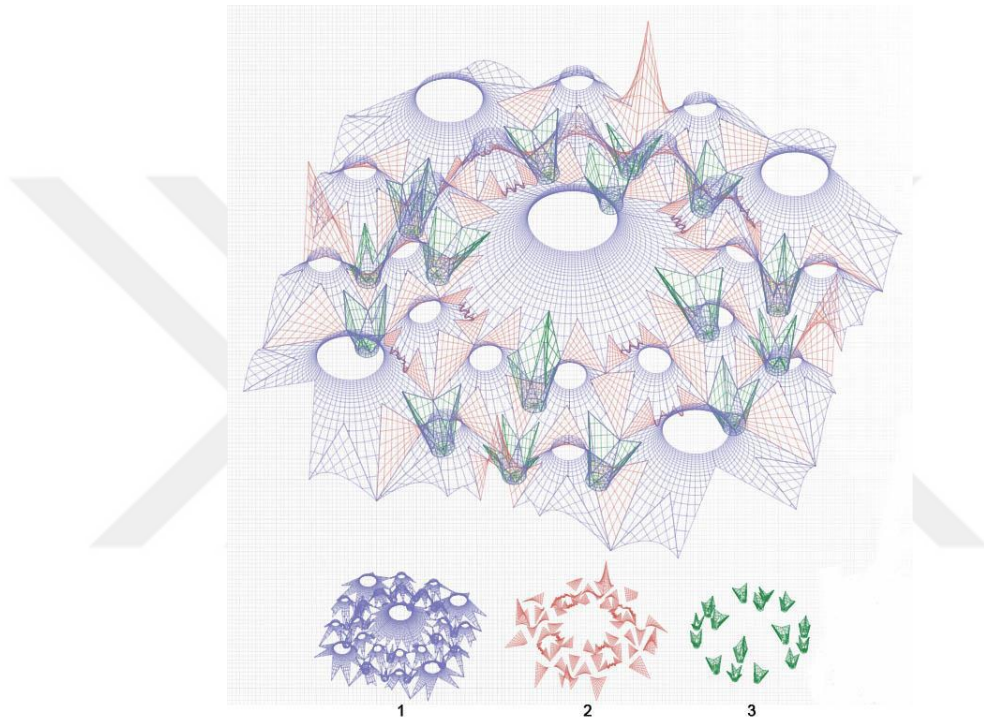
Tüm bu tanımlardan, dışavurumcu mimarinin ayırt edici özellikleri olarak, hareket ve dinamizm, diğer sanatlarla işbirliği içinde çalışma ve belirgin heykel formunun anlaşılması gibi temel ilkeler çıkarılır.

4. SÜRREALİZM VE MİMARİ

Modern mimarinin ofisleri tarafından işlenen gerçeküstü unsurlar, sürrealizmin modern görüntü havuzunu tanımlayan önemli katkılardan biridir. Hayali temsil etmeyi içeren mimari ofis uygulamalarının çeşitliliği ve ölçeği, gerçeküstü oryantasyon ve çağrışımların fiziksel analoglarının temsiline benzer bir akışla çalışır. Gerçeküstücülüğün mekansal sonuçlarını tarihsel bir ayak izi oluşturarak incelemek, modern alt tabakaların önkoşullarla ilişkilendirilebilmesi için zemin oluşturur. Şimdilik, temsillerin çeşitliliği ile elde edilen form, anlamla birlikte tartışılmaktadır. Bir sürrealizm biçiminin olup olmayacağı sorusu, sürrealizmin mimariye katılma biçimlerine odaklanan tartışmaları tetikleyebilir. Banham'ın (1966) bu noktaya yaklaşımı dikkat çekicidir. Anay (2012), bu noktada, Banham'ın, kompozisyon, simetri, modül, orantı gibi tahmin edilen düzenlerin veya soyut geometrilerin varlığı nedeniyle formalizm niteliğini oluşturduğuna dikkat çekiyor. Anay'a göre, bu formalizm platonik veya bir çeşit gelenek olabilir. Bu meseleler, aslında formalizmle ilgili olarak, gerçeküstücülüğün konumunu değerlendirmek için bir anlayış geliştirmeye yardımcı olabilir mi? Kwinter'e atıfta bulunan Anay (2012), Kwinter'in modern ve avangardın estetik ve epistemolojik icatlarının yanı sıra onları taklit eden "dejenere formalistler" hakkındaki ifadelerinden bahseder. Bu noktada, sürrealizmin resmi olarak taklit edilip edilemeyeceği konusunda bazı sorular ortaya çıkacaktır.

Sürrealizm, tarihsel avangard'ın güçlü özlerinden biri olsa da, Foster'ın (1995) görüşü, bu noktada, sürrealizmin, tutarlı tanımlayıcı kriterler aracılığıyla izlenemeyen bir dünya üzerinde resmi bir bağlamda inşa etmeye devam ettiği iddiasını desteklemektedir. Bu çerçevede, geleneksel ve modern iç içe geçmiş, modernite ile ilgili tartışmalar melezler aracılığıyla okunmakta ve çıkış noktasındaki sorunlarının alakalı kaldığı bazı Önkoşullar vurgulanmaktadır. Gaudi bu figürlerden biri. Formları, modern mimarinin arka planına karşı sayısal yöntemlerle tartışılır, çözülür ve türetilir (Burry, 2011).

Gaudí'nin yaklaşımının karmaşık detayları, matematik ve Mimarlık ilişkilerini sorgulayan devam eden tartışmalarda yerini bulan alıntılar içeriyor. Gaudí'nin Köşeleri ve organik yönelimleri, altıgen bazalt prizmalar, tuğla, çimento, cam ve geri dönüştürülmüş çelikten oluşan Guell şapeli'ndeki geometrik arayışında, Sagrada Familia'daki hiperbolik paraboloidler tarafından oluşturulan formlarda da ortaya çıkmaktadır.



Şekil 4.1.Gaudi, A., Hiperboloitler (1), Hiperbolik Paraboloidler (2) ve Düzlemsel Elemanlar (3) Diagramlar

Kaynak: Burry, 2011.

Ayrıca, bu bağlamda Gaudí'nin kendi mimarisi için tutarlı bir sistematığı geliştirdiği konusunda karmaşık bir metin olmadığı da dikkat çekicidir. Berry (2011), Gaudí'nin çalışmalarını iki yönlü çalışma geometrisine adanmış ve neredeyse tüm diğer geometrileri reddettiğini vurguluyor. Sürrealizm ve Mimarlık arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, içe dönük yönelimlere dayanan iç mekanın doğasının en önemli isimlerden biri olarak görüldüğü görülebilir. Morel (2011), "sense ve Sensibilia "adlı makalesinde, Widler'in şu açıklamasına işaret ediyor:" içerdiğim şey, konunun başka bir

kimliği, insan ve hayvan arasındaki ayrımı bozan yazılım tarafından oluşturulan alanlarla inşa edilen bir kimliktir. Bu, en azından şimdilik, dış cildin veya kabuğun morfolojik ve topolojik dönüşümleri ve daha sonra iç mekanın insan boyutlarıyla geliştirilen bir kimlik olan bir kimliktir.”

Morel ayrıca görevinde ezct ofisinin çalışmalarına katılıyor. Perdenin şeklini taklit eden ince ahşap paneller, modern kesme teknikleriyle şekillendirildi ve tamamen modernist bir yaklaşımın çözüldüğü yeni bir çoklu gerçekliği temsil eden bir nesne olarak yaşam alanındaki yerini aldı. Kiesler'in sonsuz ev projesi'nden Lahey'deki Hadid Villa serisindeki spiral ev projesine kadar birçok içe dönük talep, benzer sorunları ele aldı. Seroussi'nin dolabı, iç mekanı, fonksiyonel beklentileri karşılayan yapısı ile şekli ve etkisi ile çevreler ve koruyucu etkilere neden olan bir formla sarar. Bu nesneler arasındaki melez ayrışma boşluklara atıfta bir perde andıran etkisi ile kullanıcı karşılar.



Şekil 4.2. EZCT Mimarlık & Tasarım Araştırmaları, Seroussi Dolap, 2005-8

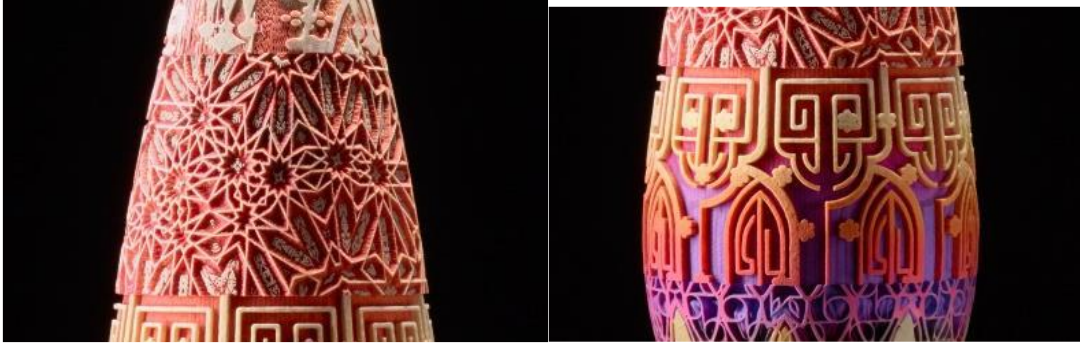
Kaynak: Little, 2013, s.104.

Sürrealizm, ilgili figürlerin bireysel yönelimi nedeniyle bazı formalist aksanlarla periyodik olarak öne çıksa da, sürrealistlerin vurguladığı gibi temel kaygısının şekil ve formun bir temsili olmadığı açıktır. Dada'dan gelen "anlamsızlık" mirası, yerini bilinmeyen ya da bir anda ortaya çıkan anlamlara bırakır. Bu değer havuzunun körüklediği gerçeküstücülük için, temsiller arasındaki ilişkilere bakmanın, formalist kodlar aracılığıyla kod çözme işlemine gitmek yerine daha etkili bir anlayışa izin vereceği söylenebilir. Bu anlayış ‘sürrealizm biçimi nedir?’ gibi sorulardan önce,

gerçeküstücülüğün kübizm gibi diğer üretim biçimlerinden ayırt edilmesiyle ortaya çıkan kontrast yoluyla gelişir. Rowe ve Слущкий (1955-56), değerlendirmek cephe, bastırma, derinlik, uzay daralma, tanımı, ışık kaynakları, cast nesneleri ileri, sınırlı renk çeşitliliği, eğimli ve doğrusal bir ızgara ve bir eğilim, gelişme, çevre gibi özellikleri analitik kübizm, hakkında konuşmak, tipik belirsiz motif oluşturulur eylemleri kapısı, sürme, kavşak, dalgalanma gelişme. Kübizm söz konusu olduğunda, kübist üretim üslerinin görsel kütüphanesinin tutarlı evrimi için bir bağlayıcı olma özelliğine sahip olan bu bakış açısının türevleri, sürrealizm özelindeki ilişkileri baltalayan bir sınırlayıcı olarak hareket etme riskini taşır.

Kwinter'in araçları, çağlara ya da düşüncelere formla hitap ederek okur. Öte yandan, gerçeküstü bir figür tarafından geliştirilen bir üründe, gerçeküstücülüğün görüntü havuzunun formalizmle olan uzaklığı izlenmeli ve üretimler, görsel etiketlerden arındırılmış çoklu anlayış ağı ile ele alınmalıdır. Gerçeküstücülüğün öncü alt tabakalarındaki detaylar (özerklik ve otomatizmin olağanüstü cesetleri, gerçeküstü şiir, vb.) bu esneklik anlayış tutmaya yardımcı olur. Friedman (2012), Moma'da düzenlenen Exquisite Corpses: Drawing and Disfiguration (olağanüstü cesetler: çizim ve biçimsizlik) gibi örneklerin, günümüze kadar uzanan doğaçlama ve kolektif üretim tekniklerini yeniden gözden geçirmeyi mümkün kıldığını belirtiyor. Olağanüstü ceset, geçmişle geleceğe bağlayan ve alaka düzeyini azaltmayan gerçeküstücülük için bir köprü olarak çalışır.

Coop Himmelblau'nun, Müstesna Kadavra oyununa atıfta bulunarak, çoğulcu ve rastlantısal hamlelerle ilerlettiği bazı tasarım süreçlerine benzer bir yaklaşım, 2008 yılında kurulan bir mimarlık ofisi olan Young & Ayata'nın aynı adlı (Exquisite Corpse) obje tasarımıdaki yaklaşımda görülür.



Şekil 4.3. Young&Ayata, Exquisite Corpse Cone, 2016

Kaynak: Young & Ayata, 2016.

Zarif gövde olarak adlandırılan nesnenin tasarımında, Bretuer'in konisi dört bölüme ayrılmıştır. Her bölüm için, Owen Jones'un "gramer süsleme" kitabının farklı bölümlerinden rastgele bir motif alınır. Bunlar Mısır, Fas, Çin ve Hint motifleridir. Ekip, ortaya çıkan ürünü dekorasyon tarihinin fiziksel bir kombinasyonu olarak yorumluyor.

Ekibin önceki çalışmalarına bakıldığında, organik formlar arasındaki çökmekte olan geçişlerden rengarenk köşelere kadar uzanan kozmik bir tahmin seçilir. Debased Flowers (2015) adlı dijital fotoğrafçılık/model işinde, çiçek figürü bir çalışma temeli olarak görülürken, çeşitli artikülasyon seviyelerinde türevlere doğru ilerler. Ekip, kayganlık duygusunu vurgular ve soyutlamanın gerçekçilik estetiğini yaratmanın merkezinde olduğunu gösterir. Proje metninde; ölçek, gerçeklik, kod çözme, renk ve şekil soyutlamalarının birlikte davrandığı ve gerçeklik için alternatif bir arka plan oluşturmak için birlikte geliştiği vurgulanmaktadır.

2011 yılında Busan Opera Binası için tasarımda öne çıkan formlar, içe dönük bir 'tempo' ile birbirini tamamlarken, kitlesel plastik, iki güçlü cephe dilinin, lekeli ve buruşuk cildi andıran eliptik çizgiler oluşturan kıvrımlarıyla bir tezat oluşturuyor. Massa, hem heykel dilini hem de pastan çöküşe kadar uzanan görsel zenginliği oluşturmak için bir araya gelen piksellerin sunduğu çağrışımlarla göz kamaştırıcı ifadelerini vurgular. Sürrealizmin propaganda araçlarıyla tanıtıldığı ilk yıllarda, benzer

aramalar yapıldı ve nemli köşelerden doğaüstü kıvrımlara kadar uzanan bileşenlerin oluşturduğu mekansal paletler, sürrealizm ile birlikte gelişmeye devam etti.



Şekil 4.4. Young & Ayata, sol: Busan Opera House, 2011, sağ: Debased Flowers, 2015

Kaynak: Young & Ayata, 2016.

Gerçeküstücülüğün karakteristik yönelimlerini teknolojik potansiyellere göre işleme yeteneği, Foster'ın (1996) vurguladığı gibi, modern mimariyi besleyen akışa çeşitlendirmek ve katılmak, modern ağlar aracılığıyla avant-garde teorisini okuyarak mümkün olacaktır. Bu okuma, tarihsel avant-garde başarılarını hesaba katarken, Sürrealizmi mevcut tartışmalara hızlı bir şekilde uyum sağlayabilen sayısal bir çalışmaya dahil ediyor. Bilgisayar bilimi, Psikiyatri, sosyoloji gibi birçok uzmanlık, yeni mimarlık trendleri için esneklik paylarını kullanan alanlar olarak öne çıkıyor. Kipnis (1988), mimarlığın 'gündemin kışında' artan kalış süresine dikkat çekerken, bu dışarıdan gelen baskının sürekliliğini ve yayılmasını sağlayan rasyonel tasarım teorisini hedefliyor. O rasyonel bir yaklaşım, "volatilité nedir? "ve/veya" irrasyonelliğin şekli nedir?" sorularını şekillendiremediği şeylere odaklanarak destekliyor. Kipnis'e göre (1988), "ikiyüzlülük", "çoklu anlamlılık", "eşanlamlılık" ve "mistik" unsurlar, irrasyonellik ve tüm "konjugasyonları" kavramları ' ' bu nedir?" soruya direniyor ve bu sorunun sınırlarını kırmaya çalışıyor. Kipnis, teorinin geleceği açısından, giderek daha sert bir yaklaşımın daha ileri bir seviyeye ulaşma belirtisi olmadığını vurgulamaktadır; bu, rasyonelliğin, felsefe alanlarına giren ince temellerin incelenmesi, tarafsız tarihçiliğin tartışılması, bir nesnenin estetik algısında kesinliğin sorgulanması ve

sosyolojik sorumlulukların izlenmesi gibi konularda yetersiz olduğu görüşünü desteklemektedir.

Kipnis, hiçbir uygulamanın rasyonalist ifadeye dayanmadığı ihtimalini derinleştirir. Bu fırsatta, her tasarım süreci prensiplerini hem tarihsel hem de yapısal olarak genişletir; Kipnis'e göre, hata ne söylem ne de pratiktir. Hata, uygulama ve rasyonalist söylem arasında bozulmuştur. Bu nedenle tavsiye edilir; mimari rasyonalitenin tutma noktalarını aşarak mimari olarak depolanmış özellikleri yeniden yapılandırarak süreçler inşa edebilmek. Kipnis'e (1988) göre, Eisenman'ın biyo-Merkez projesi örneği "saçma" bir sürecin iyi bir örneğidir. Mimari geleneğe bağlanma çabalarından kopan bir düzlemde, bunlar birincil resmi koşulları oluşturan biyolojik sembollerden başka bir şey değildir. Bunlar daha sonra DNA replikasyonunu ve fraktal geometriyi karıştıran süreçler tarafından yönlendirilir. Uzlaşma süreçlerinde kısıtlamalar yoluyla gelişen tasarım, benzer yeni ilişkiler üreterek ilerlemektedir.

Wigley (1988), yapı sökücülüğün bir yıkım ya da gizlenme olmadığını ve yapı sökücü mimarın "mimari geleneğin saf formlarını masaya koyan ve bastırılmış kirliliğin semptomlarını tanımlayan biri" olduğunu söylüyor. Wigley'in yaklaşımı (1988), yapı sökücü mimarlık ve modern avant-garde arasındaki ilişkiyi anlamak için önemlidir. Wigley, yapı sökücü mimarının, modern bir avant-garde gibi rahatsız edici ve yabancılaştırıcı olma endişesini taşıdığını, ancak sınırların ötesine geçmediğini belirtiyor.

Mimarlığın "öngörü sanatı" olduğuna inanan Alsop, resim ile ön değerlendirme sürecine başladığını belirtiyor. Tasarımcının kontrolünün yanı sıra, resmin kendi hayatına sahip olduğu, tasarımcının düşünemeyeceği bir şey de resimde bir yer buluyor, geleneksel yollarla ilerleyen çizimler gibi güçlerin eksikliği, şu anda Alsop tarafından vurgulanan diğer özerk detaylardır. Çizim yöntemi ile Alsop (1993), yanlış anlaşılmanın, uzantıların veya çarpıklıkların sürece dahil olabileceğini hatırlatır. Bu sürecin genellikle karşılıklı bir sohbete benzediğini söyleyen Alsop, tasarımcının süreçte rahat ve çekincesiz hissedebileceğine işaret ederken, bu "açık görüşme", değişimin kaçınılmaz olduğunu hatırlatan bir işaretçi olarak çalışır.

Mimar Morfoz Mein (1993), şehrin yaşayan bir organizma olduğunu ve şehrin ardışık yerleşim dalgalarının oluşturduğu formların bir birleşimi olduğunu ifade eder. "Birisi karmaşık, çelişkili ve anlamlı bir gelecek için umut veren projeler yapmaya devam etmelidir. Woods (1993) savaşın mimarlık olduğunu ve mimarlığın savaş olduğunu söylüyor. Zamanla, tarihle, tüm sabit biçimlerde yer alan iktidarla savaşın durumu; Woods'a göre, tüm ikonlara ve sonlara karşı savaşın açılması da bu alanda.



5. MİNİMALİZM VE KAVRAMSAL SANAT

1965'te İngiliz filozof Richard Wollheim'in yazdığı "Minimal Sanat" başlıklı makalede o dönemde New York'ta ortaya çıkan bir soyut sanat eğilimini tanımlamak için ilk kez "Minimalizm" terimini kullanmasıyla ortaya çıkan Minimal Sanat, Soyut Ekspresyonizm'in duygusal ve öznel tavrına karşıt bir sanatsal anlayıştır. Minimalizm, sanatın doğadan herhangi bir şeyin taklidi olmaması gerektiği anlayışını bir adım daha ileri götürmüştür. Ve boyanın duygusal bir tepkiyle sıçratılmasının karşısına matematiksel bir titizliği koymuştur. Minimalistler, geleneksel sanattan ayrılmak için, endüstriyel malzemeleri en temel geometrik biçimler vererek kullanmışlar ve kullandıkları renk ve dokularda kişisel ifadeden kaçınmışlardır. Çoğunlukla üç boyutlu eserlerin üretildiği Minimalist anlayışta üretilen eserlerin sergilendiği mekânlarda da düz çizgiler ve boşluğa vurgu ön plana çıkmıştır (Hodge, 2011, s.176-177).

Minimalist sanatçılardan Donald Judd, 1960'ların başında eser, izleyici ve sergileme ortamının birbirleriyle olan ilişkisi üzerinde duran üç boyutlu eserler üretmiş ve bunlara "spesifik objeler" adını vermiştir. Diğer bir Minimalist sanatçı Carl Andre ise tuğla, sac, levha sert plastik gibi malzemeleri aritmetik düzenlerde kullanarak galeri mekânında yerde sergilenen "yer heykellerini" üretmiştir. Floresan lambalarla çalışan Dan Flavin ise, renkli ve beyaz ışık tüplerini galerinin beyaz duvarlarına karşı yerleştirerek ışığın yayılıp sergi alanını aydınlatmasını sağlamıştır (Hodge, 2011, s.178).

Bu eser görünüş itibarıyla bir şeyi temsil etmek veya anlatmak çabasında değildir. Yalnızcavardır. Flavin' in bu örnek çalışması Minimalist sanatın bir şey anlatma çabasında olmadığını "yalnızca görünen şeyin" sanat olduğunu, ötesinin olmadığını ifade etmektedir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun aksine Minimalist sanat nesnel bir sessizliği benimsemiş, Dışavurumcuların doğaçlama olarak fırça darbelerine yüklenen varoluş simgeleyen anlamların yerine rasyonel olarak simetriyi ve düzeni ortaya atmıştır (Antmen, 2014, s.181).

Minimalist sanat 1960'lı yıllarda ortaya çıktığında “ABC Sanat”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizi sel Sanat” gibi birçok isimle anılmış, Amerika’da Pop Sanatın en gösterişli döneminde kitle kültürünü sanatın başka bir yüzüyle karşılaştırmıştır. Minimal izimde kullanılan hazır nesne yani endüstriyel malzemeler Dan Flavin ’in Floresanlarıyla sınırlı kalmamıştır. Minimalist sanatta kullanılan çoğu yapı endüstrisi ürünü olan malzemelere sunta, tuğla, çelik, fiberglas, kontrplak gibi malzemeler minimalist sanat üretiminde kullanılmaya başlanmıştır. Minimalist sanatçılar kendinden önce sadelik ve estetiği ön planda tutan sanatçıların aksine, endüstriyel malzemelere yönelimleri ve resim ve heykel gibi belli kategori içinde kalmamalarıyla ayrılmaktadırlar. Minimalizm başlıca temsilcileri olan Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Le Witt, Richard Serra ve Robert Morris gibi sanatçıların hepsi çalışmalarını üç boyutlu nesneler üzerine kurgulamış heykel ve resim gibi alışılmış olan ifade şekillerinin aksine bunların ötesinde bir ifade biçimini ön plana çıkarmışlardır. Bununla neticesinde Minimalist eserler klasik resim ve heykelden ayrılmıştır (Antmen, 2014, s.182).

Minimalist sanatçı Donald Judd 1965 yılında yayınlamış olduğu makalede resim veya heykel olmayan üç boyutlu eserleri spesifik nesne olarak tanımlamıştır. Duvara asılan resmin dikdörtgen veya kare bir yüzey olduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırlandırıdığını düşünen Judd, 1950’den önceki dönemde sanatçıların dikdörtgen yüzeyi sınır olarak düşündüğünü, yapacakları eserleri uygulanacak kompozisyonu bu sınırları gözeterek oluşturduğunu ve buradaki dengeyi renk ve biçimle ilişkisinin dikkate almaktadır. Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman gibi Amerika’nın önde gelen Soyut Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde dikdörtgen yüzeyin oluşturduğu şekil ön plana çıkmış, eser farklı öğelerden oluşan dengeli bir kompozisyonla değil, bir bütün olarak izleyicide uyandırdığı etkiyle ön plana çıkmıştır. Donald Judd’a göre sanat yapıtı resmin geleneksel sınırlarından kurtulmuş olması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalist anlayışa göre resmin üzerinde boyayla oluşturulan yapay bir mekanın yerine gerçek mekanın kullanımıyla oluşturulan sanat yapıtı daha heyecan verici bir harekettir. Minimalist sanatçılar genel olarak yapıtlarını oluştururken nesneler arasındaki uyumla sağlanana kompozisyon kaygısını bir kenara atmış bunun yerine kullanılan nesnelerin simetrik bir şekilde tekrarlanana dizilimleriyle

sağlanan bir bütünlüğü ön plana çıkarmışlardır. Bu özellik Minimalist sanatçıları Avrupalı Soyut Dışavurumcu sanatçılardan ayırmıştır (Antmen, 2014, s.183).

Minimalizmin sanat anlayışı mekânsallık bağlamına da yeni açılımlar kazandırmıştır. Her ne kadar 1960’larda sanat izleyicisi bu sanat anlayışına pek ısınmamış olsa da 1970’lere gelindiğinde sanat ortamına damgasını vuran bir akım olarak öne çıkmıştır. Minimal izimin sade, geometrik biçimsel anlayışı, modern mimaride de uluslararası bir yankı uyandırmıştır. İngiltere’de Tate Müzesi’nin minimalist sanatçı Carl Andre’ nin ‘ateş tuğlaları’ adını verdiği 120 adet ateş tuğlasından oluşan yapıtı 4000 sterlin karşılığında satın alınması İngiliz kamuoyunun ayaklanmasını neden olmuş sanatın ne olduğu konusu yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Diğer minimalist sanatçıların aksine eserlerine heykel demeyi ısrarla sürdüren Andre yerde sergilediği izleyicinin çoğu zaman fark etmekte güçlük çektiği eserlerini “Biçim olarak heykel, Yapı olarak heykel, Mekân olarak heykel” anlayışıyla oluşturmuştur. Carl Andre heykelin sergilendiği mekânın yeniden tanımlanmasını önermiş, tarihsel olarak modern heykelin bir uzantısı olarak görülmüştür.

Bir diğer Minimalist sanatçı Dan Flavin floresan ışıklarla oluşturduğu mekân düzenlemeleriyle ön plana çıkmıştır. Endüstriyel bir ürün olan gündelik hayatta rastladığımız bir hazır nesneyi müdahalede bulunmadan salt halde simetrik bir düzen içerisinde bir araya getirerek mekâna yerleştirmiş eser ve mekânı bir bütün olarak sanat eserine dönüştürmüştür. Kendini tekrar eden geometrik biçimlerin mekânla bütünlük oluşturmasını savunan Donald Judd, büyük metal levhaları mekânın kendisini yeniden tanımlamak ve mekânın içerisindeki izleyiciye kendi fiziksel varlığını hissettirme çabasını güden Richard Serra, sanatın biçimsel olarak sadeliğini indirgeyen ve zihinsel tasarım sürecine tabi tutulan geometri olgunu mekânla bütünleştiren Sol Lewitt, malzemeyi mekânı yontmak için kullanan, mekânın değişmesiyle eserleride dönüşen Robert Morris gibi sanatçılar Minimalizm’ in önde gelen kendi başına felsefesi ve anlayışı olan bir akım haline gelmesini sağlamışlardır.

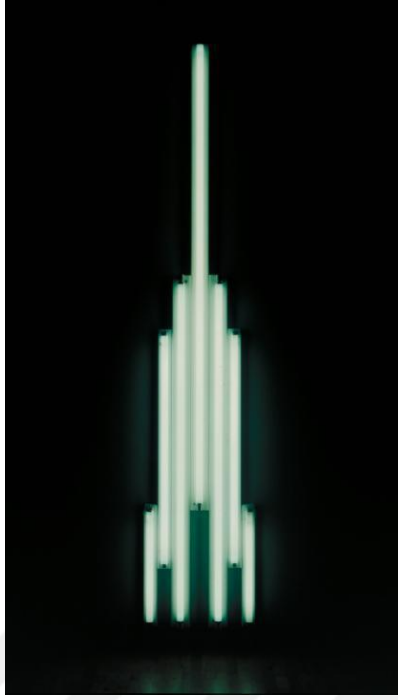
Minimalizm’ le birlikte mekân kavramı yeni bir anlam kazanmış başlı başına bir sanat eserinin oluşmasında etkili bir rol oynamıştır. Minimalizm akımı kendinden

sonra gelen 1960’lardan sonra ortaya çıkacak olan Enstalasyon gibi sanatsal yönelimlere de ilham kaynağı olmuştur (Antmen, 2014, s.184-185).



Şekil 5.1.Frank Stella, The Marriage of Reason and Squalor II 2,3 m x 3,37 m, (1959), Londra, İngiltere.

Kaynak: Oskay, 2018, s.42.



Şekil 5.2.Dan Flavin “Tatlin için Anıt”, 1966, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.

Kaynak: Oskay, 2018, s.42.



Şekil 5.3.Donald Judd, “İsimsiz”, 1980, Tate Müzesi, Londra, İngiltere.

Kaynak: Oskay, 2018, s.43.

1960’lı yıllarda sanatta yaşanan belki de en önemli değişim sanat eseri üretmek için nesneye duyulan ihtiyacın sorgulanmasıdır. Sanat içerisinde düşüncenin ön planda tutulduğu bir yapının ortaya çıkması, sanat içerisinde madde ve biçimin etkisini büyük oranda yitirmesini sağlamıştır. Dolayısıyla bu yaklaşım sanat içerisinde düşüncenin ön olanda tutulduğu bir sanat pratiğinin oluşmasını yol açmıştır. Kavramsal Sanat terimi ilk olarak “Kavram Sanatı” başlığı altında 1960’lı yılların başında Clement Greenberg tarafından bir Fluxus yayınında kullanılmıştır. Kavramsal Sanat temel prensip olarak klasik sanat yapısına farklı bir pencereden bakan bir yaklaşımın ürünüdür. Kavram sanatıyla ilgilenen sanatçıların amacı, resim ve heykel gibi sanat eserlerinin üretimi için oturup fikir üretmek değil aksine düşünceye uygun materyalleri kullanarak sanat eseri üretip izleyiciyle buluşturmadır.



Şekil 5.4.Sol Lewitt, Five Open Geometric Structures, 1979, Tate Müzesi, İngiltere.

Kaynak: Oskay, 2018, s.44.

Kavramsal sanat pratiğinin en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Kosuth, Art Language (Sanat ve Dil) adıyla yayınlanan derginin editörlüğünü yaptığı esnada kendisi gibi kavramsal sanat düşüncesini benimseyen sanatçılarla birlikte dergide çok sayıda makale ve yazı kaleme alarak kavramsal sanat düşüncesini ön plana çıkarmışlardır. Kavramsal sanatın bugün geldiği nokta yani olgunluk dönemi ise 1970'li yıllara dayanmaktadır. Art Language Grubu'nu oluşturan büyük çoğunluğu Amerikalı ve İngiliz asıllı olan sanatçılar, Michael Baldwin, Tery Atkinson, David Bainbridge, Charles Harrison ve Hardol Hurrel gibi sanatçıların görüşleri Kavramsal Sanat görüşünün gelişmesinde büyük rol oynamıştır. 1966'da Londra'da düzenlenen "Sanatta Yıkım" sempozyumundan sonra Kavramsal Sanat, Avrupa ve ABD'de hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Ancak asıl başlangıç tarihini 05-31 Ocak 1969 tarihleri arasında düzenlenen "January Show" adlı serginin oluşturduğunu söylenebilir. Joseph Kosuth'la birlikte Art Language grubunun içinde yer alan sanatçıların genel olarak amacı sadece göze hitap eden, estetik değerlerin ön plana çıktığı klasik anlamda sanat eserleri üretmek değil, dilsel bir anlatım biçiminin ön plana çıktığı sanat düşüncesinin temel ve teorik altyapısını hazırlamaktır. Bu sanatçılara göre sanat, sadece estetik bir kurgu olarak sınırlandırılmaz aksine sanat yapıtı içerisinde düşüncenin ve izleyicide

uyandırdığı duygunun eserin önüne geçmesi amaçlanmaktadır. Doğru şekil ve malzeme bulunana dek sanatın düşünce boyutunda kalması kavramsal sanat pratiği için gerekli bir kuraldır. Lewitt bu düşünceyi oluşturan görüşü şöyle açıklar “ ... Kavramsal sanatta fikir ya da kavram sanat eserinin en önemli kısmıdır... Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir.” Bu düşüncenin temelini oluşturduğu Kavramsal Sanat “Fikir Sanatı” olarak ta adlandırılmakta, sanat ’ta kullanılan malzemeden (tuval, boya, granit, vs.) ziyade sanat yapmak için en önemli şeyin fikir düşüncesi ön planda tutulmaktadır. Özellikle ABD ve İngiltere sanat ortamında modernist düşüncenin formal eğilimine karşı nesnesizliği ön plana çıkaran Kavramsal Sanat sanatçıları, heykel ve resim tarzı eserlerin ticari amaçlarla üretilip meta’ ya dönüşmesi durumunu eleştirmiş kendi sınırlarını da bu çerçevenin dışında tutmuşlardır (Oskay, 2018, s.42).

Kavramsal sanat formu geri planda tutarak kavram sanatını ön planda tutmak istemiş bunun için yeni yönelimler girişmişlerdir. Bu yönelimlerin en başında ise “metin” gelmektedir. Buradan yola çıkarak kavramsal sanatın kendisini her biçim ve malzemeyle kendini gösterebilme durumu ön plana çıkmıştır. Bu duruma en iyi örnek Joseph Kosuth’ un 1965 yılında oluşturduğu “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması gösterilebilir. Kavramsal sanat, izleyiciye sadece görsel olarak bir şeyler sunmayı değil izleyicide zihinsel bir hareketlilik uyandırmayı amaçlar. Kavramsal sanat içerisinde formun hiçbir önemi yoktur. Düşünce ve fikir kelime, fotoğraf, sayı ya da bunlardan farklı olarak daha birçok şekilde anlatılabilir. Dolayısıyla biçim veya formun bu denli yok olmasıyla düşünce sanat yapmak için adeta bir nesne görevi alır.



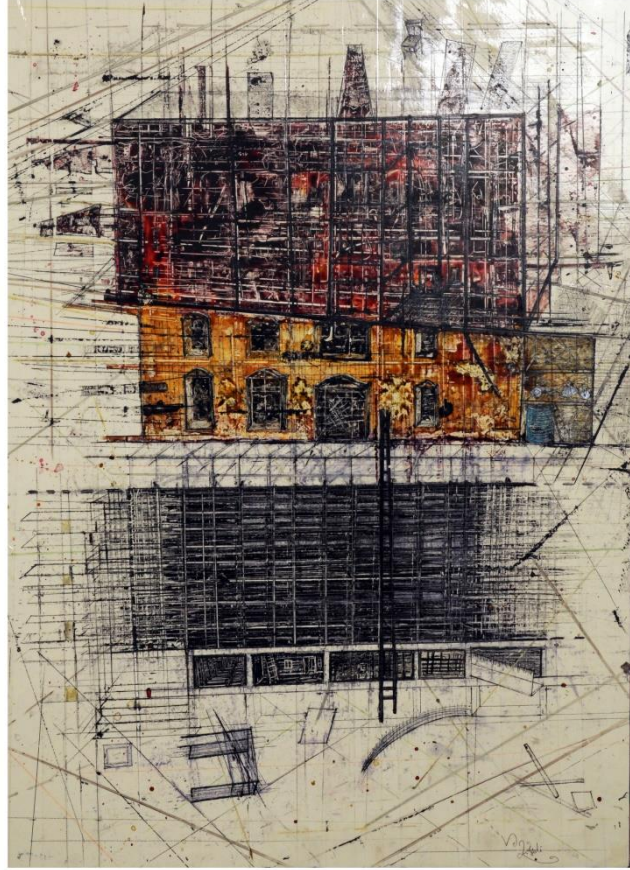
Şekil 5.5.Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.

Kaynak: Oskay, 2018, s.45.

Kavramsal sanatın üzerinde durduğu ve değiştirmek istediği kavramlardan biriside hiç şüphe yok ki sergi mekânı ve galeri düzeni de bulunmaktadır. Kavramsal Sanat içerisinde mekân, nesne ve nesnenin olanakları ile sınırlandırılmaz. Sanat eserinin oluşum sürecinde mekânın kendisi de esere hizmet eden bir araçtır. Böylece nesne ve fiziksel mekânın Kavramsal Sanat eserlerinde kullanımı ikinci plana atılmış merkezi olarak nitelik kazanmamıştır (Oskay, 2018).

6. UYGULAMALAR

Her sabah kalktığında pencereden bu görüntüyü görmekteyim ve bu binanın değişiklerini 18'inci kattan takip etmekteyim. Oluşturduğum çizimler bir şekilde beni çevreleyen gerçekliğe dayanmaktadır - şehrin imajlarını ve şehrin kendi kuralları hakkındaki bilgim ve farkındalığım üzerindeki etkisini yorumlamaya çalışmaktayım. Modern dünyayı yeniden yaratmak ya da kopyalamak yerine, bunun yerine alternatif bir gerçeklik yaratmaktır. Resimlerde yaratılan dünya, kentsel mimari, sosyal altyapı ve uzaydaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomenlere dayanmaktadır.



Şekil 6.1.18'inci Kattan Görünüm – 1



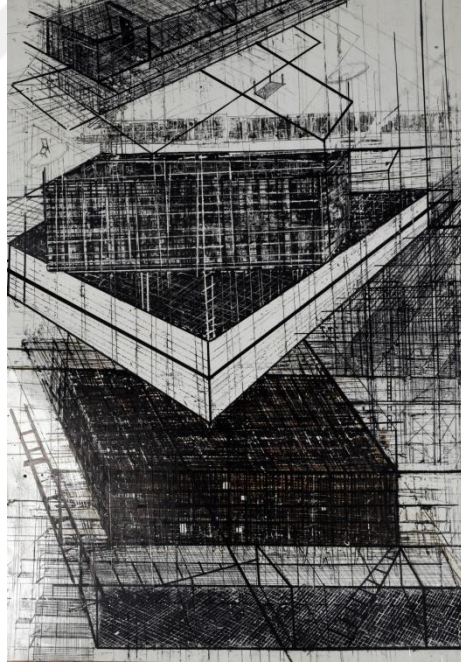
Şekil 6.2.18'inci Kattan Görünüm – 2



Şekil 6.3.18'inci Kattan Görünüm – 3



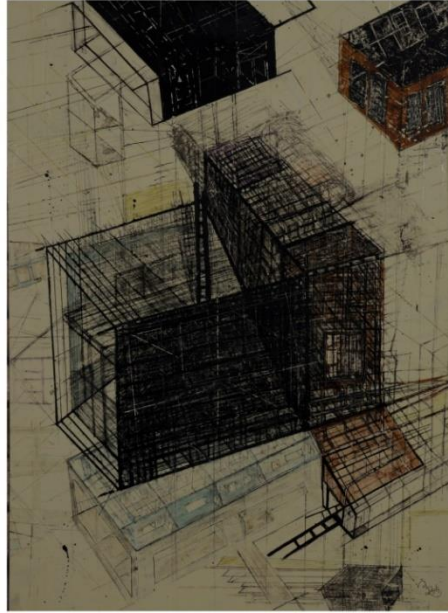
Şekil 6.4.18'inci Kattan Görünüm – 4



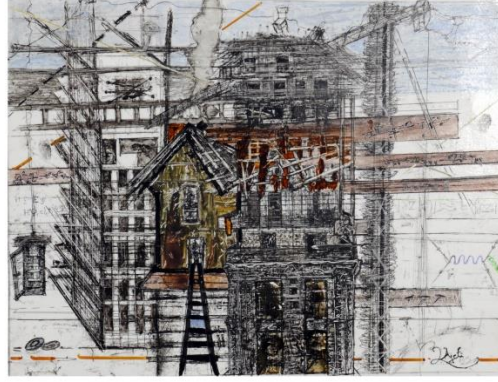
Şekil 6.5.18'inci Kattan Görünüm – 5



Şekil 6.6.18'inci Kattan Görünüm – 6



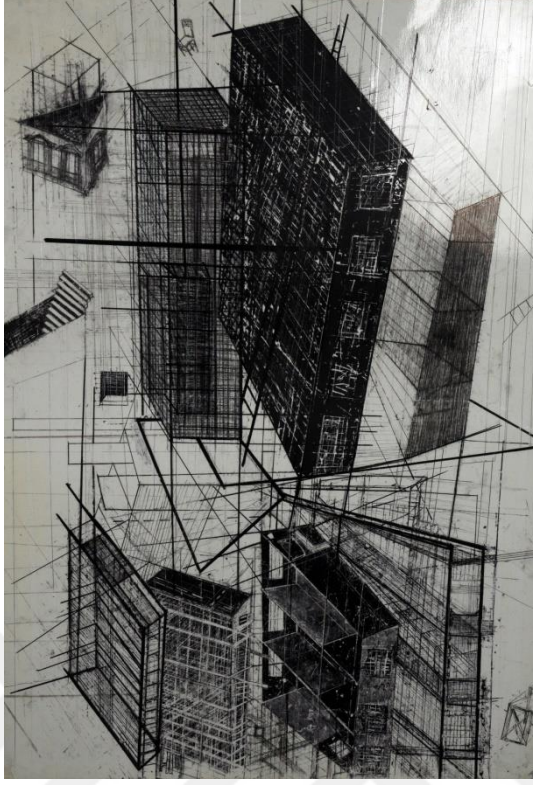
Şekil 6.7.18'inci Kattan Görünüm – 7



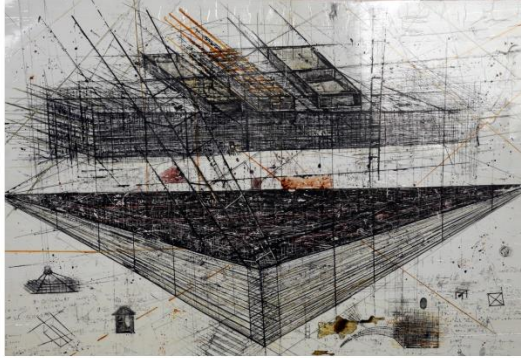
Şekil 6.8.18'inci Kattan Görünüm – 8



Şekil 6.9.18'inci Kattan Görünüm – 9



Şekil 6.10.18'inci Kattan Görünüm – 10



Şekil 6.11.18'inci Kattan Görünüm – 11

Her şey Türkiye'deki başladı.

İstanbul'dayım.

Sokağın her cephede adım adım gezerek ve “dokunarak”.....

Her kentin kendine özgü hikayesi, dokusu, kokusu ve hatta sesi vardır.

Tüm gelişmiş canlılar gibi kentlerinde beyin ve belleği vardır kuşkusuz..

Sanatçı bir gözde bütün yaşadıklarım ve anları çizimlerde yeni bir dönem başlamaktadır.



Şekil 6.12.Galata'nın bir hafıza parçası 1 ve 2

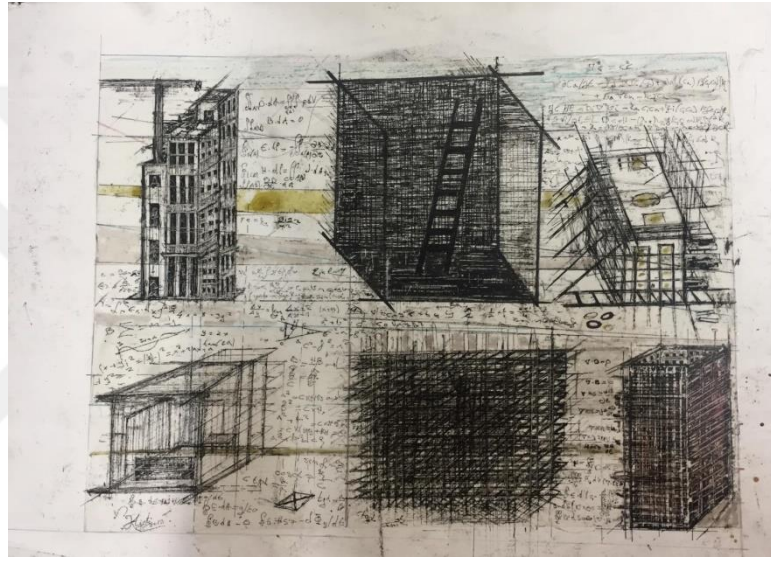
Resimlerimde yaratılan dünya, kentsel mimari, sosyal altyapı ve kentsel peyzajdaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomenlere dayanıyor. İnsanların daha önceki eserlerde sıklıkla kullanılan silüetleri olarak var olma fikri, kentin antropomorfize olmuş imgelerine ve sembollerine indirgenmiştir. bir şehrin ruhu benim işimde çok önemli. mekana bireysel karakterini veriyor ve eşsiz hissettiriyor. bir saray ruhu somut bir şey değil, dairelerde kapalı özel yerlerin özel bir atmosferi. ve evler ve insan varlıklarının varlığı için gerekli olduğu halka açık yerlerdir.



Şekil 6.13.Şehrin Ruhu 1 ve 2

Diğer Resimlerimde basetim gibi yaratılan dünya, kentsel mimari, sosyal altyapı ve kentsel peyzajdaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomenlere dayanıyor.

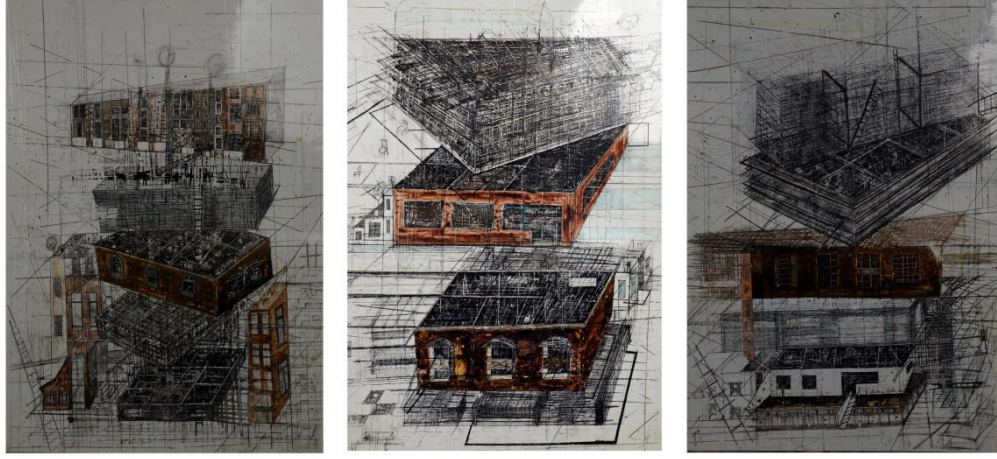
Buradan ‘‘Kent belleği’’ kavramı yorumlanacak olursa, kentin yaşanan, değişen sürekliliği olan bir olgu olduğu çıkarımı yapılabilir. Bir kente bakmanın onu görmek olmayacağı gibi kenti düşünmek de yalnızca tarihsel geçmişinden kalan uygarlıkların mekânsal kalıntılarının izini sürmek değildir.



Şekil 6.14. ‘‘Kent belleği’’ 34x50 kâğıt üzerine karışık teknik 2019

Benim hikayem Pencerenin diğer tarafı 1,2,3 canlı bir yanılsamadır. 8 incin katan Pecereden bakarak inşa edilen binalar, kentsel ortamlarda ve sürekli değişen insan formlarında hem özgünlük için yaratıcı bir araştırma. Yaşamı deneyimlemek ve şehirler düşünce süresini geliştirmek ve / veya reddetmek. İnsanların ve mekanların bir deneyim geçmişi vardır, zaman ve kullanım yoluyla yıpranırlar, etkileşime girdikleri insanlardan ve unsurlardan kendi kişiliklerini alırlar, otantiklik yaratan tüm bu faktörlerin bir kombinasyonudur. Konuyu ararken, her gün gördüğümüz basit şeyleri, bağlamdan çıkarıldıktan sonra sembolik hale gelen şeyleri bulurum. Çeşitli kişisel deneyimlerimi yansıtan yerlerin, yüzlerin ve mimari tasarımların bir araya getirilmesini deniyorum. Şehrin imajlarını ve şehrin kendi kuralları hakkındaki bilgim ve farkındalığım üzerindeki etkisini yorumlamaya çalışıyorum. Binalar gördüm gibi aynısı yapmak

yerine, kentsel bir dönüşümde mimari, sürekli değişimler ve hareketler gibi gerçeklik yaratmaktadır.



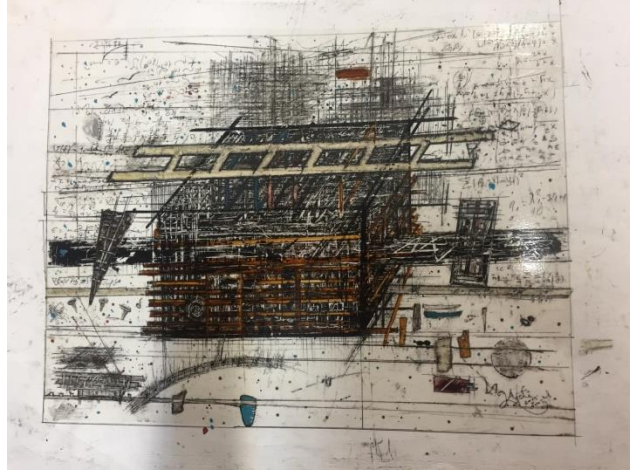
Şekil 6.15.Pencerenin diğer tarafı 1,2,3

Burada da diğer resimler gibi yaratılan dünya, kentsel mimari, sosyal altyapı ve kentsel peyzajdaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomenlere dayanıyor. “Sokağın izleri” Farklı evlerden geçmiş, yaşanmışlıklarıyla beraber nitelik olarak kez değişimlere uğramıştır. Orda yaşanmış insanlar izler bırakmadan evler terk etmek zorunda kalırlar. Bir araya gelen bir geçmişin ve günümüz ait verileri dolaysız ve ayrıksı unsurlar olarak ele almak yerine, birbirini olumlayan tek bir form olarak ortaya koymayı hedefliyorum. Günümüzde her disiplin kenti kendi kavramlarıyla anlamaya ve açıklamaya çalışsa da kent içinde yaşananların ve yaşayanların tümünün hikayesinin toplamıdır. Bir kente bakmanın onu görmek olmayacağı gibi kenti düşünmek de yalnızca tarihsel geçmişinden kalan uygarlıkların mekânsal kalıntılarının izini sürmek değildir. Sosyal, kültürel, mekânsal gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi kenti ve yaşamı değiştirir.



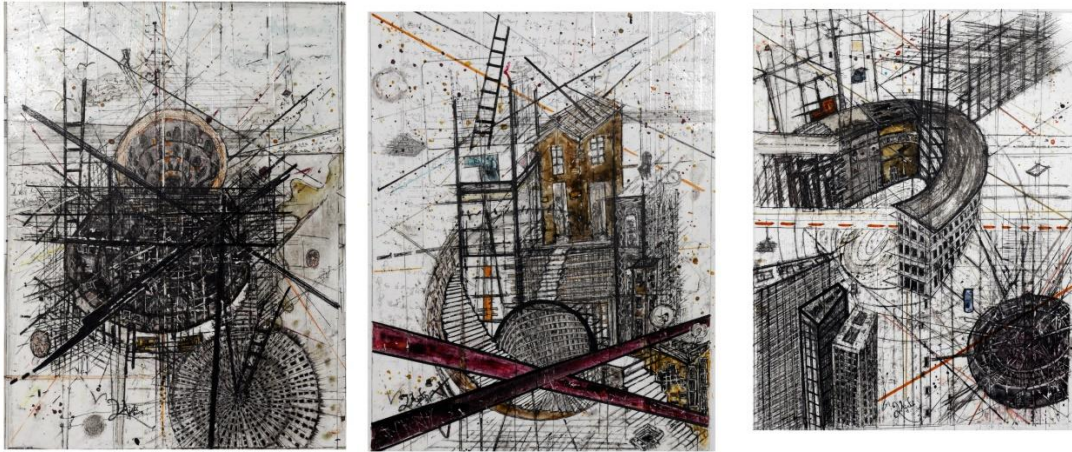
Şekil 6.16.“Sokağın İzleri” 34 x 50 kâğıt üzerine karışık teknik 2019

“Belleğinin ve Kentin İşaret Ögeleri “Yaşananlar, öğrenilen konular, bunların geçmişle ilişkisi bilinçli olarak zihninde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin... Oluşturduğum çizimler bir şekilde beni çevreleyen gerçekliğe dayanıyor. Nüfus sürekli olarak çoğalmakta ve kentler sürekli olarak büyümektedir. Bu nedenle, olabildiği kadar yeni yapıtlar yapılmalı ve eski yapılar yenileştirilmelidir. Ama maalesef eski yapılar yenileştirmiyorlar, tamamen insanlar göç etmek zorunda kalırlar baskı yaparak. Tüm sorunlar, mimariye toplum içinde sosyal, kültürel bir merkezi değer sağlamaktadır.



Şekil 6.17.“Belleğinin ve Kentin İşaret Ögeleri “34x50 kâğıt üzerine karışık teknik 2019

Gündelik hareketimde ortaya çıkan bu çalışma gövdesi için fikir kenti kentsel dönüşümden nasıl bir araya getirecem öyle düşündüm. Düzenli alışveriş yaparken, eve giderken veya sadece çatı penceresinden dışarı bakarken. Diğer resimde gibi şehrin imajlarını ve şehrin kendi kuralları hakkındaki bilgim ve farkındalığım üzerindeki etkisini yorumlamaya çalışıyorum. Resimlerde yaratılan dünya, kentsel mimari, sosyal altyapı ve uzaydaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomen dayanmaktadır.



Şekil 6.18.B1 Blok 1-2-3

İlk defa Balata gittiğimden o evlerden, mimariden ilk bakışta aşık oldum. Balat'ın manzarası, kafeler, sokakları.....Sokaktaki hayat varSanki sadece onlar için hayat varmış.....



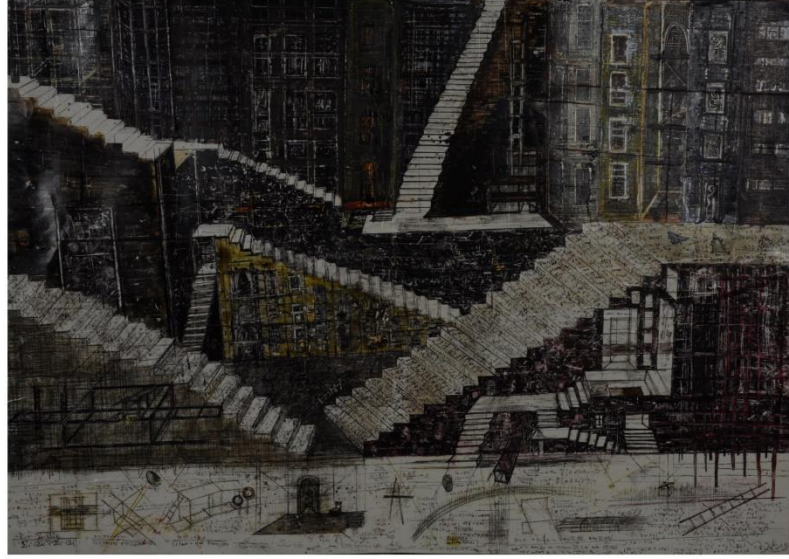
Şekil 6.19.Balat 1,2

Bana göre renkler ve Rüzgar değirmeni her zaman belirli duygular verirken, bu parçayı zihnimde yaratılan alanla uyum içinde hissettirirken, daha önce bu yere gelmiş gibi hissediyorum.



Şekil 6.20.Aklımdaki Rüzgar değirmeni 1 -2

Merdivenleri bir yere götürüyorlar, değil mi.....



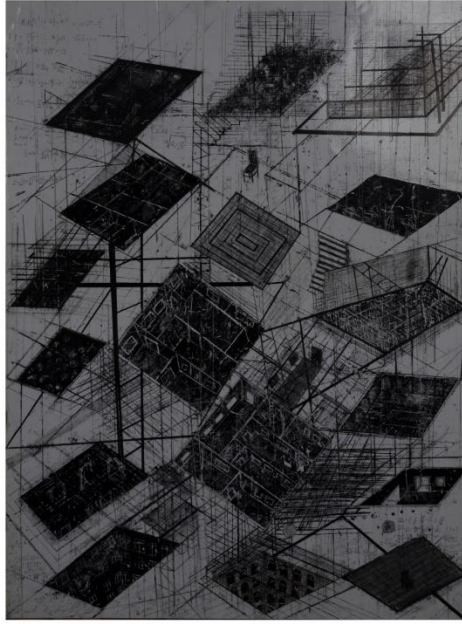
Şekil 6.21.Merdivenler

Burası Kavaklar memlekete eski bir mahallenin adı. Belli yerlere bağlı güçlü duygusal anılar ve geçtiğimiz alanlara ilişkin küçük hatırlamalara sahibiz. Ya da hafıza, deneyimlerimizin azaltılması ve rafine edilmesi ve bu düşünce ve izlenim çeşitlerini toplamaya ve onların özü çalıştım.

Son 2 yıldır memleketimde olmadığım için bu mahallede geçirdiğim anlar ve hatıralar uzaktan bir bakımdan çizmeye başlamıştım. Malum yurt dışındayım ve asla şehir anlarım terk etmememe rağmen, dönüm noktalarını tasvir etmekten kaçınmak için elimden geleni yapıyorum.



Şekil 6.22.Priştine- Kvaklar 1,2



Şekil 6.23.Başka bir açıdan görüş 1 – 2

Oluşturduğum çizimler bir şekilde beni çevreleyen gerçekliğe dayanıyor - kentin imajlarını ve bilgim üzerindeki etkisini ve şehrin kendi kuralları hakkında farkındalığımı yorumlamaya çalışıyorlar. Amacım modern dünyayı yeniden yaratmak ya da kopyalamak değil, onun için alternatif bir gerçeklik yaratmak. Grafiklerimde

yaratılan dünya, kentsel mimarinin yapısı, sosyal altyapı ve kentsel peyzaj alanındaki sürekli değişimler ve hareketler gibi ortak fenomenlere dayanmaktadır. Yapıtlarımda belli bir varsayımı fark ediyorum - insan varlığını mecazi bir şekilde temsil etmeden gösterme ihtiyacı. İnsanların daha önceki eserlerde sıklıkla kullanılan silüetler olarak var olma fikri, kentin antropomorfize olmuş imgelerine ve simgelerine indirgenmiştir. Bir kentin koruyucu ruhu, çalışmalarımda çok önemlidir. Mekana bireysel karakterini verir ve eşsiz hissettirir. Bir yerin ruhu somut bir şey değildir, daire ve evlerde ve insan varlığının varlığı için gerekli olduğu halka açık yerlerde kapalı olan özel yerlerin özel bir atmosferi. Son olarak, oluşturduğum tüm resimlerde kentsel yığılmada kendi kimliğimi bulmayı amaçlıyorum.



5. SONUÇ

Sanat tarihinde mekân kavramı, geçmişten günümüze kadar tartışma konusu olup sürekli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün sonucu olarak sanat ve yaşam arasındaki bağlar güçlenmiş, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, geleneksel sergileme yöntemlerinden olan kaide üzeri sergileme gibi sergileme anlayışları aşılmıştır.

20. ve 21. Yüzyıllarda sanatçı kendi sanat anlayışını kavramsal alt yapıyla harmanlayarak sanat nesnesi ve mekân ilişkisini göz önünde bulundurarak, mekânı da yapıta dahil etmiştir. Aynı zamanda izleyici de edilgen konumundan kurtularak yapıtı deneyimleyen ve hatta bazen yapıta katkı sağlayan bir unsur haline gelmiştir. Aslında bu bakış açısının tohumları, sanat eseri algısının sorgulanıp sanat nesnesi algısının gündeme geldiği zamanlarda atılmıştır. Hazır nesnenin kullanımıyla sanat eseri algısı tartışılmaya başlanmış ve geçen süreçte sanat nesnesi sanat eseri tartışmaları günümüze kadar devam etmiştir. Tartışmaların sonucunda geline nokta ise; geçmişte yapılan sanat eserlerinde izleyici açısından yalnızca seyirlik olan yapıtlar, sanat nesnesi tartışmaları ile bir dönüşüm geçirmiş artık içine girilip çıkılabilen, dokunulabilen, içinde gezilebilen hatta her türlü müdahaleye açık olan yapıtlar olarak sunulmaya başlanmıştır.

1960'lerden önce geleneksel sergileme biçimlerinden farklı olan sergileme teknikleri 'mekân içinde yerleştirme' olarak tanımlanmıştır. 20. Yüzyılın sonunda ise deneyimlenen mekanlar yaratan çalışmalara yerleştirme (enstalasyon) denilmiştir. Günümüzde ise yerleştirme, sanat nesnesinin geleneksel sergileme yöntemleri dışındaki tüm sergileniş biçimlerini kapsayıcı bir tanıma bürünmüştür. Yaşamla sanat arasındaki sınırların kaybolması gibi disiplinler arası sınırların da ortadan kalkmasıyla çok sesli bir ifade alanına sahip olan sanatçı, sınırsız malzeme ve özgürlük ile çalışmalarında, mekânı yapının bir parçası olarak kullanarak, izleyiciye farklı deneyimler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *20.y.y. Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayınları.
- Ayözcan, A. B. (2006). *Sanatta 'Mekân'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Burry, J. ve Burry, M. (2012). *The New Mathematics Of Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Gezer, H. (2011). Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri. *Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 1-10.
- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış. 10 (17), 16-42.
- Güvemli, Z. (1982). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Haydaroğlu, M. (2004). *500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. İstanbul: Yapı Yayın.
- Hodge, S. (2011). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. E. Gözgül), Ankara: Domingo Yayınevi.
- Kaya, B. (2005). *Hareket Kavramının Modern Mimarlığa Etkileri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kortan, E. (1996). *Mimari Akımlar*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

- Krausse, A. C. (2010). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. D. Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayınları.
- Little, S. (2013). *Izm'ler, Sanatı Anlamak*. (Çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayınevi.
- Melvin, J. (2009). *...İzmler Mimarlığı Anlamak*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Mert, V. (2007). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat Nesnesi ve Mekân Üzerine Uygulamalar*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Mualla, G. (2013). *Yersizleştirme*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Oskay, B. A. (2018). 1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri, 7 (47).
- Özayten, N. (1994). Canan Baykal ve Odaları. *Hürriyet Gösteri*. 163, 26-27.
- Özdemir, H. (2009). *Müzik ve Mimarlığın Kompozisyon Bağlamında İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Savaşır, İ. (2007). *Modernliğin Vicdanı*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tül, Z. ve Akbal, S. (2004). *Zaman, Mekân, Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (Çev. R. G. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uysal, M. A. (2009). *Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)*. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmek Öğrenmek*. İstanbul: Birsan Yayınevi.



ÖZGEÇMİŞ



İsim-Soyisim: Vjollca Ajeti

Doğum tarih: 19/08/1988

İlgili alan: Resim

E-mail: vjollcaajeti@icloud.com

Adres: İstanbul

Şehir: İstanbul

Ülke: Türkiye

Telefon No: +90 5061806442

Vjollca Ajeti

19.03.1988 Priştine’de doğdu.

2007 Gjinnazi Sami Frasheri Lisesi’nden mezun oldu. (Kosova-Priştine)

2008 Tarım ve Veteriner Fakültesine girdi. (Kosova-Priştine)

2010-2014 Fakültesi i Arteve te Bukura – Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun oldu. (Kosova-Priştine)

2015 Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesinde Yüksek Lisans eğitimine Türkiye’de devam etmekte.

Sergiler

2011 – Fakulteti i Arteve Prishtine

2012 - Fakulteti i Arteve Prishtine

2013 - Fakulteti i Arteve Prishtine

2013 – Asa Dhuna kunder gruas Bibloteka Kombetare Prishtine

2014 - Fakulteti i Arteve Prishtine

2014 – Split Grafika Hırvatistan

2016- Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi Türkiye