



Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

SOYUT RESİMDE SİMETRİ

RAHMAN PARCHEGANI

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara

Nisan 2015

SOYUT RESİMDE SİMETRİ

RAHMAN PARCHEGANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü


Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

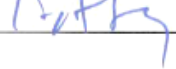
Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Rahman Parchegani tarafından hazırlanan “ SOYUT RESİMDE SİMETRİ ” başlıklı bu çalışma, 01.04.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından [Tezin/Raporun Türü] olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a] 
Prof. Mehmet YILMAZ (Başkan)

[İ m z a] 
Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)

[İ m z a] 
Prof. İsmail ATEŞ

[İ m z a] 
Yrd. Doç Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

[İ m z a] 
Yrd. Doç Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

01.04.2015

[İmza]

Rahman parchegani



ÖZET

Öncelikle resimde ama aynı zamanda başka sanat dallarında da, simetri kullanmak, kompozisyon oluşturmanın en basit yollarından biridir. En eski ve genel yöntemlerden biri oluşu ve kolayca çözümlenebilir görünmesine rağmen, kendi içinde çok fazla çeşitlere sahiptir. Simetri, doğanın içinde bulunabildiği gibi, mimarlık ve müzik gibi sanatların sayısız örneklerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte, İslam sanatların farklı dallarında bir yöntem olarak yedi tür simetriye rastlanırken, genel anlamda modern resim sanatında simetrinin sadece üç türü kullanılmıştır. Halbuki grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher, matematiksel çözümler ve bir takım analitik çalışmalar sonucunda, eserlerinde simetrinin on yedi farklı türünden faydalanmıştır.

Kendi çalışmalarında simetrik belirtiler bulunduğu ölçüde, onun nedenlerini araştırmaya çalıştım. Bu anlamda, doğduğum, büyüdüğüm ve yaşadığım coğrafyanın mimari dokusuna ve dekoratif sanatların organik biçimlerine olan merakım böyle bir yönelimin başlıca sebeplerden sayılabilir. Bununla birlikte, tarihsel açıdan soyut biçimlerde üretim yapan kimi sanatçıların işleri ile estetik anlamda doğrudan bir yakınlık hissetmemin de görsel belleğe ve kültürüme katkıda bulunduğu düşünülebilir.

Diğer taraftan bir eserde simetrik unsurlar kullanmak sanatçı açısından fırsatlar yaratabildiği gibi orada sıradanlığa düşme tehlikesini de her zaman barındırır. Eğer bu eğilim sanatçının iç dünyasından gelen bir duygu ve düşünce ile ortaya çıkarsa, o eser sanatçının maddi dünyaya yönelik gerçek görüşünü yansıtabilir. Aksi takdirde eser boş bir biçimsel tarz olmaktan öteye geçemez ve yüzeysel kalır.

Sunduğum çalışmaların bu iki kutbundaki yeri ve eserlerin yetkinliklerini değerlendirmek izleyiciye ve eleştirilenlere kalacaktır. Nihayetinde eser bu eleştiriler ve yorumlamalar neticesinde tamamlanacaktır.

ABSTRACT

Symmetrization, in the first glance, is one of the most basic and simple approaches of creating a composition in painting as well as in other pieces arts. Such style of composition is among the oldest and commonest ways of producing an artistic work, which conveys variety and complexity in spite of its simplicity. The element of symmetry has been abundantly applied in architecture and music which could be traced in nature as much. Islamic arts has implemented around seven types of symmetry within all variety of it. Modern painting contains often two or three sorts of symmetry, while, the graphic artist and painter, Moris Esher, has utilized seventeen types of it in his works. Due to the existence of some signs of symmetrization in my artistic works, I have started doing research about such tendency. Some of the most significant reasons might be the impression of my hometown environment, architecture and my residential areas; my interest in nature, vegetation and animal structures, organs and finally being affected by Mr. Esmaeil Atash, whose works had often been demonstrated in the faculty of my university. In any case, using symmetry could be both an opportunity and a threat. Obviously, if an artist takes advantage of such element with honesty and internal drives, the work of art could be reflecting his/her nature and self. But, if the element is pretentiously and excessively used, the created work would be obviously artificial and fake. That how much the artistic works I presented here conveys excellence and originality in terms of the so-called discussion, is on the readers' reception and perspectives. In other words, the audience particularly arts critics, would be complementary and interpretative side to my pieces of work.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| KABUL VE ONAY | i |
| BİLDİRİM | ii |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | iv |
| İÇİNDEKİLER | v |
| RESİMLER DİZİNİ | vi |
| GİRİŞ | 1 |
| 1.BÖLÜM | 14 |
| 1.1 : SOYUT KAVRAMI | 14 |
| 1.2 : İRAN SOYUT RESİMİNDE SİMETRİ | 17 |
| 1.2.1: SAKAHANE STİLİ (SAKAHANE YÖNTEMİ ‘BİR RESİM TARZI) | 16 |
| 2. BÖLÜM : BATI SOYUT RESİMİNDE SİMETRİ | 39 |
| 3. BÖLÜM : TÜRKİYE SOYUT RESİMİNDE SİMETRİ | 61 |
| 4. BÖLÜM : ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL | |
| AÇIKLAMALAR | 84 |
| SONUÇ | 104 |
| KAYNAKLAR | 107 |

RESİM DİZENİ

Resim 1: Leonardo da Vinci ,Vitruvian Adamı (1492). insan vücudundaki simetrisinin gösteriminde kullanılır

Resim 2: Vitore Carpaccio'nun 1514 tarihli Aziz Stephen'in Münazarası adlı yapıtında lineer perspektifin nasıl kullanıldığı görülüyor:

Resim 3: San Pietro Kikisesi, Roma, 1502

Resim 4: Barnett Newman. Teklik (oneness) tuval üzerine yağlı boya,

Resim 5: Selçuk döneminden mihrap. Kaşan ulu camii. İran.

Resim 6: Doğada simetri.

Resim 7: Simetri 'Fraktal mimari'da

Resim 8 : M.C. Escher, 1948, Balık/Kuş .

Resim 9 : M.C. Escher, Yengeç, 1947

Resim 10: M.C. Escher, Böcek, 1937

Resim 11: M.C. Escher, Balık, 1937

Resim 12: M.C. Escher, Kertenkele, 1945

Resim 13: M.C. Escher, Kuş/Balık, 1961

Resim 14 : M.C. Escher, Balık, 1953

Resim 15: M.C. Escher, Yarasa/Kuş/Arı, 1950

Resim 16: M.C. Escher, Böcek, 1963

Resim 17: M.C. Escher, Böcek, 1941

Resim 18: M.C. Escher, İki Balık, 1941

Resim 19: M.C. Escher, Kertenkele, 1965

Resim 20: M.C. Escher, Kertenkele, 1940

Resim 21: M.C. Escher, Böcek, 1953

Resim 22: M.C. Escher, Kanatlı Aslan, 1959

Resim 23 : M.C. Escher, Balık/Kuş, 1942

Resim 24 : M.C. Escher, Kurbağa, 1944

Resim 25 : M.C. Escher, 1948,Balık/Kuş

Resim 26:bir Sakahane mekani (ziyaret yeri)

Resim 27:.Perviz Tenavoli,1977,Sakahane,Heykel,bronz

Resim 28 : Jasper Johns.(Pop sanatı) tuval üzerine yağlı boya.

Resim 29: Hosein Kazemi.tuval üzerine yağlı boya.100x80Tehran çağdaş muzesi koleksiyonu

Resim 30 : Simetri İran Halısında.

Resim 31 : Bir islami dua Yazısında Simetri

Resim 32 : Pop art tasarımı

Resim 33 : Parviz Tanavoli.Heykel.burns.

Resim 34 : Mesut Erebaşahi .tuval üzerine yağlı boya.180x120 cm. Tehran çağdaş muzesi koleksiyonu

Resim 35 : Mohammed Ehsaei.tuval üzerine yağlı boya.150x150 cm.ozel koleksiyonu.

Resim 36 :İran resimin'de simetri. Banyo Kağıt üzerine suluboya.1529.(bir eski hamam).

Resim 37 : Sadek Tebrizi.1973. Tuval üzerine karışık teknik.60x60 cm. Özel koleksiyon.

Resim 38 : Naser Ovisi. 1969. Tuval üzerine karışık teknik. 140x120 cm. Tehran çağdaş müzesi Koleksiyonu.

Resim 39 : Faramerz Pilaram. Tuval üzerine yağlı boya. 120x120 cm. Özel koleksiyon

Resim 40 : Mensor Gendriz. Tuval üzerine yağlı boya. 50x70 cm. Tehran çağdaş muzesinin koleksiyonu.

Resim 41 : Mesut, Arebşahi. Tuval üzerine karışık teknik. 70x50 cm. Özel koleksiyon.

Resim 42 : Mesut Arebşahi. Tuval üzerine karışık teknik. 140x120 cm. Özel koleksiyon

Resim 43 : Mesut Arebşahi. 1963. Tuval üzerine karışık teknik. 140x120 cm

Resim 44 : Feramerz Pilaram. Tuval üzerine karışık teknik. 40x100 cm.

Resim 45 : Hosein Zendeherodi . Tuval üzerine karışık teknik. 140x100 cm.

Resim 46: Jefer Ruhbekş ,1977, Tuval üzerine yağlı boya. 60x100 cm.

Resim 47: Jazeh Tebtebaei. 1980. Heikel, burns

Resim 48: Ziaeddin Emami , Tuval üzerine yağlı boya. 60x100 cm. Özel koleksiyon

Resim 49: İran mimarında bir taş üzerine tasarım.

Resim 50: Piet Mondrian. Tuval üzerine yağlı boya, 10.100 cm.

Resim 51: Barnett Newman. Tuval üzerine yağlı boya, 100.70 cm.

Resim 52 : Kazimir Malevich. 1922. Alanında Kızlar. Tuval üzerine yağlı boya.

Resim 53 : Kazimir Malevich. Siyah Suprematic Meydanı, 1915, keten üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm

Resim 54 : Kazimir Malevich. 1923. Güneşe karşı kazanılan zafer. Opera için giysi tasarımı.

Resim 55 : Kazimir Malevich. Suprematizm, 1921-1927. tuval üzerine yağlı boya.

Resim 56 : Frank Stella. Sinjerli Variation IV, 1968. Tuval üzerinde Akrilik. 300 x 300 cm. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner koleksiyonu.

Resim 57 : Frank Stella sergisi.

Resim 58 : Sol LeWitt. 1956, Tuval üzerine yağlı boya,50.70 cm.

Resim 59 : Sol LeWitt.heikel .1956,

Resim 60 : Sol LeWitt .2003 Duvar resmi dörtgen duvar, Art Gallery of NSW.

Resim 61 : Sol LeWitt. 1990. Forms Derived from a Cubic Rectangle, Set of twelve etchings with aquatint.14 7/8 x 21 inches.

Resim 62 : Bedri Rahmi: <http://zaferyalcinpinar.com/yasadim2.jpg>

Resim 63 : Erol Akyavaş: <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/20/9f/18/209f182d6afd0eaa3943efd09f748972.jpg>

Resim 64 :Burhan Doğançay:<http://uploads4.wikiart.org/images/burhan-dogancay/the-great-breakthrough-1976.jpg>

Resim 65 : Mubin Orhan,
<http://search.mywebsearch.com/mywebsearchAJimage.jhtml&searchfor=mubin+orhan+resimleri&n=780c455e&ptb=5E3D83F2-4B01-43FF-BDF7->

Resim 67 : Adnan Coker. Morötesi boşluk, 1979 Tuval üzerine yağlı boya, 50x50 cm. Özel koleksiyonlarda, İstanbul

Resim 68 : Adnan Çoker. Simetri resim. Tuval üzerine yağlı boya. 180.80.

Resim 69 : Adnan Çoker .Simetri resim .Tuval üzerine yağlı boya.

Resim 70 : Halil Akdeniz. 2013. Kültür İmleri.Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik İmzalı180 x 400 cm.

Resim 71 : Halil Akdeniz. 1982. İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler. Tuval üzerine akrilik İmzalı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi. 115 x 115 cm

Resim 72 : Halil Akdeniz. İzmir Selçuk Yaşar Özel Resim Müzesi. Tuval üzerine akrilik. İmzalı.117 x 117 cm

Resim 73 : İsmail Ateş. 2006. Tuval üzerine akrilik İmzalı. 80.00 x 100 cm.

Resim 74 : Vedat Dalokay. 1970. İslamabad Kral Faysal Camii. İslamabad. Pakistan.

Resim 75 : İsmail Ateş. 1988 Tuval üzerine akrilik. Ankara Sanat Müzesi Koleksiyonu. İmzalı

Resim 76 : İsmail Ateş. 2008. Evren Tasarımı - Mavi 2. Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik.İmzalı. 150 x 120 cm.

Resim 77 : Rahman Parchegani,1998,Özel koleksiyon.karışık teknik.50x70 cm.

Resim 78 : Tuval üzerine karışık teknik kırmızı çizgi 5.140x180 cm. Özel koleksiyon.

Resim 79 : Tuval üzerine karışık teknik kırmızı çizgi 3.120x180 cm.

Resim 80: Rahman Parchegani,2013. Kırmızı çizgi, Tuval üzerine karışık teknik.140x180 cm

Resim 81 : Rahman Parchegani.2014.Tuval üzerine karışık teknik.kırmızı çizgi4-120x180 cm.

Resim 82 : Rahman Parchegani.2014.Ahşaptan heykel..Son baharın tek ağacı. 2013.

Resim 83 : Rahman Parchegani.2013,Ahşaptan heykel. Organ.2013.

Resim 84 : Rahman Parchegani.2014, Dijital resim. oryantal bayan 1.

Resim 85 : Rahman Parchegani.2014,Dijital resim. oryantal bayan 2 .

Resim 86 : Rahman Parchegani.2013,Dijital resim. oryantal bayan 3 .

Resim 87 : Rahman Parchegani.2014,Dijital resim. oryantal bayan 4 .

Resim 88 : Rahman Parchegani.2015.Dijital resim. oryantal bayan 5 .

Resim 89 : Rahman Parchegani.2015. Dijital resim. oryantal bayan 6.

Resim 90 : Rahman Parchegani.2014 Dijital resim.

Resim 91 : Rahman Parchegani.2014, Baskı resim.Adsız eser.

Resim 92 : Rahman Parchegani.2013, Adsız eser, Tuval üzerine karışık teknik kırmızı

Resim 93 : Rahman Parchegani.2010. Tuval üzerine karışık teknik. kırmızı çizgi
3.120x180 cm.

Resim 94 : Rahman Parchegani.2012 , Tuval üzerine karışık teknik kırmızı çizgi
3.120x180 cm.

Resim 95 : Rahman Parchegani.2014 .Dijital resim. Adsız resim .

GİRİŞ

Simetri denge ve orantıyı ölçmek ya da tarif etmek için kullanılan bir kavramdır. Başka bir deyişle, iki nesnenin birbirine benzemesi ve uyumu olarak da söylenebilir. Estetik açıdan simetri, iki farklı nesnenin birbirine benzemesinde mükemmeliyet ve güzellik arayışının yansımasıdır. Matematikte ise, kesin ve iyi tanımlanmış biçimsel sistemin kurallarına uygun bir denge ve orantı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir düzeneğin ya da dizimin simetrik olarak kabul edilebilmesi için matematiksel bir işleme ihtiyaç duyulur. Beraberinde bu işlemin o düzeneğin geometrik ve matematiksel kesin tanımına da bağlı kalması gerekir. Verilen bir dizi matematik işlem sonucunda (öteleme, dönme, yansıma vb.) bir üyeden diğeri elde edilebiliyorsa ya da tersi iki üyenin birbirine göre simetrik olduğu söylenebilir .

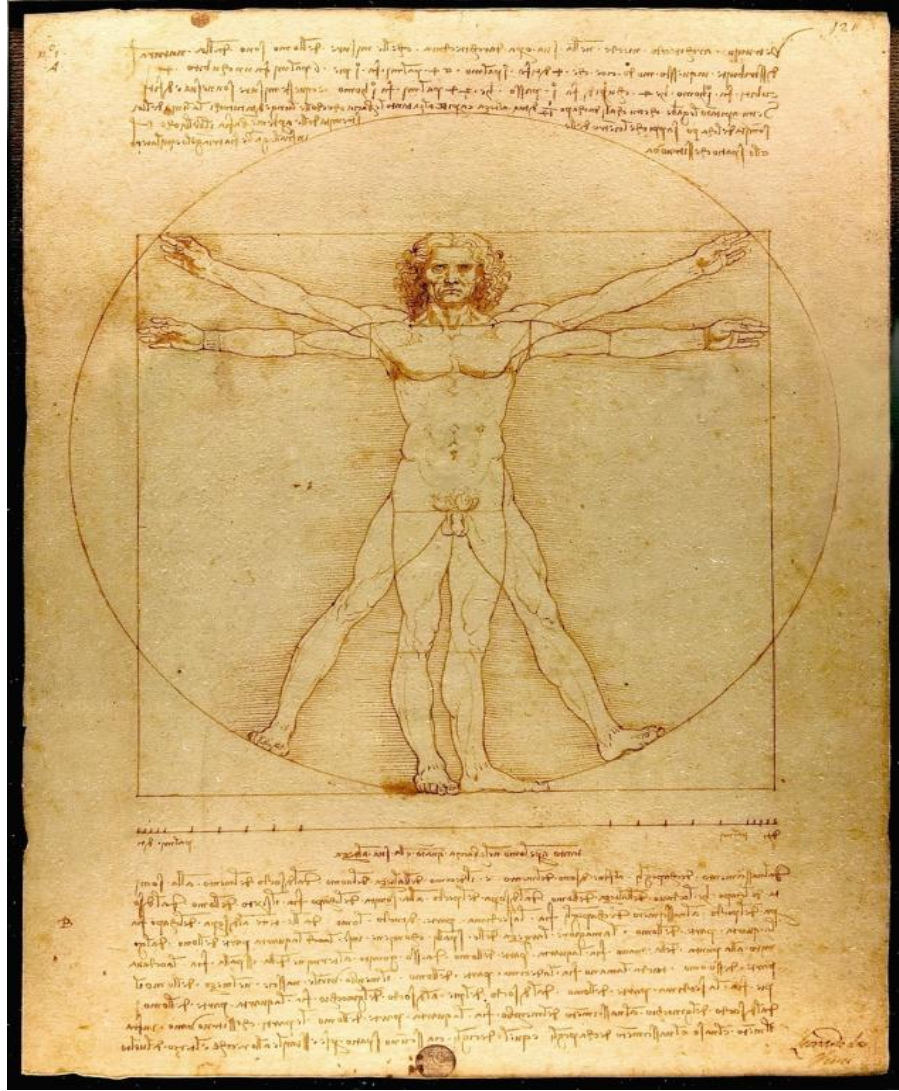
Simetri daha fazla matematik biliminde kullanılmakla beraber görsel sanatların farklı alanlarında da bu bilimsel tanımına yakın bir anlamda kullanılmaktadır. Simetrik şekiller kusursuz şekilde birbirlerinin aynısıdır. Örneğin bir nesnenin aynadaki yansıması onun simetriği olarak düşünülebilir

Matematik ve Fizik gibi bilim dalları simetrinin sadece bilimsel tanımıyla ilgilenirken, Mimari simetrinin hem görsel hem de bilimsel tanımlarıyla ilgilenmiştir. Bu anlamda simetri bir tür görsel eşitlik ve kalıcı denge uyarınca oluşur ve belirli bir bütünlük içinde birbirinin yanına yerleştirilen biçimlerle ortaya çıkar. Tarih boyunca mimari eserlerin birçoğu yapısal bütünlüğü sağlamak ve statik açıdan dayanıklı kalabilmek adına simetrik unsurlar dahilinde inşa edilmiştir.

Simetri bununla birlikte güzellik kavramı ile de ilişkilendirilmektedir ki, bazı filozoflar ve sanat tarihçileri için bir sanat eserin de simetrinin yerinde kullanılması, güzelliği ve estetiği dile getirirken, simetrinin sürekli tekrarı ise o eseri ruhsuz, yavan ve yorucu hale getirir. Örneğin, Adorno'ya göre asimetri bir sanat eserini daha yetkin kılar, onun biçimsel güzelliğini doğrudan etkiler. Öte yandan Herman Weil'e göre, güzellik simetrinin ayrılmaz bir parçasıdır. Weil “Simetri” isimli kitabının ilk paragrafında, güzellik ve simetri arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bu ilişkiyi ele alırken denge kavramının güzelliği nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Doğada bulunan simetriden

hareketle; bir dağın ırmaktaki yansıması, çeşitli çiçeklerin biçimi, bal peteğinin formu ya da insanların yüzündeki denge simetri ve güzellik ilişkisini yansıtmaktadır.

Rönesans sanatçıları tarafından kullanılan en ilginç oranlardan biri olan altın oran Antik Yunanlılar tarafından da sanatta ve mimaride kullanılmıştır. Doğada genellikle bir yaprak, spiral veya deniz kabuğu biçiminde bulunan altın oranın binalara ve diğer yapılara uyumlu bir kompozisyon kattığı düşünülmektedir.



Resim 1: Leonardo da Vinci ,Vitruvian Adamı (1492). insan vücudundaki simetrisinin gösteriminde kullanılır.

Hümanistler mimari tasarımlarında yol gösterici olması açısından Romalı bir mimar olan Vitruvius'un yazılarına başvurmuşlardı. Vitruvius bu yazılarda mimarlıkta oran ve

simetriyi överken, insan bedeninin doğadaki oranın güzelliğini nasıl temsil ettiğini açıklıyordu. Rönesans mimarları, özellikle de İtalyan mimarlar, antik yapıların kalıntılarına giderek bunları incelemekte, orantı ve simetrinin bu binalarda nasıl uygulandığını öğrenmekteydiler. Sonucunda yapılarında antik çağ mimari anlayışı yeniden ele almakta ve bu doğrultuda yeni bir güzellik felsefesi üretmekteydiler. Başka bir deyişle, göklere doğru hareketi taklit eden Gotik helezonlar ve süslemelerin yerine, aklın yüceltiildiği yercil bir simetri ortaya koymaktaydılar.

Kiliselerde ise yapılarının temeli olarak haç şeklini kullanmayı bıraktılar. Bunun yerine kiliselerini daire şeklinde formlara dayandırdılar. Antik matematikçilerin daireyi geometrik kusursuzluğa denk tutmalarından hareketle, Rönesans mimarları Tanrı'nın kusursuzluğunu temsil etmek üzere kiliseleri daire biçiminde yaptılar.

Bunun yanında, Rönesans'ın zenginleri evlerini inşa ederken genellikle Roma tarzını benimsediler. Evlerin odalarını bir avluyu merkez alarak, onun dört bir tarafına yerleştirilecek şekilde inşa ettiler. Basit, simetrik süslemeler —klasik süslemelerin taklitleri— binaların cephelerine uygulandı. Aynı zamanda bazı yapılarda antik tapınakları andırır şekilde yapılmış sütunlar bulunuyordu.

Rönesans resimleri antik dönemden öğrenilen hümanist ideallerin uygulanışını gösterir. Ortaçağ eserlerinde azizler ve İncil figürleri doğal olmayan geometrik gruplar halinde düzenlenirdi ve arka planlar altın yıldızlardan ibaretti. Rönesans ressamı insan figürünü mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde betimledi ve arka planda genellikle gerçek dünyadan görünümü yer alıyordu. Bu noktada bilimsel gelişmeler sanatçıya çizgisel perspektifi nasıl göstereceğini öğretti.



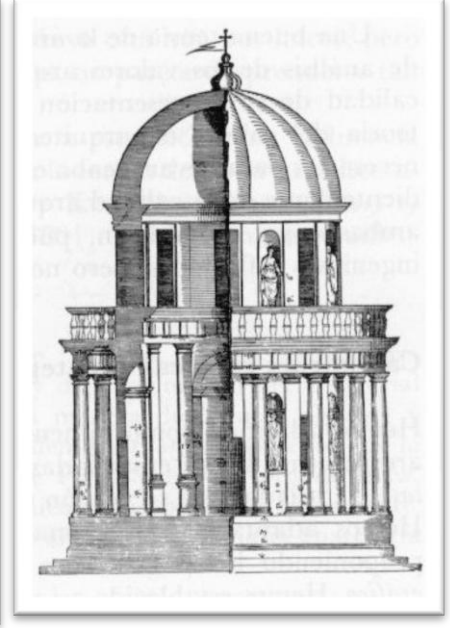
Resim 2: Vitore Carpaccio'nun 1514 tarihli Aziz Stephen'in

Münazarası adlı yapıtında lineer perspektifin nasıl

kullanıldığı görülüyor.

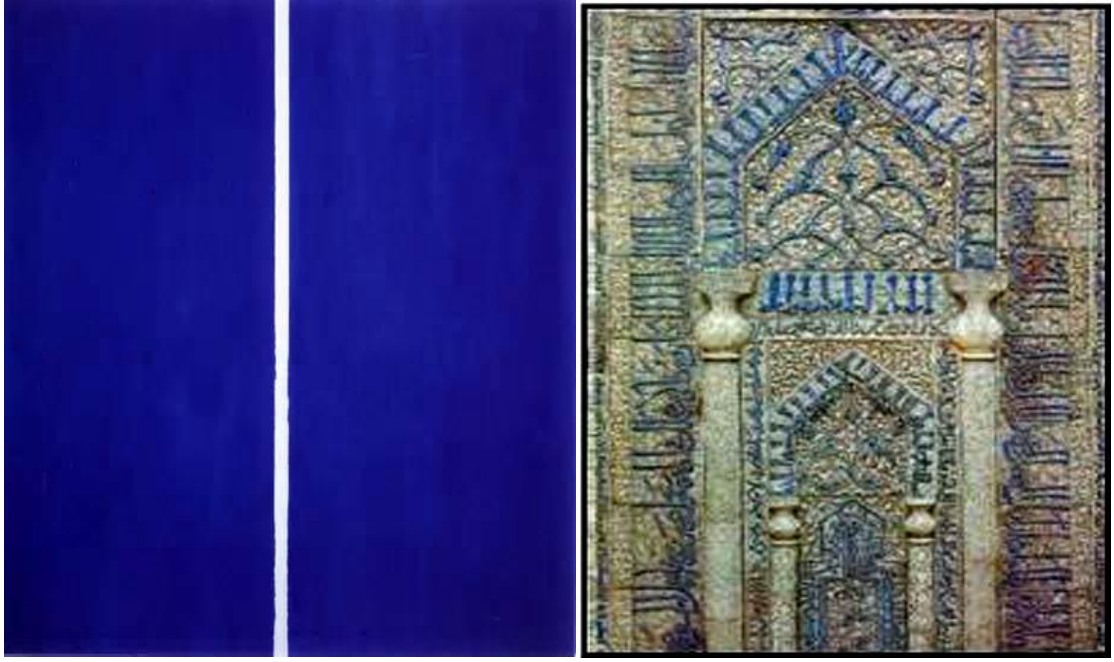
Işık ve gölgenin dikkatli kullanımı figürlerin daha gerçek görünmelerini sağladı. Rönesans ressamı sadece nesnelere önceki sanatçılardan daha gerçekçi bir şekilde resmetmekle kalmadı, aynı zamanda tuvalini her biri dikkatli ve gerçeğe uygun bir şekilde resmedilmiş çok sayıda nesneyle doldurdular.

Simetriyi kullanarak gerçek ve sanal yansımaların arasında bir ilişki kurulabilir. Örneğin müzikte A-B-A dizilimini müzikal bir yapı olarak ele aldığımızda; A giriş (uvertürü), B ortaya konulan melodi ve A girişle aynı müzikal dengede olan çıkış kısmını oluştururken, basit bir şekilde müzikal simetri yaratılmaktadır. Müzik tarihi bu ana fikri çeşitlendirmiş ve farklı biçimlerde ifade etmiştir. Örneğin Barok dönemi müziğinin başyapıtı olan "Fog" teması, tamamen simetrik bir müzikal biçimden oluşmaktadır.



Resim 3: San Pietro

kikisesi, roma, 1502



SİMRE 4:Barnett Newman. Teklik (oneness)

Tuval üzerine yağlı boya .

RESİM 5: Selçuklu döneminden mihrap.

Ulu Cami. İran .Kaşan.

Modern sanat tarihinde grafik sanatçısı Maurits Cornelis Ecscher (1898-1972) simetriyi birçok yapıtında başarıyla kullanmıştır. Ecscher geometri, matematik ve ressamlık konularında sahip olduğu bilgiyi muntazam bir biçimde harmanlayarak çok değerli ve güçlü eserler yaratmıştır. 1924’de George Polya Ecscher’in çalışmaları üzerine yaptığı bir eleştiride, Echer’in onyediy farklı simetri türünü kullandığını ve bu yöntemlerden faydalanan diğer tasarımcıların seramik, dekorasyon ve hediyelik eşya alanında ürünler ortaya koyduklarını belirtmektedir. Echer’nin çalışmalarında, simetrinin bu kadar çok kullanılması Gombrich'e göre “düzen hissi” oluşturmaktadır.

Doğu ve İslam sanatı tarihine bakıldığında ise, sanatın farklı dallarında simetrinin sıklıkla kullanıldığını görebiliriz. Temelde dini nedenlerden ve tanrısal mükemmelliğe göndermeler yapmak amacıyla simetrik biçimlendirme yöntemi tercih edilmiştir. Simetrinin kullanımı o kadar geniş ve çeşitlidir ki İslam sanatının başyapıtı olan El Hamra sarayında, , simetrinin onyediy farklı yöntemlerinden sadece üç çeşidi

kullanılmıştır.¹ İslam sanatının hepsini ele aldığımızda ise, bu yöntemlerden sekizinin kullanıldığı söylenebilir.

Kızılderili, Afrika, Çin ve Japon sanatlarında da benzer ya da başka başka simetri yöntemleri kullanılmaktadır. Asya ve Afrika da el sanatlarında ya da mimaride tarih boyunca oldukça bilinçli bir şekilde kullanılan simetrik formlar, gerçek ve sanal simetrik yansımalar farklı metaforlar oluşturmuştur. Söz gelimi, Çin geleneksel düşüncesinin en temel temsillerinden olan Yin Yang bu simetrik ve çift kutuplu anlayışının bir göstergesi olarak okunabilir.

Öte yandan simetri kavramını daha doğru bir biçimde anlaşılabilmesi, bunun tam ters kutbunda bulunan asimetri kavramının da açıklanması ile mümkündür. Bu doğrultuda denilebilir ki, simetrik ve asimetrik kavramlarının arasında çelişkiden ziyade bir farklılık vardır. Nitekim dünyanın ve gerçeğin özünde doğal olarak ya da varoluşun bir gereği olarak uyumluluk söz konusudur. Diğer bir ifadeyle, farklılık gerçeğin bütün öğeleri ve unsurlarında uyumlu bir şekilde gizlidir ve kişiden kişiye değişebilmektedir. Dagobert Frey'a göre: Simetri sakinlik ve istikrarı, asimetri kural ve kanunun dışına çıkmayı, hareketi göstermektedir. Biri seçim ve irade esaslı bir noktayı terennüm ederken, diğeri özgürlüğe ve tesadüfe doğru yönelmektedir.

Simetrinin gerçeklik dışı, kuru ve katı olması Emanuel Kant'ın düşüncelerinde de yer bulmaktadır. Kant'a göre matematikte olan sınırlar, katı, kuru sistem ve kurallar zevk ve beğeniye de karşıdır. Ruhsuz bir bileşim ve yapının devam etmesi yorucudur. Bizi yeni düşünce ve yaratıcılığa doğru yönlendiremez. Ona göre bu yöntem bir süre sonra tekrara neden olur.

Doğaya baktığımızda her bitkinin ya da hayvanın kendi türüne özgü renk ve desenlere sahip olduğunu görürüz. Üstün bir sanatın sergilendiği bu renkler ve desenlerde, tam bir uyum ve simetri vardır. Bu renk ve desenlerin her birinin canlılar için farklı anlamları vardır. Çiftleşme çağrısı, kızgınlık, tehlike uyarısı ve bunlar gibi pek çok davranış bu dış görünüş özelliklerini kullanılarak karşı tarafa ifade edilebilmektedir. Kuru ve yavan olmayan, fraktal mimari yapılarda da oldukça yoğun olarak kullanılan böyle bir uyum süs ve kristal simetrisinde bulunabilmektedir.

kullanılmıştır.² İslam sanatının hepsini ele aldığımızda ise, bu yöntemlerden sekizinin kullanıldığı söylenebilir.

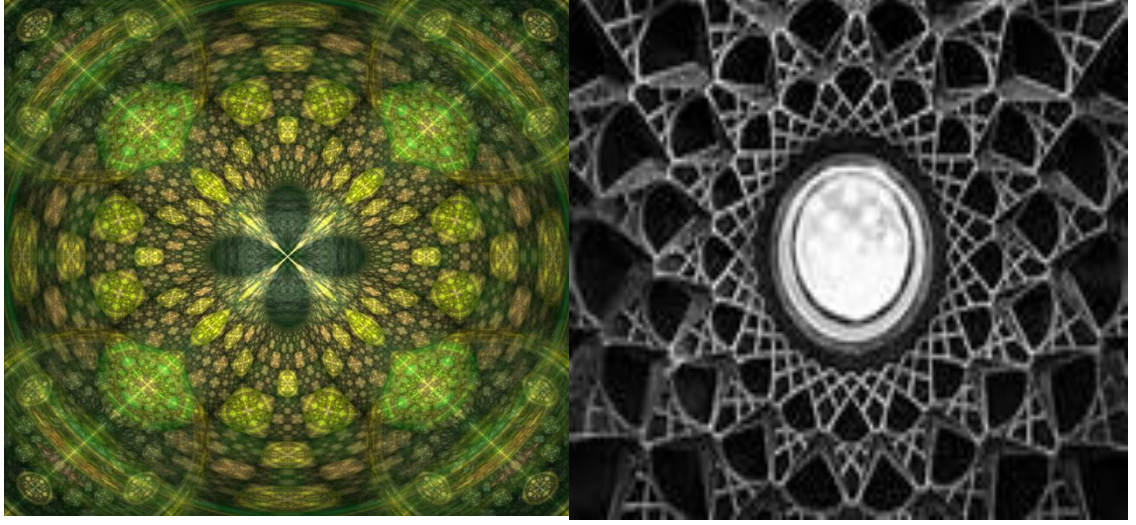
Kızılderili, Afrika, Çin ve Japon sanatlarında da benzer ya da başka başka simetri yöntemleri kullanılmaktadır. Asya ve Afrika da el sanatlarında ya da mimaride tarih boyunca oldukça bilinçli bir şekilde kullanılan simetrik formlar, gerçek ve sanal simetrik yansımalar farklı metaforlar oluşturmuştur. Söz gelimi, Çin geleneksel düşüncesinin en temel temsillerinden olan Yin Yang bu simetrik ve çift kutuplu anlayışının bir göstergesi olarak okunabilir.

Öte yandan simetri kavramını daha doğru bir biçimde anlaşılabilmesi, bunun tam ters kutbunda bulunan asimetri kavramının da açıklanması ile mümkündür. Bu doğrultuda denilebilir ki, simetrik ve asimetric kavramlarının arasında çelişkiden ziyade bir farklılık vardır. Nitekim dünyanın ve gerçeğin özünde doğal olarak ya da varoluşun bir gereği olarak uyumluluk söz konusudur. Diğer bir ifadeyle, farklılık gerçeğin bütün öğeleri ve unsurlarında uyumlu bir şekilde gizlidir ve kişiden kişiye değişebilmektedir. Dagobert Frey'a göre: Simetri sakinlik ve istikrarı, asimetri kural ve kanunun dışına çıkmayı, hareketi göstermektedir. Biri seçim ve irade esaslı bir noktayı terennüm ederken, diğeri özgürlüğe ve tesadüfe doğru yönelmektedir.

Simetrinin gerçeklik dışı, kuru ve katı olması Emanuel Kant'ın düşüncelerinde de yer bulmaktadır. Kant'a göre matematikte olan sınırlar, katı, kuru sistem ve kurallar zevk ve beğeniye de karşıdır. Ruhsuz bir bileşim ve yapının devam etmesi yorucudur. Bizi yeni düşünce ve yaratıcılığa doğru yönlendiremez. Ona göre bu yöntem bir süre sonra tekrara neden olur.

Doğaya baktığımızda her bitkinin ya da hayvanın kendi türüne özgü renk ve desenlere sahip olduğunu görürüz. Üstün bir sanatın sergilendiği bu renkler ve desenlerde, tam bir uyum ve simetri vardır. Bu renk ve desenlerin her birinin canlılar için farklı anlamları vardır. Çiftleşme çağrısı, kızgınlık, tehlike uyarısı ve bunlar gibi pek çok davranış bu dış görünüş özelliklerini kullanılarak karşı tarafa ifade edilebilmektedir. Kuru ve yavan

olmayan, fraktal mimari yapılarda da oldukça yoğun olarak kullanılan böyle bir uyum süs ve kristal simetrisinde bulunabilmektedir.



RESİM 6: doğada simetri

RESİM 7: Simetri 'Fraktal mimari'de

ESCHER'İN KULLANDIĞI SİMETRİ SİSTEMİ

Matematik ve sanat ilk bakışta iki uzak çalışma alanı gibi görünseler de, ikisi de insanın doğayı anlama ve ifade etme çabalarının ürünleridir. Matematik doğayı kendine özgü dilinde temsil ederken, sayılar ve denklemlerle zarifçe doğayı soyutlamakta ve yorumlamaktadır. Sanat ise aynı işi resim ve heykel gibi plastik kompozisyonlar aracılığıyla yapmaktadır.

İlk bakışta hem matematik ve hem de sanat malzemeleri, teknikleri, yöntemleri ve doğal olarak ürünleri birbirinden farklı iki alan olarak görünmektedir. Oysa matematik ve sanat diğer bilimler gibi insanın yaşadığı ortamı anlamaya yönelik çabası sonucunda doğmuştur. Zaman zaman doğaya aykırı görünseler de iki alan da doğanın soyutlaması, yorumu ve yeniden sunumudur. Sayılar ve denklemler doğada yoktur ama resimler ve heykeller gibi doğayı betimleyip yeniden sunmaktadırlar.

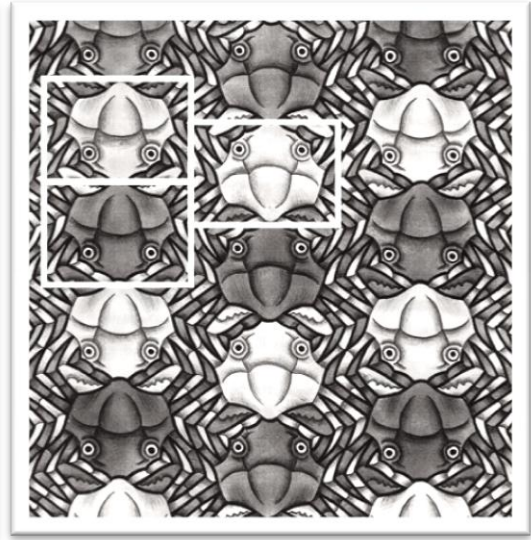
Maurits Cornelis Escher'in matematikten ilham alan ve düzlemin simetrik uygulamalar ile bölünmesiyle oluşturduğu mümkün olmayan mekanlara odaklanan sanat eserleri gerek matematikçiler ve gerekse sanatçılar için bir ikon olarak kabul edilmektedir. Bu tezde Escher'in eserlerinde görülen matematiksel ve simetrik bakışlar tanımlanmaktadır.

İran dil kurumu sözlüğünde sanat, “bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda geçen “kullanılan yöntemlerin tamamı” ifadesi, bir olay veya nesneye olabildiğince çok açıdan bakabilmeyi öngörmektedir. Dolayısıyla, bu ifadenin matematiksel düşünce yapısı ile de örtüştüğü söylenebilir. Bu doğrultuda denilbilir ki, resim sanatı orantı ve geometriyi doğal bir biçimde içinde barındırmaktadır. Nitekim, matematiksel sanat (Math Art) veya türetmeye dayalı sanat (Generative Art) ile uğraşan sanatçılar eserlerini üretirken, matematikteki simetri, seriler, fraktallar ve istatistik gibi kuramlardan yararlanmaktadır. Boyutlar ve boyutlar arası geçişte sanatsal bir yön arandığında Escher ismi ile karşılaşmaktadır. Resim ve matematiği birleştiren eserleriyle tanınan Maurits Cornelis Escher, matematiksel sanat alanında çalışan öncü sanatçılardandır. Burada, Escher’in kullandığı düzlemsel simetri sistemi eserlerine atıfta bulunarak ele alınmaktadır.

ÇEŞİTLİ SİMETRİLER



RESİM 8 :Escher, 1948,Balık/Kuş .



RESİM 9 : M.C. Escher, Yengeç, 1947



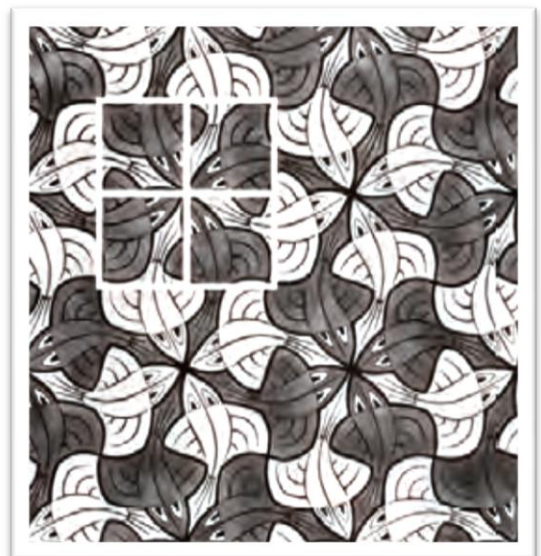
Resim 10: M.C. Escher, Böcek, 1937



Resim 11: M.C. Escher, Balık, 1937



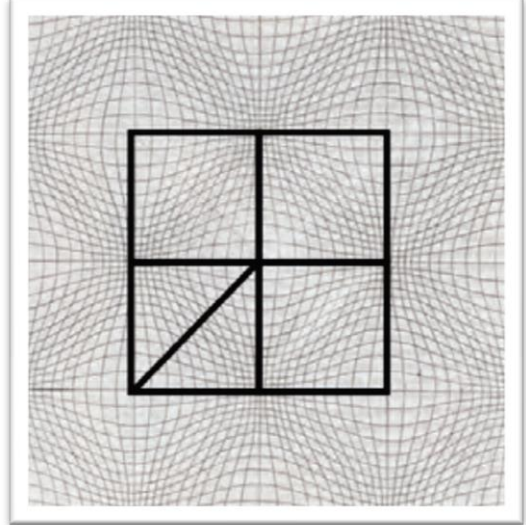
Resim 12: M.C. Escher, Kertenkele, 1945



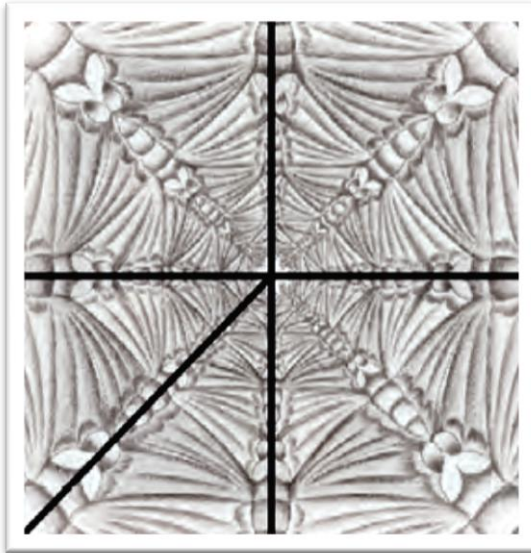
Resim 13: M.C. Escher, Kuş/Balık, 1961



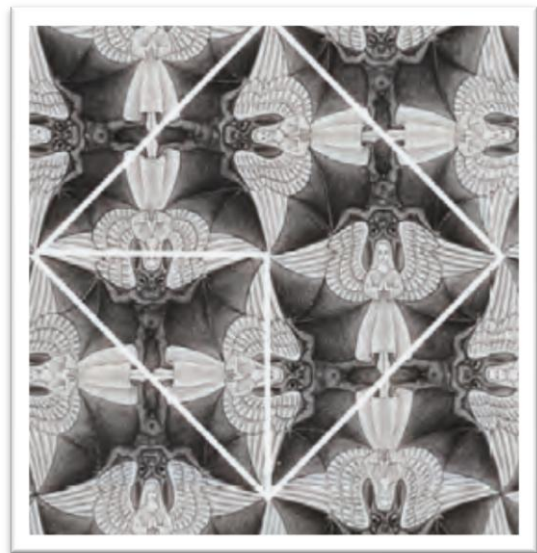
Resim 14 : M.C. Escher, Balık, 1953



Resim 14: M.C. Escher, Yarasa/Kuş/Arı, 1950



Resim 16: M.C. Escher, Böcek, 1963



Resim 17: M.C. Escher, Böcek, 1941



Resim 18: M.C. Escher, İki Balık, 1941



Resim 19: M.C. Escher, Kertenkele, 1965



Resim 20: M.C. Escher, Kertenkele, 1940



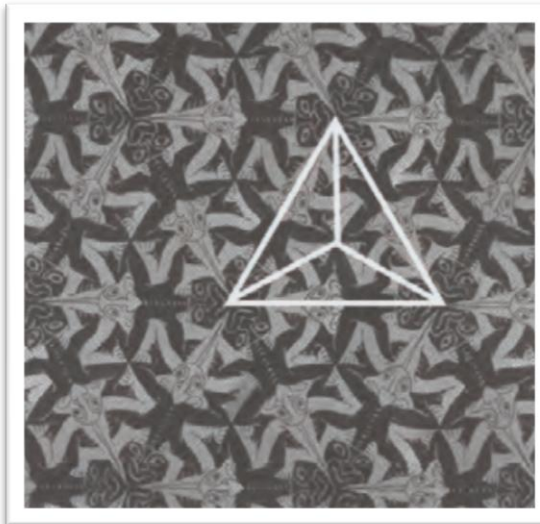
Resim 21: M.C. Escher, Böcek, 1953



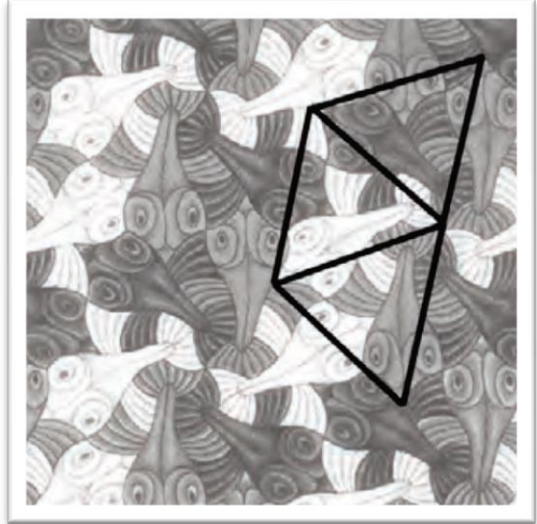
Resim 22: M.C. Escher, Kanatlı Aslan, 1959



Resim 23 : M.C. Escher, Balık/Kuş, 1942



Resim 24 : M.C. Escher, Kurbağa, 1944



RESİM 25 : M.C. Escher, 1948, Balık/Kuş

1 BÖLÜM

1.1 : SOYUT KAVRAMI

Soyut Sanat, Modern Sanat tarihinin şüphesiz en çok tartışılan kavramıdır. Hiçbir somut unsur içermeyen ve figüratif olmayan çalışmalara genellikle Soyut Sanat tanımlaması yapılmaktadır. Heykel, fotoğraf, grafik, seramik, sahne tasarımı, moda tasarım, mimari, peyzaj, tiyatro, sinema, edebiyat ve müzik gibi bütün sanat dallarında soyut kavramı ve soyut çalışma söz konusudur. Ancak maddeci yaklaşımların etkisiyle Soyut Sanat'ın yüzeysel ve salt biçimsel bir tanımlama olarak kaldığı, kavramsal derinliğinin yitirildiği ve özüne inilmediği görülmektedir. Bu anlamıyla Soyut Sanat, figüratif olmayanın ötesinde soyut kavramların işlendiği bir sanat olmalıdır.

Soyut kelime anlamıyla mücerret demektir. Mücerret ise bir şeyin başka bir şeyden tecrit edilmiş olduğunu belirtmektedir. Şayet bir şeyi bir şeyden tecrit ederseniz, artık o şeyde şeyden eser kalmaz.

Soyut ve somut kavramları, madde ile mana kavramları gibi birbirinin zıddı iki kavramdırlar. Şiirde kelimelerin ahenkle dizilişi, ölçü ve kafiye gibi özellikleri veya başka edebi nitelikleri o şiirin estetiğini ve armonisini oluşturur. Ancak o şiiri sanatsal ve estetik açıdan değerli kılan sadece kelimelerin dizilişi değil, şairin aşk, güzellik veya gerçeklik gibi şiire konu olan noktalarda manaları yakalayabilmesi ve bu kavramların derinliğini yansıtmasıdır.

Diğer sanat dallarında da durum bundan farklı değildir. Öyle ki, bir sanat eserinde madde ile mananın kıymeti ayrı ayrıdır. Maddi değeri çok ucuz olan bronzdan yapılan bir heykel, milyonlarca lira değerinde bir fiyata sahip olabiliyor. O sanat eserine bu değeri kazandıran üzerindeki soyut bir kavram olan ve sanatkarından dolayı mana kazanan sanat ve tasarımdır.

Plastik sanatlarda 19.yüzyıl sonunda İzlenimcilik ile birlikte gelişen Modern Sanat kavramı beraberinde soyutlama ve Soyut Sanat kavramını da getirmiştir. Öyle ki, fotoğrafın keşfi ile birlikte insanları ve nesnelere olduğu gibi tasvir etmek ve onları

gerçekte gördükleri hallerine benzer şekilde resmetmenin yerine, sanatçılar içlerinden geldiği gibi sanat eseri üretmeye başlamışlardır.

Sanat eleştirisi metotlarından Biçimcilik, sanat eserinde biçimi, onun teknik özelliklerini, estetik açıdan güzelliğini ve mükemmelliğini inceler. Ancak, sanat eserinde sadece biçimi ortaya koymak Soyut Sanatı ifade etmeye yetmez. Duygusal etkileşim kuramında olduğu gibi, sanatçının anlam dünyasında yer alan ilham, güzellik ve aşk gibi soyut kavramların da ele alınması gerekir. Sanatı bir iletişim aracı veya sanatçı ile sanat tüketicisi arasında bir alışveriş olarak düşünürsek sadece biçimciliğe dayanan soyut sanatın anlaşılmasız ve manasız bir şey olarak kalacağı ortadadır. “Anlaşılmasız bir kitap muallimsiz olsa, manasız bir kağıttan ibaret kalır” vecizesinde olduğu gibi, soyut sanatın da bir yorumu, ifade ettiği manaların bir açıklaması olması gerekir. Soyut Sanatta biçim kabuk ve zarf, mana ise inci ve içerik olarak düşünülebilir.

İlk insanlardan günümüze kalan arkeolojik buluntular pirimitif sanatın da soyut ve soyutlama özellikleri içerdiğini gösterir. Bilhassa mağara döneminde yapılan bazı duvar resimlerinde soyutlama, deformasyon, stilize etme gibi özellikler göze çarpar. Tarih öncesi çağdan kalma ikonlar, idoller ve çeşitli üç boyutlu biçimlendirmelerde de bunun örnekleri görülür. İlk insanların bazı figür tasvirlerinde idealizme varacak kadar mükemmel ulaşmaları, bazen de soyutlama ve stilize etmeleri, onların en az bizim kadar zeki ve duygusal özellikler taşıdıklarını ve bu yönüyle de bugünün insanına kıyasla hiçte ilkel olmadıklarını açığa çıkarmaktadır.

Mısır hiyerogliflerinden ilk yazınsal örneklerle doğru, insanlık soyutlama kavramını bilinçli olarak geliştirmiştir. Bütün alfabeler soyut veya soyutlanmış sembollerden oluşmaktadırlar. Örneğin Arap alfabesindeki ‘‘Ayn’’ harfi anlamı olan gözden soyutlanmıştır. Bu yönüyle, Sümerlerin yazıları, Uygur yazısı, Hint, Çin ve Japon yazısı gibi bütün medeniyetlerin iletişimde ortaya koydukları semboller birer soyut sanat örneğidirler.

Geleneksel Sanatlar olarak literatürlerde yer alan Hat, Ebru, Tezhib, Minyatür vs. gibi Sanat dallarında da soyutlama ve soyut sanat anlayışı vardır. Yazının bizatihi kendisi soyutlama olduğundan Hat sanatında soyut sanat özellikleri fazlası ile görülür. Ebru Sanatı aşk estetiği ve manevi duyguların yoğunlaşması, anlık ve kendiliğinden ortaya

çıkan, ilhama mazhar desenleri ile her seferinde benzersiz ve orijinal soyut çalışmalar ortaya koyar.

Minyatür sanatı perspektif ve gerçekçilik gibi kaygılar taşımayan, dekoratif resim özelliği ile bir derece soyutlamaya gitmiştir. Tezhib sanatı ve süsleme sanatları da doğadan soyutladığı hayvan ve bitki motifleri ile soyut sanat anlayışını binlerce yıl öncesinden günümüze taşımaktadır.

Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlayan Batı tarzı Resim Sanatı anlayışı Avrupa'da gelişen Modern Sanat akımlarının da takip edilmesini sağlamıştır. Bu yönüyle Güzel Sanatlar eğitimi, Batı sanatını ve estetiğini önümüze sermektedir. Diğer yandan, Orta Asya Türk kültürünün en eski örneklerinden günümüze dokumalarda yer alan soyutlanmış figürler ve semboller, soyut sanatın kültürel bellekte yer alan birikimlerini sergiler. Nitekim bu, doğu sanatının genelinde gözlemlenebilen bir durum olarak görülebilir. Asya'da, Ortadoğu'da, Arap Sanatı'nda ya da Afrika Sanat'ında yaygın bir biçimde dokuma eşyalar, kilimler ya da halılar üzerinde tabiattan soyutlanmış motifler yer alır. Asya ve Ortadoğu'da gelişen sanat, daha çok soyutlama eğilimi gösterirken, Avrupa sanat tarihinde daha çok somut ve ikonografik unsurların bulunduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, Soyut Sanat, sadece figürsüz ve somut unsurlardan yoksun bir biçimsellik anlamına gelmez. Soyut kavramların, aşk, hüzn, sevgi, nefret, hoş, güzel, çirkin, mutluluk, melankoli vs. gibi soyut manaların da tasvir edildiği bir anlayış olarak algılanması gerekir.

1.2. İRAN SOYUT RESMİNDE SİMETRİ

Girişte de bahsedildiği gibi, İran sanatı ve resminde “simetri” faktörü tarih boyunca farklı şekillerde var olmuştur. Aslında halı, mimarlık, seramik, minyatür, kitap süslemeleri ve diğer el sanatları gibi uygulamalı sanatlarda, simetri temel unsurlardan biri olarak günümüze değin gelmiştir. Ancak son yıllarda batı sanatının etkisiyle, resim başta olmak üzere İran sanatında simetri kullanımını büyük ölçüde azalmıştır. Hatta bir dönem tamamıyla ortadan kalktığı bile söylenebilir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi sanatçıların genellikle klasik batı eserlerinden etkilenmesi olarak görülebilir. Bununla ilişkili olarak, özellikle batı tarzında yapılan insan bedeni ve manzara resmine olan ilgi, simetrinin temel bir unsur olarak kullanımını ortadan kaldırmıştır. Bu dönemde, İranlı sanatçılar İran minyatür sanatı ve onun yaratıcı boyutlarını gerçek anlamda tanımadıkları için batı sanatının cazibelerine kapılıp kendi eserlerinde batı sanatının özelliklerini açığa çıkardılar. Öyle ki, bu sanatçılardan biri kendi ismini dahi değiştirip İtalyan bir sanatçının adını aldı.

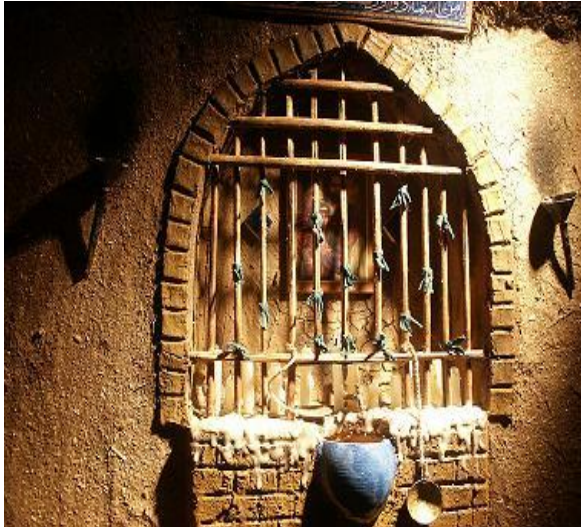
Daha sonra İran’dan batıya öğrenci gönderilmesiyle birlikte, sanatçılar modern ve ulusal sanatlarla ilgili daha fazla bilgi sahibi oldular. Böylece salt batı sanatına yönelik olarak ortaya çıkan bu düşünsel ve estetik yönelimin düzeltilmesi yönünde bazı girişimler yapıldı. Diğer bir ifadeyle, bu sanatçılar dünya çağdaş sanatının yöresel ve bölgesel sanatlardan etkilendiğini gördükten sonra kendi sanatlarının gerçek değerini anlamaya başladılar. Böylece modern sanatın imkânlar ve potansiyellerini kullanarak, ulusal ve dini kavramlardan da güç alarak yeni akımlar oluşturmaya çalıştılar.

Bu sanatsal akımlardan biri “Sakkahane Mektebi”dir. Bu bölümde bu grup sanatçıların faaliyetleri ve bu dönemde ortaya çıkan eserler anlatılmıştır. Bu grubun eserlerinde “simetri” başta olmak üzere, ulusal ve yerel geçmişe dair unsurlar açık bir şekilde görülmektedir.

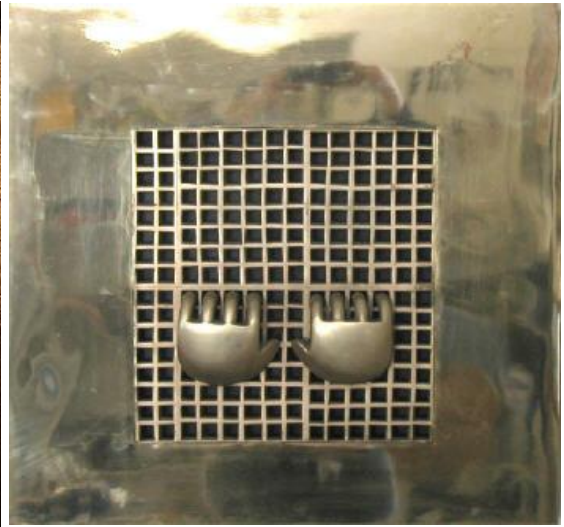
1.2.1. SAKAHANE STİLİ VE İRAN RESSAMLARIN’DAN ÖRNEKLER

Sakahane, su veren kişi anlamına gelen saka ve yer, mekan manasında kullanılan hane kelimelerinin birleşiminden oluşmuş bir tabirdir. Geleneksel İran mimarisinde geçitlerde bulunan küçük yerlere sakahane denilir. Susamış yolculara su vermek için, çoğunlukla taştan yapılmış, içi içilebilecek suyla dolu olan büyük çanak yapılarıdır. Beraberinde küçük kaseler de bu çanaklara zincirle bağlanmışlardır.

Sakahaneler ilk başta hizmet için yapılmışlardı ve onları yapıp koruyanların amacı sevap içindi. Bazı sakahaneler kalıcı idi. Bazıları sadece özel günler, özellikle yas günleri için vb. yapılırdı. Yolculara gece vakti yol göstermek için sakahanelerin etrafında mumlar yakılırdı ki zamanla bu dini bir boyut kazandı ve adakları olan insanlar Cuma geceleri sakahanelerde mumlar yakmaya başladılar. Tahran'da büyük sakahaneler yapıldı ve buralarda İmam-i Hüseyin'in kardeşi Hazret-i Abbas ve Ali Ekber gibi toplumsal anlamda önder şahsiyetlerin resimleri yapıldı. Halkın diğer adakları sakahane sorumlusu tarafından korunmaktaydı. En ünlü sakahanelerden biri Erdebil şehrinde yapılmış Şeyh Sefi Eddin Erdebili sakahanesidir. Bu sakahane 16. Yüzyılda yapılmıştır. Bir başka sakahane ise Yezd şehrinde 1517. yılda yapılmış Debbağ Sokağı sakahanesidir.



RESİM 26: Sakahane mekani (ziyaret yeri).



RESİM 27: Perviz Tenavoli,1977

,Sakahane,Heykel,bronz

Bu terim ilk defa gazeteci, çevirmen ve eleştirmen olan Kerim Emami tarafından kendi yapıtlarını ve gelenek ile modernitenin arasında köprü kurmaya çalışan bir grup İranlı sanatçıyı tanımlamak için kullanıldı. O, 1960'lı yıllarda hat sanatının ressamlıkta ortaya çıkışının bazı seyircilere Sakahane ortamını hatırlattığını söylüyor. Sonrasında bu terim kullanılıp yaygınlaştı ve bir gurup heykeltıraş ve ressam sanatçı tarafından da anlamı genişletildi. Bu sanatçıların eserlerinde geleneksel ve İranlı formlar bir çıkış noktası

olarak kullanılıyordu. Ancak bu sadece Fars hat sanatından yararlananlar için geçerli değildi. Bu akım modernizasyon sürecinin tam ortasında, gelenekçiler ve modernite taraftarlarının çekişmeleri sürerken ortaya çıktı. Diğer tarafta, uluslar arası alanda halk sanatı veya Pop Art kendi dönemini bitirip dağılmak üzereydi. Bu dönemde bir grup İranlı yenilikçi sanatçı, İran'ın bugünkü ressamlık sanatında olağanüstü etkiler bırakan yeni bir ekol yarattılar. Bu grubun eserleri 1961 yılında Tahran üçüncü bienalinde sergilendi ve daha sonra "Sakahane" yöntemi olarak tanındı.



Resim 28 : Jasper Johns. (Pop sanatı)

tuval üzerine yağlı boya.



Resim 29 : Hosein Kazemi.tuval üzerine

yağlı boya.100x80Tehran çağdaş muzesi koleksiyonu.

Sakahane ekolüne mensup sanatçıların eserlerine ve elimizde olan bilgi ve belgelere dayanarak, bu döneme ait sanatçıların İran'ın yerel ve dini inanışları ile bağlantıda olan bir dizi geleneksel simge ve şekillerden ilham aldıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla, Sakahane ekolünün temelini bu dönem sanatçılarının geleneksel şekillerden, dini inançlar ve simetriden yararlanması oluşturuyor.

Çağdaş sanatçıların, geçmişin mirası ve geleneklerinin peşinde olmaları yadsınamaz bir gerçektir. Henry Corbin'in de dediği gibi, gelenek aslında tekrar doğmaktır ve her yeniden doğuş, bir geleneğin şimdiki zamanda tekrar canlanması demektir. Bu nedenle

de geleneğin tekrar doğması her zaman şimdiki zamanla birlikte olur. Bu doğrultuda sanatçılar eserlerinde efsanelerden, sembolik ve simgesel bir dilden yararlanmışlardır. Sembolik dilden kastımız geleneksel simgelerdir ki, bu sanatçıların inançlarına ve etkilenmelerine işaret etmektedir. Nitekim, türbeler ve sakahaneler gibi küçük dini mekanlar ya da genel olarak bir şekilde toplumsal belleğe katılmış olan ziyaret yerleri sanatçıların eserleri için ilham kaynağı olabilmektedir. Böylece bu tip toplumsal hafızaların sanatçıların elinde yeniden canlandırılması ve doğması, sözgelimi İmam Hüseyin'in yarattığı kahramanlık ideallerine bizleri bağlayabilmektedir.



Resim 30 : İran Halisi. MÖ 1200,

Resim 31:Anonim,Bir İslami dua Yazısı.

Sanatçıların geleneksel simgelerden etkilenmelerinin kökleri onların dini inançları ve düşüncelerine dayanıyor. Bizim yöresel, geleneksel ve dini kültürümüzde olan ve sanatçıların eserlerinde kullanılmış olan geleneksel simgelerin hepsinde bunlardan ilham alınmıştır. Geometrik formlar için yazıt şeklinde bir zemin veya yazılı kumaşlar, bakır pençeler ve renkli tavus kuşunun kanatları gibi dini nişaneler, süs için yapılmış nakışlar, Kaçar kadınlarının suratları, dev ve güneş hanım gibi efsanevi tasvirleri bu

simgelerden birkaçı olarak burada sıralanabilir. Sanatçılar bu eserleri sadece simgelere bakarak ve Sürrealist bir tarzda çizmişlerdir. (Pakbaz, 2000, 215)

Bu yöntem'de kökü kültürel, yöresel ve dini inançlara dayanan Sakahaneler ve ziyaretgahlar İran'ın yenilikçi sanatının yaratılmasına neden oluyor. Hüseyin Zenderudi, Feramerz Pil Aram, Parviz Tanavoli, Masud Arabşahi, Mansur Gandriz, Sadeg Tebrizi,



Naser Oveysi, Jaze Tabatabai ve Mansure Hoseyni gibi insanlar bu sanatta öncülük etmiş ve bu yöntemde yeni imgeler yaratmışlardır.

Resim 32 :Pop art tasarımı

Onlar batının soyut sanatı ile İslami İran'ın geleneksel sanatları arasında çoğul yakınlıkların

olduğunu ve bu benzerliklerden yeni eserlerin yaratılabileceğini fark ettiler. Böylece ziyaretgahlarda mevcut olan çeşitli Farsça yazılar, İslami şekiller, kırsal ve sıradan motifler bu sanatçıların eserlerinde dikkat çeken unsurlar haline dönüştürülmüştür. Bir anlamıyla geçmişin mirasını bu günün modern sanatında yeniden canlandırılmaktaydılar. Nitekim, sonrasında gelecek nesillerin çalışmaları da Tahran bienallerinde “Sakahane” ve “resim-hat” hareketlerinin yaratılmasına neden olmuştur. Süsleme sanatları fakültesinden mezun olmuş olan bu grup sanatçılar modern ressamlığı motifler, simgeler ve milli-mezhebi şekillerle bir modülasyona tabi tutmaya başladılar.

Bu çalışmada Sakahane ekolünün yaratılmasında etkili olan sosyal unsurları ve batı ressamlığının bıraktığı etkileri inceleyeceğiz. Daha sonra tanımlayıcı, analitik ve karşılaştırmalı şekilde bu unsurların 1960'lı yıllardaki ressamlığın oluşmasında bıraktığı etkiler ele alınacaktır. Bu amaçla onun görünüşteki özellikleri ve tarzı, eserlerin içeriği, grubun ortaya çıkış amacı, toplumun ona karşı olan davranışı ve nedenleri ve ayrıca bu ekolün ortaya çıkmasına zemin yaratan sosyal şartlar incelenecektir. 1930-1940 yılları arasında Gelenek ve modernizm arasında olan çekişme, kültürel, sanatsal ve diğer

alanlarda modernizmin gelişmesi ve dindar aydınların batılaşmaya karşı olan davranışları bu ekolün yaratılmasında etkili olan nedenlerdendir. Bu ekolün yaratılmasında Avrupa toplumunda ortaya çıkan sanatsal olayların doğrudan bir etkisinden de bahsedilebilir. Post-modernizm ile aynı dönemlerde ortaya çıkışı ve bunun Sakahane resimlerinde geçmişe yönelen, eklektik odaklı ve çoğulculuğun birleşimi bir sanatsal bakış açısı yarattığı görülebilir. Öyle ki, İran'ın geleneksel motiflerinden simetrik bir formda yararlanma ve simgelere odaklanmanın post-modern düşüncenin izlerini yankıladığı düşünülebilir. Diğer taraftan da kökü İran'ın eski imgelerine dayanan bu eserlerin gizemi bu grubun başarısının diğer bir nedeni olarak sayılabilir.



Resim 33 : Parviz Tanavoli.Heykel.burns.

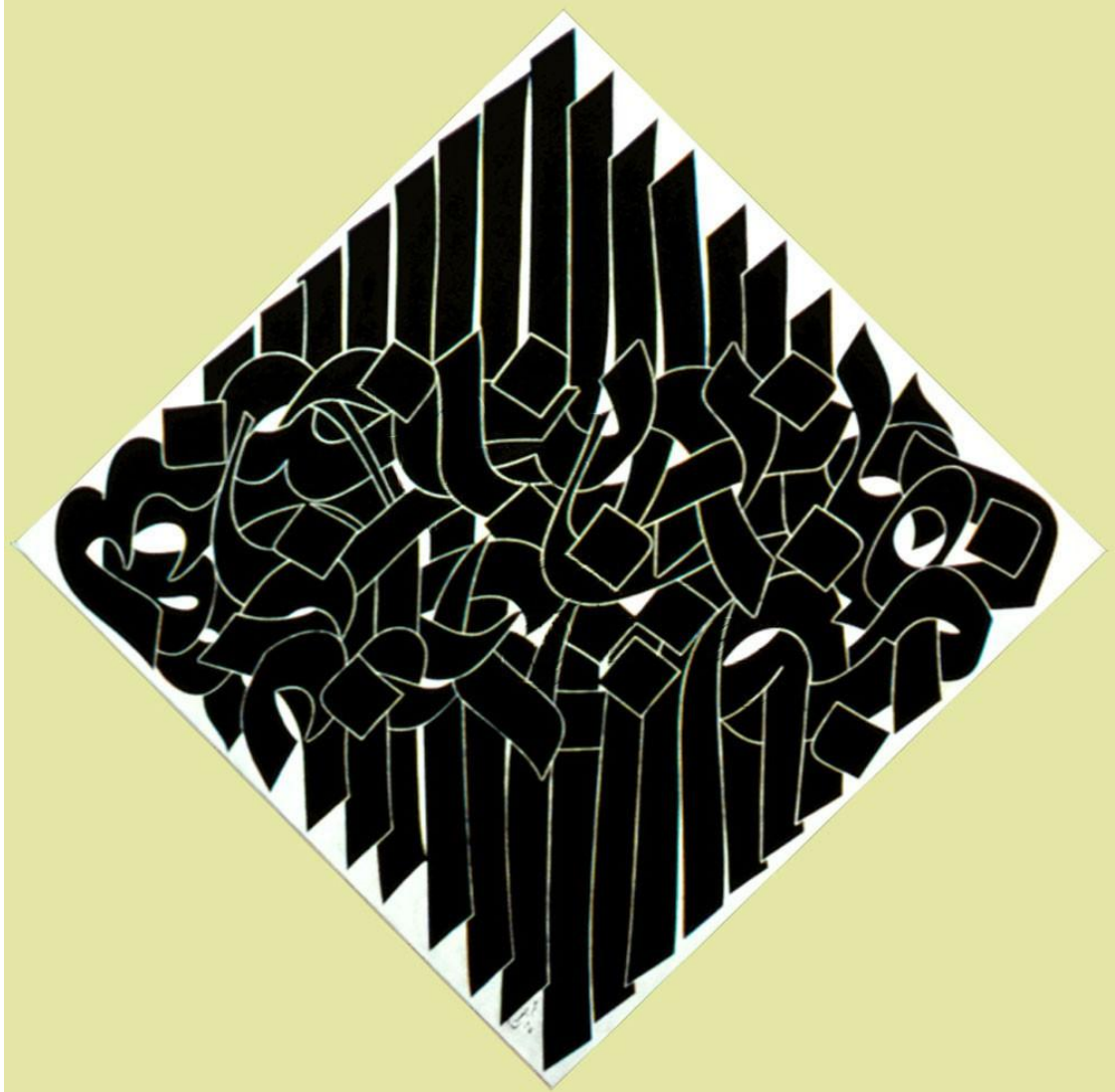


Resim 34 : Mesut Erebaşahi .tuval üzerine yağlı boya.Tehran çağdaş muzesinin koleksiyonu.

Yıllar önce yöresel motifler ve konuları kullanan Celil Ziyapur'dan sonra ilk defa bu ekol ısrarla geçmişin geleneksel tasvirlerini canlandırmıştır. Buna ek olarak, Ziyapur'un eserlerinde gözden kaçan bir noktayı, yani geleneğin dini yönünü ayırmayı başarmıştır. (Eskenderi, 1379, 34)

Genel anlamıyla onlar gelenek ve yeniliğin arasında bir köprü oluşturmaya çalışıyorlardı. Öyle ki, Sakahane tabiri yöresel formlardan ve bir şekilde İran sanatından eserlerinde yararlanan bütün sanatçılar için kullanıldı.

Kerim Emami 1977 yılında yayınlanmış olan Sakahane grubuna ait ressamların broşüründe şöyle yazdı (Pakbaz, 2000, 307). "Milli ressamlık ekolü, Sakahanelilerin ortaya çıkmasından önce göksel bir rüyaydı "Sakahaneliler gösterdiler ki, yanı başında ve tanıdık olan malzemeleri kullanarak çok daha rahat bu ekole ulaşılabilir" (Guderzi, 2001, 104). Herhalde bu isim kullanıldı ama hangi isim başından beri mükemmeldir ve herkesi memnun edebilir ki".



Resim 35 : Mohammed Ehsaei .tuval üzerine yağlı boya.150x150 cm.ozel koleksiyonu..

1962'de düzenlenen Tahran üçüncü bienalinde Hüseyin Zenderudi, Naser Oveysi, Sadeg Tebrizi, Feramerz Pıllaram, Jaze Tebatebai, Perviz Tenavoli ve Mansur Gendriz gibi tanınmış sanatçılar vardı. Bu sanatçıların eserleri genelde geleneksel ve modern unsurların bir karışımından oluşmaktaydı. (Afşar Mohacer,2005, 21) Perviz Tenavoli bu mektebin yaratılmasında Kebud Atölyesinin rolünün etkili olduğunu, geleneksel sanatların ve halk inançlarının da onların temel niteliklerinden olduğunu söylüyor.



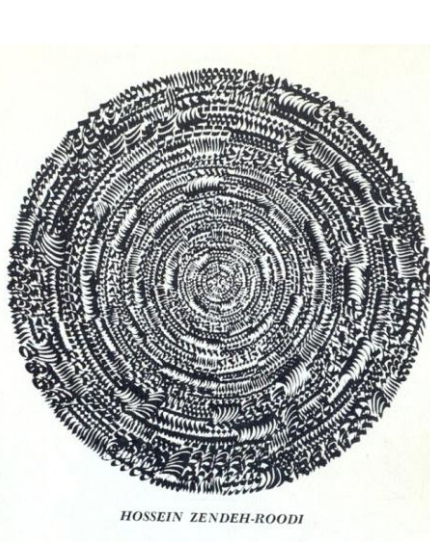
Resim 36 : Soltan Mohemmed İran resimin'de simetri. Banyo Kağıt üzerine suluboya.1529.(bir eski hamam).

(İranpur, 2003, 127) Bu grup genelde Tahran Üniversitesi'nin süsleme sanatlar fakültesinden mezun olmuşlardı ve 1956 yılından itibaren işlerini modernist bir grup olarak işler üretmeye başladılar. (Guderzi,2001, 142).



Resim 37 : Sadek Tebrizi.1973.Tuval üzerine karışık
üzerine karışık teknik. Tehran

Resim 38 : Naser Ovisi.1969.Tuval
teknik.60x60 cm. Özel koleksiyon.140x120cm.



Resim 39 : Zende rodı. Tuval üzerine yağlı boya
50x70 cm. Tehran çağdaş müzesinin koleksiyon

Resim 40 : Mansour Gendriz. Tuval üzerine
yağlı boya.150.150cm.Özel koleksiyon

Sakahane ressamaları ilk önce geleneksel motifler ve şekillerde araştırmaya başladılar. Kaçar dönemine (1793-1923) ait motifler, Nasirettin Şah devrindeki kadın vücutları ve

atlıları gibi eski unsurlardan, yazıt hatları, mühür, Çehel Kilid Kasesi³ ve kilim desenleri, penceye pençten (beş masumun pençesi), kubbe ve hatta Süryaniler dönemine ait kabartmalı desenler ve Ahameniş yazıtları gibi çok eski motifler de onların gözünden kaçmadı. (Guderzi, 2001, 104)

‘’ Bu grup batının soyut ressamlığının estetiğini İranlı-İslami sanatlarına intibakla yöresel sanata doğru yeni bir yol açmaya çalışıyordu.’’
(Afşar Muhacir,2005, 1989)

Tenavoli bu konuda "biz işimizin mutlaka batının sanatsal ekollerine uygun olarak yapmamız gerektiğini düşünüyorduk ve esasen batı kültürüne karşı olan bu kötü düşünceyi dağıtmak istiyorduk. Sakahane ekolü bize gösterdi ki İran'a ait olan kaynaklar ve malzemeler de İran sanatçısının yemini temin edebilir" diyor (Şemhani, 2005, 133).

Sanat eserlerinin incelenmesinde eserin anlamının amacında mevcut olması gerektiğine dikkat edilmelidir. Dolayısıyla, sorun bir eserin neye ulaşmaya çalıştığı ve başkalarının gözüne ve algısına nasıl etki ettiği ile ilgilidir. İşte, Sakahaneliler bunu ispatlamaya çalışıyorlardı. Geleneksel ve yöresel sanatı kullanarak öyle bir kaynak elde etmişler ki bu yönüyle form, renk, yapı ve görsellik açısından her türlü terkip ve yaratılış imkanını sanatçıya verdiği söylenebilir.

Celil Ziyapur'un söylediği gibi sanatçı kendi toplumunun kimliğini tanıyan ve onu tanıtan insandır. Birey bahsedilen gelenekleri kimliğinde taşıdığı ölçüde, kendimizi gelenekler olmadan bulamayacağımızı söyleyebiliriz. Dolayısıyla, sanatçı kendi kültür alanında geleneklerden ilham alıp içerik oluşturmaktadır. Geleneksel sanatın değerlerini ve eski hazinelerin korunmasının gerekliliğini göz önünde bulundurmadan salt batı ekollerini anlamaya çalışmak ve karşılamak bu açıdan pek mümkün değildir.

1.Meşhet şehrine ait eski bir hediyeliktir. Pirinçten yapılmış bir kasedir ki her tarafında “قل”, yani söyle ile başlanan kırk ayet yazılmıştır ve zincirle kırk küçük anahtar ondan asılmıştır.

Michel Foucault, Sözcükler ve Şeyler kitabında diyor ki: "biz sadece belli bir çağın düşünce sisteminin düşünülmesine izin verdiği şeyleri biliyoruz" (John Davino, 2000, 30). Bu yönelim İranlı düşünürlerin batı kültürüne karşı olan düşüncelerde doğrudan etkilendiklerini gösteriyordu. Diğer taraftan İran sanatçısı kendi milli ve geleneksel sanatına şüpheyle bakıyordu. Kültürel ve sanatsal değerlerin temelini yıkılmak üzere olduğu bir çağda yeni küresel sanat, milli ve geleneksel kimliği korumak sloganıyla ilerliyordu. (Guderzi 2001, 143).

Resim 41 : Mesut, Arabşahi.1961. Tuval üzerine karışık teknik 120x200 cm. Özel koleksiyon.



Dikkat etmemiz gerekiyor ki sanatçının sanatsal pratiğinde değişikliğe gitmesinde tek amacın yeni yollar yaratarak diğeri ile ilişkiler kurmaktır.

Böylece toplumun kendisinin yaratamadığı yeni bir söylem ve katılımı ortaya çıkarmayı amaçlar (Doino, 2000, 33). Bu noktada sanatçının başarısını garanti altına alan tek şey, toplumun belirli bir kesimini bir dereceye kadar ona inanmak, işini anlamak ve ona tepki vermek üzere ikna edebilmektir. Bu yüzden sanatçı grubun değerlerini görmezden gelemez. Sakahane akımı aslında bu güne kadar devam eden, elden gitmiş olan kimliğin bir arayışıydı (Eskenderi, 2000, 38).

Bu eserlerin muhatapları açısından bakıldığında iki grubun varlığından bahsedilebilir. Birinci grup zamanın önde gelen aydınlarının olduğu bir topluluktur. Bunlar Sakahane ekolünü bir çeşit sosyal gereksinim olarak görüyor ve aynı zamanda milli ve geleneksel kültüre bağlanmasını, dahil edilmesini istiyorlardı. (Eskenderi, 2000, 35). Bununla birlikte hem ülke içinde hem de ülke dışında büyük sergilere ve iki yıllık toplantılara

iştirak eden hakemler ve arkadaşlar onlara karşı pozitif tepki veriyorlardı. (Pakbaz, 2001, 210).



Resim 42 : Mesut Arebşahi. Tuval üzerine . **Resim 43 :** Mesut Arebşahi.1963.Tuval üzerine
karışık teknik. 140x120 cm. yağlı boya. 92 x100 cm.,Özel koleksiyon.

Öyle ki, Avrupa'nın bazı seçilmiş eleştirmenleri İranlı sanatçıların Paris'e göndermiş oldukları eserlerine ilgi gösterdiler. Bu olay yeni İran'ın milli sanatının yaygınlaşması amacıyla 1962 yılında Tahran'da üçüncü bienalin düzenlenmesine neden oldu. (Guderzi, 2005, 201). Bu grubun başarısının sırrı; birincisi, İran'a ait olan zengin geleneksel resimlerinin hazinesi idi ve diğeri, bu resimlerin esnekliği ve sanatçıya verdiği özgürlük ve imkandı. Böylelikle, özgürce istediği boyayı ve bileşimi seçebiliyor ve farklı sanat eserleri yaratabiliyordu. (Pakbaz, 2001, 210).

Ancak bu eserlere karşı olan bir grup da vardı ki, Celal Al-Ahmad Hüseyin Zenderudi'nin eserlerini gördükten sonra onları boşluğu doldurmak için yapılmış saçmalıklar olarak adlandırıyorlardı. Modern ve geleneksel sanatın savaşında modern sanat kazanıyordu ama bu başarısından zevk alamıyordu. Çünkü bu yeni sanatçıların

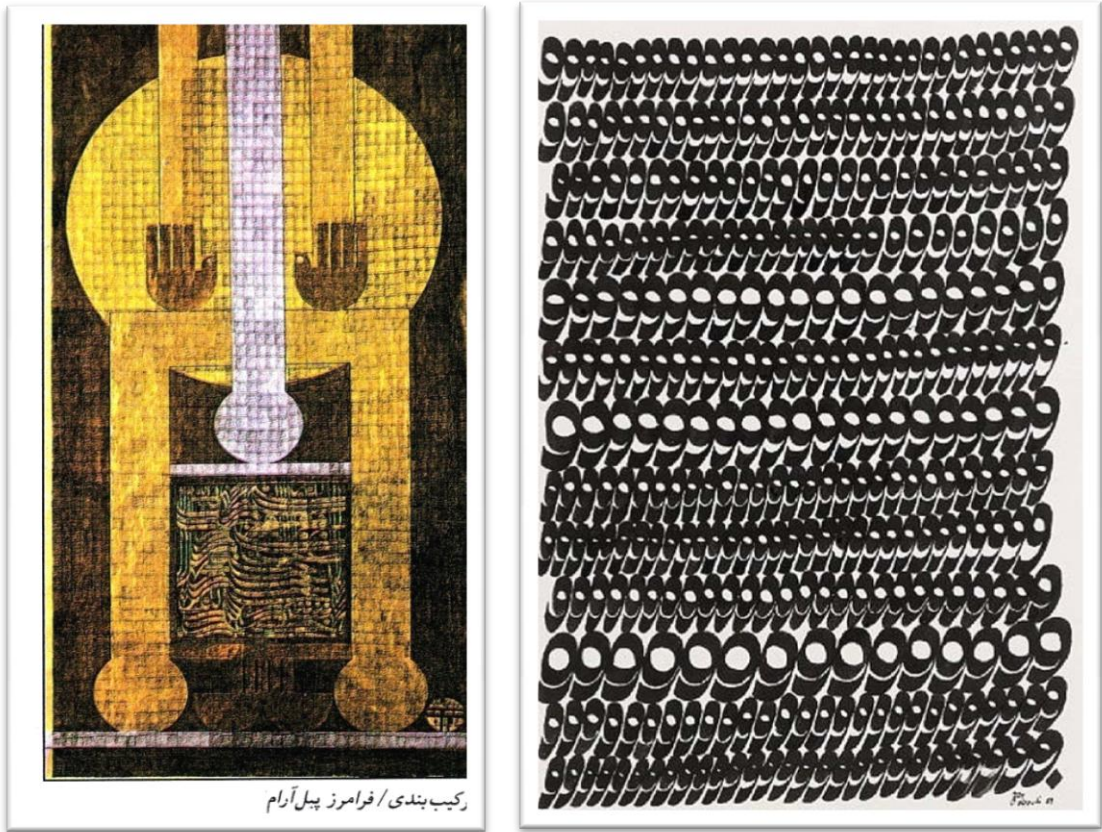
yeterince sadık muhatapları yoktu. (Afşar Mohacer, 2005, 199). İbrahim Ceferi bu eserlerle ilgili şöyle diyor: Sakahane grubunda yer alan eserlerin birçoğunun amacının turistleri memnun etmek olduğu şüphesizdir. Yani derin görüşü ve sabrı olmayan bir muhatap ki, hemen görüp yararlanmak istiyor, her şeyin hazırını ona vermelerini ve onun şuuru ve anlayışı kadar eğilmelerini bekliyor. Modern bir anlatı, üzerine Ahaameniş veya hat sanatı, vb esansı ile birlikte onu memnun ediyor. (Mohacer, 199). Bu sanatçıların eserlerinde modern sanatla geleneksel nakışların birbiri ile bağlantısı çok zayıftı ve muhatabın üzerinde derin bir etki bırakamıyordu. Yenilikçi sanatçılar, genelde geleneğin en bilenen ve popüler unsurlarını kullanmışlar ve çok az sayıda kişi onun güzellik cevherine yaklaşılmaya çalışmıştır. Ama bir sanat eserinde kullanılmış olan simgelerin bütünü bizi simgelenmiş eşyalara doğru götüren bir uyarıcıdan başka ne olabilir ki. Kendinden ve zaten bizim için anlam taşıyan eşyalar. Bu noktada sadece bizim alt bilincimize yerleşmiş ve kalıcı olan bir anlam yeterlidir. İlk bakışta muhatabı memnun eden eserlerin hakkında söyleyeceklerimizin hepsi bu kadardır ve çok rahat eleştirilebilirler (Doino, 2000, 20).

Aydın Ağdaşlı, 60 yıllarda ortaya çıkan sanatçıların hakkında şöyle yazıyor :

"bu kuşak geçmiş kuşağın emeklerinin sonucunda bazı rahatlıklar elde etti ve ressamlar bütün güçleriyle on yılın içerisinde batının yüz yılda elde ettiğine bakıp onu sunmaya çalıştılar". (Afşar Mohacer, 2005, 211)

Ve sonuç kargaşadan ibaret oldu. Elde edilen sadece uzaklık ve yabancılıktı. Bu dönemin aydını ve sanatçısı Taziye'den de boşluk tiyatrosu kadar ve kübizm'den minyatür kadar uzak kaldı. Sonuçta bu eserlere karşı olan muhaliflerin düşünceleri iki nedenden dolayı zamanla azaldı.

Bunlardan ilki, Savaş Horozu Derneği (Beracat Horozu) ve Celil Ziyapur'un çalışmaları idi. 1940 ve 1950'li yıllara denk düşen bu dönem, eserlerin anlaşılabilir ve yetkin olmayışı gerekçesiyle, muhatapların muhalefetlerinin en yoğun olduğu dönemdir. Ziyapur'un dediği gibi "insanlar anlamak için düşünmeye ihtiyaçları olmayan ve rahat sanat eserlerine alışmışlardı". Bununla birlikte, bu grubun çalışmaları az da olsa insanların modern sanatla tanışmalarına neden olmuştu. İkinci neden ise, eserlerde geleneksel, dini ve milli unsurların kullanılmasıydı. Böylece yetersizliklerinin bir parça geriye itilmesi ve arka planda kalması söz konusu oluyordu.



Resim 44: Feramerz Pilaram. Tuval üzerine **Resim 45 :** Hosein Zendehtrodi . Tuval üzerine
karışık teknik. 40x100 cm. karışık teknik. 140x100 cm.

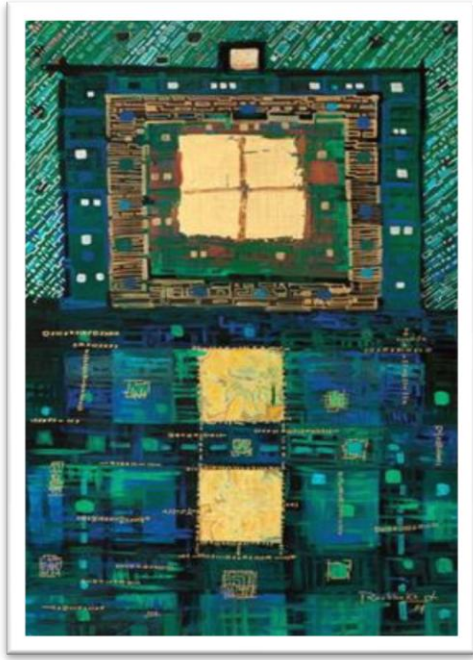
Gurvitch'in yazdığı gibi, hiç şüphesiz Lukas'a ait olan düşüncenin temeli medeniyetten kalma eserleri toplumsal yapıya bağlayan tayin edilmiş noktalardır. Bu şu anlama gelmektedir. Birbirinden ayrı iki tabiat bazen zorunlu, bazen de tesadüfen bazı noktalarda birbirine yaklaşıyor ve karşılaşılıyorlar. Bunlardan birisi yaratıcı maneviyat ve diğeri ise sosyal yaşamdır. Onun bakışına göre, belirli bir döneme ait en önemli sanatsal iş en azından ortak bir tecrübenin kazanılması için bir süzgeç gibi davranıyor. Çünkü düzenli bir ekol ve sistem, çağdaşlarının gündelik hayatta karşılaşma ihtimali olan sorunlarını içeriyor ve bazen de onların çözümünü başarıyor.

Her ne kadar tüm sanat ekolleri ilk bakışta özel ve kişisel gerekçelerle kurulmuş ya da sürdürülmüş gibi görünse de sosyolojik açıdan toplumsal ve sınıfsaldır. Bu sebeple bunlar toplumsal tarihe bakmadan ya da toplumda vuku bulan çeşitli değişimler göz önüne alınmadan incelenemez. Sonuçta sanatta üslupbilimi, sanat sosyolojisine bağlıdır. (Aryanpur, 2001,112). Diğer taraftan da sanatsal ifadenin bütün çeşitleri bir toplumdan

başka bir topluma doğru akışı sırasında olağanüstü çalışmalara ve canlılığa ulaşabilmektedirler. Bu açıdan bakıldığında sanatsal dönüşümlerin toplumsal değişimler ile ilgisi olduğundan bahsedilebilir. Dolayısıyla, Sakahane yöntemin ortaya çıkış nedenlerini de o zamanda İran toplumunun içersinde ve özelinde yaşanan dönüşümlerde aramalıyız. Nitekim, İran'da modernizmin ortaya çıkışı ve batılılaşma süreci, Sakahane ekolü ile bir paralellik içerir.

Aslında modernizm insanın bireyliğine değer vermesi, gelişme isteği, yenilikçilik ve bilinlik üzerine kurulmuştur. Bu doğrultuda kültürel anlamda eski inanışlar ve geleneklerin yerine yeni bir kültürel bakış oluşturmak modernleşme sürecinin bir getirisi olarak görülebilir. Her ne kadar batı modernizmi ile ilişkileri 16.yy Sefevi dönemine kadar götürebilsek de (Nami) İran'da modernizmin, özellikle estetik bağlamda, genişleyen etkiler göstermesi yaklaşık son yetmiş yılı kapsamaktadır. İkinci dünya savaşının İran'a yayılan etkileri, Rıza Şah'ın gitmesi ve az da olsa sosyal özgürlüklerin çoğalması sanatta yeniliklerin aranması için bir fırsat yarattı. İran çok hızlı bir biçimde farklı düşünceler ve ideolojilerle yüzleşti. Aydınlar büyük bir heyecanla yeni kavramların peşine düşüyorlardı. Böylece, Avrupa tarzı modellerde ve düşünme biçimlerinde eserler ortaya çıkmaya başlamaktaydı.

Sanatçıların merakları onları empresyonizmden kübizme, sürrealizmin hayallerinden soyut formlara kadar farklı eğilimlerde eserler üretmeye yöneltti. Ancak yaratıcılık ve yenilik bu yeni çalışmanın altında gizlendi. (Pakbaz, 2001, 205). Apadana kültür merkezi ve Savaş Horozu Derneği 1949 yılında kuruldu. 1960'lara kadar eski ve yeni arasında çatışmalar bu doğrultuda sürdü. Celil Ziyapur yöresel sanatı kübizme birleştirdi. (Nasi,1999, 8)



Resim 46: Jefer Ruhbekş ,1977,Tuval
üzerine yağlıboya.60x100 cm.



Resim 47:.Jazeh Tebtebaei.1980.Heikel,burns.

Bu hareketin ortaya çıkış nedenleri arasında şunları söyleyebiliriz: 1940 yılda güzel sanatlar fakültesinin kurulması ve Fransız hocaların resim ve heykel bölümlerinde ders vermeleri (Pakbaz, 2001, 25). Süsleme sanatları fakültesinin de 1960 yılında Fransız hocalar ve batıda eğitim almış İranlı hocalar tarafından kuruldu (Afşar Mohacer, 193, 2005). Sadeg Tebrizi, Feramerz Pilaram, Mesud Arabşahi, Hüseyin Zenderudi ve Mansur Gendriz gibi bu gruba ait insanlar bu fakülteden mezun olmuşlardı.

Fakültede verilen süsleme sanatları dersleriyle tanışmak, bu sanatçıların düşüncelerinde (fa.wikipedia.org/wiki) Sefeviler döneminden beri kaybolmuş olan İran sanatının özünü ve niteliklerini yeniden ortaya çıkarttı (Meerek Nejad, 2006, 8). Ziya-Adin İmami bu konuda şöyle söylüyor "Roje ve Brone gibi modern resim ders veren birkaç Avrupalı hocamız vardı. Mühendis Seffari de süsleme mimarlığı dersini veriyordu. Orada eğitim onların düşünceleri ve fikirleri ile birlikte verilirdi" (Afşar Mohacer, 193, 2005).

1958-1964 yılları arasında iki yılda bir düzenli şekilde beş toplantı yapıldı. Bu noktada iki yılda bir düzenlenen toplantıların, kongrelerin ve genel olarak devlet desteğinin özel amaç taşıdığını söyleyebiliriz. Şah'ın kültür işleriyle ilgilenen memurları hem modern ve hem İranlı kimliğini taşıyan bir çeşit resmi sanatın varlığını istiyorlardı. Sonuçta İran

ressamlığında bir çeşit çoğulculuk isteği ortaya çıktı (Afşar Mohacer, 215, 2005). İranlı sanatçıların Venedik Bienali, Paris'te sonbahar salonu ve Washington'un V.S. Art sergisi gibi uluslararası sergilere katılması bu sergilere giren bazı sanat eserlerinin tanınmasına ve yerleşik bir ekol olarak tanınmalarına zemin hazırladı.

Modernist olmak ve yanı sıra geleneğe de bir bakış atıp ona değer vermekle bu ikisini birbiri ile birleştirebileceklerini düşünenler, modernist ve gelenek olmak hakkında yeterli bilgiye sahip değillerdir. Genon'a göre bu iki sanatın birbirlerine zıt bakışları vardır. Bu yeni sanat aslında gelenekte mevcut olan şeyin yeniden ortaya çıkmasıdır (Nedimi, 2003, 131). Geleneksel sanatta sanatçı, sanatın köklü değerlerine hizmet eder ve sanat sanatçıyla tanınmaz (Nedimi, 132). Modern sanatta önemli olan ise sanatçının iç dünyası, duygu, düşünce ve psikolojik tecrübesidir (Arnason, 2004, 4).



Resim 48: Ziaeddin Emami , Tuvall üzerine yağlıboya. 60x100 cm. Özel koleksiyon



Resim 49: İran mimarisinde bir tasarım.

Ama dikkat etmek gerekir ki bu ressamların büyük bir kısmının eserlerinde simgesel anlatım gizeminin İran sanatının özel dünyası ile kopmaz bir bağı vardır. Başka bir ifadeyle, İranlı sanatçıların modernizme olan yönelimlerinin bir kısmı doğacılıktan vazgeçmenin kültürel ve tarihi sabıkasından ve natüralist yönelimlere karşı verilen tepkilerden kaynaklanıyor. Bu yüzden İran resim sanatı uygun zeminin yaratılmasıyla modern resmin farklı ekollerinden çok çabuk etkilendi. Özellikle de temsili ve sürrealisti yönelimlerin burada ağırlıklı olarak yer aldığı eklenebilir (Ağdaşlı, 2000, 7).

Kültür sorumlularının moderniteye ilgi göstermelerine karşı aydınların tepkileri, kendine geleneklerine dönüş ve batıdan gelen birikime bir direnç göstermesi 1962 yılından sonra daha da genişledi (Afşar Mohacer, 2005, 186). 1961 yılında Celal Al-Ahmed, Ali Şerieti, Talikani, Moteheri ve mühendis Bazergan gibi dini aydınların varlığı oldukça etkiliydi.

Petrolün millileşmesi ve 1953 yılı darbesi modern ve geleneksel kültürle ilgili tartışmaları güçlendirdi. Ruin Pakbaz İran ve Modernite adlı kitabındaki bir makalede, bir nevi Sakahane ekolünü dönemin hükümeti ile ilişkilendiriyor ve turist sever olmalarının hükümetin politikası ile alakalı olduğunu söylüyor. (Afşar Mohacer, 2005, 199).

Pierre Bourdieu bu konuyu sanatçıların devlet ve topluma olan bağlılıkları konusunda tartışıyor. Ona göre sanatçılar iki kutupta yer alıyorlar. Biri egemen güce bağlılık gösterirken, diğeri bu güçten bağımsız koşullar içinde hareket etmeye çalışan kutbu oluşturuyor. Bağımlı grup resmi söylemin koşulları içinde ve onun belirlediği formlar içinde eserler üretirken, bağımsız grup zamanla kendine has koşulların sonucu olarak bir dizi yeni form ortaya çıkarmaktadır.

1960'lı yılların sanatçıları aydınlık akımının içselleşmesinden dolayı, kendi kimliklerini geçmişteki akımların ve geleneklerin canlandırmasında görüyorlar. Ama bu canlandırma sadece dini ve geleneksel simgeler, motifler ve nakışların vasıtasıyla gerçekleşiyor. Bu anlamda genel yapı ve birleşim yönteminin modern olduğu söylenebilir. Bu sanatçılar hem kendi dönemlerine hakim olan sistemin isteği yönünde hem de kendi dönemlerinde var olan dini aydınlarla aynı istikamette hareket ediyorlardı.

Nitekim, devlet destekleri ve bienallerin düzenlenmesi bu konuyu destekler nitelikte görülebilir.

İran'da Sakahane ekolü, dünyada çağdaş sanatın postmodern düşünce ile eklemlenmesi ve bu düşünceye ait teorilerle uyumlu bir biçim kazanması ile ortaya çıkıyor. (Eskenderi, 2000, 39). Bu doğrultuda, modernizmin içinden doğmuş, yepyeni bir hareket (Keşmirşeken) olan postmodernizmin akılcılığın birçok yönüne eleştirel gözle baktığı ve modernitenin geleneksel değerlerini ret ettiği söylenebilir.

Postmodernizm geçmişe ait görüntüler ve şeylerden yararlanabilmekle birlikte onları yeni bir metinde birleştirerek anlamlarında da önemli değişiklikler verebilmekte özgürdür. Geçmişte sanatçıya ve esere verilen önem ya da değer bugün pek de dikkate alınmamakta ve eserin içeriği yahut etkisi daha çok önemsenmektedir. Bir diğer noktada, postmodernizm ile birlikte sanatsal biçimlerin dağılmasından gözlemlenebilir (aynı,61). Modern düşüncenin halkın ya da muhatabının anlayıp anlamadığını önemseyen tavrının yerine, ayrıcalıklı bir kavrayışı önemseyen bir tutumun ortaya çıktığından bahsedilebilir. Diğer bir deyişle, toplum dehalarının eline geçmekte, estetik hisleri olan ve normal insanların anlayamadığı şeyleri anlayan dehaların varlığı muhatap olarak aranmaktadır.

Bu tarz daha çok ruh ve maneviyattan uzak olan bir tarzıdır (Rihtegeran, 2001, 183). Mehrzad Burucerdî'nin dediği gibi geleneklere saygı göstermenin güçlü kökleri olan bir toplumda, moderniteyi anlayıp kucaklamak, korku, ıstırap ve şüpheden uzak kalmaz. Bu toplum çok güçlü metafizik inançlara sahiptir (Cehanbeglu, 2006, 9). Şüphesiz sanatsal yaratıcılık alanında milli ve yöresel kimlik büyük önem taşımaktadır. www.bais.ir (Keşmirşeken).

| | Akademizm | Modernizm | Postmodernizm |
|------|---|--|--|
| Batı | 16. ve 17. YY. Akademilerde yazılı disiplinli ve sert kaideler toplusu(Pakbaz, 2000, 30) | Empersyonizmin başlangıcı, fakat 1899 yılı Fovizme inananları bilinçli bir şekilde geçmişten kopuş ve Akademizmle karşı karşıya gelmek Estetik ölçütler ve kavramlarda temel değişimler(2000, 526) | 1960 yıllarından sonra çoğulculuk, eklektizm, bilinçlilik, bireysellikten tutmuş istenilen mitolojik simgeler ve tarihi resimlere kadar(Pakbaz, 2000, 127) |
| İran | Sefevi döneminden önce Örnek ve bağımsız feza Metafiziğin etkisi Sözün üstünlüğü | Sefeviden yani, 11 yüzyıldan sonra İsfahan ekolü yani 1310-1320 yıllar sanat seçkinlerin elinde, Batı natüralizminin ve üçboyutlu fezanın Sefevi Minyatüründe etkileri(Pakbaz, 2000, 132) Sanatçının kişilik öneminin artması, Dakik ve karmaşık estetik kuralları bozmak(Pakbaz, 2001, 123) | 1960 ve 1970 yıllar Etnik ve ulusal inançlar dönüş(Pakbaz, 2000, 578) Eklektizmin mezhepsel göstergeleri Resim ve kavramın terkihi |

Sonuç olarak, Sakahane ekolü o dönem İran'ına ait toplumda var olan gelenek ve modernizmin arasındaki bir çekişmenin sonucuydu. Eski ve yeni düşünceler arasındaki savaş, İran toplumunun 1930 ve 1940 yılları boyunca sadece yenilikçiliğin üzerinde vurgu yapması ve devletin yönetim politikasının toplumsal açıdan farklı noktalarda Avrupa'yı taklit etmesi bu ekolün ortaya çıkışında etkili nedenlerdir. O dönemde İran devleti süsleme sanatları fakültesi ve güzel sanatlar fakültesini tesis ederek, hem Fransız hem de yurtdışında eğitim görmüş İranlı hocalardan yararlanarak ve bienallerin desteği ile milli süsleme sanatlar eğitiminin yanında modernleşme düşüncesinin yaygınlaşmasına neden oldu. Diğer taraftan hızla batılılaşmaya doğru gitmekle mübarezede dini aydınların kendine inanma ve batılılaşmayla mücadele yönündeki düşünceleri bir nevi milli kimliğe değer vermeyi toplumda yaygınlaştırıyordu. Öyle ki, İran sanatı metafiziğe, inanca dayalı ve temsili bir sanat olarak soyutsal ve pratik bir geçmişe sahipti. Kemalül-mülk'ten sonra realizme karşı gelmek ve modern ekolün İran ressamlığının geçmiş soyutsal terkiplerine benzemesi bu ekolün yaygınlaşmasının başka bir nedeni idi.

Bu ekolün batı postmodern hareketi ile zamansal yakınlığı ve Sakahane ekolüne ait özelliğin postmodern teoriler ile uyumluluğu bu ekolün ortaya çıkmasının başka bir nedeni olarak sayılabilir. Avrupa'daki eleştirmenler tarafından, onların danışmanlığı ve desteği ile adı geçen ressamların çalışmalarının ortaya çıkması, bu ekolün postmodern düşünce ile aynı zaman ve uyumlulukta oluşunun bir diğer doğal göstergesi olarak düşünülebilir. Bunun yanında, dönemin kültürel sorumluları olan Firuz Şirvanlu ve Kerim Emami gibi kişilerin bu alandaki rolleri de unutulmamalıdır.

Genel olarak Sakkahane Mektebi ve Resim – Sanat Hareketi'nin koşullar ve özelliklerini aşağıdaki şekilde sıralamak mümkündür:

- Sanat ortamının batı karşıtlığı akımlardan, özellikle de Celal Al-i Ahmed ve Ali Şeriati gibi düşünürlerin yazılar ve söylemlerinden etkilenmesi.
- Sanatçıların batının modern sanatı, Pop Art ve Soyut Expressionism ile eş zamanlılığı.
- Sanatçıların batının modern görsel sanat unsurlarını İran-i ve İslam-i görsel sanat gelenekleriyle birleştirme çabaları.
- Kaba ve mezhepsel, özellikle de Şii mezhebine ait görsel unsurları kullanma.

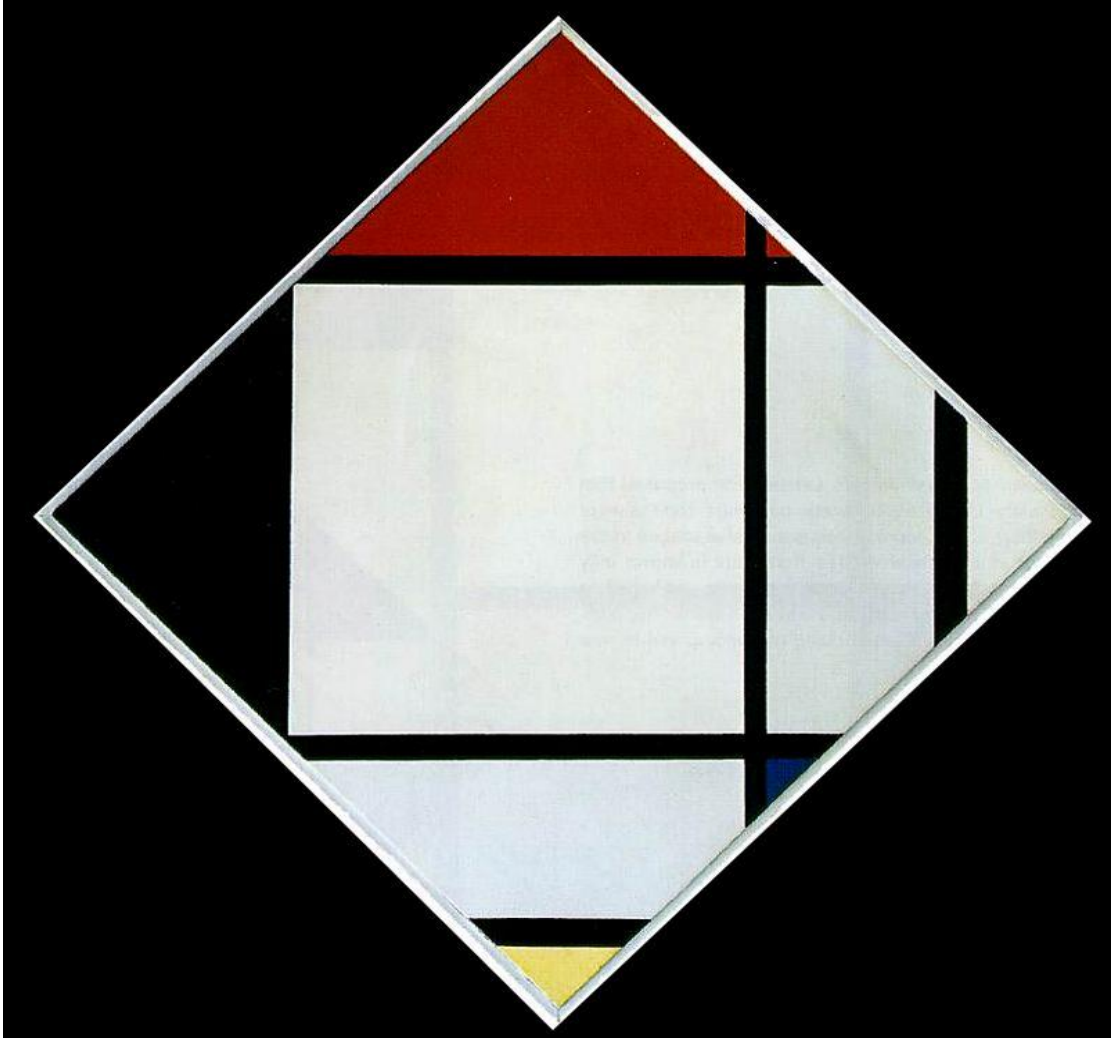
- Muhatap özellikle de batılı muhatabın eserin sembolik unsurlarını gördüğü an açık bir şekilde onun bir İranlı tarafından yapıldığını anlayacak eserler ortaya çıkarma.
- Madde, kolaj ve nesne kompozisyon tekniklerini kullanma.
- Eserleri ortaya çıkarmada hat ve grafiksel çizgilerin birlikte kullanımı.
- Eser kompozisyonunda simetrik ortama önem verme ve onu ortaya çıkarma.
- Sembolik ve tanıdık şekiller ve benzer unsurların tekrarı ile süsleme eserleri ortaya çıkarma.
- İran geleneksel resimleri taklit ederek boyalar ve boyama tekniğini kullanma, lacivert, türkuaz, kahverengi, bej ve altın renklerine ağırlık vererek, resme bakarken muhatapta nostaljik bir his uyandırma,
- Milliyetçilik akımı ve devlet politikaları içinde, kültürel birimlerin sanatçıları desteklemesi.

Yukarıda sıralanan özelliklerin arasında çelişki bulunmaktadır ve bu çelişki sanatçıların eserler ve söylemlerinde de görünmektedir. Nitekim bazıları eserlerinde illüstratif sanata doğru yaklaşmakta iken, diğerleri soyut sanata daha yakın olarak görülebilir.

Özet olarak Sakkahane Mektebi ve Resim – Hat Hareketi'nin varlığı, tarihsel olarak İran çağdaş sanatındaki konumları tespit edilmiştir. Günümüzde bazı sanatçılar Sakkahane Mektebi'nin görsel unsurlar ve sembolleri ile yeni eserler ortaya çıkarmaktalar. Bu yönüyle, Sakkahane Mektebi'nin sanatçıları arasında hala yaşamını devam ettirdiği söylenebilir.

2. BÖLÜM : BATI SOYUT RESİMİNİN' DE SİMETRİ

Batılı çağdaş ressamların eserlerinde simetri faktörü çok fazla kullanıldığı için ve bu eserlerin biçim bakımından çok çeşitli olmasından dolayı, onları incelemek amacıyla burada sadece birkaç tanesini örnek olarak seçmekteyiz. Eserde, sanatçı ve metot çeşitliliğinin yanı sıra, “simetri” faktörünün nasıl ve ne derecede kullanıldığı da farklılık göstermektedir. Tabii ki çağdaş sanatçıların hiçbiri bu faktörü bütün hayatları boyunca ve tüm eserlerinde kullanmamışlardır. Sadece bazı eserleri için simetri faktörünün ortaya çıktığı görülecektir.



Resim 50: Piet Mondrian.Tuval üzerine yağlı boya,100. cm.

Bu nedenle burada zaman ve mekân kısıtlamalarını da dikkate alarak üç sanatçıyı ele almaktayız . Seçilen kişilerden ilki “Kazimir Severinovich Malevich”dir. Malevich 20.

yüzyılın başlarında ve modern sanat mekteplerinin şekillendiği ilk yıllarda faaliyete başlamıştır. Konumuzla çok yakından ilgili olduğu ve hem de dünya modern sanatında özel konuma sahip olduğu için seçilmiştir. Seçilen diğer iki sanatçı ise 20.yüzyılın ortalarından sonuna kadar faaliyet gösteren “Frank Stella” ve “Sol LeWitt ” dir.



Resim 51: Barnett Newman Tuval üzerine yağlı boya,100.70 cm.

Kazimir Malevich

Batı sanatı ve resminde, özellikle de modern ve çağdaş batı sanatında farklı şekillerde ve çeşitli dönemlerde “simetri” unsurunu görmek mümkündür. Ancak bu faktörü kullanma nedeni ve nasıl kullanıldığı çeşitli dönemlerde farklılık göstermiş ve hatta

çelişkili bile olmuştur. Örneğin 20. Yüzyılın başlarında, Suprematizm akımının öncülerinden olan Malevich'in eserlerinde, simetri unsuru geometrik şekiller ve yüzeyler ile birlikte çok geniş bir şekilde kullanıldı. Muhafazakârlık ve ılımlılığı kendi içinde barındıran bu faktörün kullanımı, bir yandan Rusya'da var olan sınırlı ve kapalı siyasi ortam nedeniyle diğer yandan da Kazimir Malevich gibi güçlü bir sanatçının yaratıcılık ve yenilikçiliği sayesinde olmuştur. Aslında sanatın sınır tanımaması ve hiçbir kısıtlamanın asil bir sanatın kökünü kurutamayacağı gerçeği bu eserlerin ortaya çıkmasında çok etkili olmuştur.

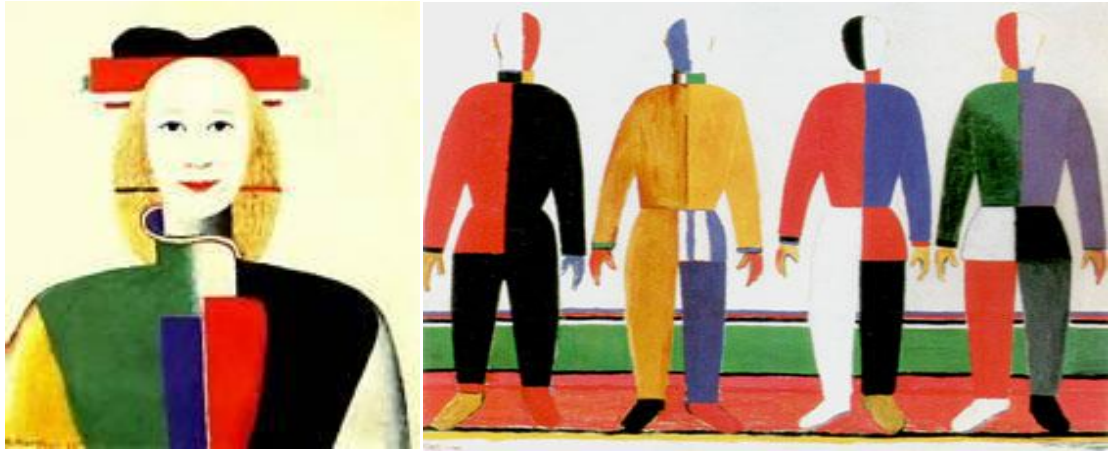
Almanya'da Bauhaus akımının ortaya çıkması ve bu okulun içindeki gelişmeler, Josef Albers gibi sanatçıların ortaya çıkmasına sebep oldu. Josef Albers 13 yıl öğrenci konumunda ve daha sonra da öğretmen olarak bu okulda bilimsel ve sanatsal faaliyetlerine büyük katkıda bulundu. Düzen ve yapısalcılık bu sanatçının eserlerinin temelidir. Işık ve rengi kullanarak illüzyon yaratıp ve görsel yanılsamaları iyi bir biçimde kullanarak eserlerini şekillendirmiştir. Albers'in en ünlü eserlerinden biri "Kareye Saygı" eseridir. Bauhaus ekolünden etkilenip eserlerinde simetri ve düzenli geometrik şekillere önem veren diğer sanatçılardan Max Bill (Doğum 1908) ve Richard Louis'i (Doğum 1902) söylemek mümkündür. Abartıdan uzak durma, geometrik yapıların kullanımı ve renkleri düzenli ve birbirine uygun bir şekilde kullanma bu iki İsviçreli sanatçının özelliğidir.

Bu dönemin ünlü ve tarz sahibi olan diğer sanatçıları arasında Ederin Harow (1913 – 1967), John Yangerman (1926 - ...), Barent Newman (1900 – 1982), Moris Louis (1912 – 1962), Cent Nouland (1924 - ...) ve Frank Stella'yı da sayabiliriz.

Sonraki dönemlerde özellikle de Matzoni ve Fontana gibi Dada ve Pop art akımının son dönem sanatçılarının eserlerinde, geometrik görsel elemanlar doğrudan ve yalın bir şekilde kullanılmaya başlandı. Bu kişiler aslında bir anlamda Minimalizm ekolünün öncüleri oldular. 1960'li yıllarda bu alanda temel değişimler yaşandı. David Smith ve Antoni Karo büyük boyutlu formal ve geometrik şekiller kullanarak yeni eserler ortaya çıkarıp, Minimalizmin kurucuları oldular. Daha sonra Vasar Helyi, Bridjet Riley, Danald Jade, Robert Morris vs. bu akımda işler üretmeye devam ettiler.

Şekiller ve biçimlerde sadelik, özetleme, eserlerin birçoğunda geometrik unsurların ve simetrik şekillerin kullanımı Minimalizm akımının belirgin özelliklerindedir.

Resimde simetri faktörünün kullanımı, yerel sanatların özelliklerini yansıttığı için post modern sanatın içerisinde de kullanılmış ve günümüze değin devam etmiştir. Aslında simetri işlev ve özellikleri nedeniyle olduğu günden itibaren, bütün sanatsal dönemlerde farklı şekillerde ve farklı bakış açılarıyla sanat ve resimde var olmuş ve olacaktır. Çünkü denge kurma ve durağanlığa duyulan ihtiyaç, insanoğlunun temel ihtiyacıdır ve olmaya da devam edecek.



Resim 52 : Kazimir Malevich.1922 **Resim 53 :** Kazimir Malevich. Siyah Suprematic Meydanı .Alanında Kızlar. Tuval üzerine yağlı boya. 1915, keten üzerine yağlı boya, 79.5 x 79.5 cm

Bu bölümde, farklı zamanlar ve farklı akımlar içinde soyut sanatlar alanında faaliyet gösteren birkaç sanatçı tanıtılmıştır.

Ressamın ve heykeltıraşın doğadaki herhangi bir şeyi birebir aktarması 19. yüzyılda fotoğrafın bulunmasıyla son bulur. Ressamlar akademik eğitimin gereksizliğini fark ederler. 19. yüzyılın ortalarından itibaren art arda görülen Romantizm, Sembolizm, Empresyonizm, Post-Empresyonizm, 20. yüzyıl başlarındaki Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm vb. gibi akımlarla sanat artık eskisi gibi görünenlerin tasviri olmaktan çıkar. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, hareketlilik, hız, zaman ve mesafe kavrayışı sonucu sanatçının da görevi değişir. Fotoğrafın doğadaki nesnelere belgelemesiyle sanatçılar da

fotoğrafın yapamayacağı yeni arayışlar içine girerler. Endüstriyel ortamda iç dünyalarına yönelerek önce biçimi geri planda bırakıp renklerle kendi psikolojilerini daha sonra da nesneyi parçalayıp çeşitli açılardan görüşlerini verirler. Parçalar birbirinden uzaklaşırken hacimsellik niteliği dağılır, tanınabilirliği kalmaz ve yeni resim öğeleri ile sanata da yenilik gelir. Dış dünya ile resim arasında yeni bir ilişki kurulur. Endüstri ürünleri tuval üzerinde kolaj tekniğiyle geometrik düzenlemeler içinde kullanılırken gerçekteki fonksiyonunu yitirir. Nesne hem boyanır hem de yapıştırılarak kendi görüntüsünün yerini alır. Sanatçılar nesnelerin görüşlerinin ötesinde enerjilerinin, hızlarının, kuvvetlerinin ve etkilerinin de olduğunu ama görüntü biçimlerinin bunları yansıtamadığını düşünürler.

Kiev yakınlarında doğan ve Kiev Sanat Okulu ile Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Kasimir Malevich (1878-1935) avangard bir Rus sanatçısıdır. 1904-1914 yılları arasındaki çalışmalarında Sembolizm, Post-Empresyonizm, İlkel sanat, Kübizm akımlarının etkilerini görmek mümkündür. İzlenimcilerin doğa tasvirleri ve renk kullanımları onu heyecanlandırır.

Doğal renklerle figürlü resimler yapar. 1911 tarihli “Yıkanan” adlı resmindeki figürün hareketinde Matisse’in “Dans” adlı çalışmasından esinlenme vardır. Kocaman ayaklı ve elli bu hantal görünümlü adamı siyah konturla vurgularken çevresinden de koparır. Kırmızı ile vücudun hacmi biçimlenir. 1913’de teması teknolojinin doğaya galip gelmesi olan “Güneşe karşı kazanılan zafer” adlı opera için çizdiği dekor ve giysi eskizlerinde Kübist özellikler görülür. Bu çizimlerinde parlak tonları, ana renkleri ve siyah ile beyazı kullanır. Daha sonraki yıllarda yazdığı denemelerinden bu çalışmalarının soyuta yöneldiği yeni sanat anlayışının tohumlarını da attığı anlaşılır.

1915-1918 arasında tanınır doğa betimlemelerinden uzaklaşarak geometrik formlarla yeni renk ve biçimlere gider. 20. yüzyıl sanatında kare önemli bir biçimdir: objektif bir formdur, onda sıcaklık soğukluk dengededir. Simetri imkânı, düşey, yatay ve diyagonal eksenleri vardır. Döndürülebilir, köşelerine daire çizilebilir. Merkezden uzak olan köşeleri uzatılabilir.



Resim 54 : Kazimir Malevich. 1923. Güneşe karşı kazanılan zafer. Opera için giysi tasarımı.

Bauhaus hocalarından Albers kareyi belli bir sembol olarak kullanmaz. Biçimsel prensip olarak ifade araçlarında ekonomik olunması gerektiğini savunur. Kare serisinde

koyduğu başlıklar da basittir. Bu serinin bir kısmının isimleri böyledir: yeşil, korunmuş mavi, yalnız ışık, sonbaharın vedası, sarı akşamüstü. Onun kareleri geometrik sistemde duygunun varlığını açıklar. Figürden tamamen kurtulan Malevich'in birliğin prensibi ve evrenin strüktürü olan karesi soyuttur ve hiçbir şeye hizmet etmez, amaçsızdır. 1915 yılında beyaz zemin üzerine Siyah Kare'sini sergilediğinde eleştirmenlerin ve halkın görmeye alıştıkları, hoşlandıkları her şey kaybolur ve hiçliğe dönüşür. Son derece yalın ve çarpıcı olan bu kare onlar için anlaşılmaz ve tehlikeli bir varlıktır. İçeriksizlik değildir; nesnesizliktir. Siyah kare sezgiyse beyaz alan da onun ötesindeki boşluktur. Aynı yıl beyaz üzerine kırmızı kare ve beyaz üzerinde kırmızı ve siyah kare boyar. Anlam ve biçim üzerinde araştırmalarını sürdüren Malevich daha sonraki kompozisyonlarında aydınlık bir boşlukta asılı duran, karşıt renklerle oluşturduğu değişik boyutlarda üst üste gelen çubuk, dikdörtgen, kare gibi öğeleriyle daha akıcı bir anlayışa yönelir.

Malevich'in oluşturduğu Suprematizm'de hiçbir şey doğayı çağrıştırmaz. Nesnelerin tanıdık görünüşleri dikkate alınmaz. Hareket fikrinden türeyen tüm sebeplerin amacı açığa vurulur. Dinamizm, devinim, değişkenlik modern hayata hükmeder. Malevich de resimlerinde bu değişen durumları simgeler. Tasarladığı dünyaya ulaşmak için soyuta yönelir. Görsel biçim vermek istediği gerçeklik sınırsız bir uzayın ve madde ötesi bir dünyanın yansımasıdır. Saf soyut sanatçının ana temasının kesin bir biçimi yoktur. Artık gerçeğin görünüşlerinin dışına çıkılır. Sezgiler belirleyici faktördür. Gizemli güç sanatçının içindedir. Suprematizm heyecanın ritmini, düşünilemeyen ama hissedilebilen soyut evreni, sıfır biçimi temsil eder. Nesnelerin hiçlikte yok olması inancı sıfır biçime götürür. İnsan tasarısının ürünü olan her türlü nesneden, duygudan, çağrışımdan ruhsal titreşimlerden arınmış susan hiçliğin sembolü olan bir biçim. Sanatı geçmişten, kiliseden ve devletin egemenliğinden kurtaran, eski sistemleri yıkan ve yok eden Malevich'in nesnesiz dünyası ile yeni sanatın saflığı üstlenilir. Sıfırdan, hiçten başlayan yeni bir dünya kurulur. Nesnelere sıyrılmak, evrene ve özgürlüğe açılmaktır. Bireysel ayrıcalıkların, bencilliklerin, çıkarıcılığın, haksızlıkların silindiği hiçlikte istekler susar ve insan kozmik titreşimlerin ürpertiyle sarsılır. Dördüncü boyut olan zaman kavramı gizemli bir niteliğe ulaşır. Malevich'e göre bu anlayışla insanlık mutlu bir yaşama ve yeni bir gerçekliğe kavuşacaktır. Ak-Suprematizm döneminde renk ve ton karşıtlıklarından arınır. 1918 tarihli "Beyaz üzerine Beyaz Kare'si" başlangıç ve

sonuçtur. Beyaz yüzey uzaydır. Hem mükemmeldir hem bitişir. Hiçliktir, eşitlik, bağımsızlıktır. Barış içindeki mutluluktur. Buradan yani sıfır noktasından sonra her şey başlayabilir. Bu resim soyutun gidebileceği son evredir.

Suprematist çalışmalarının bazılarında maddi dünyayla ilgili başlıklar veren sanatçı daha sonra pişmanlık duyar. Maddeci eğilimleri yadsır. Materyalizmin ötesinde yeni bir insanlık anlayışı peşindedir. Bazı resimlerdeki haç motifi dinsel ve felsefi bir kaynağın simgesi olabilir. “Beyaz üzerinde büyük haç” adlı tablosunda dikey kırmızı kalın boya tabakası yer alır. Dikey kırmızıyla kesişen siyah yatayla haç belirginleşir. Haç motifini 1920’lerde yaptığı ve “Arkitekton” adını verdiği geleceğin şehircilik sanatı için örnek teşkil edecek üç boyutlu nesnelere hayatın güncelliğinden uzak soyut denemeler olarak nitelendirilir. Sanatın bağımsızlığını benimseyen ilerici sanatçının bu çalışmaları eleştiriler alır. Eşitlikle mutlu bir dünyaya kavuşulacağını düşünüldüğü, taklit etmeyi değil gerçeğin üretilmesini savunan, hareket ve zaman kavramlarını önemseyen Konstrüktivizm onun sanat anlayışının devamıdır. Suprematist teorilerini “Vitebsk Pratik Sanat Okulu’nda”, “Leningrad Sanat Akademisi’nde”, “Kiev Devlet Sanat Enstitüsü’nde”, “Leningrad Sanat Evi’nde” aktaran sanatçının “Nesnel Olmayan Dünya” adlı kitabı 1926 yılında yayınlanır. 1932’de Sovyet Merkez Komitesi sanatta tek anlatım yolunun “Toplumcu Gerçekçilik” olması gerektiğini belirterek Konstrüktivist, Fütürist ve Süprematist Rus sanat eserlerini “soysuzlaşmış sanat” ilan eder.

Yenilikçi sanatçılar görevlerinden alınır. Sanatçı grupları dağıtılır. Rusya’da kalan Malevich kullanıma yönelik eşyalar çizer. 1928-1932 yılları arasında köylüleri konu aldığı bir dizi resim yaparak figür anlayışına döner. Anıtsal ve görkemli bir görünüme sahip Suprematist dünyanın insanları olan bu köylülerin ya yüzleri yoktur ya da ifadesizdirler. Boş yüzler bir veya birkaç renkle tamamen boyanır. Aynı yıllarda yaptığı resimlerden birinde renkli şeritlerden oluşan manzaranın ortasında bir ev durur. Kapısı ve penceresi olmayan kırmızı dikdörtgen ev ve beyaz lekelerle vurgulanan üç bacalı siyah çatısı soyut resimlerini hatırlatır. Yatay çizgilerle ritim sağlanan kompozisyondaki girilemeyen ve oturulmayan ev bir anıt gibi durur.



Resim 55 : Kazimir Malevich. Suprematizm, 1921-1927.Tuval üzerine yağlı boya.

Son yıllarında portreler yapan sanatçı 1935’de kanserden öldüğünde tabutunun baş kısmına dinsel bir anlam taşıyan “Siyah Kare” adlı tablosunun bir örneği asılır. Küllerinin gömüldüğü mezarın başına da beyaz üzerinde siyah kare olan bir mezar taşı konur.

“...Yarın henüz bilinmeyen bugündür. Yeniyi bulan, bugünü yarattığı için düne ve Yarına bağlanmalıdır...Gideceğimiz yol çok güç. Kökleşmiş ekonomik ve estetik kavramları sarsmak kolay olmuyor. Yeni sanat bütün bunlara karşı savaş açtı.

Suprematizm, 1913’ten beri bu savaşa katılmıştır.”

Frank Stella

12 Mayıs, 1936 doğumlu ABD'li ressam ve gravür sanatçısı. Minimalizm ve geç-resimsel soyutlamanın önde gelen isimlerinden biridir.

Massachusetts, Malden'de dünyaya gelen sanatçı, Phillips Akademisi'nde liseyi okuduktan sonra Princeton Üniversitesi'nde eğitimine devam etti. Burada okurken Jackson Pollock ve Franz Kline'nın soyut dışavurumcu eserlerinden etkilenerek tablolar yaptı. 1958 yılında, mezun olduktan sonra New York'a taşındı. ABD'nin savaş sonrası tanınan ve bugün hala çalışmalarına devam eden ressamlarından biridir. Elli yıllık kariyeri boyunca, birbiri ardından gelen farklı çalışmalarıyla kendini yenilemektedir.

Ressam, New York'a taşındıktan sonra soyut dışavurumculuk hareketindeki pek çok ressamın yaptığı gibi boyanın dışavurumcu etkiyi göstermek için kullanılmasına karşı çıktı. Bunun yerine Barnett Newman'ın çalışmalarında olduğu gibi yassı yüzeyler çizmeye başladı. Etkilendiği bir diğer ressam ise Jasper Johns oldu. Resimde herhangi bir objeyi temsil etmeyi, kendi duygularının ifade etmeyi ya da fiziksel dünyadaki bir nesneyi betimlemeyi hedeflemeyen Stella, resmin kendisini amaç olarak gördü.

1961 yılında, daha sonraki senelerde ünlü bir sanat eleştirmeni olan Barbara Rose ile evlendi. Aynı günlerde, bir resmin "üzerinde boya olan düz bir alandan başka hiçbir şey olmadığını" açıkladı. Böylece, eskiz hazırlayarak resim yapma tekniğinden ayrılmış oldu. Pek çok çalışmasını basit bir şekilde fırça darbelerini kullanarak yarattı. Bu eserlerin bazılarında duvar boyası kullandı.



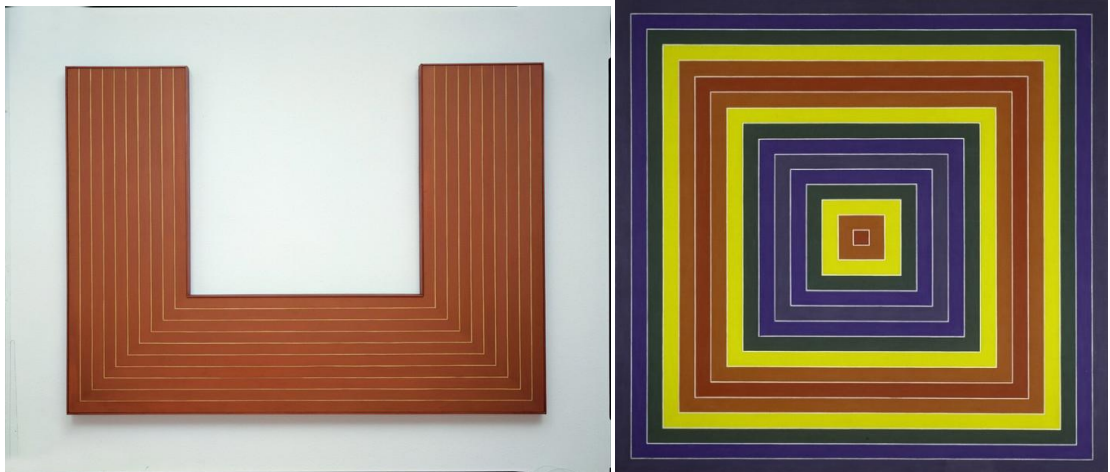
Resim 56 : Frank Stella. Sinjerli Variation IV, 1968. Tuval üzerine Akrilik. 300 x 300 cm. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner koleksiyonu.

Yeni bulduğu bu estetik ifade ile Kara Resimler (Black Paintings) adını verdiği bir seri yarattı. Kara Resimler'de boyanmamış tuval üstünde çok ince aralıklarla ayrılmış siyah şeritler vardı. "Die Fahne Hoch!" da bunlardan biriydi. Türkçesi "Yükselen Bayrak" manasına gelen çalışmanın adı Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin marşının ilk mısrasından geliyordu ve Stella, eserinde bu partinin şerit oranlarını kullandığına dikkat çekti. Çalışma, ayrıca, Jasper Johns'un bayrak çizdiği bir tablosu ile aynı ismi paylaşıyordu. Her durumda, eserin duygusal soğukluğu ile isminin ateşliliği birbirleriyle çelişiyordu ve Stella'nın sanatındaki yeni yönü işaret ediyordu. Sanatındaki yenilikler sebebiyle ressam yirmi beş yaşından önce keşfedildi. 1959'da, pek çok çalışması, Oberlin Koleji'ndeki Allen Memorial Sanat Müzesi'nde "Üç Genç Amerikalı" ve New York'taki Museum of Modern Art'ta On Altı Amerikalı isimli sergilerde

sergilendi. Stella, 1959 yılında, sanat tüccarı Leo Castelli'yle çalışmaya başladı. 1960'tan itibaren tablolarında alüminyum ve bakırrenklerini kullanmaya ve Kara Resimleri'ni andıran tablolar yapmaya başladı. Fakat, bu çalışmalarında daha geniş bir renk aralığından faydalanmıştı ve ilk defa dikdörtgen ya da kare haricinde şekillere sahip tuvaler kullanmaya başladı. Tuvaler çoğunlukla "L", "N", "U" ya da "T" şeklindeydi. Daha sonra Düzensiz Poligon Serisi gibi örneklerde olduğu gibi daha özenli çalışmalara imza attı.

Gene 1960'larda, ressam, özellikle düz ya da kavisli çizgilerinin düzenlenmesinde daha geniş bir renk aralığı kullanmaya başladı. Açılöçer Serisi'nde (Protractor Series) yayları kimi zaman üst üste getirdi, kareleri yan yana yerleştirdi ve tam ya da yarım daireler üretti. Bu çalışmasını, Orta Doğu'daki çember şeklinde düzenlenmiş şehirleri gezdikten sonra yaptı. Hem "Düzensiz Poligonlar" hem de "Açılöçer Serisi" şekil verilmiş tuval kavramının gelişmiş haliydi.

Stella'nın grafik tasarımı ile ilgili 1960'ların ortalarında başladı. İlk olarak Gemini'de bu konuda usta bir isim olan Kenneth Tyler ile birlikte çalıştı. 1960'ların sonunda Quathlamba (1968) ile başlayan bir grup grafik tasarladı. Stella'nın litografi, serigrafi, oymabaskı ve kendisinin bulduğu ofset litografi teknikleri ile geliştirdiği soyut grafikler sanatsal açıdan büyük ilgi çektiler.



Resim 57 : Tuval üzerine Akrilik120.120cm. .

Resim 57-1: Tuval üzerine akrilik.

120 x120 cm.

Ressam, 1967 yılında Merce Cunningham'ın dans gösterisi "Scramble" için sahne ve kostüm tasarladı. 1970 yılında, Museum of Modern Art (New York) Stella'nın bir retrospektifine ev sahipliği yaptı. Sonraki on sene boyunca, Stella, heykelvari özellikleri yüzünden "maksimalist" olarak isimlendirdiği bir sanat anlayışı edindi. 1960'dan önce yaptığı ve kendisine ün kazandıran tabloların hiçbir derinliği olmaması ile bu yeni anlayışı birlikte ironi oluşturuyordu. Eksantrik Poligon serisi bu çalışmalarına örnek olarak verilebilir. Ayrıca, eserleri, üç boyutlu olarak tasarlandıkları ve büyük metal parçalarından oluştukları için (parçaları boyuyor olmasına rağmen) heykel olarak kabul edilmeye başlandı. Polish Village Serisi'nde tahta ve diğer araçları kullanmaya başladıktan sonra tablolarında esas malzeme olarak alüminyumu kullanmaya başladı. 1970'ler ve 1980'lerde bu değişiklik daha da özenli ve coşkulu bir hal aldı. Hatta, ilk minimalizm örneklerinde, ressam daha da baroklaştı.

Stella, 1973'te New York'taki evinde bir baskı stüdyosu açtı. 1976'da BMW firması tarafından, BMW Sanat Arabası Projesi kapsamında BMW 3.0 CSL'i boyaması istendi.

1980'lerin ortasından 1990'ların ortasına kadar, Stella, Herman Melville'in Moby Dick'ten etkilenerek büyük boyutlara sahip çalışmalara imza attı. Bu dönem boyunca, Stella'nın tabloları koniler, sütunlar, dalgalar, dekoratif mimari öğeler içeren üç boyutlu nesnelere dönüştüler. Bu eserleri yaratabilmek için, ressam kolajlar ya da maketler kullandı.

1990'larda, Stella kamu alanları için heykeller yarattı ve mimari projeler geliştirdi. Örneğin, 1993'te Toronto'daki Princess of Wales Tiyatrosu için dekoratif bir şema oluşturdu. 1993'te Dresden için önerdiği bir projesi sonuçlanamadı. 1997'de Houston'daki Moores Opera Salonu için "Stella Projesi"ne imza attı.

Stella'nın çalışmaları 1960'ların sanatını anlatan önemli sergilerde yer aldı. ABD, Avrupa ve Japonya'da retrospektifleri açıldı. 1984 yılında Harvard Üniversitesi tarafından ders vermek üzere davet edildi. 1986 yılında, üniversitede verdiği altı ders Harvard Üniversitesi Yayınları'nca Working Space ismiyle basıldı.

Stella halen New York'ta yaşamını sürdürmekte ve sanat çalışmalarına devam etmektedir. Ayrıca, ressamın haklarını savunmada aktif rol almaktadır.

Frank Stella'yı diğer sanatçılardan farklı kılan en önemli unsur onun sürekli bir arayış içinde olması, kendini tekrar etmemesidir. Stella ilk çalışmalarında geometrik yalın

biçimler kullanırken tuvalin dikdörtgen durağanlığından, aynılığından sıkılmış ve yeni yorumlamalara giderek resimlerinin ortasında delikler açmaya, tuvaldeki çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamıştır. Böylece ilk “biçimlendirilmiş tuval” örneklerini de o vermiştir. Bu resimlerine baktığımızda üçüncü boyutu ön plana çıkan eserlerinde nesne mekânı tamamlar, mekân da nesneyi, tıpkı heykel sanatında olduğu gibi.

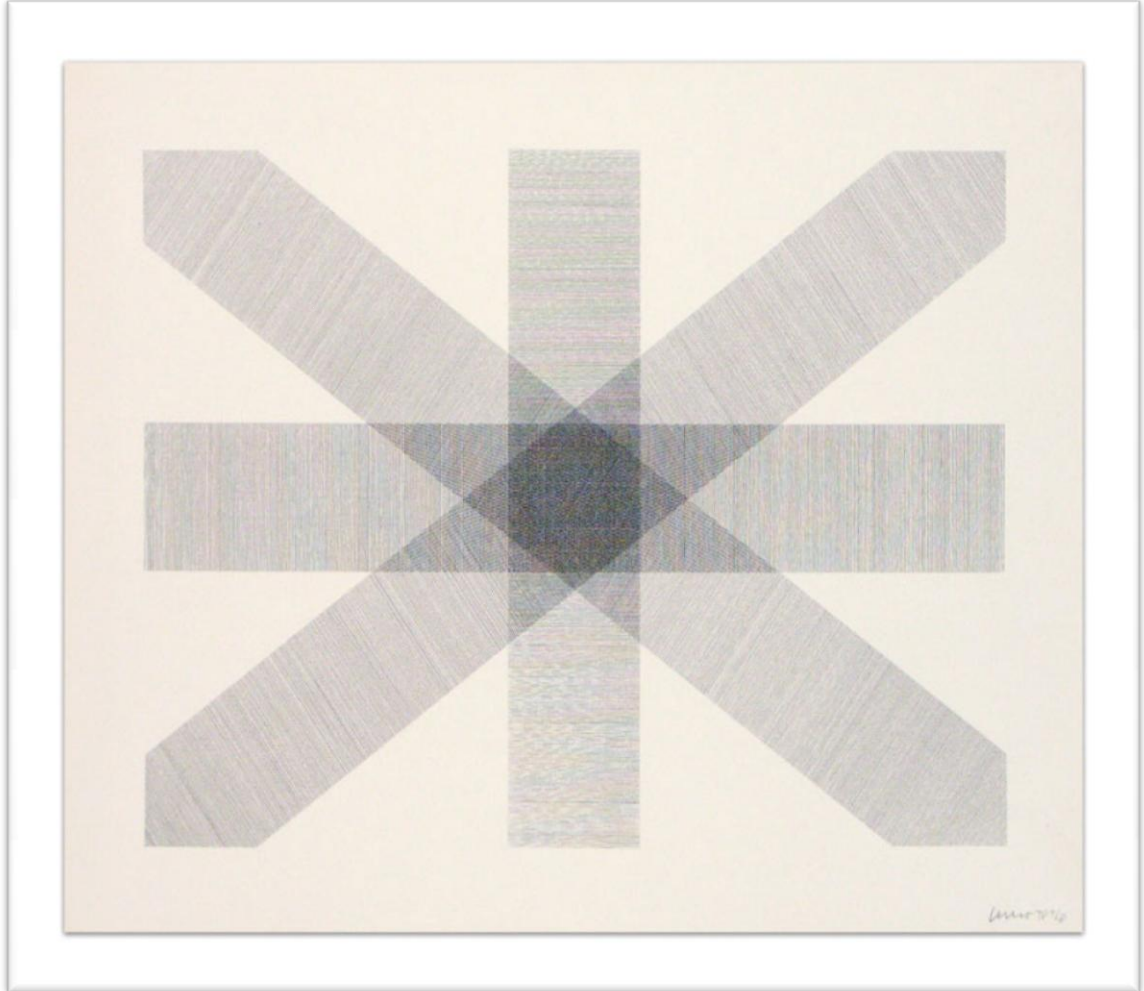
Resimleri her ne kadar kişisellikten uzak sonsuzlukta donmuş formlar gibi gözüksede kendisi de bunu iddia etse de, o da her sanatçı gibi er ya da geç kendini mutlaka ele verir, parmak izini koyar bir yerlere.. Hiç insan elinden çıkmış bir eserde ondan bir şeyler bulmamak mümkün müdür? Bu basit bir üçgen bile olsa o şekli, rengini seçen, boyutunu ayarlayan, bir köşesinde eli titreyen ve onu seyrederken yeniden anlamlandıran insan değil midir? Stella'nın kişisellikten mümkün olduğunca uzak durarak ortaya koyduğu ve imzalamadığı eserlerindeki bakış açısı bize yabancı gelmemektedir. Tam da bu noktada doğu felsefesi, minyatürler gelir aklımıza; fakat bu iki dünya görüşü birbirine ne kadar yakındır? Nakkaşlar kişisellikten uzak durmaya çalışırken, kendilerinden önceki üstatları tekrarlamayı bir hüner saymış, geleneği sarsabilecek yeniliklerden bilinçli olarak uzak kalmışlardır.

İmzayı ise alçakgönüllülüklerinden, kendilerinden önceki sanatçıların yaptıklarını tekrarladıkları için onlara saygısızlık olacağından dolayı atmamışlardır. Yani sorunun cevabı da bellidir; bu iki dünya görüşü, aynı elbiseyi giyen fakat farklı ülkelerde yaşayan iki ayrı insan, iki ayrı mikro kozmos kadar birbirine benzemektedir.

Sol LeWitt

1928 doğumlu ve 2007'de vefat eden sanatçı, kavramsal sanat ve minimalizm gibi birçok akımla özdeşleştirilen ve bu alanlarda öncü olmuş ABD'li sanatçıdır. Kullandığı ortamlar genelde resim, desen ve yapılarıdır. Sanat görüşü nedeniyle yapı terimini heykele tercih etmiştir.

Hartford, Connecticut'ta doğan LeWitt, 1945-1949 yılları arasında New York'ta Syracuse University'de okumuş; 1962'de resmi bırakıp soyut siyah ve beyaz kabartmalar, kutu ve masa benzeri yapılar üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 58 : Sol LeWitt. 1956. tuval üzerine yağlı boya,50.70 cm.

1960 sonlarından itibaren kavramsal içerikli bir sanat anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir. Duchamp, Johns, Rauschenberg, Cage ve Cunningham gibi sanatçılar geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde, fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı gütmüşlerdir.

Minimalist, Yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin önermeleri, sorgulama eğilimlerinin devamı olarak görülebilmektedir.

Henry Flynt'in 1961 yılında kaleme aldığı "Kavramsal Sanat" başlıklı makalesinde, Fluxus uygulamalarının yanında terimi ortaya atmasına rağmen, Sol LeWitt 1969 yılında yazdığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı makalesi ile ilk kez terime açıklık getirmeye çalışmıştır. 1970 yılında ise "Kavramsal Sanat ve Kavramsal Yönleri" başlıklı ilk özel kavramsal sanat sergisi New York Kültür Merkezi'nde açılmıştır. Sol LeWitt (1969) makalesinde kendisinin de ilişkili olduğu kavramsal sanatın beslendiği noktaları, sanatçının düşünsel sürecinin kavramsal sanatta ne derece önem taşıdığını ve yaratma süreci ve sürecin sonuçları üzerine açıklamalarda bulunmuştur.

1965'ten itibaren açık veya kapalı küpü, önceden belirlenmiş mantıksal bir sistem içerisinde yapılar oluşturacak bir modül olarak kullanmış; algı, tarif ve temsil arasındaki boşluklara dil yoluyla dikkat çekmiştir. Minimalizmin indirgeyiciliği ve estetik içeriği ile diyaloga giren LeWitt, kavramsal biçimlerin görüntü veya nesneye dönüştürülmesi sırasında oluşan permütasyonlar, değişimler ve düzensizlikleri incelemiştir. 1967'de, kavramsal sanat konusunda çok etkili olan Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar isimli bir makale yayımlamıştır. 1968'den sonra, kendisi tarafından veya yazdığı tariflere uyarak asistanları tarafından gerçekleştirilen, sayıları 1200'ü bulmuş olan duvar desenlerine başlamıştır. 1978-1979'da New York'taki Museum of Modern Art'ta ilk retrospektif sergisi düzenlenmiştir.

Sanatçı düşünüsünü tümüyle yüklenip görselleştirirse, süreçteki tüm basamaklar (evreler) önemlidir. Düşünü, kendisi, görselleştirilmemiş olsa da, gerçekleştirilmiş herhangi bir yapıt kadar sanat ürünüdür. Geçilen tüm evreler de (karalamalar, taslaklar, çizimler, başarısız parçalar, modeller, düşünceler, konuşmalar) aynı biçimde dikkate alınabilir. Sanatçının düşünü sürecini gösterenler, bazen tamamlanmış üründen daha ilgi çekici olabilmektedir(...) Kavramsal Sanat izleyicinin gözü veya duyumlarından çok zihnini uyarmak için yapılır.²⁷ Kavramsal sanatta form önemsizdir. Düşünce; sayı, fotoğraf, kelime ya da başka herhangi bir yolla ifade edilebilir. Doğrudan bir uygulama alanı olarak görülen diğer sanat yapıtlarının çoğuna ve bu yapıtlardan yola çıkarak kuram üreten kuramcı veya sanatçıya karşın, kavramsal sanat bu nedenle kuramsal bir eylem olarak tanınmıştır. Bu durum, kavramsal sanatın hiçbir biçimde izlenecek bir

nesne olmayışı ve daha izlemenin ilk anından itibaren yapıtın düşünme nesnesine dönüşmesinden gelmektedir.

Denilebilir ki; “Biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçiminin değil, anlam üretiminin yönlendiriciliğini benimsemesindedir. Bu bakımdan bugün herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında, ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır.” (Erzen,1991:24).



Resim 59 : Sol LeWitt. 1956,Heykel.

Sanatçı kendi çalışmalarının hakkında açıklıyor: “Benim de yaptığımı söylediğim, Kavramsal Sanat olarak adlandırılan sanat türüne değineceğim. Kavramsal Sanat’ da düşünüy (kavram) çalışmanın asal bölümüdür. Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Düşünüm sanat üreten makinedir. Bu tür sanat, kuramların kuramı ya da betimlemesi olmamakla birlikte; tüm anlaksal süreç tipleriyle ilişkilidir. Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlaksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen,

sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, çalışmanın duygusal yönden kuru olması istenecektir. İzleyeni Kavramsal Sanat'a yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur.

Kavramsal Sanat'ın mantıksal (totolojik) olması gerekmez. Bir çalışmada veya çalışma dizisinde mantıksallık bazı zamanlarda başvurulmuş bir şeydir. Mantıksallık bir çelişkiyi ortaya koymak için kullanılabilir. Bazı düşünceler mantıksal olmakla birlikte, çözümlenmeden önce mantık dışı gibi gelebilmektedir. Düşüncelerin karmaşık olması gerekmez.

Yapıtın nasıl görüldüğü pek önemli değildir; bir kılığı varsa bir şey gibi görünecektir. Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın, çalışma bir düşünüyü başlatmalıdır. Çalışma kavramsal bir süreçtir; fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere, herkesin algısına açıktır. (Algılama sözcüğünü, duyu verilerinin kavranması, düşününün nesnel değerlendirilmesi ve her ikisinin eşzamanlı öznel yorumu anlamında kullanıyorum). Bir sanat yapıtı ancak tamamlandıktan sonra algılanabilir. Öncelikle görme duygusu için anlamlandırılan sanat, kavramsal olmaktan çok algısaldır. Bu durum en çok devinim, ışık ve renk sanatları için geçerlidir.

Kavramsalla algısalın karşıt işlevleri olduğuna göre, (biri ön, öbürü art öge), sanatçı düşünüsünü, öznellik katarak, hafifletebilir. Düşününün tümü bulgulanmak istenirse istemli ya da rastlantısal kararlar en azda tutulmalı, istek, tat ve benzerleri sanattan elenmelidir. Sonuç iyi görünmüyorsa çalışmanın geri çevrilmesi gerekmez. Baştan biçimsiz olarak düşünülen, birden görsel olarak hoşla gidere dönüşebilir.

Taslaklarla çalışmak özneliği ortadan kaldırmak için bir yöntemdir. Böylece sürekli tasarlamaya çare bulunmuş olur. Yapıtın tasarımını taslak hazırlar. Bazı taslaklar milyonlarca, bazılarıysa çok daha sınırlı bir sayıda seçeneğlidir, fakat ikisi de sonludur. Çok seçenekli taslaklar sonsuzluğu anıttırır. Her iki durumda da sanatçı, sorunun çözümünü kapsayan temel biçimi ve kuralları seçmelidir. Daha sonra, yapıtın tamamlanması yolunda ulaşılan kararların daha az sayıya indirilmesi doğrudur. Böylece önsel, isteksel ve öznel elenecektir.

Sanatçı modüler bir yöntem kullanırsa, genellikle yalın ve kullanışlı bir biçim seçer. Biçimin kendisinin sınırlı bir önemi vardır. Çalışmanın sözcüğüdür o. Temel birimin

ilgi çekmeyecek bir biçimde olması en olumlusudur. Böylelikle, birim biçim bütün yapıtın daha kolaylıkla asal bir kısmı haline gelir. Karmaşık temel biçimler kullanmak bütünün birliğini bozar. Yalın bir biçim kullanmak yinelenerek yapıtın alanını daraltır ve yoğunluğu biçimin düzenlenmesinde odaklaştırır. Düzenleme sonuç, biçimse araçtır.

Kavramsal Sanat'ı matematik, felsefe ya da başka bir anlıksal disiplin içinde göremeyiz. Birçok sanatçının kullandığı matematik basit aritmetik dizilerdir. İş'in felsefesi yapıtta açıktır. Ve yapıt hiçbir felsefe dizgesinin betimlemesi değildir. İzleyicinin, sanatını görmekle sanatçının kavramlarını anlaması o kadar önemli değildir. Elinden çıktığı andan başlayarak sanatçı, izleyicinin yapıtı algılama biçimini kontrol edemez. Aynı şeyi değişik kişiler, değişik biçimlerde kavrarlar.

Son zamanlarda Minimal Sanat üzerine çok yazıldı, ilksel yapılar, indirgeyici, yadsıyıcı, dingin ve mini sanat gibi yaklaşımlar söz konusu. Benim tanıdığım sanatçılar bu tanımlamaların hiçbirini benimsemiyor. Sonunda, bütün bunların sanat dergileri aracılığıyla iletişen sanat eleştirmenlerinin kullandığı üstdilin terimleri olduğuna karar verdim .

Sanatçı düşünüsünü tümüyle yüklenip görselleştirirse, süreçteki tüm basamaklar (evreler) önemlidir. Düşünü, kendisi, görselleştirilmemiş olsa da, gerçekleştirilmiş herhangi bir yapıt kadar sanat ürünüdür. Geçilen tüm evreler de (karalamalar, taslaklar, çizimler, başarısız parçalar, modeller, düşünceler, konuşmalar) aynı biçimde dikkate alınabilir. Sanatçının düşünü sürecini gösterenler, bazen tamamlanmış üründen daha ilgi çekici olabilmektedir.

Bir yapıtın ne boyda olacağına karar vermek zordur. Düşünü üç boyutu gereksiniyorsa, her ölçü uygulanabilir görünmekte. Sorun hangi ölçünün en iyisi olduğudur. Yapıt dev boyutlarda gerçekleştirilirse, yalnızca ölçü etkin olacak, düşünü tümüyle yok olabilecektir; çok küçük tutulduğundaysa yersiz ve önemsiz hale gelebilecektir. İzleyicinin boyu ve mekânın boyutları da anlamlıdır. Ayrıca, sanatçı nesnelere izleyicinin göz hizasından yükseğe ya da alçağa yerleştirmek isteyebilir. Bence yapıt, izleyiciye kavranabilmek için gerekli tüm bilgileri verebilecek büyüklükte olmalı ve kavrayışı kolaylaştırıcı biçimde yerleştirilmelidir (düşünü görüşte ve ulaşmada zorlamayı gerektirmiyorsa).

Espas üç boyutlu bir hacmin doldurduğu kübik bir mekân olarak düşünülebilir. Herhangi bir hacim espası dolduracaktır. Bu hava olabilir ve görülemez. Ölçülebilir nesnelere arası da espas olarak dikkate alınabilir. Aralıklar ve ölçülendirmeler bir sanat ürünü için önemlidir.



Resim 60 : Sol LeWitt .2003 Duvar resmi dörtgen duvar, Art Gallery of NSW.

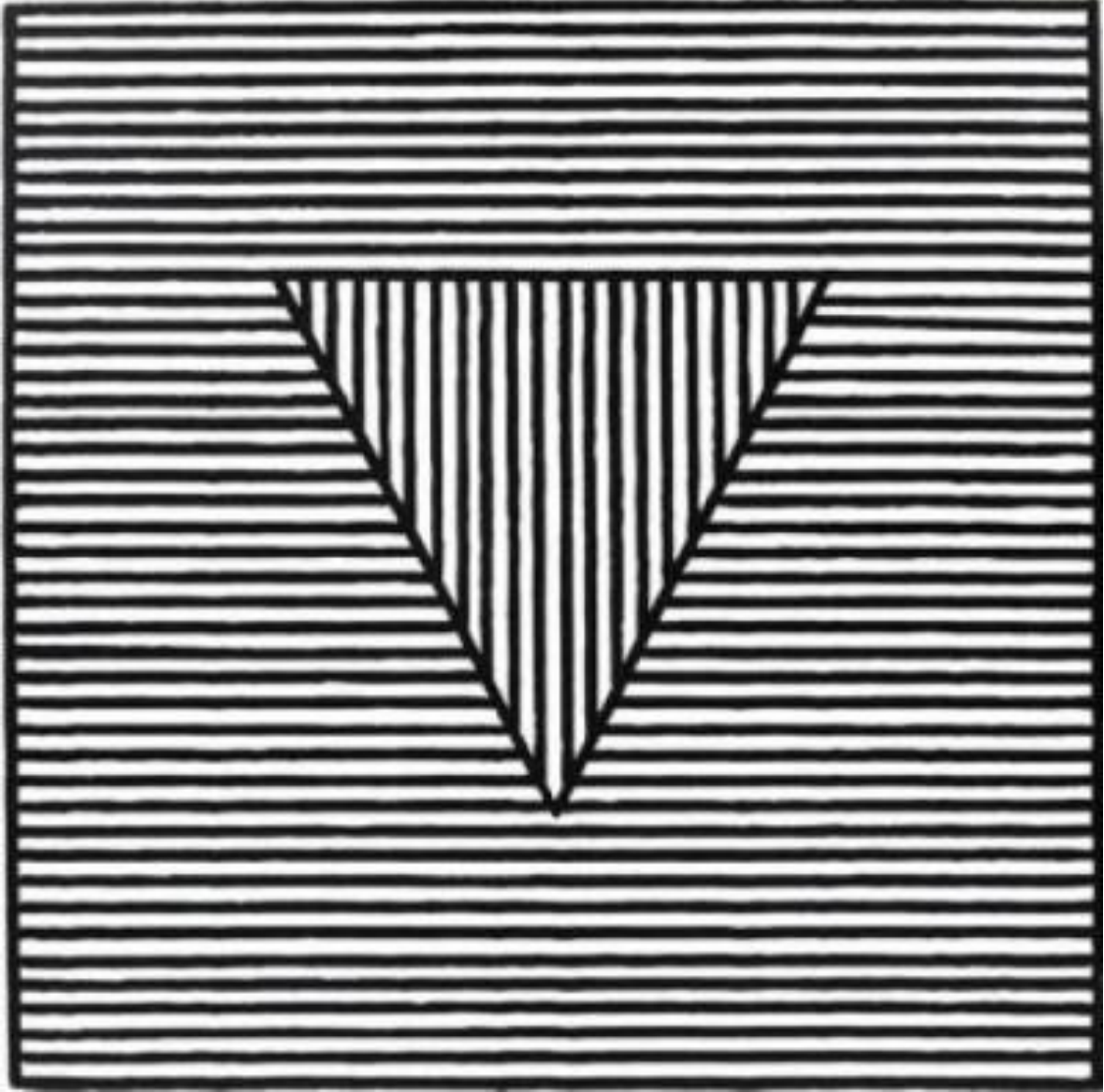
Aralıklar önemliyse yapıtta belirgin hale getirilecektir. Espas görelilik olarak önemsenmiyorsa, nesnelere araları eşitlenir. Düzenlenmiş espas metrik zaman ögesi olarak da çalışabilir.

Mimarlık ve üç boyutlu sanat karşıt doğaya sahiptir. Mimarlık özgül işlevi olan bir mekân oluşturmaktır; sanat yanı olsun ya da olmasın yararlı olmalıdır; yoksa bütünüyle başarısız kalır. Sanat yararlı değildir. Üç boyutlu sanat, yararlı mekânlar biçimlemek gibi, mimarlığın niteliklerinden bazılarını edinmeye başlarsa sanat olarak işlevi zayıflar. İzleyici yapıttın büyük boyutları altında ezilirse fiziksel ve duygusal etkilenebilir güçlenir. Böylece düşünüyü yok olma tehlikesiyle karşılaşır.

Yeni gereçler çağdaş sanatın önemli sorunlarından biridir. Bazı sanatçılar yeni gereçlerle yeni düşünceleri birbirine karıştırıyor. Yeni gereçlerden etkilenen çok sayıda

sanatçının, gereçleri iyi kullanmalarını sağlayacak anlksal tutarlılığı eksiktir. İyi bir sanatçı yeni gereçleri kullanarak iyi yapıtlar üretebilir. Bana göre tehlikeli olan, yapıtın düşünüsüne dönüşebilecek ölçüde, gerecin fizikselliğinin öne çıkarılmasıdır (dışavurumculuğun başka bir türü).

Her tür üç boyutlu sanat fiziksel bir olgudur. Bu fiziksellik onun en bariz ve en dışavurumcu içeriğidir. Kavramsal Sanat izleyicinin gözü veya duyularından çok anlığını uyarmak için yapılır.Üç boyutlu nesnenin fizikselliği duyusal olmayan içeriğiyle çelişkiye düşer. Renk, doku, yüzey ve biçim ürünün yalnızca fiziksel yanını güçlendirir.



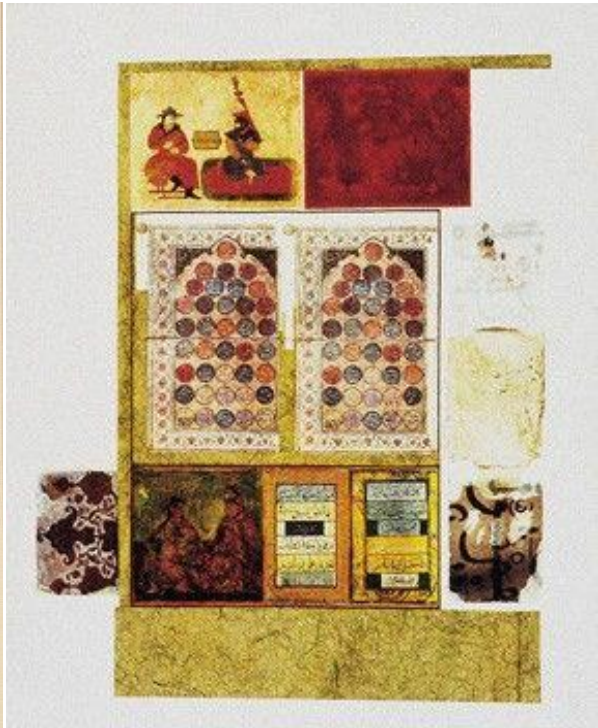
Resim 61 : Sol LeWitt. 1990. Formlar aquatint.14 7/8 x 21 inç ile oniki gravür seti, bir Kübik Dikdörtgen türetilen.

Bu fiziksellikte izleyicinin ilgisini çeken herhangi bir şey bizim düşünö alanımıza engeldir ve dışavurumsal bir kurgu olarak kullanılır. Kavramsal sanatçı gerecin etkinliğini gidermeye çalışmalı ya da bunu karşıt bir yönde bir düşünöye dönüştürerek kullanmalıdır. İki boyutta görselleştirilebilen bir düşünö için üçüncü boyut gereksizdir. Biçimin önemi geriye çekilerek, bir düşünö, sayılar, fotolar, sözcükler veya sanatçının seçeceği başka bir yolla görselleştirilebilir.

Bu paragraflar doğruluğu kesin önermeler değildir. Ama, dile getirilen düşünöler şu andaki düşünceme olabildiğince yakındır. Bunlar bir sanatçı olarak çalışmalarım sonucudurlar ve deneyimlerim değıştikçe değışmeye adaydırlar. Düşüncelerimi olabildiğince açıklıkla dile getirmeye çalıştım. Tümcelerinin açık olmaması, düşüncenin açık olmadığı anlamına gelecektir. Sanatçılar için kavramsal sanat biçimleri önermiyorum. Kavramsal Sanat, sanat yapmanın bir yoludur. Başka yollar başka sanatçılara uygundur. Kavramsal Sanat ancak düşünö iyi olduğunda iyidir.”

3. BÖLÜM: TÜRKYE SOYUT SANATINDA SİMETRİ

Dünya'da bugün eskisinden çok daha fazla, sanatın evrensel ve yerel nitelikleri tartışılmaktadır. Her zamandan çok şimdi dünyanın dört tarafında yaşayan sanatçılar arasında etkileşim artmış olduğu halde Batı'da gelişen sanat piyasası batı estetiği ağırlıklı tercihleri yapmaya devam etmekte, evrenselliği Yunan-Roma kaynaklı estetik temellerle sınırlayarak tanımlamakta ısrar etmektedir. Çok iyi biliyoruz ki Picasso Afrika ve Uzak Doğu adalarından, Matisse İslam estetiğinden doğrudan doğruya yararlanmışlardır. Çin, Japon, Hint, Aztek, Kızıl Derili ve daha nice kültürler yirminci yüzyılda modern sanatın oluşumu içinde yer aldılar. Modern sanat evrensel bir estetik kurma yolunda ilerlerken herhangi bir sanatçının herhangi bir ülkede ürettiği sanat eserinde, modernizmin pekiştirdiği evrensel estetik öğelerin varlığına rağmen yerel kültürlerin sembolik değerleri ve yerel zevklerin yitirilmediği de doğrudur. Bu nedenle günümüzde modernizm farklı estetiklerin alış verişi ile yerel kültürlerin aynı potada çatıştığı bir alana dönüşmüştür.



Resim 62 : Bedri Rahmi . Kağıt üzerinde mürekkep **Resim 63 :** Erol Akyavaş . tuval üzerine

yağlı boya ,100.70 cm.

,50.70 cm.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Türk Sanatının Batı'ya tam olarak açılmasından sonra Türk sanatçıları da bu sahnede yerlerini almışlardı. Türk sanat tarihinin bütün büyük isimleri evrensel ve yerel değerlerin sentezini aramışlardır. Ayrıca Türkiye'nin sanat merkezi olan İstanbul yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlerin katlanarak oluşturduğu bir estetik sentezin anasıdır.

Türk sanatının resmen Batı'ya açılışından çok önce Mimar Sinan'ın eserleri İstanbul şehrinin sağladığı Bizans-İslam sentezinin bir ifadesi olarak daha on altıncı yüzyılda ortaya çıkmıştı. Bu nedenle modern Türk sanatı bir anlamda İstanbul sanatının sentezci ifadesinin yalnızca yeni bir yüzüdür demek daha doğru olur.

Türk modern sanat tarihini incelerken, “simetri” faktörünü eserlerinde bariz bir şekilde kullanan sanatçıları bulup tanıtmak büyük ölçüde zor ve göreceli olacak. Ancak sanatsal iş dönemleri ve resme bakış açıları dikkate alınarak 3 sanatçıda karar kıldık.



Resim 64 :Burhan Doğançay Tuval üzerine yağlıboya. **Resim 65** : Mubin Orhan, Tuval üzerine yağlıboya

Türk modern sanatının öncülerinden “Adnan Çoker” bu grubun ilk sanatçısı ve Türk modern sanatının birinci kuşak temsilcisi sayılabilir. “Halil Akdeniz” orta kuşak temsilcisi olabilir ve son olarak “İsmail Atış” Türk çağdaş ve modern sanatının bugününün temsilcisi sayılabilir. Artı, soyut sanat tarzını Türkiyede etkileyen başka isimleri saymak gerekirse, Bedri Rahmi, Erol Akyavaş, Orhan Mubin ve Burhan Doğançay isimleri de yer alabilir.

ADNAN ÇOKER

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi Atölyesi'nde 1944-1951 yılları arasında çalışan Çoker, Halil Dikmen'den kompozisyon bilgileri edindi. Akademinin Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi. 1955'te Avrupa konkurunu kazanarak devlet bursu ile Paris'e gitti. 1963'te dört arkadaşı ile "Mavi Grup"u kurdu. 1964-65 yılları arasında Fransız bursu ile Paris'te Hayter Atölyesi'nde gravür, Goetz Atölyesi'nde resim çalıştı. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı.

Otuzun üzerinde kişisel sergi düzenledi, yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda karma sergiye ve bienallere katıldı. Yapıtları ile sekiz ödül aldı. Sanatçıya verilen ödüller arasında 1990'da III. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Dostluk ve Barış Sanat Ödülü de bulunmaktadır.

Sanatçı çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Adnan Çoker de İstanbul'un yarattığı bir sanatçıdır. Şafak vakti İstanbul, güneş batarken İstanbul, minareleriyle, kubbeleriyle, Bizans ve Osmanlıyı unutturmadan yaşatan İstanbul, Çoker'in sentez yaratmak için verdiği mücadelede Minimalist, Konstrüktivist ve Malevitch' in etkilerine karşı direnen bir duygu ve sevgi kaynağı olmuştur. Çoker'in ulaştığı nokta Batı ve Doğu estetiklerinin birleşik yarattığı taze bir bileşimdir.

Adnan Çoker 1944 'te girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sağlam bir eğitimle Batı estetiğinin kaynaklarını tanıdı. Özellikle İtalyanları, Leonardo ve Tiziano'yu inceledi, daha sonra on dokuzuncu yüzyıl dönemi içinde Corot'ya ilgi duydu, aynı zamanda heykel çalışmaları yaptı. Tüm bu incelemeler "doğaya nasıl yaklaşmak" sorusuna aranan yanıtlar için ön çalışmalar, uyarılar, bilgi aktarımlarıydı. Önemli sorun eşyanın (obje) etrafında dönen boşluğu iki boyutlu tuval yüzeyinde halletmekti. Bu problemle ilgili olarak Cezanne ve Kübizm'e, özellikle Picasso, Braque ve Roger de la Fresnaye'e ilgi duymaya başladı. 1950-51 yıllarında Kübizm çevresinde eşyanın analizini yaparak soyutlamaya varan yönelişlere girdi.

Çoker'in öğrencilik yıllarında yaptığı çalışmalardan genç sanatçıyı tanımlayan bazı genellemeler yapılabilir. Önemli bir karakteristik konstrüksiyon ve geometri kaygısı,

kompozisyonlarda yapıya önem vermesidir. Yani onun sonuna kadar benimsediği yapısalıcı tavır daha bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu tavrın ilk ipucunu ortaokulda yaptığı desenlerde görüyoruz.

Akademi'de Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olması Çoker için büyük bir şans olmuştu. Çünkü Kocamemi Akademiye konstrüktivist tavrılı bir eğitim getirmişti. Hocası genç Çoker'in doğal yeteneğine yeterince destek olacak ve yol gösterebilecekti.

Akademi yıllarında kendini gösteren başka bir kalıcı özellik de sanatçının genellikle rengi ve ifadeyi az önemsemesi, toprak renklerini, grileri ve siyahları tercih etmesiydi. Çoker'in bu özelliklerini çıplak etüdlerinde, Boğa (1951), Kore (1951), Akademi inşaatı (1951) (2) ve heykeltıraş Hadi Bara denetiminde yaptığı heykellerde görmek mümkündür. 1951 yılında Akademi'den mezun olan Çoker 1955'te Paris'e gidinceye dek Kübizm çevresinde analizler yapmayı sürdürdü. Denizciler (3) (1951) ve Kore (1951) adlı yapıtlar bu çizgide geliştirilmişti. Denizciler'de de la Fresnaye'in etkileri sezilebilir. Bu dönemde sanatçı hem soyuta yöneliyor hem de yerel soyut kaynaklar arasında sentezler arıyordu. 1950'lerin ilk yarısında Türk resminin önemli isimleri Kübizm, Post-Kübizm, Bazaine ve Manessier çıkışlı geometrik soyut çevresinde ürünler verirken iki genç sanatçı, Adnan Çoker ve Lüttü Günay, Sabri Berkel ve Nurullah Berk'e karşı duyarlılıkta bir soyutlama, Soyut ve Kübizm arası bir tarzı sergilemeye başladılar. Çoker'in Anahtar Delikli Kompozisyon (1951) ve Mudanya (1952) tabloları bu çizgide hacmi (volume) terk etmek ihtiyacıyla yapılmış resimlerdir. Hacmi terk ederek yüzeyi düzleştirmek arzusu Çoker'i giderek çizgisel bir tavra yönlendirdi. Örneğin Mudanya'da (4) imgeleri üst üste bindirerek boş, dolu formlar ve saydam bir doku yarattı, arka ve ön planları aynı tip çizgilerle işleyerek düzeyi düzleştirmeyi başarmıştır. Başka bir deyişle derinlik azaltılarak dar bir espas yaratılmıştır.

1952-55 yılları Çoker'in çizgi, ton ve ritim problemlerini yoğun bir şekilde incelediği ve Klee'ye ilgi duyduğu yıllar oldu. Bu dönemde önemli olan sorunların başında çizgi ve ton bütünlüğü, boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritim eşliğinde dengelenmesi gelir. Soyut Baş (1953), Salıncak (1953), Siyah Form (1953), Opus15 (1954), Opus 19 (1954), Mavi Ritim (1954)(4), Ritim ve Espas (1955) gibi yapıtlar bu endişeleri yansıtır.1951'de Çoker kaligrafi ile ilgilenmeye başlar. Yukarıdaki problemlerin yanına eski yazı ögesini de ekleyerek yerel kaynaklarla Soyut arasında bir sentez oluşturmayı

amaçlamaktadır. Bu çabanın en güzel örneklerini Soyut Hüsnuhat (1954) ve Hüsnuhat ve Espas (1955) gibi geometrik soyut tavrılı tablolarla görebiliriz.

1955'te Adnan Çoker Paris'e gitti. Bunu izleyen dört yıl süresinde orada karşılaştığı yepyeni bir akımı özümsemeye çalıştı. Kısa bir süre Andre Lhote'un öğrencisi olduktan sonra (1956-1957) onu terk ederek Henri Goetz atölyesine girdi. Bu sırada De Stael'i keşfetti ve kısa bir süre onun etkisinde kaldı. Paris'te karşılaştığı Soyut Dışavurumcu akım Çoker'e yepyeni değerler getiriyordu. Bu yeni kavramları özetlersek böyle bir liste elde edebiliriz: 1) Boya maddeli soyut sanat. 2) Jestüel resim, 3) Enformel resim ve resimsel soyutlama (painterly abstraction). Soyut Dışavurumculuk ile birlikte sanat diline doğaçlama, resimsel rastlantı, amacı gizlemek gibi yeni kavramlar girmişti. Resim resmin oluşum sürecini gösteren bir aynaya dönüşmüştü. Çoker de jestüel fırça darbeleri ve boya bıçağı ile boya maddesinin önemini vurgulayarak amacını gizli tutmaya çalıştığı resimler yaptı. Bu tavrı örnekleyen Etat d'âme (Ruh Haleti, 1957) adlı resimde taş toprak karışık boya katmanları bile kullandı. 1958'i izleyen iki yıl boyunca resimlerin mavi tonlar üzerinde yürüdüğünü görüyoruz. Çoker o yıl İstanbul'u ziyaret ettiğinde kendi kentinin mavi ışığını keşfetmişti.

Paris her ne kadar sanatçı için yeni resimsel değerleri tanıdığı bir dönem olmuşsa da eski ilgi alanlarından bir anda ve kesin olarak koptuğu söylenemez. Örneğin Nostalji (1956) hala çizgisel geometrik soyuta göndermeler yapan bir çalışmadır. Nitekim 1964 yılına kadar Soyut Dışavurumcu tavır etkisini sürdürdüğü halde sanatçıyı işgal eden bazı ilgi alanları ve belli karakteristiklerin devam ettiğini görüyoruz. Bunların en önemlisi Çoker'in kaligrafi ve ritme karşı duyduğu ilgi ve yapısal kaygılardır.

1960-1964 yıllarında oluşan resimleri iki grupta toplamak mümkün. Bunlardan biri yapısallığın ağır bastığı yaklaşımın ürünleridir. Bu gruptaki Espas I (1959), Mavi Espas I (1960), Mavi Espas V (1960), Anten (1963), Vehbi Çoker'e Anıt (1967) gibi resimlerde konstrüksiyon vurgulanmıştır. İkinci grubu oluşturan resimlerde (örneğin Ahtapot 1959), Mavi Barok (1963). Mor Mavi Espas (1963) konstrüksiyon ikinci plana itilmiş, jest daha önem kazanmıştır. Birincisini iç gözlem, ikincisini jestüel diye adlandırabileceğimiz bu iki grubun paylaştıkları ortak noktalar rengin az ve tonal karakteristiği olduğu gibi kaligrafide jestüel işaretlerin devam etmesidir. Ayrıca her iki

karakteristik sanatçının 1960 öncesi çalışmalarından bu yana gelen sürekliliğin de işaretleridir.

Bu iki grup resmi birbirinden farklı kılan özellikler olarak, birinci grupta tuşların irili ufaklı olup sık ve kalın boya katmanlarını oluşturması ve tuvalin ortasında toplanarak merkezi bir kompozisyonla sonuçlanması; ikinci grupta ise tuşların daha geniş, boya katmanlarının daha seyrek, jestlerin daha büyük oluşu ve kompozisyonun kenarlara kaçması gösterilebilir. İlgözlem izlenimi veren birinci gruptaki resimlerde Çoker'in Cezanne etkisini taşıdığı da söylenebilir. Geç Cezanne yöntemine yaklaşan bir kontrpuan sistemini uygulayan sanatçı konstrüksiyonu müzikal bir kompozisyon disiplini içinde oluşturmaya çalışmıştır.

Soyut Dışavurumcu tavrı Adnan Çoker'in açılıp genişlediği, boya maddesini tanıdığı ve resimsel değerleri araştırdığı bir dönem olmakla beraber gerçek anlamda akademik eğitiminin son dönemidir aslında. Bunu izleyen yıllarda sanatçıyı önce kişilik arayışı içinde, daha sonra olgun bir dönemin ürünlerini verirken görüyoruz.

1964 sonbaharında Adnan Çoker kısa bir süre için Paris'e gitti. Ekim 1964-Mart 1965 arasında geçen bir süre içinde Çoker'in resimleri değişmeye başladı. Soyut Dışavurumculuk artık onu tatmin etmiyordu. 1968'e kadar sürecek olan bir kriz dönemi başlamıştı. Bu yıllarda sanatçı "yürüyen etler" diye adlandırdığı başsız ve kolsuz figür resimleri yapmaya başladı. Soyut Dışavurumcu tavrın öne çıkarttığı yüzey tutkusu, coşkulu fırça darbelerinden oluşan kalın boyalı yüzeyler ve müzikallik yerini tuvalin dokusunu gösteren yalın, tek kat ve siyah bir yüzeye terk etmeye başladı. Bu yıllarda Soyut Dışavurumculuk Paris'te etkisini yitirmişti. Çoker her ne kadar bu durumdan etkilenmiş olursa olsun 1970'ten itibaren gösterdiği gelişim çizgisi gözönüne alındığında krizli yıllar özgün bir arayışın ilk işaretleri olarak kabul edilmelidir. Bu dönemde sanatçı kendinin olan bir dünyayı ve onun dilini keşfetmek peşindeydi. Sert bir kopma gibi görünen bu değişim noktası gidiş gelişlerle dört yıl sürdü. 1965'te Salzburg'dayken yaptığı jestüel soyut resimler ve 1967 tarihli Vehbi Çoker'e Anıt tablosu eskiye dönüşlerin birer kanıtıdır.

Çoker'in bilinçli olarak yapmak istediği şey artık "kargaşa" olarak gördüğü Soyut Dışavurumcu espasa bir sınırlama getirmektir. "Yürüyen Etler" serisinde kullandığı siyah

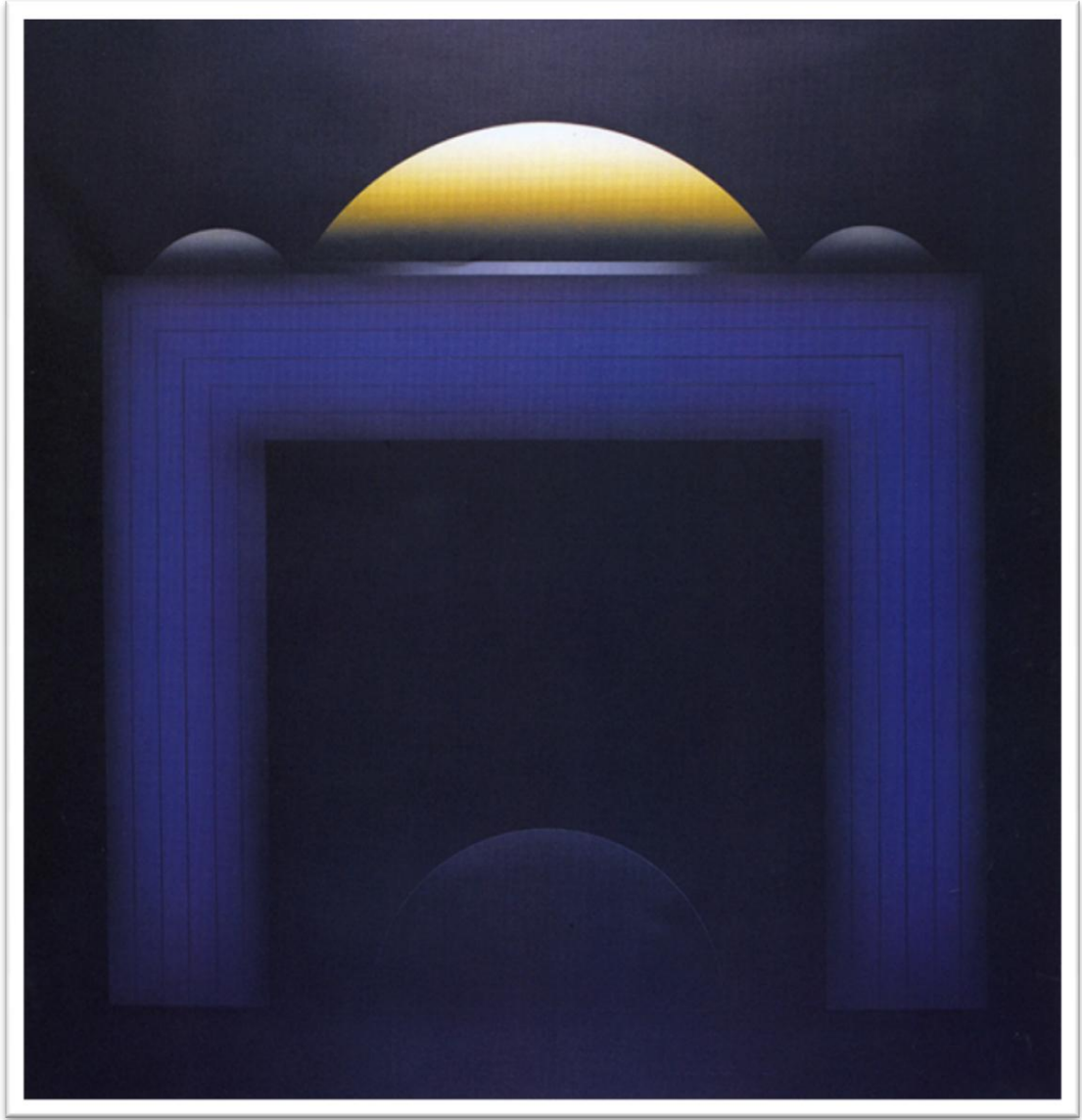
fonlar geleneksel espasa bir geri dönüşü. Fakat sıra bir süre sonra başsız. Kolsuz ve bacaksız figürasyonu sert geometrik bölmeler içine almaya başladı. Daha sonra Sınırlı Kaos (1968) ve iki Görüntü'de (1969) olduğu gibi geometrik sınırların içinde kalan bölümler figürden çok dışavurumcu tuşların soyutladığı biçimlere dönüştü. 1969 yılına geldiğinde Çoker'in amacı berraklaşmıştı. "Sınırlı Espas" problemini bilinçli olarak Selçuk-Osmanlı mimarisi eşliğinde işleyecekti. 1964-1968 yıllarının yenilenmeyle sonuçlanan bir kriz ve arayış dönemi olduğunu gördük. Bu sürede Çoker geçmişinden kopmakla beraber bazı önemli özellikleri sürdürdü. Hiçbir zaman soyuttan tam olarak kopmadı Somut dışavurumcu tavırla işlediği figüratif formlarda bile zaman zaman kontrpuan sistemini ve jestüel çizgiyi devam ettirdi. Bu durum figürün çevrelediği geleneksel espasla ilginç bir karşıtlık yaratarak sanatçıda o zamana kadar rastlanmayan bir sistem tutarsızlığına sahne oldu. Çoker bu dönemi anlatırken resmi sistem düşünmeden bilek gücü adına yaptığını anımsıyor, çeşitli üsluplara başvurma nedenini kendisinin Batı'yı yapan felsefeden mahrum olmasına bağlıyor. Kavram kargaşasının temelinde karşıt gerçeklerin varlığını hisseden ve onları henüz bir senteze ulaştıramayan sanatçının sancılı arayışları yatıyordu. Bu mücadelede sanatçı Modern Türk Resmi'ne yapacağı katkının temelini atma savaşını veriyordu.

1968 ve 1969 yıllarında Çoker Soyut Dışavurumcu tavidan Minimalist tavra kesin olarak geçerken kendisini günümüze kadar işgal edecek olan bazı problemlerin ipuçları da belirtmeye başladı. Bunların en önemlisi yapısallığın şimdi bir mimari temele oturmasıdır. Diğer sorunlar simetri, denge, biçim ve rengin en aza indirilmesi, siyahın mutlak boşluğa dönüşmesi ve yine yüzey resmi.

Çoker'i bu yıllarda derin derin düşündüren yapı fikri yalnız resmin kurgusunda değil. şekilli tuvalerde (Vehbi Çoker'e Anıt 1967, Asamblaj 1969) ve Küme tablolar serisindeki kompozisyon şemalarında (1969, 1970, 1971) ve sanatçının 1961 ve 1973 sergilerinin düzenlerinde defalarca ve değişik biçimlerde ortaya çıkacaktır.

Çoker 1969 yılına doğru Batı sanatının temelini oluşturan haç konstrüksiyonu kullanmamaya karar verdi. Bu kritik bir karardı. Sanatçı böylece dört-beş yıldır süren kavram kargaşasına berraklık getiriyor, senteze doğru önemli bir adım atmış oluyordu.

1969'da yaptığı Doğu Çerçevelemesi adlı tabloda ilk kez İslam mimarisinin özelliklerini kullanmaya başladı.



Resim 66 : Adnan Çoker. Açık simetri, 1975 Tuval üzerine yağlıboya. 60x80 cm. Özel koleksiyon, İstanbul

Burada mor, pembe, eflatun ışıktan oluşan alanların tümüyle yalınlaştığını ve bunları çerçeveleyen yalın siyah formun İslam mimarisine göndermeler yaptığını görüyoruz. 1971 Yılına Saygı (1970), Beş Eleman On Işık (1972), Çifte Minare + Çifte Minare (1972) gibi büyük boyutlu tuvalerde aynı tavrı yinelenip pekiştirildi.



Resim 67 : Adnan Çoker. Morötesi boşluk, 1979 Tuval üzerine yağlıboya, 50x50 cm. Özel koleksiyonlarda, İstanbul

Çoker "yürüyen etler" serisinde siyah alanları yalın fakat geleneksel bir fon olarak kullanmıştı. Şimdi ise siyah boşluk yalın bir boya tabakası olmakla beraber geleneksel fon işlevinden kurtulup pozitif-ışıklı elemanlarla karşıtlık içinde yaşayan geometrik bir biçim kazanıyordu. Bu yapıtlarda sanatçının soyut döneminde görülen bazı özellikler de sürmektedir. Işıklı formların oransal olarak büyük tutulduğu resimlerde (örneğin yukarıda sözü geçen üç büyük yapıt) açık ve koyu formlar arasındaki ilişkiler Çoker'in geometrik soyut döneminde rastlanan boş/dolu, 'pozitif/negatif formların ilişkilerinin ardında yatan endişeleri yankılar. Fakat yeni resimlerde dikey ve yatay formlar eskisinden farklı olarak ritmik bir örgü içinde erimezler. Yatay aks üzerinde güneşin

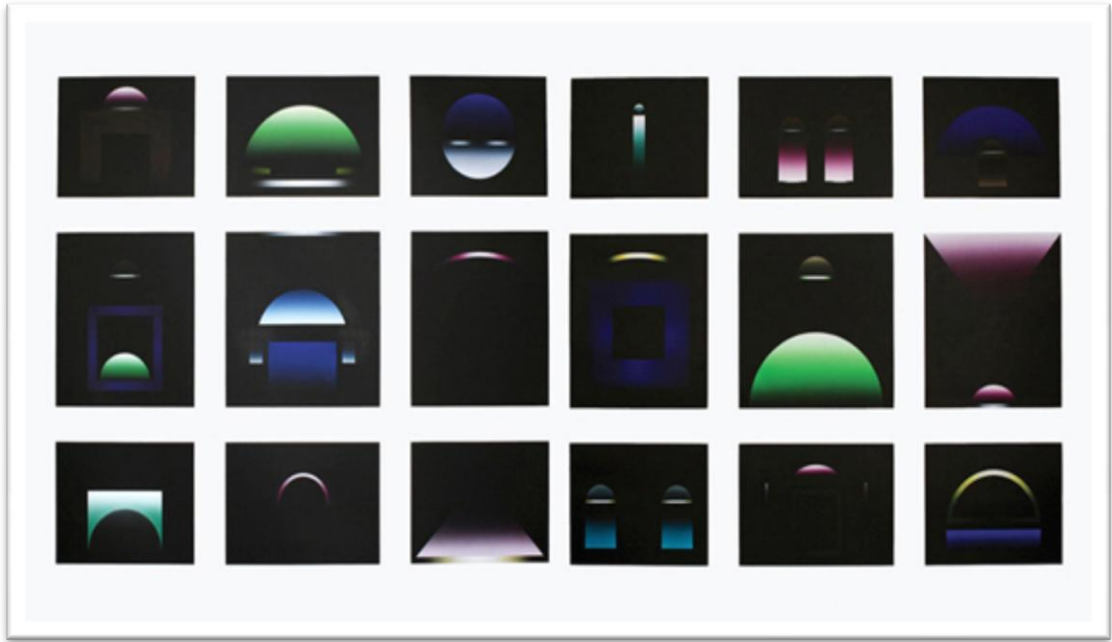
batışını anımsatan ışıklı bantlar dikey aks üzerinde beliren siyah çerçeveden oldukça uzakta bir yerde durmaktadırlar. Yani haç konstrüksiyonu oluşturan dikey ve yatay akslar burada birbirlerinden uzakta ve niteliksel olarak ayrıdır. Bunlarda içerden dışarıya bakma duygusu hâkimdir. Aynı yıllarda gerçekleştirilen Siyah Simetri (1970), Gerilim (1970), Mor Sınırlama'da (1971) ise ışıklı biçimlerin orantılı olarak küçülmesiyle siyahın seyirciyi içine çekercesine sürekli genişleyen bir boşluk yaratması mümkün olur. Resimler giderek bu çizgide gelişecektir. 1980'li yıllarda ışıklı bantlar manzara özelliğini yitirerek uzay duygusu yaratan siyah boşluğun içinde asılı kalırlar. (örneğin Alınlık 1985, Malevitch'e Saygı 1985, Dizi I. 1987, Dizi II 1987, Dizi V 1987).



Resim 68 : Adnan ÇOKER. Simetri resim. Tuval üzerine yağlıboya. 180.80

"Adnan Çoker resimlerinde, geometrik - minimalist biçimleri bir araya getirirken daima simetri ve dengeye bağlı kalmıştır. Bu iki kavram, onun resimlerinin vazgeçilmezidir. Mor, pembe veya eflatun biçimlerini siyah bir arka fon üzerinde konumlandırırken, siyah fon, belirli aralıklarla yan yana yerleştirilen, yapay ışıkla belirli noktalardan aydınlatılmış biçimlerdeki ışık vurgusunun kavranmasının yanı sıra, sonsuz bir boşluk hissini de uyandırır. Minimalize edilmiş iki simetrik mimari öge veya bir mimari ögeyi oluşturan elemanlar düzenleri ve konumları bakımından belirgin bir espas şekillenişini de gözler önüne serer. Simetrik ve dikey olarak konumlanmış iki geometrik biçimi incelediğimizde köşelerden derinliğe doğru çekilen ve sanki bir noktada birleşiyormuş izlenimi veren, ahenkle belirli bölümleri aydınlatılmış çizgilerde fark ediyoruz bazı resimlerinde. Çizgisel perspektif ile birlikte üçüncü boyutu ve resim unsurlarının muazzam geometrisini de ortaya koymaktadır bu oluşum. Derinliğin çizgisel olarak yansıtılmadığı resimlerinde ise, yine geometrik yerleşim, doğal olarak merkezdeki derinlik noktasıyla görsel olarak bağlantıyı kurduruyor. Son dönem işlerinde sıkça uyguladığı, çoklu kombinasyonlar da yıllardır ürettiği biçimlerin dinamik bir görüntüde bütünsel olarak izlenmesi açısından özgün örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır" (Serkan Azeri).

Adnan Çoker'in eserleri bu sanatçının yıllarca çalışma ve araştırmasının sonucudur. Osmanlı döneminin ulusal ve dini faktörlerini içinde barındırarak Minimal ve Suprematism sanatından da etkilenmiştir. Adnan Çöker İslami Sanat ve Osmanlı kültüründeki görsel faktörleri kullanarak ve dünyadaki modern sanat hakkında bilgisi sayesinde, bu iki faktörün uygun ve dikkate değer bir karışımını oluşturmayı başarmıştır.



Resim 69 : Adnan Çoker .Simetri resim. Tuval üzerine yağlı boya.180.65 cm.

"Adnan Çoker'in simetrik kurguları, geometrik soyutun bilinen çözümlerinin yanında ayrıksı bir kimliğe sahiptir. Derin yapıda içselleşmiş bu ayrıksılığı, kendi geleneğinde gizil olarak varlığını koruyan bir biçimleme mantığını dönüştürebilmiş olmasına borçlu olan Çoker, kurduğu bu ilişkiyle, yeniliğin tüm estetik ve ideolojik dayanaklarıyla değerden düşmüş görüldüğü bir zamanda, özgün bir sıçrama yapabilme şansını yakalamıştır. Bir başka yazımda göstermeye çalışmışım, yinelemem için şu kadarını söyleyeceğim, bu özgünlük, Osmanlı süsleme sanatlarında temel koyan bir prensibin; "sonsuzluk prensibinin" mutlak simetride kazanılmasından doğar. Ama elbette, Mondrian'ın yapıtında "harmoninin" varlığına karşılık gelir biçimde; yani bir kanunluluk olarak. Ancak, Çoker'in yapıtının içerdiği değerler bununla sınırlı kalmıyor. Söz konusu kanunluluğun belirlediği özgüllüklerin başında mutlak siyahın varlığı gelir. Siyah, geometrik soyutun yabancı olduğu bir öge değil kuşkusuz. Ne ki,

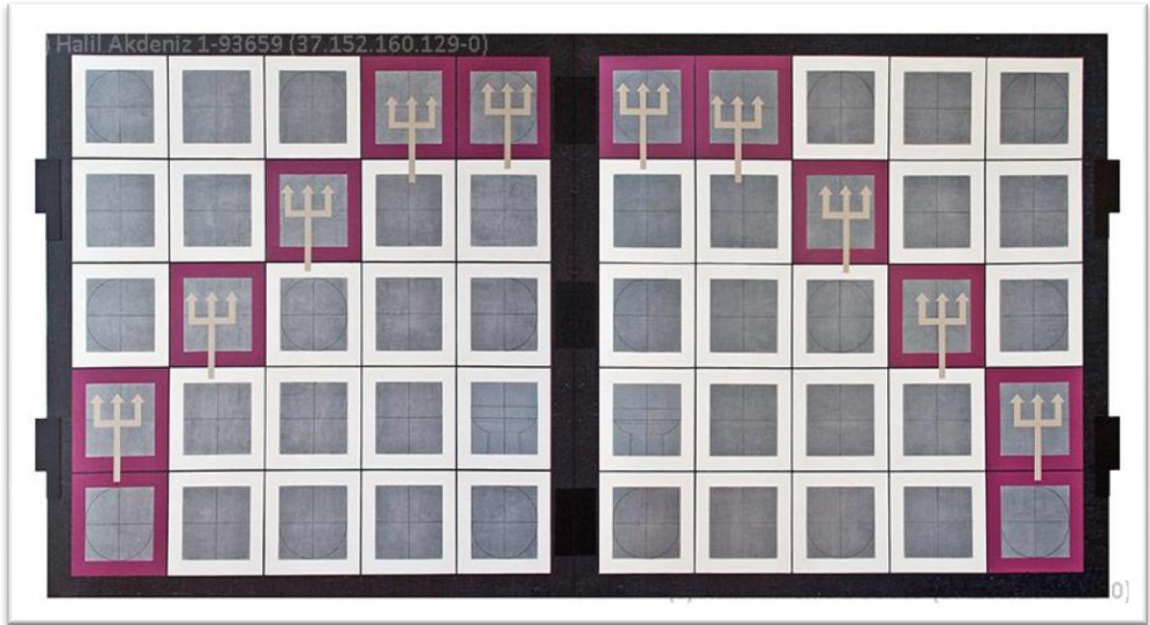
Çoker'in yapıtında, başkalarında olmadığı kadar "buraya" ait olmakta; evrensel bir mekan olmanın yanında, bize özgü geleneksel kavrayışlara güçlü göndermelerde bulunabilmektedir. Batılı sanatçıların elinde, tüm kültürel kodlardan arındığı yerde bile siyahın, Doğu geleneklerine göndermede direndiği anımsanırsa-Ad Reinhardt'da sözgelimi bu yargının hiç de aşırı olmadığı kolayca anlaşılacaktır. Yine, Ad Reinhardt'da, mutlak hiçliğin ifadesine bürünen siyah, Çoker'in yapıtında "resimsel uzaya" dönüşmüştür. Bu biçimiyle de "kurtarılmış" bir arılığın, hiçliğe indirgenmiş bir kavrayışın değil, mutlak biçimde varolanın, sınırsız yüklü mekânı olarak belirlenmiş olmaktadır. Bu mekânda yüze vuran biçimlerse, kesin sınırlı, durağan ve simetriklerdir. Değişmezliğin, evrenin temelinde varolduğu öngörülen bir düzen modelinin birimleri olarak. " (Yalçın Sadak)

Ulusal ve dini bir bakış açısından kaynaklanan simetri unsurunu bilinçli, kasıtlı ve mantıklı bir şekilde kullanma, Adnan Çoker'in eserlerindeki en önemli özelliktir. Bu unsur onun eserlerini batılı sanatçıların eserlerinden ayıran en önemli unsurdur. Renkler ve bazen de şekillerde yüksek düzeyli bir çelişki kullanarak muntazam geometrik kompozisyonlar ortaya çıkarıp, minimal sanatında eşi benzeri görünmemiş anlamlı bir canlılık ve duygu yaratmıştır. Doğal olarak kullanılan renkler ve şekiller de bu süreçte çok etkili ve önemliler.

Halil Akdeniz

1944 yılında Antalya'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirdi. Devlet Yurtdışı ihtisas sınavı bursunu kazanarak Almanya'ya gitti. Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde -HdK, Berlin (bugünkü Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi) lisans ve uzmanlık öğrenimi gördü. İzmir Ege Üniversitesi ve İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Yüksek Lisans, sanatta yeterlilik ve doktora dereceleri aldı. 1986'da yardımcı doçent, 1987'de doçent, 1994'te profesör oldu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (bugünkü Gazi Üniversitesi), Ege Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Ege, Dokuz Eylül ve Bilkent Üniversitelerinde Resim ve Güzel Sanatlar Bölümleri'ni kurdu. Bu üniversitelerde bölüm başkanlıkları fakülte kurulu üyelikleri, üniversite senatosu ve üniversite yönetim kurulu üyeliklerine kadar çeşitli kademelerde görev aldı. 1996-2001 yılları arasında T.C.Bonn ve Berlin Büyükelçiliği Kültür Müşavirliği ve 2001'de Kültür

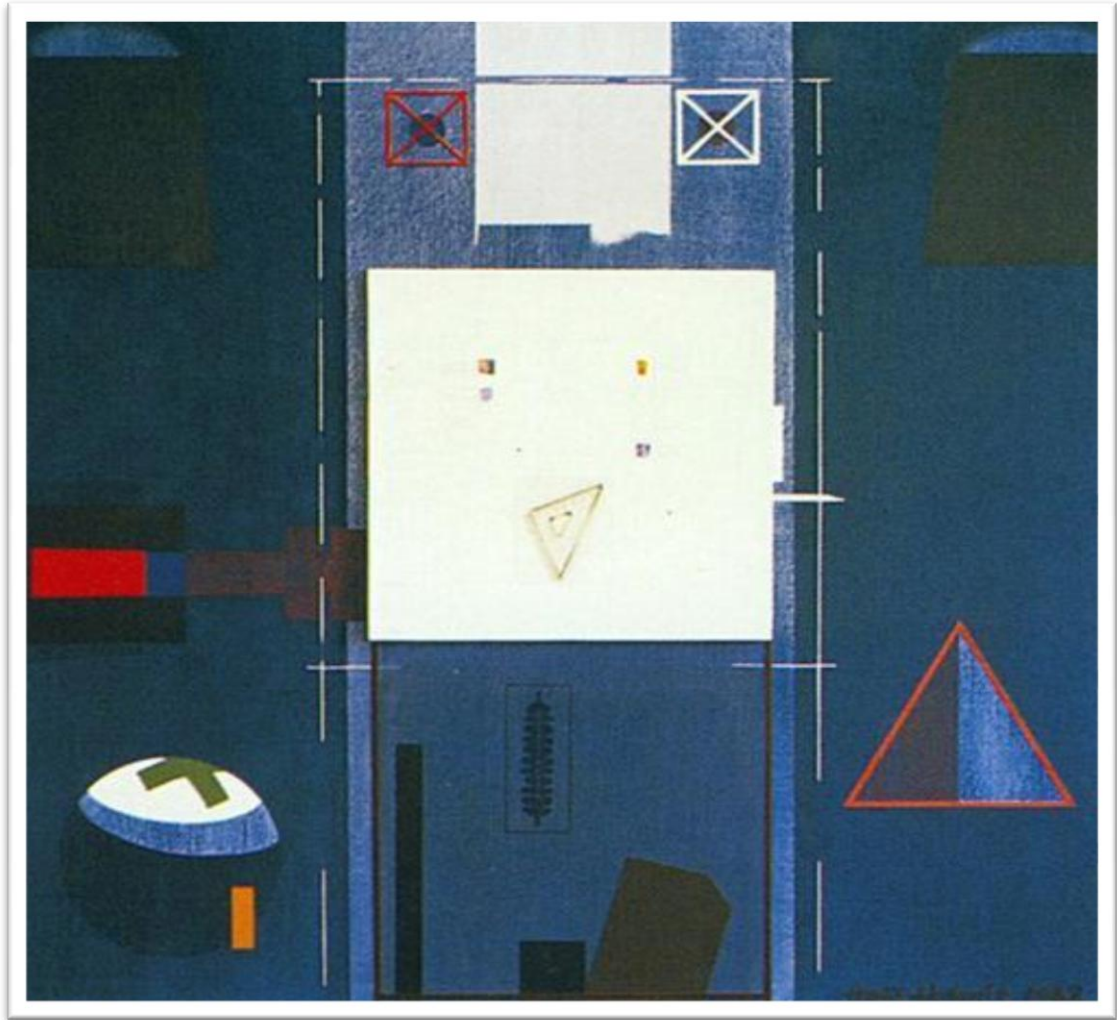
Bakanlığı Bakanlık Müşavirliği görevlerinde bulundu. 2001-2005 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Türkiye'de ilk kez sanat bilimini kurarak Anadolu Üniversitesi'nde (2003) ve Işık Üniversitesi'nde(2008) Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programlarını açtı. Halen İstanbul'da Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölüm Başkanlığı ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı Başkanlığı görevlerini sürdürmektedir.



Resim 70 : Halil Akdeniz. 2013. Kültür İmleri.. Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik
İmzalı180 x 400 cm

Halil Akdeniz Çağdaş Türk Sanatı alanında eserleri ve araştırma yazıları ile tanınır. Son dönem çalışmalarına kaynaklık eden 1978'li ve 1980'li yıllarda "İzmir Körfez Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler vb." dizileri ile başlayan, yaşadığı çevrelerdeki fiziki çevre sorunlarıyla ilgili bilimsel araştırmalarla desteklenen sanat çözümlenmeleri, "İzmir Efes-Ören Görsel Notlar" dizisi ile devam ederek Anadolu'nun değişik kültür bölgelerini kapsayan çalışma dizilerinde "Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası", "Anadolu Uygarlıkları-Kültürçevresi", "Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları" ve "Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakiyeleri" üzerine yoğunlaşır. Bu süreçte ortaya çıkan, sanat ve sanat dışı öğelerin kullanıldığı çağdaş yorum ve sanatsal çözümleri içeren eserleri, bir çok ulusal ve uluslararası sergi, bienal, trienal, sanat

fuurları ve müze sergilerinde yer aldı. Bir tanesi Yurtdışı altın madalya 1.cilik ödülü olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası yarışmada ödüle değer görüldü. Başarıları ve Türk Sanatına katkıları dolayısıyla Cumhurbaşkanlığınca Devlet Sanatçısı unvanı ile onurlandırıldı. T.C. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Yeni Binası, “İç Mekânları Sanatsal Değerlendirme Projesi”ne sanatçı olarak seçildi ve kütüphane duvarına “Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası” çalışmasını gerçekleştirdi. Eserleri yurtiçi-yurtdışı müze ve koleksiyonlarda yer almaktadır. Akdeniz’in Türk Sanatı ve sanatçılar üzerine yayınlanmış iki kitabı ve katalog yazıları ile birlikte çok sayıda bilimsel yayın, araştırma, bildiri ve makaleleri bulunmaktadır.



Resim 71 : Halil Akdeniz. 1982. İzmir Körfezi Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler.

Tuval üzerine akrilik, İmzalı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi. 115 x 115 cm

Halil Akdeniz aynı zamanda Uluslararası UNESCO-AIAP Plastik Sanatlar Derneği üyesidir ve bir dönem Türkiye Ulusal Komitesi Ankara Temsilciliği Başkanlığını yaptı. UNESCO-AICA Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği üyesi ve aynı zamanda AICA'nın Türkiye Milli Komitesi kurucu üyesidir. Almanya Münster Sanat Akademisi Senatosu tarafından Akademi “Şeref/Onur” üyeliği verildi.

"Halil Akdeniz ürettiği resmin sorunsallarıyla olduğu kadar gerçekliği ile de evrenselliğe katkıda bulunan bir ressam kimliği taşır. Bu, bir ölçüde onun içinde yaşadığı coğrafyadan kaynaklanıyorsa da geniş ölçüde ressamın evrensel duyarlılıkla bütünleşmesinin sonucudur. Akdeniz'in resmindeki öğeler, resmin bir bütün olarak yaşadığı serüvenin henüz dokunmadığı kaynaklardan beslenmekte, onları yeniden üretecek ortak bilinçaltına göndermektedir.

Akdeniz'in resminde geçmiş-gelecek, doğu-batı, eskilik-çağdaşlık düzlemleri parçalanmakta ve resimde, uzamın ve zamanın oluşturduğu bir bireşimde yeniden kurulmaktadır. Onun resimleri usla duygunun, raslantıyla bilincin, kavramla olgunun kesiştiği noktada düğümlenmekte, geçmiş olduğu kadar geleceği de sorgulamaktadır... " (Hasan Bülent Kahraman Monografi – 1995)

Halil Akdeniz'in eserlerini ise iki açıdan incelemek mümkündür. Birincisi çalışma tarzı bakımından ve eserlerinde geometrik unsurları bir mimar gibi kullanması açısından. Sanatçı eserlerinin birçoğunda “simetri” unsuru çok açık ve net bir şekilde kullanmıştır. Aslında bunun nedeni sanatçının bireysel ve dini bakış açısıdır. İkincisi, sanatçının eserlerini içerik açısından incelemektir... Çünkü minimal sanatının itici gücü, konu ve içerikten uzaklaşma ve katkısız sanata ulaşmadır. Ancak Halil Akdeniz'in eserlerinde bir çeşit simbolizm ve anlamsal bakış da saklıdır. Bu sembolik bakış açısı, geometrik şekiller ve sembolik formları kullanmada görünmekte ve bu sanatçının yabancı meslektaşlarından farklı olmasına sebep olmaktadır. Bu eserlerde şekil ile içeriğin ilişkisi, sanatçının modern sanata bakış açısını, ulusal, bölgesel ve hatta Osmanlı sınırlarının ötesindeki kavramlar ve sembollerden algısını yansıtmaktadır. Örneğin bazı işlerinde Hıristiyanlık konusuna değinmesi sanatçının ayrıcalığıdır. Katı ve sert düzey ve çizgilerin dokulu yüzeyler ile birlikte kullanımı bu sanatçının eserlerinin özelliğidir.

"Halil Akdeniz, sayısız uygarlıkların gelip geçtiği topraklar üzerinde rüyasına yattığı bir uykudan kalktığı anda anımsamaya çalıştığı eski gizleri yeniden kurar gibi. Zamansızlığın sessizliği içinde, ona görünenlerle kurduğu bellek, her

anımsayısta kendini eskiterek ele veren tablolar kuruyor. Kültürün bilinçaltını oluşturan büyük bir rüyadan kalan işaretleri akıl taşları gibi serpiştiren sırta vakıf zaman ötesi bir bilgeliğin dikte ettirdiği dünyanın ortasından. Bu ideografik ipuçlarını, bilinmeyen dillerin sade kalıntılarını ancak kendi yüzeyini kazıyarak kuran bir pentür arkeolojisiyle ortaya çıkarıyor Akdeniz. Ölçerek, ölçülerek kazınan satıh, kazındıkça kendini açan tarih, kendini açtıkça sırrını kesinleyen izler, izlekler... Akdeniz'in kesin ve mutlak üçgenleri içlerindeki yer duygusunu tanımladıkları ölçüde dışında kalan zamansızlığı da gösterirler. Tarih ve kültür, bir tek Akdeniz'in bildiği, birbirlerinin patinasını oluşturan yeşille kahverenginin kurduğu yer ve zaman denkleminde soylu bir dinginliğe açılır. Bazı anları, has bir eser karşısında duyulanları anlamaya, anlatmaya çalışmazsınız, Akdeniz'i temaşa şiidir. Örneğin, zamansızlığın taş bir yüz üzerinde kazınarak belirdiği bu Likya satıhlarında "Felsefe"nin f siyle kurulan bilgelik hüküm sürer. Akdeniz kurgusunda, bir başka keresinde bir Hitit idolünü tırmılca bir ibareden arta kalan bir harfin yanında da görebiliriz. Tarihin zenginliği hiç de üst üste binen bir katmanlaşmada değil, tam tersine katmanlar arasında yayılan sırrın dokusunda duruyor. Akdeniz bu sırrı biliyor ".(Hüseyin B. Alptekin Arredamento Dekorasyon Kasım 1993).

Halil Akdeniz'in resmi artık öyle görünüyor ki, kendi iç serüveninin ve dönüşümlerinin seline kapılmıştır. Bunu Akdeniz'in belli bir düzlemi derinleştirmekteki direncine borçludur. Kendisini ele vermeyen, teslim olmayan bu gizli resim şimdi sınırlarını bozmaktadır. Mekanın ve dışsal dünyanın resme katacaklarına açık olması hatta onu üstelemesi bana kalırsa yalnızca resmin tedirgin edici kararlılığının bir uzantısı gibi alınmamalıdır.

Örneğin bu konuda imini bir Grek alfabesi harfi olarak anlatabilirim; onun alfabadeki özelliklerini sayabilir, sıralayabilirim. Fakat, acaba bunları yapmakla resmin gerçeğine varmış olur muyum? Bu soruyu bir yerde olumlu yanıtlamak zorundayız. Çünkü her imin nesnel anlamı var ve o da pek fazla tartışmaya açık değil. Fakat onu tartışmak da yeterli değil. Çünkü gene ben onlardan yola çıkarak daha ötede yeralan bir başka gerçeğe yürüyeceğim ve örneğin resmin monokramatik yapısıyla minimalist bir esinlenme, andığım işaretler düzlemiyle de, pop sanata yönelik bir göndermede bulunduğunu dile getireceğim.



Resim 72 : Halil Akdeniz. İzmir Selçuk Yaşar Özel Resim Müzesi. Tuval üzerine akrilik.

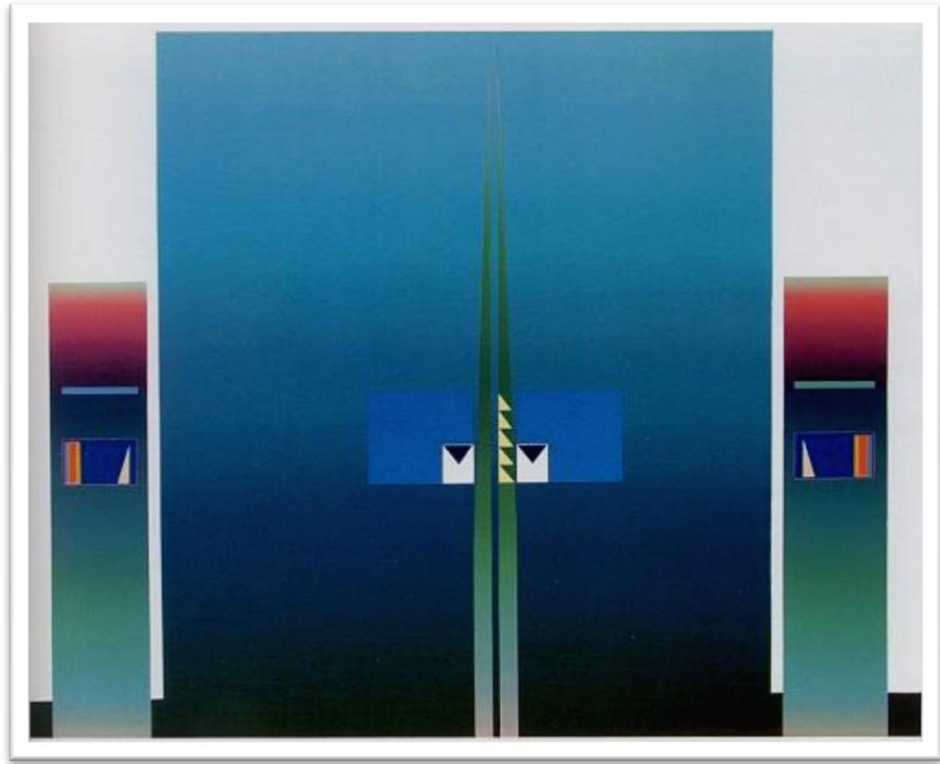
İmzalı.117 x 117 cm

" Gerçekten de Akdeniz'in resmini yalınlığı içinde karmaşık, suskunluğu içinde dışavurumcu, ancak göstergebilimsel çözümlemelere açılmış gibi dururken anlatımcı (narrative) bir resme dönüştüren de bu yanındır".(.Hasan Bülent Kahraman Gösteri, Mayıs 1994).

İsmail ATEŞ

"Batı resim geleneğinden başka, Doğu sanatıyla da ilgisi olamaz mı Ateş'in? "Çağın ruhunu yansıtmadığı" gerekçesiyle, folklorik ya da İslam sanatına özgü motiflerden oluşan dünya tasarımına Türkiye'de, bir çok sanatçı bilinçli olarak uzak durur. İyi ama, çağın ruhu denen şey her ne ise, bir tek şey mi? İkisi de soyut olmalarına karşın, Kandinsky'nin bireysel dünyası mı, yoksa Mondrian'ın evrensel dünyası mı kastediliyor? Tatlin'in

işlevselciliği mi, yoksa Warhol'un sıradanlığı mı yansıtıyor çağın ruhunu? Aslında hepsi ayrı birer dünya tasarımıdır.



Resim 73 : İsmail ATEŞ. 2006. Tuval üzerine akrilik İmzalı. 80.00 x 100 cm



Resim 74 : Vedat Dalokay. 1970. İslamabad Kral Faysal Camii. İslamabad. Pakistan

Demek ki çağın ruhu yok, ruhları var. “Bana ilham hep Doğu’dan gelmiştir” diyen Matisse, çağın ruhunu nasıl yakaladı dersiniz? Ya da, görünen nesnenin ardındaki “asıl varlığı” arayan bir çağdaş ressamın, M. Ö. 4. yy.’da yaşayan bir filozof (Platon) ile olan düşünsel akrabalığı gerici mi acaba?” (Mehmet Yılmaz).

” Ateş’in dünyasına bir de bu açıdan bakmayı önerebiliriz; özellikle kompozisyonlardaki renk armonisi dikkate alındığında Doğu esintilerini hissedebiliriz. Hangi yasak ve inancın sonucu yaratılmış olursa olsun, geometrik biçimlerden kurulu bir dünya İslam geleneğinde de vardır ve üstelik Batı’ya kıyasla çok daha renklidir. Bilinçli olarak Batı resim geleneğine sırtını dayamasına karşılık, Ateş’in sanatında, Jale Erzen’in de vurguladığı gibi “Doğu mistisizminin esprisi” gözardı edilmemelidir. Ateş, bu iki dünyanın buluştuğu köprünün çocuğudur”. (Mehmet Yılmaz. Gazi Üniversitesi).

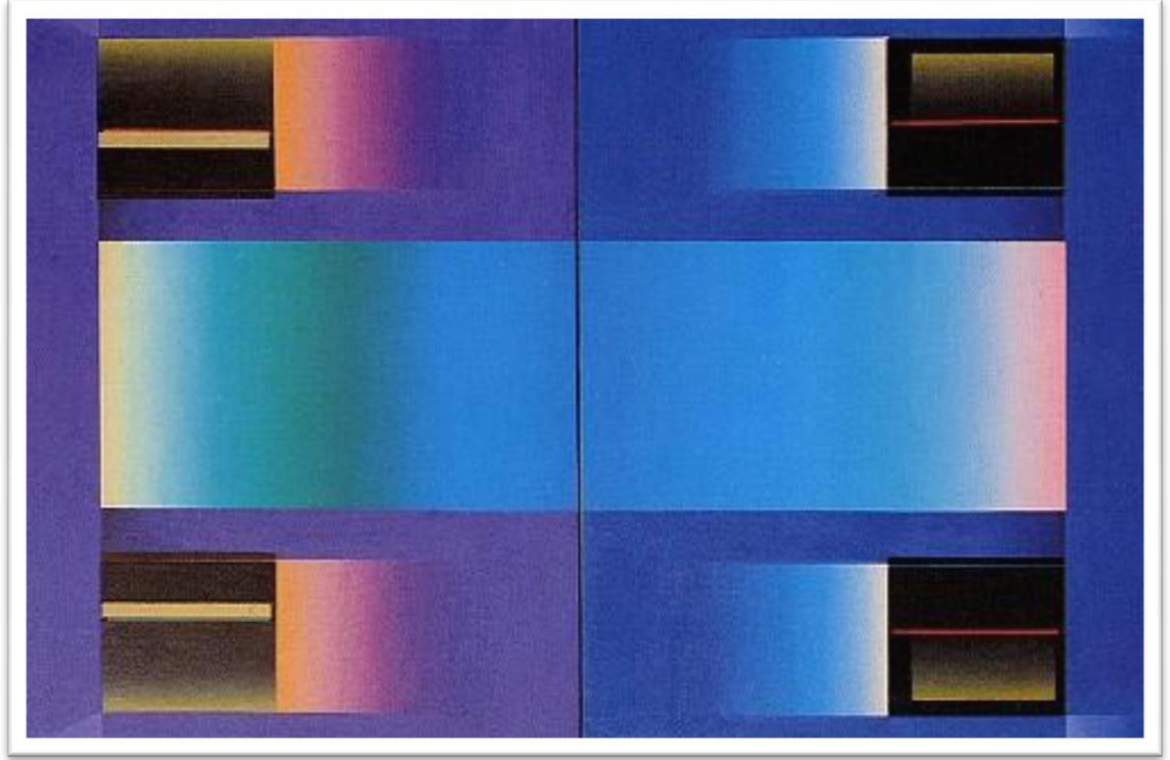
Özellikle cami mimarisindeki soyutlamaların zaman içinde olgunlaşarak evrim geçirmesi bu ilişkiyi çağrıştırmaktadır, sözgelimi Vedat Dalokay’ın Pakistan’da yaptığı “İslamabad Kral Faysal Camii (Pakistan, 1970)” mimarisi ile Ateşin resmiyle akrabalık ilişkisi içerisinde olduğu düşünülebilir. Bu etkiler, zihninin derinlerinde, bu coğrafyanın ve bu tarihsel mirasın istençli ya da istenç dışı sanatçı üzerindeki oluşturucu rolüyle anlatılabilir. Sanatçı da zaten “bu etkiler nereden resmime girdi bilemiyorum, hiçbir zaman özellikle cami, minare figürüne ilgi duymadım, bunlar, eğer ilişkili gibi görünüyorsa tamamen kendiliğinden olmuştur”

“Ateş ve Çoker gibi sanatçılar sessizliği, yalınlığı, arı düzenli, azbiçimli ifadeleri ile minimalist biçimlemeye yönelseler de anılan mimariyi coğrafyası, tarihselliği, insanı, kültürel iklimi ile beraber düşünmeliyiz, hem de Doğu’nun kült söylemi ve biçimbilimsel aşkınlaştırıcı geleneği ile.

Aslında biraz geriye gidince anılan bu mimari bağlam minyatür geleneğimizin soyağacına bağlanabilir. Bizim minyatürlerimiz her ne kadar batılı perspektif ve biçimlemeye, kişisel ifade ve imgeleştirmeye çok olanak vermese de başka olanaklarla bambaşka biçem diline yol alır. O dilsel betimlemeyi de hafife almamalı. Minyatür hem çok ayrıntılı, düşünülmüş bir betimleme aracıdır, hem de kendine özgü bir istif-düzen ve soyutlama birikimine sahiptir. " (Şinsi Tek. Hacettepe Üniversitesi 2007,Ankara). Koleksiyonu. İmzalı

Sanatçı Ateş, Doğu-Batı Divanının etkisinde, ikisinin de belirleyici, sanatsallaştırıcı imgelemiyle yol alıyor. Gereçleri, esin kaynağı yerli, resminin mimari ve coğrafi rüzgârı yerli, düşünüşünü birleştirici değerleri evrensel, bu evrenselleştirici özelliği ile Batı

biçimine yakın duruyor. Bu nedenlerle minimalist sanatla, soyut sanatla, yeni geometrik biçimcilikle de ilişkilendirilir ve bu da doğru bir ilişki olarak düşünülebilir.



Resim 75 : İsmail Ateş. 1988 Tuval Üzerine Akrilik. Ankara Sanat Müzesi

"Ateş'in resminde renk uygulamaları üzerinde bazen simetrik bazen de asimetric düzenler kendi iç hesaplarını inceden inceye kurarlar. Bu düzende büyük yüzeyler enerjisini tuvalin dışına doğru yayar. Yan yana, art arda gelen küçük elemanlarsa evrende yer alan yıldızlar gibi kompozisyon düzleminde kendi yerlerini bulurlar. Asimetric kompozisyonlar, simetric renk şeritleri ya da renk karelerini kendi bütünlüğü içinde tutarlar. Onun eserlerinin önemli bir yanı da her sanat yapıtı için geçerli olan okuma sorunudur. Sanatçının özel dünyasından kaynaklanan olguların tamamını birden anlamamız olanaklı değildir. Ateş'in yapıtlarını izlediğimizde daha önce birbirinden ilintisiz gibi görünen çeşitli biçimler zihnimizde çağrışımsal olarak yeniden canlanırlar. Dağınık duran düşünceleri, biçimleri, renkleri birbirine bağlarız. Sanat yapıtlarının oluştuğu düşünce sürecini, yansıtmak istenilen düşüncelerin etkisini sanatçısıyla aynı anda hissederiz. Görünenin arkasındaki gerçeklere ulaşmakta belli bir zaman ve çaba sarf etmek zorundayızdır ve bu zorunluluk Ateş'in resimleri için oldukça önemli görünmektedir".(Süreyya Atalay -Yüksek Mimar)



Resim 76 : İsmail Ateş. 2008. Evren Tasarımı - Mavi .Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik. İmzalı. 150 x 120 cm

“Sanatta geometrinin ve matematik oranların, eski "canon" sisteminden ve Boethius'tan kaynaklanan, çağdaş resimde de etkisini belli düzeylerde sürdüren bir tür dokunulmazlığı var. İlk bakışta, özgür ürünleri sınırlayan bir görüntü sergiliyor olsa da, bu ürünlerin her tür eğilimi kışkırtan yapısal yelpazesi içerisinde, kendine özgü bir yere sahip bulunduğu kuşku götürmez. Fechner'den McManus'a ve Rodger'a uzanan bir araştırmacı bilim ekibinin, sanattaki denge ve simetri sorunu çevresinde temellenen yaklaşımlarını burada anımsamak bile yeterli olabilir. Matematik ve geometri ile estetiğin kesişen noktalarından yola çıkarak baktığımızda, özellikle Op Art dolayında biçimlenen çağdaş sanatsal oluşumlar paralelinde, göz yanılsamasını da devreye sokan geometri ve matematik

kaynaklı çözümlerin küçümsenmeyecek bir toplam yarattığını saptayabiliriz. Birkhoff'un deyimiyle "estetiğin matematiği" olarak adlandırılan bir düzlemde, estetik kuramların matematiksel formüller yoluyla ifade edildiği bir aşamada, Mondrian'dan bu yana bir hayli yol katedilmiş olduğunu görüyoruz." (Kaya Özsezgin Artist Plastik Sanatlar Dergisi Aralık 2002, İstanbul).

Öte yandan, simetrisinin kullanım nedenini, bütün dini dönemler ve doğudan batıya bütün toplumlarda daha detaylı ve tarihsel açıdan incelemek istersek, bir çeşit "saygıya dayalı temkin" veya "dini muhafazakârlık" karşımıza çıkmaktadır. Sanırım "Öbürü dünyada bütün yaptıklarımızdan sorumluyuz" dini öğretisi, yıllar boyu İslami toplumların temelini işlemiş ve ister istemez farklı dönemlerde ve farklı şekillerde kendini göstermiştir. İslami Mimaride var olan geometrik şekiller ve bunların simetrik bir biçimde kompozisyonu, halı, çömlek, kitap süslemeleri, tezhip vb. diğer İslami sanatlarda da görülmektedir.

İsmail Atış'ın farklı çalışma dönemlerini incelediğimizde, onun "korku" adıyla çalıştığı eserlerine rastlıyoruz. Bence sanatçının bu eserleri ile simetri unsuru arasında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır. Gerçi bu korkunun psikolojik ve toplumsal nedenleri de var, ancak batı sanatı ve "Adnan Çoker" gibi diğer Türk sanatçıların olumlu etkileri bu bakış açısının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Soyut Sanat tarihini (Soyut Resim) incelediğimde ve eserlerinde "simetri" unsurunu bir konu olarak ele alan sanatçılar arayışında, Maurits Escher gibi ressam ve grafistlere rastladım. Bu sanatçı, sanatsal sürecinde simetri konusunu çalışmalarının en önemli boyutu olarak ele almış. Escher matematiği kullanarak simetrisinin 17 farklı türünü hesaplayan ve bunların tamamını çalışmalarında kullanan tek sanatçıdır. Gerçi bu çalışmaların tamamı diğer sanatçılar açısından olağan üstü eserler değil, ancak bu araştırmanın kapsamına girdiği ve simetri çeşitlerini tanıtmaya açısından önemli olduğu için bunları burada söylemenin faydalı olacağını düşündüm. Bu eserlerde genellikle grafik boyut resim boyutuna kıyasla daha üstündür, ancak bu bakış açısı hakkında bilgi sahibi olmak sanatçılar için yararlı olabilir.

Sanatçı kendi çalışmalarının hakkında böyle açıklıyor:

"Resimlerimde, geometrik biçimler ve ince dengeler üzerine kurulu ışık-renk "geçişli düzlemler" aracılığıyla yaşamı; "görünür kılma" çabası vardır. Doğa parçalarını inceleyerek boya ile biçimlendirmekten çok, renklerden

duyulan coşku, Paul Klee'nin deyimiyle: "Boya kutusunun içindekiler" ve rengi özgürce biçimlendirmek beni heyecanlandırıyor. Bu durum, doğadan kopulduğu anlamına gelmez, çünkü: renk ve boya doğanın bir objesi, ben de doğanın ona (doğaya) egemen bir parçasıyım, kopmak istesem de o beni bırakmaz; Ona karşın "kendi doğamı" oluşturmak istiyorum. Alışagelmiş anlamdaki "konu" önem taşımaktadır. Tasarı, düşünce, duygu, özlem, tutku, acı, heyecan, düş, umut ve umutsuzluklarımla konu "kendim" dir. Başlangıçtan bugüne değin sanatçılar, diğer insanlara hep kendilerini anlatmaya çalıştılar, yaygın kaniya karşın sanat: hiçbir dönemde, sadece öyküyü ve doğa biçimini yansıtmadı; ancak öykü ve doğa biçimi de diğer öğeler gibi sanatçının kendisini ifade etmesine araç oldu.

İsmail Ateş'in eserlerindeki simetri unsuru, onun dini ve ulusal bakış açısından kaynaklanmaktadır. Nitekim geometrik şekillerin kullanımında da İslami mimaride var olan görsel ve geometrik faktörlerden yararlanmaktadır. Aslında sanatçının bakış açısı, onun büyüdüğü çevrenin, etnik, ulusal ve dini düşüncelerinin sonucudur.

4. BÖLÜM : ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR.

Bu bölümde simetri unsurunu, genel olarak sanatçıların tanımladığı geometri ve geometrik şekillerin kullanımı anlamında, eserlerimde neden kullandığım ele alınmaya çalışılacaktır. Bu yaklaşım daha önceki işlerimde ön planda olmasa da bir şekilde varlığından bahsedilebilir. Ancak son üç yılda, Türkiye'ye geldikten sonra yaptığım işlerde, simetrik unsurdan belirli ölçülerde bahsedilebilir.



RESİM 77. Rahman Parchegani , 1998, Özel koleksiyon. Kağıt üzerinde karışık teknik.50x70 cm. Tahran çağdaş müzesi koleksiyonu.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, genel anlamıyla resim yapmayı, yazmaya ve sanat eleştirmenliği yapmaya tercih etmişimdir. Ancak Türkiye'ye gelmemin sebebi resim alanında akademik bir eğitime devam etmektir. Ne var ki, çalıştığınız ve yoğun bir şekilde resim yaptığınız dönemde, yazmanın ve dile dökmenin oldukça zorlaştığını söyleyebilirim. Üstelik söz konusu yazıları kendi sanatsal pratiğiniz ve çalışmalarınız üzerine yapmaya kalktığınızda zorluk bir derecede daha artmaktadır. Ancak bu eğitimin, üniversitenin ve tez yazımının bir zorunluluğu olduğu ölçüde, benim de burada bu görevi elimden geldiğince yerine getirmekten başka başka bir çıkışım yoktur.

Bu tezin oluşma sürecinde “Soyut Resimde Simetri” başlığından hareketle, İran, Osmanlı ve Batı sanatını ve bu üç farklı kültür içinde var olan örnekleri inceledim. Kendi iç dünyamda konuya dair belirli farkındalıkları kazandıktan sonra, tuval üzerinde karışık teknik, dijital baskı ve heykel tekniklerini kullanarak, yeni bir serinin ortaya çıkmasında aşağıdaki nedenlerin etkili olduğunu düşünüyorum.

Öncelikle bu incelemede adalet ve sadakati hep göz önünde bulundurmaya çalıştım. Önceki bölümlerde farklı sanatçıların eserlerini incelemeye çalışırken, simetri unsurunu neden kullandıklarına dair gerekli açıklamaları yaptım. Ancak konunun daha iyi ve net bir şekilde anlaşılması için ve bu süre zarfında bu konu hakkında edindiğim bilgilere dayanarak, bu konuya bir kere daha değinmek faydalı olacaktır.

- 1- Sanatta kompozisyon oluşturmak için en basit yöntemlerden biri olan “simetri” unsuru kullanılır.
- 2- Sanatta kompozisyon oluşturmak için en güvenilir yöntemlerden biri olan “simetri” unsuru kullanılır.
- 3- Kompozisyonda sembolik bir şekilde denge kurma ve bu dengeyi sunmak için “simetri” unsuru kullanılır.
- 4- Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, var olan mimari eserler veya tabak, çanak gibi gündelik eşyaların etkisinde kalarak, dini eserlerde “simetri” unsuru kullanılır.
- 5- Kökleri ilkel insanın çevresini tanımamasına dayandığı için duygusal ve bilinçsiz bir şekilde “simetri” unsuru kullanılır. Bu konu çevrede var olan nesnelere dengenin etkisiyle farklı kabileler ve milletlerin sanat eserlerinde

varlığını sürdürmüştür. Bu bakış açısı günümüzde de farklı kabileler ve geleneksel toplumların sanat eserlerinde açık bir şekilde görünmektedir.

- 6- Bu eserleri ortaya çıkaran sanatçıların kişilikleri ve psikolojik dünyasının etkisinde ve muhafazakâr tutumlar nedeniyle “simetri” unsuru kullanılır.
- 7- Son olarak da kasıtlı bir şekilde ve sanatı yukarıda bahsedilen 6 durumdan birine yönlendirmek ve anlamlı bir bakış açısı elde etmek amacıyla bilinçli veya bilinçsiz, ayrı ayrı ya da bir arada “simetri” unsuru kullanılır.

Yukarıda bahsedilen konuları göz önünde bulundurarak, çalışmalarımı bir daha incelediğimde, sıralanan başlıkların bazılarının çalışmalarım ile ilişkili olduğunu gördüm. Doğal olarak yaşım ve resimde tecrübe edinme çabamın sonucu olarak, ister istemez çalışmalarım da simetri faktörünün yarattığı güven hissini çok etkili olduğu söylenebilir.

Diğer yandan yaşadığım koşulların dindar bir ortam içerisinde şekillenmesinden ötürü, mimarlık, minyatür, el sanatları gibi İslami ve İran sanatlarından etkilenmem kaçınılmaz olmuştur. Belki de bu yıllar içinde memleketten uzakta olma ve memleket özlemi, bu duyguyu farklı ve daha objektif bir şekilde hissetmeme sebep olmuştur. Türkiye'nin batıya yakınlığı sebebi ve batıdan görece daha fazla etkilenmesi, İran'da İslami sanat belirtileri ve göstergelerini büyük ölçüde bugünkü Türkiye'ye kıyasla çok daha fazla kılmaktadır. Umarım Türk dostlarım bu sözümünden alınmazlar. Ayrıca, İsmail Ateş'in çalışmalarından etkilenmiş olmam mümkündür. Bu eserler her zaman fakültede gözlerimin önünde sergi halinde bulunmuştur. Özellikle Türkiye'de çalışmaya başladığım andan itibaren, Ateş'in çalışmalarının alt bilincimde işlemesi kaçınılmazdı. Öyle ki, bir süre sonra eserlerimde ilk defa bir kırmızı çizginin ortaya çıktığını fark ettim.

Farklı sanat dallarında simetri faktörünü daha detaylı incelediğimde ve kendi eserlerimi gözden geçirdiğimde, yukarıdaki faktörlerin bilincimde veya bilinçaltımda işleyerek farklı derecelerde eserlerimde var olduğu düşünülebilir. Ancak gerçek şu ki çalıştığım süreçte, uzun zaman sabit bir noktada kalmayıp bir süre sonra yeni bir yolda ve farklı bir yöntemle devam etmeyi tercih ediyorum. Elbette her yöntem gibi, bunun da hem



Resim78 : Tuval üzerine karışık teknik kırmızı çizgi 5.140x180 cm. Özel koleksiyon.

avantajları hem de dezavantajları olmuştur. Bir yandan tek bir bakış açısına takılıp kalmak ve kendimi tekrar etmekten uzaklaşmamı sağlayan bu yöntem diğer taraftan sabit, kapsayıcı ve tanımlanmış bir bakış açısı ve tarza ulaşmaktan alıkoymaktadır.



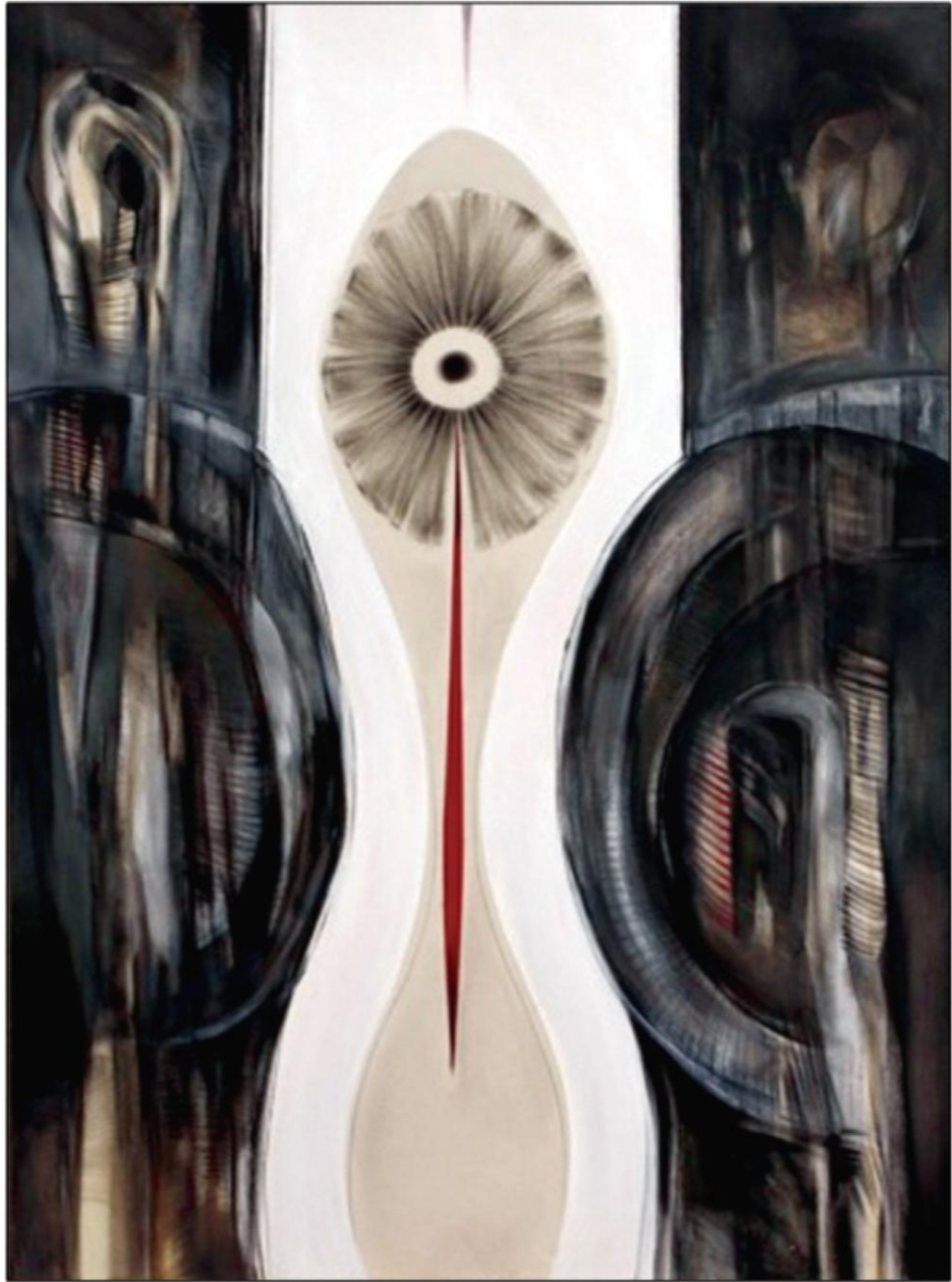
Resim 76 : Rahman Parchegani.2014. Tuval üzerine karışık teknik kırmızı çizgi 3.120x180 cm.

Eserlerimde simetri unsurunun ilk belirtileri kendiliğinden ortaya çıktığı zaman, olaylıkla vazgeçemediğim yeni bir düşünce, zihnimi meşgul etmeye başladı. Bu tarz simetrik bir kompozisyon geliştirme, geleneksel ve olağan tarzıyla, genellikle temkinli ve muhafazakâr bir yöntem olarak görülebilir ve açıkçası benim bakış açımı hiçbir



Görsel 80. Rahman Parchegani,2013. Kırmızı çizgi, Tuval üzerine karışık teknik .140x180 cm

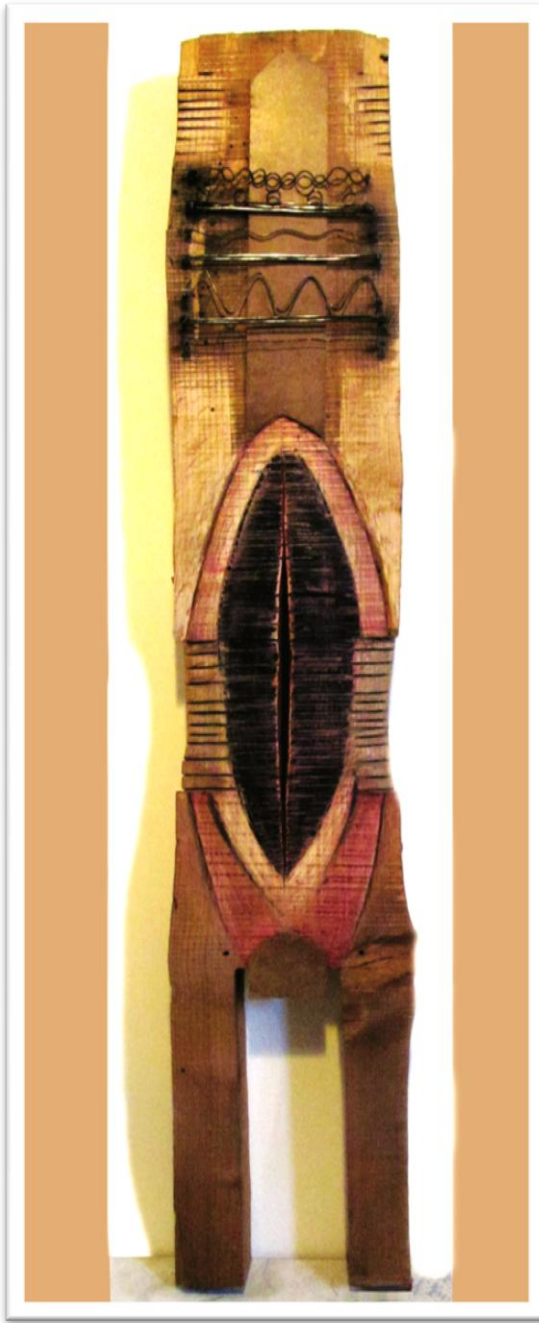
şekilde bağdaşmamaktadır. Ancak bütün bunlara rağmen değişikliği seven ve araştırmacı ruhum nedeniyle, bilinçli bir şekilde bunu kullanmaya başladım. Aslında bu otuz yıllık sanat hayatım boyunca, yeni eserleri ortaya çıkarma konusunda hiçbir zaman değişikliklerden korkmadım ve her seferinde yeni yolun bütün zorluklarına rağmen bu yola girmek istedim ve bu çabadan da zevk aldım. Genellikle kendimi tekrar etmekten korkmuşumdur. İşlerimdeki kompozisyonlarda simetriyi kabul etmek kısmen



Rahman Parhegani
2012. Ankara . Mxed meda 120. 180cm

Resim 81 : Rahman Parhegani.2014. Tuval üzerine karışık teknik

.kırmızı çizgi 4-120x180 cm.



Resim 82 : Rahman Parchegani.2014.Ahşaptan heykel
Ahşaptan Heykel. Organ



Resim 83 : Rahman Parchegani.2014
Son baharın tek agaci.

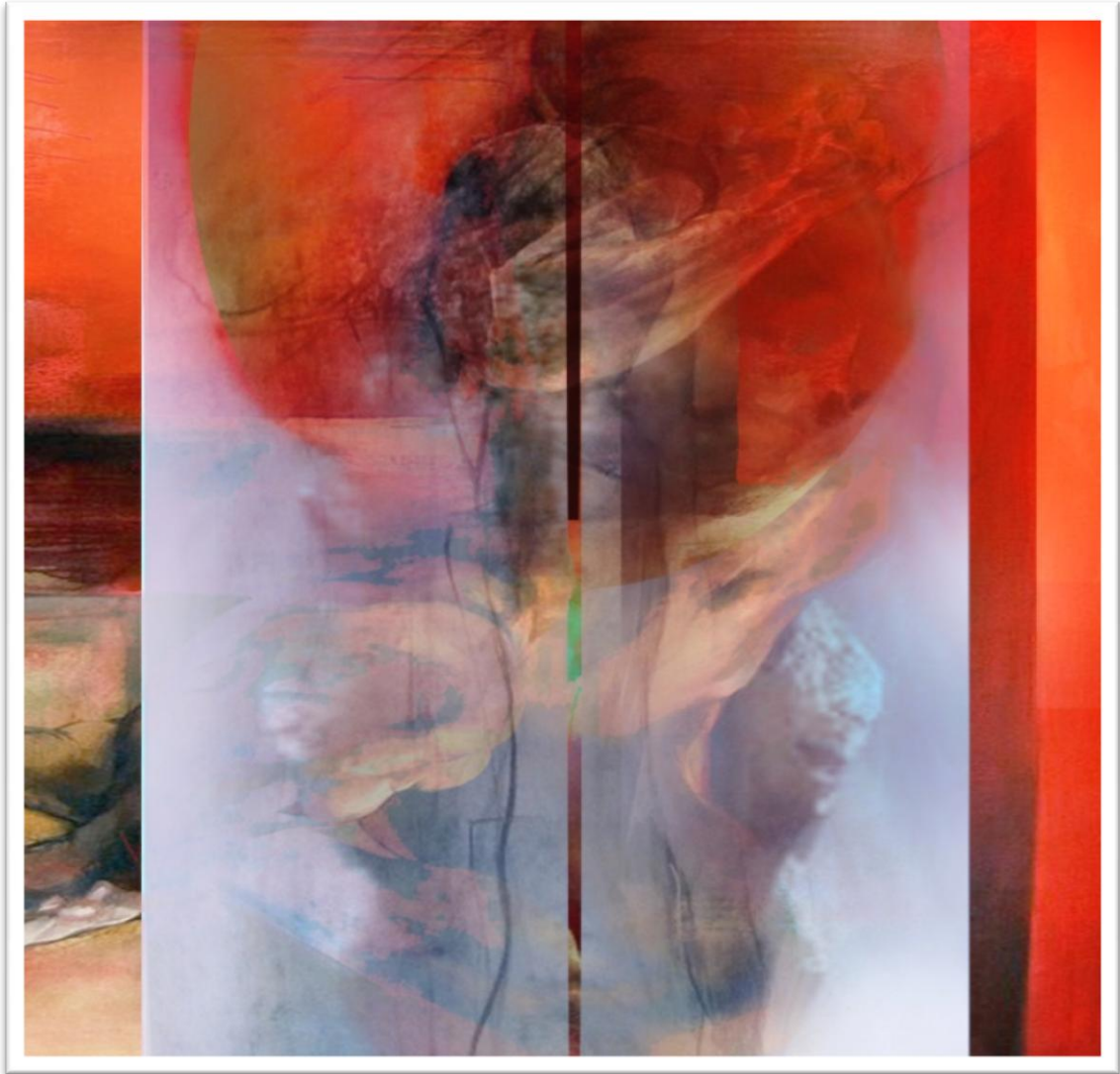
zor ve bazen de rahatsız edici olmuştur. Ancak zamanla, diğer korkularım gibi bu konuyu da yendiğimi söyleyebilirim. Sanırım bu konu yeniden öğrenmem açısından benim için değerli bir deneyim oldu. Çünkü yaratıcılık sürecinde bu tür deneyimler ve onları kullanma benim için çok değerli ve önemli olmuştur.



Resim 84 : Rahman Parchegani.2014, Dijital Baskı.Bayan 1

“Resim bir melek işidir. İnsanı karşısında saf ve berrak görünmek zorunda bırakır. İnsan cevherini ve özünü resim diliyle tuvalin iki boyutlu yüzeyine yansıtmak zorunda kalır. Ressam, renk, form, doku ve çizgi gibi unsurları kullanarak, sanatını içine alacak özel bir atmosfer oluşturmaya çalışıyor. Başka bir deyişle kendi sanatını bu atmosferde yansıtmayı apaçık ortaya koymak istiyor. Aslında bunu sadece sınırlar ve denklemlerden uzak durarak, eski akademik gelenekleri çiğneyerek ve yöresel nakışlara ve çizgilere dönerek başarabilir.

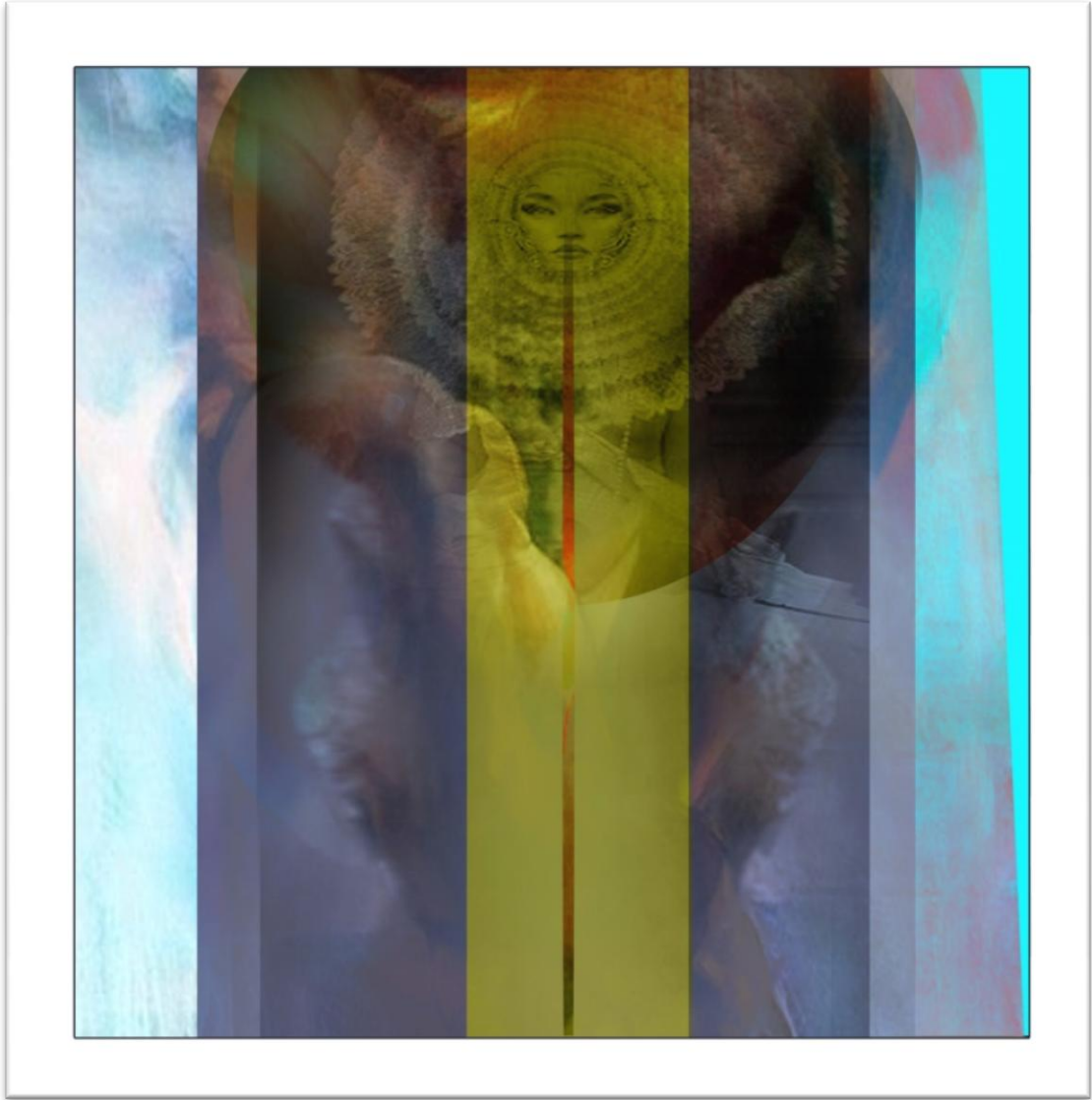
“ Rahman Parchegani sanata aşk ile gönül vermiş bir ressamdır. Onun eserlerini üç dönem ve tarza ayırarak incelemek mümkündür. Onun eserleri bir dönem, doğa, hatıralar ve geçmişini anlamak ve araştırmak üzerine yoğunlaşmıştır. Bu eserlerde, onun doku işlerinde az rastlanan farklı bir samimiyet görünmektedir. Belki bunun nedeni bu işlerin bir temasının olmasıdır. Kısaca Parchegani'nin renkleri onun yaşadığı ortamı yansıtmakta ve en iyi şekilde psikolojisini anlatmaktadır. Bu özelliği portre resimlerinde rahat bir şekilde görmek mümkündür. Kocaman ve istek dolu gözlerle acı çekmiş ve endişeli portreler, sanırsın ki her çizginin altında söylenmemiş bir sürü şey gizli. Genel olarak ne zaman ki Parchegani kendini sınırsız ve özgür bir şekilde bilinçaltına bırakmışsa eserleri daha çok sonuç vermeye başlamış ve yaklaşımı daha içten olmuştur”.(Rıza Hidayet .İran Hemşehri gazetesi.1998).



Resim 85 : Rahman Parchegani.2014,Dijital Baskı.Bayan 2 .

“Rahman Parchegani, öğrenme yolunda her hangi bir deneme ve riskten kaçmayan, güçlü ve zevkli bir tasarımcı, hırslı ve çalışkan bir düşünürdür. O her hangi bir telkin ve etkiye boyun eğmeyen tam anlamıyla cesaretli ve yaratıcı bir sanatçıdır. Heyecan ve aşk ile işini yapan bu gence en iyileri diliyorum ve eminim ki gelecek onundur”. Seyit Mehdi Hüseyini

“Benim işim resimdir, bu nedenle benim için yazmak oldukça meşakkatli bir iştir. Çünkü ben ilişkiyi resimlerin dilini ve görsel unsurları kullanarak kurarım. Resim yapmak benim için nefes almak kadar temel bir ihtiyaçtır. Hatta diğer bütün ihtiyaçlarımdan öncelikli. Genellikle resim kendisi gelip beni buluyor ve ben sadece bir aracım. Rengarenk istek ve arzularımı aktarmak için bir elemanım.



Resim 86 : Rahman Parchegani.2013,Dijital Baskı.Bayan 3.

Samimi bir şekilde söylemeliyim ki başlamak için herhangi bir karar almıyorum ve ne zaman ve nasıl bitireceğim de belirsizliklerle doludur. Her hangi özel bir tarzı takip etmiyorum. Ancak resimlerim belirli ölçüde Ekspresyonizm (dışavurumculuk) eserleriyle yaklaşabiliyor. Çalışma dönemlerim bütün çeşitliliklerine rağmen birbirlerine çok yakın ve benzerdir. Ben onların hepsini çocuklarım gibi seviyorum. Her birinin bir sözü var ve bir deneyimi anlatıyor. Benim şiir söylemek için kelimeler ve teşbihlerim renk ve şekillerdir. Renk ve şekillerin şiiri. Ben tanrıyı, kuşları, yıldızları, denizleri, balıkları ve seni seviyorum. Aslında bu dostluğa saygı duyduğum için konuşmaya başladım. Eserlerimi görünce büyük ihtimalle aklında bir sürü soru



Resim 87 : Rahman Parchegani.2014,Dijital Baskı.Bayan 4.

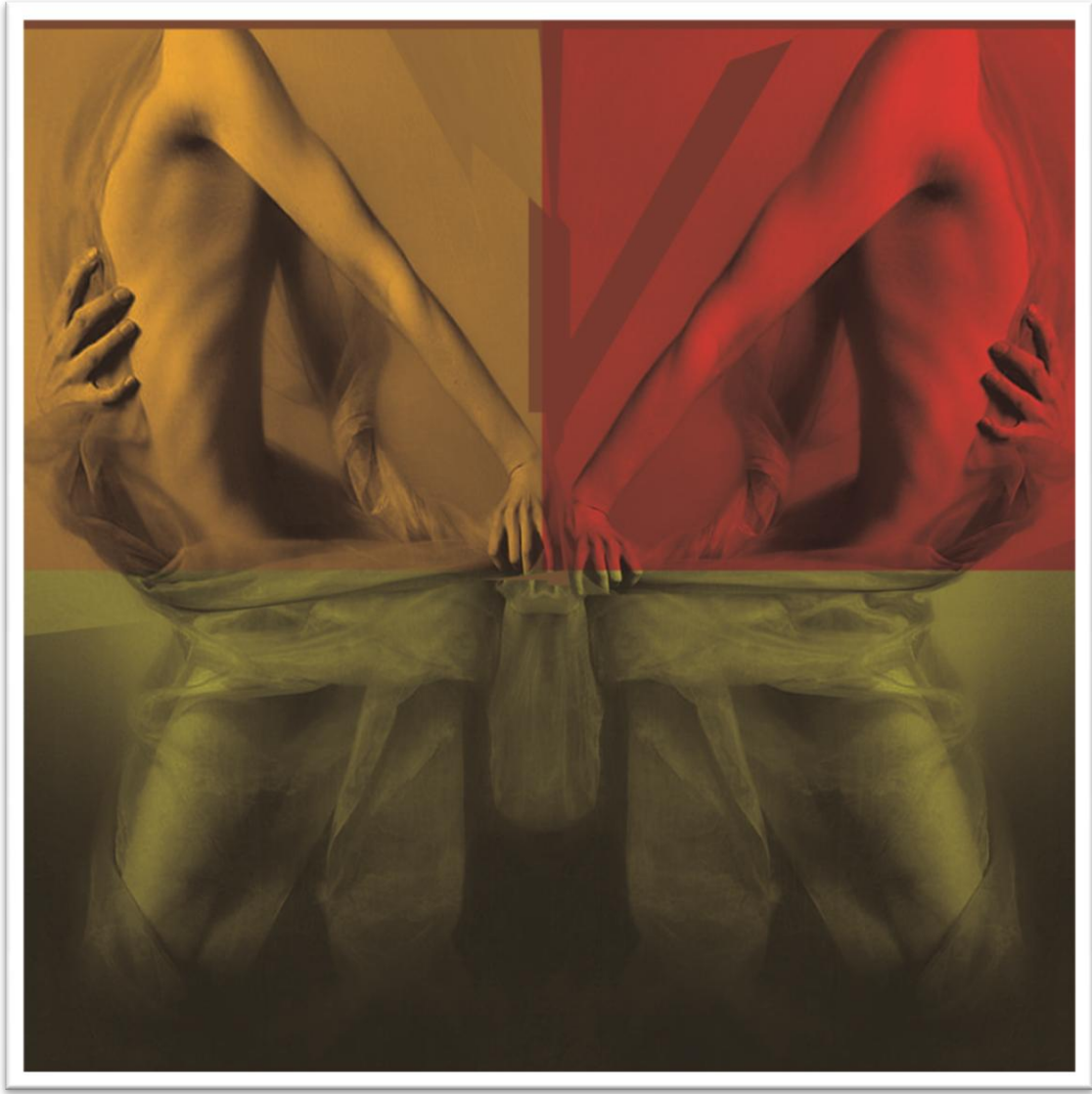
oluşmaya başlayacak. Resmin çok ciddi bir iş olduğunu ve kısa zamanda anlatılmayacak olduğunu söylemeliyim. Ancak eğer sen bu eserler ve benzerleriyle daha fazla ilişki kurmak istiyorsan, bir daha onlara göz at. Bu sefer daha samimi ve her hangi bir önyargı olmadan ve en önemlisi başka bir bakışla. Ancak ilişki yeniden sağlanmayabilir. Sana tavsiyem, evine dön ve günlük programlarında sanat ve resim ile ilgili araştırma yapıp bu konuda daha çok kitap okumak için zaman ayır. Eminim ki benim ve senin bir sonraki resim sergilerinde söylemek için çok şeyimiz olacak.”

(Resim Sergisi için bir metin , 2001,Zenjan imam homeini galerisi.)



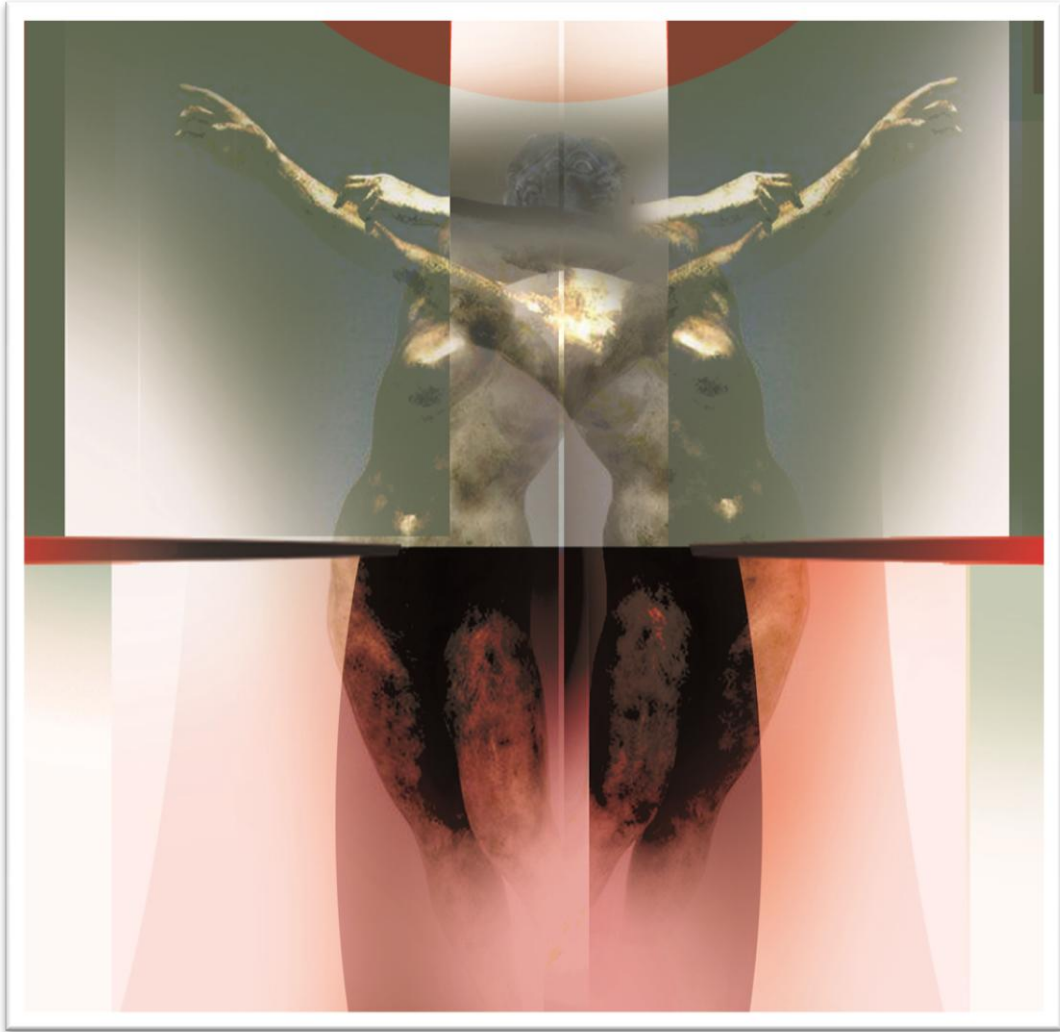
Resim 88 : Rahman Parchegani.2015.Dijital Baskı.Bayan 5

Uzun sürçte figüratif resim ve desen üzerinde çalışıp, düşündüğüm için, ister istemez uygulama sırasında organlara benzeyen, belirgin, bazıları figürü yansıtan motifler ortaya çıkıyor ve sanırım bundan kaçış yok. Eserlerin çok azında figür ya yok veya çok belirsizdir. Eserlerimi oluşturma sırasında daha çok farklı teknikler kullanmaya çalıştım. Bu nedenle bazı eserlerde maddeleri birleştirdim, bazılarında dijital yöntemler kullandım ve bazılarında ise hacim ve üç boyutluluğu temel aldım. Bu nedenle bütün bu eserler ortak özelliklerine rağmen birbirlerinden farklılar.



Resim 90 : Rahman Parchegani.Simetry 1, 2014 Dijital

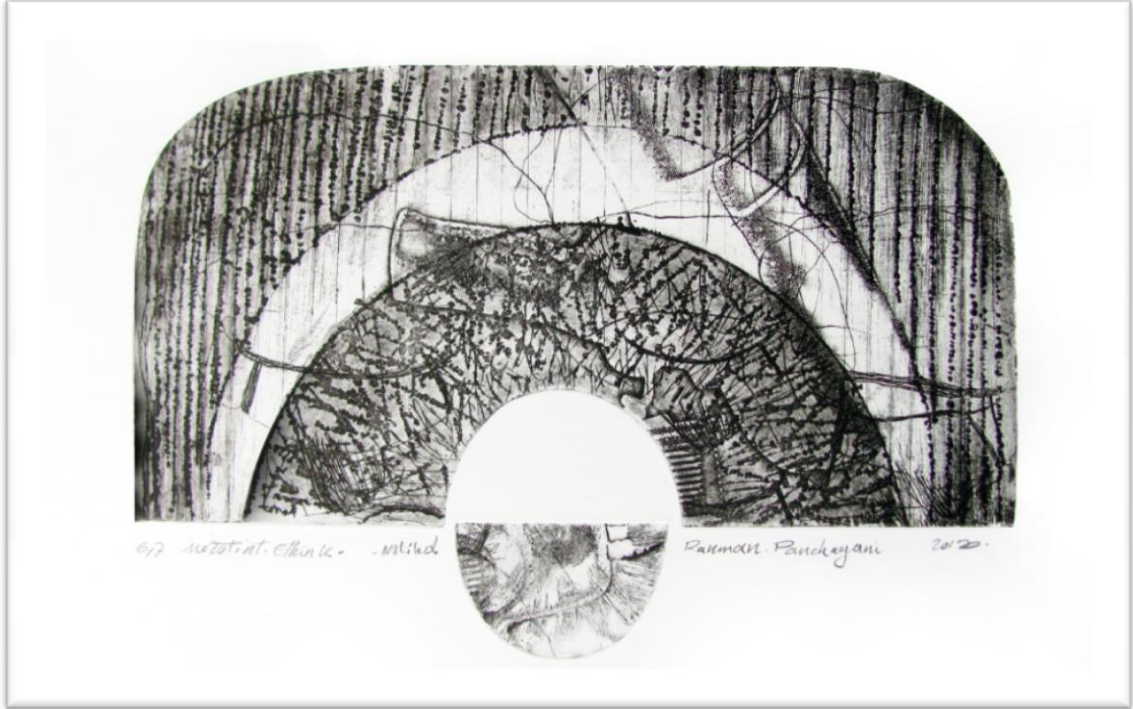
Başlangıçta kendime bir içerik seçmek, daha sonra buna uygun tekniği belirlemek zorunda olduğumun farkında değildim. Bence teknik ve anlam birlikte keşfedilir. Hiçbir zaman benzer ve kendini tekrarlayan tasarımlar yapmayı sevmem. Çeşitli ve birbirinden farklı temaları seçmeyi tercih ederim. İşlerimde belirli bir anlamın peşinde değilim. İşimin özel bir anlamı olmasını istemem. Eserlerimde bir hikâye anlatmayı amaçlamıyorum. Sanırım en başarılı durumda eserimin muhatap için bir sır olmalı, onu düşünmeye itmeli, zihin ve hayalini harekete geçirmeli. Onu düşündürmeli ve kafasında sorular oluşturmalı. Bu durumda resim bir son yerine başlangıç noktası olur ve muhatap resmin renk ve şeklinden zevk alır. Bu noktaya ulaşmak için çok uğraşım.



Resim 89 : Rahman Parhegani.Simetri 2, 2015. Dijital Baskı.

Çalıştığım sırada ne zaman ki ortamın bana ait olmadığını hissedersen, hızlı bir şekilde onu değiştiririm ve ondan kaçırım. Her türlü dikte edilme ve doğrudan etki altında kalmaktan var gücümle uzaklaşıyorum. Bu nedenle resim galerilerine çok az giderim ve resim galerilerini gezme kararı aldığımda kesinlikle aynı gün içinde birkaç farklı galeriyi bir arada gezerim. Bu yöntemin beni doğrudan etki altında kalmaktan koruyacağına inanıyorum. Bazen beyaz bir tuval, bazen daha önce yaptığım zeminler ve bazen de beni mutlu etmeyen önceki işlerimin üzerinde çalışırım. Onların birçoğu bir olayla başlayıp ve devam ederler ve ne zaman bitecekleri belli değil. Dijital resimler, grafik yazılımlar kullanılarak ve beyaz bir zemin üzerinde başlar ve gerçek bir resmin bütün aşamalarını kaydeder. Başlangıçta sanal renkler ve görsel dokular ile işlerin zemini oluşur. Daha sonra filtreler ve kolaj (görüntüleri birbirine yapıştırma) tekniği

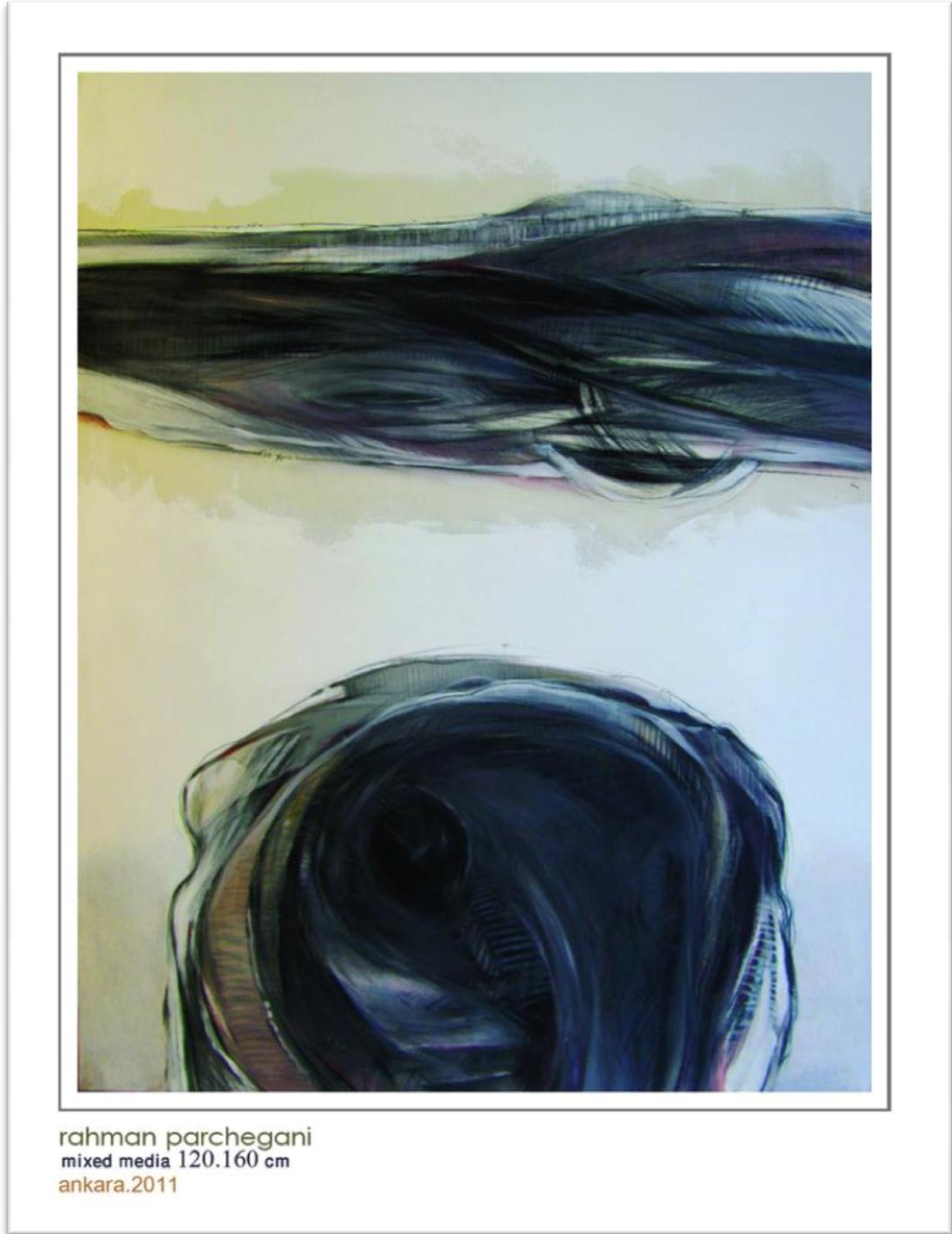
gibi grafik yöntemler kullanılarak ilk bileşimlerle, eser ortaya çıkmaya başlar. Final aşamasında ise bileşenler daha detaylı bir şekilde incelenerek, eserin toparlama ve tamamlama aşaması başlar. Bu aşamalarda çok sabırlı olup kendimize araştırma ve değerlendirme fırsatı sunmalıyız. Ayrıca gerekli toleransı da sağlamalıyız.



Resim 91 : Rahman Parchegani.2014, Baskı resim. Adsız eser.

Eserin farklı bölümlerinin rotasyonu, düzeylerin ve cisimlerin birleşimi, görüntü unsurlarını büyütüp küçültme ve bütün bu aşamalarda tesadüf kullanmak çok önemlidir. Bu konu çağdaş araçları kullanarak benzersiz bir resim elde etmek için en önemli faktörlerdendir.

Çalışmalarım büyük ölçüde simetrik olduğu halde, içten içe kompozisyonda var olan +denge ile farklı ve hatta bazen çelişkili özellikleri barındırmaktalar. Bu açıdan çalışmalarım psikolojimi ve iç dünyamı yansıtmaktadır. Görünürde çok sakin ve mantıklı görünmeme rağmen içimde devamlı güçlü bir çalkantı var. Bu özelliğim son



Resim 92 : Rahman Parchegani.2013, Adsiz eser, Tuval üzerine karışık teknik

kırmızı çizgi 3.120x180 cm.

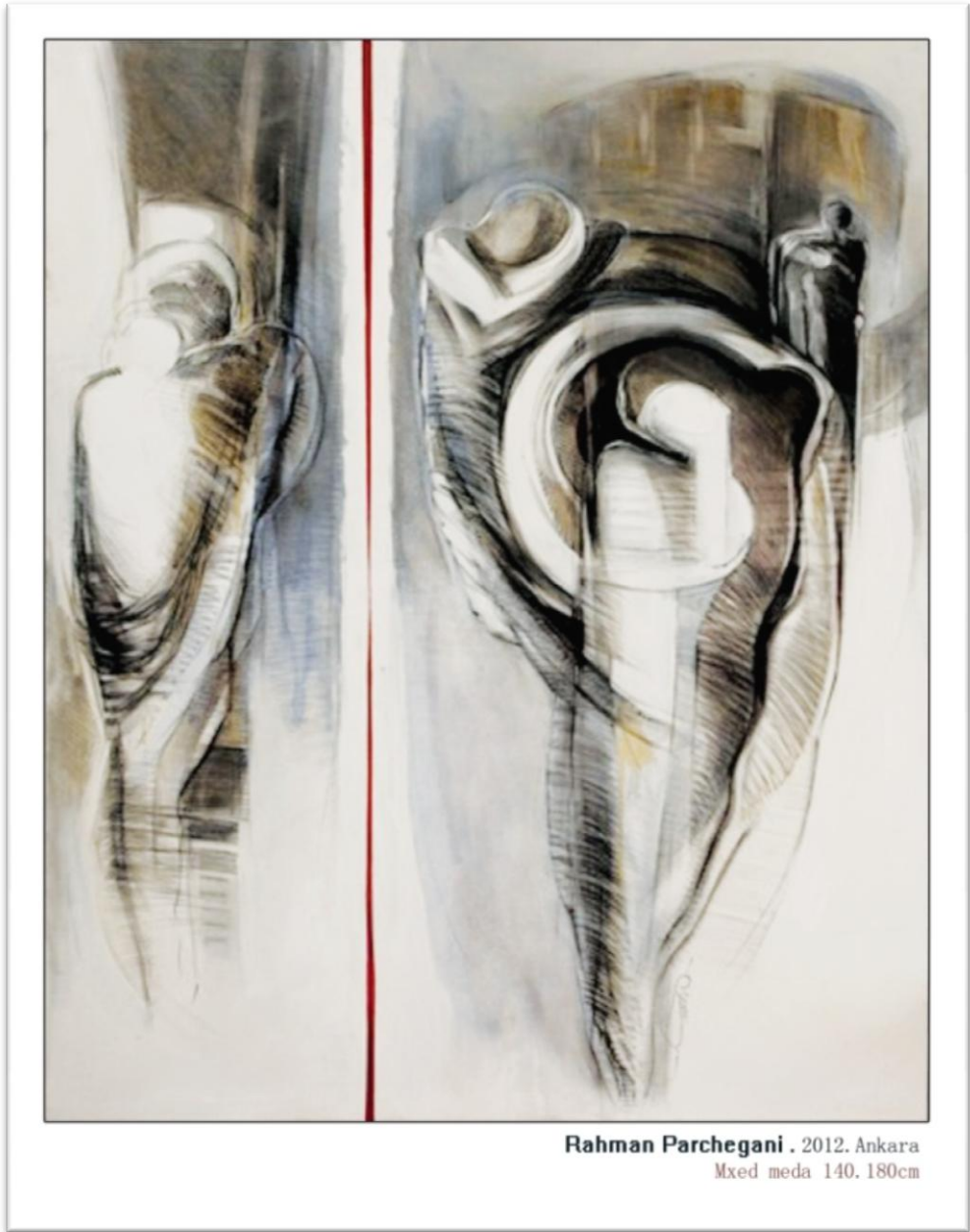
çalışmalarında daha bariz bir şekilde görünmekte, Bu nedenle de onları daha çok seviyorum. Çalışmalarımın devamı nasıl olacak, bilmiyorum, bunu ancak zaman



Resim 93 : Rahman Parchegani.2010. Tuval üzerine karışık teknik

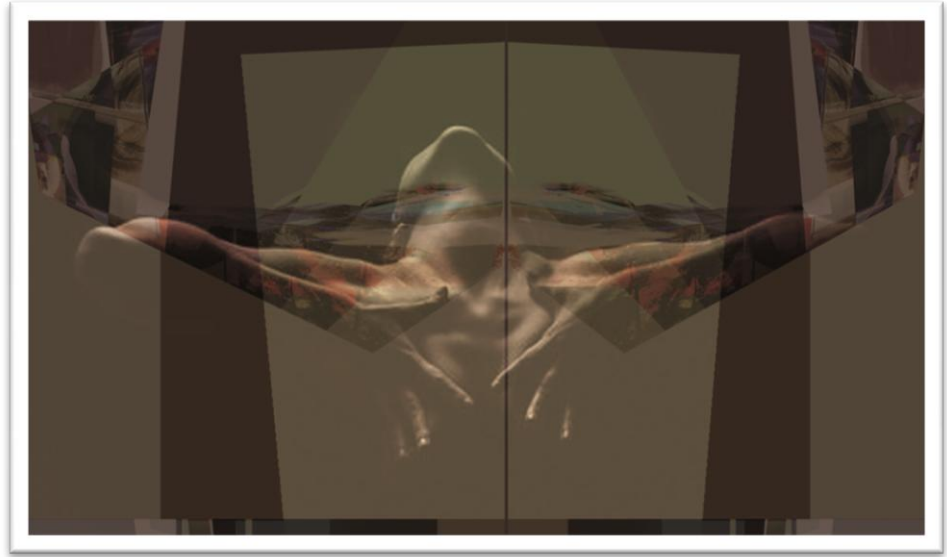
kırmızı çizgi 3.120x180 cm.

gösterecek. Önemli olan bu çalışmalarda dikkate değer ve önemli eserlerin ortaya çıkmasıdır. İnanıyorum ki okul bittikten sonra daha fazla çaba göstererek incelemeler yapıp, bu sayede çok önemli ve verimli sonuçlar elde edeceğim.



Resim 94 : Rahman Parçegani.2012 , Tuval üzerine karışık teknik

kırmızı çizgi 3.120x180 cm.



Resim 95 : Rahman Parchegani.2014 .Dijital resim. Adsız resim .



Resim 96 : Rahman Parchegani.2014 , Dijital resim.adsız.

SONUÇ

Kendi çalışmalarımnda simetrik belirtiler bulunduğu ölçüde, onun nedenlerini araştırmaya çalıştım. Bu anlamda, doğduğum, büyüdüğüm ve yaşadığım coğrafyanın mimari dokusuna ve dekoratif sanatların organik biçimlerine olan merakım böyle bir yönelimin başlıca sebeplerden sayılabilir. Bununla birlikte, tarihsel açıdan soyut biçimlerde üretim yapan kimi sanatçıların işleri ile estetik anlamda doğrudan bir yakınlık hissetmemin de görsel belleğe ve kültürüme katkıda bulunduğu düşünülebilir.

Gerek yaşadığım coğrafyanın mimarisi gerekse dekoratif sanatların gündelik hayattaki tezahürleri simetrik unsurların eserlerimden yer bulmasının başlıca sebeplerinden sayılabilirler. Buna ek olarak, özellikle soyut sanat diyebileceğimiz türde üretim yapan kimi sanatçıların bugüne kadar gerek doğrudan gerekse sanat tarihi üzerinden edindiğim deneyim ve yaptığım okumalar yoluyla kişisel hafızama katkıda bulunmuş olmaları da kaçınılmazdır.

Nihayetinde, görsel veya sanatsal bir yapıda kompozisyon oluşturmanın ilk yöntemlerinden biri simetri kullanımıdır. Çünkü insanoğlu fitratı gereği simetriye meyilli olmuştur. Huzurlu ve güvenilir bir ortam yaratmak ve dengeyi kurmak için bu faktörü kullanmıştır. Bu etken bilhassa mimari ve görsel sanatlarda daha belirgin olarak kullanılmıştır. Diğer taraftan, sanatsal yapılarda simetri, mezhep ve ona bağlı olarak klasik ideolojilerinden etkilenmektedir. Özellikle de klasik resimlerde, Asya'dan Avrupa'ya, Afrika'dan Kızılderililere kadar farklı toplumlarda ideolojik ve toplumsal nedenlerden dolayı var olmuştur. Örneğin İslami minyatürler, batı minyatürleri, Afrika, Kızılderili ve diğer kabilelerin maskelerinde de simetri faktörünü rahat bir şekilde görmek mümkündür.

Öte taraftan, doğu sanatında resim ve heykelticiliğin mimariden etkilenmesi plastik sanatlarda simetrik uygulamaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çünkü resim yüzeyini mimaride kullanıldığı şekliyle yatay ve dikey alanlara ayırmak, görsel sanat dallarının gelişmesiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Antik Yunan sanat eserlerinde de simetri ve ritim çok önemli bir yere sahip olmuş ve doğu sanatının etkisi altında şekillenmiştir.

Aslında farklı tarihi dönemler ve çeşitli toplumlarda yaşayan insanoğlunun çevresini tanınamaması sonucu farklı mezhepler, sihir, büyü ve hurafeler ortaya çıkmıştır. Doğayla karşılaşmaktan korkma, ölüm ve öte dünya korkusu, sihir ve büyü korkusu ve

bunların tamamının temelinde yatan tek bir korku, itidal ve temkinden kaynaklanan sanatsal ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim muhafazakâr sanatçıların eserlerinde simetri, farklı dönem ve bölgelerde farklı şekillerde kendini göstermiştir. Çünkü en kısa yoldan denge ve durgunluğa varma ve de istenilen sonucu elde etme güdüsüyle hareket eden insan için simetri iyi ve verimli bir araç olmuştur.

Zannımca geometrik şekillerin sanat eserlerinde aşırı kullanımının nedeni de önceki konuyla aynıdır. Öyle ki sanatçı kendini çevresindeki ortamdan korumak ve kalıcı ve mantıklı bir denge oluşturmak için onu çevreleyen alternatifleri tercih edip belki de bu şekilde güvenlik ve huzur duygusunu elde etmektedir. Oysaki bu aslında bir çeşit insan hatasıdır. Mimaride, şehircilikte, yollarda ve etrafımızda var olan her şeyde bu yöntemi kullanmak, insanda huzur oluşturmamakla birlikte onun huzurunu da bozabilmektedir.

Buna ek olarak, insanoğlunun etrafında var olan bu katı geometrik şekiller insanoğlunun kendi ürünüdür ve doğa hiçbir şekilde bu özellikleri yansıtmamaktadır. Öyle ki, doğada hiçbir şekilde katı ve tek düzeyli geometrik şekiller göremezsiniz. O aslında oranlar ve farklılıkların bir çeşitliliğidir. Hatta doğanın en kaba ve en katı cisimleri gibi duran dağlarda bile çeşitlilik, ritim ve doku farklılığını görmek mümkündür.

Böylece insanoğlunun yaşamı ve huzuru için ortaya çıkmış olan mimaride, korku veya muhafazakârlık denilen bu temel sebepten dolayı, simetri fazlasıyla görünmektedir. Bu nedenle, doğal olarak tarih boyu bütün bölgelerde ortaya çıkan binalar, genellikle simetrik bir biçimde ve geometri şekilleri esasında yapılmaktadır.

İlk uygarlıkların bölgesel ve mezhepsel sanatlarında simetriye dayalı eserlerin tamamının ortaya çıkmasını bu yaklaşıma göre açıklamak mümkün olmasa bile, birçoğunun ortaya çıkışında bu yaklaşımın etkili olduğunu söylemek mümkündür. Daha da önemlisi, çeşitli dönemlerde ve farklı bölgelerde bu sanatlara yönlendirilmek ya da doğrudan doğruya yönelmek sanatçıların geçmiş ile bağ kurma yolu ve kaynağı olmuştur. Çok doğal bir şekilde, çağımızın sanatçısı sanat ve kültürünün geçmişine bağlanmak için ister istemez bu “simetri” faktörünü kullanmakta ve böylece geçmişe doğru gitmeye çalışmaktadır.

KAYNAKLAR

İNGİLZCE VE TÜRKÇE KAYNAKLAR

Alsaç, Birsen ve Alsaç. (1993).Üstün. Türk Resim ve Yontu Sanatı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arseven, Celal Esat. (1967) Türk Sanatı Tarihi III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Adivar, Adnan.(1982). Osmanlı Türklerinde İlim. İstanbul: Maarif Matbaası.

Aslanapa, Oktay.(1993). Türk Sanatı I. İstanbul: Kervan Yayınları.

Anday, Melih Cevdet.(1999), Geçmişin Geleceği, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları .

Ankara Devlet ve Heykel Müzesi. Ankara: Ak Yayınları, 1989.

Başkan, Seyfi. On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

Berk, Nurullah. Türkiye’de Resim. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 1943.

Berk, Nurullah ve Turani, Adnan. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II. İstanbul: Tıglat Yayınları, 1981.

Berk, Nurullah ve Özsezgin, Kaya. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Ankara: Kültür Yayınları, 1983.

Coxeter, H.S.M., Introduction to Geometry, John Wiley and Sons,New York, 1969

Çeken, Birsen. —Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanmal, Millî Folklor. 64, 2004: 94–97.

Doğanay, Sever. Türk Resminde D Grubu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1992.

- Elmas, Hüseyin. Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkiler. Konya: Konya Valiliği Yayını, 2000.
- Fabian, Johannes. Zaman ve Öteki, (Çev. Selçuk Budak), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999
- Erol, Turan. Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II. İstanbul: Tıglat Yayınları, 1980.
- Erinç, Mehmet Sıtkı. Zeki Faik İzer 1905–1988. Ankara: Türkiye Halk Bankası Yayını, 1990.
- Erzen, Jale. Çağa Resim Koleksiyonu 1975–2002, (Editör: Zeynep Rona), İstanbul: Mas Matbaacılık, 2002
- Giray, Kıymet. —Türk Sanatı'nın Çağcıl Gelişmelere Açılması. Kültür ve Sanat. 29, (Mart, 1996): 39–43. GENÇ Mehmet Ali, D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları -
- Güvemli, Zahir. Resim Sanatı ve Türk Resmi. İstanbul: Ak Yayınları, 1987.
- Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. Ankara: Çardaş Basımevi Yayınları, 1994.
- Sabancı Resim Koleksiyonu. İstanbul: Ak Yayınları, 1987.
- Hancıoğlu, Yüksel. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında D Grubu.
- Heidegger, Martin. Sanat Eserinin Kökeni, (Çev. Fatih Tepebaşlı), İstanbul: Babil Yayınları, 2003
- Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale: Pamukkale Üniversitesi, 1998.
- İndirkaş, Zühre. Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 2001.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1993.

Mainzer, Klaus, *Symmetry and Complexity: The Spirit and Beauty of Nonlinear Science*, World Scientific, Singapur, 2005.

Memedođlu, Avni. *Politika- Sanat- Estetik Yolunda*. İstanbul: Sorun Yayını, 1999.

Özsezgin, Kaya. *Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayını, 1981.

Lockwood, E.H., R.H. Macmillan, *Geometric Symmetry*, Cambridge University Press, New York, 1978.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1991.

Türk Resmi. Ankara: İş Bankası Yayınları, 1998.

Türk ve Yabancı Resminde İstanbul. İstanbul: Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1977.

Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri, *Sanat Üzerine*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 3, ty, 33–37.

Pekmezci Hasan. *Anadolu Güzel Sanatları İçin Desen*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2003.

Kounellis, Yannis ve Diğerleri. *Bir Katedral İnşa Etmek*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul:

Sel Yayıncılık, 2005.

Kuçuradi, İoanna. *İnsan ve Değerleri*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1998.

Pekpelvan, Belgin. —Geleneksel değerlerimizin Çağdaş Değerlere Ulaştırılması, *Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 1999, 238–244.

Simmen, J., Kohlhoff, K., Kasimir Malevich, *Life and Work*, Könemann, Art in Hand, 1999 .

Schattschneider, Doris, M.C. Escher Visions of Symmetry Second Edition, Thames&Hudson, London, UK, 2004.

Schattschneider, Doris, “The Plane Symmetry Groups: Their Recognition and Notation”, ,

Renda, Günsel ve Turan, Erol. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı

Tarihi I. İstanbul: Tıglat Yayınları, 1980.

Tanaltay, Erdoğan. Sanat Ustalarıyla Söyleşi. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1997.

Tansuğ, Sezer. Türk Resminin Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Turani, Adnan. Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş bankası Kültür Yayını, 1984.

Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Resim Sanatının Mutlu Kölesil Ed. Şefik Kahramankaptan. Resmigeçit Ressam Söyleşileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 2001, 240–241.

Yaman, Zeynep. 1930–1950 Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu. yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1992

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.solakkedi.com/tarih/ronesans/04.html>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=34&periodID=&pageNo=4&exhID=0>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=34&periodID=&pageNo=4&exhID=0>

<http://www.clarku.edu/~djoyce/wallpaper/seventeen.html>

<http://www.mcescher.com>

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=533>

[http://www.citytomb.com/biography/fa/Jazeh Tabatabai/](http://www.citytomb.com/biography/fa/Jazeh_Tabatabai/)

<http://lebriz.com/default.aspx?bhcp=1>

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/sol-lewitt/>

<http://www.barbarakrowgalleries.com/contentmgr/showdetails.php/id/3063>

FARŞA KAYNAKLAR

Pakbaz ruin .(1998).çağdaş kültür Ansiklopedisi, Tahran.

Pakbaz ruin ve Emdadyan Y. (2001), İran Modern sanat Öncüleri.

Hüseyini, M .yayınlar Yayınlar Çağdaş Sanat Müzesi ve Görsel Sanatlar Enstitüsü, Tahran.

Pakbaz Ruin (2000), Bugüne kadar eski Farşça Resimi, zerrin ve S ymyn, Tahran .

Rahimian, H. (2001) monarşi, yayıncı, Tahran devrilmesi Azmshrvtyt Farşça nesir dönemlerin.

Aflaki, Ali. (1382). "Saçakhaneh okul ve çağdaş İranlı sanatçıların üzerindeki etkisi".

Daneşver , S. 0,1341 .ktabe Mah (evren ay). 1.no. Tahran.

İki kamu Sanat Dergisi. İlk yıl. Haziran.

Eliade Mircha . dini tarihinin : zafer.Sattari. Suruş yayıncılık 1999. Tahran.

Sattari .(1997). gizemli düşünme ve kutsal sanat. Yazdırma..Yayın Merkezi.Tahran.