



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA BİÇİM, ANLAM, SÖYLEM BAĞLAMINDA
DAİRE

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Mihrişah BULUT

BURSA – 2023



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA BİÇİM, ANLAM, SÖYLEM BAĞLAMINDA
DAİRE

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Mihrişah BULUT

Danışman:
Doçent Tolga ŞENOL

BURSA – 2023

ÖZET

| | |
|-------------------------|----------------------------------|
| Yazar adı soyadı | Mihrişah Bulut |
| Üniversite | Bursa Uludağ Üniversitesi |
| Enstitü | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| Anabilim dalı | Resim |
| Bilim dalı | |
| Tezin niteliği | Yüksek Lisans |
| Mezuniyet tarihi |/...../20.... |
| Tez danışmanı | Doçent Tolga Şenol |

Resim Sanatında Biçim, Anlam, Söylem Bağlamında Daire

Daire ve dairesel formlar resim sanatında biçim-anlam ilişkisi çerçevesinde varlığını devam ettirmiş olmasına rağmen bu formların kullanım amacı ve çeşitliliğinin seyrine ilişkin konuyu merkezine alan bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Bu çalışma biçim-anlam- söylem ilişkisi içinde daire ve döngüsel formların antik çağdan 21.yüzyıl resim sanatına kadar kullanım çeşitliliğini çözümlene - anlama ve yorumlamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda nitel olarak çalışılan araştırma hermenötik desene göre yürütülmüş, veri toplama aracı olarak doküman yöntemi kullanılmıştır. Daire ve dairesel biçimler kavramsal olarak çözümlenmiş, kapsam dâhilinde Modern öncesi, Modern, Post-Modern ve Çağdaş Dönemde üretim yapan sanatçılar örneklendirilerek sanat eserleri incelenmiştir. Son bölümde Mihrişah Bulut'un konuya ilişkin çalışmalarına düşünsel yönlerini ortaya koyarak yer verilmiştir. Modern döneme kadar sembolik anlam ve özellikleri ile resim sanatında kendini gösteren dairesel formların özellikle geometrik soyut sanatla birlikte resmin ana unsuruna dönüştüğü ve ikincil bir kullanım alanı olarak taşıdığı sembolik söylemlerden uzak, yalın geometrik şekil haline geldiği görülmüştür. Bununla birlikte aşkın olanı temsil etme özelliğinin 21. Yüzyıla kadar ulaştığı saptanmıştır. Yapılan araştırma ve incelemelerin sonucunda sanatçının kendisinden başlayarak içinde bulunduğu evrene, yaşama, bilinmeyen ve görülemeyene dair tefekkürünü plastik düzleme aktarmada başvurduğu en etkin formun daire olarak varlığını koruduğu düşüncesine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nokta, Çember, Daire, Küre, Elips, Vesica Piscis

ABSTRACT

| | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| Name & surname | Mihrişah Bulut |
| University | Bursa Uludağ University |
| Institute | Social Sciences Institution |
| Field | Painting |
| Subfield | |
| Degree awarded | Master |
| Date of degree awarded |/...../20.... |
| Supervisor | Assoc. Prof. Tolga şenol |

Circle in the Context of Form, Meaning, Discourse in Painting

Circle and circular forms have continued their existence within the framework of the form-meaning relationship in the art of painting, although no research has been found that focuses on the purpose of use of these forms and the course of their diversity. This study aims to analyze, understand and interpret the diversity of use of circular and cyclic forms from ancient times to 21st century painting within the form-meaning-discourse relationship. In this direction, the qualitative research was carried out according to the hermeneutic pattern, and the document method was used as a data collection tool. Circle and circular shapes were analyzed conceptually, and the works of art were examined by exemplifying the artists who produced in the Pre-Modern, Modern, Post-Modern and Contemporary Periods. In the last chapter, Mihrişah Bulut's studies on the subject are given by revealing his intellectual aspects. It has been observed that the circular forms, which manifested themselves in the art of painting with their symbolic meanings and features until the modern period, turned into the main element of the painting, especially with the geometric abstract art, and became a simple geometric shape, away from the symbolic discourses it carries as a secondary area of use. However, it has been determined that the feature of representing the transcendent has reached until the 21st century. As a result of the researches and examinations, it was concluded that the most effective form that the artist resorted to in transferring his contemplation of the universe, life, the unknown and the invisible, starting from himself, to the plastic plane, preserves its existence as a circle.

Keywords: Point, Circle, Sphere, Ellipse, Vesica Piscis

ÖNSÖZ

Resim sanatında sembol özellikleri ile varlık göstermeye başlamış daire, antik medeniyetlerden beri geometrik şekillerin en temel ve en kusursuzu olarak kabul edilmiştir. Modern döneme kadar tinsel ifadenin bir nesnesi olan daire modern sanatla birlikte biçimsel ifadenin nesnesi olarak da varlık göstermeye başlamıştır. Bununla birlikte resmin ana unsuru haline gelmesi de söz konusudur. Bu anlamda resim sanatının tarihsel süreci içinde dairenin yerini biçim-anlam ilişkileri içinde belirlemek ve yorumlamak bu araştırmanın amacı olmuştur.

Tez konum hakkında benim kadar alakalı olup sohbetlerle zihnimi açık tutarak destekleri ile yanımda olan ablam ve eşi; Aslıhan- Ercoşan Kabakçı' ya teşekkürü borç bilirim. Yüksek lisans eğitimimde emeği geçen, tez konusu belirleme süreçlerinde desteğini esirgemeyen Sayın Doç. Nuri Yavuz'a, Lisansüstü öğrenim sürecim ve "Resim Sanatında Biçim, Anlam, Söylem Bağlamında Daire" başlıklı tez çalışmamın yürütülmesinde ilgi ve destekleri için danışmanım Sayın Doç. Tolga Şenol'a teşekkür ederim.

Mihrişah BULUT
2023

İÇİNDEKİLER

| | |
|-----------------------|----|
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| ÖNSÖZ..... | vi |
| GÖRSELLER DİZİNİ..... | x |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

DÖNGÜSEL BİR HAREKET FORMU OLARAK DAİRE

| | |
|------------------------------------------------------------|----------|
| 1. BİÇİMSEL OLARAK DAİRE VE İLİŞKİLİ İFADELER | 3 |
| 1.1. Nokta | 3 |
| 1.2. Çember..... | 4 |
| 1.3. Daire | 4 |
| 1.4. Küre | 5 |
| 1.5. Elips..... | 6 |
| 1.6. Vesica Piscis..... | 7 |
| 2. SEMBOL OLARAK DAİRE VE İLİŞKİLİ İFADELER..... | 8 |
| 2.1. Nokta..... | 8 |
| 2.2. Çember..... | 9 |
| 2.3. Daire..... | 13 |
| 2.4. Vesica Piscis..... | 16 |

| | |
|---------------------------------------------------------|-----------|
| 2.5. Sıfır | 17 |
| 3. KAVRAM OLARAK DAİRE VE İLİŞKİLİ İFADELER..... | 18 |
| 3.1. Daire..... | 18 |
| 3.2. Boşluk-Doluluk..... | 19 |
| 3.3. Hareket- Durağanlık..... | 20 |

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN SANAT ÖNCESİ DAİRE

| | |
|-----------------------------------------|-----------|
| 1. DAİRESEL FORMLAR | 22 |
| 2. TONDO RESİMLER | 30 |
| 3. DAİRESEL KOMPOZİSYONLAR | 33 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANAT VE SONRASI DAİRE

| | |
|-------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. DAİRENİN TİNSEL İFADENİN NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ | 46 |
| 1.1. Hilma Af Klint; Salyangoz, Spiral, Daire..... | 47 |
| 1.2. Robert Delaunay; Eşzamanlı Karşıtlıklar..... | 52 |
| 1.3. Wassily Kandinsky; Nokta, Çizgi ve Yüzey..... | 56 |
| 1.4. František Kupka; Sezgisel Ritim..... | 60 |

| | |
|---------------------------------------------------------------|----|
| 2. DAİRENİN BİÇİMSEL İFADENİN NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ | 64 |
| 2.1. Ben Nicholson; Matematiksel İfade..... | 66 |
| 2.2. Victor Vasarely; Optik Sanat | 68 |
| 2.3. Kenneth Noland; Eşmerkezli Daireler..... | 70 |
| 2.4. Oli Sihvonen; Karmaşık Varyasyonlar..... | 72 |
| 2.5. Alexander Rodchenko; Materyalist Resim..... | 75 |
| 3. POSTMODERN İFADE VE ÇAĞDAŞ SANAT | 78 |
| 3.1. Hon Chi-fun; Eterik Küreler..... | 79 |
| 3.2. Yayoi Kusama; Sonsuzluk Odaları | 82 |
| 3.3. Terry Winters; Çözümlemeye Dayalı Resimler..... | 85 |
| 3.4. Gencay Kasapçı; Zero..... | 87 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. İÇERİK-BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR VE UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ | 90 |
| SONUÇ | 97 |
| KAYNAKÇA | 101 |

GÖRSELLER DİZİNİ

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 1.Çember | 4 |
| Görsel 2. Nokta, çember, daire, küre | 6 |
| Görsel 3. Elips | 7 |
| Görsel 4. Elips | 7 |
| Görsel 5. Vesica Piscis | 7 |
| Görsel 6. Vesica piscis | 7 |
| Görsel 7. Şifa Çemberi | 9 |
| Görsel 8. Düş Kapanı | 9 |
| Görsel 9. Namibya'da Namib çölü yakınlarında bulunan Peri halkaları | 10 |
| Görsel 10. Kromlek | 10 |
| Görsel 11. Güneş Tanrısı ve ouroboros, Tuthankamun Mezarında altın tapınaktan bir görüntü ... | 11 |
| Görsel 12. Ouroboros, Bayan Grec. 2327, Paris, Ulusal Kütüphane, 14.yy (cf. Priesner ve Figala, 1998: 353) | 11 |
| Görsel 13. Ouroboros, Mısır'ın Ölüler Kitabı, 2010 | 11 |
| Görsel 14. Leonardo Da Vinci, Codex Atlanticus (Yaşam Çiçeği) | 12 |
| Görsel 15. Yaşam Çiçeği | 12 |
| Görsel 16. İnsan embriyo hücresi | 12 |
| Görsel 17. Çin'in Yunnan Eyaletinde Shangri La kasabesindeki Guishan Tapınağı'nın çatılarında altın heykeller | 12 |
| Görsel 18. Dharma Çarkı | 12 |
| Görsel 19. Güneş diski | 13 |
| Görsel 20. Daire sembol | 13 |
| Görsel 21. Yazılıkaya figür no:64 | 14 |
| Görsel 22. Hitit Güneş Kursu | 14 |
| Görsel 23. Yin(g)-Yang | 14 |
| Görsel 24. İnsan bilincinin daire ve kareleri | 15 |
| Görsel 25. 43 Tanrı ile Manjuvajra Mandala, Pamuk üzerinde tempera, 71 x 85cm, Doğu sanatı müzesi | 15 |
| Görsel 26. Nakht, günlük ve gece turlarını yaparken güneş tanrısının kayığında sonsuz yeniden doğuşu bulur. BM EA 10471,(©İngiliz müzesi Mütevelli Heyeti) | 22 |
| Görsel 27. Sakçagözü'nün saray bölgesi aslan avı rölyefi, M.Ö. 750 yılı civarı, Bergama Müzesi-Berlin | 22 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 28. Parekklesion Kariye Kilisesi'nde Anastasis Sahnesi. 24 | 23 |
| Görsel 29. Theotokos'un Ölümü, mozaik, Ayasofya, 532-537, İstanbul | 23 |
| Görsel 30. Atlılar: Kitâb el-Baytara, Ahmed ibn el-Hüseyn ibn el-Ahnaf, [Topkapı Müzesi III Ahmed Kitaplığı 2115 | 24 |
| Görsel 31. Antonio Palomino (1655–1726), “Hava Alegorisi” (1700), Tuval üzerine yağlıboya, 246 x 156 cm, Prado Ulusal Müzesi, Madrid, İspanya | 25 |
| Görsel 32. Hans Memling, “ Üçlü Panel (açık)1467-71, Ahşap üzerine yağlıboya, 221 x 161 cm (orta), 223,5 x 72,5 cm (her kanat), Ulusal Müze, Gdansk | 25 |
| Görsel 33. f.1v. 1230 ve 1240 arasındaki Fransız sanatçılar, parşömen üzerine isimsiz tezhipler, 40 × 27.5 cm, “İsa'nın Zaferi”, Oxford cildinin ön yüzü, Bodleian Kütüphanesi, Fransa Ulusal Kütüphanesi | 26 |
| Görsel 34. William Blake, “Günlerin Atası”, 1793, Gravür, dolmakalem, mürekkep, kâğıt üzerine suluboya, Stapleton Tarihi Koleksiyonu, Londra | 26 |
| Görsel 35. Giuseppe Nicolo Vicentino, “Saturn”, 1525/1530, dört gri renkte chiaroscuro gravür, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C | 27 |
| Görsel 36. Giorgio Vasari , “Satürn'e sunulan Dünya'nın İlk Meyveleri” (detay), 1555, fresk, Vecchio Sarayı, Floransa | 27 |
| Görsel 37. Guido Cagnacci, İnsan Hayatının Alegorisi, 1650, 110x86,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Ferrara, Cavallini-Sgarbi Vakfı | 27 |
| Görsel 38. Peter Paul Rubens, “Papaların Mirası (Sonsuzluğun Alegorisi)”, Panel üzerine yağlıboya, 66 x 34.3 cm, San Diego Sanat Müzesi | 27 |
| Görsel 39. Titian (Tiziano Vecellio), “Evlilik Alegorisi”, 1500-1600, 123x107cm, Louvre Müzesi, Fransa | 29 |
| Görsel 40. Francesco Albani, ”Dört Element: Toprak” , 1620, tuval üzerine yağlıboya, 180 cm, Sabauda Galeri, Turin | 29 |
| Görsel 41. Martino Altomonte, “Günahsız Gebelik”, 1719, tuval üzerine yağlıboya, 39 x 57 cm, Slovenya Ulusal Galerisi, Ljubljana | 30 |
| Görsel 42. Angelica Kauffman , “Deha”, 1778-80, Tuval üzerine yağlıboya, tavan resmi, 1260 mm x 1485 mm x 25 mm, Kraliyet Sanat Akademisi | 30 |
| Görsel 43. Cerveteri, 480-470 B.C. Boyalı kırmızı figürlü seramik, 29.7 cm, Cat. 16545 | 31 |
| Görsel 44. Aert Van Ort, “Susanna ve Yaşlılar” 1520-25 vitray, 24 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Kuzey Rönesans | 31 |
| Görsel 45. Alessandro Algardi, Elisabetta Contucci Coli'nin büstü, 1648, Mermer, San Domenico, Perugia, Barok | 31 |
| Görsel 46. Jean-Baptiste-Jacques Augustin, “Bacchante'ye”, 1799, Ivory, 8 cm, Wallace koleksiyonu, Londra, Rococo | 31 |
| Görsel 47. Jean Baptist Isabey, “İmparatoriçe Josephine”, 1808, Suluboya, 135 x 95 mm, Wallace Koleksiyonu, Londra, Romantizm | 32 |
| Görsel 48. Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, Tuval üzerine yağlıboya, 108 cm, Louvre, Paris, Neoklasizm | 32 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 49. Monet, “Nilüferler”, 1908, 81cm, Vernon Müzesi, Empresyonizm | 32 |
| Görsel 50. Andy Warhol, Tondo, “Kelebekler”, 1955, Kâğıt üzerine mürekkep boya ve grafit, , 66x 53cm | 32 |
| Görsel 51. Tondo, 6 — 27 Mayıs 2017, San Francisco, Amerika | 32 |
| Görsel 52. “Nyoirin Kannon (Cintamanicakra)”, İpek üzerine mürekkep, altın ve renklendirme, metal ipliklerle süslenmiş, 101.7x41.6, Kamakura Dönemi, 14.yy, Nara Ulusal Müzesi | 33 |
| Görsel 53. “Cehennemın On Kralı”, Yanluo Wang (J. Enra Ö; San. Yamaraāja), 14.yy, Yuan dönemi, Çin, 85.9x 50.8, asılı kaydırma; ipek üzerine mürekkep ve renklendirme | 33 |
| Görsel 54. “Chakrasamvara Mandala”, Thakuri–erken Malla dönemleri, 1100, Nepal, Kumaş üzerine tutkallı boya, 67.3 x 50.2 cm, Rogers Fonu, 1995 | 35 |
| Görsel 55. “Meru Dağı ile Kozmolojik Mandala”, Yuan hanedanı (1271-1368), 14. yüzyıl, Çin, İpek goblen (kesi), 83,8 x 83,8 cm, Satın Alma, Fletcher Fonu ve Joseph E. Hotung ve Michael ve Danielle Rosenberg Hediyeleyeri, 1989 | 35 |
| Görsel 56. “Gazel Ber Üslub-ı Şahingiray”- Sivaslı Gulami (yaklaşık 1874) | 36 |
| Görsel 57. Sultan Ahmet Camii, İstanbul | 37 |
| Görsel 58. Küçük Mecidiye Camii, İstanbul | 37 |
| Görsel 59. Correggio, “Hz. Meryem’in Göğe Kabul Edilişi “, 1526-30, Fresk, 1093 x 1195 cm, Duomo, Parma | 37 |
| Görsel 60. Raffaello Sanzio, Kutsal Ayin Tartışması, 1510-11, Fresk, tabandaki genişlik: 770 cm, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayları, Vatikan, Rönesans | 39 |
| Görsel 61. Raffaello Sanzio, “Başkalaşım”, 1518-20, ahşap üzerine yağlıboya, 405 x 278 cm, Pinacoteca, Vatikan, Rönesans | 39 |
| Görsel 62. Caravaggio (Michelangelo Merisi), “Narcissus”, 1598-99, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 92 cm, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Roma, Barok | 40 |
| Görsel 63. Sir Anthony van Dyck, “Dikenli Taç Giydirme”, 1618-20, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 196 cm, Prado Müzesi, Madrid, Barok | 40 |
| Görsel 64. François Boucher, “Güneşin Yükselişi”, 1753, tuval üzerine yağlıboya, 318 x 261 cm, Wallace koleksiyonu, Londra Rococo | 41 |
| Görsel 65. Jean-Auguste-Dominique Ingres, İmparatorluk Tahtındaki Napolyon, tuval üzerine yağlıboya, 259 x 162 cm, 1806, Ordu Müzesi, Paris | 41 |
| Görsel 66. Joseph Mallord William Turner, “Napoli Balıkçısı Massaniello'ya Yüzüğü Veren Undine”, 1846, tuval üzerine yağlıboya, 79 x 79 cm, Tate Galeri, Londra, Romantizm | 42 |
| Görsel 67. : Dante Gabriel Rossetti, “Monna Vanna”, 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 86 cm, Tate Galeri, Londra, Romantizm | 42 |
| Görsel 68. Paul Cézanne, “Maincy Köprüsü”, 1879 dolaylarında, tuval üzerine yağlıboya, H. 58.4; 72,4 cm. Orsay Müzesi, Dist. RMN-Büyük Saray / Patrice Schmidt | 44 |
| Görsel 69. Paul Cézanne, Bibémus Taş Ocağından Görülen Sainte-Victoire Dağı, 1895-1899, tuval üzerine yağlıboya, 65.1 x 81.3 cm, Cone Koleksiyonu, Dr. Claribel Cone ve Miss Etta tarafından kuruldu Baltimore Cone’ u, Maryland | 41 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 70. Paul Cezanne, "Elmalar ve Portakallar", 1899 civarında, tuval üzerine yağlıboya, 74.0 x93.0 cm. Kont Isaac de Kamondo' nun vasiyeti, 1911 Orsay Müzesi | 45 |
| Görsel 71. Paul Cezanne, "Açık çekmeceli natürmort", 1877 -79, tuval üzerine yağlıboya, 32.5x41.0 cm, Meyer Bağışi, Orsay Müzesi | 46 |
| Görsel 72. : Paul Cezanne, "Yeşil elmalar", 1873 civarında, tuval üzerine yağlıboya, 26,0 x 32,0 cm, Büyük Saray (Orsay Müzesi) | 46 |
| Görsel 73. Hilma af Klint, 1.Grup, No. 7. "İlkel Kaos", 1906-7, Tuval üzerine yağlıboya, 53 × 37 cm | 48 |
| Görsel 74. Hilma af Klint Grup I, No. 9. "İlkel Kaos", Tuval üzerine yağlıboya, 1906-7 | 48 |
| Görsel 75. Hilma af Klint Grup I, No. 16. "İlkel Kaos", Tuval üzerine yağlıboya, 1906-7 | 48 |
| Görsel 76. No. 2a. "Mahatmaların Bakış Açısı", 1920,Tuval üzerine yağlıboya | 49 |
| Görsel 77. No. 3a, "Dünyevi Hayata Budist'in Bakışı", 1920,Tuval üzerine yağlıboya, 37 × 28cm | 49 |
| Görsel 78. No. 3c. The "Muhammedi'nin Bakış Açısı", 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 36.5 × 27cm | 49 |
| Görsel 79. Hilma af Klint, Grup IV, No. 2,"En Büyük On- Çocukluk", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera,315 × 234 cm | 50 |
| Görsel 80. Hilma af Klint, Grup IV, No. 3,"En Büyük On- Gençlik", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera,321 × 240 cm | 50 |
| Görsel 81. Hilma af Klint, Grup IV, No. 6. "En Büyük On-Yetişkinlik", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera, 315 × 234 cm | 50 |
| Görsel 82. Hilma af Klint. "Mihrap" No. 2 , 1915, Tuval üzerine metal yaprak ve yağlıboya, 238 × 179 cm | 51 |
| Görsel 83. Hilma af Klint. "Kuğu", Grup IX/SUW, No. 17, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 150.5 × 151 cm | 51 |
| Görsel 84. Hilma af Klint. "Not defteri | 51 |
| Görsel 85. Robert Delaunay "Pencere", 1912, karton üzerine monte edilmiş kanvasa yağlıboya, 45.8 x 37.5 cm, Grenoble Müzesi | 53 |
| Görsel 86. Robert Delaunay, "Eşzamanlı Kontrastlar: Güneş ve Ay", tuval üzerine yağlıboya, 1912, 134.5 cm, MoMA | 53 |
| Görsel 87. Robert Delaunay, "Dairesel Formlar", 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 67,3 x 109,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi | 55 |
| Görsel 88. Robert Delaunay, "Sonsuz Ritim", 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 1619 x 1302 mm.. | 55 |
| Görsel 89. Robert Delaunay, Ritim no.1, Salon des Tuileries için dekorasyon 1938, Tuval üzerine yağlıboya 529x592 cm | 55 |
| Görsel 90. Wassily Kandinsky- Sanatta Ruhsallık Üzerine, (s:83,84) | 58 |
| Görsel 91. Sanatta Ruhsallık Üzerine, Wassily Kandinsky (s:95) | 58 |
| Görsel 92. : "Küçük Dünyalar II", 1922, Pasadena, California, Norton Simon Müzesi | 59 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 93. “ Değişik Daireler”, 1926, Geometrik Soyutlama, Tuval üzerine yağlıboya, (140,0 × 140,0 cm), New York, The Solomon R. Guggenheim Müzesi | 59 |
| Görsel 94. František Kupka, "Progrès", 1905–1908, siyah beyaz litografi illüstrasyon, Élisée Reclus, L'Homme et la Terre, cilt. 6, 501 | 61 |
| Görsel 95. František Kupka, "Progrès", 1905–1908, siyah beyaz litografi çizimi, Élisée Reclus, L'Homme et la Terre, cilt. 6, 541 | 61 |
| Görsel 96. František Kupka, "Kozmik Bahar" ve "Amorfa, İki Renkli Füg" Çalışması, 1911-12, Gemide Guaj, 34,9 x 36,1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Gift, Mr. and Mrs. İskender Liberman, 1994 | 62 |
| Görsel 97. František Kupka, Newton Diskleri ("İki Renkli Füg" Çalışması), 1912, tuval üzerine yağlı boya, 100,3 × 73,7 cm, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, 1950 | 62 |
| Görsel 98. František Kupka, Nokta etrafında çalışma, 1911–1919, 24x24,5, guaj, karton üzerine kâğıt | 63 |
| Görsel 99. František Kupka, “Bir Noktanın Etrafında”, 1925-30, tuval üzerine yağlıboya, (194 x 200 cm.), Paris Modern Sanatlar Müzesi | 63 |
| Görsel 100. František Kupka, Divertimento I. 1935, 60 x 92,3 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Gift, Andrew Powie Fuller ve Geraldine Spreckels Fuller Koleksiyonu, 1999 | 64 |
| Görsel 101. : František Kupka, Turuncu Daire, 1945-46, Kâğıt üzerine guaj, suluboya ve grafit, 41,9 x 41,9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Bequest, Richard S. Zeisler, 2007 | 64 |
| Görsel 102. Ben Nicholson, “Beş Daire”, 1935, gravür, 15,8x20cm | 66 |
| Görsel 103. Ben Nicholson, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 71,5 x 91,6 cm | 66 |
| Görsel 104. Ben Nicholson, “İki Daire”, 1945, ahşap üzeri kanvasa yağlıboya, 48 x 45.2 cm | 66 |
| Görsel 105. Ben Nicholson, , “Foxy”, 1947, ahşap üzerine kalem ve yağlıboya, 18 x 18.4 cm | 67 |
| Görsel 106. : Ben Nicholson, “Miken 3 - kahverengi ve mavi”, 1959, oyulmuş ahşap üzerine kalem ve yağlıboya, 41.5 x 38.5 cm | 67 |
| Görsel 107. Ben Nicholson, Soyut Kompozisyon (Penwith) 1935 (1973), 1973, taşbaskı, 66.7 × 80cm | 67 |
| Görsel 108. Victor Vasarely, OERVENG, 1968, ahşap kompozit levha üzerine tempera, Vancouver Sanat Galerisi Koleksiyonu | 68 |
| Görsel 109. Victor Vasarely, Zet-Ton, 1970-73, Tuval üzerine akrilik, 116 x 116.4 cm | 68 |
| Görsel 110. Victor Vasarely, ARA, 1977, Tuval üzerine akrilik, 146 x 146 cm | 68 |
| Görsel 111. Victor Vasarely, "Ollo", 1986, 50x50, Ahşap üzerine akrilik | 68 |
| Görsel 112. Victor Vasarely, Elmaslı Gökyüzünde Einstein, enstalasyon görünümü, Ekim 2022, Mazzoleni, Londra – Torino, Fotoğraf: Todd-White Art Photography | 69 |
| Görsel 113. Kenneth Noland “Globe”, 1956, tuval üzerine akrilik, 152x152cm | 70 |
| Görsel 114. Kenneth Noland, “Çarpık”, 1958, Tuval üzerine Magna, 170.5x 175.3 cm | 70 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 115. Kenneth Noland, No:1, 1958, tuval üzerine akrilik, 83.82x83.82cm, Clement Greenberg koleksiyonu | 70 |
| Görsel 116. Kenneth Noland, "Rocker", 1958, tuval üzerine akrilik, 139.1 x139.1 cm | 71 |
| Görsel 117. Kenneth Noland, "Gizemler, Arada", 1999, , tuval üzerine akrilik, 91.4 x 91.4 cm...71 | |
| Görsel 118. Kenneth Noland, "Gizemler: Kırmızı imaj" ,2001, tuval üzerine akrilik, 91.4 x 91.4 cm | 72 |
| Görsel 119. Kenneth Noland, "Gizemler, Öğen Vakti", 2001, tuval üzerine akrilik, 152.4 x 152.4cm | 72 |
| Görsel 120. Kenneth Noland, "Gizemler, Gece Gözyaşı", 2002, tuval üzerine akrilik, 154.62 x 153.67 cm | 72 |
| Görsel 121. Oli Sihvonen, Sarı Küre ile Soyutlama, kâğıt üstüne dolmakalem, mürekkep ve suluboya, 15 x 20 1/4 inc,1955 | 73 |
| Görsel 122. Oli T Sihvonen , "Kusursuz Daire"(Elips Serisinden) | 73 |
| Görsel 123. : Oli Sihvonen, "Dairedeki Sırlar", Mavi ve Kırmızı Sert Kenarlı Geometrik, 1962...73 | |
| Görsel 124. Oli T Sihvonen , "Kırmızı, Turuncu, İki Mavi", 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 147x162 cm | 74 |
| Görsel 125. Oli Sihvonen, Mavi Üzerine Çift Matris, tuval üzerine akrilik, 147 x 294cm, 1969...74 | |
| Görsel 126. Oli Sihvonen, İsimsiz (019), 1988 Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 172,7 × 182,9cm | 75 |
| Görsel 127. Alexander Rodchenko, Kompozisyon, 1915, Kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 25.5 x 21cm | 76 |
| Görsel 128. Alexander Rodchenko, Objektif Olmayan Resim nu. 80 (Siyah Üzerine Siyah) 1918 | 76 |
| Görsel 129. Alexander Rodchenko, Beyaz Çember, 1918 | 77 |
| Görsel 130. Alexander Rodchenko, Nesnel Olmayan Kompozisyon (sarı renkte) № 113. Renk konsantrasyonu, 1920. Tuval üzerine yağlıboya, 71x71 cm | 77 |
| Görsel 131. Alexander Rodchenko, Kompozisyon, 1920, Yağlıboya, 71 x 37.5 | 78 |
| Görsel 132. Aleksandr Rodchenko, Daire içindeki figür, 1920-1922, kâğıt üzerine guaş, mürekkep ve kurşun kalem, 20.2 x 15.2 cm | 78 |
| Görsel 133. "Mavi Girdap", Hon Chi-fun, 1966, 204x101,5 cm, tuval üzerine yağlıboya ve demir tekerlek | 80 |
| Görsel 134. Hon Chi-fun, "Ateş Banyosu", 1968, tuval üzerine yağlı boya, akrilik ve ipek baskı, triptik, 132,1 x 396,3 cm. Hong Kong Sanat Müzesi Koleksiyonu | 81 |
| Görsel 135. Hon Chi-fun, "Yüzen Ağırlıklar", 1976, Tuval üzerine akrilik, Sanatçının koleksiyonu | 81 |
| Görsel 136. Hon Chi-fun, "Sıfır ve Hiçlik", 1996, tuval üzerine akrilik, 103,5 x 103,5 cm. Sanatçının koleksiyonu | 81 |
| Görsel 137. Yayoi Kusama, "İsimsiz", 1939, kâğıt üzerine kurşun kalem, 24.8 x 22.5 cm, Sanatçının koleksiyonu | 82 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 138. Yayoi Kusama, “Yok Etme Odası” ya da “Silinmişlik Odası” 2002 - Tate Modern, 2012. Fotoğraf (c) Tate fotoğrafı (Lucy Dawkins) | 83 |
| Görsel 139. Yayoi Kusama, “Silinmişlik Odası” | 83 |
| Görsel 140. Yayoi Kusama, “Çiçek Takıntısı”, Fotoğraf: Eugene Hyland, Enstalasyon, Silinmişlik odaları, 2017 | 84 |
| Görsel 141. Yayoi Kusama, “Çiçek Takıntısı”, Fotoğraf: Eugene Hyland, Enstalasyon, Silinmişlik odaları | 84 |
| Görsel 142. Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Oda – Milyon Işık yılı Uzaktaki Ruhlar, 2013 | 84 |
| Görsel 143. Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Oda –Sonsuz ruhum yanıyor ve ışıltıyor, 2019 | 84 |
| Görsel 144. : Terry Winters, “Çift yerçekimi”, 1984,keten üzerine yağlıboya, 203,2x264,16cm...85 | 85 |
| Görsel 145. Terry Winters, “Şema” (57), 1985 –86, Grafit, kâğıt üzerine suluboya,30.48 x 20.32cm. | 85 |
| Görsel 146. Terry Winters, “Sentetik Resimler için Modeller #6”, 1994 tiftdruk baskı, yumuşak zemin baskı, aquatint ve kabartma baskı, 49,21x56,51cm | 85 |
| Görsel 147. Terry Winters, “Işıltı”, 240 x 339,7 cm, keten üzerine yağlı boya, 2002 | 86 |
| Görsel 148. Terry Winters, “Gezegen”, 2020, Kâğıt üzerine yağlıboya, 101.6x 76.2cm | 86 |
| Görsel 149. Terry Winters, “Mozaik Figürler (1)”, 2011, Keten üzerine yağlıboya, 203,2 x 193,04cm | 86 |
| Görsel 150. Terry Winters, İsimsiz, 2020,Kâğıt üzerine grafit, mum ve akrilik,76,83x 55,88cm...86 | 86 |
| Görsel 151. Gencay Kasapçı, Doğaya Dönüş ve Ağacın Oluşumu (1978-1989),1989, Tuval üzerine akrilik, 80x80 cm | 88 |
| Görsel 152. Gencay Kasapçı, Doğaya Dönüş ve Ağacın Oluşumu (1978-1989), Ağaç,1988, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm | 88 |
| Görsel 153. Gencay Kasapçı, Ağaç, Tuval üzerine akrilik, 120x120cm | 88 |
| Görsel 154. Gencay Kasapçı, Ağaç, Tuval üzerine akrilik, 70x70 cm | 88 |
| Görsel 155. Gencay Kasapçı,2013, Tuval üzerine akrilik, 130x150 cm | 89 |
| Görsel 156. Gencay Kasapçı, 2017, Tuval üzerine akrilik, 150x150 cm | 89 |
| Görsel 157. : Gencay Kasapçı, 2017, Tuval üzerine Akrilik, 100x100cm | 89 |
| Görsel 158. 2010,Tuval üzerine karışık teknik (akrilik boya, yağlıboya, pastel) | 92 |
| Görsel 159. 2010,Tuval üzerine karışık teknik (akrilik boya, yağlıboya, pastel) | 92 |
| Görsel 160. 2015, 200x200, Ahşap plaka, kontrplak, halat, tel, çivi | 93 |
| Görsel 161. 2020, Simya, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100 | 93 |
| Görsel 162. 60x80, tuval üzerine yağlıboya,2022 | 94 |
| Görsel 163. 2022,Tuval üzerine yağlıboya, 99x109 | 94 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 164. Tuval üzerine yağlıboya, 2022-23, 100cm ,..... | 94 |
| Görsel 165. Tuval üzerine yağlıboya, 2022-23, 80x80 ,..... | 94 |
| Görsel 166. Kanvas üzerine füzen ve akrilik boya, 76x95, 2022-23 | 95 |
| Görsel 167. 2022-23, Kanvas üzerine mürekkep, akrilik boya,156,5x179 | 95 |
| Görsel 168. 2022-23, Kanvas üzerine mürekkep ve akrilik boya,156x157 | 96 |

GİRİŞ

Görsel bir iletişim aracı olarak antik medeniyetlerde temeli atılan resim sanatı semboller üzerine inşa olmuştur. Tarihsel süreç içinde çeşitli dönüşüm noktalarından geçmekle birlikte sembollerin devamlılığı değişik ölçülerde söz konusu olmaya devam etmiştir. Bu sembollerin hem biçim hem ifade bakımından kaynağı olarak değerlendirilebilecek en temel formlardan biri, doğada da yoğun bir şekilde gözlemlenebilen dairedir. Daire ve dairesel formların resim sanatında biçim-anlam ilişkisi çerçevesinde varlığını süreç içinde devam ettirmiş olması bu formların kullanım amacı ve çeşitliliğinin seyrine yönelik çözümlene yapma gerekliliğini ortaya koymuştur.

Resim sanatında dairesel formlara ilişkin çeşitli araştırmalar mevcuttur. Yüksel Göğebakan, Hale Biçiminin Kaynağı ve Erken Dönem Hıristiyan Resim Sanatında Kullanımı (2017) başlıklı yazısında; dairesel bir form olan hale biçiminin tanımını yapmış, biçimsel ve sembolik anlamda güneş ile ilişkilerini incelemiş ve Hristiyan resim sanatında kullanım çeşitliliğini örnekler üzerinden açıklamıştır. Nevra Arslan, Erken Bizans Sanatında Mandorla Tasvirleri (2019) adlı yüksek lisans tezinde mandorla formunu, kelime kökeni ve kullanım çeşitliliği kapsamında ikonografik olarak çözümlenmiş, vesica piscis ile arasındaki sembolik bağlantıları örneklendirmiştir. Mandala Desenlerinden İslami Süslemelere Dairesel Örüntüler ve Çağdaş Sanata Yansımaları (2021) başlıklı yazısında Hatice Doğan Mandala formu ile daire arasındaki ilişkileri resim sanatı çerçevesinde incelemiş, çağdaş sanatçıların dairesel örüntüleri tinsel ve maddesel olanın çatışmasına bir vurgu olarak kullandıkları sonucuna ulaşmıştır.

Literatürdeki araştırmalarda resim sanatında çeşitli döngüsel formların biçim-anlam ilişkisi dönem ve coğrafya çerçevesinde ayrı ayrı incelenmiş ve anlamlandırılmıştır. Ancak bu formların birbiri ve daire ile biçim-anlam ilişkisini açıklayan, dairenin merkeze alındığı ve tarihsel süreçte kullanım çeşitliliğini inceleyen bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışmanın amacı antik dönemlerden 21.yüzyıla kadar resim sanatında daire ve dairesel formların kullanım şekil ve amaçlarını; biçim-anlam-söylem bağlamında incelemek ve yorumlamaktır.

Nitel olarak çalışılmış bu araştırma amaç doğrultusunda hermenötik desene göre yürütülmüştür. Veri toplama yöntemi olarak doküman kullanılmıştır. Modern, Post Modern ve Çağdaş Sanat kapsamında üretim yapan farklı sanatçıların daire ve dairesel formlar kullandıkları resimleri araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır. Dairenin, modern öncesi, modern, post modern ve çağdaş dönem resim sanatında biçim-anlam ilişkileri çerçevesinde kullanım çeşitliliği bu araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Araştırma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ilk başlıkla döngüsel bir hareket formu olarak daire ve ilişkili ifadeler; nokta, çember, küre, elips, vesica piscis, biçimsel olarak incelenmiştir. İkinci başlıkla daire ve sayılmış ilişkili ifadeler, sıfır da eklenerek sembolik anlamları bakımından incelenmiştir. Son başlıkla kavram olarak daire ve ilişkili ifadeler; boşluk- doluluk, hareket-durağanlık kavramları incelenmiştir. İkinci bölümde modern öncesi resim sanatında; dairesel formlar, tondo resimler ve dairesel kompozisyonlar başlıkları altında daire kullanımını anlam ve biçimsel çeşitliliği göz önünde bulundurularak araştırılmış, farklı coğrafyalara ait eserler üzerinden yorumlanmıştır. Üçüncü bölümde; modern sanat ve sonrasında dairenin kullanımı, Dairenin Tinsel İfadenin Nesnesine Dönüşümü başlığı altında; Hilma Af Klint, Robert Delaunay, Vassily Kandinsky ve František Kupka eserleri üzerinden örneklenerek incelenmiştir. Bununla birlikte, Dairenin Biçimsel İfadenin Nesnesine Dönüşümü başlığı altında; Ben Nicholson, Victor Vasarely, Kenneth Noland Oli Sihvonen ve Alexander Rodchenko' ya ait seçili örnekler dâhilinde resim sanatında daire kullanımının farklı yönleri tespit edilmiştir. Post modern İfade ve Çağdaş Sanat başlığı altında; Hon Chi fon, Yayoi Kusama, Terry Winters ve Gencay Kasapçı' nın seçili eserleri çerçevesinde 21.yüzyılda daire ve dairesel formların ana unsur olması biçim ve anlam bağlamında değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde yapılan uygulamalar üzerinden dairenin sanatçı merkezli yorumlaması biçimsel yönü ile içerik ve düşünce bakımından incelenmiştir.

RESİM SANATINDA BİÇİM, ANLAM, SÖYLEM BAĞLAMINDA DAİRE

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DÖNGÜSEL BİR HAREKET FORMU OLARAK DAİRE

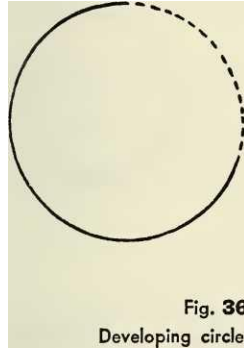
1.1. Biçimsel Olarak Daire Ve İlişkili İfadeler

1.1.1. Nokta

En çok imladaki kullanımlarıyla bildiğimiz nokta, matematikte hiçbir boyutu olmayan işaret olarak tanımlanır. Bunun yanı sıra çok küçük boyutlarda benek olarak da bilinir (T.D.K, 2019). Nokta imlada çeşitli şekillerde (sıra belirtme, cümleleri birbirine bağlamada, kısaltmalarda, vb.) kullanılmaktadır. Tüm geometrik şekillerin kendisinden üretildiği temel kaynak olma özelliği taşımaktadır. Ancak “Aristo; “Platon, noktanın geometrik nesnelere temel ilkesi olduğunu kabul etmez. O bunun yerine bölünmez doğruyu kabul eder. Yani nokta ancak doğruların kesişimi olarak düşünülebilen ya da uçlar olarak düşünülebilen bir şey, kendi başına var değil. Kendi başına asıl var olan birim, yani geometrinin üzerine inşa edildiği doğrudur der” demektedir” (Çitil, 2021). Matematiksel bir değer verilememesi noktanın hesaplanabilir bir birim olmasını engeller. Bu durum noktanın; geometrik şekillerin matematiksel değerleri açısından değil çizgisel anlamda temeli olduğunu gösterir.

1.1.2. Çember

Çember bir düzlemdeki herhangi bir noktaya eşit uzaklıktaki noktalar kümesinin oluşturduğu geometrik şekil olarak bilinmektedir. Çemberin alanı yoktur. İçi boş olduğundan çizgi düzeyindedir. Çember ve daire geometrik anlamda, çevreleri bakımından aynı olma özeliği taşır. Kandinsky çemberin oluşumunu grafik olarak şöyle açıklamaktadır; Düz çizgi düzlemde tam bir hükümsüzlük sergilerken eğimli çizgiler bir yüzeyin tohumunu içinde barındırmaktadır. Değişmeyen koşullarla birlikte iki gücün hareket ettirdiği çizgi başlangıç noktasına dönecek ve başlangıç noktası ile bitiş noktasın birbirinde eriyerek kaybolacaktır. Böylece en kararlı ve aynı zamanda en kararsız biçim olan çember ortaya çıkacaktır (Kandinsky W. , s. 81).



Görsel 1

Çember, formu gereği merkezine dengeli bir sınır oluşturur. Bunun sonucu biçimsel olarak kapsama ve dışarda bırakma gibi özelliklere sahiptir.

1.1.3. Daire

Çemberin içi dolup bir yüzeye dönüştüğünde daire ortaya çıkar. Köşesi ve kenarı olmayan daire; biçimsel olarak bir düzlem özelliğindedir. Açık kavramı ve bağlantılı ifadeler daire temelinden çıkmıştır. Düzlemde bir doğrunun sabit bir nokta çevresinde dönme miktarı açı(radyan)dır. 1 devir 360 derece olup; saat yönü negatif, tersi pozitifdir. 360 sayısının 24 çarpanı vardır dolayısıyla bölme açısından avantajlı bir sayıdır. M.Ö. 190-120 yıllarında yaşamış trigonometrinin kurucusu olarak bilinen Hipparkos, Dünyayı 360 dereceye bölmüştür (Bir daireyi 360, çapı

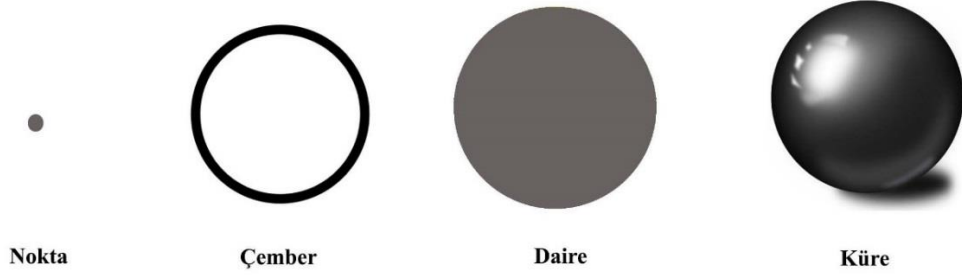
da 120 eşit birime bölerek bunu sistematik olarak kullanan ilk kişi olarak bilinir). Başlama ile bitme noktası aynı olan daire -beraberinde çember ve küre- çağlar boyunca kusursuz form olarak kabul edilmiştir. Maddeler dünyasının en temel geometrik formlarından biri olan daire mikrokozmozdan makrokozmosa birçok yerde görülebilmektedir. “Her şey bir titreşimdir. Kuantum Fiziği ve Süper Sicim Teorisi ve şimdi bunun en son ekine M-Teorisi deniyor- var olan her şeyin enerji "noktalarından" oluşmadığını, farklı oranlarda sürekli titreşen minicikten daha küçük dairesel sicimlerden oluştuğunu söyler.” (Walsch, 2007, s. 151-152). Daire sadece bir şekil olarak değil, aynı zamanda bir hareket biçimi olarak da en küçükten en büyüğe içinde yaşadığımız ve gözlemlediğimiz dünyanın bir parçasıdır. Itzhak Bentov atomun yapısında, bir yandan çekirdeğin etrafında dönerken bir yandan da kendi etrafında dönen elektronlar örneğini verir. Titreşimde olan elektronlar (dolayısıyla mikro düzeyde doğa) için iki türlü hareket söz konusudur. Bunlardan biri sabit bir nokta etrafında gerçekleşen dairesel harekettir. O’na göre; gezegenler düzeyine çıkıldığında yörüngeler ve dairesel hareket belirginleşmektedir (Bentov, 2004). Ayrıca yine hayatımızın hemen hemen her anında (doğal ya da yapay) iç içe olduğumuz bir hareket formudur.

Kandinsky’ye göre daire; açılar bakımından diğer karmaşık yüzeylerle karşılaştırıldığında ayrı bir noktadadır. Dik açılı biçimlere kıyasla basit bir formdur. Çünkü sınırlarının baskısı eşitlenmiştir. Karmaşık oluşu üst kısmının fark edilemeyecek oranlarda sağa-sola akması, sağ ve solun da aynı şekilde aşağıya akıyor olmasından kaynaklanmaktadır (Kandinsky W.). Sınırların baskısının eşit olması onun kesintisiz bir hareket yüzeyi olmasını sağlar.

1.1.4. Küre

Tek yüzeyli üç boyutlu bir şekil olarak küre geometrik kusursuzluğun sembolüdür. Mükemmel simetriye sahip olduğu kabul edilen merkezden eşit uzaklıktaki noktaların oluşturduğu üç boyutlu geometrik nesnedir. Bütün noktaları merkezden aynı uzaklıkta bulunan tek yüzeyle sınırlı cisimdir (T.D.K, 2019). Herhangi bir düzlem ile teması sadece bir noktada mümkündür. Bununla birlikte

kesintisiz bir yüzeye sahip olması küreyi hareketli bir biçim kılar. Çevresi dairenin ve çemberin çevresi ile aynıdır, ancak; küre üç boyutlu bir cisim olduğundan burada artık yüzey alanı ve hacim gibi kavramlar kendini göstermeye başlar. Noktadan başlayarak biçimsel olarak birbirini takip eden ve ortak özellikler taşıyan geometrik şekiller çember, daire ve küre olarak sıralanabilir.



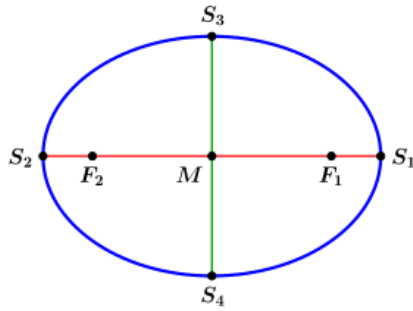
Görsel 2

Küre biçimi algılanabilir üç boyutlu dünyamızın temel geometrik şekillerinden biridir. Asıl şekli geoit¹ olan dünyamız uzun süreler boyunca küre olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda gök çizimleri de göksel küreler olarak kabul görmüştür. Küre, doğadaki çeşitli bitki ve meyvelerin temel formudur.

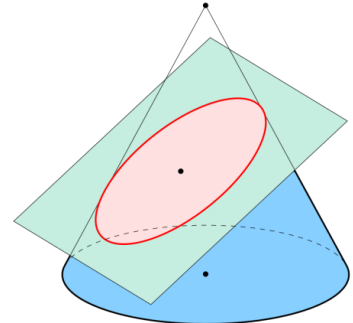
1.1.5. Elips

Döngüsel diğer bir form olarak elips, daire ve çemberde olduğu gibi, hem çizgisel bir çerçeve hem de yüzey olma özelliği taşır. Biri uzun biri kısa olmak üzere iki çapa sahiptir (Görsel4, S3-S4, S2-S1). Türk Dil Kurumu elipsi; bütün noktalarının belirli iki ayrı noktaya olan uzaklıklarının toplamı birbirine denk olan kapalı eğri olarak tanımlar (T.D.K, 2019). Elips aynı zamanda bir koninin bir düzlem ile kesişimi ile oluşan geometrik şekil (görsel 4) olarak da bilinmektedir.

¹ Genellikle dünyanın şeklini tanımlamak için kullanılan bu kelime, küresel ve küreye benzeyen cisimler için de kullanılır. Çünkü geoit şekli, hem yukarıdan hem de aşağıdan basıktır ve bu nedenle küreden biraz daha farklı bir yapıdadır.



Görsel 4

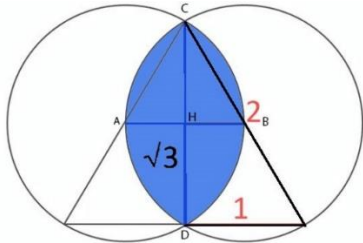


Görsel 3

Çizgisel yol olarak özellikle astronomide yörüngeler başlığında karşımıza sıklıkla çıkan elips aynı zamanda bir dairenin düzlemsel açı değişikliklerinden oluşan görüntüsüdür.

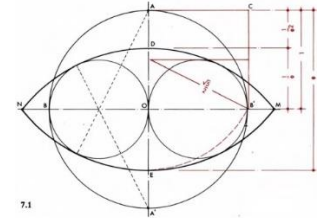
1.1.6. Vesica Piscis

Birbirinin merkezinden geçen iki dairenin kesişim alanında oluşan geometrik şekil vesica piscis olarak bilinir (Görsel 5). İtalyancada badem anlamına gelen kelime ‘göz’ ya da ‘mandorla’ olarak da kullanılır. Şeklin yüksekliğinin genişliğine oranı $\sqrt{3} / 1$ dır.



Görsel 6

$$\frac{CD}{AB} = \frac{\sqrt{3}}{1} = \sqrt{3}$$



Görsel 5

Vesica piscis bir diğer şekilde şöyle oluşturulur; bir bütün daire ortadan ikiye bölünür ve içeriye iki eş daire yerleştirilir (Görsel 6). Burada içteki dairelerin toplam çevresi, büyük dairenin çevresine eşit çıkmaktadır. Bu yeni üç daire aynı zamanda yin(g)-yang sembolünün geometrik altyapısıdır.

1.2.Sembol Olarak Daire Ve İlişkili İfadeler

Semboller yazılı iletişim araçlarının ilk örneklerinden olup, temelde basit geometrik formlardan evrilmişlerdir. Sembol kullanımı en eski uygarlıklardan beri mevcuttur. Bu uygarlıklar imgelerin grafik karşılıklarını kullanarak görsele dayalı ilk dili oluşturmuşlardır. Merkeze işaret eden daire, çember, halka, disk gibi geometrik formlar hemen hemen tüm kültürlerin temelinde kozmos, tanrı, yaratılış, sonsuzluk, yaşam döngüsü, sonsuz döngü ve dönüşüm, vb. kavramların sembolü olarak kullanılmıştır.

1.2.1. Nokta

Nokta temel anlamda bir referanstır. Bize, kendisine kıyasla bir durum bildirme imkânı sağlar. Bu imkânların sınırsız olması(noktanın yerinin değişken olup kendisinin bir 'sabit' olması) noktayı değişken kılar. Bu durum sonucu olarak nokta, aynı anda başlangıç ve sonu kendisinde birleme özelliği gösterir. Öncesinde ifade edilen biçimsel olarak noktadan küreye doğru ilerleyiş sembol ve anlam boyutunda kullanımıyla paralellik taşır. Algılanabilir üç boyutlu dünyada nokta yaratıcıyı temsil ederken daire yaratımın kendisini yani 'Materyalizasyon'¹'u sembolize etmektedir. Hurufilik² inancına göre; Tanrının madde dünyasındaki ilk belirmesi(görünmesi) nokta biçimindedir (Mansur, 2002, s. 11). "Shiva Sutra Vimarshini Yorumlarına göre nokta, tezahür eden ile tezahür etmeyen, uzamsal ve uzamsal olmayan arasındaki sınırı oluşturur" (Lawlor, 1982, s. 22). Wassily Kandinsky ilk kez 1926 da yayınlamış olduğu "Nokta ve Çizgiden Yüze" adlı kuramsal kitabında yapmış olduğu açıklamalara göre geometrik noktayı, maddi açıdan tanımlandığında 0 (sıfır) a eşit olduğunu söylemekle birlikte, görünmez ve maddi olmayan olarak ifade etmektedir. Ayrıca geometrik noktayı sessizlik, konuşmanın nihai ve tekil birliği olarak yorumlar. Dilbilgisinde bir cümlenin bittiğini, yeni bir cümlenin başlayacağını belirtmek için kullanılan nokta Kandinsky'ye göre varoluşlar arasındaki köprüdür ve sanatçı, içinde tüm

¹ Materyalizasyon, bir şeyin hiç yoktan ortaya çıkması olarak tanımlanır (Kestel, 2019, s. 36)

² Hurûfilîğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. (Hurufilik)

varoluşların saklı olduğu sessizliğin sembolü olarak da noktayı işaret etmektedir (Kandinsky W. , s. 25). Mircea Eliade Orta Asya ve Sibirya dinlerinden yola çıkarak bir merkez fikrinden söz etmektedir. Merkeze yaklaşarak göğe yükseliş, ölümsüz olmak gibi düşüncelerle bu kültürlerin temelinde kendini merkezde görme, evrenin merkezi ile özdeşleşme amaçları gözlenmiş buna bağlı olarak mabetler, yaşam alanları oluşturulmuştur. Tarım öncesi toplumlarda aynı merkez simgeciliği gök cisimleri ile hareket döngülerinden oluşan ritüeller, efsaneler, vb. üzerinden saptanmaktadır. Bu bağlamda merkez düşüncesi çoğunlukla bir çemberle ya da çemberin ortasındaki bir nokta ile sembolize edilmiştir,

1.2.2. Çember

Çember inanca dayalı sistemlerin en temel ve en kutsal ortak noktası olup biçimsel özellikleri ile de paralellik göstererek, yaratım, döngü, dönüşüm, kapsama dışarda bırakma, hareket ve bütün kavramlarının sembolüdür. Eski uygarlıklardan beri sembolizmde önemli bir yere sahiptir. Güneşe benzer formu ile pek çok kültürde gök küreleri simgelemesinin yanında tanrı ve tanrısalara ait bir sembol olmuştur. "Tanrı, merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olmayan bir çemberdir" (White & Logan, 2016). Çemberin biçimsel olarak sınırlayıcı ya da kapsayıcı özelliği, sembolik anlamı için de kendisini göstermektedir. Amerikan yerlilerinin şifa çemberleri ve rüya kapanlarında da ortak anlayış görülür. Her şeyi kapsayan kutsal kabul edilen çember, birçok ayının temelinde bulunan bir semboldür.



Görsel 7: Şifa Çemberi



Görsel 8: Düş Kapanı

Bir Kızılderili efsanesine göre; örümceğe dönüşerek ruhani bir liderin rüyasına giren bilge, söğüt ağacından yapılmış bir çembere ağ örer. Bu esnada yaşamın iyi ve kötü olarak iki zıt yönünün her zaman bir arada bulunduğunu, düş kapaının kötü düşünceleri kovarak iyi arzu ve istekleri tutacağını söyler. Buna bağlı olarak düş kapaının ortasında örümcek ağı benzeri örgünün kötü düşünceleri rüyalardan uzak tuttuğuna inanılır.

Pek çok inanış ve gelenekte insanlar, korumak istedikleri bir şeyi çember içine alarak istenilmeyeni dışarıda bırakmaktadırlar. Çember şeklinde yapılan kalabalık dansların temelinde kapsama, çevreleme, dönme, döngüyü tamamlama, bütün ile hareket etme gibi düşüncelerin izleri görülür. İlkel kabilelerin ateş etrafında dönerek yaptıkları ritüellerden, geleneksel danslara kadar aynı unsurları görebilmek mümkündür. Başka bir örnek olarak Namibya'da bulunan "Peri halkaları (çemberleri)" doğanın ilginç bir fenomenidir. Oluşumları ile ilgili farklı tartışmalar olmasına karşın net bir açıklama yoktur. Ancak biçimsel olarak incelendiğinde çemberin kapladığı alanın etrafından ayrılması dikkat çekicidir.



Görsel 9: Namibya'da Namib çölü yakınlarında bulunan Peri halkaları



Görsel 10: Kromlek

Güney İngiltere'de bulunan ve yaklaşık 100 dik taştan meydana gelen megalitik yapı dairesel bir düzendedir. Kromlek olarak adlandırılan bu yapılar güneş tapınakları olarak bilinir ve çeşitli ayinlerin yapıldığı sunak özelliği de taşır. Bununla birlikte bu yapıların başka hangi amaçlar ile inşa edildiği halen bir araştırma konusudur.

Ouroboros olarak bilinen ve kendi kuyruğunu ısırarak yılan olarak çember şekline sahip sembol; evren, bütünlük, sonsuzluk ve yaşam döngüsünü gibi kavramları

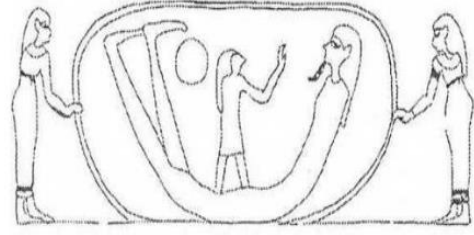
simgelemektedir. İlk örnekleri Antik Mısır duvar işlemleri, ölümler kitabındaki görseller olarak bilinmektedir.



Görsel 11: Güneş Tanrısı ve ouroboros, Tuthankamun Mezarında altın tapımdan bir görüntü



Görsel 7: Ouroboros, Bayan Grec. 2327, Paris, Ulusal Kütüphane, 14.yy (cf. Priesner ve Figala, 1998: 353).



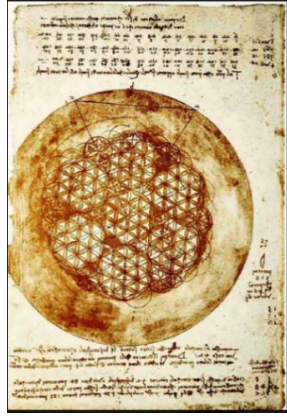
Görsel 13

IV. Ramses'in ölüm salonunda, Osiris "Batının Boğası" "Skarabe'nin meydana getirdiği yuvarlak nesne içinde oğlu Horus'u oluşturuyor. Bu yuvarlak, yeniden doğuşun hem sembolü, hem de kalıbıdır. İsis ve Nephtis, Skarabe'nin yuvarlağını tutuyorlar. Böylece her ölünün ruhu, İsis'ten gelen tabiatının sırrı sayesinde, ruh Horus haline geleceği ve " Samanyolu'nun" ışığı olan kendi sothiaque ışığı içinde parlayacağı gökyüzünde ebediyen yaşayabilmesi için yeniden doğacaktır (Mısır'ın Ölümler Kitabı, 2010). (Görsel 13)

Ortaçağ simyacıları bu sembolü ; "bir her şeydir ve her şeyle ve her şey için ve her şeyi içermiyorsa, her şey hiçbir şeydir" (Assmann, 2019) sözleri ile ifadeye dönüştürmüşlerdir. Yine bu düşünce hermetik sistemde kozmik yaşamın sonsuzluğu şeklinde karşılık bulur.

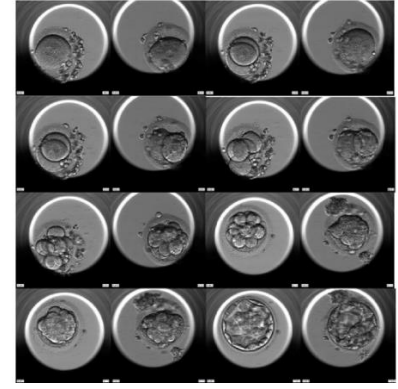
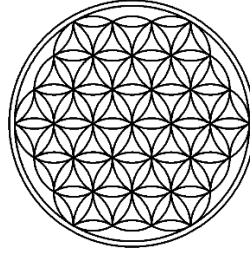
Çember biçimi Leonardo Da Vinci'nin, "Yaşam Çiçeği" çiziminde de görülmektedir (Görsel 13). Birden fazla çemberin birleşiminden oluşan yaşam çiçeği sonsuz yaşamı, yaratıcı gücü simgelemektedir. Yaşam çiçeği ile insan embriyo hücresi arasındaki biçimsel örtüşmeler Kutsal Geometri düşüncesi

mantığının önemli bir örneğidir. Yaşam Bir'den çoğalan küreler içinde saklıdır.



Görsel 14: “Leonardo Da Vinci, Codex Atlanticus (Yaşam Çiçeği)”

Görsel 15: Yaşam Çiçeği



Görsel 16: İnsan embriyo hücresi

Çember sembolizminin bir başka örneği de, Budizm, Hinduizm, Jainizm dinlerinde ortak olan Dharma Çarkıdır. Biçimsel olarak genellikle tekerlek benzeri bir yapıya sahiptir.



Görsel 8: Çin'in Yunnan Eyaletinde Shangri La kasabesindeki Guishan Tapınağı'nın çatılarında altın heykeller.



Görsel 18: Dharma çarkı

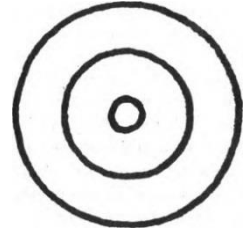
Dharma kelimesinin birden fazla anlamıyla karşılaşmak mümkündür. Bununla birlikte; “*Dharma* kavramının tarihi köklerine gidildiğinde onun kozmolojiyi ifade eden yapısı ön plana çıkmaktadır. Tanrının kurduğu bir nizamı ifade eden dharma kavramı ile evrenin yaratılışı ve tanrı tarafından kurulan bu düzenin “ayakta tutulması, yükseltilmesi ve sürdürülmesi” ifade edilmektedir” (Masatoğlu, 2020). Bu anlamda değerlendirildiğinde sembol, diğer inanca dayalı sistemlerle ortak özellik göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

1.2.3. Daire

Daire, döngüsel formu olan geometrik şekillerin ortak sembolizmine sahiptir. Bütün evreni potansiyel bir simge olarak değerlendiren Jung, en güçlü evrensel sembol olarak daireyi işaret eder. (Jung, 2009) Biçimsel özellikleri bakımından, gök cisimleri ile benzerliği göklerle ilgili konularda daireyi kaçınılmaz olarak temel sembol haline getirir. Gökyüzünün simgesi dairedir. (Eberhard, 2000, s. 329). Dairenin kusursuzluğu göklerin kutsallığı ile birleşir ve kapsamı genişleyen daire tanrının da simgesi olur. Örneğin Antik Mısır'da Güneş tanrısı başının üzerinde bir daire sembolü ile birlikte tasvir edilir.



Görsel 19



Görsel 20

Hallac-ı Mansur "Tavasir" adlı eserinde Tanrıyı, Tanrısal iradeyi, Tevhit, sonsuzluk gibi kavramları nokta ve daire sembolizmi üzerinden açıklamaktadır (Görsel 18). "İlk daire, Tanrı'nın eylemlerini içerir; ikinci daire, belirtileri içerir; bunlar, yaratılanların daireleridir. Merkezdeki nokta, Tevhid'i simgeler, ama Tevhidin kendisi değildir. Yoksa nasıl daireden ayrılabilirdi?" (Mansur, 2002). Semahanelerin dairesel yapısı sembolik olarak ruhun kaynaktan çıkışı ve tekrar kaynağa geri dönmesi düşüncesini yansıtır. Semazenlerin her hareketi bu yolculuğun bir temsilidir.

Hitit sanatında MÖ ikinci binlerde kanatlı güneş kursları¹ görülmektedir. Bu güneş kurslarının güneş tanrısını ve bu sembolü kullanma yetkisine sahip olan kral kraliçeyi temsil ettiği düşünülmektedir.

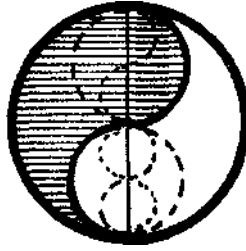


Görsel 21: Yazılıkaya figür no:64 (Ensert, 2005)



Görsel 22: Hitit Güneş Kursu

Vesica piscis (görsel 6) başlığında adı geçen Çin Tao sembolü zıtlıkların ilişkisini göstermektedir. “Bu şeklin geometrik olarak temsil ettiği şey, tek çevrenin iki haline gelişi ve sonra yaratılışın on bin şeyini üretmesidir” (Campbell, s. 30-31).

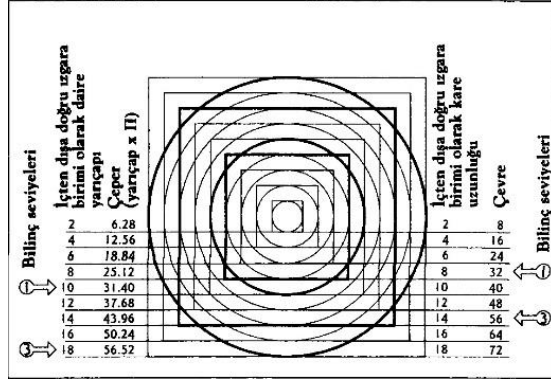


Görsel 23: Yin(g)-Yang

“Thoth'a² göre, evrendeki tüm bilinç seviyeleri, kutsal geometrinin basit bir görüntüsü ile bütünleşmektedir. Bu, bilincin anahtarı olduğu gibi, zaman, uzay ve boyutun da anahtarıdır” (Melchizedek, 2004). Thoth'un bilinç seviyelerinin bu görüntüsünü iç içe geçmiş eş merkezli daireler ve bu dairelere kesişen karelerden oluşmaktadır. Bu yapı Hinduizm ve Budizm'in ortak formu olan 'mandalalar' ile (daire-kare birlikte kullanımı açısından) geometrik olarak ve (bilincin katmanları, yolculuğu bakımından) düşünce anlamda benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte Hint ve Budist mandalaları, cami kubbeleri, Hristiyan katedrallerinin gül pencereleri gibi farklı inanç sistemlerinde ortak sembol bağlantısı görülebilmektedir. (Görsel 23)

¹ Kurs: Eski Yunanda atletlerin fırlattıkları disk şeklinde bir spor aletidir. Arapçada çember anlamına gelir. (Turani, 1975, s. 75)

² Thoth, Mısır'ın yazı, sihir, bilgelik ve ay tanrısıdır. Yunan kültüründe Hermes Trimegistus, ya da İslam kültüründe İdris Peygamber olarak bilinmektedir.



Görsel 24: İnsan bilincinin daire ve kareleri



Görsel 25: 43 Tanrı ile Manjuvajra Mandala, Pamuk üzerinde tempera, 71 x 85cm, Doğu sanatı müzesi

Kelime anlamı daire olan Mandala değişik çevirilerde merkez, çevreleyen şey gibi anlamlarla da karşılık bulur. Eliade Mandalayı bir kare içine eş merkezli ya da eş merkezli olmayan dairelerden oluşan, zemine genellikle renkli tozlarla çizilen şekil olarak açıklar. Yazar Budist tapınakları ile ortak özellik göstermesine dikkat çekerek; “Bütün kutsal yapılar, evreni simgeler: çeşitli katları ya da terasları, "göğün katlarıyla" ya da "kozmetik düzeylerle" özdeşleştirilir. Başka bir ifadeyle kozmik dağı yeniden üreten katmanların her birisi, "dünyanın merkezi"nde yer alacak şekilde birbirine bağlanmıştır” (Eliade, 2003, s. 360)der. “Kutsal Geometride, Tanrı veya Evrenin Biri (Latince Unus mundi) veya tanrısali, yarıçapı 1 olan bir daire olarak temsil edilir, çünkü Bir, her yerde hazır ve nazır ve dünyanın yaratıcısı olan birlik kavramıdır” (Sparavigna & Baldi, 2016). “Geometrik felsefede daire, tezahür etmeyen “Birliğin” sembolüdür” (Lawlor, 1982, s. 23). Gökkuşağının gerçek formu tam bir daire olup açısız nedenlerle yeryüzünden yay formunda gözlenebilen bir doğal fenomendir.

Doğa bilimlerinde açıklaması getirilmeden önce bu form pek çok kültür ve mitolojide tanrısala ait sembolik anlamlara sahip olmuştur. Bunlardan en bilineni tanrılar ya da elçileri için yeryüzüne açılan bir köprü olmasıdır. Göz formuna sahip olan nazarlıklar, bir başka dairesel sembol örneği olup koruyucu özellik taşımaktadır. Güneş tanrılarının her şeyi gören göz sembolünün bir formu olarak nazarlıklar M.Ö. 3300lü yıllara kadar uzandığı düşünülen tarihiyle pek çok kültür için ortak bir sembol olmakla birlikte günümüzde yaygın olarak hem aksesuar, hem bir sanat elemanı olarak kullanılmaya devam etmektedir.

1.2.4. *Vesica Piscis*

Kutsal geometri, geometrik şekiller ve oranlara sembolik anlamlar veren doğa ilkelerini inceleme geleneğinden gelen bir disiplindir. Vesica Piscis bu disiplinin temel sembollerindendir. Vesica piscis sembolizmi daireden çıkmaktadır. İlk daire Yaratıcı, ikinci daire yaratımı iki dairenin kesişimi ise maddi ve manevinin birliği yani duailtenin bir olması olarak yorumlanır. Lawlor, bu yeni formu birin iki olması olarak tanımlar. “O halde ortak bir kaynaktan ortaya çıkan karşılıklı itici biçimlerin bir ayrımına sahibiz. Mitolojik olarak bu doğal süreç, Cain ve Abel, Seth ve Horus, Indra ve Asuras, vb. yaşamı oluşturan evrensel, karşıt ve karşıt etkileşimlerde vücut bulmuştur: Bu yin ve yang'dır” (Lawlor, 1982, s. 74-75).

Mısırdaki “Ra”nın sembolü olarak pek çok yerde karşımıza çıkan bu sembol yaşamın kaynağı olan güç olarak bilinir. Aynı zamanda ağzı andıran bu form evrenin titreşimine ses frekansına yaratıma işaret etmektedir. Bindu¹, Tantraların² "tohum - ses düşüncesi" ne göre şöyle açıklanır; ilahi olan kendisini ses titreşimine (nada) dönüştürür ve bu benlik fikrine şekil veya sözlü ifade vererek kendisinden farklı olmayan evreni çoğaltır. Ramakrishna bu durumu şu cümlelerle özetler: “Kâinat, kendi adını kendi kendine telaffuz eden İlâhîden başka bir şey değildir” (Lawlor, 1982, s. 22). Yaratımı ve tanrı fikrini ses ile özdeşleştiren bu düşünce sistemi Platoncuların “kürelerin müziği” dedikleri şey ile yakın benzerlik göstermektedir. Kürelerin müziği; evrenin armoni gösteren sayılarla düzenlendiği Pisagor felsefesine dayanan düşünce olarak bilinir. Kutsal mabetlerin tasarımının bir parçası olan kubbeler ve kemerli kapılar, kemerli sütun bağlantıları, Vesica piscis formu ile ortak bir sembolizmi işaret eder. Madde dünyası ile manevi âlemin arasında özel olan bu mekânların kapılarının vesica piscis formuna benzerliği, bu kapılardan geçerken boyut değiştirme ve kaynağa yaklaşma hissini güçlendirici bir etki izlenimi oluşturur.

¹ Bindu, Sanskritçe "nokta" anlamına gelen bir Hinduizm terimidir. İnanişâ göre Bindu, teklîğin çokluk olduğu, yaratılışın vuku bulduğu noktadır. Şakta tantra felsefe ekolüne göre başın arkasında, Brahminlerin küçük bir perçem bıraktığı yerde, Bindu çakrası vardır.

² Tantra esas olarak iki tür Agama ve Nigama'dır. Agamalar, Tanrıça'nın sorular sorduğu ve Tanrı'nın yanıtladığı metinlerdir. Nigama metinlerinde Tanrı sorular sordu ve Tanrıça cevapladı. Tanrı ve Tanrıça arasındaki bu diyalog Hinduizm Tantra'nın özelliğidir.

1.2.5. Sıfır

Sıfırın daire ile ilişkisi hem biçimsel hem anlamsal boyutta söz konusudur. Sıfır sembolünün orijinali 8.yy. Hint matematik metinlerinde ortaya çıkmış ve bu sembole Sanskritçe de “boş” anlamına gelen “sunya” ismi verilmiştir. Bu kelime Latince’de hükümsüz ya da hiç anlamı taşıyan “chifra” kelimesine dönüşmüştür. Hintlilerin sıfır için kullandıkları simgelerin ikisi nokta ve içi boş küçük dairedir. “Sıfır anlamına gelen öteki Hint sayısal simgeleri: *bindu, “nokta”; *ananta, “sonsuz”; *jaladharapatha, “su üstünde yolculuk”; *vishnupada, “Vishnu’nın ayağı”; puma, “tamlık, tümlük, bütünlük, eksiksizlik”; ...” (Ifrah, 2002). Anlam bazında sonsuz potansiyele işaret eden sıfır bu noktada daire ile ortak özellik göstermektedir. Daire de tek başına hükümsüz görünmekle birlikte potansiyel içerir. Şeylerle etkileşime geçtiği anda bir durum bildirmeye başlar. Bu durum sıfırın diğer sayılarla etkileşimine benzemektedir. Sıfır önüne geldiği sayının değerini düşürebildiği gibi sonuna geldiği sayıya da değer katabilir. Bunun dışında bir orta nokta olma özelliği taşır. Ancak orta nokta konumundayken ona bir değer atfetmek mümkün değildir.

“Eski Mısır geleneklerinde sıfır doğma olayının bir önceki evresidir. Tıpkı kozmik yumurta gibidir. Tüm potansiyel güçler onun içinde olup doğmayı beklemektedirler” (Ersoy, 2000). Soyut düşüncenin somut algılanabilir düzeye çekilmesi bakımından sıfırın önemi büyüktür. “ Sıfırın icadı, sayıların hiçbir biçimi olmayan fikirleri temsil etmesine izin verdi, bu antik çağda biçim ile eş anlamlı olan ve geometriyi ima eden “fikir” kelimesinin tanımında bir değişikliğe işaret eder” (Lawlor, 1982, s. 19). Nokta ve daire ile özellikle anavatanının Hint kültürü olduğunu kabul edersek, aldığı anlamlarla sıfır sayılar âleminin kutsal sembolü olmuştur diyebiliriz.

1.3. Kavram Olarak Daire Ve İlişkili İfadeler

1.3.1. Daire

Daire tek başına ele alındığında, sonsuz olasılığı ifade etmesi dışında bir şey söylemez görüntüdedir; ancak başka şeylerle etkileşime geçtiğinde bir durum bildirmeye başlar. Geometrik olarak düşündüğümüzde diğer cisimler tek başlarına net bir durum bildirirken, daire öncelikle potansiyel halindedir. Örneğin bir üçgen köşeleri itibariyle yön bildirir; ancak daire için aynı durum söz konusu değildir. Daire doğadaki pek çok detayda gözlemlenebilir bir örnek olarak varlığın ortaya çıkmasında en temel formdur. İçinde sonsuza giden olasılıklar barındıran yaşamı taşır. Yaşamın ortaya çıkışı (Görsel 15), yaşam döngüsü daireseldir.

Dücane Cündioğlu düşünmeyi bir küreye benzetir ve onun “varlığın sebebini teşkil eden noktaya” kadar küçülebilmesi, sonuçta noktaya varıp yok olması gerektiğini söylerken; aynı zamanda kâmil insanı da daireye benzetmektedir (Cündioğlu, 2010, s. 14,19). “Daire psikenin simgesidir. Eflatun da psike(psişe)yi¹ küre olarak tanımlamıştır” (Jung, 2009 , s. 249). İnsan bilinç düzeyinde başladığı nokta ile başlangıçta sahip olduğu potansiyel varış noktası arasında hareket halindedir. Potansiyelini açığa çıkarıp nihai noktasına varan insan dairesel hareketini tamamlamış olacaktır. İnsan yaratımın aynı anda hem bir parçası hem de gözlemcisi olma özelliğini taşır. Bu durum bilincin seviyesinin yükselmesiyle belirginlik kazanmaktadır. Thoth’un bilincin seviyelerine ait şemasında eş merkezli daireler bulunmaktadır (Görsel 23). Bir seviyede döngü tamamlandığında, üst seviyede tekrar bir döngü söz konusudur. Bu durum sonsuzluğa doğru ya da kaynağa doğru ilerleyiş içindedir. Bu anlamda insanın varlık düzeyinde olgunluğa doğru yolculuğu birbirini kapsayan daireler şeklinde ifade edilebilir. “Derin ve yüksek olan, düz bir çizgi halinde derine ve yükseğe doğru gider; sadece engin olan daireler çizerek hareket eder” (Cibran, 2013).

Platon, Tanrının doğasını tartışmayı, asıl mesaisini formların tanrısal dünyasına hasretti. Tanrısal dünyanın durağan ve değişmez olduğuna ikna olmuştu. Yunanlılar devinim ve değişmeyi daha aşağı gerçeğin işaretleri olarak görmekteydiler:

¹ Jung’ un bilinç, bilinç dışı, kolektif bilinç kavramları ile ilişkilendirdiği, ruh olarak da bilinen kavram.

değişmezlik ve süreklilikle tanımlanan, hep aynı kalan gerçek kimliğe sahip bir şey gibi. Dolayısıyla, en mükemmel hareket döngü hareketiydi, çünkü o sürekli kendi ilk noktasına dönmekte, tekrar dönmekte, gök kürenin dairesel dönüşü tanrısal dünyayı elden geldiğince taklit etmekteydi (Armstrong, 1998, s. 64).

Dairenin eşitlik konusundaki adaletli formu karşıtlık bildiren kavramlar için denge ortamı özelliği gösterir. Zıtlık kavramı bütün ile ilişkilidir. Yani zıtlıklar bir bütünün iki eşit parçası olarak algılanabilir bir cismin aynadaki yansıması gibi. Yansıma orijinale biçimsel olarak eşit ve zıt yönlüdür. Bu durumda bütünün kusursuzluğunu dairenin kusursuzluğu ile denk tutmak yanlış olmayacaktır. Ancak burada kusursuzluk; bir bakıma yok olmak ile eş değer tutulmaktadır. Zıtlıklar birbirini tamamlayan bir bütünün parçası olduğu takdirde dünya algılanabilir ve ifade edilebilir olur. Zıtlıkların eşitlenmesi algılanabilir ve ifade edilebilir olma etkisini nötrler.

1.3.2. Boşluk- Doluluk

Boşluk kavramı cisimleri saran veya içlerini dolduran varlık (oluş) dışı, algılanabilir olana dönüşebilecek tüm potansiyelleri kaplayan ölçülemez alanlar olarak kabul edilebilir. Anın şahitlik edilebilir kısmı doluluk, olasılıkların bulunduğu ve gerçekleşmemiş kısmı ise boşluktur diyebiliriz. Boşluğun bir güce veya potansiyele sahip olmadığı düşünülebilir ancak potansiyel “an” da açığa çıkan bir durum olup değişken özelliktedir. Bu durumda boşluk potansiyel içerir. Fiziksel ve görünür anlamda bir boşluk ve doluluktan söz ettiğimizde bir noktadan başlayıp çizgi, düzlem, yüzey ve ilerleyerek biçimden bahsetmemiz gerekir. Dolayısıyla, yer kaplama ya da bütün alandan ayrılma temelde fiziksel özelliklere sahip nesnelere aracılığı ile gözlemlenebilir hale gelir. Bu durumda boşluk ve bağlantılı olarak doluluk birinci derecede mekân ile ilintili kavramlar olarak düşünülebilir. Ancak “Aristoteles, mekân anlayışına paralel olarak boşluğun varlığını kesin biçimde reddetmektedir...“kuşatan cismin iç sınırı” şeklinde tanımladığı mekânı bu suretle kuşatan - kuşatılan arasındaki hayalî yüzey kavramına indirgemıştır... Yerinden ayrılan bir cisim geride bir boşluk bırakmaz; zira terk edilen mekân aynı anda bir başka cisim tarafından işgal edilir” (Dönmez,

2009). Bununla birlikte boşluk kavramı üzerine tartışmaları incelerken başka bir kavramla karşılaşmak mümkündür ve bu kavram plastik anlamda boşluk konusuna açıklama imkânı sağlar özelliğindedir. Platon bu kavrama khôra demektedir ve “biçimsiz (amorphon), görünmez (aoraton), her şeyi içine kabul eden (pandekhes), olmuş olanın annesi ve sığınağı (meter kai hupodekhe), besleyicisi (tithene), içine dâhil olan her şeyin biçimini alan “şekil verilebilir malzeme”(ekmageion)” (Karaman, 2019, s. 36) kavramları ile birlikte zikredilmektedir. Tüm bu kavramların “daire” ye dair karşılaştığımız kavramlarla ortaklık göstermesi daire için “yaratıcı boşluk” yorumuna ilham vermektedir.

1.3.3. Hareket- Durağanlık

Hareket ve durağanlık varlığın iki zıt özelliğidir. Fiziksel anlamda herhangi bir şeyin hareketi onun ölçülebilir alanda yer değiştirmesidir. Bu noktada hareket kavramı boşluk kavramı ile yakın ilişki içerisinde. Çünkü fiziksel anlamda boşluğun olmadığı yerde hareketten söz etmek mümkün olmayacaktır. Temel olarak iki çeşit hareketten söz edilir: Doğrusal hareket ve dögüsel hareket. Dögüsel hareket temelde daire ile ilişkilendirilir. Bu dairenin biçimsel özellikleri ile alakalı bir durumdur. Bununla birlikte zaman-mekân kavramı olmadan dairenin hareket ya da durağanlığından söz etmek mümkün olmayacaktır. İlkini ortaya çıkması ile hareket ve dögü başlar. Her şey tek başına durağandır. Başka bir şey ile iletişim-etkileşime girdiğinde durağanlık biter hareket başlar. Etkileşime girilen şey arttıkça hareket çoğalır ve zaman sürgüsünde sonsuza doğru ilerleme potansiyeli gösterir. Etkileşimin sıklığı ve karşılıklı aralıkların eşitlenmesi ile hareket azalır, zaman durur; ilk hali durağanlığa geri döner. Hareket doğa felsefesinin temel problemlerinden biri olup, preskolastik felsefede değişim, dönüşüm gibi kavramlar karşıt görüşlü filozoflar için ortak bir merkez özelliği taşımaktadır. Hareketin varlığını kabul edenler için evrende sürekli bir oluş, akış ve dönüşüm söz konusudur. Dolayısıyla karşıtlıklar bir bütünlüğe işaret eder. Karşıt görüşte ise var olan tamdır, değişmez ve hareketsizdir. Hareket olarak algılanan şey duyuların yanılmasıdır. Bu görüşlerin yanında Aristoteles’in

hareket üzerine görüşleri bir tohumdan ağaca giden süreçteki gibi iki durum arasındaki geçiş olarak yorumlanır (Dönmez, 2009). Buna potansiyelin açığa çıkması da diyebiliriz. Hareketliliğin karşıt durumu durağanlık olarak kabul edilir ve durağanlık zamana bağlı değişmeme durumu ya da hareketin yoksunluğu olarak bilinmektedir. Fiziksel anlamda temel olarak iki çeşit durağanlıktan söz edebiliriz. İlki şeylerin yapısal özellikleri sebebi ile durağan olması, ikincisi ise hareket potansiyeli olan şeylerin durağanlığıdır. Örneğin bir taşın kendi başına hareket etme yetisi yoktur ve dolayısıyla durağandır. Buna karşılık canlıların hareket potansiyeli özlerinde mevcuttur ancak durağan olabilirler. Bununla birlikte fiziksel olarak birbirine eşit ve zıt yönlü iki hareket durağanlığı beraberinde getirmektedir. Hareket bazında incelendiğinde daire, diğer geometrik şekiller ile kıyaslandığında bir hareket ettirici güç ile döngüsel olarak sürekli hareket edebilme potansiyelini içinde taşımaktadır. Diğer geometrik cisimler ise hareket halinde kalabilmek için kesintisiz bir hareket ettirici güce ihtiyaç duymaktadır. Bu durum daireye plastik anlamda da hareket özelliği vermektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

1. MODERN SANAT ÖNCESİ DAİRE

Modern öncesi resim sanatında bir resim elemanı olarak daire kullanımının sembolik özellik taşıma durumu ağır basmaktadır. Bununla birlikte estetik amaçlı kullanımından da söz etmek mümkündür. Kompozisyon kurgusu olarak dairenin seçimi, hem biçimsel hem sembolik özellikte varlık göstermektedir.

1.1. Dairesel Formlar

Daire formunun resimsel dilde ortaya çıkışını, sembollerin insanın tarihi ile eşdeğer olduğu bilgisine dayanarak yakın dönemlere tarihlemek mümkündür. Asırlarca kusursuz kabul edilmiş daire formu; inanç gelenekleri ile birlikte, özellikle etrafına ışık saçan sonsuz kaynak güneşin ve hava kararınca yerini bıraktığı ayın sembolü olmuştur. Sanatta da yansımasını bulan bu sembol; Güneş diski ve kanatlı güneş kursları olarak dairesele formların ilk örnekleri arasına girmiştir. Mısır resim sanatında güneş tanrısına başının üzerinde daire biçimli ve genellikle altın renkli güneş diski eşlik etmektedir (Görsel 26).



Görsel 26: Nakht, günlük ve gece turlarını yaparken güneş tanrısının kayığında sonsuz yeniden doğuşu bulur. BM EA 10471, (©İngiliz müzesi Müttevelli Heyeti)



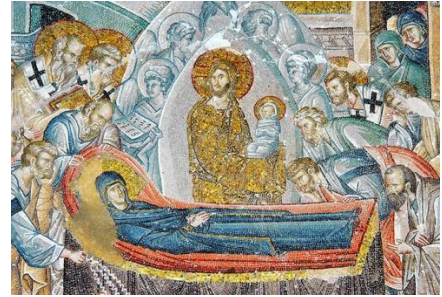
Görsel 27: Sakçagözü'nün saray bölgesi aslan avı rölyefi, M.Ö. 750 yılı civarı, Bergama Müzesi- Berlin

Kanatlı güneş diskinin kökeninin Mısır olduğu ve daha sonraları Mezopotamya'ya geçtiği düşünülmektedir. MÖ 1500 ile MÖ 1200 yılları arasında Anadolu'da hüküm süren Mitanni krallığının süslerne sanatında, daha sonraları da Asur ve

Babil sanatında görülmüştür (Black & Green, 2003, s. 123). Kanatlı güneş disklerinin güneş tanrısını simgelemesinin yanı sıra birlikte kullanımlarına dayalı olarak kral-kraliçeyi simgelemesi de tartışmalı bilgilerdendir. Benzer inanç ve kültürlerin benzer unsurlarla beslendiğini kabul edersek; Güneşle ve güneş tanrısı ile özleşen güneş disklerinin zamanla hale formuna dönüştüğünü düşünmek mümkündür. Tarihsel süreçte, farklı kültürlerde mandorla ve hale kullanımları resim sanatında benzer formlar olarak dikkat çekmektedir. Haleler de 5.yy.dan beri sıkça ve çeşitli şekillerde kullanılmış sembollerdir. Başın üstünde ya da arkasında bir çember ve daire şeklinde bulunurlar. Hristiyan resim sanatında İsa Mesih, Hz. Meryem figürleri ile birlikte kullanımlarına sıkça rastlanır. Hristiyan sanatında ve ikonografisinde özellikle erken dönemlerde sıkça görülen, Pisagorcular tarafından “Potansiyel Logos” olarak bilinen diğer form vesica piscis; ışık haleleri olarak Tanrı'yı, İsa Mesih'i, Meryem Ana'yı ve Azizleri çevrelemek suretiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu form resim sanatında mandorla adını almıştır. Ve daha çok maddi âlem ile manevi âlem arasında bir köprü özelliği taşıyan kutsal karakterler ile birlikte kullanılır.



Görsel 28: Parekklesion Kariye Kilisesi'nde Anastasis Sahnesi. 24



Görsel 29: Theotokos'un Ölümü, mozaik, Ayasofya, 532-537, İstanbul

Ayasofya Camisi'nde bulunan “Diriliş” freskinde (Görsel 28) mandorla ve hale formlarının her ikisi de görülebilmektedir. İsa figürünün arkasında bulunan ve oval biçimli olan alan bir mandorladır. “Theotokos'un Ölümü” adlı mozaik kompozisyonda yine mandorla ve hale formları birlikte görülmektedir (Görsel 29). Mandorlanın içinde melek figürleri bulunmaktadır. Burada hem biçimsel hem anlamsal bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz: Mandorla Maddi dünya ile manevi dünyanın kesişimini ifade eder. Aynı zamanda balık olarak da bilinir ve balık, İsa'nın sembolüdür. Manevi âleme ait varlıklar mandorlanın içine

resmedilmişken; dünyaya, yaratılmış âleme ait varlıklar dışarıdadır ve bu iki alan arasında net bir ayırım görülmektedir. Mandorla alanı resmin geneline göre daha şeffaf etkidedir. Bu durum manevi etkisini arttırırken, formun sembolizmini de destekler niteliktedir. Hristiyan resim sanatında mandorla ve hale kullanımı önceleri İsa ve Meryem tasvirlerinde karşımıza çıkarken ilerleyen dönemlerde ağırlıklı olarak haleler; sırasıyla melekler, kutsal kişilikler, daha sonraları sahnede önemli sayılan pek çok kişi ile birlikte kullanılmıştır. Hale formunun kullanımı sadece Hristiyan sanatında özgü olmayıp ortak mitlerin ya da kültürlerin varlık gösterdiği toplumlarda da söz edilebilecek bir formdur. Bununla birlikte halelerin kullanımının mandorlaya göre daha yaygın olduğu söylenebilir. İslam sanatında da (minyatür) Hristiyanlıktan geçtiği düşünülen halelerin ilk örnekleri yuvarlak halelerdir (Görsel 29). Budizm, Mithraizm, Maniheizm, Hıristiyanlık gibi birçok dinde hale kullanımı ortak özellik gösterir (Deveci, s. 367).



Görsel 30: Atlılar: Kitáb el-Baytara, Ahmed ibn el-Hüseyin ibn el-Ahnaf, [Topkapı Müzesi III Ahmed Kitaplığı 2115

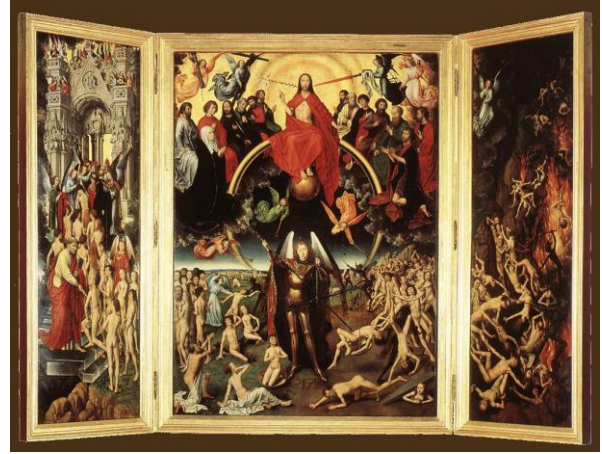
Haleler ağırlıklı olarak birlikte resmedildikleri figürdeki kutsiyeti vurgularlar. Ancak bu her zaman geçerli bir kural değildir. Hristiyan sanatında resmi sipariş veren kişi için de hale kullanımı görüldüğü gibi; minyatürde, at üstündeki iki sıradan figürde de benzer durum söz konusudur (Görsel 30).

Hale ve mandorlanın yanında gökkuşağı, kutsala işaret eden diğer bir formudur. Daha çok pagan inanışlardaki anlatımlarından aşına olduğumuz bu form göklerle yeryüzü arasında bir köprü özelliğindedir. İris Yunan mitolojisinde tanrıların

elçisi olan su perisi olarak bilinir. Tanrıların mesajlarını yeryüzüne iletmekle görevlidir ve kendisine genellikle bir gökkuşağı eşlik eder. Antonio Palomino'nun dört elementten oluşan serisinin bir parçası olan hava alegorisi tablosunda (Görsel 31) İris gökkuşağı ile birlikte Juno (Hera) ya eşlik etmektedir. Mitolojik hikâyelerin ışığında gökkuşağının burada tanrısal âlemle yeryüzü arasında bir köprü olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda gökkuşağı yayının peyzajı takip eden hatlar ile oluşturduğu alanın vesica piscis formuna yakın benzerliği, resimde tanrısal âlemle dünya arasındaki geçişe yapılan sembolik göndermeyi güçlendirmektedir.



Görsel 31: Antonio Palomino (1655–1726), “Hava Alegorisi” (1700), Tuval üzerine yağlıboya, 246 x 156 cm, Prado Ulusal Müzesi, Madrid, İspanya.



Görsel 32: Hans Memling, “ Üçlü Panel (açık)1467-71, Ahşap üzerine yağlıboya, 221 x 161 cm (orta), 223,5 x 72,5 cm (her kanat), Ulusal Müze, Gdansk

Alman ressam Hans Memling'e ait “Son Yargı” adlı üçlü panel (Görsel 32), Hz İsa'nın kıyamet gününde yeryüzüne inerek cennet ve cehenneme gidecekleri ayırmasını konu almaktadır. Orta panelde İsa figürü tanrının katını sembolize eden içi içe geçmiş altın rengi dairesel alan önünde durmaktadır. Bu alanın sol panel ile bağlantısını göz önünde bulundurulduğunda cennet olduğunu da ikinci bir yorum olarak söyleyebiliriz. Üzerinde oturduğu dairesel gökkuşağı göklerin krallığı ile yeryüzü arasındaki bir köprü niteliğindedir. Bununla birlikte tablonun konusunu göz önünde bulundursak ayaklarını bastığı kürenin; üzerinde hâkimiyet sahibi olduğu dünyayı simgelediğini söyleyebiliriz. Dairenin üç farklı şekilde kullanıldığı triptik panelde bütün figürlerin kapladığı alanın bir çember

formundadır. Resmin genelinde kullanım şekli ile dairenin sembolik vurgusu tanrısal üzerinedir.

“İsa'nın Zaferi” adlı tezhip örneğinde pergelin daire sembolizmi görülmektedir(Görsel 33). Pergelin, çizdiği dairelerle tanrının ve yaratımın bir simgesi olduğu bilinmektedir. Elinde tutmuş olduğu pergel ile daire alan muhtemel olarak dünyanın ya da evrenin yaratımını simgelemektedir. Bu örnekte aynı zamanda İsa figürünün başının arkasında onun kutsallığını vurgulayan hale formu ve hemen etrafını saran dört dairenin birleşimi ile oluşturulmuş mandorla görülmektedir. İsa Mesih; Tanrı, tanrının oğlu veya hem tanrı hem insan olarak çeşitli şekillerde yorumlanmaktadır. Burada elinde pergelin bulunması, onun “evrenin mimarı” yani tanrı olarak yorumlandığı düşüncesini oluşturur.



Görsel 33: f.1v. 1230 ve 1240 arasındaki Fransız sanatçıların, parşömen üzerine isimsiz tezhipler, 40 x 27.5 cm, “İsa'nın Zaferi”, Oxford cildinin ön yüzü, Bodleian Kütüphanesi, Fransa Ulusal Kütüphanesi



Görsel 34: William Blake, “Günlerin Atası”, 1793, Gravür, dolmakalem, mürekkep, kâğıt üzerine suluboya, Stapleton Tarihi Koleksiyonu, Londra

Benzer şekilde William Blake'in bir kehanet kitabının kapağı olarak tasarlamış olduğu “Günlerin Atası” adlı baskı resimde yine tanrı sembolizmi olarak dairesel form ve göndermeler kullanılmıştır (Görsel 34). Karanlık alanın ortasında ışık saçan güneşin önünde, tanrı figürü (ilahi mimar) resmedilmiştir. Aşağıya uzattığı elinde tutmakta olduğu pergelin çizdiği dairelerle, tanrının zaman, dünya ve kaderi yaratma anının resmedildiğini söylemek mümkündür.



Görsele 35: Giuseppe Nicolo Vicentino, "Saturn", 1525/1530, dört gri renkte chiaroscuro gravür, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C.



Görsele 36: Giorgio Vasari, "Satürn'e sunulan Dünya'nın İlk Meyveleri" (detay), 1555, fresk, Vecchio Sarayı, Floransa

Resim sanatının bir diğer dairesel formu ouroborosdur. Hasat ve zamanın tanrısı olarak bilinen Satürn ile de ilişkilendirilmiş bu form resim sanatında Satürn'e pek çok örnekte eşlik etmiştir. Giorgio Vasari'nin "Satürn'e sunulan Dünya'nın İlk Meyveleri" adlı freskinde Satürn figürünün elinde tuttuğu ouroboros; doğanın, dolayısıyla tarımın döngüsünü kontrol eden tanrı imajını destekler nitelikte bir etki oluşturmaktadır. Bununla birlikte resim sanatında Satürn'e eşlik eden ouroboros dışında farklı örnekler de mevcuttur. Cagnacci 'ye ait "İnsan Hayatının Alegorisi" isimli resimde (Görsele 37) sağ elinde karahindiba ve gül çiçekleri sol elinde bir kum saati tutan genç bir kadın vardır. İki kolu arasında çapraz bir açı bulunan kadının sol dirseği altında bir kurukafa, sönmüş mumlar ve aynı çiçeklerin ölmüş halleri durmaktadır.



Görsele 37: Guido Cagnacci, İnsan Hayatının Alegorisi, 1650, 110x86,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Ferrara, Cavallini-Sgarbi Vakfı.

Görsele 38: Peter Paul Rubens, "Papaların Mirası (Sonsuzluğun Alegorisi)", a Panel üzerine yağlıboya, 66 x 34.3 cm, San Diego Sanat Müzesi



Kadının bakışları başının üzerinde bulunan Ouroborosu işaret etmektedir. Burada resmin solunda hâkim olan canlılığın karşıtlığı resmin sağındaki ölü nesnelere sağlanmıştır. Hristiyan resim sanatının kutsal halelerine benzer şekilde kullanılmış ouroboros yaşam-ölüm döngüsü vurgulamaktadır. Yine Rubens'e ait "Sonsuzluğun Alegorisi" olarak da bilinen panel üzerine yağlıboya tabloda, "deha" olarak tanımlanan figürün elinde ouroboros olduğu gibi, figürlerin hareketleri ile oluşan ve resmin tamamına hâkim, dikey bir sonsuz işareti de görülebilmektedir. Resmin yorumlamaları diğer adı olan "Papaların Ardıllığı" üzerinden yapılmış olup, kilise ve papalık müessesesinin kesintisiz devamlılığı gibi okumalara da sahiptir (Wieseman). Ouroborosun sembol olarak anlamı ve figürlerin oluşturduğu sonsuzluk işareti formu izleyicide tinsel açıdan bir sürekli döngüye dair bir izlenim oluşturur. Ouroborosun örneklendiği bu dört resimde, dairenin döngüsellik ve harekette süreklilik özelliklerinin bir sembol üzerinden kullanımı; ortak özellik olarak görülebilmektedir.

Modern öncesi resim sanatında karşımıza çıkan bir diğer dairesel form küredir. Dünya, dünyevi geçicilik, madde âlemi gibi semboller olarak kullanılmasının yanı sıra bazı farklı sembolik ilişkiler içinde de kendini göstermektedir. 1500-1600 yıllarına tarihlenen Titian'ın "Evlilik Alegorisi adlı tablosunda küre uyumun sembolü olarak yorumlanmıştır (Görsel 39). Bu yorumu Panofsky şöyle aktarmaktadır;

Kadının kucağındaki kürenin anlamı o kadar kolay açıklanamaz, çünkü küre ikonografik denklemlerde en değişken Ögelerden biridir. Bu konu hakkında bir yazı yazmaya hazırlanan Dr.Otto Brendel, 'en mükemmel biçim' olarak kürenin en yaygın anlamlarından biri olan 'uyum' yorumunu önermektedir ve bu öneri Cupid'in demetinin ve Umut'un güllerinin sembolizmiyle de gayet güzel bağdaşmaktadır. Ne var ki kürenin camdan yapılmış olması bu uyumun kolayca bozulabileceğini ima etmektedir, çünkü cam "kırılganlığıyla yeryüzündeki her şeyin faniliğini işaret etmektedir" (Panofsky, 2018, s. 250).



Görsele 39: Titian (Tiziano Vecellio),
"Evlilik Alegorisi", 1500-1600, 123x107cm,
Louvre Müzesi, Fransa



Görsele 40: Francesco Albani, "Dört
Element: Toprak", 1620, tuval üzerine
yağlıboya, 180 cm, Sabauda Galeri, Turin

Mitolojik karakterleri ve manzaraları birleştirerek yaptığı alegorik resimleri ile bilinen Francesco Albani'nin dört elementin alegorik resimlerinden oluşan serisinin "Toprak" isimli yağlıboya tablosu kürenin diğer bir kullanımına örnek teşkil etmektedir (Görsele 40). Resimde aslanlar tarafından çekilen araba üzerinde kucağında bir küre taşıyan toprak tanrıçası Kibele¹ görülmektedir. Ona Flora, Ceres ve Bacchus eşlik etmektedir. Çevrede çeşitli tarım işleri ile uğraşan melek görünümlü figürler bulunmaktadır. Burada küre yeryüzünü dolayısıyla toprak elementini simgelemektedir. Benzer şekilde küre "günahsız gebelik" olarak bilinen Meryem Ana resimlerinin bir örneği olarak, Martino Altomonte tablosunda olduğu gibi dünyayı ifade etmek için de kullanılmaktadır (Görsele 41). Kraliyet akademisi üyelerinden Angelica Kauffman'ın, 'Sanatın Elementleri' olarak adlandırılan dört elementten biri olarak "Deha" adlı resmi, kürenin kullanımının başka bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹ (Kibele mitlerde kökleri Anadolu'ya uzanan ana tanrıçadır.)



Görsel 41: Martino Altomonte, “Günahsız Gebelik”, 1719, tuval üzerine yağlıboya, 39 x 57 cm, Slovenya Ulusal Galerisi, Ljubljana



Görsel 42: Angelica Kauffman , “Deha”, 1778-80, Tuval üzerine yağlıboya, tavan resmi, 1260 mm x 1485 mm x 25 mm, Kraliyet Sanat Akademisi

“Başındaki kanatlar ve yukarı uzanan kolu, buluş için gerekli olan aklın yükselişini gösterir. Arka planda dağların olduğu kayalık bir manzara, ilk buluş olarak kabul edilen doğayı temsil eder” (RA, tarih yok). Figürün kolunun altındaki küre göksel küre olarak adlandırılmıştır. Renginin koyu olması ve üzerinde yıldızlar bulunması sebebi ile bu kürenin; Deha’nın beklediği ilhamın kaynağı olarak (mitolojik anlatılara göre) tanrısal âlemi temsil ettiği düşünülebilir.

1.2. Tondo Resimler

Tondo; Antik çağın yuvarlak formları olarak bilinmekle birlikte örnekleri 21.yüz yılda da mevcuttur. Kyliksler¹ üzerinde bolca örneği bulunmaktadır. Çoğunlukla mitolojik sahnelerin ve günlük yaşama dair anların yer aldığı bu kompozisyonlarda tanrıların hikâyeleri de resmedilmiştir (Görsel 43). Tondo, daha çok resmin yer aldığı yüzeyin biçimi ile alakalı bir kavramdır. Bununla birlikte dairenin sembolik anlamı gereği, içerisinde düzenlenmiş

¹ (Kyliks; Geniş, ağzı açık, yayvan gövdeli, kulplu bir içki kabıdır. Kaideye bağlı bir ayağı vardır ve bazen kısa bazen de uzun olarak üretilmiştir. Çeşitli özellikte örnekleri mevcuttur.)

kompozisyonların konularına anlamsal boyutta etki katan bir özelliğe de sahiptir. Bu anlamda dini veya mitolojik konulu tondo resimler örnek gösterilebilir. (Görsel 44). Dini ve mitolojik konulu kompozisyonlardan oluşan tondo resimlerin Rönesans'ta bolca örneği bulunmaktadır. Benzer şekilde barok heykel sanatına da yansımış olan bu form genellikle önemli kişilerin büstlerini çevreleyen modern bir haleye benzetilebilir. (Görsel 45). Bununla birlikte Avrupa resim sanatında, çoğunlukla portre resimlerde görülebilecek olan tondolar sembolik anlama yaptığı biçimsel vurgunun yanı sıra estetik yönden bir kullanım örneği teşkil eder (Görsel 46).



Görsel 43

Görsel 44

Görsel 45

Görsel 46

Görsel 43: Cerveteri, 480-470 B.C. Boyalı kırmızı figürlü seramik, 29.7 cm, Cat. 16545

Görsel 44: Aert Van Ort, "Susanna ve Yaşlılar" 1520-25 vitray, 24 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Kuzey Rönesans

Görsel 45: Alessandro Algardi, Elisabetta Contucci Coli'nin büstü, 1648, Mermer, San Domenico, Perugia, Barok

Görsel 46: Jean-Baptiste-Jacques Augustin, "Bacchante'ye", 1799, Ivory, 8 cm, Wallace koleksiyonu, Londra, Rococo

Görsel 43 de milattan önce 480-470 e tarihlenmiş kylixs üzerinde Aziz Jonh, ejderha ve Athena figüründen oluşan mitolojik kompozisyon görülmektedir. Görsel 44'te Tevrat'tan alınmış bir hikaye olan "Susanna ve Yaşlılar" tondo biçimli vitray olarak kompoze edilmiştir. Tondo biçimin dairenin sembolik anlamı bakımından bu örneklerde dini ve mitolojik içeriği desteklemesinin yanı sıra biçimsel olarak estetik görüntüyü de güçlendirdiği söylenebilir. Tondo biçimin özellikle barok dönem sonrasında estetik amaçla kullanımının arttığı görülmektedir. İlk örneklerini antik çağdan itibaren görmeye başladığımız tondo biçimler sanatsal süreç boyunca farklı zamanlarda tekrar aktifleşen bir kullanım yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 47:
Jean Baptiste
Isabey,
“İmparatoriçe
Josephine”,
1808,
Suluboya, 135
x 95 mm,
Wallace
Koleksiyonu,
Londra,
Romantizm



Görsel 48:
Jean Auguste
Dominique
Ingres, “Türk
Hamamı”,
1862, Tuval
üzerine
yağlıboya,
108 cm,
Louvre,
Paris,
Neoklasizm

Romantizm akımında da yüksek mevkideki şahısların portrelerinde sıkça tercih edilen bu formun (Görsel 47), 19. yy oryantalist sanatçılarından Ingres’ın “Türk Hamamı” adlı tablosunda resme katkısı biçimsel ve estetik yöndedir (Görsel48). Modern Sanat ve sonrasına ait örneklerde de görüldüğü üzere Tondo kullanımı biçimsel olarak kompozisyona hizmet ederken estetik etkiyi de arttırmaktadır.



Görsel 49: Monet,
“Nilüferler”, 1908, 81cm,
Vernon Müzesi,



Görsel 50: Andy Warhol,
Tondo, “Kelebekler”,
1955, Kâğıt üzerine
mürekkep boya ve grafit, ,
66x 53cm



Görsel 51: Tondo, 6— 27 Mayıs
2017, San Francisco, Amerika
Birleşik Devletleri, Spoke Art

Monet’ nin “Nilüferler” adlı tablosu tondo özelliğindedir (Görsel 49). Sanatçının resimde kullanmış olduğu bu yapı sudaki yaprakların ve çiçeklerin dairesel hareketleri ile mükemmel bir uyum içinde kompozisyonu tamamlar niteliktedir. Tondo formlar genel olarak kompozisyon dengesi için oldukça elverişli bir yapıdadır. 20.yy sanatçılarından Andy Warhol’ un tondo kullanımı her ne kadar dekoratif bir öge izlenimi veriyor olsa da kelebeklerin yüzeyde dağılımları ve farklı büyüklükleri bu daire çerçeve ile uyumlu olup döngüsel harekete işaret etmektedir. Dekoratif ve estetik olan tondo 21.yüzyılda da popüler bir form olarak varlığını sürdürmektedir (Görsel 51). 2017 yılında San Francisco’ da açılan bir sergide de olduğu gibi birbirinden farklı tür ve tekniğe dair geniş bir yelpazede kullanılmaya devam etmektedir.

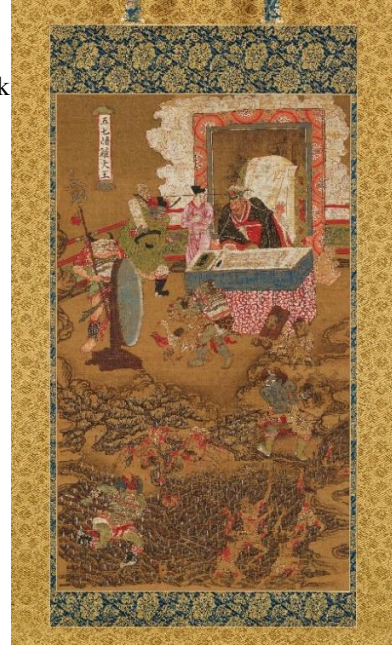
1.3. Dairesel Kompozisyonlar

Dairesel kompozisyonları özellikle dini temalı eserlerde gözlemlemek mümkündür. Dini temalı resimler ve kubbe süslemeleri, dairenin sembolik anlamının kullanıldığı temel alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Budist resimler olarak bilinen türün Doğu Asya'ya ait eseleri dairesel kompozisyonların sembol anlamları ile resmin konusunu destekleyen örnekler içerir. 14. yy Budist resim sanatına ait “Nyoirin Kannon” dikey zemin üzerinde dairesel kompozisyonun etkileyici örneklerindedir (Görsel 52). Resimde sağ dizi göğsü hizasında, altın süslemelerle işlenmiş nilüfer çiçeği üzerinde oturan Nyoirin Kannon¹ görülmektedir. Figürün baş hizasındaki daire hale etkisindedir. Vücudunun arkasına denk gelen daire ile kesişimi vesica piscis formunu anımsatır. Bu iki daire Üzerinde oturduğu Nilüfer çiçeğini de içine alan üçüncü büyük daire resmin merkezinde kompozisyonu ortaya çıkartır. Daire, kompozisyon kurgusunun yanı sıra biçimsel olarak tekrarı ve sembolik anlamlarının da eklenmesi ile resmin manevi atmosferini güçlendirmekte, izleyiciyi bu etki ile içine çekmektedir.



Görsel 52: “Nyoirin Kannon (Cintamanicakra)”, İpek üzerine mürekkep, altın ve renklendirme, metal ipliklerle süslenmiş, 101.7x41.6, Kamakura Dönemi, 14.yy, Nara Ulusal Müzesi

Görsel 53: “Cehennemın On Kralı”, Yanluo Wang (J. Enra Ō; San. Yamaraāja), 14.yy, Yuan dönemi, Çin, 85.9x 50.8, asılı kaydırma; ipek üzerine mürekkep ve renklendirme



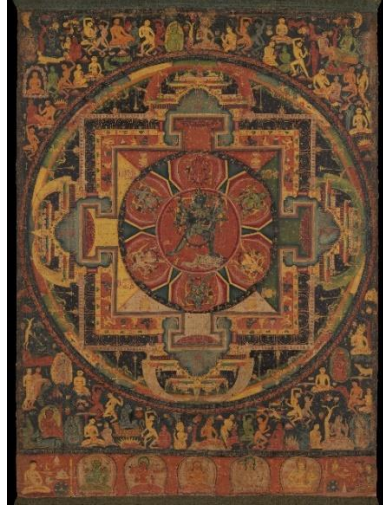
¹ “Kannon, şefkatin bodhisattvası olan Hint Budist tanrısı Avalokiteshvara'nın Japonca adıdır... Nyo-i kelimesi, dilek gerçekleştiren mücevher olan cintamani'ye atıfta bulunur; "Tekerlek" anlamına gelen rin terimi, yasa çarkının dönmesini ifade eder” (Museum, 2022)

14. yy a ait bir başka eser “Yanluo Wang¹” olarak bilinen ve yeraltı kralının bir betimlemesidir (Görsel 53). Resmin sol alt köşesinde elinde mızrağı ile cehenneme düşmüş insanları kovalayan bir cehennem yaratığı bulunmaktadır. Önündeki figürlerin yerleştirmesi ve vücut dilleri izleyiciyi biraz yukarıdaki bir diğer yaratığa yönlendirmektedir. Bu ikinci yaratığın bakışları ve tutmakta olduğu figürün hareketi ile izleyici önündeki yığılı bedenlere doğru yönelir. Aynı şekilde bedenlerin yönlendirmesi ile tekrar ilk yaratıkta dairesel hareketini tamamlamış olur. İkinci yaratığın hemen arkasında yer alan figür çifti diğer bir dairesel alanın ipuçlarını vermektedir. Resmin neredeyse merkezinde bulunan bir başka canavar, izleyiciyi; muhtemelen bir aynada kendisini izlemeye zorladığı figürle, aynanın hemen arkasında duran öküz başlı yer altı gardiyanına yönlendirmektedir. Gardiyan ve yanındaki diğer iki figürün bakışları yeraltı kralı Yanluo’ ya ulaşmaktadır. İzleyici bu noktadan Yanluo’ nun ifadesi ile tekrar merkezdeki canavara yönelerek daireyi tamamlar. Resmin üst ve alt bölümlerindeki iki dairesel kompozisyon, resmin sağ ortasındaki figür çifti ile birbirine bağlanmaktadır. Yanluo yeraltı dünyasının yargıcısıdır ve mitolojiye göre ruhların karmalarını da kontrol etmektedir. Dairesel kompozisyon bu anlamda resme biçimsel katkısının yanı sıra döngüye yaptığı gönderme ile anlam boyutunda da resmi destekler niteliktedir.

Dini konulu resimlerde dairesel kompozisyon kullanımının en yaygın örneklerinden biri de mandalalardır. Görsel 54 de görülen “Chakrasamvara Mandala”, iç içe geçmiş eş merkezli daire ve karelerden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Merkezde güçlü bir Budist tanrısı olan Chakrasamvara ve eşi daire ile çevrilmiştir. Bu alanın etrafı yine altı Budist tanrıça ile çevrelenmiş ve böylelikle lotus çiçeği veya yaşam çiçeğine benzer bir görüntü oluşmuştur. Bu ikinci dairesel alandan dört yöne uzanan biçimler, kare olarak çevrelenmiş saray görünümünün sınırlarında yarım daireler oluşturmaktadır. Daire ile çevrelenmiş bu alanın

¹ “Yanluo Wang veya Yan Wang, bir Çin tanrısıdır. Sanskritçe Yamarāja olarak bilinen Yanluo; tüm ölüleri yargılayan, yeraltı dünyasının yargıcısıdır.

dışında ise ağaçlar altında meditasyon yapan çeşitli figürler, hayvan formları vb. elemanların kare oluşturacak şekilde düzenlenmiş olduğu görülmektedir. Resmin alt kısmında solda bir figür, beş farklı duruşta resmedilmiş tanrıça ve sağ alt köşede dua etmekte olan iki figür görülmektedir.



Görsel 54: “Chakrasamvara Mandala”, Thakuri–erken Malla dönemleri, 1100, Nepal, Kumaş üzerine tutkallı boya, 67.3 x 50.2 cm, Rogers Fonu, 1995

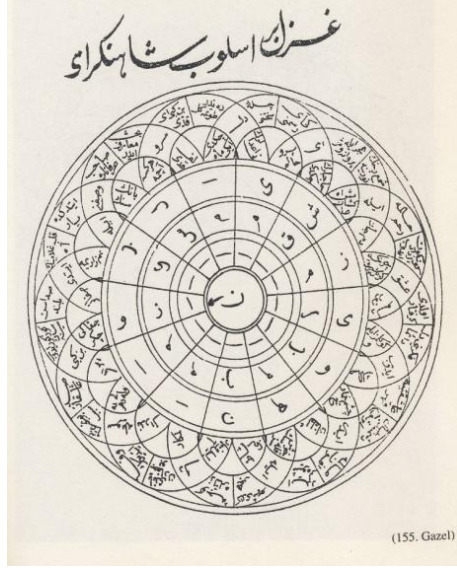


Görsel 55: “Meru Dağı ile Kozmolojik Mandala”, Yuan hanedanı (1271-1368), 14. yüzyıl, Çin, İpek goblen (kesi), 83,8 x 83,8 cm, Satın Alma, Fletcher Fonu ve Joseph E. Hotung ve Michael ve Danielle Rosenberg Hediyelediği, 1989

Bir diğer mandala örneği olan 14.yüzyıla ait “Meru Dağı ile Kozmolojik Mandala” da yine kare ve dairenin birlikte kullanımı ile düzenlenmiş bir kompozisyon görülmektedir (Görsel 55). Resmin merkezinde Meru dağı¹, üzerinde ters, piramit benzeri bir yapı bulunmaktadır. Bu yapının üzerinde eliptik alanın ortasında lotus çiçeği görülmektedir. Dağın iki tarafında geleneksel Çin motiflerinden ay ve güneş sembolleri görülür. İç içe kareler ile çevrelenmiş bu alanı dairesel düzenlenmiş çeşitli dağ manzaraları takip eder. Dağların etrafında; Meru dağının motifinin tekrardan oluşmuş dairesel bordür, aynı hattı takip eden geleneksel Çin motif ve renklendirmeleri ile tamamlanmıştır. Her iki örnekte de dairesel kompozisyon kurulumunun hem biçimsel hem de sembolik unsurların desteği ile merkeze yönlendirmesi görülebilmektedir. Mandalalar için eş merkezli daireler etrafında özellikle dini sembolik öğeler ile izleyiciyi hem görsel hem

¹ Meru dağının kökeni Hinduizm’e kadar uzanmaktadır. Sumeni ya da Meni Dağı olarak da bilinir. Hint geleneğine göre Tanrı Indra bu dağın zirvesinde yaşamaktadır. Hindu ve Budist inançlarda evrenin merkezindeki kutsal gücü simgelemektedir.

ruhsal bakımdan her şeyin özüne-merkezine yönlendiriyor olmak ortak bir özelliktir.



Görsel 56: “Gazel Ber Üslub-ı Şahingiray”- Sivaslı Gulami (yaklaşık 1874)

Görsel şiir olarak bilinen edebiyat eserleri dairesel kompozisyona ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Sivaslı Gulami’ye ait “Gazel Ber Üslub-ı Şahingiray” başlıklı iki gazel müdevver olarak adlandırılan ve daire olarak düzenlenmiş somutlaşan görsel şiir örneğidir. Şiir biçimsel olarak iç içe geçmiş beş dairede kompozite edilmiştir. Şiirin geometrik kurgusunun daire sembolizmine bir örnek teşkil ettiği söylenebilir (Öztekin, 2012). Yine görsel olarak mandala yapısı ile benzerliği dikkat çekicidir.

Kubbe süslemelerinde kullanılan dairesel kompozisyonlar da mandala özelliği taşımakta olup en etkili örneklerini İslam ve Hristiyan mabetlerinin kubbe mimarilerinde görmek mümkündür.

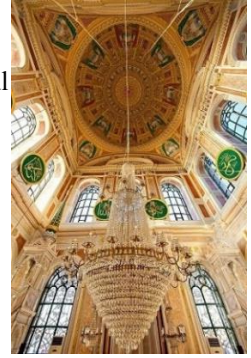
İster doğu ister batı kültürünün ürünü olsun, dairesel mandala veya kutsal diyagram, sanat tarihi boyunca tanıdık ve yaygın bir görüntüdür. Hindistan, Tibet, İslam ve Orta Çağ Avrupası onları bolca üretti ve çoğu kabile kültürü de resim, bina veya dans formları şeklinde kullanılmaktadır (Lawlor, 1982, s. 16).

İslam sanatında sık görülen geometrik kompozisyonlar, ağırlıklı olarak aynı geometrik formun tekrarına dayalıdır. Kubbe ve kubbeleri bağlayan kemer yapılar

üzerindeki bu kompozisyonlar izleyiciyi merkeze yönlendiren bir etkide düzenlenmiştir. Diğer kültürlerle kıyasla Müslüman mabetlerinde geometrik motiflerin tekrarına dayalı bir süsleme olmasının inanış gereği figür kullanımına uzak olmanın yanı sıra; İslam'da kişinin her şeyden soyutlandığında kendisine dolayısıyla yaratıcısına ulaşacağı düşüncesine bağlı olduğu söylenebilir.



Görsel 57: Sultan Ahmet Camii, İstanbul



Görsel 58: Küçük Mecidiye Camii, İstanbul

Bu düşüncenin en etkili grafik gösteriminin detaydan soyutlanmış ana geometrik formlar olması hiç de şaşırtıcı değildir. Aynı geometrik şeklin tekrarı, bütünün her parçada oluşu, her şeyin kaynağının 'tek' bir şey olduğu düşüncesini destekler. Bu durum İslam'ın çokluk içindeki birlik fikrine gönderme yapan bir sembolizme işaret eder. İzleyici, görsel şekilde desteklenen ruhsal yolculuğunu kendisinden başlayarak sonsuzluğa ve sonra tekrar kaynağa dönüş olarak tamamladığı bir yanılsama etkisi altına girer.



Görsel 59: Correggio, "Hz. Meryem'in Göğe Kabul Edilişi", 1526-30, Fresk, 1093 x 1195 cm, Duomo, Parma

Kare içine düzenlenmiş iç içe dairelerden oluşan kompozisyon en temel mandala formuna sahiptir. Burada dairesel kubbeler evrenin aralıksız akışını sembolize

eder. Corregio'ya ait tavan freskinde (Görsel 59) iç içe merkeze daralan daireler içerisinde Hz. Meryem'in Göğe kabul edilişi resmedilmiştir. Sanatçı ustalıklı kurguladığı ve işlediği kompozisyon sayesinde katedralin kubbesini cennete uzanan bir geçit etkisine ulaştırmıştır. Kare üzerinde sekizgen kubbe içine yerleştirilmiş ana kompozisyonda bulutların merkeze doğru bir girdap oluşturarak geçişi, perspektifte üst üste yığılmış ve gittikçe küçülerek silikleşen figürlerle desteklenmiştir. Merkezde bulunan ışık alan kutsal göğü temsil ederken, diğer figürlere göre daha flu görünen merkezdeki İsa figürü aradaki mesafenin büyüklüğünü vurgular niteliktedir. Dairenin burada kullanımı bir mandalalarda olduğu gibi kademeli olarak yükselme öze ulaşma düşüncesini desteklemektedir. Her dairede içsel yolculuk devam etmekte ve merkezde öze ulaşılmaktadır. Benzer şekilde cami kubbe süslemeleri de geometrik düzenlenişleri ile gözde merkeze doğru döngüsel hareket etkisi bırakır.

Dini temalı dairesel kompozisyonların bir başka örneği; Raphael'in "Kutsal Ayin Tartışması" olarak bilinen ve Vatikan da yer alan fresk uygulamasıdır (Görsel 59). Resim maddi ve manevi dünyayı kapsayan iki kısımdan oluşmaktadır. Biçimsel olarak uygulandığı yüzeye uyumluluğu açısından seçilmiş olan dairesel kompozisyon, aynı zamanda sembolik anlamları ile resmin temasına da destekler niteliktedir. Resmin yukarıda kalan alanı cenneti temsil etmektedir. İsa yanında Meryem ve Vaftizci Yahya ile Bulutlardan oluşan bir tahtın üzerinde dairesel puttolar ile çevrili hale önünde durmaktadır. Hemen üzerinde tanrı figürü arkasında cennetin ışıklarını simgeleyen dairesel alan önünde yer almaktadır. İsa figürünün ayaklarının altında kutsal ruh resmin merkezinde bulunmaktadır. Kemerli alan içine yerleştirilmiş kompozisyonun daireselliği bulutların sağa ve sola taşarak izleyiciyi saran etkisi ile bütünleşmektedir. Yine kademeli olarak yükselen bulutlar izleyiciyi bu kutsal sahnenin merkezine davet etmektedir.



GörSEL 60: Raffaello Sanzio, Kutsal Ayin Tartışması, 1510-11, Fresk, tabandaki genişlik: 770 cm, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayları, Vatikan, Rönesans



GörSEL 61: Raffaello Sanzio, "Başkalaşım", 1518-20, ahşap üzerine yağlıboya, 405 x 278 cm, Pinacoteca, Vatikan, Rönesans

Sanatçının benzer kompozisyon uygulaması "Başkalaşım" adlı ahşap pano üzerine yağlıboya resminde de görülmektedir (GörSEL 61). Bu tablo da iki bölümden oluşmaktadır. Resmin özellikle üst bölümünde İsa'yı çevreleyen bulutlu ve ışıklı dairesel alan dikkati çeker. Başkalaşım geçiren İsa Mesih, Musa ve İlyas eşliğinde tepenin üzerinde ışıklı bulut alanda yükselmiş durumdadır. Tabor dağı olarak bilinen dairesel biçimlendirilmiş andaki üç figür ile birlikte daire hareketi tamamlanmaktadır. Bununla birlikte resmin ikinci planı olan alt kısmında mucizeye şahitlik eden figürlerin kapladığı alan dairesel olarak düzenlenmiştir. Raphael'e ait iki örnekte de dairenin dini konulu resimlerde hem bir kompozisyon kurgusu, hem kompozisyon elemanı olarak kullanımı görülebilir. Sembolik anlamlarından biri olan tanrıya ve tanrısala yapılan göndermeler resmin biçimsel kurgusuyla mükemmel uyum içerisinde, büyük bir ustalıkla kurgulanmış ve işlenmiştir.

Dairesel kompozisyonların bir başka kullanımını barok sanatı üzerinden incelemek mümkündür. Burada dairenin döngüsel hareketinin kompozisyon için verimliliğinden söz etmek mümkündür. Carravaggio'nun Narcissus' u (GörSEL 62) Barok resim sanatı dairesel kompozisyonlarına bir örnek özelliği taşımaktadır. Narcissus adlı eser konusunu bütünler nitelikte dairesel bir kompozisyona sahiptir. Sudaki kendi yansımasına hayran kalan Narcissus, görüntüsü ve gerçekliği

arasında sonsuz döngüde hapsolmuştur. Karanlık zemin üzerine yerleştirilmiş figürün hareketi yansması ile birlikte dairesel biçimi tamamlamaktadır. Bu dairesel biçim su ve toplağın birleşimi ile eşit ve zıt iki parçaya bölünmüştür. Bu durum zıt hareketin döngüsünü desteklemektedir.



Görsel 62: Caravaggio (Michelangelo Merisi), "Narcissus", 1598-99, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 92 cm, Ulusal Antik Sanat Galerisi, Roma



Görsel 63: Sir Anthony van Dyck, "Dikenli Taç Giydirme", 1618-20, tuval üzerine yağlıboya, 223 x 196 cm, Prado Müzesi, Madrid

Benzer şekilde Van Dyck imzalı, İsa Mesih dikenli tacın giydirilme sahnesinin canlandırıldığı eserde, sanatçının tercih etmiş olduğu dairesel kompozisyon ve esere katkıları görülebilmektedir (Görsel 63). Sahnedeki ışık, merkezde Mesih İsa üzerinde tüm parlaklığıyla vurmakta ve dairesel olarak etrafına yayılmaktadır. Işığın bu şekilde kullanımı, mandorla kullanımlarında olduğu gibi kutsal ışık alan etkisi uyandırır. İsa'nın etrafındaki figürler ve hareketleri dairesel kompozisyonun sınırlarını oluşturmaktadır. Tüm figürlerim dikkatinin merkezdeki İsa fügürü üzerinde olması, izleyiciyi sahneye dahil eden bir etki oluşturmaktadır. Işığın dağılımı ile güçlendirilmiş dairesel kompozisyon, resmin ruhani atmosferini güçlendirmektedir.

18.yy sanatçılarından Boucher' ın yapmış olduğu "Güneşin Yükselişi" adlı tablo, mitolojik konulu resimlerde dairesel kompozisyon örneği teşkil eder (Görsel 64). Resimde karanlık dalgalarla birleşen bulutlar arasından yükselen Apollon görülmektedir. Dalgalarla birleşen bulutların oluşturduğu yay biçimi dairesel kompozisyonun zeminini hazırlar. Figürlerin hareketleri ile desteklenen girdap

formu ile göz, dairesel hareketi tamamlamaktadır. Apollon'un etrafını saran aydınlık alanla birbirinin içine geçmiş deniz ve gökyüzünü birleştiren karanlık alanın zıtlığı; döngüyü tamamlayarak gece-gündüz karşıtlığı düşüncesini destekler.



Görsel 64: François Boucher, "Güneşin Yükselişi", 1753, tuval üzerine yağlıboya, 318 x 261 cm, Wallace koleksiyonu, Londra Rococo



Görsel 65: Jean-Auguste-Dominique Ingres, İmparatorluk Tahtındaki Napolyon, tuval üzerine yağlıboya, 259 x 162 cm, 1806, Ordu Müzesi, Paris.

Dairesel kompozisyon bir yandan biçimsel olarak izleyiciyi merkezdeki güneş tanrısına yönlendirirken diğer yandan sembolik anlamlarından biri olan döngüsellik kavramı ile güneşin devamlı olarak doğup batmasına bağlı sürekli akışı da düşünsel boyutta izleyiciye sunmaktadır. Daire formunun kompozisyon örgüsü olarak benzer bir kullanımını Jean-Auguste-Dominique Ingres'in "İmparatorluk Tahtındaki Napolyon" adlı eserinde gözlemlemek mümkündür (Görsel 65). Kompozisyonda dairesel formlardaki detaylar ve sembolik anlamları, kompozisyonun döngüsel hareketini desteklerken resmin ilahi atmosferini de güçlendirmektedir. Napolyon'un boynunda gösterişli kolyesi dikkat çekicidir. Dairesel forma sahip yaka formları arasında ki bu kolyenin askeri başarısını simgelediği muhtemeldir. Başının üzerinde bulunan Apollon ve Sezar'dan aşına olduğumuz defne tacı zaferin bir simgesidir¹. Arka planında bulunan tahtın dairesel alanı ve içindeki etkileyici geometrik düzenleme bir hale izlenimi uyandırmaktadır. Napolyon'un liderliği ve askeri başarılarına sembolik yolla

¹ Daphne ve Apollon'un mitolojik hikâyesine dayanmaktadır.

yapılan yüceltmelerin yanı sıra dairelerin kullanımının dolaylı olarak ilahi anlamda da bir yüceltmeyi işaret ettiği söylenebilir.

Dairesel kompozisyonun bir başka kullanımı; Turner'ın, deniz perisi Undin'in balıkçıyla evlenmesini konu alan mitolojik bir alman öyküsünün sahnelediği eserinde; karanlık aydınlık zıtlığı ile birlikte kare üzerine daire zıtlığını kullanarak oluşturduğu etkili kompozisyonda görülebilmektedir (Görsel 66). Işık vuran dalgalar arasında belli belirsiz figürler balıkçı figürüyle bir yay oluşturarak küresel ışık alanda birleşmektedir. Resmin merkezinden yayılan şiddetli ışık; gökyüzü ve denizin birleştiği karanlık arka planla birlikte oluşturduğu tezatlık, merkeze doğru derinlik illüzyonunu desteklemektedir.



Görsel 66: Joseph Mallord William Turner, "Napoli Balıkçısı Massaniello'ya Yüzüğü Veren Undine", 1846, tuval üzerine yağlıboya, 79 x 79 cm, Tate Galeri, Londra, Romantizm



Görsel 67: Dante Gabriel Rossetti, "Monna Vanna", 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 86 cm, Tate Galeri, Londra, Romantizm

Dante Gabriel Rossetti'nin "Monna Vanna" adlı eserinde iç içe geçmiş dairelerden oluşmuş bir kompozisyon görülmektedir (Görsel 67). Koyu zemin üzerinde yakın tonlarla işlenmiş genç ve asil kadının etkileyici portresi, kendisini saran dairesel hareket üzerindeki detaylarla süslenmiştir. Burada dairesel kompozisyonun resim yüzeyinin biçimsel olarak dengesini sağlamanın yanı sıra izleyiciyi resmin merkezi olarak portreye yönlendirmek için seçilmiş olduğu düşünülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. MODERN SANAT VE SONRASI DAİRE

Modern sanat, birçok akımı kapsayan ve sanatta alışlagelmiş benzetme kaygısından ayrık bir ortak ifadenin öznesi olma özelliği taşımaktadır. İzlenimcilik ile ilk adımları atılmış modern sanat sürecinde plastik sanatlarda görülen akılcı yaklaşım; 18. Yüzyıldan başlayıp 20.yüzyıla kadar birçok alanda gerçekleşmiş devrim ve yeniliklerin de etkisiyle farklı arayışları ortaya koyan, çok yönlü bir sanat ortamını oluşturmuştur. Modern sanat dâhilinde sanatçılar içerikten ziyade biçime yönelmiş, resim düzleminde daha akılcı arayışlara girmişlerdir. Dolayısıyla sanat içerik itibari ile de gündelik yaşamdan ayrı bir alana çekilmiş olup artık daha bireysel, akılcı, yenilikçi ve estetikçidir. Bu süreçte sanat; geleneksele ana elemanlar bazında bağlı ilerlerken, kuramsal yaklaşım ve plastik ifade bakımından gelişim sürecine girmiştir. Geometrinin kullanımının arka planda destekleyici bir unsur olmanın dışına çıkıp, sanatın ana biçimlerine dönüştüğünü gözlemlediğimiz bir yaklaşım haline gelmiştir. Guillaume Apollinaire 1913'te şunları yazmıştır: “Ne yeni ressamalar ne de büyükleri geometrici olmayı amaçlamadı. Ama yazı için dil bilgisi ne ise plastik sanatlar için de geometri odur denebilir ” (Robbins, Cezanne and Structure in Modern Painting, 1963). Soyutun resim sanatına tekrar ve çeşitli şekillerde dönüşü modern sanat çerçevesinde görünürlük kazanmıştır. Bu noktada tüm bu gelişmeler için bir başlangıç olarak sayılabilecek, modern sanat için son derece önemli bir isimden ve onun sanatın yönündeki değişimine etkisinden söz etmek yerinde olacaktır;

Cezanne, 19. yüzyılın sonlarında varlık göstermiş İzlenimcilik ile 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Kübizm arasında bir bağlantı oluşturması açısından modern sanat kavramı içinde önemli bir yere sahiptir. Daniel Robbins Cezanne'in resimlerini yorumlarken aynı zamanda onun soyut geometrik sanat bağlamında nasıl bir yaklaşım içinde olduğunu da su sözleri ile açıklar; “Cezanne'in çalışmasında ilginin çoğu, formların sağlamlığı ve hacim duygusu

arasındaki gerilimden, bu katı öğelerin düz bir şekilde düz bir yüzey üzerine yerleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Fiziksel gerçekliğin entelektüel düzenle koordinasyonunun ustaca bir başarı olduğu bir biçimsel (formel) ilişkiler dramı ile karşı karşıyayız” (Robbins, Cezanne and Structure in Modern Painting, 1963).

Resimlerinde yüzeyler arası ilişkileri geometrik formlar ve renkler aracılığı ile inceleyen Cezanne doğa ile sanat arasında bir paralellik kurmakta ve sanatı, doğayı çözümleyip anlamak için kullanmaktadır. Kompozisyonlarındaki bir arada düzenlenmiş çok sayıda yüzey-formun resim düzlemindeki yerleştirilme biçimleri, sonrasında gelecek olan soyut ve kübist anlayış açısından bir temel olma özelliği taşır. Doğayı geometrik şekiller koni, silindir, daire olarak yeniden kurmaktadır. Biçimsel olarak nesnelere temsil ettiği gerçekliklerin dışına taşırıp yeni bir resimsel gerçekliği oluşturması ve bunu yaparken renkten vazgeçmeden, biçimi öne çıkarabilme becerisi ile modern sanatın büyük ustası olmuştur (Görsel 68-69).



Görsel 68: Paul Cézanne, “Maincy Köprüsü”, 1879 dolaylarında, tuval üzerine yağlıboya, H. 58.4; 72,4 cm. Orsay Müzesi, Dist. RMN-Büyük Saray / Patrice Schmidt



Görsel 69: Paul Cézanne, Bibémus Taş Ocağından Görülen Sainte-Victoire Dağı, 1895-1899, tuval üzerine yağlıboya, 65.1 x 81.3 cm, Cone Koleksiyonu, Dr. Claribel Cone ve Miss Etta tarafından kuruldu Baltimore Cone' u, Maryland

Sanatçı doğanın organik ve karmaşık yapılarını geometrik biçimlere dönüştürerek plastik düzlemde uyumlu, sağlam bir bütün halinde ve temsil ettiği gerçekliğe dair daha derin bir söyleme sahip yeni bir dilin ürünlerini ortaya koymuştur.

Cezanne'in kompozisyonlarının nihai ve kalıcı niteliği, büyük ölçüde onların yoğunlaşmış birlikteliğinden kaynaklanmaktadır. Bilimsel perspektif gibi geleneksel olarak kabul edilen kurallardan bağımsız olarak, resmin farklı bölümleri birbirini tamamlayacak ve kendi başına sağlam duran kompakt bir mimari yapı oluşturacak şekilde yeniden düzenlenir. Bu, resim ister düz bir yüzey olarak, ister derinlemesine bir sahne olarak kabul edilsin, doğrudur. Tamamlanmamış birçok tablosu bile bu

özellikleri göstermektedir. Berraklığı ve düzeniyle, içsel canlılıkla birleştiğinde, onun kompozisyonları büyük klasik geleneğe aittir (TheodoreRousseau).



Görsel 70: Paul Cezanne, "Elmalar ve Portakallar", 1899 civarında, tuval üzerine yağlıboya, 74.0 x93.0 cm. Kont Isaac de Kamondo' nun vasiyeti,

Elmalar ve Portakallar adlı eserde (Görsel 70) bir sandık üzerinde düzenlenmiş natürmort ve arkasında duran bir perde görülmektedir. Resmin taşıyıcı geometrik formları üçgen ve dairedir. Sandığın tahtaları ve üzerindeki beyaz alan resmin iki yanına ve altına doğru hareket eğiliminde bir üçgen oluşturmaktadır. Dairelerle tanımlanan meyveler benzer şekilde gözün hareket merkezine akışını sağlarken, arka plandaki örtünün izleyiciye doğru hareketi arasında bir referans denge etkisi yapmaktadır. Aynı zamanda gözü resmin merkezinde sabitleyen meyveler resmin denge ve hareket unsurları olarak kendisini göstermektedir. İlk bakışta düz yüzeyler olarak algılanan nesnelerin oluşturduğu geometrik biçimler rengin ustaca kullanımıyla birleşerek resmin derinliklerine dair ipuçları vermektedir. Aynı nesnenin farklı açılardan izlenimlerini bir araya getirerek tek bir yüzeye yansıtılması açık bir şekilde 4. Boyut olan zaman kavramının da ilgili plastik ifadeye dâhil olmasını sağlar.



Görsel 71: Paul Cezanne, "Açık çekmeceli natürmort", 1877 -79, tuval üzerine yağlıboya, 32.5x41.0 cm, Meyer Bağışı, Orsay Müzesi



Görsel 72: Paul Cezanne, "Yeşil elmalar", 1873 civarında, tuval üzerine yağlıboya, 26,0 x 32,0 cm, Büyük Saray (Orsay Müzesi)

Cézanne natürmortlarında daire ve küreler meyvelerin bir formu olarak yoğun bir şekilde görülmektedir (Görsel 71-72). Bununla birlikte daireler meyvelerin formu olma (temsil) özelliklerine yenisini katarak varlığa dair başka şeylerin de temsili olmaya başlamıştır. Temsil ettiği gerçeklikten sanatçının biçimi ve rengi bilinçli çarpıtmasının bir sonucu olarak çıkarken organik bir soyutlama olarak yeni formuyla söyleminde genişleme göstermektedir. Cezanne resimleriyle dairenin sembole tekrar dönüş süreci dolaylı yollardan soyut sanatın ilgi alanlarından biri olmuştur.

1.1.Dairenin Tinsel İfadenin Nesnesine Dönüşümü

Modern sanat dâhilinde fovizm, dışavurumculuk, kübizm, gerçeküstüçülük ve soyut sanat gibi akımlarla resim sanatı her zamankinden farklı söylemleri ile değişimini/gelişimini devam ettirmiştir. Soyut sanat ile birlikte, önceleri resimsel biçimlerin inşasında bir çıkış noktası olarak kullanılan geometrik formlar, resmin ana unsuru haline gelmeye başlamıştır. Bu ana unsurlardan biri olan dairenin sanatın yeni ifade biçimleri içindeki rolü çeşitlenmiştir. Hilma Af Klint, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky gibi örneklerde sembolik ifade taşıyan bir nesnenin formu olmanın dışında, kendi başına bir form olarak tinsel ifadenin nesnesine dönüşümü görülebilmektedir.

1.1.1. Hilma Af Klint; Salyangoz, Spiral, Daire

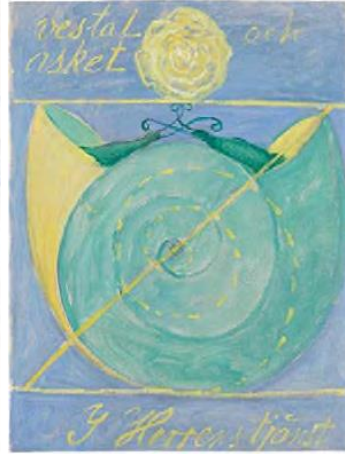
Manzaraları ve Portre çalışmaları ile tanınmış İsveçli Kraliyet akademisi sanatçısı Hilma Af Klint yaşadığı dönemde sergilemediği soyut eserleri ile geç de olsa Modern Sanat döneminin soyut öncüleri arasına girmiştir. Sanatçının ölümünden 20 yıl sonra yayınlanmasını vasiyet ettiği resimleri ve not defterlerinin gün yüzüne çıkması sanatçının döneminde var olan hiçbir kategoriye tamamen yerleştirilememesi durumunu da beraberinde getirmiştir (Adams, 2019). “Tapınak İçin Resimler” adlı serisi 150 den fazla çizim, eskiz ve notları içermektedir. Bu seride bulunan Kandinsky, Mondrian ve Malevich ’den daha erkene tarihlenmiş resimlerinin, soyut öncülerin arasına dâhil edilmesine etken olduğu fikirleri mevcuttur. Sanatçı “Tapınak İçin Resimler” adlı serisinde zıtlıkların uyumuna yoğunlaşmış, ruh-madde, iyi-kötü, kadın-erkek vb. kavramların armonisini resmetmiştir. (Press Release Hilma Af Klint Painting The Unseen, 2016). İçinde yaşadığı dönemde yapılmış olan art arda ve birçok alandaki keşifler, düşünsel boyuttaki gelişmeler farklı arayışlar içinde olan pek çok kişi için görünmeyen âlemin görünürlük kazanmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle atom ve elektromanyetik dalgalar üzerinde yapılan araştırmalar pek çok zihin için görülemeyen titreşim ve formlardan oluşan bir evrenin varlığına dair ilham olmuştur. Bu tür gelişmelerin ışığında kendisi dışında, başka boyutlarda daha yüksek varlıklarla iletişime geçmenin, hatta varlığımıza ilişkin bilgi aktarımının da mümkün olduğu düşüncesi Sadece Klint’i değil pek çok sanatçıyı da etkilemiştir. Dünyevi olanın dışında her şeyin özüne yoğunlaşan başka sanatçılar araştırma ve deneylerini farklı düzeylerde bir öğretiye çevirerek yayma yolunda ilerlerken Hilma Af Klint için bu süreç daha çok kabuğuna çekilme gibi geçmiştir. Bu konuda Jennifer Higgie, sanatçının çağdaşları Kandinsky Mondrian ve Malevich gibi aktif bir şekilde halka açılmak ve öğretilerini yaymak yerine, “ruhsal bir kozmosu görsel olarak keşfetmek ve ona yanıt vermekle” ilgilendiğini ve bu içine çekilmenin onun üslubunun oluşumunda özgür bir ortam sağladığını düşünmektedir (Higgie, 2016, s. 18).

Sanatçının ruhsal deneyimleri, araştırmaları ve denemelerinin bir ürünü olarak ortaya çıkan Tapınak İçin Resimler Serisi, Genel hatlarıyla çeşitli yazıların, sembol ve motiflerin armonik bir araya gelişleriyle oluşturulmuş kompozisyonları içermektedir. Bununla birlikte döngüsel formların ve dairenin seride yer alan gruplar içinde kullanımı dikkat çekici ölçüde yoğunluk göstermektedir. Klint'in Rudolf Steiner ve öğretilerinden oldukça etkilendiği düşünülmektedir. Öyle ki; dairenin düzenli bir sembol ve motif olarak resimlerindeki varlığı, Steiner'in Klint'in hayatındaki yeri ve önemine bağlanmaktadır (Press Release Hilma Af Klint Painting The Unseen, 2016) .

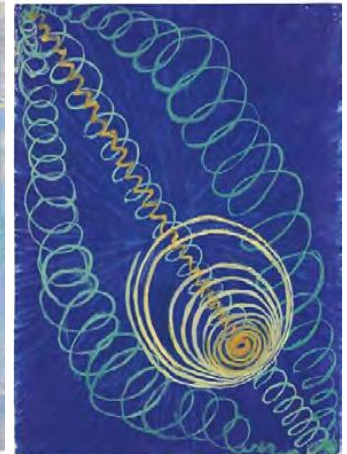
Tapınak için Resimler "İlkel Kaos" grubunda bulunan eserler Klint'in ilk organik soyut çalışmaları olup soyut öncülerinin bu anlamdaki ilk resimlerinden daha eskiye tarihlendiği görülmektedir.



Görsel 73: Hilma af Klint, 1. Grup, No. 7. "İlkel Kaos", 1906-7, Tuval üzerine yağlıboya, 53 x 37 cm



Görsel 74: Hilma af Klint Grup I, No. 9. "İlkel Kaos", Tuval üzerine yağlıboya, 1906-7, 51.5 x 37 cm



Görsel 75: Hilma af Klint Grup I, No. 16. "İlkel Kaos", Tuval üzerine yağlıboya, 1906-7, 53 x 37 cm

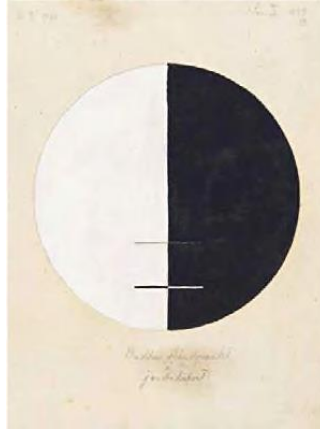
Bu gruba ait çalışmalarda daire dikkat çekici bir formdur. Resimlerin genelinde simetrik düzenlemeler; çeşitli harf-semboller ve doğanın detaylarından alınmış parçalar görmek mümkündür. Sanatçı yaşamın yapı taşlarına dair bilgileri anlamaya ve görsel bir dilde kayıt altına almaya çalışmakta gibidir. Eserler birileri için sergilenmek üzere yapılmış bir etkiye sahip olmaktan ziyade daha çok bir araştırmacının kendisi için aldığı özel notlar izlenimini taşır (Görsel 73,74,75). Resimlerimde yaygın bir şekilde görülen salyangoz formu ve spiral formu

arasında ortak ifade söz konusudur ve sembol olarak ölüm-yeniden doğuş, ruhun sonsuza dek seyahati gibi anlamlar taşımaktadır (Ersoy, 2000, s. 449). Doğada DNA yapısından, galaksilerin formlarına veya gezegenlerin hareketlerine kadar pek çok yerde varlık gösteren spiral form sembol olarak, kendini yenileyen sonsuz yaşamın bir tezahürü olarak da algılanabilir. Resimlerde küçük parçaları ve zıtlıkları bir araya getirci unsur olarak kullanılmış olan daire serinin genelinde olduğu gibi 1. Gruba ait üç örnekte de bütünün sembolik bir ifadesi olarak düşünülebilir. Bu bilgiler ışığında “İlkel kaos” serisine ait resimlerde sanatçının yaratımın ve yaşamın kökenleri ile işleyişine dair aktarım yaptığı şeklinde bir okuma yapmak mümkündür.

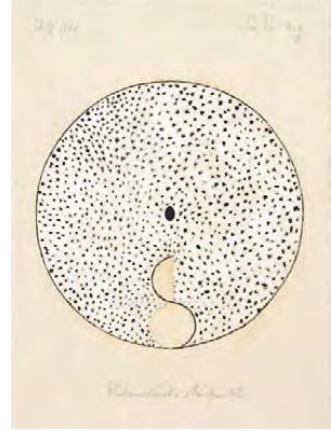
Tapınak için Resimlerin ikinci serisinde Klint, dinlerin birçoğunda var olan ikilik düşüncesini daire biçimi üzerinden incelemiş, siyah-beyaz zıtlıklarını da kullanarak sade ve sembolist bir dil ile görsel betimlemeler yapmıştır. Siyah ve beyazın daire içinde ve kendi içlerindeki dengeli dağılımı aşına olduğumuz yin-yang sembolünü anımsatır (Görsel 76,77,78).



Görsel 76: No. 2a. “Mahatmaların Bakış Açısı”, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 36.5 × 27 cm



Görsel 77: No. 3a, “Dünyevi Hayata Budist’in Bakışı”, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 37 × 28 cm



Görsel 78: No. 3c. The “Muhammedi’nin Bakış Açısı”, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 36.5 × 27 cm

Sanatçının eserlerinde dairede tamamladığı birlik fikri ikilik (zıtlık) düşüncesiyle birlikte irdelenmiştir. Çizimlerinin otomatik yazı seanslarının bir ürünü olduğu bilgisi (Press Release Hilma Af Klint Painting The Unseen, 2016), bu çalışmaların yüksek varlıklardan gelen mesajların görsel ifadesi olarak yorumlanması gerektiği algısını oluşturur. Dolayısıyla birliği, bütünü açıklayan kaynak yüksek ruhani

varlıktan gelen bilgiler doğrultusunda sanatçı kutupluluğu bütünün görünürlüğü olarak algılamıştır. Aslında bu düşünce tevhit anlayışıyla da son derece yakındır. Yine de her ne kadar dinlerde ortak düşüncelerin görüntülerini kullanmış olsa da, resimleri herhangi birine aracılık yapmamaktadır. Sanatçı daha çok dinlerin ortak olarak beslendiği kaynağın tezahürlerini kendince aktarmaktadır.

“En Büyük On Eser” adlı seri Klint'in çeşitli el yazıları ile desteklediği organik soyutlamalardan oluşan kompozisyonları içermektedir. Çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık olarak isimlendirilmiş resimlerin genelinde daireler, spiraller, salyangoz formları ve vesica piscis gibi çeşitli semboller bulunmaktadır (Görsel 79, 80, 81).



Görsel 79: Hilma af Klint, Grup IV, No. 2, "En Büyük On- Çocukluk", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera, 315 x 234 cm



Görsel 80: Hilma af Klint, Grup IV, No. 3, "En Büyük On- Gençlik", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera, 321 x 240 cm



Görsel 81: Hilma af Klint, Grup IV, No. 6, "En Büyük On- Yetişkinlik", 1907, Kanvasa monte kâğıt üzerine tempera, 315 x 234 cm

Bazı diğer sembollerden “kuşgözü ve kanca, mavi ve sarı ve zambak ve gül sırasıyla kadınlığı ve erkekliği temsil eder. W maddeyi, U ise ruhu temsil eder. İki daire üst üste geldiğinde ortaya çıkan badem şekline vesica piscis denir ve birliğe ve tamamlanmaya yönelik gelişimin eski bir sembolüdür” (Museet, 2022). Buradan hareketle sanatçının insan yaşamının evrelerini biçimsel gerçekliğin üzerinde spiritüel bir pencereden aktardığı düşünülebilir. Dolayısıyla bu evreler insanın ruhsal düzeyindeki evreleri olup, üç örnekte görüldüğü gibi semboller aracılığıyla gelişim ve evrimin birliğe ve tamamlanmaya ilerleyişini yansıtmaktadır.

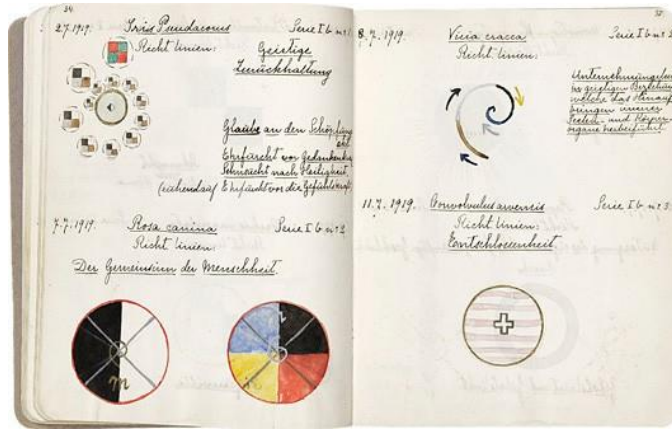


Görsel 82: Hilma af Klint.
“Mihrap” No. 2. , 1915, Tuval
üzerine metal yaprak ve yağlıboya,
238 × 179 cm



Görsel 83: Hilma af Klint.
“Kuğu”, Grup IX/SUW, No. 17,
1915, tuval üzerine yağlıboya,
150.5 × 151 cm

Sanatçının kuğu serisine ait 17 numaralı çalışması tam bir geometrik soyutlama örneği oluşturmaktadır (Görsel 83). Zıtlıkların dengesinden oluşan bu kompozisyon dairenin kullanımı ve sanatçının üslubu göz önünde bulundurulduğunda birlik kavramını düşündürür. Yine serinin adı olan kuğunun¹ sembolik anlamı dâhil edildiğinde, ‘bir’ de tamamlanmayı ifade ettiğini söyleyebiliriz.



Görsel 84: Hilma af Klint. “Not defteri,

¹ Kuğu, birçok mitoloji ve dinde eterik olanı temsil eder ve simya geleneğinde tamamlanmayı temsil eder.” (Museet, 2022)

Görsel 84 de görülen not defteri örneğindeki gibi sanatçı bitkiler üzerinde çeşitli incelemeler yapmış, renk ve türlerine göre bitkileri temsil eden sembollerden oluşan bir alfabe oluşturmuştur. Temel formlar daire ve spiraller etrafında şekillenmektedir. İncelenen örnekler ışığında Klint'in dairelerinin doğadan hareketle resimlerinde aktarmaya çalıştığı yaşamın, yaratımın ve birliğin ifadesi olarak düşünülmesi mümkündür. Dairenin tinsel olana ilişkin ifadesinin, alışlagelmiş, bir nesnenin formu olarak taşıdığı sembolik anlamların dolaylı kullanımının ötesinde başlı başına plastik bir unsur olarak varlık göstermesi anlamında etkin ve ilk örneklerden olması açısından Hilma Af Klint'in resimleri önemli örneklerdendir.

1.1.2. Robert Delaunay; Eşzamanlı Karşıtlıklar

Sanatın dönüşüm ve gelişim sürecinde, çalışmaları ile izlenimcilik, kübizm ve soyut sanat gibi birden fazla akım içinde anılan Robert Delaunay, yüzünü doğaya çevirmiş, plastik anlamda ışık ve renk kavramlarını merkezine alarak sanatsal üretimlerde bulunmuş bir sanatçıdır. 19. ve 20.yüzyılın renk teorilerinin¹ ve beraberinde izlenimcilerin ışık ve renge plastik alandaki yaklaşımının Delaunay resimlerinde etkisi olduğunu düşünmek mümkündür. Daniel Robbins, “Kübizm ve Soyut Sanat: Robert Delaunay” konferansında “hepinizin bildiği gibi ışık, ilahi ve sembolik bir öneme sahiptir, çünkü ışık evrenin doğasını ve ilahlılığı sembolize ediyordu” (Robbins, Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay, 1962, s. 4) şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Resimlerinde ışığın ve rengin hareketini, evrenin temel hareketini ifade eden daireler ile bütünleştiren Delaunay: “Işıktaki eşzamanlılık uyumdur, insanın görüşünü yaratan renklerin ritmidir. İnsan görüşü, en büyük gerçekliğe, bize doğrudan evrenin tefekküründen geldiğinde ulaşır” (Robbins, Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay, 1962, s. 7) demektedir. Buradan hareketle Delaunay'ın ışığı hem bilimsel, hem düşünsel açıdan mercek altına aldığı söylemek mümkündür. Işığı dairesel formlarla birleştirerek onun sonsuz ritim ve akışını resim düzlemine aktarmaktadır. Dolayısıyla resimlerindeki

¹ Michel-Eugene Chevreul, Ogden Rood, Hermann von Helmholtz, Edwald Hering gibi bilim adamlarının renk ve ışık üzerine yaptığı araştırmalar izlenimcilik akımı sanatçıları etkilemiştir. Özellikle Chevreul'un 'eşzamanlı kontrast kanunu' olarak adlandırdığı teorisinin izlenimcilikle birlikte orfik kübizmi de etkilediği düşünülmektedir (PER, 2012).

daireler döngüsel bir biçim olmanın yanı sıra sonsuzluğun tefekkürüne dolaylı işaret eden sembolik yapılar olarak yorumlanabilmektedir.

Pencereler serisi ile izlenimciliğin renk prensiplerine getirdiği yorumu kübizmin form anlayışı ile bir arada kullanan sanatçının bu plastik tavrı dikkat çekici yorumları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan bir tanesi Gordon Hughes'a aittir.

Resim için yüzeysel olmayan görüş modeli. Bu yeni optik modeli ilk olarak Pencereler 'de ortaya koydu ve burada Kübizm'in kavrayış üzerindeki vurgusunu İzlenimciliğin optik duyum üzerindeki vurgusu ile birleştirmeye çalıştı. Bunu yaparken Delaunay sadece görünüşte uzlaşmaz olanı -Kübizm ve İzlenimcilik- uzlaştırmakla kalmadı, aynı zamanda modern optik teori tarafından tamamen bilgilendirilmiş resimli bir görme modeli ortaya koydu (Hughes, 2007, s. 309) .

Bir diğeri ise Guillaume Apollinaire'a aittir. "...Apollinaire "Pencereler" serisini Kübizm'in bir uzantısı olarak değerlendirdi ve Orfizim: karakter olarak daha saf ve öncelikle ışığın etkileriyle ilgilenen bir Kübizm biçimi olarak adlandırdı. Aslında, "Pencereler" ile Delaunay, kariyerinin "yıkıcı" aşamasından "yapıcı" aşamasına geçtiğini ilan etmiş oldu" (Rosenthal, 1998, s. 11). Delaunay, 1912 tarihli pencere tablosunda (Görsel 85) 1910'ların başında Blaue Reiter (Mavi Süvari) olarak bilinen Münih merkezli grubun benimsediği bir yaklaşım olan ızgara benzeri yapıyla pencereden görülen manzarayı iç içe geçirmiştir. Manzaranın güçlükle seçilebildiği tabloda geometrik formlar halindeki ışık renkleri her iki üst köşeye doğru dairesel hareket halinde algılanmaktadır.



Görsel 85: Robert Delaunay "Pencere", 1912, karton üzerine monte edilmiş kanvasa yağlıboya, 45.8 x 37.5 cm, Grenoble Müzesi



Görsel 86: Robert Delaunay, "Eşzamanlı Kontrastlar: Güneş ve Ay", tuval üzerine yağlıboya, 1912, 134.5 cm, MoMA

Resim kübizmin biçimsel tavrı ile izlenimciliğin renk tavrının aynı anda görülebilmesinin yanı sıra parçalanmış dairelerin sanatçının eserlerinde belirmeye başlaması açısından bir örnek özelliği taşımaktadır.

Aynı tarihli “Eşzamanlı Kontrastlar: Güneş ve Ay” adlı çalışma ise hem resim yüzeyinin hem de resimde kullanılan geometrik biçimlerin daireselliği ve bu kullanıma dair yorumlar açısından bir örnektir (Görsel 86). Eser yuvarlak tuval üzerine kesişen renkli dairelerle oluşturulmuş bir kompozisyondur. Birbiri içinde eriyen renk alanları dairelerin sınırlarını tanımsızlaştırmaktadır. Kompozisyonda zıt renk kullanımıyla birlikte kurgusal yapı ritim ve derinlik hissi oluşturmaktadır. Resmin sınırları dahil tamamına hakim olan dairesel yapı bu renk örgüsü ile birlikte güçlü ve etkili bir hareket hissi oluşturmaktadır. Tondo biçiminin desteklediği bu kompozisyon izleyicide evrenin dairesel hareketini anımsatan bir dolaylı yönlendirme etkisi yapmaktadır. Daniel Robbins Delaunay’ın “Dairesel Formlar” ve “Güneş ve Ay” da ışığın doğasını resmettiğini söyler. Güneş ve Ayı dairesel bir formatla bir araya getirerek (burada dairesellik kâinatın ritmidir ifadesini ekler) Delaunay’ın kâinatın şarkısını muhteşem ve en etkili haliyle söyleyen, Orfist Delaunay’a dönüştüğünü söyler (Robbins, Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay, 1962). Daire formları 1930 ve öncesi resimlerinde varlık göstermişse de sonraki üretimlerde belirginlik kazanmış ve resmin ana formu haline gelmiştir (Görsel 87, 88). Özellikle “Dairesel Formlar” ve öncesinde yapmış olduğu resimlerde kullandığı daireler için plastik anlamda parlak renkler, ton geçişleri ve düzensiz sınırlardan söz edilebilecekken, “Sonsuz Ritim” ve sonrasında yapmış olduğu daireler belirgin sınırlara sahiptirler. Tek tondan oluşan renk düzenlemeleri dikkat çekicidir. Ancak sanatçı hala ışığın resmini yapmaktadır ve ışığın hareketini daire ile birleştirmektedir.



Görsel 87: Robert Delaunay, “Dairesel Formlar”, 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 67,3 x 109,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi

“Sonsuz Ritim” resminde çapraz hat üzerinde sıralanmış dairelerden oluşan bir hareket etkisinden söz etmek mümkündür. Kontrast oluşturacak şekilde renklendirilmiş büyük yarım daireler ile gri tonlarında bölünmüş küçük daireler arasında dolaşan renkli çemberler izleyiciyi her iki uç arasında ritmik ve sürekli bir harekete yönlendirmektedir. Daniel Robbins Delaunay’ın 1915-1930 arasında genel olarak kendini tekrara düşüğünü ancak 1930da “Sonsuz Ritim”(Görsel 88) ile disklere tekrar dönüş yaptığını ifade eder ve bu disklerin, “güneşten ayrılıp dünyaya ulaşan ışığın heyecan verici ritmik yolculuğuna” dönüştüklerini de ekler. “Sonsuz Ritim ”de bu yolculuğun tekrarlandığını ifade eder ve “temeli sanatın doğasının, plastiğin, ışığın ne olduğuna dair ilgiye dayanan tamamen soyut bir sanat” olarak niteler (Robbins, Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay, 1962, s. 11-12) .



Görsel 88: Robert Delaunay, “Sonsuz Ritim”, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 1619 x 1302 mm



Görsel 89: Robert Delaunay, Ritim no.1, Salon des Tuileries için dekorasyon 1938, Tuval üzerine yağlıboya 529x592 cm

Delaunay'ın Sonsuz Ritim resminde uygulamış olduğu plastik dilin Hilma Af Klint'in Kuğu (Görsel 83) resminde kullanımı ile benzerliği dikkat çekicidir. Plastik benzerliğin yanında dairenin ifade ettiği soyut kavramlar için de bir yakınlıktan söz edilebilir. Af Klint'in resimlerinde bilinç düzeyinde bütünü ve onu oluşturan zıtlıkları ifade eden daireler, Delaunay resimlerinde de ışık kavramı üzerinden, bütüne ulaştıran dolaylı ifadeye sahiptir.

Delaunay'ın daireleri; bütünü karşıt parçaları ile ortaya koyarken, bütünler arasındaki dengeli ilişkiyi de gözler önüne serer. Bununla birlikte daire sadece rengin doldurduğu geometrik bir biçim değil aynı zamanda tinsel bir ifadenin plastik görüntüsüdür. Görmeyi ışığın ritmi ile ilişkilendiren sanatçı ışığı evrenin tefekkürü ile yorumlamaktadır. Evrenin akış hareketi ve sonsuzluk kavramları daire sembolizmi (tanrı, tanrısallık, yaşam, sonsuz döngüsellik...) ile yakından ilişkilidir. Işığın başrolde olduğu sahnede dairenin varlığı kaçınılmaz denilebilir. Dolayısıyla daireler aynı anda hem plastik bir denge unsuru hem resmin ana elemanı, hem de soyut bir kavramın (dolaylı yoldan bütünün) tezahürü olarak yorumlanabilir. Buna bağlı olarak Delaunay'ın dairelerinin resmin görsel katmanlarının yanı sıra bilinç düzeyinde de katmanlarını arttırdığını söylemek mümkündür.

1.1.3. Wassily Kandinsky; Nokta, Çizgi ve Yüzey

Rus asıllı ressam Wassily Kandinsky, geometrik soyut sanat adına daire ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Daireleri mavi şövalye döneminden atların yerine geçirerek dikkatini temel geometrik şekillere ve bunların yüzey ilişkilerine çevirmiştir. 1919 yılında kurulmuş yeni ve çeşitli sanat ilkelerini bir araya getirerek işlevsel bir sanat halinde sentezlemeyi amaçlayan Bauhaus, bu alanda etkili olabilecek pek çok ustayı bünyesine katmıştır. Bu anlamda "...Klee ve Kandinsky gibi adamlar, insan deneyiminin ve hissinin ifadesine resmi ve kesin tekniklerin uygulanmasını geliştirdiler" (Robbins, Cezanne and Structure in Modern Painting, 1963). Sanatsal bir tavır olarak geometrik form kullanımının en bilinen örneklerinden Kandinsky, bu

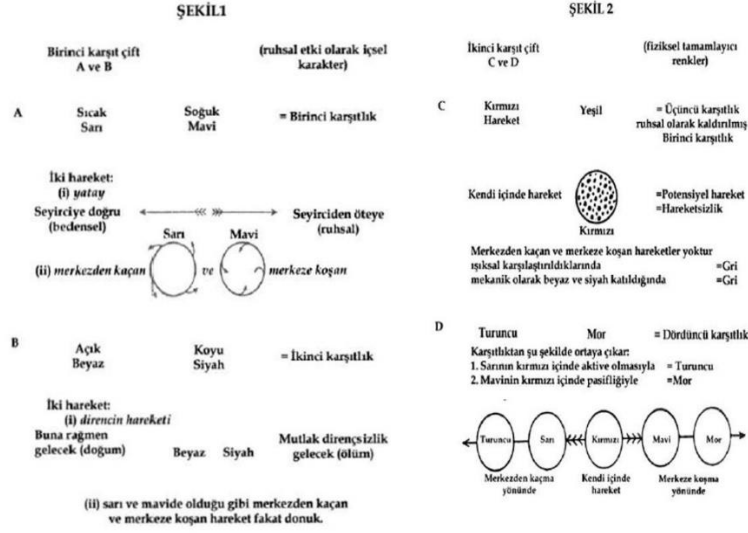
formlar üzerinde çalışırken hem yapısal hem ruhsal özellikleri üzerinde durmuştur. Bauhaus dönemlerinde yapmış olduğu araştırmaları sonucu sanatçı noktanın sistematik hareketinin ürünü olarak üç ana yüzeyden bahseder (üçgen, kare, daire). Resimlerinde ve teorik çalışmalarında bu üç ana yüzeyi, karşılıklı ya da birlikte ilişkilerini incelemiştir. Birinci bölümde açıklanan, biçimsel olarak nokta, çember ve daire tanımlarına ek olarak, sanatçı bu formlar üzerinde başka bir çalışma daha yapmıştır. Kandinsky biçimlerin ve renklerin sahip olduğu bazı sesler olduğunu savunmaktadır. Bu sesler renklerine ve biçimlerin bir araya gelişlerine göre değişiklik göstermektedir. Sanatçı nokta ile bağlantılı şekilde, daire ve küreyi sessizlikle bütünleştirmektedir. Bununla birlikte Kandinsky biçim ve renk ilişkisinin önemini vurguladığı eserinde (Sanatta Ruhsallık Üzerine 1911) siyah ve beyaz rengin sessizliğine de değinmiştir. Kandinsky beyaz rengi “melodiyi geçici kesintilere uğratan esler” e benzetir. Renklerden yoksun bir dünyanın simgesi olarak gördüğü bu rengi “içinde olasılıklar, başlangıçları barındıran bir sessizlik” olarak betimler. Buna karşılık siyah renk “tamamen ölü ve içinde hiçbir olanak barındırmayan sessizlik armonisine sahiptir”, “siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir” demektedir (Kandinsky W. , 2010, s. 88). Sanatçı rengin dört tür etkisinden bahseder, bunlar; sıcaklık ve soğukluk, açıklık ve koyuluktur. Buna göre İçsel etkiye dair üç antitez oluşturmuştur;

1. Renk, sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyudur. Rengin sıcaklık ya da soğukluğu genellikle sarıya ya da maviye yakınlığıyla ilişkilidir. Rengin sabit bir temel etkisi vardır, ancak maddi niteliği farklılık gösterir. Yatay bir hareket söz konusudur. Sıcak renkler izleyiciye yaklaşır, soğuk renkler ise ondan uzaklaşır. Diğer renklerde bu yatay harekete yol açan renkler, bu hareketten etkilenmekle birlikte, kendilerine özgü ve yoğun fark yaratan bir harekete daha sahiptirler.

2. Siyah ve beyaz renk çifti izleyiciye doğru ve ondan öteye giden, kendilerine özgü katı bir harekete sahiptir. Dolayısıyla bu renk çiftinden kaynaklanan aydınlık ve karanlığa yakınlık etkisi söz konusudur.

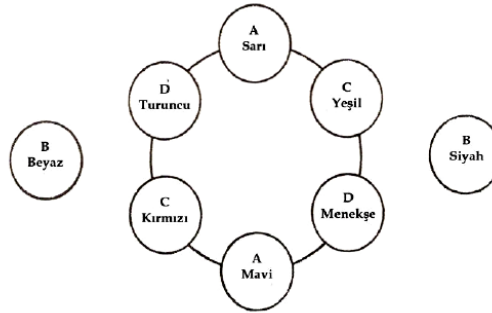
3. Sarı ve mavi bir harekete daha sahiptir: Merkezden dışarı(sarı), merkeze doğru(mavi) hareket. Açık ve koyu renkler bu hareketi vurgular. Sarının hareketi

beyazla, Mavinin hareketi siyahla karıştığında artar (Kandinsky W. , 2010, s. 83,84)



Görsel 90: Wassily Kandinsky- Sanatta Ruhsallık Üzerine, (s:83,84)

Görsel 90 da sanatçı renklerin etkisi üzerine iki şema oluşturmuştur. Bu şemalara göre; altı rengin oluşturduğu görsel 91 de bulunan şema ile üç antitezi birleştirmiştir. Ana dairenin sağında ve solunda bulunan iki rengi iki sessizlik kaynağı olarak gösterir (doğum ve ölüm) (Kandinsky W. , 2010, s. 92).



Görsel 91: Sanatta Ruhsallık Üzerine, Wassily Kandinsky (s:95)

“Dar anlamıyla form, renk yüzeylerini ayıran çizgidir. Bu onun dışsal anlamıdır. Ama farklı yoğunluklara sahip içsel bir anlamı da vardır ve doğrusunu söylemek gerekirse, form, bu içsel anlamın dışsal ifadesidir” (Kandinsky W. , 2010, s. 72). Sanatçının 1922 tarihli “Küçük Dünyalar” serisine ait 2 numaralı çalışması (Görsel 92), teorik çalışmalarının şematik bir örneği gibidir. Resimde sağa

diyagonal yükselen mavi biçim, sol aşağıya hareket eden sarı biçim ile gerilim oluşturmaktadır. İnce düz çizgiler ve kirletilmiş beyazın etkisiyle sol köşeye diyagonal hareket oluşmuştur. Daire, biçimsel olarak genelde hareketi temsil eder. Ancak sanatçının renk seçimi, daireleri resmin en sabit iki noktası haline getirmiş ve bu yolla biçimlerin resim düzleminden çıkışına engel olarak mevcut sesleri susturmuştur. Bu anlamda resim iki nokta arasındaki bir cümle gibi izleyiciye bir şeyler anlatır.



Görsel 92: “Küçük Dünyalar II”,
1922, Pasadena, California,
Norton Simon Müzesi



Görsel 93: “Değişik Daireler”, 1926,
Geometrik Soyutlama, Tuval üzerine
yağlıboya, (140,0 x 140,0 cm), New York,
The Solomon R. Guggenheim Müzesi

Kandinsky için daireler pozitif gücün bir ifadesidir. Sanatçının Görsel 93 de yer alan, 1926 tarihli “Değişik Daireler” adlı çalışması tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. İlk bakışta suluboya etkisi veren tabloda dalgalı siyah zemin üzerinde farklı boyut ve renklerde daireler bulunmaktadır. Üç ana rengi siyah ve beyazla karıştırarak oluşturduğu renk armonisi daireleri hareket ettirmektedir ve bu hareket resmin merkezi kabul edilebilecek olan büyük siyah daireye doğru bir akış etkisi verir. Resmin en dikkat çeken formu olan dışı beyaz dağılım gösteren çemberle çevrili mavi dairenin sesi yine daha önce de ifade edildiği gibi siyah dairenin etkisi ile baskılanır. Sanatçının resimlerine koyduğu siyah daire temsilinde noktalar, resim düzleminde görsel olarak resmi bitirir ya da sesleri sustururken bu noktada anlam yayılmaya başlar çünkü sanatçının da dediği gibi noktalar yeni varoluşları birbirine bağlayan köprülerdir.

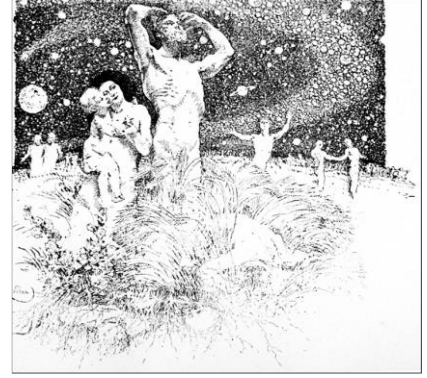
Resim elemanlarının tüm sanat akımlarında bir anlamı vardır, ancak bu anlam çoğunlukla Kandinsky'nin dış doğa olarak tanımladığı bilinen görünen doğanın bir yansıması olan simgelerdir. Kandinsky sanat yoluyla yeni bir dil üzerinden konuşmaktadır. Ve bu dilde her parçanın, her rengin çıkarttığı sesler söz konusudur. Kandinsky renklerin ve biçimlerin her birinin tek başına ve birlikte çıkardıkları sesler (iç sesler- ruhsal sesler) olduğunu söyler. Bu noktada biçim ve renkler bilinen sembolist yaklaşımdan farklı bir anlam taşımaktadırlar. Başka bir deyişle simgesel anlamları ile değil (dış anlamları), çıkarttıkları sesler aracılığı ile izleyiciyle iletişim kurmaktadır. Bundan dolayı müzikten her ne kadar farklı bir yolla bunu yapıyor olsa da, müziksel armonisini içinde barındırmaktadır. Kandinsky daire formunun kökeninin biçimsel olarak nokta ve kıvrımlı çizgilerden geldiğini ifade ederken nokta ve dairenin ortak söylemini de incelemiştir. Döngüsel hareket formu olan dairenin sabitlik ve sessizlik yönlerini vurgulamıştır. Sanatçının siyah ve beyaz zıtlıklarını daire formu ile birlikte kullanarak; başlangıç ve son kavramlarını, sessizlik kavramı ile birleştirdiği görülmüştür.

1.1.4. František Kupka; Sezgisel Ritim

19. yüzyıl sonları etkilerini göstermeye başlayan okültizm ve ezoterizm gibi kavramlar sanatçılar arasında da ilgi görmüştür. Bu anlamda 20. Yüzyılın başlarında teosofi, spiritüalizm alanları ile bağlantılı sanatçılardan Kandinsky ve Af Klint'e František Kupka'yı da dâhil etmek mümkündür. Spiritüalizmin yanı sıra renk teorileri ile müziğe olan ilgisinin bilimsel - teknik açıdan bir yelpazeye sahip olmayı beraberinde getirdiği ve bu durumun sanatçının eserlerine yansıdığı söylenebilir. Kupka'nın resimleri müzik renk ve spiritüalizm sentezinin görsel ifadesi olarak da yorumlanabilecek etkiler taşımaktadır.



Görsel 94: František Kupka, "Progrès", 1905–1908, siyah beyaz litografi illüstrasyonu, Élisée Reclus, L'Homme et la Terre, cilt. 6, 501.



Görsel 95: František Kupka, "Progrès", 1905–1908, siyah beyaz litografi çizimi, Élisée Reclus, L'Homme et la Terre, cilt. 6, 541.

Sanatçının daire ve dairesel form kullanımının illüstratörlük ve medyumluk geçmişi (Brauer, 2015) ile yakın ilişkili olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Kupka'nın dairesel biçimlere ilgisinin, döneme hâkim hareket renk ve ışık teorilerine olan ilginin ötesinde olduğu savunulmaktadır. Sanatçının bu olguları insan deneyiminin mikro kozmosundan Nihai Sebep'in sezgisel ritimlerine ilerlediği yolda kullandığı düşünülmektedir (Frantisek Kupka- A Retrospective, 1975). Sanatçının disiplinler arası olarak değerlendirilebilecek eserlerinde dairenin yerini, yaşamın, gezegenlerin, evrenin döngüsel ritmi ve var olan her şeyin birbiri ile bağlantılı olduğu düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir. "Kupka için doğanın özü ritmik bir geometrik güç olarak tezahür etti, bu nedenle hareketi temsil eden görsel, grafik formlar üretiyordu, ya da bir füğün devam eden örüntüsünü kullanıyordu diyebiliriz" (Bonsdorff, 2019). Bu bilgiler eşliğinde 20. yüzyıl başlarında yapmış olduğu bir dizi eserin bu düşünce alt yapısının yanı sıra, müziğin resimle birleştirilme çabaları olarak yorumlanması da mümkündür. Müziğe ait bir kavram olan "füğ"¹ ün renkler aracılığı ile görülebilir kılınmasına dair Görsel 96 örnek gösterilebilir. "Kozmik Bahar" ve "Amorfa, İki Renkli Füğ" adlı eseri ışık ve rengin, parçalanmış dairesel hareketle oluşturulmuş ritmini gözler önüne sermektedir. İç içe geçen çemberler iki ana rengin tonlarıyla

¹ Füğ, müzikte iki ya da daha fazla ses için bir kontrpuantal bir besteleme tekniğidir. Başlangıçta sunulan bir konu (bir müzikal tema) farklı aralıklarda tekrarlanır ve bu durum eser boyunca sıklıkla devam eder.

boyanmıştır. Renk sınırlarının giderek erimesi resim yüzeyinde başlayan sarmal hareketi güçlendirmekte ve resme derinlik katmaktadır.



GörSEL 96: František Kupka, "Kozmik Bahar" ve "Amorfa, İki Renkli Füg" Çalışması, 1911-12, Gemide Guaj, 34,9 x 36,1 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Gift, Mr. and Mrs. İskender Liberman, 1994



GörSEL 97: František Kupka, Newton Diskleri ("İki Renkli Füg" Çalışması), 1912, tuval üzerine yağlı boya, 100,3 x 73,7 cm, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, 1950

Kupka'nın, 1912 tarihli "Newton Diskleri" (GörSEL 97) eserinin aşına olduğu Newton'un renk teorilerinin bir uygulaması olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte Seurat'ın renk kontrastı teorilerinin etkilerinin de prizmatik renklerin kullanımıyla ilgilenmesine aracı olmuş olduğu ve bu durumun 1912 tarihli Newton Diski'nin ortaya çıkışını etkilemiş olduğu düşünülmektedir (Museum of Modern Art (New York, 1936). Kupka'nın Newton Diskleri ile Delaunay'ın , "Eşzamanlı Kontrastlar: Güneş ve Ay"ı (GörSEL 86) arasında bir karşılaştırma yapmak mümkündür. Biçimsel olarak yaklaşıldığında her iki sanatçının da paleti benzerlik taşımakla birlikte Delaunay'ın parçalı ve karmaşık denilebilecek kompozisyon öğelerine karşılık Kupka'nın kompozisyonu netlik ve bütünlük ifade etmektedir. Daire bağlamında Delaunay, var olan görüntünün bir temsili olarak bu biçimi kullanmıştır. Kupka'nın daireleri ışık teorilerinin bir uygulamasının ötesinde doğanın özünü karşılayan ritmi ifade eden, mikrodan makroya bütünde var olanı aktaran ideal geometrik form olarak kabul edilebilir. Apollinaire'in Orfizm adını verdiği renklerin saf müzikal lirizmini ifade eden, 1911-13 yılları arasında Delaunay ve Kupka'nın kübizmin yaklaştığı geometrik soyutlamanın

ötesine geçme eğilimiyle, Kandinsky dışında Batı Avrupa'nın ilk saf soyutlamalarını resmetmişlerdir.

Sanatçının “Bir Nokta Etrafında” başlıklı çalışmaları devasa birer yapı izlenimi taşımaktadır (Görsel 98, 99).



Görsel 98: František Kupka, Nokta etrafında çalışma, 1911-1919, 24x24,5, guaj, karton üzerine kâğıt



Görsel 99: František Kupka, “Bir Noktanın Etrafında”, 1925-30, tuval üzerine yağlıboya, (194 x 200 cm.), Paris Modern Sanatlar Müzesi

İç içe geçen çok sayıda dairenin kesişim alanlarıyla oluşturduğu motifler resmin katmanlarını arttırmaktadır. Merkezi olarak kurgulanmış kompozisyonlarda dairesel parçaların tekrarına dayalı düzenleme resimlerde bir titreşim etkisi yaratmakta ve gruplaşmış parçalarla hareket akışı dışa ve merkeze doğru süreklilik kazanmaktadır. Resimlerde bağlantı kurulabilecek müzikal ritmin yanı sıra kozmik bir etki de söz konusudur. Sanatçının 1935 sonrası yaptığı resimlerde daireler biçimsel özellikleri bakımından sınırları net düz renklerin hâkim olduğu soyut-geometrik biçimlere dönüşmüştür.

Dönemin popüler hareket, ışık ve renk kavramlarını dairesel formlarla birleştirerek üretim yapan sanatçılar için teorik düzeyde kalan tinsel ifadeye karşılık, Kupka için ruhsal deneyimlerinin beraberinde Goethe ve Steiner gibi isimlerden de beslenerek oluşturduğu kendine has, sezgisel yönü güçlü bir ifade dili söz konusudur. Bu anlamda Hilma Af Klint ile de benzerlik taşımaktadır.



Görsel 100: František Kupka, Divertimento I. 1935, 60 x 92,3 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Gift, Andrew Powie Fuller ve Geraldine Spreckels Fuller Koleksiyonu, 1999



Görsel 101: František Kupka, Turuncu Daire, 1945-46, Kâğıt üzerine guaj, suluboya ve grafit, 41,9 x 41,9 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York Bequest, Richard S. Zeisler, 2007

Titreşimin her şeyin özü olduğu kabul edilirse, hareket, ışık ses, renk kavramlarının tamamı titreşimin çeşitli ve farklı frekanslarının karşılığı olarak düşünülebilir. Kupka'nın resimlerinde daireler ve renklerin titreşimi hareketi görünür hale getirmektedir. Bu hareket melodik özelliğe sahiptir. Dolayısıyla normal şartlarda sadece kulak ile algılanabilen müzik görünür hale gelmektedir. Bu anlamda Kandinsky'nin sahip olduğu sinestezinin de etkisiyle renklerin ve biçimlerin seslerine yönelmesinden biraz daha farklılık göstermektedir.

Kübizm, Fovizm, Fütürizm, Orfizm gibi sanatsal hareketlerle birlikte anılan sanatçının bu akımlardan izler taşımakla birlikte tamamen özgün bir sanatsal tavra sahiptir.

1.2.Dairenin Biçimsel İfadenin Nesnesine Dönüşümü

Modern sonrası sanatçıların biçimsel arayışlarının ön plana çıkması görsel çeşitlilik ve zenginlikten söz edilebilecek bir sanatsal dönemi beraberinde getirmiştir. Resim sanatında duyumsanan doğanın yok edilmesinin yanı sıra modern dönem sanatçıların sahip oldukları düşünsel süreçlerin de dışlandığı bir süreçtir bu. İçerikten ve toplumsallıktan uzaklaşıp biçimsel niteliğinin (estetik) izleyiciye sunulduğu bir sanat söz konusu olmaya başlamıştır. Bir yandan sanatın merkezinin Amerika'ya çekilmesine, diğer yandan sanatı günlük yaşama dâhil etmeye yönelik çalışmalar resim sanatının yeni bir oluşuma dönüştürülme çabaları

olarak dikkat çekmektedir. Bu noktada Bauhaus ve eğitimcilerinin resim sanatındaki dinamiklerin değişmesinde etkisinin büyük olduğu söylenebilir.

Birinci dünya savaşının sonunda ileri ressamın çoğu geometrik formları sanatlarının temel temeli olarak kabul etmişlerdi. Bununla birlikte, bu formların düzeni, Mondrian tarafından ustaca ele alınan yatay ve dikeylerin düzenlenmesiyle sınırlı değildi. Rusya'da olduğu gibi Bauhaus' ta da birçok sanatçı, uzayda muazzam bir hareket duygusunu ifade etmek için çapraz çizgiler, eğriler ve daireler çizdi (Robbins, Cezanne and Structure in Modern Painting, 1963).

Modern sanatın etkilerinden biri olarak resmin merkezinde kendine yer bulan geometrik biçimler her zaman yan bir ifadeye sahip olmamıştır. Soyut temelde üretim yapan sanatçılardan bir kısmı geometrik formları sahip oldukları pek çok özellikten özgürleştirerek eserlerine dâhil etmişlerdir. Amerika'da gerçekleşen girişimler tüketim merkezli, toplumsallıktan uzak neredeyse sadece göze hitap eden geçici işlerin artışına yol açmıştır. Renk alan resimleri bu anlamda belirgin örnekler olarak gösterilebilir.

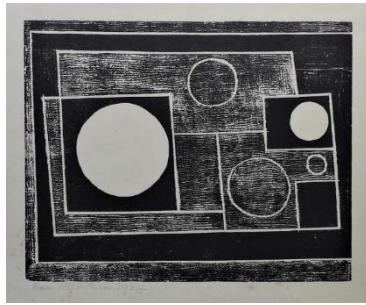
T. van Doesburg'un 1928 yılı eserlerindeki metodik üretimleri dikkat çekicidir. Cetvel, gönye..vb. araçlar aracılığıyla ürettiği eserler duygudan, sezgiden yoksun fazlasıyla hesaplı matematiksel yüzeyler haline gelmiştir. T. van Doesburg tarafından 1930 Manifesto of Concrete Art'ta tanıtılan "somut sanat" terimiyle açıklanan eğilim, Manifesto, *Art Concret* dergisinin ilk ve tek sayısında yayınlandı. Bir çizgi, renk veya düzlemden (düz bir renk alanı) daha somut veya daha gerçek hiçbir şeyin olmadığını belirtti (Tate akt. Şenol, 2021, 12).

Sanatçıların resimde doğanın yansımalarından ziyade temel geometrik formlara dayalı bir kompozisyonun inşasından hareketle plastik problemlere eğilmiş oldukları görülmektedir. Bu noktada soyut sanatçıların resmi bir denge problemi olarak gördüğünü söyleyebilmek de mümkündür. Dengeye doğru ilerleyen resmin üretim sürecinde geometrik şekiller ve dolayısıyla daire, diğer kullanımlarına nispetle taşıdığı ifadelerden özgürleşmiş, tamamen ve sadece biçim olarak bütüne hizmet eden bir unsur haline gelmiştir. Bu noktada izleyici için ortaya çıkan eserlerin ifadeden yoksun ve anlamsızlaşmasına yönelik düşünceler olduğu gibi resmin gereksiz bütün ifadelerden kurtulup sadece kendisini temsil ettiği mükemmelliğe ulaşmasına dair tartışmalı fikirlerin ortaya çıkması açısından Ben Nicholson, Victor Vasarely, Kenneth Noland gibi sanatçılar eserleriyle soyut sanat kapsamında dikkat çekici bir yere sahiptirler.

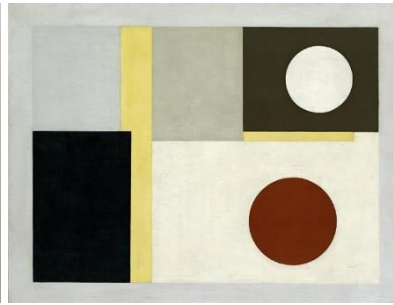
Hilma Af Klint, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky gibi örneklerde sembolik ifade taşıyan bir nesnenin formu olmanın dışında, kendi başına bir form olarak tinsel ifadenin nesnesine dönüşen daire Ben Nicholson, Victor Vasarely, Kenneth Noland gibi sanatçılarla tinsel ifadesinden de arınıp tamamen biçimsel bir öğe olarak varlığını devam ettirmiştir.

1.2.1. Ben Nicholson; Matematiksel İfade

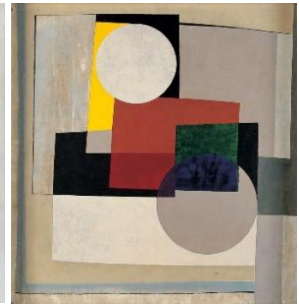
Sentetik kübizmden etkilenmiş sanatçı Ben Nicholson'un daire resimleri birer geometrik soyutlama örneğidir. Kolaj, rölyef, baskı gibi teknikleri de kullandığı resimlerinde daireler biçimsel birer denge elemanı ya da resmin bir nesnesi olmanın dışında ek bir ifadeye sahip değildir. Tschichold, Nicholson'un yüzünü sanatın mantık yönüne çevirip resim elemanlarını anlam ifadelerinden uzaklaştırdığını düşünmektedir. "Nicholson, bildiğim kadarıyla, nispeten zengin biçimlerden yola çıkarak, biçimsel öğelerinin sayısını azaltarak daha büyük bir basitlik elde etti ve böylece çalışmasının ifade gücünü son derece artırdı" (Tschichold, 1935) demektedir. Resmin alışıl gelmiş pek çok öğesinden (hacim, doku, renk, anlam, vb.) arındırılmış, iki boyutlu basit geometrik şekillerden oluşan tabloları dairenin biçimsel ifadenin nesnesine dönüşümünün belirgin örnekleri olarak kabul edilebilir.



Görsel 102: Ben Nicholson, "Beş Daire", 1935, gravür, 15,8x20cm



Görsel 103: Ben Nicholson, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 71,5 x 91,6 cm

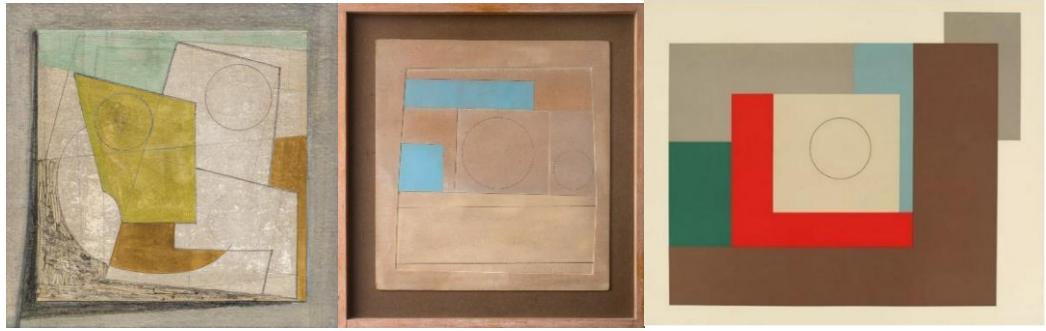


Görsel 104: Ben Nicholson, "İki Daire", 1945, ahşap üzeri kanvasa yağlıboya, 48 x 48 cm

Net biçimler oluşturmak için cetvel ve pergel gibi malzemeler kullanan Nicholson' un daireleri dikdörtgenlerle birlikte kompozisyonun denge elemanıdır. Sınırları net, renkleri tekdüzedir (Görsel 102, 103, 104). Temsil özellikleri yoktur. Sembolik bir ifade taşımamaktadırlar. Sanatçının geometrik şekillerin kullanımı ile ilgili olarak yorumu şu şekildedir;

Soyut sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan geometrik formlar, sanıldığı gibi, bilinçli ve entelektüel bir matematiksel yaklaşımı göstermez - sanatta bir kare veya daire kendi başına bir hiçbir ve yalnızca bir sanatçının yapabileceği içgüdüsel ve ilham verici kullanımda canlıdır. Sanatçı şiirsel bir fikri ifade etmede onları kullanır (Bonhams, 2022).

Nicholson'un resimleri bu yorumun görsel ifadesinin net örneklerini taşımaktadır. Soyut resimleri geometrik şekillerin bir arada etkileşimlerinden oluşan dengeli ve yalın kompozisyonlar içermektedir. Köşeli formların ağırlıkta olduğu resimlere dairelerin katılımı, rengin orta değerlerde dolaşan tonları yumuşak bir ritim etkisini beraberinde getirmektedir.



Görsel 105: Ben Nicholson, "Foxy", 1947, ahşap üzerine kalem ve yağlıboya, 18 x 18.4 cm

Görsel 106: Ben Nicholson, "Miken 3 - kahverengi ve mavi", 1959, oyulmuş ahşap üzerine kalem ve yağlıboya, 41.5 x 38.5 cm

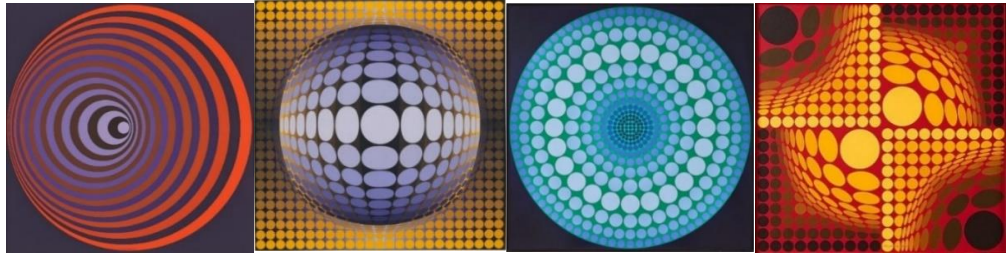
Görsel 107: Ben Nicholson, Soyut Kompozisyon (Penwith) 1935 (1973), 1973, taşbaskı, 66.7 x 80 cm

Resim yüzeyine atılan ilk çizgi ile bozulan denge sanatçının kurgusu doğrultusunda geometrik biçimlerin dizilimleriyle tekrar bütüne ulaşmaktadır. Nicholson'un ifadesinde de belirttiği gibi; bir arada uyumlu ve estetik görüntüyü oluşturan resim elemanları tek başlarına sadece birer geometrik biçimdir. Resimlerinde yatay-dikey formların kullanımı Mondrian ile benzerlik gösteren sanatçı; "Mondrian'ın teorilerini okuma zahmetine katlanmam. Ondan aldığım şeyi - ki bu çok fazlaydı - doğrudan onun resimlerinden aldım" (Matthiesson, 2014) demektedir (Görsel 105, 106, 107). Ancak Mondrian ile kıyaslandığında Nicholson'un resimlerinde dikey ve yataylara, eğri çizgiler ve daireler eşlik etmektedir. Nicholson'un resimlerinde renkten ziyade biçim ön plandadır ve resmin katmanlar halinde algılanması bu biçimlerin ilişkilendirilmesi ile sanatçının renk kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan bir etkidir.

1.2.2. Victor Vasarely; Optik Sanat

Op art Kinetik Sanat dâhilinde, optik yanılsamaya dayalı bir sanat biçimini ifade eder. Estetik kaygıların ön planda olduğu bu sanatsal tavır, resme derin anlamlar yüklemekten uzaktır. İzleyicinin etkisinde kaldığı göz yanılsaması sonucu görüntünün gerçekliğini sorgulaması resimlerin içsel ifadelerinden kaynaklanan bir düşünceye ulaştırmadığından içeriğin geri planda bırakıldığı resimlerdir.

Optik sanatın öncülerinden olan Victor Vasarely resim düzleminde oluşturduğu yanılsamalara dayalı dinamik, estetik ve etkili eserleriyle bilinmektedir. Daire-küreleri tasarlamış olduğu resim düzlemine yükselme ya da çökme yanılsaması oluşturan bir araç olarak kullanılmaktadır. Geometrik şekillerin dizilimi ve renk kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan hacim yanılsaması resimlerde rölyef izlenimi uyandırmaktadır (Görsel 109). Bu anlamda disiplinler arası ürünler olarak yorumlanmaları da mümkündür.



Görsel 108: Victor Vasarely, OERVENG, 1968, ahşap kompozit levha üzerine tempera

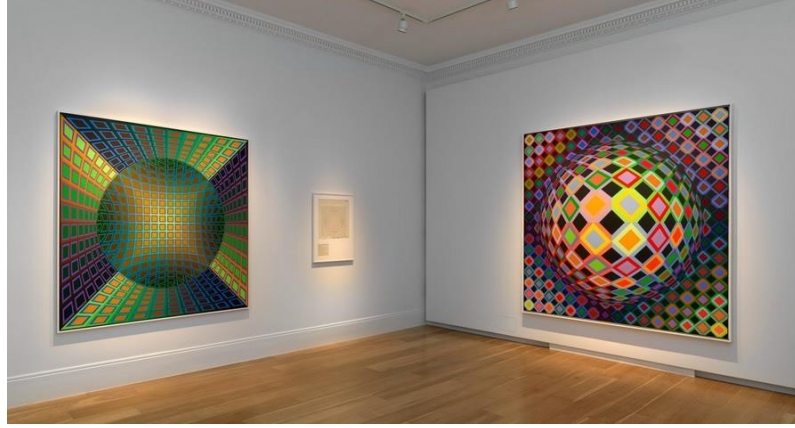
Görsel 109: Victor Vasarely, Zet-Ton, 1970-73, Tuval üzerine akrilik, 116 x 116.4 cm,

Görsel 110: Victor Vasarely, ARA, 1977, Tuval üzerine akrilik, 146 x 146 cm

Görsel 111: Victor Vasarely, "Ollo", 1986, 50x50, Ahşap üzerine akrilik

(Seçili örneklerde görüldüğü gibi) Resimler ızgara biçiminde düzenlenmiş bir zemine yerleştirilen, genelde iki rengin tonlarıyla boyanmış, büyüklükleri değişen dairelerin (Görsel 110, 111) ya da sadece renk, ton ve büyüklükleri değişen aynı formun perspektif etkide deforme olmuş tekrarına dayalı kompozisyonlardan oluşmaktadır (Görsel 108 - 112). Sanatçı izleyicinin göz yanılsamalarına bağlı olarak hareket ve mekân kavramlarıyla ilişki kurmasını sağlamaktadır. Koyu

zemin üzerine uygulamış olduğu canlı renk kullanımı derinlik hissini güçlendirerek resimlerin görsel etkisini arttırmaktadır.



Görsel 112: Victor Vasarely, Elmaslı Gökyüzünde Einstein, enstalasyon görünümü, Ekim 2022, Mazzoleni, Londra – Torino, Fotoğraf: Todd-White Art Photography

2022 yılına ait Elmaslı Gökyüzünde Einstein adlı sergi ismini Einstein-Ker (1976) adlı tablodan almıştır (Görsel 112, sol). Küratörlüğünü Arnauld Pierre’ın yaptığı serginin açıklamasında sanatçının Einstein’ın teorilerinden etkilendiği ve pozitif-negatif, anti madde, ayna-paralel evren kavramların plastik ifadeleri üzerine çalıştığına dair yorumlar bulunmaktadır (GalleriesNow, 2022). Resimlerin görsel etkilerinin bakımından Einstein’ın kuramları ile ilişki kurulması olasıdır. Renk alanlardan kaynaklanan titreşim etkisinin enerji kavramına, ızgara zeminin küresel biçimle deformasyonun uzay-zaman eğrilerine bağlanabileceği bir okuma yapmak mümkündür. Her ne kadar daire- küre yapısı atomla ilişkilendirilebilecek olsa da tekrar eden diğer geometrik şekiller için aynı yorumun getirilebilecek olması ve daireye ait özel bir söyleme dair destekleyici bir bilgiye rastlanmaması, dairelerin resmin görsel etkilerine hizmet eden elemanlardan ibaret olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Optik sanatın göz yanılsamasına bağlı olarak gerçeklik kavramını sorgulamaya yönelik davetkâr tavrı dışında resim elemanlarına yüklenen ayırık bir ifadenin olmadığı bilgisi göz önünde bulundurularak dairenin diğer geometrik şekiller gibi yanılsama etkisi oluşturmada sadece biçimsel birer unsur olduğu söylenebilir.

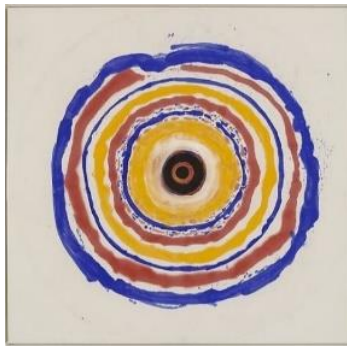
1.2.3. *Kenneth Noland; Eşmerkezli Daireler*

Renk alan soyutlamaları ve şekilli tuvalleriyle bilinen Amerikalı resim sanatçısı Kenneth Noland'ın üslubu minimalist ve optik sanata yakınlık göstermektedir. Daire resimleri genellikle kare tuvalere simetrik olarak düzenlenmiş eş merkezli renk çemberleri şeklinde kendini göstermektedir. İç içe geçmiş bu çemberler ya astarsız bir tuval üzerinde ya da parlak bir şekilde boyanmış bir zemin üzerine düzenlenmiştir. İlk izlenimi hedef tahtası olan dairesel bu resimler aynı zamanda mandalaları da andırmaktadır. Ancak hedef tahtası ya da mandalanın ifadesinden ayırık olarak Noland'ın dairelerinin daha çok biçim ve renge dayalı bir plastik problemin ürünleri olduğunu söylemek mümkündür. 1950 sonlarında dairenin merkezini tuvalin merkezine alması neticesinde resmin ana elemanı ve resim düzleminin iç içe geçmesi anlamında farklı bir kullanım ile dikkat çekmektedir. Daire resimleri; "Daireler ya da "Hedefler" (1956-62) ve "Gizemler"(1999-2002) olarak adlandırılmış iki seride toplanmıştır.

Hedefler serisine ait iki örnekte herhangi bir şeyi temsil etmeyen sadece renk ve daireyi içeren hareket etkisindeki resimler görülmektedir (Görsel 113, 114). Bu örneklerde sınırları net olmayan ve bir titreşimdeymiş gibi dalgalı yapıya sahip iç içe geçmiş daireler dikkati çekmektedir. Ana renklerden oluşan çemberler merkeze doğru kademeli olarak küçülme ve izleyiciyi hem tuvalin hem resmin merkezi olan en koyu daireye yönlendirmektedir (Görsel 114).



Görsel 113: Kenneth Noland "Globe", 1956, tuval üzerine akrilik, 152x152cm



Görsel 114: Kenneth Noland, "Çarpık", 1958, Tuval üzerine Magna, 170.5x 175.3 cm.



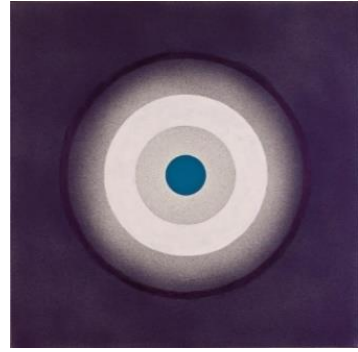
Görsel 115: Kenneth Noland, No:1, 1958, tuval üzerine akrilik, 83.82x83.82cm, Clement Greenberg koleksiyonu

Seriye ait diğer iki örnekte fon ile birleşen dağınık renk alanların etkisi ile hareket izlenimi oluşmaktadır (Görsel 115, 116). Oldukça dinamik bir yapıya sahip olan resimler sanatçının net renk çemberleri ile düzensiz çemberleri bir araya getirdiği etkili örneklerdir.

Resim düzleminin aktif bir şekilde resme dâhil olduğunun görülebileceği Noland'ın resimleri için boş alanların de en az renk alanları kadar önemli olduğunu söylemek mümkündür. Boş alanlar bir yandan zemin etkisini oluştururken bir yandan eş merkezli daireler şeklinde renk alanlara dâhil olmakta ve resmin fiziksel sınırlarını eritmektedir.



Görsel 116: Kenneth Noland, “Rocker”, 1958, tuval üzerine akrilik, 139.1 x 139.1 cm.

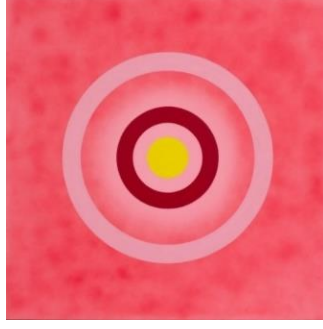


Görsel 117: Kenneth Noland, “Gizemler, Arada”, 1999, tuval üzerine akrilik, 91.4 x 91.4 cm.

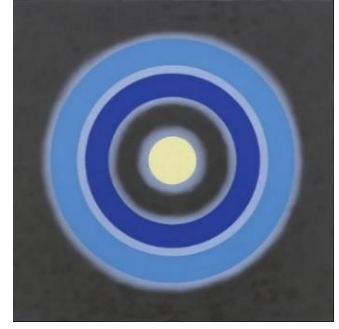
1999 ile 2002 yılları arasında yapılmış on bir parçadan oluşan “Gizemler” serisi tamamı eş merkezli dairelerden oluşan çalışmaları içermektedir (Görsel 117-120). Resimler sadeliğine rağmen dinamik etkidedir. Renk dizilimlerinden kaynaklanan hareket yanılsaması söz konusu olup bu anlamda örneklerin optik sanata yakınlık gösterdiğini düşünmek mümkündür. Gizemler serisine ait örneklerde boyanın seyreltilerek kullanımına dayalı dağılma etkisi, sınırların bulanıklaşmasına ve genişleme hissine yol açmaktadır (Görsel 118, 120). Yalın ve enerjik renk alanlarından oluşan çemberler, simetrisinin de etkisiyle dengededir.



Görsel 118: Kenneth Noland, “Gizemler: Kırmızı İmaj”, 2001, tuval üzerine akrilik, 91.4 x 91.4 cm.



Görsel 119: Kenneth Noland, “Gizemler, Öğün Vakti”, 2001, tuval üzerine akrilik, 152.4 x 152.4 cm



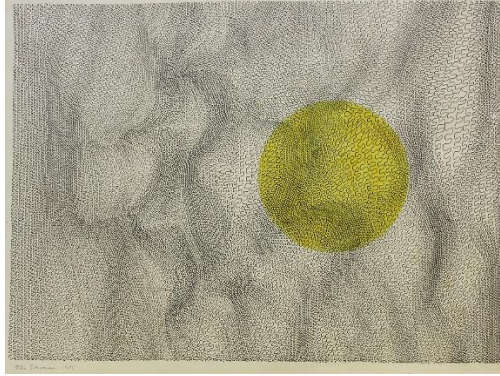
Görsel 120: Kenneth Noland, “Gizemler, Gece Gözyaşı”, 2002, tuval üzerine akrilik, 154.62 x 153.67 cm

Dairenin geometrik bir şekil olarak barındırdığı özellikler, kare biçimi ile yardımcı bir elemana ihtiyaç duymadan gösterdiği denge ve uyumu sanatçının bu formu seçmesinde etken bir rol oynamış olabilir. Dairenin herhangi bir sembolik anlam taşımasa bile görsel anlamda dengeyi karşılayan en sade biçim olduğu söylenebilir. Bununla birlikte rengin dengeli açılımı için avantajlı biçim olduğu da göz önünde bulundurulduğunda Noland'ın resimsel uzamın ve resim düzleminin ifadesine yönelik yaptığı pratiklerin bir ürünü olan eş merkezli daireleri; renk, dinamizm, hareket, denge gibi temel plastik problemlerin tek bir yapı üzerinden çözümlenmesinde ideal form olarak kendini göstermektedir.

1.2.4. Oli T Sihvonen; Karmaşık Varyasyonlar

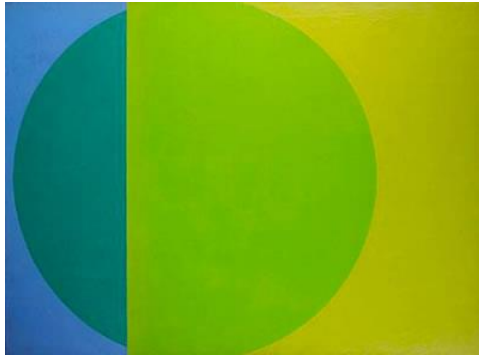
Finlandiya kökenli sanatçı Oli Sihvonen Mondrian ve Joseph Albers'in etkilerini taşıyan, sert kenarlı biçimlerden oluşan resimleri ile bilinmektedir. 1960-70 yılları arasında yapmış olduğu soyut kompozisyonlarında elips ve daireleri de dikkat çekmektedir (Bu eserleriyle Mondrian'dan ayrışır). Sanatçı kendinden hareket özelliği taşıyan elips ve daireleri dörtgen tuvalerle birlikte kullanmıştır. Daire ve elipslerin temel elemanlar olduğu resimleri için, biçimlerin kombinasyonlarına ek olarak renklerin vurgularını da kullanarak hareket yanılsamaları oluşturmaya ağırlık verdiği söylenebilir. “Sarı Küre ile Soyutlama” resminde dikdörtgen kadraja yerleştirilmiş sarı daire üzerinde çizgi örgüleri görülmektedir (Görsel 121). Kesintisiz dalgalı çizgilerin dalga büyüklük ve sıklıkları değiştirmekle birlikte çizginin hareket yönleri ile de oynayan sanatçı bu sayede gözün algısını

bozarak yüzeyde bir hareket yanılsaması oluşturur. Aynı çizgiler üzerine denk geldiği simetrik ve düzgün sarı daireyi deforme göstermektedir.

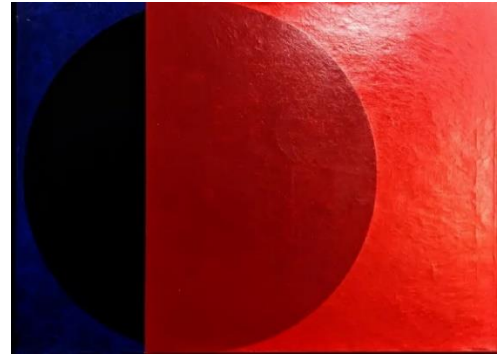


Görsel 121: Oli Sihvonen, Sarı Küre ile Soyutlama, kâğıt üstüne dolmakalem, mürekkep ve suluboya, 15 x 20 1/4 inc, 1955

Görsel 122 ve 123'te aynı kompozisyonun iki farklı uyarlaması görülmektedir. Bu örneklerde sanatçının denge problemini tamamen biçim, renk karşıtlıklarına dayalı çözümlemesi görülebilmektedir. Tuvali dikeyde bölen çizgi, Resim düzlemini kare ve dikdörtgen parçalara ayırırken, kusursuz tam dairenin konumu, onun farklı büyüklükteki iki ayrı daire olarak algılanmasına neden olmaktadır. Dikdörtgen, kare ve daireye dayalı kompozisyon biçimsel ilişkileri rengin uygulanma biçimleri ile vurgu kazanmaktadır. Görsel 122'de mavi renge eklenen sarı ile rengin dört ara tonu kompozisyonun renk düzenlemesini oluşturur. Aynı şekilde görsel 123'te mavi ve kırmızıya dayalı bir renk düzenlemesi söz konusudur.



Görsel 122: Oli T Sihvonen, "Kusursuz Daire" (Elips Serisinden)



Görsel 123: Oli Sihvonen, "Dairedeki Sırlar", Mavi ve Kırmızı Sert Kenarlı Geometrik, 1962

Her iki resimde de mavi renkli alanlara düşük oranda katılan sarı ve kırmızı geometrik parçalarda kademeli olarak öne çıkma etkisi oluşturur. Sarı ve kırmızının yoğunlaştığı geniş alanlar birleşip şeffaf görünümlü kareyi ortaya çıkartır. Sihvonen, son derece basit görünümlü bu iki örnekte temel geometrik biçim-renkleri kullanarak sanatın uçsuz bucaksız alternatif yelpazesini en sade ve estetik haliyle ortaya koymuştur. Resimde hareket kavramını gözün algıları ile oynayarak çözümleyen sanatçı için daireler ve parlak ışık renkleri biçilmiş kaftan gibidir.

Elipsler serisine ait iki eserde parlak ışık değerlerine sahip renkler resme canlılık ve titreşim yanılsamasına bağlı bir hareket etkisi katmaktadır (Görsel 124, 125). Turuncu zemin üzerine boyanmış iki mavi elipsin aktif özellik sergilemesine karşın kırmızı elips¹, resim düzleminin derinliklerinde sabit bir gölge izlenimi sunmaktadır (Görsel 124). Yine Görsel 125'te mavi üzerine ikili şekilde gruplanmış elipsler görülmektedir. Burada hareketin en fazla kırmızı elipsler üzerinden algılandığı söylenebilir. Renklerin oluşturduğu titreşim etkisi sırasıyla kırmızı, yeşil ve sarı elipsleri yüzeye doğru hareketlendirmektedir. Görsel 124'te turuncu rengin parlaklığına karşılık görsel 125'te daha mat ve sabit mavi renk hareket etkisini desteklemektedir.



Görsel 124: Oli T Sihvonen ,
“Kırmızı, Turuncu, İki Mavi”,
1969, Tuval üzerine yağlıboya,
147x162 cm

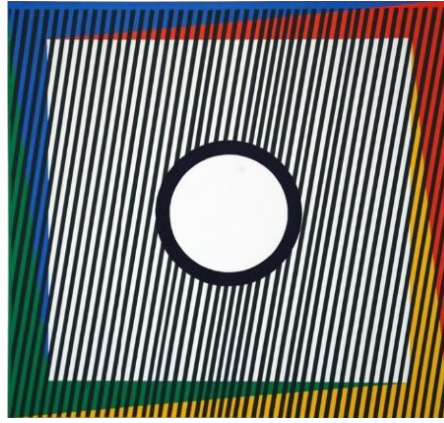


Görsel 125: Oli Sihvonen, Mavi Üzerine Çift Matris, tuval
üzerine akrilik, 147 x 294cm,
1969

Renk ve biçimlerin kullanımına dayalı benzer bir hareket etkisinden Görsel 126 için de söz etmek mümkündür. Resim geometrik şekil, renk ve yüzeylerin optik

¹ Sol yukarıdaki mavi elipsin altında kurgulanmış, elde edilen görsellerde algılanması zor olduğu gözlemlenen biçim.

ilişkilerini sunmaktadır. Sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renklerden oluşan çerçeve şeklindeki alan üst üste bindirilmiş farklı açılardaki karelerin oluşturduğu döngüsel bir harekete işaret etmektedir. Beyaz kare, tuvalin kenarlarına paralel durarak bu hareket etkisini dengelemektedir. Çapraz açıda yerleştirilmiş siyah çizgiler gözde bir titreşim algısına bağlı ikinci hareket yanılsamasını oluşturur. Siyah çember ile çevrelenmiş beyaz daire tüm bu hareket etkilerini sabitleyen bir nokta işlevi görmektedir.



Görsel 126: Oli Sihvonen, İsimless (019), 1988 Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 172,7 x 182,9 cm

“Sihvonen, kendi koyduğu biçimsel sınırlar içinde, statik bir resimde "çok-zamansallık: akış, ritim, vuruş [ve] büyüme" kavramlarını somutlaştıran karmaşık varyasyonlar icat edebildi” (Kelly, 2007). Resmin biçime dayalı özelliklerinden yola çıkarak üretimler yapan sanatçının bu süreçte elips ve daireyi tercih etmesinde yapısal özelliklerinin hareketi uygunluğu geçerli bir sebep olarak düşünülebilir. Geometrik soyut resimde hareketi en dolaysız karşılayan geometrik biçimler elips, küre daire olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda sanatçının resimlerinde daireyi biçimsel ifadenin bir nesnesi olarak kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

1.2.5. Aleksandr Mihayloviç Rodçenko; Materyalist Resim

Aleksandr Rodchenko, görsel sanatların fotoğraf, grafik tasarım, mimari ve resim gibi alanlarına hâkim olup bunları bir araya getirdiği dikkat çekici eserleriyle bilinmektedir. Rus devriminin etkileri ile sanat ve toplumu birleştirme çabasında,

makine estetiğini merkeze alan geometrik yapının ön planda olduğu konstrüktivizmin önemli isimlerindedir. Selim Omarovich Rodchenko'nun sanatını döneminin sanatsal tavırlarını kapsamakla birlikte bağımsız ve deneysel olarak yorumlamakta, yine siyasal kültürel meseleler ile iç içe ve realist bir yapısı olduğuna işaret etmektedir (Omarovich & Magomedov, 1987). Resimlerinde gereksiz gördüğü detaylardan uzaklaşarak geometrik dinamik kompozisyonlar ile resim elemanlarının uzamda yerleştirilmeleri ve hareketlerine yoğunlaştığı söylenebilir. 1915'ten itibaren yapmış olduğu çalışmalarında cetvel, pergel gibi teknik çizim araçlarının kullanımına dair izler görülmektedir (Görsel 127).

Birbirini kesen daire ve düz çizgilerin oluşturduğu kompozisyon kısmen karmaşık, hacimsiz ve renksizdir. Bununla birlikte çizgiler ve bunların kesişmelerinden oluşan alanlar resme dinamizm katmaktadır. Resimde rengin yoksunluğu biçim ve hareketi ön plana çıkartmaktadır.



Görsel 127: Alexander Rodchenko, Kompozisyon, 1915, Kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 25.5 x 21cm



Görsel 128: Alexander Rodchenko, Objektif Olmayan Resim nu. 80 (Siyah Üzerine Siyah) 1918

Görsel 128'de yer alan eserde üst üste binen dairesel formların oluşturduğu dengeli kompozisyon yin - yang sembolünü anımsatır. Siyahın değişen değerleri resme derinlik etkisi katmaktadır. Biçimlerin yerleşimi ışıkla desteklenmiş ve döngüsel bir hareket yanılsaması oluşturmuştur. Omarovich, Rodchenko'nun katılmış olduğu 'Magazin' sergisine 1915'ten kalma eserlerinin Malevich'in

ilgisini çektiğini ve kendisini atölyesine davet ettiğini, Malevich'i ziyaretinin ardından Rodchenko'nun 1916-17 çalışmalarında öğelerin biçimlerini ve kompozisyonun uzamını ortaya çıkarttığını söylemektedir (Omarovich & Magomedov, 1987). Sanatçının 1918 "Objektif Olmayan Resim nu. 80" ile 1920 tarihli "Daire İçindeki Figür" adlı çalışmalarında Malevich'le biçimsel düzeyde kalabilecek benzerliği bu bilgiyi görsel olarak desteklemektedir (Görsel 128,132).



Görsel 129: Alexander Rodchenko, Beyaz Çember, 1918



Görsel 130: Alexander Rodchenko, Nesnel Olmayan Kompozisyon (sarı renkte) № 113. Renk konsantrasyonu, 1920. Tuval üzerine yağlıboya, 71x71 cm

1918 tarihli "Beyaz Çember" isimli tablosu birbiri ile kesişen bir çember ve daireden oluşmuştur (Görsel 129). Dairenin siyah rengi ve sanatçının bir kenarlık gibi kullanmış olduğu mavi çemberi resmin geri planına doğru bir derinlik izlenimi oluşturmaktadır. Üzerinde, zeminle neredeyse aynı tona sahip beyaz çember, birleşik olduğu turuncu çember ile resim düzleminden izleyiciye doğru yönelme etkisi oluşturmaktadır. Benzer renk etkileri 1920 tarihli soyut kompozisyonunda da görülmektedir (Görsel 130). Sarı, mavi, turuncu ve siyah renklerin kullanımına dayalı görsel etkiler, Kandinsky'nin daire ve renk ilişkili resimlerini akla getirmektedir. Nitekim Kandinsky'nin üzerinde yoğunlaştığı nokta çizgi ve düzlem ve bunların karşılıklı ilişkilerine yönelik çalışmaları, renk teorileri ve disiplinler arası sanatsal tavrının Rodchenko'yu etkilediği düşünülmektedir (Omarovich & Magomedov, 1987).

Rodchenko'nun eserlerinde görülebilen Kandinsky ve Malevich gibi sanatçıların etkilerini, Sanatçının resim düzlemine olan deneysel yaklaşımının doğal sonuçları olarak yorumlamak mümkündür. Bu yaklaşım tarzında döneminin sanatçı ve gruplarından beslenip uç fikirleri bir arada kendi tarzında sentezlemesi doğal bir sürecin örneklerini ortaya koymuştur.



Görsel 131: Alexander Rodchenko, Kompozisyon, 1920, Yağlıboya, 71 x 37.5cm



Görsel 132: Aleksandr Rodchenko, Daire içindeki figür, 1920-1922, kâğıt üzerine guaş, mürekkep ve kurşun kalem, 20.2 x 15.2 cm

Bununla birlikte sanatçının içerikten ziyade biçime olan yaklaşımı daire içeren kompozisyonları için Kandinsky, Malevich gibi sanatçıların semantik ya da sembolik yaklaşımlarının aksine daha materyalist bir tavrın ürünleri olarak yorumlanabilir. 1920'li yıllarda yapmış olduğu kompozisyonlar görsel izlenimlerinin yanı sıra isimleriyle de bu düşünceyi destekler niteliktedir.

1.3. Postmodern İfade ve Çağdaş Sanat

Postmodern ve Çağdaş Sanatı, resmin tuval yüzeyinin dışına taşıdığı, malzeme çeşitliliğinin arttığı, politik ideolojik, toplumsal söylemlerin, felsefenin sanata tekrar dahil olduğu, hikayelerin, anlatıların sanat nesnesinin önüne geçtiği,

düşünceyi temel alan üretimlerin, kolaj, asamblaj vb. kavramların sanatın gündemine oturduğu bir oluşumun genel adı olarak da açıklamak mümkündür. Arthur C. Danto (2010) çağdaş sanatı belirli bir üretim yapısı çerçevesinde üretilen bir sanatın tanımı olarak yorumlamakta ve çağdaş kavramının sanatsal üslupların kullanımına işaret ettiğini düşünmektedir. Postmodern ve Çağdaş Sanatla “disiplinler arası” kavramı görünürlük kazanmaktadır. Modernizmde alışıldık bir tablo olan disiplinler arası net sınırlar postmodernizm ve çağdaş sanatta ortadan kalmıştır. Çeşitli disiplinlerden beslenen sanatçıların üretimleri; sanatsal tekniklerin iç içe geçtiği sınırların eridiği, sanatın kapsamının tartışıldığı bir alanı işaret etmekte, fiziksel yapısı ve içerik bakımından da çok seslilik özelliği göstermektedir. Sanatın dil ve söylemlerindeki bu çok seslilik, tekniklerin buluşması, eserler için tanımsızlaşma gibi özelliklerin belirmesinin yanı sıra klasik anlamda sanatın izleyici ile buluşmasında önemli bir araç olan galerilerin etkisinin de azaldığı görülmektedir. Sanat eserlerinin sergilenme alanları çeşitlenmiş, yerleştirmeler ve düzenlemelerle oluşturulan alanlar da sanat eseri haline gelmiştir. Bazı sanatçılar için doğa ve yaşam alanları sanatlarının bir nesnesi haline gelmiştir. Dijital alanda yapılan, çeşitli medya araçları ile oluşturulan eserler fiziksel mekanlardan bağımsızlaşmıştır. Sanat izleyicisinin bir gözlemci olma sınırlarının dışına çıkıp katılımcı olduğu hatta sanat eserinin bir parçası haline dönüştüğü çok boyutlu eserler üretilmiştir.

Tüm bu süreçler ve çeşitlilik içerisinde daire gerek kavramsal gerekse biçimsel varlığını korumuştur. Çağdaş Sanat içindeki varlığının anlam çeşitliliği ile birlikte devamlılık arz eden daire, Hon Chi Fun, Yayoi Kusama, Terry Winters ve Gencay Kasapçı gibi sanatçıların bazı eserlerinde varlığın, sonsuzluğun ve yaşamın sorgulandığı sanatsal üretimlerin merkezinde kendisini göstermektedir.

1.3.1. Hon Chi-fun; Eterik Küreler

İlk mesleği posta müfettişliği olan Hon Chi Fun, Hong Kong'un 1960'lı yıllarda çok kültürlülüğünün etkisi ile uluslararası yapıları birleştirmiş ve farklı sanatsal deneyleriyle öne çıkmış, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Serigrafi

baskıları ve soyut dairesel formları ile tanınan sanatçı 1964’ te kurulmuş ve 1971’ e kadar aktif olmuş Hong Kong’un yerel avangardları olarak bilinen Daire Sanat Grubunun kurucularındandır. Manzara resimleri ile başladığı sanat hayatı karışık teknikleri uygulamaya başladığı deneysel çalışmaları ile yön değiştirmeye başlamıştır. 1960’ların sonlarına doğru resimlerinde daire kullanımı yoğunlaşmıştır. Dini ve edebi metinleri de kullanarak resimlerinde dairenin ruhsal etkisini arttırmakta ve bu yolla izleyiciyi farklı evrenlere yönlendirmektedir. Sanatçının daire üzerine yorumu şöyledir; “Daire benim, kendi varlığımın biçimi, değer verdiğim ve beslendiğim görüntü. Aradığım mükemmellik dünyası...” (Lee, 2019).



Görsel 133: “Mavi Girdap”, Hon Chi-fun, 1966, 204x101,5 cm, tuval üzerine yağlıboya ve demir tekerlek

Mavi Girdap adlı çalışması tuval üzerine karışık teknikle yapılmıştır (Görsel 133). Arka planda biri diğerinin iki katı genişlikte bir araya getirilmiş iki tuval bulunmaktadır. Bir kısmı renklendirilmiş eş merkezli daire çizimlerinin ortasında paslı demir bir tekerlek bulunmaktadır. Tekerleğe en yakın dairede Çince karakterler ile “girdap-dönüş” kelimesinin karşılığı yazılmıştır. Monokrom şekilde renklendirilmiş resimde dairelere bağlı oluşan hareket hissi, tekerleğin dönme hareketine yaptığı simgesel vurgu ve Çince karakterlerin anlamları ile güçlenmektedir.



Görsel 134: Hon Chi-fun, "Ateş Banyosu", 1968, tuval üzerine yağlı boya, akrilik ve ipek baskı, triptik, 132,1 x 396,3 cm. Hong Kong Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Kırmızı ve yeşil renk zıtlıklarının hâkim olduğu, yaklaşık dört metre uzunluğunda olan Ateş Banyosu isimli triptik çalışması kişisel (günlükler) ve felsefi metinler, fotoğraflar gibi imgelerin baskıları ile çeşitli şekillerde bir araya getirilmiş dairelerden oluşmaktadır (Görsel 134). Her dairenin içinde farklı bir görüntü bulunmaktadır. Daireler burada değişen görsel ve metinler arasında akışı sağlayarak bütünleştirmenin yanı sıra resmin görsel ritmini de oluşturmaktadır.

"Yüzen Ağırıklar" (1976), Budist Sutra kitaplarından alınan metinlerle yazılmış büyük, parlak bir küreden oluşmaktadır (Görsel 135). İki parçaya bölünmüş kare tuvalin alt kısmında kürenin kapladığı alanda yazılar bulunmaktadır. Renk kullanımı ve yüzeyi işleme şekli kürenin tuval yüzeyinden dışarı çıkar şekilde üç boyutlu algılanmasına neden olmaktadır. Renklerin etkisiyle bir ağırlık izlenimi uyandıran küre aynı zamanda açık renkli alt bölüm içerisinde yüzer görünümündedir.



Görsel 135: Hon Chi-fun, "Yüzen Ağırıklar", 1976, Tuval üzerine akrilik, Sanatçının koleksiyonu



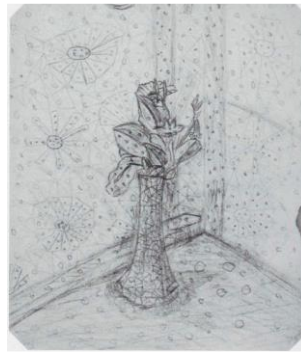
Görsel 136: Hon Chi-fun, "Sıfır ve Hiçlik", 1996, tuval üzerine akrilik, 103,5 x 103,5 cm. Sanatçının koleksiyonu.

“Sıfır ve Hiçlik” (Görsel 136) adlı resminde sınırları sisli arka planla birleşen bir küre bulunmaktadır. Kürenin yanında Çince karakterler ile dikey bir yazı bulunmaktadır. Sanatçının fırça darbeleri küreye gerilim ve hareket etkisi kazandırmaktadır.

Hon Chi-fun’ un daire-küreleri en sade görünümünde bile hem plastik yönüyle kompozisyonlarının etkisini güçlendiren hem de resmin manevi yönünü arttıran bir eleman olma özelliğindedir. Varlık kavramı ile ilişkilendirdiği daire-küreleri izleyiciyi manevi evrenlere yönlendirmektedir.

1.3.2. Yayoi Kusama; Sonsuzluk Odaları

Pek çok sanatçının daireyi sanatında gerek tinsel gerekse nesnel ifadesi ile kullandığı bilinmektedir. Ancak Yayoi Kusama sanatta dairenin kullanımı adına ayrı bir yerde durmaktadır. Daireler onun sanatının hem nesnel olarak hem ifade olarak yoğun bir şekilde merkezinde yer almaktadır. Çocukluk yıllarından beri sahip olduğu rahatsızlık onun her yerde çeşitli şekiller ama en çok da benekler (noktalar, daireler) görmesine sebep olmaktadır. Erken yaşlardan itibaren sanatına yansımış olan rahatsızlığının (Görsel 137) etkilerinin kendine özgü çarpıcı dilinin oluşmasında önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Tuval çalışmalarından disiplinler arası farklı alanlarda yapmış olduğu sanatsal üretimlerine kadar çoğunlukla bu benekler ana unsur olarak göze çarpmaktadır.



Görsel 137: Yayoi Kusama, “İsimsiz”, 1939, kâğıt üzerine kurşun kalem, 24.8 x 22.5 cm, Sanatçının koleksiyonu

Kusama'nın daireleri ve dairesel formlar, tekrar yoluyla sonsuzluğun bir ifadesi olma özelliği taşımaktadır. Dairenin farklı büyüklükteki tekrarıyla bütün-parça ilişkisine dayanan çalışmaları arasında en etkileyici işleri sonsuzluk–hiçlik kavramlarını izleyiciyi eserin bir parçası haline getirerek sunduğu “Silinmişlik Odaları” ve “Sonsuzluk Odaları”dır.

2020 yılında izleyici-katılımcıyla buluşturduğu “Silinmişlik Odası” ya da “Yok Etme Odası” olarak bilinen enstalasyon çalışması tamamen beyaza boyanmış nesnelere dekore edilmiş bir odada gerçekleşmektedir. Ziyaretçiler kendilerine dağıtılan farklı büyüklük ve renkteki dairesel etiketleri odada bulunan yüzeylere yapıştırarak eserin üretim aşamasının bir parçası haline gelirler. Sergi sona erdiğinde odadaki tüm nesnelere üst üste yapıştırılmış etiketlerin arasında algılanamaz bir hal alır. Odadaki her şey silinmiştir.



Görsel 138: Yayoi Kusama, “Yok Etme Odası” ya da “Silinmişlik Odası” 2002 - Tate Modern, 2012. Fotoğraf (c) Tate fotoğrafı



Görsel 139: Yayoi Kusama, “Silinmişlik Odası”

Bu çalışma için çift yönlü bir etkiden söz etmek mümkündür. Ziyaretçilerin odayı etiketlerle doldurmaya başladıkları ilk anlarda renksizliğin sonucu olarak yüzey algısındaki bozulma renkli dairelerin dâhil olmasıyla bir çeşit varoluş kavramı ile etkileşim deneyimi yaşatır. Buna karşılık etkinliğin son zamanlarına dâhil olan katılımcılar için nesnelere renkli benekler arasında görünürlüğünü kaybetmesi ile ortaya çıkan sonsuzluk hissi içinde yok olma kavramı ile etkileşim kurdukları bir deneyimden söz edilebilir.

Kusama'nın Victoria Trienali Ulusal Galerisi'nin açılış töreni için oluşturmuş olduğu, sahnesi bir apartman dairesi olan enstalasyonu “Çiçek Takıntısı” farklı renkteki daireler yerine tek renkteki çiçeklerden oluşan bir “Silinmişlik” odasıdır.

Sonunda kırmızı ve siyah beneklerin kapladığı bir uzama dönüşen oda varlığın silinip yok olduğu ve sonsuza karıştığı anı gözler önüne sermektedir.



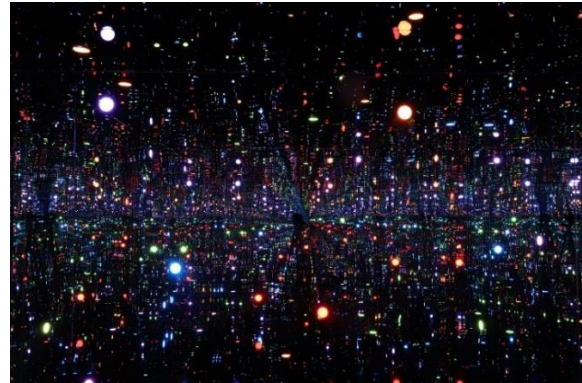
Görsel 140: Yayoi Kusama, “Çiçek Takıntısı”, Fotoğraf: Eugene Hyland, Enstalasyon, Silinmişlik odaları, 2017

Görsel 141: Yayoi Kusama, “Çiçek Takıntısı”, Fotoğraf: Eugene Hyland, Enstalasyon, Silinmişlik odaları

Benzer etki “Sonsuz Aynalı Odalar” için de geçerlidir. Bu odalar aynalar, LED aydınlatma sistemleri, su havuzları ve bazı diğer yan malzemeler ile oluşturulmuştur. Eserlerinin genel mantığı olan aynı formun farklı renk ve büyüklükteki tekrarı bu odaların temel kurgusunu oluşturmaktadır. Aynalar aracılığıyla çoğaltılan görüntüler arasında izleyici sonsuzluk içinde, var oluş kavramını sorguladığı bir deneyimle karşı karşıya kalmaktadır.



Görsel 142: Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Oda – Milyon Işık yılı Uzaktaki Ruhlar, 2013.



Görsel 143: Yayoi Kusama, Sonsuz Aynalı Oda – Sonsuz ruhum yanıyor ve ışıltıyor, 2019

İzleyiciye kendi yansımasının tekrarı ile oluşan görüntüler arasında varlığını ve sonsuzluk içindeki yerini sorgulatan odalar sanatçının gözünden dünyayı algılama deneyimini yaşatmaktadır. Sanat eserinin aynı anda hem izleyicisi olma hem bir

parçası haline dönüşme deneyimini yaşatması bu odaların muazzam derecede güçlü bir etkileyciliğe sahip olmasının temel sebebi olarak görülebilir. Kusama'nın sonsuzluk odalarının izleyicinin oluşum aşamasında aktif bir eleman olarak dâhil olduğu üç boyutlu resim etkisine sahip olmaları bir başka özellik olarak kendini göstermektedir. Odaların tamamı bir resim yüzeyi olarak düşünülebilir ve katılımcılar burada bilinçli birer fırça gibi davranırlar. Bu anlamda sanatçının eserleri için çok katmanlılıktan söz etmek mümkündür.

1.3.3. Terry Winters; Çözümlemeye Dayalı Resimler

Organik soyut formlar ile çalışan Amerikalı bir çağdaş sanatçı Terry Winters'ın resimleri çözümlenmeye dayalı bir yapıya sahiptir. Aynı anda hem bu dünyaya ait hem başka dünyalardan görünen organik yapılarını soyut bir bileşimde sunmaktadır. Çeşitli resimsel teknikleri kullanan sanatçının deneysel çalışmaları ilginç görsel sonuçları ortaya koymuştur. Resimleri oluşum, dönüşüm parçalanma, bir araya toplanma gibi kavramları düşündürür. Göze hitap eden estetik resimler olmanın yanı sıra izleyiciyi farklı bir bilinç boyutuna davet eder etkidedir. Winters'ın daireleri ip yumaklarını, mikroskobik hücre yapılarını, gezegen ve yörüngelerini yani yaşamın organik yapıtaşlarını anımsatır.



Görsel 144: Terry Winters, “Çift yerçekimi”, 1984, keten üzerine yağlıboya, 203,2x264,16cm



Görsel 145: Terry Winters, “Şema” (57), 1985 – 1986, Grafit, kâğıt üzerine suluboya, 30.48 x 20.32cm



Görsel 146: Terry Winters, “Sentetik Resimler için Modeller #6”, 1994 tifdruk baskı, yumuşak zemin baskı, aquatint ve kabartma baskı, 49,21x56,51cm

“Çift yerçekimi” çizgisel desen ve boyama tekniklerinin bir arada kullanıldığı bir resimdir (Görsel 144). Küresel yapılar üzerinde birbirine bağlanan çizgilerden

oluşan motifler görülmektedir. Monokrom denilebilecek şekilde kullanılan renk ve tonlar resimde iki boyut ve derinliğin aynı anda algılanmasına yol açmaktadır. Atomları anımsatan küresel yapıların dizilimi spiral bir hareket oluşturmaktadır. Resmin görsel merkezi olan koyu alana ve bu alandan izleyiciye doğru olacak şekilde iki yönlü bir akış etkisinden söz etmek mümkündür.

“İşıltı” üç merkezden dağılan dairesel çizgilerden oluşan ve desen özelliği taşıyan bir resimdir (Görsel 147). Monokrom renk kullanımı çizgisel etkiyi arttırmakla birlikte üst üste binen ışık tonları resimde parlak ışık alanların oluşmasına etken olmuştur. Üç boyutlu bir ip yumağını andıran resim fraktal bir etki de taşımaktadır.



Görsel 147: Terry Winters, “İşıltı”, 240 x 339,7 cm, keten üzerine yağlı boya, 2002.

Görsel 148: Terry Winters, “Gezegen”, 2020, Kâğıt üzerine yağlıboya, 101.6x 76.2cm

Görsel 149: Terry Winters, “Mozaik Figürler (1)”, 2011, Keten üzerine yağlıboya, 203,2 x 193,04 cm

Görsel 150: Terry Winters, İsimli, 2020, Kâğıt üzerine grafit, mum ve akrilik, 76,83x 55,88cm

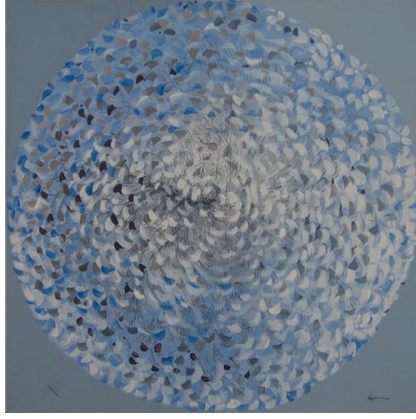
Bir güneşin yörüngesindeki gezegenin hareketlerini ya da bir atomun yapısını anımsatan “Gezegen” adlı resim diğer örneklere göre hacim etkisine sahip değildir (Görsel 148). Farklı büyüklükteki dairelerin dizilimi ile düzenlenmiş kompozisyonda renk zıtlıklarından kaynaklanan bir ön- arka ilişkisinden söz etmek mümkündür. Yörünge şeklinde dizilmiş daireler resme hareket etkisi katmaktadır. Benzer bir etki mozaik biçiminde düzenlediği parçalardan oluşan görsel 149 ve 150’deki örneklerde de görülebilmektedir. Parçaların büyüklüklerindeki çeşitlilik izleyiciyi resmin merkezine doğru yönlendiren bir hareket etkisi oluşturmaktadır. Her iki örnekte de resmin merkezinde yer alan kürelere doğru çekilen izleyici düşünsel boyutta farklı evrenlere davet edilmektedir. Winters’ın örnekleri genel olarak aynı parçanın çeşitli tekrarı ile

oluşan biçim gruplarının düzenlenmesine ve bunların ilişkilerine dayalı kompozisyonlar içermektedir. Yaşamın en küçük yapı taşını, mikro düzeydeki parçaların bir arada olma şekilleri, düzenleri, ilişki bazında sosyal topluluklarla benzerlikleri gibi düşünceler üzerine de sorgulama alanı açan çalışmalar dairenin kullanımı ve ifadesi adına ilginç örnekler teşkil etmektedir.

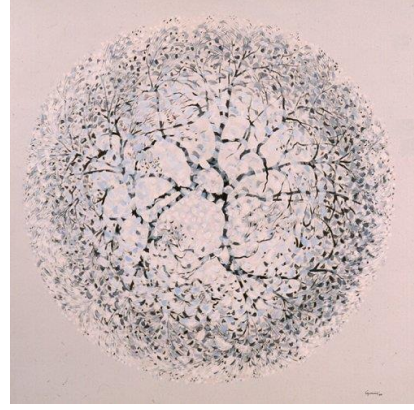
1.3.4. Gencay Kasapçı; Zero

Gencay Kasapçı 1966'da Roma, Galleria Il Segno galerisinde gerçekleştirilen 'Avangarde Zero' sergisine, daha sonra 2016- 17 yıllarında "Zero/1960-2016" başlıklı sergilerle ilk ve tek Türk Zero Sanatçısı olarak anılmaya başlamıştır (Şener, 2017). Art Povera, Art Nouveau, Realizm, Op Art, Minimalizm ve kinetik sanat gibi çeşitli hareketlerle bağlantılı, Işık, hareket, uzay gibi konulara yaklaşımları ile sanatsal üretimlerde bulunan ZERO; Hollanda, Belçika, İtalya, İsviçre, Fransa gibi farklı ülkelerden sanatçıların bir araya geldiği uluslararası bir oluşumdur. Genellikle tek bir formun tekrarına dayalı motifler içeren eserleri monokrom denilebilecek bir renk düzenlemesine ve biçimsel sadeliğinin yanında içerdiği sembolik öğelerle güçlü anlatılara sahiptir.

Pek çok kültür ve inanışta yer bulmuş bir sembol olan yaşam ağacının Kasapçı'nın düşünce ve eserlerini etkilemiş olduğu söylenebilir. "Ağaçların kökleri vardır, bilirsiniz. Bu kökler dünyanın merkezine, kozmosun merkezine iner. Ve göğe uzanan dalları ve yaprakları vardır. Onlar iki dünya arasında bir köprüdür. Benim sanatım da böyle, insanlara nereden gelip nereye gittiklerini göstermek ve düşündürmek için bir köprü" (Khan, 2009) diyen sanatçı, Doğaya Dönüş ve Ağacın Oluşumu (1978-1989) serisinde yaşam döngüsüne yapılmış bir vurgu gibi okunabilecek dairesel formlarla birlikte ağaçları resmetmiştir.



Görsel 151: Gencay Kasapçı,
Doğaya Dönüş ve Ağacın
Oluşumu (1978-1989),1989,
Tuval üzerine akrilik, 80x80 cm

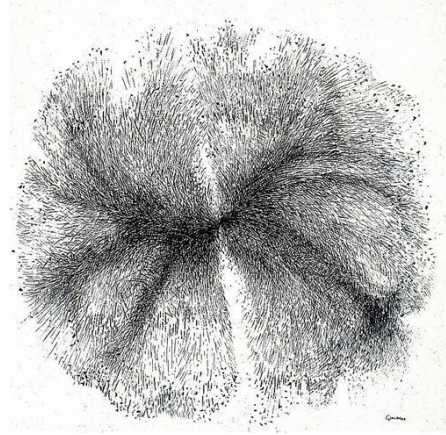


Görsel 152: Gencay Kasapçı,
Doğaya Dönüş ve Ağacın Oluşumu
(1978-1989), Ağaç,1988, Tuval
üzerine akrilik, 100x100 cm

Kare tuvallere dairesel kurgulanmış ağaç resimlerinde parçaların büyüklük ve tonlamaları ile döngüsel bir hareket etkisi oluşturulmuştur. Aynı zamanda izleyiciye doğru yükselen bir hacim etkisi de gözlemlenebilmektedir (Görsel 151-152).



Görsel 153: Gencay Kasapçı, Ağaç,
Tuval üzerine akrilik, 120x120cm

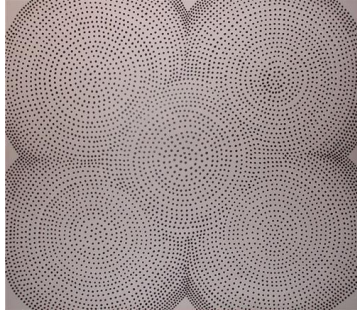


Görsel 154: Gencay Kasapçı, Ağaç,
Tuval üzerine akrilik, 70x70 cm

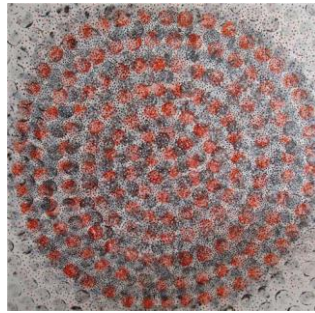
Görsel 153'te yaprakların spiral hareketi ağaç dallarının oluşturduğu parçalanmalarla birlikte desteklemekte ve dıştan merkeze doğru gözü hareket ettirerek resme derinlik etkisi kazandırmaktadır. Görsel 154'de ise birçok çalışmasında olduğu gibi optik yanılsama yaratan kurgu ile düzlemde dışa doğru taşma eğilimi gösteren kompozisyon monokrom ağaç bir baskı resim izlenimi uyandırmaktadır. Bütünü oluşturan çok sayıda aynı özellikte noktanın yoğunluklarıyla merkeze yönelen veya merkezden yükselerek dışa açılan bir

hareket yanılması söz konusudur. Yaşamın bir parçasını konu aldığı bu seride ağacın canlılığıyla ilişki kuran bir yaşam döngüsü, maddi ve manevi arasındaki döngüyle paralellik göstermektedir. Dairesel hareketler döngü düşüncesini sembolik anlamda desteklemektedir. Nashima Khan ile 2009 yılında yaptığı bir söyleşide; sanatçının yaşam, hareket, döngü, süreklilik gibi kavramlara nasıl yaklaştığı ve bunu sanatında nasıl ifade ettiği aslında açıkça okunabilmektedir.

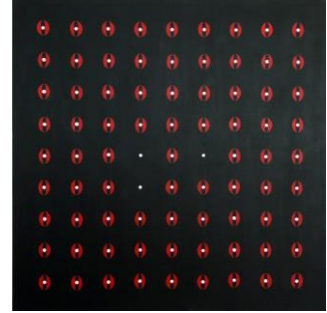
Bir çiçeği büyüttüğünüzde damarlar görürsünüz, belki bir böcek. Mikroskopun altına koyduğunuzda daha fazlasını görürsünüz. Bir atomu, belki protonları görebilirsiniz. Bir çiçeği gördüğünüzde veya bir bardak, hareket yokmuş gibi görünebilir. Ama içeride çok fazla hareket var. Bu hayat verir, kafa karışıklığı yaratır. Hücreler yeni bir şey yaratmak için hareket etmeye ve tekrar bir araya gelmeye devam ediyor (Khan, 2009).



Görsel 155: Gencay Kasapçı, 2013, Tuval üzerine akrilik, 130x150 cm



Görsel 156: Gencay Kasapçı, 2017, Tuval üzerine akrilik, 150x150



Görsel 157: Gencay Kasapçı, 2017, Tuval üzerine Akrilik, 100x100cm

Gencay Kasapçı'nın, aynı elemanın tekrarına dayalı kurgulanmış kompozisyonlarında almış olduğu mozaik eğitiminin etkileri görülebilmektedir. Bununla birlikte 2000'ler ve devamında gittikçe sadeleşen resimlerinde nokta ve daireler temel unsurlar olarak görülebilmektedir (Görsel 155,156). Gencay Kasapçı noktayı yaşam ile bütünleşik bir biçimde yorumlamaktadır. "Embriyolar gelişimlerinin başlangıcında küçük noktalardan başka bir şey değildir. Birey dünyaya gelince gelişir, büyür ama sonra yeniden küçücük bir noktaya dönüşerek diğer insanlar ve kitleler arasında kaybolur" (Regano). Sanatçı bu sözleri ile yaşamın ortaya çıkışı gelişimi ve bitişiyle ilişkilendirdiği noktanın sonsuzluk içindeki döngüsel yerini düşündürür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1. UYGULAMA RAPORU

1.1. İçerik - Biçime Yönelik Saptamalar ve Uygulamanın Düşünsel Yönü

Evrende bulunan her şeyin farklı titreşimdeki frekanslardan meydana geldiğinin artık bilimsel olarak da kabul edildiği 21. yüzyılda madde düşüncesinin katılmış hali olarak yorumlanmaktadır. Buna bağlı olarak görüntü, somutlaşan düşüncüyü ifade etmesiyle bir söyleme dönüşür. Sanatın bir anlatıma sahip olması gerekliliği tartışmalı bir konu olsa da en nihayetinde düşüncesinin söylemi olan görüntü, resmin diğer sanat dalları gibi evrensel bir dil olarak görülmesini etkiler. Dolayısıyla bir dil özelliği taşıyan resim, söylemden tamamen bağımsız olamaz. Bununla birlikte anlaşılır olması ya da anlaşılmasının gerekliliği de tartışılabilir bir durumdur. Zihnin yansıması olarak yorumlanabilecek dünyaların resim düzlemine aktarımında kullanılan biçimsel dilin kelimelerinden olan nokta, daire, elips, spiral, çember, küre biçimlerinin en güçlü ifadeye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Geometrik bir biçim olarak sahip olduğu özellikler (hareket, döngüsellik, süreklilik, vb.) ve / veya diğer geometrik biçimlerin çizgisel olarak kendisinden türetilbileceği bilgisi eşliğinde bu formları merkezde görmek mümkündür. Noktadan başlayarak daire, elips, çember ve küre yapılarının düşünsel boyutta ifade ettikleri büyük anlamlar ve sembol özellikleri, söz edilen biçimsel özellikler ile örtüşmektedir. Genel olarak sınırlı görüntüsüne rağmen sınırsızlık, sonsuz potansiyel, tamamlanma, döngü, bütün gibi kavramları karşılayan dairesel formlar aynı zamanda tüm bu yorumlamaları ortaya çıkaran insanı ve bilincini de temsil etmektedir. Sonsuz/sınırsız hiçlikte varlığını anlamlandırmaya çalışan insan zihni için daire: başlangıç ve sonun aynı anda iç içe geçtiği, birbirine dönüştüğü, bir devinime sahip, genişleyen ve kendisinden önce geleni de kapsayan yaratıma şahitliğin en kusursuz somut simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daire kavramı, sonsuz potansiyel taşımaktadır. Ancak madde özelliğini kazanmaya başlayan dairede bu potansiyelin ölçülebilir bir kısmı açığa

çıkılmaktadır. Her dönüşümde başka özellikleri ile tezahür eden daire kavramın ya da başka bir deyişle bütünü zenginliğini açığa çıkartacaktır. Benzer şekilde her şeyi kapsayan her şeyde var olan ana kaynak, öz ya da ilk yaratıcı, hayal edilebilen ve hayalin de çok ötesinde olan sonsuz potansiyele karşı gelmektedir. İnsan bu sonsuz potansiyelin bir yansıması olarak maddesini kazandığında bütün, çeşitlilik ve zenginlikle tezahür eder. Her ikisi de değişkendir. Benzer şekilde hareket ile eş değer görülebilecek zaman kavramı, insan ve daire ile son derece yakın ilişkili olarak düşünülebilir. Tekrar eden hareketin dolayısıyla zamanın bir sembolü olarak daire güçlü bir anlatıya sahiptir. Tüm bunlara ek olarak evrenin mikro düzeylerinden makro düzeylerine kadar, yaşamın-canlılığın başlangıç noktalarında var olan daire formu, sonsuz potansiyelin taşıyıcısı olan en sade form olarak kendini göstermektedir.

Bu düşüncelerin temelinden hareketle bütünü özelliklerini taşıyan parçanın bütünden ayrı düşünülmeceği çıkarımı; maddesel düzeyde düşünülebilecek her şeyin yapıtaşlarını aynı görmeye, madde âleminde tezahür eden nesnellığın de sürekli bir dönüşüm ve devinim içinde olduğu fikrine bağlı olarak bu yapı taşlarından (daireden) başlayan bir inşaya yöneltmiştir. Başlangıçta zaman kavramını merkeze alarak üretilmiş olan çalışmalar ilerleyen süreçte zamanı algılayan insana, insanın özüne, ana kaynağa ve bütün düşüncesine yönelmiştir. Bu süreçlerde hem nesnel hem tinsel açıdan birleştirici olan daire, resimlerin merkezinde kendine yer bulmuştur.

Görsel 158'de yer alan tuval üzerine karışık teknik uygulanmış resimde zaman kavramı ile ilişkili biçimler (çark, güneş, ay, vb.) soyutlanarak; döngüsellik, devinim, süreklilik kavramlarına karşılık gelen daire formunda kullanılmış ve parçalı keskin hatlara sahip diğer biçimler kompozisyonun dengesine hizmet etmektedir. Resimde maddi âlemin temel elementlerinden biri olan toprağın renklerinin seçilmesinde; zaman kavramının, üç boyutlu dünyayı deneyimleyen insanın algısı ile sınırlı olması etkili olmuştur.



Görsel 158: 2010, Tuval üzerine karışık teknik (akrilik boya, yağlıboya, pastel)



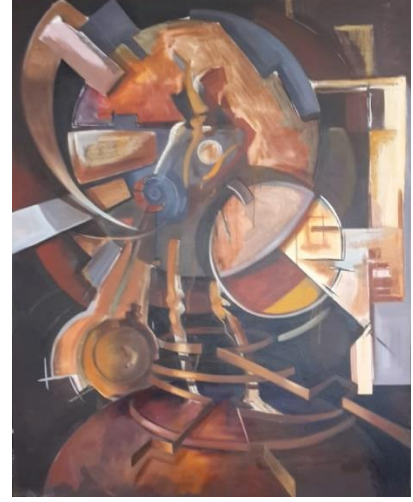
Görsel 159: 2010, Tuval üzerine karışık teknik (akrilik boya, yağlıboya, pastel)

Benzer şekilde görsel 159’da yer alan geometrik soyutlamada madde dünyasında algılanana dönüşen biçimsel yaratımı destekler nitelikte monokrom toprak tonları seçilmiştir. Karışık teknik ile yapılmış bu örnekte daireler resmin ana unsuru olup biçimsel olarak diğer geometrik formlar, lekeler ve çizgilerle bir denge oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Mercek gibi kullanılan daireler, madde âleminde tezahür edene şahitlik eden göz-bilinci temsil etmektedir. Merceğin arkasında kalan biçimler çeşitli şekillerde deforme olmuştur. Bu yolla gözlemciye bir gönderme söz konusudur. Resim yüzeyinde gözlemlenebilen saydam etkiler ve yarım bırakılmış biçimler, her an devam etmekte olan bir yaratımı ifade etmektedir.

Görsel 160’ta yer alan karışık teknik uygulanmış deneysel çalışma, parça-bütün ilişkisinin zaman kavramı üzerinden incelendiği başka bir örnektir. Çalışma kontrplak üzerine ahşap dilimlerinin yapıştırıldığı farklı büyüklüklerdeki üçgen, yamuk ve dikdörtgen şekilli parçalar ve dairelerden meydana gelmektedir. Tel ve halatlar çalışmaya çizgisel etki yaratmak için kullanılmıştır. Burada daire biçimler merkezde güneş ve ay olacak şekilde gezegenler üzerinden bir zamansal kurgunun öğeleridir. Çember alan üzerinde düzenlenmiş çeşitli parçalar zamanın göreceli parçalanma ve dizilimlerini temsil etmektedir.



Görsel 160: 2015, 200x200, Ahşap plaka, kontrplak, halat, tel, çivi



Görsel 161: 2020, Simya, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100

Görsel 161’de yer alan “simya” adlı tuval üzerine yağlıboya çalışma yine daire ve dairesel biçimler üzerinden kurgulanmış bir kompozisyonudur. Resmin merkezinde soyutlanmış bir figür bulunmaktadır. Ayakları altında duran büyük küre dünyayı temsil etmektedir. Küreden kademeli olarak yükselen çember formlar, hareketli etkideki sarkaç formuna, buradan da sarmal yapıya doğru gözü yönlendirmektedir. Figürün arkasında bulunan büyük daire potansiyel alanı, bulunan küçük daire gözlemlenebilir alanı ifade etmektedir. Aynı zamanda çeşitli şekillerdeki geometrik düzenlemeler maddeyi temsil etmektedir. Maddi alan ve manevi alan iç içedir ve sürekli olarak birbirine dönüşmektedir. Resim aynı anda hem bir parçası hem gözlemcisi olduğu âlemin içinde insanı ve dönüşümü tasvir eder. Düşüncenin maddi âlemde tezahürü, her şeyin tek bir kaynaktan oluşuna bağlı olarak tekrar özüne dönüşmektedir. Bazı mistiklerin simyayı insan ruhu ile ilişkilendirmesi, amacının maddelerin değil ruhsal anlamda insanın mükemmelleştirilmesi (Redgrove, 1922) yorumuna paralel olarak insanın; bilincini, ruhunu ve maddesini dönüştürme potansiyeline sahip olduğu düşünülebilir.



Görsel 162: 60x80, tuval üzerine yağlıboya,2022

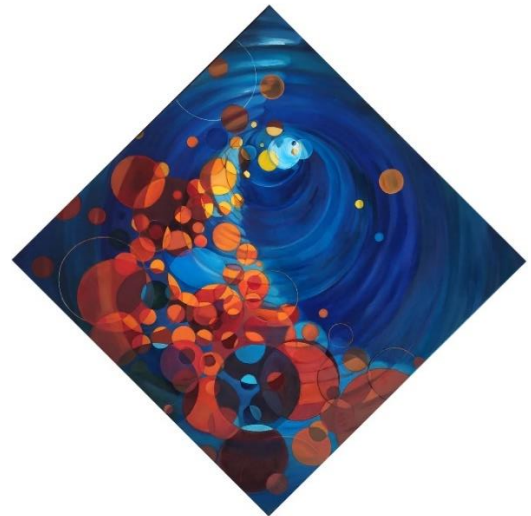


Görsel 163: 2022,Tuval üzerine yağlıboya,99x109

Resim tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır (Görsel 163). Resmin ana unsuru olan dairelere çeşitli geometrik formlar eşlik etmektedir. Dairelerin kesişim alanlarında geometrik biçimlerin tekrarı ile resmin parçalara dayalı ritmi oluşturulmuştur. Renk kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan alanların boyutsuz - düz etkisi, dairelere verilen et kalınlıkları ve gölgelerle desteklenerek bir derinlik izlenimi verilmiştir. Bu durum iç içe geçmiş iki boyut ve üç boyutu ifade etmektedir. Bütünün gerçekte neye benzediği tam olarak bilinmemektedir ancak mercekler aracılığı ile birbirinden farklı ve çeşitli gerçekliklerden söz edilebilir. Görünen doğru fakat eksiktir.



Görsel 164: Tuval üzerine yağlıboya, 2022-23, 100cm,



Görsel 165: Tuval üzerine yağlıboya, 2022-23, 80x80,

Görsel 164 ve 165'teki örnekler köşeli formlardan arınmış, aynı biçimin çeşitli renk ve büyüklükteki tekrarına dayalı kompozisyonlardır. Daireler resmin hem ana unsuru hem de denge elemanlarıdır. Sıcak renklerin hâkim olduğu resimde (Görsel 164) daireler rengin farklı ışık değerleri ile parçalanmıştır. Yine kontrast renklerin uygulandığı görsel 165'te daireler ya transparan etkide bırakılmış, ya da sıcak ışık renklerle parçalanarak belli bir ölçüde derinlik etkisi sağlanmıştır. Biçimsel olarak ana unsur olan daireler resmin dengesine hizmet ederken sahip oldukları anlam düzeyinde de fikrîsel bütünlüğü oluşturmaktadır. Resimlerdeki daireler mercek ya da renkli filtreler gibi özellikler taşımaktadır. Bu durum çeşitliliğe yapılan bir göndermenin görsel ifadesi olarak varlık göstermektedir. Bilinç karşılaştığı şeyi kendi bütünlüğü içinde kavrar anlamlandırır ve aktarır. Her daire farklı bir bilinç işaret etmektedir. Dairelerin kesişim alanlarında görüntü çarpışır büyür veya küçülür bu durum insan merceğinden görülen yaratımı temsil etmektedir. Aynı zamanda farklı bilinçlerin kesişmeleri ile ortaya çıkan çeşitliliğin görsel bir metaforudur.



Görsel 166: Kanvas üzerine
füzen ve akrilik boya,
76x95, 2022-23



Görsel 167: 2022-23, Kanvas üzerine
mürekkep, akrilik boya, 156,5x179

Görsel ve 166-67-68'deki örnekler kanvas üzerine mürekkep ve akrilik boya kullanılarak yapılmıştır. İç içe geçen daire ve kürelerden oluşan kompozisyonda boyanın su ile dağıtılmasına dayalı etkiler kullanılmıştır. Burada artık yer yer sınırları eriyen daireler boşlukla kaynaşmaktadır.



Görsel 168: 2022-23, Kanvas üzerine mürekkep ve akrilik boya,156x157

İnsanı yaratıcıdan yarattıklarına yöneltmiş bir mercek olarak gören bir zihin için daire tanrının bilinç taşıyan ve farkındalık sahibi iz düşümü olarak insanı sembolize etmektedir. Kendisi de bir yaratım olan insan bir mercek gibi yaratılana çok yönlü bakmakta ve yansıtmaktadır. Varlığa dair şahitliğini büyütme, küçültme, eğme, çarpıtma gibi özellikleri ile yorumlar ve aktarır. Bu hem fiziksel bir bakışa dayalı hem de bilinç düzeyinde bir görme-yorumlamayı ifade etmektedir.

SONUÇ

Resim sanatının geçmişten süregelen geniş yelpazesinde dairenin bir sembol olarak başlamış varlığının sanatçı ve sanat hareketleri özelinde çeşitlenerek sürdüğü görülmüştür. İnsanın doğayı, evreni, varlığı anlamlandırma ve bu anlamları aktarma girişimlerinde, gerek bilimsel gerek mistik açıdan daire bir sembol olarak kullanılmıştır. Bunun yanında bilginin kayıt altına alınması ve aktarımında kullanılan sembollerin resim sanatının başlangıcından itibaren varlık gösterdiği, bu semboller içinden dairenin anlamlarının farklı coğrafya ve kültürlerde ortak özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Dairenin pek çok kültürde; tanrı, sonsuzluk gökyüzü, gök küreleri, döngüsel hareket gibi kavramların simgesi olarak en belirgin ortak sembol olduğu, biçim-anlam- kavram olarak; nokta, elips, çember, küre, vesica piscis ve sıfır ile ortak ilişkileri olduğu saptanmıştır. Bu anlamda sanata yansıyan dairesel formların antik çağlardan beri tanrı-tanrısallık, sonsuzluk, kozmik güç gibi kavramların temsili olarak kullanıldığı, bu çerçevede antik Mısır resimlerindeki güneş disklerinin sembolizmin ilk örneklerinden olduğu anlaşılmıştır. Sembolik anlamları ile daire kullanımının Hristiyan sanatına hale ve mandorla şeklinde yansımaları, İslam sanatıyla da benzerlik göstermektedir. Mitolojik ve alegorik resimlerde tanrılar, ölüm-yaşam döngüsü, sonsuzluğun simgesi olarak daire ve dairesel semboller kullanılmıştır. Buradan hareketle antik dönem resim sanatında, daire sembolizminin evrensel bir ortak dili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan araştırma ve bulgular ışığında; antik çağlardan başlayarak çağdaş sanat içinde de varlığı devam eden tondo biçimlerin dairenin sembolik anlamları aracılığı ile resimlere manevi bir etki katmak ya da tamamen estetik bir görüntü oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülmüştür. Modern öncesi resim sanatında dairenin sembol olarak varlığının yanı sıra kompozisyon kurgusu olarak da kullanıldığı, incelenen örnekler dâhilinde dini temalı kompozisyonlarda yoğunluk göstermekle birlikte resmin manevi etkisini güçlendirdiği ve bu nedenle tercih edildiği yorumuna ulaşılmıştır. Benzer şekilde mitolojik karakter ve hikâye betimlemelerinde; sonsuzluk, yücelik, döngü gibi çağrışımları destekleyecek şekilde örnekler mevcuttur. Doğu Asya'ya ait Budist resim örneklerinde hem bir

kompozisyon kurgusu, hem bir resim elemanı olarak varlık gösteren dairelerin manevi etkiyi güçlendirici özellikler taşımaktadır. Eş merkezli dairelerden oluşan mandalaların manevi yolculuğu vurgulayan, öze dönüş, tanrı da bir olma gibi düşünce temelleri üzerine inşa edildikleri bilgisine ulaşılmıştır. Bununla birlikte Asya kültürlerinden gelen mandala kullanımının etkin örneklerine Hristiyan ve İslam sanatında kubbe süslemelerinde rastlanılmış, dini temaya hizmet eden ortak özellikler tespit edilmiştir. Manevi etkiye ek olarak modern öncesi dairesel kompozisyonların kompozisyon elemanları arasında döngüsel bir hareket oluşturacak şekilde kullanılması söz konusudur. Tüm bu bulgular ışığında antik dönemden modern döneme kadar resim sanatında dairesel form ve kompozisyon kurgularının; aşkın olana dair sembolik özellikler taşımakla birlikte, farklı coğrafyalarda ortak amaçlarla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Modern sanatla birlikte dairesel formların ve kompozisyonların kullanımında devamlılık olmakla birlikte çeşitlilik kazanmıştır. Modern dönemde gerçekleşen bilimsel, teknolojik, sosyolojik ve felsefi gelişmeler sanatı çok yönlü etkilemiş, birbiri ile etkileşimde ya da ayrı olarak çeşitli sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. Bu noktada Cezanne'ın doğayı geometrik şekillerle resim düzleminde yeniden oluşturduğu, renk-biçim-yüzey gibi kavramlarla alakalı olarak yaptığı çalışmalarıyla sanata farklı ve yeni bir bakış açısı kazandırdığı ve bu yolla soyut geometrik resmin inşasında ilk yapı taşlarını koyduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Sanata yaklaşımın daha akılcı ve bireysel olduğu modern dönemde sanatçıların içerikten ziyade biçime yönelmeleri, sanatı günlük yaşama çekme girişimleri resim sanatında fark edilir biçimsel değişiklikleri gündeme getirmiştir. Bu değişikliklerle birlikte daire biçimsel özelliklerinin ön plana çıktığı sembolik anlamından sıyrılmış resmin inşasına hizmet eden sıradan elemanlara yani biçimsel ifadenin nesnesine dönüşmüştür. Bu anlamda incelenen Ben Nicholson, Victor Vasarely, Kenneth Noland, Oli Sihvonen, Alexander Rodchenko gibi sanatçıların soyut geometrik resimlerinde daireyi; hareket, ritim, renk, denge gibi plastik unsurlar için bir araç olarak kullandıkları tespit edilmiştir.

Modern öncesi dönemde dini temalı kompozisyonlarda önemli figürlerle birlikte kullanılan daire formlarının modern sanatla birlikte saf bir geometrik şekil olarak

resmin ana unsuru haline geldiği örnekler mevcuttur. Dönemin ışık-renk teorileri, teknolojik gelişmeleri ve düşünsel alanda geliştirilen yeni fikirler eşliğinde metafizik alanın görünürlüğü, buna ek olarak müziğin en soyut sanat formu olarak yorumlanması, bazı sanatçılar için önemli etkilere sebep olmuştur. Bu anlamda resmin merkezine taşınan dairenin renk-ışık gibi kavramlarla birlikte aşkın olanın ifadesi olarak kullanıldığı görülmüştür. Kişisel araştırma ve deneyimlerine dayalı üretim yapan Kandinsky, Delaunay, Kupka, Af Klint gibi sanatçıların; bütünleştirici kaynağa gönderme yapan, sonsuz potansiyeli ifade eden ya da bir söylemi olan önemli bir unsur olarak dairenin resmin merkezinde yer aldığı disiplinler arası eserler üretmişlerdir. Bu anlamda Delaunay'ın, ışığın hareketini evrenin hareketi- döngüsü ile eş değer olarak yorumladığı resimlerinde, benzer şekilde Kupka'nın müzik, titreşim ve ışık kavramlarını birleştirerek yapmış olduğu çalışmalarında dairelerin ana unsur olduğu örnekler görülmüştür. Yine noktanın sonsuz potansiyel barındıran sessizliği ifade ettiğini düşünen Kandinsky'nin biçim-renk-ses ilişkilerine dayalı eserlerinde, mistik deneyimlerinden edindiği bilgiler ışığında üretimler yapan Af Klint'in, bütünü ifade eden zıtlıkların tasvirini içeren etkin örneklerde daire ve dairesel sembollerin ana unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Bu bulgular ışığında modern dönem boyunca resim sanatında dairenin hem tinsel ifadenin hem de biçimsel ifadenin nesnesi olarak kullanılmasının devam ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Post modern ve Çağdaş sanatla birlikte resim sanatının teknik sınırlarının eridiği düşünsel boyutun yanında biçimsel olarak da disiplinler arası uygulamaların varlığı da söz konusudur. Bu anlamda üretim yapan sanatçılar malzeme kullanımı açısından klasik tavırların dışına çıkmış, sanatta biçimsel ve düşünsel çok boyutluluğun olduğu, seçili örnekler üzerinden dairenin varlığı, potansiyel tüm ifade ve özellikleriyle resim sanatında devam etmiştir. Hon Chi-fun, Yayoi Kusama, Terry Winters, Gencay Kasapçı gibi farklı coğrafyalardan sanatçıların yaşamın en küçük yapı taşından sonsuzluğa uzanan tefekkürlerinin bir ürünü olarak eserlerinde nokta ve daireleri kullanmışlardır. Hon Chi-fun'un farklı malzeme ve teknikleri uyguladığı disiplinler arası özellikler taşıyan resimlerinde hareketi yansıtan bir biçimsel öge olmanın yanı sıra metafizik bir ifadede, kendi varlığı ile ilişkilendirdiği daire ana unsurdur. Bununla birlikte aynı formun

tekrarına dayalı kompozisyonlar oluşturan Yayoi Kusama, Terry Winters, Gencay Kasapçı gibi örneklerde sonsuzluk içinde insanın, yaşamın, varlığın ve varlığın yapıtaşlarına dair tefekkürünün bir yansıması olarak nokta, daire, küre ve dairesel biçimlerin kullanımı tespit edilmiştir. Yayoi Kusama'nın "Sonsuzluk Odaları" izleyiciyi hem bir gözlemci hem de bir katılımcı olarak sanat eserinin aktif bir parçası haline getirmesiyle metafizik olanın sanata aktarımında özel ve etkileyici bir örnektir.

Çokgenlerin biçimsel özelliklerinin net söylemlerine karşılık, dairenin sonsuz potansiyeldeki gücü ifade etmesinin, sanatçının aşkın olanı resim düzlemine aktarmasında önemli bir rol oynadığı, aynı zamanda maddi ve manevi anlamda devinim, döngü, bütün, sonsuzluk, yaşam gibi kavramlar ile ilişkilendirilen en mükemmel form olarak kabul edildiği sonucuna varılmıştır. Son bölümde yapılmış olan ve uygulamaların sonucunda dairenin sonsuz potansiyel özelliği sebebiyle düşünsel boyutun bir yansıması olarak algılanabilir alanda oluşabilecek tüm biçimlerin kaynağı olduğu çıkarımına ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Adams, D. (2019). Hilma af Klint at the Guggenheim Museum A Significant Artistic Event in the Artworld. *being human*, s. 26-32.
- Armstrong, K. (1998). *Tanrı'nın Tarihi*. (Ö. H. Emiroğlu, Çev.) Ankara: Araç yayınevi.
- Arslan, N. (2019). Erken Bizans Sanatında Mandorla Tasvirleri. Çanakkale.
- Assmann, J. (2019). Ouroboros The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun. *Journal of the History of Reception of Ancient Egypt*, 19-32.
- Bentov, I. (2004). *Çılgın Sarkaç*. (N. Özcan, Çev.) İstanbul: Meta Basım Yayın.
- Black, J., & Green, A. (2003). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller*. İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Bonhams. (2022). 2022 tarihinde bonhams.com:
<https://www.bonhams.com/auctions/26552/lot/50/> adresinden alındı.
- Bonsdorff, A.-M. v. (2019). František Kupka: Sounding Abstraction –Musicality, Colour and Spiritualism. *FNG Research*.
- Brauer, F. (2015). František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia. *Magnetic Modernism*, 135-163.
- Campbell, J. (tarih yok). *Doğu Mitolojisi -Tanrının Maskeleri (Cilt 2)*. (K. Emiroğlu, Çev.) İmge kitabevi.
- Cibran, H. (2013). *Halil Cibran Bütün Eserleri I (2 b.)*. İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Cündioğlu, D. (2010). *Daire'ye Dair*. İstanbul: Kapı.
- Çitil, P. D. (2021, Şubat). Metafizik Okumaları 60. Seminer. *Metafizik Okumaları*. İstanbul.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deveci, A. (tarih yok). İslam ve Diğer Doğu Dinlerinin Resim Sanatında, Kutsal Hale. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(53), 361-370.
- Dönmez, A. B. (2009). İbn Sînâ Felsefesinde Hareket Kavramı. İstanbul.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözüğü*. (P. D. Kazancıgil, & A. Bereket, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Ensert, H. (2005). M.Ö. İkinci Binde' Kanatlı Güneş Kursu İle Taçlandırılmış Anadolu Hitit Figürleri. *Anadolu / Anatolia* .
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Zafer Matbaası.
- Frantisek Kupka- A Retrospective*. (1975). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- GalleriesNow*. (2022). 2022 tarihinde galleriesnow.net:
<https://www.galleriesnow.net/shows/victor-vasarely-einstein-in-the-sky-with-diamonds/> adresinden alındı
- Göğebakan, Y. (2017). Hale Biçiminin Kaynağı ve Erken Hristiyan Resim Sanatında Kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(38), 21-36.
- Higgie, J. (2016). Press Release Hılma Af Klint Painting The Unseen. *Longing for Light:The Art of Hilma af Klint*. Londra: Serpentine Gallery.
- Hughes, G. (2007, Jun). Envisioning Abstraction: The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk". *The Art Bulletin*(89), 306-332 .
- Hurufilik*. (tarih yok). 2022 tarihinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi:
<https://islamansiklopedisi.org.tr/hurufilik> adresinden alındı
- Ifrah, G. (2002). *Rakamların Evrensel Tarihi- V Sıfırın Gücü* (9 b.). (K. Dinçer, Çev.) Ankara: Tübitak.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri* (4 b.). İstanbul: okuyan us.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* . İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Kandinsky, W. (tarih yok). *Point And Line To Plane*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Karaman, Y. (2019). Ontolojinin Sınırları: Platon'un Khōra Kavramı. Ankara.
- Kelly, J. (2007). James Kelly Contemporary - Press Release. *Oli Sihvonen-Ellipse Paintings from the 1960's*. Santa Fe.
- Kestel, M. H. (2019). Bedri Ruhselman ve Metafizik Görüşleri . İstanbul.
- Khan, N. H. (2009, march11). Creating Motion on Canvas. *the arts*(8), s. 17.
http://www.gencaykasapci.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/&iName=1363/1363-003&iType=jpg adresinden alındı
- Lawlor, R. (1982). *Sacred Geometry-Philosophy and Practice*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Lee, C. (2019, Mayıs 1). *Hon Chi-fun's Circles of Life: A Look at One of Hong Kong's Most Important Artists*. Temmuz 4, 2022 tarihinde Zolima CityMag:

<https://zolimacitymag.com/hon-chi-funs-circles-of-life-a-look-at-one-of-hong-kongs-most-important-artists/> adresinden alındı

Mansur, H.-i. (2002). *Tavasin "Ene'l - Hak"*. (Y. GÜNENÇ, Çev.) İstanbul: YABA YAYINLARI.

Masatoğlu, M. (2020). Dharma Kavramı Ve Purusharthalar. *DergiPark*, 195-208.

Matthiesson, S. (2014). *Raising the Flag of Modernism: Ben Nicholson's 1938*. 2022 tarihinde NGV: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/raising-the-flag-of-modernism-ben-nicholsons-1938/> adresinden alındı

Melchizedek, D. (2004). *Yaşam Çiçeğinin Unutulmuş Sırrı 2*. İstanbul: O W O.

Mısır'ın Ölüler Kitabı. (2010). (S. Yeniçeri, Çev.) İstanbul: Neden Kitap .

Museet, M. (2022). *modernamuseet.se*. 10 24, 2022 tarihinde Moderna Museet: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/> adresinden alındı.

Museum of Modern Art (New York. (1936). *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art.

Museum, K. A. (2022). *Kimbell Art Museum*. 08 15, 2022 tarihinde kimbellart.org: <https://kimbellart.org/collection/ap-198515> adresinden alındı

Omarovich, S., & Magomedov, K. (1987). *Rodchenko: The Complete Work*. MIT Press Edition.

Özcan, H. Ö. (2003). Yuvarlak Formların Ortaya Çıkışı ve Avrupa Resim Sanatında Tondo. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(10), 79-91.

ÖZTEKİN, Ö. (2012). Ontolojik Boyutta "Döngüsel Süreklilik" & "Değişim Ve Dönüşüm"ü İmleyen Görsel Sembollerle Şiirin Biçim Düzeyinde Bilinçli Deformasyonu: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Bir Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar. *Turkish Studies*, 2139-2155.

Panofsky, E. (2018). *İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsanlı Temalar* (3 b.). (O. Düz, Çev.) İstanbul: Pinhan.

PER, D. M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi : Sanat , Tasarım ve Bilim Dergisi* (8), 17-26.

Press Release Hılma Af Klint Painting The Unseen. (2016). *Hılma Af Klint Painting The Unseen*. Londra: Serpentine Gallery.

RA. (tarih yok). 2022 tarihinde royalacademy.org.uk: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/invention> adresinden alındı.

Redgrove, H. S. (1922). *Alchemy: Ancient And Modern*. London: William Rider & Son, LTD. .

- Regano, L. (tarih yok). *Gencay Kasapçı, İtalya ve Roma: 50 Yıl Sonra Yeniden Buluşma*. Şubat 2032 tarihinde Gencay Kasapçı:
<http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> adresinden alındı.
- Robbins, D. (1962, 3 1). Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay. *Cubism and Abstract Art: Robert Delaunay*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Robbins, D. (1963). *Cezanne and Structure in Modern Painting*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Rosenthal, M. (Dü.). (1998). *Visions of Paris Robert Deiaunay's Series*. New York: Guggenheim Museum.
- Sparavigna, A. C., & Baldi, M. M. (2016). A Mathematical Study of a Symbol: the Vesica Piscis of Sacred Geometry. *Politecnico di Torino*(560). Nisan 2022 tarihinde alındı.
- Şener, D. (2017 , 12). Gencay ve Doğanın Sıfır Noktası. *Dergipark*, 257-269.
- Şenol, T. (2021). Modern resim sanatı: sanatçı çatışmaları. *AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu*. Tam metin: <https://aart.anadolu.edu.tr/> adresinden alındı.
- T.D.K. (2019). Kasım 04, 2019 tarihinde sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- T.D.K. (2019). Mart 24, 2022 tarihinde sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TheodoreRousseau, J. (tarih yok). *Cezanne*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Tschichold, J. (1935, Nisan). A Quarterly Review of Contemporary " Abstract" Painting & Sculpture. *Axix*, s. 16-18.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum yayınevi.
- Walsch, N. D. (2007). *Tanrı Ne ister?* (T. Penso, Çev.) İstanbul: GOA Basım Yayın ve Tanıtım Hizmetleri.
- White, E. F., & Logan, R. K. (2016). Acoustic Space, Marshall McLuhan and Links to Medieval Philosophers and Beyond: Center Everywhere and Margin Nowhere. *philosophies*, 162-169. doi:10.3390
- Wieseman, M. E. (tarih yok). *Drawn By The Brush: Oil Sketches by Peter Paul Rubens*. Temmuz 2, 2022 tarihinde <https://archive.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/church12detail2.html> adresinden alındı.