

Soyut Sanat Akımlarında Aşkın (Transandantal) Gerçekliğin İfadesinde Kare Formu

The Square Form in the Expression of Transcendent Reality in Western Art

Sadık Arslan^{1*} 

¹İğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Resim Bölümü, Iğdır, Türkiye.
ror.org/05jstgx72

*Sorumlu yazar/Corresponding author:
bahtiyar165@gmail.com

Öz: Kare, sanat tarihinde rasyonel ve ölçülebilir biçim olarak ideal formların yaratılmasında sıklıkla başvurulan bir geometrik bir şekildir. Yirminci yüzyıla kadar sanatta ideal formların yaratılmasında temel geometrik form iken modern sanatta salt biçimsel bir varlık olarak resimlerin öznesidir. Açılarının ve kenarlarının eşit olmasından ötürü yoğun manevi simgesel bir biçimdir. Bu yüzden kare, özellikle soyut sanat eserlerinde fiziksel dünyayı aşan aşkın gerçekliğin simgesi olarak görülür. Bu bağlamda makalenin konusu, manevi simgesel bir biçim olarak karenin varlığını soyut sanat eserlerinin aşkın anlatımlarında irdelemektir. Makale, yirminci yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş sanat eserlerinde kare imgesinin yarattığı aşkınlığı içermektedir. Bu çalışmada amaçlanan, duyu dünyasının ötesindeki gerçeği ifade etmede karenin simgeselliğini irdelemek ve yaşanan literatür eksikliğini gidermektir. Bu bağlamda çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi deseni tercih edilmiş olup soyut sanat örneklerinde karenin varlığı analiz edilmiştir. Makalede manevi simgeselliğiyle karenin sezgisel dünyayı duyumsama, üst gerçekliği kavrama, yüce ve ruhani deneyimi yaşama gibi fiziksel dünyayı aşan aşkın meselelerde bir imge olarak resim sanatında varlık bulduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Aşkın, Biçim, Kare, Soyut sanat, Üst gerçeklik*

Abstract: The square is a geometric shape that has frequently been used in the creation of ideal forms in art history, owing to its rational and measurable nature. While it was a basic geometric form in the creation of ideal forms in art until the twentieth century, it became the very subject of paintings as a purely formal entity in modern art. It is an intensely spiritual symbolic form due to its equal angles and sides. Therefore, the square is seen as a symbol of the transcendent reality that goes beyond the physical world, especially in abstract art works. In this context, the subject of the article is to examine the existence of the square as a spiritual symbolic image in the transcendent expressions of abstract art works. The article examines the square image in works of art that were influential in the first half of the twentieth century. The aim of this research is to examine the symbolism of the square in expressing the reality beyond the sensory world and to fill the gap in the literature. In this context, the document analysis design, one of the qualitative research methods, was preferred in the research and the presence of the square in abstract art examples was analyzed. The article concludes that the square, with its spiritual symbolism, finds expression in painting as an image addressing matters that go beyond the physical world, such as sensing the intuitive world, grasping the higher reality, and experiencing the sublime and spiritual.

Keywords: *Abstract art, Form, Square, Supra-reality, Transcendent*

Geliş/Received: 22.05.2025

Revizyon/Revision: 21.12.2025

Kabul/Accepted: 06.01.2026

Yayınlanma/Online: 26.06.2026

I. GİRİŞ

Kenarları ve açıları eşit dörtgen bir yapı olan kare, iki boyutlu düzleme sahip köşeli geometrik bir formdur. Bu yönüyle alan hesaplamalarında ideal bir ölçü birimidir. Büyük bir alan, karelere bölünerek eşit birimlere dönüştürülebilir. Bu yüzden kare, eşitlikçi bir biçim olarak tanımlanır. Bu özelliğinden ötürü sosyal adaletin ve güvenin simgesidir. Öte yandan yatay ve dikey çizgilere sahip olması, ona sabit ve değişmez bir görünüm sağlar. Düz bir yüzeye konumlandırıldığında kare, durağan bir izlenim verir. Bu özellik, onun güçlü ve dengeli bir biçim olarak algılanmasını sağlar.

Kare, insan yaşamında oldukça işlevsel bir formdur. Tarih boyunca özellikle mimari uygulamalarda yaygın biçimde kullanılmıştır. Antik Çağdan modern döneme kadar hemen hemen her toplumda mimari yapıların temel unsurlarında kare formu görülür. Babil şehir yapılarından zemin planlarına kadar geniş bir yelpazede kare, temel bir form olarak

kullanılmıştır (Munari, 2023, s. 11). Fakat sadece mimaride değil aynı zamanda insan yaşamının hemen her alanında önemli bir form olarak işlev görür. Öyle ki bazen maddi dünyaya ait olmayan soyut gerçekliğin simgeleştirilmesinde bile kareye başvurulur.

Kare, kendi içinde tamamlanmış uzamsal fikrin en iyi ifadesidir. Bu yüzden yoğun manevi bir simgesellik düzenini temsil eder (Munari, 2023, s. 11). Batı metafiziğinde evrenin var oluşuyla ilgili anlatımlarda sıklıkla başvurulmuş biçimdir. Özellikle duyu dünyasının ötesinde üst gerçeklik, saf görüş gibi kavramların ifadesinde karenin simge olarak kullanımının uzun bir geçmişi var. Örneğin Hristiyan ezoterizminin yaygınlaştığı ve Yeni Platonculuğun etkisinin arttığı 16. yüzyıl Avrupası'nda evrenin var oluşuyla ilgili kavramlar, kare simgesi ile metaforlaştırılmıştır. Öyle ki sonsuzluk ve öncesizlik gibi maddi olmayan kavramların aşkın gerçekliği, siyah kareyle temsil edilmiştir.

Sanat tarihinde işlevsel ve estetik bir geometrik form olmanın ötesinde kare, özellikle soyut sanat eserlerinde önemli bir öznedir. Fiziksel dünyanın ötesindeki sezgisel dünyayı duyumsama, üst gerçekliği kavrama, yüce ve ruhani olanı hissetme gibi aşkın anlatımlarında başvurulmuş imgedir. Mutlak ile saf, öz ile aşkın, zamansız ile mekânsız, sonsuzluk ile değişmezlik gibi evrenin soyut gerçekliğini ifade eden kavramların resimsel ifadesinde kullanılan temel bir biçimdir. Fakat özellikle soyut sanat eserlerinde farklı bağlamlarda aşkın anlatımların imgesidir.

Bu makalenin konusu, alan hesaplamalarında ideal bir geometrik biçim olan karenin modern sanat eserlerinde aşkın gerçekliğin ifadesi olarak ontolojisini incelemektir. Bu bağlamda yirminci yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş modern sanat örneklerinde kare imgesi incelenmiş olup, onun duyum ötesi kavrayışlarda simgesel anlamları irdelenmiştir. Dolayısıyla araştırmada soyut sanat eserlerinden Malevich'in (2003), 1918 tarihli *Beyaz Üzerine Beyaz*, Piet Mondrian'ın 1921 tarihli *Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon*, Newman'ın 1950-51 tarihli *Vir Heroicus Sublimis* ve Mark Rothko'nun 1960 tarihli *No.210/No.211 (Turuncu)* adlı eserleri incelenmiştir. Farklı bağlamlara sahip bu dört eserin ortak özelliği, resimlerde kare formunun temel özne olmasıdır. Sanat Tarihsel perspektifle ele alınan araştırma, duyum ötesi kavrayışlardaki karenin anlamına ışık tutmaktadır.

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi deseni kullanılmıştır. Makalede ilkin ulusal ve uluslararası basılı ve online kaynaklar incelenmiş olup konuyla ilgili veriler toplanmıştır. Sonrasında konunun içeriğine uygun soyut sanat eserleri incelenmiş olup karenin aşkın anlatımlardaki varlığını içeren eserler seçilmiştir. Anlaşılır kılmak adına araştırma iki temel bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde karenin sanat tarihindeki serüvenine dair kısa bir bilgi sunulmaktadır. Burada ideal ölçü birimi olan karenin Antik Yunan'dan yirminci yüzyıla kadar resimlerdeki varlığı ve işlevi irdelenmektedir. İkinci bölümde ise soyut sanat eserlerinde aşkın (transandantal) anlatımlarda karenin manevi simgesel varlığı incelenmektedir.

II. SANAT TARİHİNDE KARENİN SERÜVENİNE KISA BİR BAKIŞ

İşlevsel bir yapıya sahip olan karenin kullanımının uzun bir geçmişi var. İlk insanlara ait kaya yazıtlarında, ev ve yerleşim yerlerinde kare biçimler görülür (Munari, 2023, s. 11). Fakat geometrik bir biçim olarak kare, ilkin yüzölçümü hesaplanmak istenen arazilerin bölüştürülmesinde kullanılmıştır. Özellikle Mezopotamya ve Antik Mısır'da arazi anlaşmazlıklarının çözümü için alan hesaplamalarında kareye ihtiyaç duyulmuştur. Antik Yunan dönemine gelindiğinde fiziksel ihtiyaçları karşılamının yanı sıra pozitif bilimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde evrendeki her şeyin matematiksel bir uyuma ve düzene sahip olduğu düşüncesi doğmuştur. Bu düşüncenin sanata yansımaları güzelliğin ideal biçimlerden oluştuğu düşüncesini doğurmuş ve karenin geometrik bir biçim olarak ideal formlar yaratmada önemli bir geometrik form olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla kare, sanatta ideal güzelliği yakalamada işlevsel bir ölçü birimi olarak önem kazanmıştır (Şahin, 2015, s. 5). Antik Yunan filozoflarından Platon, idea olan güzelliğin mekândan, zamandan bağımsız *gerçek, iyi, güzeld*den meydana geldiğini ifade etmiştir (Minor, 2023, s. 52). Dolayısıyla ideal dünyanın bir yansıması olarak düşünülen güzelliğin ancak uyum, düzen ve oranla maddeleşebileceğini düşünmüştür. Öte yandan bu dönemin önemli düşünce okullarından biri olan Pisagor Okulu'nda nesnelerin, sayıların kopyaları olduğu düşünülmüş ve bu bağlamda nesne ve biçim ilişkisi, sayılarla ifade edilen ölçü, düzen ve oranla çözümlenmeye çalışılmıştır (Thilly, 2007, s. 45). Dolayısıyla Pisagorcular, nesnelerin tözünün sonsuz bilinmezlikten matematik ve geometri yoluyla sınırlandırılıp hesaplanmasıyla anlaşılabilirliğini savunmuştur. Bu gerçeklik, karenin de dâhil olduğu geometrik biçimlerle ölçülebilir, hesaplanabilir bir evren anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Orta Çağ sanatında kare, düşünsel ve mistik bir yaklaşımın gölgesinde çerçeve olgusu üzerinden var olur. Bu dönemde çerçeveleme fikri hem resim sanatında hem de mimari uygulamalarda tanrısal güzelliğe ulaşmada oran-orantı ihtiyacının sonucudur. Antik Yunan'ın bir devamı olan Orta Çağ'da güzellik anlayışı, düzen ve uyuma dayanan aşkın bir içeriğe sahiptir. Nitekim Minor (2023), Orta Çağ filozoflarından Augustinus'un dönemin güzellik anlayışını, içsel bir tanrı duygusuyla ilintili olan ölçü ve orantıya dayalı bir şey olduğu şeklinde tanımladığını aktarır (s. 77). Tüm bu düzen ve hizalama ihtiyacı, resim sanatında figürlerin çerçevenin içine sığdırılmasıyla sonuçlanır ve bu sayede sanat eserinin zarafeti, anlatım gücü ortaya çıkarılmaya çalışılır (Eco, 2018, s. 78-79). Dolayısıyla kare, güzelliğin ve uyumun bir ifadesi olan çerçeveleme fikriyle özdeşleşerek Orta Çağ resimlerinde var olur.

Rönesans'ta kare, geometrinin önem kazandığı dünyevi bir düzen ve uyum algısıyla sanatta varlık gösterir. Bu dönemde sanatçılar arasında yaratılan her şeyin temelinde kusursuz bir geometrinin yattığı ve sanatçıların bu geometriyi

tanıyıp anlayarak çizmesi gerektiği inancı hâkimdir (Krausse, 2005, ss. 11-12). Bu inanış, perspektifin kullanılmasıyla birlikte resimlerde mekânsal düzenlemelerin kare formunu içerecek şekilde simgesel bir boyut kazanmasıyla sonuçlanır.¹ Evreni anlama çabasında matematiğe ve geometriye olan yoğun ilgi, resimlerdeki mekânsal unsurların geometrik olarak düzenlenmesine yol açar. Bunun yanı sıra dönemin felsefi yaklaşımların etkisiyle kare, metafizik görüşler içerisinde değerlendirilir. Özellikle Yeni-Platoncu görüşün etkisiyle ideal güzellikle ilişkilendirilen alegorik ve metafizik anlatımlar, kare biçimiyle vurgulanır.² Dolayısıyla felsefe ve metafizik konularında sıklıkla kullanılan kare, dünya ile mistik dünya arasında bağ kuran bir biçim olarak düşünölmüştür. Kare, akıl ile ruh arasında bir tür geçişkenlik sağlayan, ilahi olanı vurgulayan gizil bir biçim olarak tasavvur edilmiştir.

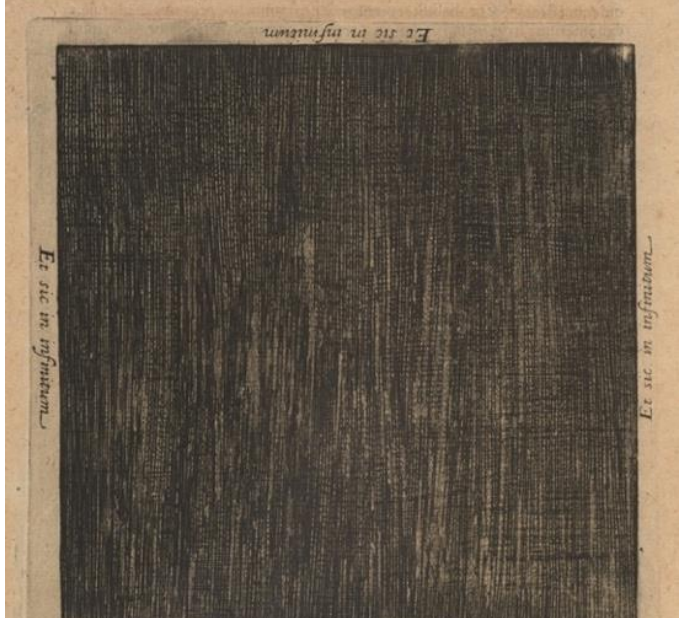
Geç Rönesans döneminde Hristiyan ezoterizminin yaygınlaşmasıyla beden, Yeni-Platoncu felsefe ışığında ele alınır. Bu bağlamda mikro-makro kozmos tartışmalarında insan-evren, akıl-ruh, beden-döngü ikilikleri gündeme gelir. Konuyla ilgili İngiliz bilim insanı Robert Fludd'un matematiksel öğelerle evrenin sonsuzluğu tanımlama çabasıyla tanrı-insan ilişkisine dair bilim temelli ezoterik yaklaşımlar ortaya çıkar. Bunlardan en dikkat çekici olanı, üstün bilgelik ve saf dünya görüşüyle tanrı-insan ilişkisinin anlaşılabilceğini savunan teozofik görüştür (Şahin, 2015, s. 38). Fludd, teozofi fikriyle evrenin sonsuzluğunu ve öncesizliğini, simgesel ve metaforik bir anlatımla siyah kare biçiminde çizmiştir (Görsel 1). Dolayısıyla kare, ilk kez sonsuzluğun sembolü olarak Batı ezoterizminde salt bir biçim olarak imgeleştirilmiştir.

Maniyerizm'den Barok'a devam eden süreçte Rönesans'ın katı ve akılcı ilkelerine yönelik itirazlar, sanatta geometrik unsurların gerilemesine neden olur. Barokta önem kazanan doğalcılık ve idealizm, hareketli kompozisyonların oluşmasına ve geometrik hesaplamaların önemini yitirmesine vesile olur. Bu dönemde ayrıca çizgiselliğin yitirilmesiyle resimsel kompozisyonlarda karenin varlığı çözölür. Dolayısıyla Barok sanatta karenin içinde olduğı geometrik unsurlara rastlanmaz. 18. yy.'ın ikinci yarısında Aydınlanma'nın etkisiyle ivme kazanan rasyonel akılla geometri tekrardan önem kazanır. Fakat Romantik dönemin duygusal içeriğı, resimsel kompozisyonlarda çizgiselliğin dağılmasıyla sonuçlanmış ve geometrik unsurlar resimden uzaklaştırılmıştır. Benzer bir şekilde Realist sanatta da biçimsel kurgu ihtiyacı ve doğayı natüralist bir gerçeklikle aktarma cabası, geometriden uzaklaşmayla sonuçlanmıştır (Şahin, 2015, s. 46).

Empresyonizmde objektif bir bakışla sağlam form oluşturma'nın yerini anlık izlenimlere bırakmasıyla sanatta geometrik unsurlar zayıflar. Fakat Empresyonizm sonrasında geometrik unsurlar, farklı biçim ve kurgularla sanatta yer edinmeye başlar. Özellikle Paul Cezanne'ın biçime yönelik çözümlemeleri sonucu geometrinin yeniden ve farklı bağlamlarla ele alınmasının yolu açılır (Şahin, 2015, s. 49). Cezanne, yapısal unsurlar dahilinde resimsel kompozisyonlarda sanat-geometri ilişkisini çarpıcı bir biçimde çözümlemesiyle sanatta paradigma değişimine sebep olur. Böylece Cezanne ile birlikte geometrik kompozisyonlarda ele alınan dünya duyumsanan dünya değil inşa edilen dünya olarak düşünölür. (Şahin, 2015, s. 52). Cezanne'nın temellendirmeleriyle gündeme gelen geometrik biçimlendirmeler, resimdeki imgelerin doğadan uzaklaşarak parçalanmasıyla sonuçlanır. Bundan sonra kare, diğer geometrik biçimler ile birlikte hem simgesel hem de biçimsel olarak kendi öz niteliğıyle sanatta görünmeye başlar.

III. RESİM SANATINDA AŞKIN (TRANSANDANTAL) GERÇEKLİĞİN İFADESİNDE KARE FORMU

Yirminci yüzyıl başında bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, yaşamı derinden etkileyerek yeni bir gerçekliğin doğmasına neden olur. Bu gelişmeler karşısında zaman ve mekân algısı değişir ve insanın doğadan bağımsızlaşma süreci hızlanır. Doğayla bağı zayıflayan birey, çevresine yabancılaşmaya ve bununla birlikte huzursuz ve refleksif olmaya başlar. Bütün bu gelişmeler, sanata yansyarak sanatçıyı doğa gerçeğine dayanan temsil estetiğinden uzaklaştırır. Tunalı (1981), bu yeni arayışta sanatçının duysal gerçeklikten yola çıktığını ve adım adım ondan uzaklaşarak onu aştığını ifade eder (s. 84). Bundan dolayı imgeler, artık duyu dünyasının gerçekliğini taklit etmekten ziyade duysal, sezgisel ve düşünsel bir



Görsel 1. Robert Fludd, *Koyu Karanlık*, 1617, kâğıt üz. illüstrasyon, 484 x 503 mm.

¹ Piero della Francesca'nın *İsa'nın Kırbaçlanması* tablosunda arka planda mimari yapı, dönemin düzen anlayışına bağı olarak kare formunda resmedilmiştir.

² Albert Dürer'in *Melencolia I* adlı tablosunda arka planda içindeki sayılarla birlikte çizilen kare formu içerdeğı gizil anlamlar bakımından ilginç bir örnektir.

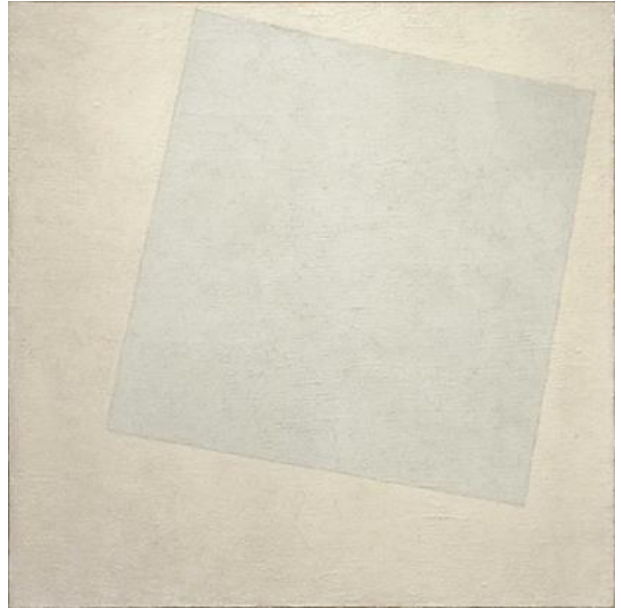
içeriğe evrilir. Bu sayede somut doğa imgeleri terk edilerek doğa gerçeğini içermeyen bağımsız soyut imgeler resimlerde görünmeye başlar. Dolayısıyla insanın doğayla ilişkisinin zayıflaması, soyuta giden resim dilinin oluşmasının yolunu açar. Nitekim Wilhelm Worringer (akt. Tunalı, 2008), soyut sanatın insanın doğayla kurduğu ilişkinin bozulup dünya karşısında yaşadığı iç huzursuzluktan, içtepilerden oluştuğunu ifade eder (s. 126). Bu gerçeklik, imgenin çözülme sürecini hızlandırırken geometrik biçimlerin resimsel kompozisyonlarda doğa temsilinden bağımsız bir biçimde görülmesini sağlar.

Bu dönemde yaşanan yeni gerçeklik, duyular üstü hakiki bir varlık dünyasının aranmasının gerekliliğini ortaya koyar. İsmail Tunalı (2008), bunun “ide’lerin, eidos’un ve öz’lerin” (s. 143) dünyası olduğunu ifade eder. Bu dünyaya ulaşmaya çalışan sanatçı, nesneler dünyasına baktığında, nesnelerin özsel yapısındaki bilgi objelerini soyut-geometrik şekiller olarak tuval üzerine resmeder (Tunalı, 2008, s. 144). Dolayısıyla sanatçı, nesneler dünyasının ötesinde saf, hakiki ve sonsuz olarak ifade edilen soyut gerçeklik arayışında geometrik biçimlere yönelir ve her türlü doğa imgesini terk eder. Bunun sonucu olarak kare gibi geometrik formlar, doğadan kopuşun ve aşkın gerçekliğin sembolü olarak Batı soyut sanatında görülmeye başlar.

A. Üst Gerçekliğin Karesi

Yirminci yüzyıl başında dördüncü boyut olarak zamanın keşfiyle geleneksel uzam algısı değişir. Buna paralel olarak klasik uzaysal geometri kavrayışı yerini meta-geometrik yorumlara bırakır. Bunun sonucunda nesneler dünyasına yönelik kavrayış, yeniden yorumlanarak duyu üstü gerçekliğe olan ilgi artar. Sanatta duyu dünyasını taklit etmeye yönelik genel yaklaşım, duyu üstü gerçekliğe ulaşma arzusuna dönüşür. Bu durum doğa imgelerini içermeyen soyut bir dilin oluşmasına zemin hazırlar. Artık sanatta ifadenin temel biçimlerle temsil edilmenin yolu açılır. Dolayısıyla resim sanatında geometrik biçimler, sezgisel ve duyusal bir üst gerçekliğin ifadesinde temsil imgesi olarak görünmeye başlar. Bu biçimlerden biri olan kare, sanatta görünen gerçekliğin ötesindeki üst gerçeklik anlatımında aşkın bir imge olarak çarpıcı bir biçimde önem kazanır.

Modern sanatta salt bir biçim olarak karenin varlığı, sanat tarihsel bir kırılmayı temsil eder. Sanatta temsil sorunu üzerinden yaşanan bu kırılma, *Siyah Kare* adlı yapıtta tuval üzerine boyanan tek kare imgesiyle çözümlenmeye çalışılır. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (1979), Maleviç’in bu resimden hareketle yeni sanatın geçmişle bütün bağına koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini ifade ettiğini aktarır (s. 64). Aynı zamanda gerçeklik sorunsalının da irdelendiği bu eserde, zihindeki imgelerin gerçekte var olan nesneler olmadığı eleştirisi yapılır. Nitekim Kazimir Maleviç (2021), insanın madde hakkındaki fikir ve kavrayışının aslında gerçeklikle uzaktan yakından ilişkisi olmayan çarpık imgeler yığını olduğunu ifade eder; gerçeklik, değişkendir ve zihinde bir tür bozulmaya maruz kalan gerçekliği işaret eden unsurların karşılıklı etkileşimiyle belirginleşir (s. 23). Maleviç (2021), gerçeklik eleştirisinde maddenin fiziksel yapısının tespitinde bilincin ne derecede öznel bir yargıya sahip olduğuna dikkat çeker; iki boyutlu bir imge, taklit edilen bir fenomenin kendisi değildir, onların bilinçaltı verisidir (s. 26). Bu bağlamda duyu dünyası nesnelerinin temsil imgeleri, aslında öznel bilinçaltı verisinin birer ürünüdür. Bu sayede nesnelerin temsil imgeleriyle ilgilenmeyen Maleviç, nesnelerin üst gerçekliği için geometrik imgelere başvurur. Bu imgelerden sıklıkla başvurduğu kare imgesi, aşkın gerçekliği ifade etmede onun resimsel tavrını şekillendirir. Özellikle *Beyaz Üzerine Beyaz* tablosu hem biçimsel hem de renksel olarak üst gerçeklik olarak ifade edilen aşkınlığı içermesi bakımından incelenmeye değerdir (Görsel 2).



Görsel 2. Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Beyaz*, 1918, tuval üz. yağlıboya, 79.4x79.4 cm.

Beyaz Üstüne Beyaz tablosu, sıcak beyaz zemin üzerine boyanmış soğuk beyaz kare imgesinden oluşur. Zemine eğri bir biçimde konumlandırılan kare, resmin uzamında hareket eder gibi görünür. Durağan ve hareketsiz duran kare zeminin tersine eğri kare, sağ üst köşeye doğru bir hareket algısı yaratır. Dolayısıyla burada karenin duyumsal doğasına yönelik çarpıcı bir tespit görülür. Çünkü kare, duyumsal olarak hareketsiz ve statik bir yapıdadır. Fakat bu tabloda karenin eğik konumlandırılmasıyla resme hâkim durağan etki bozulur. Lipsey (2004), küçük bir eğimle yaratılan hareketin karenin içkin ağırlığını hafiflettiğini ifade eder. Ona göre, resimdeki kare, gerilimsiz hareketin bir imgesidir (s. 138). Dolayısıyla konumlanışından ötürü resimdeki kare, kendi hareketsiz doğasıyla bir zıtlık barındırarak karenin özgül ağırlığını hafifletir.

Maleviç’in resmi, doğa görüntüsünü içermediğinden klasik uzama sahip değildir. Fakat düz beyaz zemin üzerine eğimli karesiyle resmin kendine has bir uzamının olduğu söylenebilir. Öyle ki bu uzamda resmin ön arka plan ilişkisi muğlaktır: Kare imgesi mi yoksa beyaz zemin mi ön planda olduğu tam anlaşılmamaktadır. Bu belirsiz uzamda kare, her

an kaybolmaya hazır bir imge gibidir. Bu durum, Maleviç'in (2021) nesnesiz sanat kavramında belirttiği nesnelerin geri çekilip gözden kaybolma düşüncesini hatırlatır (s. 81). Dolayısıyla belirsiz renk değeri ve yalın biçimiyle kare, resmin belirsiz uzamında nesnesiz dünyanın bir simgesi olarak görünür.

Beyaz Üzerine Beyaz resmindeki beyazlık, Maleviç'in varmak istediği üst gerçeklik düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Sanatçı için beyaz, saf duyum ve sonsuzluğun ifadesi ve aynı zamanda kozmik bilincin rengidir. Dolayısıyla Maleviç'in resimlerinde beyaz, duyu dünyasını aşan kozmik gerçekliğin rengi olarak sonsuzluğun özgür derinliklerinde yüzmenin sembolü gibidir. Sanatçı, 1919 tarihli *Nesnesiz Resim ve Süpematizm adlı* yazısında rengin sınırların mavi ışık gölgelerinden geçerek ve renkli gökyüzünün hatlarını aşarak beyaza ulaştığını ifade eder (Harrison vd., 1998, s. 292). Aynı zamanda eşitliğin dengesini arayan sanatçı için beyaz, bireysel ayrıcalıkların hiçlik içinde silineceği "kozmetik-bütün"lüğün dengelendiği renktir. Rengi eşitlikle bağdaştırmadığı için renkten gittikçe uzaklaşan Maleviç resimlerinde hem renk hem de ton karşıtlıklarından arınır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1979, s. 73). Bu bağlamda önem kazanan beyaz, ulaşılmak istenen saf ve hiçlikten oluşan eşitlikçi kozmik gerçekliğin uzamında kare biçimiyle temsil edilir.

Beyaz Üzerine Beyaz resmi, doğa üstü gerçeğe odaklanan mutlak gerçek arayışını temsil eden bir resimdir. Resimdeki kare üzerinden aşkın gerçekliğe ulaşmak, duyumla mümkündür. Nitekim Maleviç (2021), sanat eserinin hakiki değerini belirleyen şeyin duyum olduğunu ifade eder; çünkü duyum, nesnelerin görünümünü dikkate almayan bir olgu olarak sanatta belirleyici bir etmendir (s. 67-74). Ona göre, sanatın görevi, her yaratının yegâne kaynağı olan duyuma hitap etmektir (akt. Yılmaz, 2009, s. 278). Nitekim sanatçının salt geometrik biçimlerden başka bir şey içermeyen resimlerinin üst gerçekliği anlamak, ancak duyumla mümkün olabilir. *Beyaz Üzerine Beyaz* resmindeki uzamda karenin üst gerçekliğinin duyumsanmasıyla anlam kazanır. Bu durumda saf duyumun sınırsız heyecanı ile duyumsanan bu resmin sonsuz enerjisi izleyiciyi, aşkın dünyanın gerçekliğine açar.

Nesnesiz sanat örneklerinden biri olan *Beyaz Üzerine Beyaz* resmi, zihinde var olan bilindik imgeleri aşarak nesnesiz duyuma ulaşmanın resmidir. Burada duyumla varılacak yerin bir çöl olması muhtemeldir. Nitekim Maleviç (2021), resimlerinde zihinde var olan imgeleri aşarak nesnesiz duyum ruhuyla dolan bir çöle varmak istediğini belirtir; bu çöl, özgürleştirici nesnesizliğin ve hayatının özüdür (ss. 81-82). Benzer şekilde *Beyaz Üzerine Beyaz* resminde sonsuz kozmozun yaşadığı bir çöl olarak düşünülebilir. Kozmik bilince ulaşmak isteyen izleyici, resimdeki uzamda anlık çölü duyumsayabilir. Dolayısıyla eğimli duruşuyla bu çölde devinim halinde olan kare, izleyiciye evrenin mutlak uzaysal gerçekliğinde hiçliği ifade edebilir. Yani sonsuz uzayda yüzen kare, sezgisel yaratının hiçlikten meydana geldiği düşüncesiyle örtüşür. Sezgiyi bilinçli olarak yeni biçimler yaratan yeni bir akıl olarak tanımlayan John Ellis Bowl't'un (1976) ifade ettiği gibi, Maleviç'in resimlerinde günlük hayatın nesnelerini barındıran bir akılla kavranacak bir gerçeklik yoktur (s. 128) Bu gerçeklik, doğanın imgelerini barındırmayan sezgisel aklın yarattığı soyut evrenin aşkın gerçekliğidir. *Beyaz Üzerine Beyaz* resimde kare, sezgisel yaratının imgesi olarak sonsuz uzaysal gerçekliğin içinde özgürleştirici hiçliğin aşkın imgesi olarak yer edinmektedir.

B. Teozofik Kare

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bilimsel gelişmelerle uzay-zaman temelli kavrayışlar, kökten değişirken buna paralel olarak bilim temelli metafiziki yorumlar doğar. Bu metafiziksel yorumlardan biri olan Teozofi³ bu dönemde kıta Avrupası'nda oldukça popüler hale gelir. Dinde ve bilimde dogmatizme karşı olan Teozofi, evren yasalarının matematiksel ve geometrik çözümlemelerle anlaşılabilirliğini savunur. Bu bağlamda matematikçi Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers'in doğadaki karşıt güçleri (etkin-edilgen, dişi-eril, uzam-zaman, karanlık-aydınlık vb.), temel bir sistemde yatay ve dikey geometrik elemanlara indirgeyen plastik matematik kuramı önem kazanır (Bowness, 1997, s. 139'dan akt. Yılmaz, 2009, s. 45). Evren yasalarının matematiksel unsurlarla çözümlenerek anlaşılabilirliğini savunan bu kuram, Tanrı ve insan ilişkisini üstün bir bilgelik ve saflıkla ile anlaşılabilirliğini iddia eder.

Teozofi özelinde metafiziksel anlatımların önem kazanmasıyla sanatta doğa imgeleri yerini yatay ve dikey geometrik unsurlara bırakır. Teozofi'nin doğadaki karşıtlıklar ilkesi, saf renklere boyanmış yatay ve dikey geometrik biçimler şeklinde resim sanatına yansır. Bu geometrik biçimler, evrenin işleyişinin birer örneği olarak imgede sade inşacı soyutlama şeklinde görülür. Yalın geometrik uygulamaların içinde kare, yatay ve dikey biçimler arasında bir denge unsuru olarak aşkın anlatımların parçası olur. Herhangi bir doğa imgesini içermeyen bu resimler, temel geometrik biçimlerle evrenin zıtlık barındıran işleyişine ve dengesine göndermede bulunur. Duygusalıktan uzak, nesnellik ve mantık içeren bu geometrik biçimlerden oluşan soyut kompozisyonlar, genel olarak sade ve dengeli bir yaklaşım sergiler. Piet Mondrian'ın evrenin karşıtlıklar ilkesinden beslenen Teozofi içerikli resimleri dikkat çekicidir. Sanatçının 1921 tarihli *Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon* adlı eseri, barındırdığı kare ve diğer geometrik

³ Teozofi, 20. yüzyılda popülerleşen ve genel olarak dinde dogmacılığa, bilimde maddeciliğe karşı mücadele etme amacı taşıyan metafiziki bir düşünce sistemidir. Evrenin yasalarını bilimsel olarak araştıran, insanın gizli güçlerini ve insanlığın kardeşliğini geliştirmeye çalışan teozofi, bilim, din ve felsefenin bir sentezidir (Yılmaz, 2009, s. 22). Kökeni Hint metafiziğine dayanan teozofi, Batı tandanslı bir metafiziki düşünce sistemi olarak 16. yüzyıla temellenir.

biçimleriyle incelenmeye değerdir (Görsel 3).

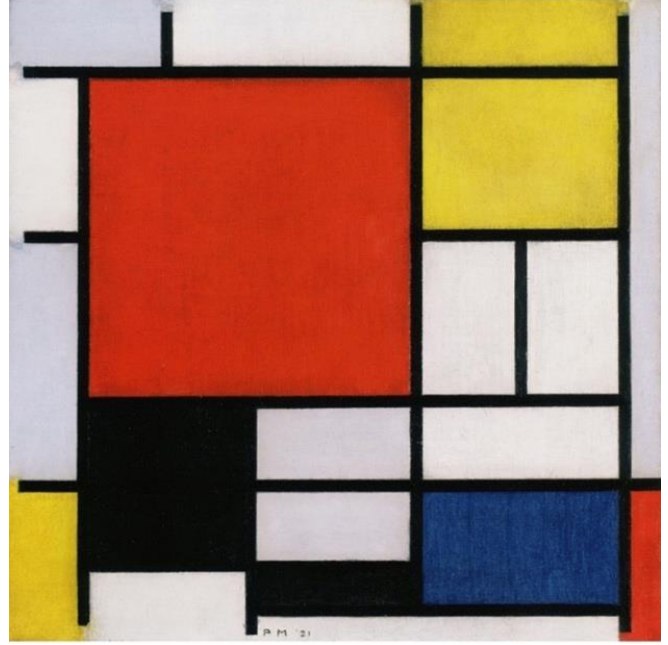
Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon resmi, herhangi bir doğa imgesi taşımayan çok sayıda geometrik biçimden oluşan bir resimdir. Büyük bir alanı kaplayan kırmızı kare, kompozisyonun en dikkat çekici imgesi olarak sol üst köşeye konumlandırılır. Farklı renkte ve boyutta çok sayıda yatay ile dikey geometrik biçim, kareyi dengeli bir biçimde çevreler. Resmin tüm geometrik unsurları, aynı kalınlıkta çizgiyle birbirinden ayrılır. Açık kompozisyonun benimsendiği bu resimde tüm biçimler ve çizgiler, tuvalin sınırlarına doğru kesilir. Yatay ve dikey karşıtlığının dengesinden oluşan bu resim, sanatçının evren kavrayışı hakkında da ip uçları vermesi bakımından dikkat çekicidir.

Mondrian, bireysellik olarak tanımladığı doğa biçimlerinden uzaklaşarak sanatta evrenselliğe ulaşacağına inanıyordu. Ona göre; biçimler soyutlandıkça evrensel bir nitelik kazanıyordu. Sanatçı için soyutlama, bilincin eleme gücüyü ve yerine göre bu gücü, 'yok etme' veya 'yıkma' olarak tanımlıyordu. Sıklıkla ifade ettiği evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri ile dünyayı karşıtlıklar savaşı olarak algılıyordu (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1979, s. 60). Dolayısıyla Mondrian tüm resimlerinde olduğu gibi bu resminde de geometrik biçimler üzerinden aktarmaya çalıştığı yatay-dikey karşıtlığı önemli bir olgudur. Aynı zamanda renkler üzerinden yarattığı zıtlıklar, evrenin karşıtlıklar ilkesinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Yeni-Plastisizm olarak adlandırılan bu estetik biçimlendirmede karşıt güçler ilişkisinin uyumu ve kusursuz dengesi, sanatçının resimlerinin temel dayanağıdır. Dolayısıyla bu resimde renk alanlarının dağılımı, denge ve uyum açısından sanatçının evren yasalarına olan yaklaşımını kanıtlar niteliktedir. Örneğin bu resmin temel öznesi olan karenin yoğunluğu ve yayılmacılığı, çevresini saran farklı renkte irili ufaklı biçimlerle dengelenmesidir. Bu anlamda resim hem biçim hem de renk bağlamında güçlü bir denge üretir.

Bu resminde geometrik biçimlerle yaratılmaya çalışılan denge ve uyum, aslında katı bir ussallığın ürünüdür. Bu bağlamda Spinoza'nın (2004) felsefi görüşlerinin sanatçının üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu belirtmek gerekir. Spinoza, insanın edilginlikten kurtuluşunun ancak ussallıkla mümkün olabileceğini savunur; matematik ve mantıkla insan varlığını meydana getiren sistemin nasıl inşa edildiği anlaşılabileceğine inanır. Sonsuz, mutlak ve her şeyin özü olan varlığa (cevher) ancak bu matematiksel inşa yöntemiyle ulaşılabilir (akt. Yılmaz, 2009, s. 51). Benzer bir yaklaşımla Mondrian, cevheri yani tanrıyı kavramak için matematiksel bir mantıkla resimlerini inşa yöntemine başvurur. Resimlerinde sonlu birer varlık olarak gördüğü yalın biçimlerle sonsuz olana (cevher) ulaşmayı amaçlar. Bu bağlamda bu resimdeki kare, eşit kenarlarıyla bir biçim olarak var olurken aslında görünenin ötesinde gerçek varlığın (cevher) bir temsili olarak görünür.

Mondrian'ın resimlerinde yatay ve dikey karşıtlığının uyumu, felsefik olarak Hegel diyalektiği ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Evren Yılmaz (2009), Hegel'in sav ile karşı-sav olarak tanımladığı ve varlık ile yokluğu birbirine bağlı tekil varlıklar olarak gördüğü evren yasasının Mondrian'ın sanatına yatay ve dikey unsurlar şeklinde yansıdığını aktarır; sanatçının resimlerinde bu yatay ve dikey unsurlar, içsel-dışsal, nesnel-öznel, bireysel-kolektif, erkek-dişi, tin-doğa, tümel-tikel, zaman-uzam, tin-beden vb. karşıtlıkların simgesi olarak kurgulanır (s. 122). Dolayısıyla sanatçı, Hegel diyalektiğine temellenen dikey ve yatay unsurların karşılıklı etkileşimi, tümele yani hakikate varan bir evren tasavvurunu amaçlar. Açıkları ve kenarları eşit olan kare, bu resimde karşıtlıklar yoluyla inşa edilmek istenen yeni plastik anlayışın doğal denge ve uyumunu temsil eder.

Mondrian, doğa fenomenlerini betimlemeden uzak tutarlı ve tümel gerçekliği resmetme arayışındadır. Bu anlamda Hegel'in duyu dünyasının değişken görünümünden ve bilgisinden kurtularak hakikate (tümel) ulaşma düşüncesinin, sanatçının yaklaşımında büyük etkiye sahip olduğu söylenebilir. Hegel (1998)'e göre, sanat, fenomenleri geçici dünyanın aldattıcı görüntüsünden kurtarmalı ve yüksek bir gerçeklikle hakiki varoluşu aramalıdır (s. 8-9). Hegel'le benzer yaklaşıma sahip Mondrian, resimlerinde tümel gerçekliği yakalama arayışındadır. Nitekim, Mondrian (1987), tümel olana varmak için etrafını saran tekil olan her şeyi aşarak saf uyumun yakalanabileceğini ve bu sayede kozmik uyumun bilincine varılabileceğine inanıyordu (s. 32). Dolayısıyla duyu dünyasının geçici görünüşleri yadsıyan ve tümeli (hakikat) arayan sanatçı, yoğun manevi simgeselliğinden ötürü kareyi resimlerinin öznesi yapar.



Görsel 3. Piet Mondrian, *Geniş Kırmızı Düzlemli, Sarılı, Siyahlı, Grili, Mavili Kompozisyon*, 1921, tuval üz. y.boyu, 59 x 59.5 cm.

C. Yüce'nin Karesi

Aşkın bir imge olarak kare, yirminci yüzyıl ortalarına kadar soyut sanatta temel bir biçim olarak resimlerde var olmaya devam eder. Fakat bir önceki dönemden farklı olarak bu dönem renk ile birlikte resimlerin temel öznesidir. Artık nesnel yaklaşımla ele alınan saf aklın ürünü olan üst benlik ya da teozofik kavrayışın soyutlama imgesi değildir. Bundan ziyade özellikle soyut dışavurumcu resimlerde yoğun renk alanlarını tamamlayan duygu yüklü anı duyumsatan aşkın bir imgedir. Dolayısıyla manevi içeriğe bürünen kare, savaş sonrası insanın kaygı ve varoluş problemlerini irdeleyen resimlerde soyut anlatının öznesidir. İki boyutlu resimsel düzlemi uzamsal olarak derinleştiren ve renk alanlarını tamamlayarak yüce, aşkın ve sonsuzluk gibi mistik deneyimleri yaşatan bir biçimdir. Fakat salt bir biçimden ziyade renk alanlarını kesen çizgiler yoluyla oluşan bir imgedir. Bu bağlamda Newman'ın 1950-51 yılları arasında yaptığı *Vir Heroicus Sublimis* adlı eseri hem yoğun renk alanı hem de kare içeriğiyle incelenmeye değerdir (Görsel 4).



Görsel 4. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, tuval üz. yağlıboya, 242.3 cm x 541.7 cm.

Vir Heroicus Sublimis, kırmızının hâkim olduğu büyük boyutlu bir resimdir. Oldukça düz boyanmış resim, beyaz ve kahve renkte iki ince şeritle dikey olarak üç parçaya bölünmüştür. Bu bölünmeyle resmin sağında ve solunda iki dikdörtgen alan, orta kısımda ise büyük bir kare alan oluşmuştur. Şeritlerin dışında herhangi bir imge barındırmayan bu resimde şeritler, tüm resmin kırmızı renk alanını ihlal eden tek unsurdur. Sanatçının fermuar olarak tanımladığı bu şeritler, resmin düz alanını bölerek resme canlılık kazandırırken aynı zamanda fermuarın ardında ulaşılamayan derinliği gizemli kılar (Newman, 1992, s. 168-169'dan akt. Malkondu, 2018, s. 71). Öte taraftan Silverman (2016), bir nesne olmayan fermuarları (şerit), büyük renkli alanların durağı olarak tanımlar (s. 121). Oldukça yalın bu resimde koyu ve açık değerleriyle şeritler, kırmızı zeminin uzamını ortaya çıkarırken aynı zamanda resmin boşluğunu da oluşturur. Bu sayede şeritlerin kırmızı zeminle dinamik etkileşimi meydana gelir ve şeritler, tuvalde varlık bulur.

Newman'ın tüm resimlerinde olduğu gibi *Vir Heroicus Sublimis* da aşkın bir amaca sahiptir. Sanatçı bu aşkınlığı, *yüce* kavramıyla ifade eder. 1948 tarihli "The Sublime is Now" (Yüce Artık Şimdidedir) yazısında Newman (2003), Batı sanatında Antik Yunan'dan beri tartışılmaya başlanan ideal güzelliğe modern dönemle birlikte çirkin veya grotesk kavramlarının dâhil olduğunu ifade eder. Ancak şimdilerde *yüce* kavramının önemli olduğunu öne sürer (akt. Koyunoğlu, 2024, s. 139). Ona göre, duyu dünyanın temsilleriyle ifade edilemeyecek *yüce* kavramı, resim yüzeyindeki boşluğun boya ile varlık bulmasıyla gerçekleşir. Öte yandan *Vir Heroicus Sublimis* tablosunda şeritlerin yarattığı kare, yoğun manevi simgeselliğiyle kırmızı resimsel yüzeyi tamamlayarak *yüceyi* çevresine yayar. Dolayısıyla herhangi bir anlatısı olmayan resmin, kırmızı uzamında nihilist bir *yücenin* aşkınlığı sunulur.

Vir Heroicus Sublimis, temsil imgeleri içermediğinden klasik bir uzama sahip değildir. Aslında temsil ve uzamla ilgilenmeyen Newman'ın resmin kendi gerçekliğiyle yani zamansallığıyla ilgilendiği söylenebilir. Resmin varlığıyla sembolleştirilen *zaman* ve *anı*, şimdi ve burada olan *yüce* ile yakalamaya çalışır (Lebriz Sanal Dergi, 2008). Newman, eserlerinde insan benliğinin trajedisini aktarmaya çalışırken aynı zamanda ritüellerle, manevi inançla ve benlikle ilgilenir (Cernuschi, 2012, s.17). Bu bağlamda *Vir Heroicus Sublimis* tablosunda sanatçı, yalın renk biçim anlayışıyla insanın trajik varlığına şiirsel bir göndermede bulunur. Kırmızı zemin üzerindeki kare ile *yücenin* yaşadığı zamansız evreni aşkın bir anlatıya dönüştürür.

Vir Heroicus Sublimis, ilahi bir gerçeklik iddiasındadır. Fakat bu ilahi gerçeklik, dini figür ve manzara içeren klasik bir maneviyat içermez. Bundan ziyade sanatçı, boşluktaki şeylerin yanılsama hissinden yararlanarak ruhani bir hisle derin bir duygu iletmek ister. Nitekim Gooding (2025), Newman'ın büyük resimlerinin gerçek özgünlüğünü ve farklılığını tanımlayan şeyin, onun resimlerinin anıtsal ışıltısının ezici fiziksel veya duygusal varlığı olduğunu ifade eder. Sanatçının bu resimlerinde amacı, varoluşun mucizesi karşısında huşu ve şaşkınlık gibi aşkın duygular uyandırmaktır (s. 69).

Dolayısıyla resimlerinde fiziksel ve ruhsal deneyimlerle ilgilenen Newman için renk ve biçim, onun manevi amacına hizmet eder. Kare gibi yoğun simgesel bir biçim ise büyük renk alanlarını tamamlayan bir özne olarak aşkın anlatımlarda yücenin ortaya çıkmasında önemli bir unsura dönüşür.

D. Trajik Varlığın Karesi

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı sanatında geometrik formlar, soyut-dışavurumcu anlayışın renk alanını temsil eden sanatçıların eserlerinde görülmeye devam eder. Fakat bu dönemde geometrik biçimler, yirminci yüzyılın başlarındaki kompozisyonlardan farklı olarak uzamsız resimlerde kaba renk değerlerini şekillendiren alanlar olarak varlık bulur. Güçlü fırça değerlerinin yoğun renklerle oluşturduğu bu geometrik biçimler, içerdikleri plastik resim yüzeyinde yumuşak geçişler yaratır. Bir önceki kuşağın nesnel geometrik biçimlerinden farklı olarak daha öznel bir içeriğe sahip bu biçimler, yoğun renk alanlarıyla duygu odaklı resimler yaratır. Öyle ki, insanın trajik varlığının aşkın anlatımı, bu türden bir plastikte aktarılmaya çalışılır.

Kare, özellikle soyut dışavurumcu çalışmalarda resmin temel öznesi olarak sıklıkla görülür. Fakat renk alanı olarak ifade edilen bu kompozisyonlarda kare, rengi tamamlayan bir unsur olarak kaba çizgisel renk değerleriyle kompozisyonu şekillendirir. Dolayısıyla biçimin rengi tamamladığı bu resimlerde renk ile biçimin birbirinden bağımsız olarak resimlerde var oldukları söylenebilir. Bu durum, resimlerdeki biçimsel renk alanları arasında farklı katmanların oluşmasını sağlar. Dolayısıyla genel olarak iki boyutla satıhta kalmayı tercih eden soyut dışavurumcu eserlerde kendine has bir derinlik veya uzam yaratır. Bunun sonucunda herhangi bir doğa imgesi barındırmamasına rağmen resim, biçimsel renk alanlarıyla öznel bir anlatı sunar. Dolayısıyla oluşan felsefi veya metafiziksel bağlam, resmin karşısında geçen izleyicinin huşu içinde evrende insanın trajik varlığını hissetmesini sağlar. Bu bağlamda Mark Rothko'nun 1960 tarihli *No.210/No.211 (Turuncu)* adlı tuval üzerine yağlı boya çalışmasındaki kare biçimli renk alanını incelemek ve tablonun yaydığı aşkın anlatıyı irdelemek önemlidir (Görsel 5).

No.210/No.211 (Turuncu) resminde turuncu ışıklı bir yüzey, etrafı çerçeveyi andıran koyu bir renk alanıyla çevrelenir. Bu koyu renk, resmin büyük alanını kaplayan turuncu rengi dikdörtgen ve kare biçimler olarak üç parçaya böler. Yatay çizgilerle oluşan dikdörtgenler, altı üstlü kareyi çevreleyerek onu resmin merkezine konumlandırır. Resimdeki geometrik yapıları ortaya çıkaran koyu değer, resme hâkim turuncu rengi vurgularken aynı zamanda resmin derinliğini de ortaya koyar. Bu nedenle resim, her ne kadar tek renk izlenimi verse de oldukça derinlikli bir atmosfer sunar. Boyanın yoğunluğu ve fırçanın hareketi, resmi salt bir düzlemde derinlikli ve titreşimli bir yapıya dönüştürür. Özellikle turuncu ile koyu değerlerin birleştiği kısımlarda fırça vuruşları ve boyanın kullanılma biçimi, resmin katı biçimselliğini yumuşatır ve aynı zamanda onun hareketli yapısını ortaya koyar. Yumuşak ve yoğun renk geçişleriyle resim, yavaşça öne doğru çıkıp sonra geriye doğru çekiliyor gibi görünür.



Görsel 5. Mark Rothko, *No.210/No.211 (Turuncu)*, 1960, tuval üz. yağlıboya, 175,3 x 160 cm.

Bu resminde turuncu alanı çevreleyen koyu renk, resmin katmanlı yapısını ortaya çıkarır. Bu durum resim uzamını derinleştirerek illüzyonist bir etki yaratır. Lucie-Smith (1975), organik olmayan çerçevenin (koyu alan), resme hâkim olan ışıklı turuncu alanı çevreleyerek resimde organik ve hareketli bir yüzey oluşturduğunu ifade eder (s. 42). Çünkü fırça darbeleri turuncu ile koyu değerlerin iç içe geçtiği sonsuz sayıda renk varyasyonlarını barındırır. İnce katmanlar halinde sürülen renklerin birleştiği kısımlarda oluşan tül etkisi, renkler arasındaki karmaşık ilişkiyi çarpıcı bir şekilde hissettirir.

No.210/No.211 resminde hem biçim hem de rengin etkisinden güçlü bir biçimde faydalandığı görülür. Sanatçı, geometriyi kendine has bir biçim diliyle kullanırken rengin psikolojik, metafizik etkisinin farkındadır. Burada kare, turuncu renk alanını sınırlayan bir yapıda olsa da resme hâkim olan ruhani havanın oluşmasına aracılık eder. Özellikle bir biçim etrafında oluşturulan renk kompozisyonlarında ruhani çağrışımlar yaratma fikri, Rothko'nun soyut dışavurumcu resimlerinin merkezini oluşturur. Biçim ve renk tercihiyle sanatçı, oluşturduğu kompozisyonlarda insanın trajik varlığını duygu yüklü ve aşkın bir anlatımla vurgulamaya çalışır. Bu bağlamda *No.210/No.211 (Turuncu)* resminin geometrik biçimsel yapısı ve renk tercihi sanatçının insanın trajik varlığını ruhani bir anlayışla çarpıcı bir şekilde aktardığı iddia edilebilir.

Rothko, derin insani düşünceleri ortaya çıkaracağından resim sanatının maneviyatla olan ilişkisini önemser. Fakat bu düşünce, spesifik olarak herhangi bir dini inançla ilişkili değildir. Sanatçı, genel itibarıyla insanı aşan büyük bir şey olması gerektiği ve bu şeyle ilişkili olarak o şeyin nerde ve ne şekilde konumlandığıyla ilgilenir. Fakat bunu yaparken geçmiş bir dönemin görsel dağarcığına başvurmada modern dünyanın maneviyatla nasıl bağ kuracağını çözmeye çalışır (Conrads & Zucker, 2011). Bu yaklaşım, onun resimlerinin içeriği ile ilgili ipuçları verir. Nitekim, Rothko'ya göre, resim, bir şeyi temsil etmesine rağmen görmekten çok hissedilen bir şeydir (Pooke & Newall, 2012, s. 50). Rothko'nun resimleri, meditatif göz üzerinde çalışır ve sürekli tefekkür talep eder (Gooding, 2025, s. 70). *No.210/No.211 (Turuncu)*, her ne kadar da bir anın resmi olsa da görünen gerçeğin ötesindeki ruhani gerçekle ilgilidir. Nitekim Kaiser'in (2014), ifade ettiği gibi, Rothko, aslında renklerin ve biçimlerin ilişkisinden ziyade sadece trajedi, coşku, keder gibi temel insan duygularla ilgilenir (s. 176'dan akt. Boyacı, 2021, s. 564). Dolayısıyla *No.210/No.211 (Turuncu)*, duyulara hitap eden yalın yapısıyla izleyiciyi sarıp sarmalayan dingin manevi bir deneyim sunar.

Kare ve dikdörtgen renk alanının dışında herhangi bir temsili bir imge taşımayan *No.210/No.211 (Turuncu)*, kaba renk alanlarına rağmen estetik kaygıyla yapılmış bir resimdir. Bu anlamıyla sanatçı, vurgulamak istediği modern ve ruhani anlayışın bir mitini izleyiciye sunar. Melisa Boyacı'nın (2021) ifadesiyle, Rothko, renk alanlarıyla oluşturduğu resimleri tam anlamıyla modern mitin yansımasıdır ve modern insanın duygusunu en saf haliyle dile getirerek onu sahneler (s. 565). Yani, kare formuyla şekillenen yoğun boyasal alan, izleyiciyi kavrayan resmin manevi varlığını ortaya çıkartır. Rothko'nun rengi kullanarak ışık mistisizmi yaratmadaki özgün üslubu, resimlerde derin ve şiirsel bir etki yaratır. Resimdeki derinliğin insanın iç dünyasındaki derinlikle eşdeğer durumda olması, duygu geçişleri yaşatan bir hareket yaratır (Mansuroğlu, 2022, s. 1443).

IV. SONUÇ

Karenin yoğun manevi simgesel etkisinin soyut sanat eserlerinde aşkın anlatımlara konu edinmesini irdeleyen bu çalışmada bazı sonuçlara varılmıştır. İlk olarak kare, nesnesiz sanat eserlerinde üst gerçekliği ifade etmede salt bir biçim olarak görülür. Bu eserlerde kare, fiziki dünyanın ötesindeki gerçekliğini duyumsamanın imgesidir. Tamamlanmış uzam fikrini barındırdığından resimlerde değişmez ve sonsuz evrenin mutlak gerçekliğinin ifadesidir. Dolayısıyla bu resimlerde aşılması istenen duygu dünyasının bilindik imgelerinden ziyade saf duyumu ve sonsuzluğu ifade eden bir biçimdir. Sezgisel yaratının imgesi olarak sonsuz uzaysal gerçekliğin içinde özgürleştirici hiçliğin aşkın imgesi olarak resimlerde yer edinir.

İkinci olarak soyut sanat eserlerinde kare, sezgi yoluyla ulaşılması hedeflenen tümeli (sonsuz bir) ifade etmek için önemli bir öznedir. Özellikle evrenin varlığıyla ilişkilendirilen yatay ve dikey karşıtlığından oluşan uyum ve dengenin doğal bir simgesidir. Kenar ve açıların eşit olması, onu yoğun manevi bir içeriğe büründürerek soyut resimlerde yer edinmesini sağlar. Bu bağlamda kare, matematiksel evren yasasının sonsuz uyumu ve dengesini savunan teozofik yaklaşımların resimsel ifadesidir. Bu resimlerde tümele doğru varılmak istenen saf uyum ve kozmik bilincin temsil olgusuna dönüşür. Dolayısıyla karenin, duygu dünyasının geçici görünüşleri yadsıyan, tümeli (hakikat) arayan bir anlayışın parçası olarak resimlerde var olduğu söylenebilir.

Üçüncü olarak renk alanlarının ince şeritlerle kesilerek elde edilen biçimsel kompozisyonlarda kare, duygusal etkilere yol açan aşkınlığın parçasıdır. Uzamsız resimlerde yaratılan zamansız ve mekânsız soyut evrende yüce kavramının aşkın ifadesidir. Herhangi bir anlatısı olmayan ve temsil içermeyen bu resimlerde renk ile birlikte nihilist bir anlatının öznesidir. Büyük renk alanlarında yaratılan *boşluğun* ruhani varlığını derin bir duygu yansıtır. Yoğun renk alanlarına hizmet eden fiziksel ve ruhsal deneyimlere açık yoğun manevi anlatılarda kare, resimlerin kendi uzamsallığını ve zamansallığını yaratan önemli bir unsurdur.

Son olarak renk alanı olarak ifade edilen bu kompozisyonlarda kare, kaba çizgisel renk değerlerinin tamamlayıcı unsurudur. Bu resimlerin yalınlığında kare, dingin ve manevi bir deneyimin aracıdır. Bu felsefi veya metafiziksel bağlam, izleyicinin huşu içinde evrende insanın trajik varlığını hissetmesini sağlar. Dolayısıyla kare, vurgulanmak istenen modern ve ruhani anlayışın en saf halini izleyiciye sunar. Bu sayede oluşan duygular, insanın iç dünyasındaki derin ve şiirsel bir etkisini yansıtır. Duygu dünyasının değişken görünümüne ve bilgisine takılmadan insanın bu sonsuz evrendeki trajik varlığını irdeler.

BEYANLAR

Teşekkürler: Yazar herhangi bir kişi veya kuruma teşekkür etmek istememektedir.

Yazar Katkıları: Çalışmanın tüm bölümleri Yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Çıkar Çatışması: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay: Bu çalışma insan veya hayvan katılımcıları içermemektedir. Tüm prosedürler bilimsel ve etik ilkelere uygun olarak gerçekleştirilmiş olup, atıfta bulunulan tüm çalışmalar uygun şekilde kaynak gösterilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal açısından değerlendirilmiş ve herhangi bir intihal vakası tespit edilmemiştir.

YZ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin hazırlanmasında Yapay Zekâ (AI) araçlarının kullanılmadığını beyan ederler.

KAYNAKLAR

- Bowl, J. E. (Ed.). (1976). *Russian art of the avant-garde: Theory and criticism, 1902–1934*. The Viking Press.
- Boyacı, M. (2021). Sanatta “kendinde şey” olarak renk: Mark Rothko ve Dan Flavin örneği üzerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 561–569. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.974929>
- Cernuschi, C. (2012). *Barnett Newman and Heideggerian philosophy*. Lexington Books. <https://doi.org/10.5771/9781611475203>
- Conrads, M., & Zucker, S. (2011). *Rothko, No. 210/No. 211 (Orange)*. Khan Academy. <https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/abex/v/rothko-orange>
- Eco, U. (2018). *Orta Çağ estetiğinde sanat ve güzellik*. Can Yayınları.
- Gooding, M. (2025). *Modern sanat akımları: Soyut sanat*. Hayalperest Yayınevi.
- Harrison, C., Wood, P., & Gaiger, J. (Ed.). (1998). *Art in theory: An anthology of changing ideas*. Blackwell.
- Hegel, G. W. F. (1998). *Aesthetics: Lectures on fine art*. Clarendon Press.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (1979). *Sanatta devrim: Yansıtıcılıktan oluşturmaya doğru*. Ada Yayınları.
- Kaiser, F. W. (Ed.). (2014). *Mark Rothko: On the divine in art*. National Gallery Museum of Art.
- Koyunoğlu, E. (2024). “Özgün” modern Amerikan resmi ve postmodern sanata geçiş sürecinde öncü bir resim: Barnett Newman’ın *Onement I*. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (33), 131–144. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1389168>
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans’tan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayınları.
- Lipsey, R. (2004). *The spiritual in twentieth-century art*. Dover Publications.
- Lebriz Sanal Dergi. (2008). Piet Mondrian’ın hayatı, sanatı ve eserleri. *Lebriz Sanal Dergi*. <http://www.lebriz.com/yazi-detay-adresi>
- Lucie-Smith, E. (1975). *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson.
- Malevich, K. (2003). *The non-objective world: The manifesto of suprematism*. Dover Publications.
- Maleviç, K. (2021). *Nesnesiz dünya: Süprematizm manifestosu*. Ketebe Yayınları.
- Malkondu, T. (2018). *Soyut dışavurumcu sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman’ın renk alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Giresun Üniversitesi].
- Mansuroğlu, A. (2022). Rothko ile Gorky’nin eserleri bağlamında soyut dışavurumculuk akımının incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 11(98), 1439–1448.
- Minor, V. H. (2023). *Sanat tarihinin tarihi*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mondrian, P. (1987). *The new art—the new life: The collected writings of Piet Mondrian*. Thames & Hudson.
- Munari, B. (2023). *Kare, daire, üçgen*. Ketebe Yayınları.
- Newman, B. (1992). *Barnett Newman: Selected writings and interviews*. University of California Press.
- Newman, B. (2003). The sublime is now. C. Harrison & P. Wood (Ed.). *Art in theory 1900–2000: An anthology of changing ideas* içinde (ss. 572–574). Blackwell Publishing.
- Pooke, G., & Newall, D. (Eds.). (2012). *Fifty key texts in art history*. Routledge.
- Silverman, H. J. (2016). *Lyotard: Philosophy, politics and the sublime*. Routledge.
- Spinoza, B. (2004). *Etika*. Dost Kitabevi.
- Şahin, O. (2015). *Anlam gelişimi açısından çağdaş sanatta kare formu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Thilly, F. (2007). *Yunan ve Ortaçağ felsefesi*. İzdüşüm Yayınları.
- Tunalı, İ. (1981). Soyutun sanattaki anlamı. *Felsefe Arkivi*, (22–23), 83–92.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, E. (2009). *Mondrian ve Maleviç’in sanatında metafizik ve felsefi arayışlar: Sanatçı metinleri ışığında bir değerlendirme* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 6.** Cloninger, C. (2017). Bereft nothing vs. fecund nothing (or broken icons vs. glitched gifs or the dead end zero vs. the via negativa). *Textshop Experiments*. <https://textshopexperiments.org/textshop03/bereft-nothing-vs-fecund-nothing>
- Görsel 7.** Maleviç, K. (1918). *White on white* [Resim]. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)
- Görsel 8.** IVA Sanat. (2025, February 28). Piet Mondrian kimdir? Hayatı, sanatı ve eserleri. *IVA Sanat*.

<https://ivasanat.com/blog/piet-mondrian-hayati-sanati-ve-eserleri/>

Görsel 9. Newman, B. (1950–1951). *Vir heroicus sublimis* [Resim]. Museum of Modern Art (MoMA), New York, NY, United States. <https://www.moma.org/collection/works/79250>

Görsel 10. Rothko, M. (1960). *No. 210/211 (Orange)* [Resim]. Crystal Bridges Museum of American Art. <https://crystalbridges.emuseum.com/objects/2858/no-210no-211-orange>