

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research

Cilt: 14 Sayı: 77 Nisan 2021 & Volume: 14 Issue: 77 April 2021

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

DE STIJL HAREKETİNDE İKİ BOYUTLU SANAT OBJESİNDEN ÜÇ BOYUTLU YAPITA DÖNÜŞÜM TRANSFORMATION FROM A TWO-DIMENSIONAL ART OBJECT TO A THREE-DIMENSIONAL STRUCTURE IN DE STIJL MOVEMENT

Yeşim KAYA*

Mehmet Uğur KAHRAMAN**

Öz

Sanat ve mimarlık, ortak hedefi ve benzer biçimsel ilkeleri paylaşmakta olan disiplinlerdir. Bu ortaklıkların getirisiyle beraber mimarlar gerektiğinde diğer disiplinlerden öykünmekten ve işbirliğinden kaçınmamış, kendi yöntem ve bilgilerini de ekleyerek harmanlamışlardır. 20. yüzyıl De Stijl dönemine bakıldığında ressam Piet Mondrian ve sanatçı Theo van Doesburg somut objeleri soyutlayarak biçimsel kavramlarına indirgemişlerdir. Sonraki süreçlerde resimler tekrar yorumlanarak mekâna dönüştürülmüştür. Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright gibi dönemin önde gelen mimarları da anlamsal ve işlevsel kavramlarla mekan ve soyut resimden öykünerek kendi yapıtlarını ortaya koymuştur. Bu süreç, tasarımcının soyutlamalarla ulaştığı kavramları ve ele aldığı kavramlara yönelik öznel yorumlamaları sonucunda ürettiği yeni bilgiyi yani somut yapıtı oluşturmayı içermektedir. İfade arayışı sonucunda mimar, soyut sanattan esinlenerek soyutlama yoluyla fikirlerini yapıta dönüştürebildiği gibi mimari bir yapıtan öykünerek kendi eserini de ortaya koyabilmektedir. Bir yapıt yaratma çabası içerisindeyken, sanat ve mimarlıkta esinlenme, etkilenme ve benzerlikler olası bir süreçtir. Bu tür etkilenmeler mimarın kendi yorumunu da katarak özgünlüğe ulaşmasında katkı sağlamaktadır. Günümüzde birçok tasarımcı ve mimar öykündükleri ve ürettikleri yapıtların kavramsal altyapısından habersizlerdir. Özgün tasarımlar ortaya koyabilmek için gereken yaratıcı düşünme ve sorgulama sürecine önem vermemeleri ortaya yeterince özgün yapıtların çıkmamasına sebep olmaktadır. Bu makale kapsamında, mimarlık lisans eğitimi için önerilen yöntem ve ders içeriği ile birlikte, mimarın kendi soyut düşünme, mimari altyapıyı literatürdeki usta mimarların yapıtlarından kavrama gibi süreçlerin eğitim hayatında tamamlanması önerilmektedir. Bu sayede öğrencilerin mezun olduktan sonra mimar olarak özgün eserler vermesine ve öykünme gibi doğal bir sürecin taklide dönmemesine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Resim, De Stijl, Mimarlıkta Öykünme, Disiplinlerarası.

Abstract

Art and architecture are disciplines that share a common goal and similar formal principles. With the return of these partnerships, the architects did not hesitate to emulate and collaborate with other disciplines when necessary, but also blended their own methods and knowledge. Looking at the 20th century De Stijl period, the painter Piet Mondrian and the artist Theo van Doesburg abstracted concrete objects and reduced them to their formal concepts. In the following processes, the paintings were reinterpreted and turned into spaces. Leading architects of the period such as Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe, Le Corbusier and Frank Lloyd Wright also created their own works by emulating space and abstract painting with semantic and functional concepts. This process involves the creation of the new knowledge and concrete work that the designers produce as a result of their subjective interpretation of the concepts they reach with abstractions and the concepts they deal with. As a result of the search for expression, architects can transform their ideas into a work through abstraction inspired by abstract art, as well as present their own work by emulating an architectural work. While trying to create a work, inspiration, influence and similarities in art and architecture are a possible process. Such influences contribute to the originality of the architects by adding their own interpretation. Today, designers and architects are unaware of the conceptual basis of the works they emulate and produce. The fact that they do not attach importance to the creative thinking and questioning process required to produce original designs causes not enough original works to emerge. Within the scope of this article, it is suggested to complete the processes such as the architect's own abstract thinking, understanding the architectural infrastructure from the structures of master architects in the literature, along with the proposed method and course content for architectural undergraduate education. In this way, it is thought that students will contribute to the creation of original works as an architect after graduation and that a natural process such as emulation does not turn into imitation.

Keywords: Abstract Art, Painting, De Stijl, Emulation in Architecture, Interdisciplinary.

* Antalya Bilim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0002-2520-6713

** Dr. Öğr. Üyesi, Antalya Bilim Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, ORCID ID: 0000-0003-1237-1792

1. GİRİŞ

Resim ve mimarlık, ortak hedefi ve benzer biçimsel ilkeleri paylaşmakta olan disiplinlerdir. Ancak resim ve mimarinin gelişiminin karmaşıklığı ve bireyselliği nedeniyle tasarım eğilimleri arasındaki ilişkiyi doğrulamak zordur. Buna rağmen sanat eserleri ve mimari yapıtlar arasındaki etkileşimi ve ilişkiyi karşılaştırarak evrensel olarak konuşan benzer ifade yöntemlerini görmek mümkündür. Bir üç boyutlu mekân, sanat objesi veya endüstriyel bir ürün tasarlarlarken, tasarımın çıkış noktası olarak iki boyutlu bir sanat eseri ele alınabilmektedir. Soyut bir resmin üzerinde bulunan nokta, çizgi, düzlem ve geometrik şekilleri kütle olarak üçüncü boyuta aktarıldığında, sanatın içinde sanat yaşatılabilmektedir.

Mimarlık ve sanat dalları arasındaki etkileşimi anlamak, benzerlik ve farklılıkları yorumlayabilmek için çeşitli ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler ışığında ortaya çıkan, 20. yüzyılın sanat hareketleri ve girişimlerinde öncü olarak De Stijl, özellikle soyut bir yaklaşımın kullanımında yönümüzü aydınlatmada bu tartışmanın bir parçası haline gelmiştir. Soyutlama kavramı olarak sanat ve mimarlığın amaç ve yöntemlerindeki benzerlik, yirminci yüzyılın önde gelen sanatçıları ve mimarlarını etkilemiştir. İki boyutu üç boyuta aktarırken sanat hareketleri ilham olmuştur. Kavrayışa, kişiye, tasarımcıya bağlı olarak içeriğin algılanış şekli değişmiş oluşan yapıtlar da farklılaşmıştır.

Farklı disiplin sınırlarının iç içe geçtiği bir çağ olan yirminci yüzyılda, mimarlık ve sanatın soyutlama düzeyinde etkileşimleri literatür taraması ile dönemin ünlü sanatçı ve mimarları üzerinden açıklanmıştır. Bu doğrultuda soyutlama kavramı ve De Stijl hareketinin özellikleri dönemin önemli ressamlarından Mondrian ve Doesburg'un resimleri üzerinden incelenmiştir. Mondrian'a göre; "Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni sanatta soyut bir şekilde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir" (Jaffe, 1956, 161). Mimar Le Corbusier, mimarlığı yapım sorunlarının dışında, sanatsal bir gerçek, duygusal bir olgu olarak tanımlamıştır (Corbusier, 2005). De Stijl ile birlikte soyutlama eğilimi yüzyıl içinde yayılmış, mimar ve sanatçıları etkisi altına almıştır. Soyut sanat, savaş yıllarında ve sonrasında modern sanatın temel üslubu haline gelmiştir (Antmen, 2009, 85). Makalede, ortaya çıkan mimari üç boyutlu yapıtları üreten kişilerin neden dönemin soyut resimlerinden esinlendikleri araştırılmış, bu bağlamda Mondrian ve Doesburg'un katkıları sorgulanmıştır. Alanında örnek olarak verilen mimari yapıtlar, literatürdeki verilere dayanılarak, konuya yakın duran ve konuyu anlaşılır kılıcı özelliği bulunduğu düşünülen yapıtlar olmuştur. Sonuç olarak, mimarlığın resim sanatıyla ince sınırlarla ayrılmış bir bütün oluşturmakta olduğu, birbirleri arasında görsel benzerliklerin dışında anlamsal, kavramsal ve eylemsel ortaklıkların olduğu ortaya koyulmuştur. Bu ortaklıklar sonucunda resim sanatında izlenen eğitim metotları, benzer bir şekilde mimarlık eğitimi için makale kapsamında önerilmiştir.

2. SOYUT SANAT VE DE STIJL

Çağlar boyunca anlatım ve ifade biçimleri değişmiş, buna bağlı olarak dönemin ürünlerinde de farklılıklar olmuştur. Yirminci yüzyıla gelince görüntü ağırlıklı tekniklerin kullanılmasını ve bu süreci Michel Ragon; söz çağından yazı çağına, yazı çağından sonra da yeni bir görüntü çağına girdik (Ragon, 1987, 19) şeklinde ifade etmiştir. Buna bağlı olarak görüntüyle ilgili denemeler yapılmaya, araştırmaların ve denemelerin sonucu da sanata yansımaya ve sanata yeni boyutlar kazandırmaya başlamıştır (Duyuler, 2001, 26). Görünür olan doğayı yansıtan sanat artık bu görevi bırakıp duygusal, görünür olmayan bir varlığı görünür kılmayı istemiştir (Tunalı, 1989).

Soyut sanat; dış gerçekleri ve nesnelere reddeden, yalnızca plastik unsurların birbirleriyle olan ilişkileriyle estetik duygu ve heyecan uyandırmayı amaçlayan bir sanat türü ve kavramıdır. Soyut sanat zihinsel bir olayın ürünüdür, yaratıcı gücün mutlak özgürlüğü ile oluşmaktadır. Görsel düşünme sürecidir, doğanın taklidi değildir ve sürekli bir sanat zincirinin 20.yy'daki görünüşüdür (Kınay, 1993, 266). Soyut sanat yoğun etkisini 20. yüzyılın başlarında sürdürmeye devam ederken, soyut' un sanattaki tek somut gerçeklik olabileceğini savunan Theo van Doesburg "Somut Sanat" manifestosuyla soyut sanat anlayışını benimsemiş sanatçıların görüşlerine tercüman olmuştur. Soyut sanat, savaş yıllarında ve sonrasında modern sanatın temel üslubu haline gelmiştir (Antmen, 2009, 85).

Soyutlama yönündeki eğilimleri içinde barındıran soyut sanat esas olarak soyutlamanın da ötesinde, sanatçı için bir ifade arayışının sonucudur. Modern sanatın üslubu haline gelen soyut, sanatçıların eğilimlerine göre farklı biçimsel oluşumları ve soyuta giden farklı yolları kapsamaktadır. Alfred H. Barr Jr. (1902- 1981), 1936 tarihli "Kübizm ve Soyut Sanat" kitabında bu eğilimleri; zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim olarak iki kategoride

değerlendirmiştir (Antmen, 2009, 80). Alfred H. Barr Jr. (1902- 1981)'ın soyut sanattaki ayrımları üzerinden bakıldığında Mondrian ve Doesburg soyut sanatın yapısal/ geometrik kanadında bulunmaktadır.

Sanatçı Theo van Doesburg (1883- 1931) ile ressam Piet Mondrian'ın (1872-1944) 1915 yılında karşılaşış aşağı yukarı aynı ilkeler üzerinde araştırmalar yapmaları, I. Dünya savaşı tüm Avrupa ülkelerini etkilerken tüm bu olayların dışında kalmış küçük bir ülke olan Hollanda'da De Stijl akımının ortaya çıkmasını (1917) sağlamıştır. Piet Mondrian tarafından Kübizmden yararlanılarak bulunan De Stijl dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımıdır (Turani, 1983, 608). Bu görüş tarzı, Mondrian'ın aşağı yukarı on yıllık bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Rasyonalist ilkelerden hareket eden oldukça katı bir düzenleme disiplini sayesinde De Stijl, Bauhaus'dan diğer modern dönemlere kadar farklı disiplinlerde etkisi görülmektedir.

2.1. Piet Mondrian ve Soyutlama

Hollanda doğumlu ressam Piet Mondrian (1872-1944) De Stijl hareketinin en önemli teorisyenidir. De Stijl hareketinin özellikle resim alanında yarattığı neoplastik sanat dilinin ana yaratıcısı kabul edilmektedir. Aynı zamanda De Stijl Hareketinin felsefi, teorik düşünce alt yapısının oluşmasında en önemli figürdür. 1915 yılından itibaren Mondrian adım adım soyutlama aşamalarına geçmiş, 1917 yılında tamamen soyut dönemine girmiştir.

Mondrian objelerin ve formların soyutlanarak yatay ve dikey çizgilere nasıl dönüştüğünü ağaç formu üzerinden göstermek istemiştir (Şekil 1). Kınay bu geçişi bir bakıma doğal gerçekliğin soyut gerçekliğe dönüştürülme denemesi olarak nitelendirmiştir (Kınay, 1993, 270). 1918 yılından başlayarak yaptığı resimlerde çizgiler incelenerek daha az sayıda görünmeye başlamıştır. Mondrian'ın sözleriyle bu süreç "tutarlı bir soyutlama süreci, görsel-somut verileri plastik ifademden tümüyle dışlamama yol açtı. Bir ağacın resmini yaparken, kıvrımları soyutlayarak ilerledim: görebileceğiniz gibi o 'ağaç' tan geriye çok az şey kaldı" (Antmen, 2009, 98) sözleriyle ifade edilmiştir. Bu süreç sonunda resim bir renk ve çizgi düzenlemesi olarak ortaya çıkmıştır.



Şekil 1: 1908- 1930 tarihleri arasında Mondrian'ın resimlerdeki değişim (URL 1).

Mondrian bu yolla daha sonraki kompozisyonları için başlıca çizgisini oluşturmuş, resimlerini sanatçının heyecanını resme bakan kişiye aktaran bir düzenleme olarak görmüştür (Lynton, 1982, 76). Kendini öncelerden doğa aracılığı ile temsil eden Mondrian, resimlerinin gelişme sürecine bakıldığında bu araştırma sürecinde öğeler arasındaki plastik ifadelerle yoğunlaşmıştır. Yeni resimlerdeki amacı ise; "Önceki resimlerimden farklı değil. İkisinin de amacı aynı, renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden öğeler arasındaki ilişkileri plastik olarak ifade edebilmek. Ama yeni resimlerimde bu amaç çok daha açık bir şekilde görülebiliyor" (Antmen, 2009, 96) sözleriyle ifade etmiştir.

2.2. Theo van Doesburg ve Soyutlama

Theo van Doesburg (1883-1931) Hollanda'da doğmuş bir sanatçıdır. Aynı zamanda De Stijl Hareketi süresince iç mekân tasarımları ve mimari proje çalışmaları da yapmıştır. De Stijl dergisinin kurucusu ve hareketin ilkelerini yayan öncü sanatçısıdır. 1916 yılında Mondrian'la tanışmış ve Mondrian'ın fikirlerinden etkilenmiştir.

Mondrian'ın denemelerine benzer bir şekilde Doesburg'da inek kompozisyonunda (Şekil 2) soyutlama yoluna giderek bir hayvan figürünün dikdörtgenlerle nasıl ifade edilebileceğini anlatmak istemiştir (Kınay, 1993, 270; Ragon,1987, 23).



Şekil 2: Theo van Doesburg İnek Kompozisyonu 1917-1918 (URL 2).

Mondrian ve Doesburg doğanın geometrik formlara indirgenebileceğini çalışmalarında açıkça göstermektedir.

2.3. Sanatsal Amaç ve Estetik İlkeler

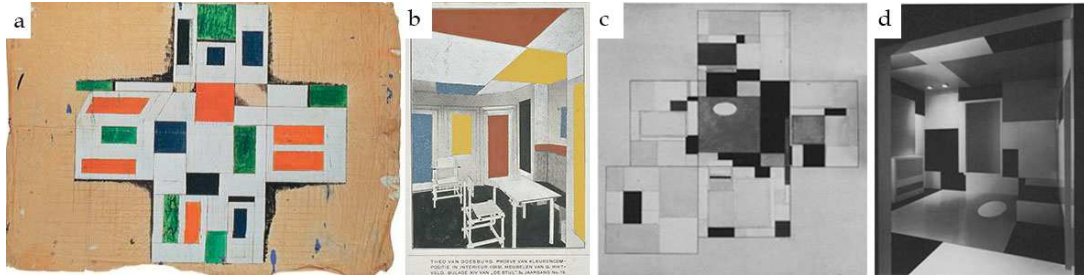
Yeni resim tarzlarının gerçekten de yeni bir yol olduğunu, ancak öte yandan, resmin özünden ve tarihinden gelen taleplerin mantıksal bir karşılması olduğunu göstermek De Stijl sanatçıların ana hedefiydi. Halkın, çalışmalarını ve tüm etkilerini daha derin bir şekilde anlamasına yardımcı olmak istedikleri için teorilerinin açıklamasını bir görev olarak görüyorlardı. Bu nedenle, De Stijl sanatçı ve mimarlarının teorik denemeleri De Stijl'in ilk sayısında şu şekilde tanıtılmaktadır; "Halk henüz yeni plastik güzelliği deneyimleyecek kadar ileri gelmediğinden, uzmanın görevi halkın güzellik duygusunu uyandırmaktır. Gerçekten modern, yani bilinçli bir sanatçı, iki yönlü bir göreve sahiptir. İlk olarak, tamamen görsel bir sanat eseri yaratmak; ikincisi, halkı saf görsel sanatın güzelliğine duyarlı hale getirmektir" (Jaffe, 1956, 92-93). I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden sonra, De Stijl sanatçıları dünyada yeni bir düzen aramak için bireyselliğin aksine yeni bir uyum ve evrensellik dönemi yaratma isteğindedirler (White, 2003: 16). 1917'de bir sanat tarzı olarak kurulan De Stijl hareketi, yeni bir düzen dünyası umuduyla, renk ve kavramlarda saflık ile ayırt edici, geometrik olarak da soyut formları savunmaktadır. Saflık ve sadelik kavramından geliştirilen De Stijl formları, formun temel bileşenleri olarak kabul edilen sadece dikey ve yatay çizgiler ve düzlemlerle ilişkilendirildiği için temsilleri kare ve dikdörtgenlerden kurgulanmıştır. Bu tür formlar oluştururken simetriden kaçınılmıştır ve karşıt yönler kullanılarak üretilen dengeli bir temel bileşen estetiğinden oluşmaktadır (Barr, 1952, 5). Bu saf formlar ve renkler arasındaki ilişkinin uyum ve evrensel bir dilin sembolü olduğuna ve sanatçının bireyselliğinin göz ardı edilmesi gerektiğine inanmaktadırlar.

3. SOYUT RESİM SANATINDAN ÜÇ BOYUTLU TASARIMA

Mimarlık, De Stijl etkisinin görüldüğü en önemli alanlardandır. Piet Mondrian ve Theo van Doesburg'a göre resim sanatının amacı mimarlara yol göstermektir. Ayrıca Mondrian ve Doesburg, sanatın mimarlara yol gösterme misyonunu tamamlayıp, zamanla mimarlık ve şehir düzenlemelerinin içinde yok olacağını, soyut resmin sadece geçici bir aşama olduğunu belirtmişlerdir. Bu öngörülerini Mondrian şöyle ifade etmiştir; "Sanat yalnızca hayatın güzellikten yoksun olduğu bir çağda bu yokluğun yerini dolduran bir sanattır. Daha dengeli bir hayata kavuşulduğunda sanat da yok olacaktır. Gelecekte saf plastiğin somut hayat içerisinde gerçekleştirilmesiyle birlikte sanat eseri oradan kalkacaktır. Resimlere ve heykellere ihtiyacımız kalmayacaktır. Çünkü hayatla bütünleşmiş sanatın içinde yaşıyor olacağız" (Jaffe, 1956, 139). Hayatla bütünleşmiş sanatın içinde yaşama ve resim, heykel gibi sanatların saf bir biçimde yapıyı oluşturan öğelerden biri haline gelmesi fikri ve amacı De Stijl sanatçıların mimarlık sanatı üzerine yoğunlaşmalarına sebep olmuştur. De Stijl akımı sanatta soyutlamanın sınırlarını zorlarken, uygulanan sadeleştirme çalışmaları ve soyutlama anlayışı resim dışında mimaride de birçok öğenin atılmasıyla kendini hissettirmektedir. De Stijl'le birlikte mimaride kişisel olan izler silinmiş, ek bezeme öğeler reddedilmiş, iç duvarlar ortadan kaldırılmıştır. De Stijl'de öze dayanan tasarım anlayışı kendini işlevsel olan mimarlıkta iç-

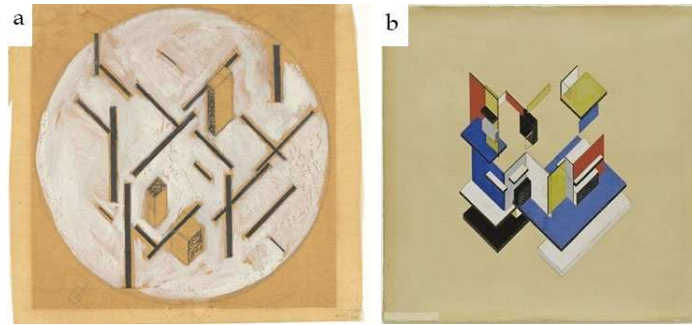
dış mekan ikiliğini ortadan kaldırarak gerçekleştirmiştir. Mondrian ve Doesburg yayınladıkları manifestolarla mimarlık alanıyla birlikte çalışmalar yürütülmesini öngörürken, mimarlığın temelinde de diğer sanatlarla disiplinlerarası etkileşim anlayışı egemen olmuştur (Yavuz, 2007, 61-68). Birbirlerinden bağımsız ve özgür olmaları mimar ve sanatçılara entelektüel ve sanatsal bir eşitlik kazandırmış ve birbirlerinin eserlerinden etkilenmelerine olanak sağlamıştır (Besgen, 2015, 421). De Stijl grubundan Van Der Leek, De Stijl akımının resimleri, modüler bir grid düzlemine dayanmış özgürce dağılan parçalardan oluştuğu için mimarların da yararlanabileceği pek çok sayıda kompozisyon alternatifi sunar nitelikte olduğunu belirtmiştir (Banham, 1970).

Theo van Doesburg ve Mondrian iç mekân tasarım eskizlerinde farklı ebat ve renkte dikdörtgenleri duvarlar ve tavanda kullanarak, De Stijl diline uygun yalın bir mekan yaratmışlardır (Şekil 3). “Resim ve heykel ayrı birer nesne ya da mimariyi bozan ‘duvar sanatı’ ya da ‘uygulamalı’ bir sanat olarak değil, saf bir biçimde yapıyı oluşturan öğelerden biri olarak yaratıya katkıda bulunacak ve güzelliğini tamamlayacaktır” (O’Doherty, 2010, 106).



Şekil 3: (a,b) Theo van Doesburg, Bart De Ligt İç Mekân, Noordwijkerhout Katwijk, 1919-1920 (URL 3-4) , (c,d) Piet Mondrian, Madam B'nin Salonu, Dresden Almanya, 1923 (Troy, 1980).

Doesburg, bir ressam olarak kendi alanında olduğu kadar De Stijl'in mimariye yansımada önemli bir etkiye sahiptir (Ünlü, 2015, 38). Doesburg'un çizimleri (Şekil 4) yatay ve dikey düzlemlerin ilişkisi olarak tasvir edilmektedir.



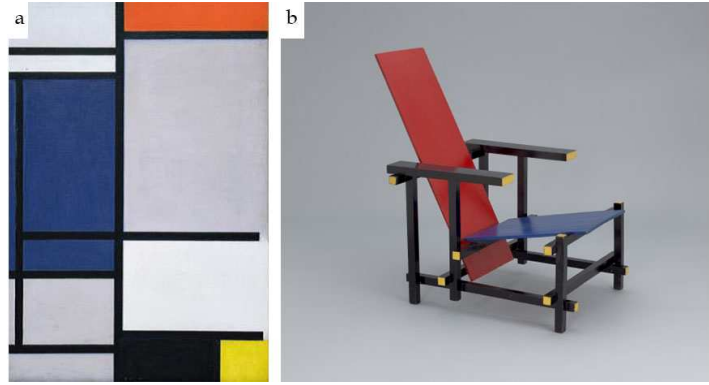
Şekil 4: (a) Contra-construction in a Circle, 1923, (b) Contra-Construction Project (Axonometric) 1923 (URL 5).

Gerrit Rietveld'in Hollanda- Utrecht'deki Schröder Evi, resim sanatının mimariye yön vermesi gerektiği yaklaşımının renk kavramıyla bütünleştiği De Stijl hareketinin sembolik bir tasarımıdır. De Stijl hareketinin tüm ilkelerine sahip olmakla tanınan Rietveld Schröder Evi, teorisini ve tarzını savunmaya, ifade etmeye yardımcı olmuştur. Schröder evinin dış görünüşü, “bir Mondrian resminin mimari açıdan ifade edilmesi” (Birol, 2006) olarak tanımlanır. Piet Mondrian'ın 1921 yılında tasarladığı Tableau I adlı kompozisyonunda kullandığı renkleri ve formları iç mekanda da görmek mümkündür. Mondrian'a göre; “Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni plastik sanatta soyut bir şekilde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir. Gelecekte çevremizle aramızdaki uyumu mimarlar ve mühendisler sağlayacaktır...” (Jaffe, 1956, 161). Mondrian'ın da bakış açısıyla birlikte Schröder Evi bütün detaylarıyla iki boyutlu bir Mondrian tablosunun üçüncü boyuta aktarımını yansıtarak, resim sanatının döneme katkısının ve disiplinlerarası etkileşiminin göstergesidir (Şekil 5).



Şekil 5: (a) Tableau I, Piet Mondrian, 1921 (URL 6),
(b,c) Schröder Evi ve İç Mekan Tasarımı, Gerrit Rietveld, 1925, Hollanda (URL 7).

Düşey ve yatay hatlarla sınırlandırılmış dik açılı yüzey düzenlemesi, renk olarak yalnızca kırmızı, mavi ve sarı gibi asal renklerin kullanımı, bu üç renge siyah, beyaz ve gri gibi renkleri nötr faktörler halinde kullanımıyla son derece disiplinli bir sanat anlayışıyla karşılaşmaktadır. Evrensel değerleri ön plana çıkaran De Stijl ideolojisi, Bauhaus'un endüstriyel tasarım alanında da kendini göstermeye başlamıştır (Özer, 1967, 36). De Stijl hareketinin ideallerinin ve ilkelerinin yansımaları bu şekilde endüstriyel ürünlerinde de etkisini göstermektedir (Şekil 6-7).



Şekil 6: (a) Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray, Piet Mondrian, 1921 (URL 8),
(b) Kırmızı ve Mavi Sandalye, Rietveld, 1917 (URL 9).

Theo van Doesburg ve Gerrit Rietveld geleceğin heykellerinin mobilyalar olacağını düşünmektedirler (Ünlü, 2005, 92). Sandalyelerde kırmızı, mavi, sarı ve siyah renk kullanımları ile dikey yatay çizgisel kompozisyonlar Mondrian tablosunun üçüncü boyuta aktarımını yansıtarak, resim sanatının döneme katkısının göstergesidir (Şekil 7).



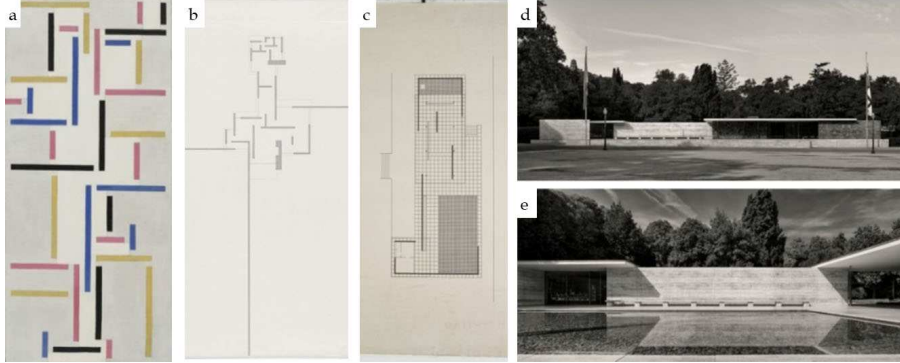
Şekil 7: (a) Çocuk Sandalyesi, Rietveld, 1918 (URL 10), (b) Çocuk Sandalyesi, Rietveld, 1919 (URL 11),
(c) Hoge Stoel Sandalye, Rietveld, 1919 (URL 12), (d) Berlin Sandalye, Rietveld, 1923 (URL 13).

De Stijl'in katı saflığında ısrarcı olan Mondrian dışında diğer üyeler Mondrian'ın biçim sistemini zenginleştirmek istemişlerdir. Bu yönde Theo van Doesburg'un Almaya'da verdiği konferanslar (1920) ve Mondrian'ın Neoplastik çalışmaları sayesinde, Gropius, Ludwig Mies van der Rohe ve Le Corbusier gibi mimarlar "Stijl" ideolojisi için taraftar olduklarını bildirdi. De Stijl fikirleri bu şekilde Bauhaus'a girmiş oldu (Turani, 1983,611; Esertaş, 2019, 68). 1919'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, De Stijl'den gelen

akıcılık ve asimetri kavramlarından esinlenen benzer geometrik nitelikleri yansıtmaya başladı ve artık mimarlık da sanattaki soyutlama gibi özü aramaya yöneldi (Barr, 1952).

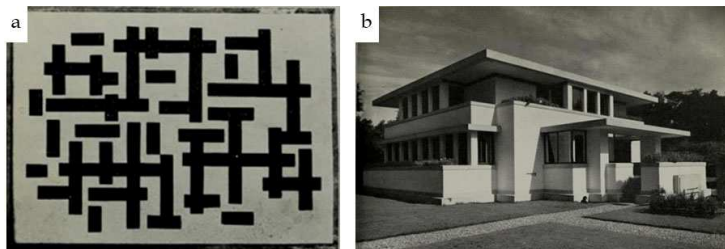
Bauhaus mimarlık Okulu'nun son Müdürü Mies van der Rohe'in tasarladığı tuğla kır evi (1923-1924) aslında hiçbir zaman inşa edilmemiş ve evin sadece çizimleri, eskizleri olmasına rağmen bir sanat eseri niteliğinde olmasının yapının bilinirliğine katkısı büyük olmuştur. Mondrian'ın resimlerinde düz desenler ve renkli dikdörtgenlerden oluşan tam soyutlamalara vurgu, yeni cephe ve planlama kurgusu sağlayarak mimariyi etkilemiştir. Sözde 'Mondrianesque ilham' Mies van der Rohe'in eserlerinde fark edilebilmektedir. Mies'in tuğla kır evi planı, Mondrian'ın erken dönem soyut resimlerini açıkça andırmaktadır ve De Stijl, minimalizm gibi sanat akımlarının etkilerini görmek mümkündür. Doesburg'un Rus Dansının Ritmi isimli tablosu (Şekil 8a) ile Mies'in kır evi planı (Şekil 8b) arasında binlerce kez karşılaştırma yapılmıştır. Mies'in planı ile Doesburg'un Rus Dansı gibi Stijl resimlerinin kırık ortogonal asimetrik tasarımları arasındaki benzerlik açıktır (Barr, 1952, 11). Mies, De Stijl'in saf düzlemsel formlarından ve renginden, Rietveld Schröder evinin modern yaşamın yeni ihtiyaçlarına cevap veren, mekanın akışkan kurgusundan etkilenmiştir (Zonaga, 2013). Mies'in tuğla kır evi planında De Stijl'den dikey ve yatay unsurları ile Doesburg'un Rus Dansının Ritmi tablosundaki öğelerin kümelenmesini referans aldığı açıktır (Dodds, 2017, 6).

Mies van der Rohe'nin 1929 Uluslararası Fuarı'nın bir parçası olarak tasarladığı Barcelona Pavilyonunda (Şekil 8c) da De Stijl anlayışının çizgilerini görmek mümkündür (Kahya, 2017, 53). Yatay ve düşey düzlemlerin planda Theo van Doesburg'un çalışmalarını andırmaktadır. Mies'in geliştirdiği tümel mekan anlayışının hakimiyeti bulunmaktadır. Bu anlayışla birlikte, mimar iç-dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Mekan kendi başına hiçbir strüktürel öğe tarafından koşullandırılmaksızın, nötr bir uzay parçası olarak uzanır ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlevi gören pano benzeri öğelerle kısmen parçalanmaktadır (Şekil 8d-e). Ev gibi karmaşık bir yapıyı Mies, De Stijl' in öze inme mantığında olduğu gibi fazlalıkları atarak saf bir yapıya dönüştürmeyi başarabilmektedir (Tanyeli, 1993). Hem Barselona hem de tuğla kır evinde, boşlukları asimetrik olarak ayıran serbest duvarlar De Stijl resminin etkilerini yansıtmaktadır (Al-Saati, 1990).



Şekil 8: (a) Rus dansının ritmi, Theo van Doesburg, 1918 (URL 14), (b) Tuğla kır evi planı, Mies van der Rohe, (URL 15), (c) Barcelona Pavilyonu Planı, Mies van der Rohe, 1929 (URL 16), (d,e) Barcelona Pavilyonu Cemal Emden arşivi (URL 17).

Van't Hoff, "pratik olarak, yüksekliğin santimetre cinsinden belirtildiği bu yatay bölümler, zaten tüm projeyi üç boyutta oluşturmaktadır" (Jaffe, 1956, 72) ifadeleriyle mimaride soyut bir ifade biçimi olarak zemin planının önemi üzerinde durmaktadır. Van't Hoff'un Henny Evi (Şekil 9), rasyonel yaklaşımla birlikte fonksiyonelliğin ön planda olduğu, yatay-dikey kurgularla birlikte De Stijl ilkelerinin şekillenmeye başladığı önemli bir yapıdır (Ünlü, 2015, 106).



Şekil 9: (a) Siyah ve Beyaz kompozisyon, Theo van Doesburg, 1918 (Banham, 1970, 170), (b) Henny Evi, Van't Hoff, Utrecht, 1915-1919 (Banham, 1970, 17).

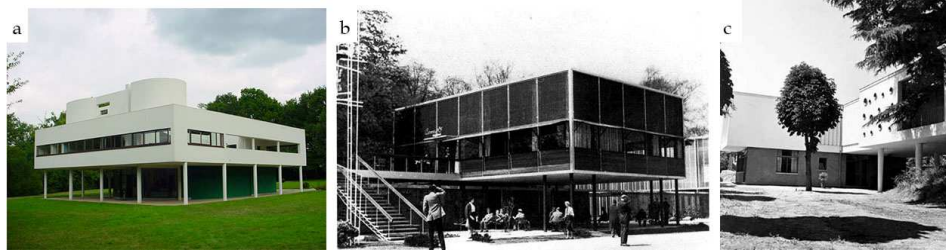
4. MİMARİDE ÖYKÜNME

De Stijl evrensele ulaşma arzusuyla beraber mimar, ressam ve zanaatkârların birlikte çalışmasını, bireysellikten ancak bu şekilde kurtulup yeni bir çağ bilinci oluşturmayı hedeflemektedir. Modern mimari için de önemli eserler içinde barındıran bu süreç, modern mekan ve biçimsel soyutlama kavramlarının altyapısının işlendiği bir dönemdir. De Stijl ile beraber gelen soyutlama kavramı Bauhaus okulunda geleceğin tasarımcılarını yetiştirmek için kullanılan metodlardan biri olmuştur. Neoplastisizm etkisiyle Bauhaus içerisinde büyük değişimler, Doesburg'un Bauhaus'da derslere katılımıyla gerçekleşmiştir (Özorhon, 2008, 37).

De Stijl dönemi eserleri üzerinden baktığımızda, gerçekleştirilen tasarımlar kavramsal bir alt yapıya sahiptir. Mimarlar yapıtlarını üretirken bu kavramsal aşamanın farkındadırlar. Tasarlama eyleminin nasıl yapıldığı, zihinde hangi aşamalardan geçtiği ve hangi kavramlardan yararlandığı tasarımcının kafasında nettir. De Stijl'de ressamların biçimsel soyutlama yolu ile ürettiği eserler mimarlara esin kaynağı olup, yapılarını üretmek için bir altyapı sağlamaktadır.

De Stijl örneklerinden de gördüğümüz üzere mimarlar kendi özgün ürünlerini yaratırken bazen doğadan bazen diğer sanatçı ve tasarımcılardan etkilenmiş, işbirliğinden kaçınmamış, kendi yöntem ve bilgilerini de ekleyerek harmanlamışlardır. Her yeni üretim, kendinden öncekilerin tanımladığı ideallerin etkisi altında kalmaktadır. Bu noktada bir yapıt yaratma çabası içerisindeyken, sanat ve mimarlıkta esinlenme, etkilenme ve benzerliklerin olası bir süreç olduğundan bahsetmek gerekmektedir. Şevki Vanlı (Vanlı, 2006, 357) Ziya Tanalı'nın bu konu hakkındaki düşüncelerinin var olanı kavrayıp olandan yola çıkmanın, var olmayı bulmada en etkin yöntem olduğundan ve zamanın süzgecinden geçerek kalıcı değerlerini kanıtlamış olan nesnelliğin, yarınlarda var olacak niteliklerin ipuçlarını da sakladığı inancına yakın olduğunu belirtmektedir. Mimari bir eser yaratırken gerek bugünden gerekse düne ait başka bir eserden, bu bir resim de olabilir mimari yapıtta, etkilenilebilmekte ve bu etkilenme mimarın kendi yorumunu da katarak özgünlüğe ulaşmasında katkı sağlamaktadır. Enis Kortan'a göre de Modern Mimarlık bir "moda" olmayıp, tarihteki başarılı mimarlık eserlerinden türetilmiş kalıcı ve zaman dışı birtakım ilkeler bütününden oluşan ve çağımızın yeni kuram, malzeme, yöntem ve teknolojiyle de zenginleşen bir mimarlıktır" (Özorhon, 2008, 35). Modernizmin öncülerinden Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Frank Lloyd Wright gibi mimarlar esnek plan şemaları ve bu şemalarla oluşturdukları yeni kurgularla, malzeme ve strüktüre de yenilikler getirerek modern yaşam için öneriler sundular (Erkol, 2009, 7). 1950'li yıllarda Türkiye mimarlığında modernlik arayışları görülmektedir ve bu dönem mimarlığı bir bakıma uluslararası mimarlık örneklerinin dönemin Türk mimarları tarafından uygulanıp kavranmaya çalışıldığı bir dönemdir.

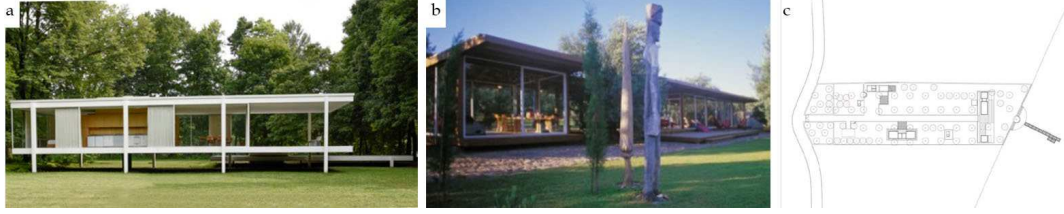
Villa Karakurt, mekân kurgusunun bulunduğu arsaya özgü olma çabası içerisindeyken aynı zamanda modernizmin evrensel hale gelmiş işlevsel şemalarını ve biçimsel öğelerini barındırmaktadır. Le Corbusier'in mimarlığına duyulan yakınlığın bir yansıması kendini Villa Karakurt ve Türkiye Pavyonunda göstermektedir ve yapılar Villa Savoye'nın (1929) takipçisi olarak değerlendirilebilir (Bingöl Erkol, 2018, 57-58). Le Corbusier'in yapılarındaki geniş cam yüzeyler, pilotiler, düz çatılar, konsollar, serbest planlar gibi öğelere bu yapıların ortak temel öğeleri olarak öne çıkar. Dönemin Türk mimarları öykündükleri yapıta, yere ve programa göre kendi yorumlamalarını ekleyerek özgün yapıtlarını ortaya çıkarmışlardır (Şekil 10).



Şekil 10: (a) Villa Savoye, Le Corbusier, Pierre Jeanneret; Poissy, 1929 (URL 18). (b) Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu; Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün; Brüksel, 1958 (Özorhon, 2008, 93), (c) Villa Karakurt; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Feneryolu, 1956 (Bingöl Erkol, 2018, 58).

Mies van der Rohe Farnsworth evinde, geleneksel ev algısını kapalı odaya sahip olmayan bir cam prizmaya indirger, iç- dış ayrımının olmadığı saf bir tümel mekan yaratır (Tanyeli, 1993, 89). En azı gösterip öze inerek en çok olanı göstermeyi hedeflemektedir. De Stijl'de olduğu gibi yapılarında basit geometrik formlar kullanarak evrensel mimari çözümler aramaktadır (Biol, 2006). Şevki Pekin'in Bademli- Dikilide tasarladığı yazlık ev, zeytin ağaçlarının arasına yerleşen benzer planlara sahip, birbirlerine taş bir yol ile

bağlanan üç ayrı konuttan oluşmaktadır. Şevki Pekin ve Mies van der Rohe yapısı arasında bağlantı kurduran öğeler; ince uzun bir linear yapısı, teraslarıyla birlikte hafifçe yükselmiş döşemeleri, az sayıda duvar bölmesiyle kümelenmiş fonksiyonlar, iç- dış ayrımını muğlaklaştıracak şekilde silikleşmiş saydam çeper olmaktadır (Şekil 11). Pekin, Farnsworth Evi'ni gruplar halinde yayma fikrini yorumlayarak, çoğaltılabilir bir ünite haline getirmektedir. Pekin'e göre sağlam bir altyapı ile yaratıcılık birleştiği zaman bir yapı doğru tasarım kriterleri ile tasarlanabilmektedir (Kahya, 2007, 78-83).



Şekil 11: (a) The Farnsworth House, Mies van der Rohe, Plano, Illinois, ABD, 1951 (URL 19),
(b) Bademlide yazlık konut, Ahşap Ev giriş Cephesi, Şevki Pekin, İzmir, 2000 (Pekin, 2018, 17),
(c) Bademlide Yazlık Evler Vaziyet Planı, Şevki Pekin (URL 20).

Frank Lloyd Wright çalışmalarını, Doesburg'un çalışmalarına (Şekil 4) benzer bir biçimde kutunun parçalanması kavramı ile açıklarken, mekanlar doluluk-boşluk kavramlarıyla tanımlanmaktadır. Wright'ın Şelale Evi, kutunun parçalanması ilkesinin belirgin olarak kullanıldığı, konumlandığı arazinin doğal koşullarına adapte bir şekilde yerleştiği görülmektedir (Kahya, 2017, 41). Pencere konumu ve şekli evin içinde yaşayan kişiye iç- dış mekan ayrımını yok edecek hissi verecek şekilde tasarlanırken, yapının öne çıkan asimetrik balkonları dik açılarla birbirlerini kesmektedir. Turgut Cansever'in tasarladığı saçaklar da Wright'ın yapısı gibi araziye uyumlu bir şekil almıştır (Şekil 12). Karatepe Aslantaş gezilerinde ziyaretçiler genellikle saçakları algılamamakta veya onlarla ilgilenmemektedir çünkü saçaklar orada doğal bir örtü gibi yerleşmiştir. Çatılar ziyaretçiyi etkilemeyecek ve gözü yormayacak, eserleri ön planda tutarak önlerine geçmeyecek ve açık araziyle olan bağlantılarını koparmayacak şekilde tasarlanmıştır (Doğan, 2016, 28).



Şekil 12: (a) Fallingwater House (Şelale Evi), Frank Lloyd Wright, Pensilvanya, ABD, 1934-1937 (URL 21),
(b) Karatepe Açık Hava Müzesi, Turgut Cansever, Adana, 1957 (Özorhon, 2008, 102).

5. SONUÇ

Günümüzde her tasarım bir kavramsal alt yapıya sahip olmasına rağmen genellikle tasarlayan kişi bu kavramsal altyapının önemini farkında olamamaktadır. Tasarımcı tarafından tasarlama eyleminin hangi kavramlara dayandığının, zihinde nasıl aşamalardan geçip sonuca ulaşıldığının ve asıl olarak bu tasarlama eyleminin nasıl yapıldığının bilinmemesi özgün eserlerin ortaya çıkamamasına, aktarılmak istenenin izleyiciye verilememesine sebep olmaktadır. Günümüzde lisans öncesi alınan mevcut eğitim sisteminin ezber odaklı ve pasif öğrenme kalıplarını kırarak, mimarlık öğrencisine lisans eğitiminde eleştirel bakma, görünenin ardındaki algılama becerisinin kazandırılması mimarlık eğitimi adına uygun olacaktır.

Özgün tasarımlar ortaya koyabilmek için gereken yaratıcı düşünme ve sorgulama süreci üniversitede, mimarlık öğrencilerine temel sanat ve tasarım eğitimi ile beraber ilk yılda kazandırılarak ileriki dönemlerde başarıya götürecek temel oluşturulmalıdır. Bu bağlamda mimarlık eğitim süreci içerisinde ders programına eklenebilecek, eğitim sürecine katkıda bulunacak yeni bir yöntem önerisi sunulmaktadır. Yöntem gelişip ders olarak eğitim sistemine dahil edilebileceği düşünülmektedir. Soyutlama ve sanat eğitimleri ile kazandırılan belli bir altyapının sonunda belirli döneme ait ustaların literatüre geçmiş eserleri

öğrencilere ayrı bir ders kapsamında teknik ve tasarım anlamında analizi yaptırılarak öğrencinin o sürecin nasıl üç boyutta şekil bulduğunu kavraması sağlanmalıdır.

Mimarlığın resim sanatıyla olan biçimsel ve kavramsal benzerlikleri açıkça görülebilmektedir ancak resim sanatında eğitim olarak verilen Reprodüksiyon tekniğinin bir örneği mimarlık eğitiminde görülmemektedir. Reprodüksiyon bir sanat eserinin özgün tekniği dışında başka bir teknikle çoğaltılmasıdır (Önbaş ve Mutlu, 2019, 3). Çoğaltma, üretme, aslını bozmadan yapılan taklit, yeniden yayımlama gibi anlamlara gelen Reprodüksiyonu kopyadan ayıran özellik, onun taklit olmayıp, yalnızca özgün yapının özgün tekniği dışında bir teknikle yeniden üretilmesidir. Bu sebeple kopya sayılmamaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1994, 205; Kansu, 2017, 2). Ünlü ustaların resimlerinin birebir yeniden yapılması aşamasında, orijinal eserin yapılış sürecini kavrayıp kademeli olarak kompozisyon tuvale aktarılmaktadır. Büyük ustalar genellikle kendilerinden önceki ustaların eserleri üzerinde çalışmış ve onların tekniklerini anlayıp uygulamışlardır (Kansu, 2017, 31). Resim sanatını öğrenecek bireylere bu teknikler uygulatılarak önce ustayı taklit etmesi, doğruyu anlaması ardından kendi özgün işlerine imza atması beklenmektedir. Usta sanatçıların kompozisyon, renk, biçim, oran gibi teknikleri nasıl kullandığını taklit etmek bireyin kendine uygun yolu bulmasına yardımcı olmaktadır. Aynı şekilde mimarlık öğrencileri de, önerilen ders kapsamında sunulan, ustaların seçilen eserlerinden yapıları birebir uygulayıp çözümleyerek, tasarımın arkasındaki altyapıyı irdeleyecek, usta mimarların getirdiği çözümleri anlayacak ve kendi başına bir yapı oluşturabilmek için temel oluşturacaktır. Öğrenme, anlama ve analiz etme süreçleri, soyutlama eğitimleriyle de birleşerek yaratıcı düşünmeye katkıda bulunacaktır. Reprodüksiyon uygulamalarının, belirli bir yöntem dahilinde yapılmasıyla birlikte, yalnızca uygulama olarak değil, teoride de reprodüksiyonu yapılacak eser hakkında tarihsel bilgiler edinilmesi sağlanacaktır. De Stijl dönemi eserlerinden baktığımızda sanatçılar öykündükleri eserlerin kavramsal altyapısının farkındadırlar ve üstüne kendi birikimlerini de koyarak yapıtlarını ortaya çıkarmışlardır. Öykünme gibi doğal bir sürecin taklide dönmemesi için, sanatçının kendi soyut düşünme, mimari altyapıyı literatürdeki yapılardan kavrama gibi süreçlerin eğitim hayatında tamamlanması, mezun olduktan sonra özgün eserler vermesine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

- Al-Saati, Abdulaziz (1990). Mondrian: Neoplasticism and its influences in architecture. *Middle East Technical University: Journal of the Faculty of Architecture*, S.10, s. 63-74.
- Antmen, Ahu (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Banham, Reynier (1970). *Theory and Design In The First Machine Age* (2.nd. Ed). New York: Praeger Publishers.
- Barr, A.H. Jr (1952). 'De Stijl', *The Bulletin of the Museum of Modern Art* Vol. 20,10.
- Besgen, Ahu (2015). Teaching/Learning Strategies Through Art: Painting and Basic Design Education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, S.182, s. 420-427.
- Bingöl Erkol, İdil (2018). İstanbul'un Modern Konutları. *Mimarist*, S.62, s. 56-64.
- Biröl, Gaye (Ekim 2006). Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Yayını*, s.3-16.
- Corbusier, Le (2005). *Bir Mimarlığa Doğru (Vers une Architecture, 1923)*, (S. Merzi. Çev.) 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dodds, George (2017). Brick Country House Project: Mies van der Rohe. D. Leatherbarrow and A. Eisenschmidt (Eds.) *The Companions to the History of Architecture, Volume IV, Twentieth-Century Architecture*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA : John Wiley & Sons.
- Doğan, Erol (Ekim, 2016). Karatepe - Aslantaş Koruyucu Çatıları - Saçakları, Bir Deneme. *Güney Mimarlık*, S.22, s.26-33.
- Duyuler, Gürsel (2001). *İnformel Sanatta Devinim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi.
- Erkol, İdil (2009). *Utarit İzgi Ve Türkiye De Modern Mimarlık*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Esertaş, Ezgi Elif (2019). *Neoplastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi Ve Grafik Sanatlarına Uygulanışı*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Jaffe, H.L.C (1956). *De Stijl 1917-1931 The Dutch Contribution to Modern Art*, Meulenhoff, Amsterdam.
- Kahya, Lara (2017). *Modernizm Bağlamında Günümüz Türk İç Mekan Tasarımına Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kansu, Niyazi (2017). *Reprodüksiyon Ve Renk Bilgisi Ders Notu*. Görsel İşitsel Teknikler Ve Medya Yapımcılığı Bölümü (Basım Yayın Teknolojileri Programı) Ekim, 2017, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kınay, Cahid (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (S.Öziş, C. Çapan. Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz küpün içinde galeri mekânının ideolojisi* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Önbaş, Selma ve Mutlu, Serap (2019). *Reprodüksiyon*. Ankara: İksad yayınevi.
- Özer, Bülent (1967). Plastik Sanatlarda Çağdaş Eğilimler. *Mimarlık*, S.12, s.13-44.
- Özorhon, İlker Fatih (2008). *Mimarlıkta Özgünlük Arayışları 1950-60 Arası Türkiye Modernliği*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Pekin, Şevki (2018). Klasik Bir Mimarım, Tek Bildiğim Modern ve Yenilik. *Mimarist*, S.62, s.14-21.
- Ragon, Michel (1987). *Modern Sanat*. (V. Kanetti, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sözen, M ve Tanyeli, U (1994). Reprodüksiyon. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Tanyeli, Uğur (Ocak 1993). Mies van der Rohe: Ortaçağ'la Modernizm Arasında. *Arredamento Dekorasyon*, S.44, s.87-89.
- Troy, Nancy (1980). Mondrian's Designs for the Salon de Madame B., à Dresden. *The Art Bulletin*, V.62(4), pp.640-647.
- Tunalı, İsmail (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- URL 1; <https://www.piet-mondrian.org/> (erişim tarihi 01.12.2020).
- URL 2; <https://www.moma.org/artists/6076?=&direction#works> (erişim tarihi 01.12.2020).
- URL 3; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_118.jpg (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 4; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Doesburg_and_Rietveld_interior_1919.jpg (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 5; <https://www.moma.org/artists/6076?=&direction=> (erişim tarihi 02.12.2020).
- URL 6; <https://www.piet-mondrian.org/tableau-i.jsp> (erişim tarihi 03.12.2020).
- URL 7; <https://www.archilovers.com/stories/27133/iconic-houses-rietveld-schroder-house.html> (erişim tarihi 03.12.2020).
- URL 8; <https://www.moma.org/collection/works/79002> (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 9; <https://www.moma.org/collection/works/4044> (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 10; <https://i.pining.com/originals/8e/d6/b7/8ed6b73d5d4a485cac7ce330cd77c754.jpg> (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 11; <https://ferri500.wordpress.com/2011/12/24/gerrit-rietveld/> (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 12; https://www.moma.org/collection/works/4432?artist_id=4922&page=1&sov_referrer=artist (erişim tarihi 12.12.2020).
- URL 13; <https://rietveldoriginals.com/collectie/berlijnse-stoel/> (erişim tarihi 12.12.2020).
- URL 14; <https://www.moma.org/collection/works/78948> (erişim tarihi 02.12.2020).
- URL 15; <https://www.moma.org/collection/works/780> (erişim tarihi 02.12.2020).
- URL 16; <https://www.moma.org/collection/works/87530> (erişim tarihi 02.12.2020).
- URL 17; <https://divisare.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion> (erişim tarihi 02.12.2020).
- URL 18; https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Savoye (erişim tarihi 28.12.2020).
- URL 19; <https://farnsworthhouse.org/about/> (erişim tarihi 20.12.2020).
- URL 20; <https://www.vitracagdasmimarlikdizisi.com/projeler/bademlide-yazlik-konut.aspx> (erişim tarihi 20.12.2020).
- URL 21; <https://www.britannica.com/place/Fallingwater> (erişim tarihi 20.12.2020).
- Ünlü, İlkey Beril (2005). *De Stijl Hareketi Ve Çağdaş İç Mekân Tasarım Yaklaşımlarına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Vanlı, Şevki (2006). *Mimariden Konuşmak: Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- White, Michael (2003). *De Stijl and Dutch Modernism* Manchester: Manchester University Press. pp.13-16.
- Yavuz, Ezgi (2007). *Yirminci yüzyılda sanatta ve mimarlıkta soyutlama ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Zonaga, Anthony (2013). *De Stijl Abstraction in Architecture*. Academia.edu. https://www.academia.edu/5187702/De_Stijl_Abstraction_in_Architecture (Erişim tarihi 20.12.2020).