

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



RESİMSEL KOMPOZİSYONLAR İÇERİSİNDE
MEKÂN VE TEK NESNE İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

DOÇ. DR. YÜKSEL GÖĞEBAKAN YUNUS KAYA

MALATYA-2015

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi
Tarafından 2014/23 Proje Numarası ile Desteklenmiştir.

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**RESİMSEL KOMPOZİSYONLARDA MEKÂN
VE TEK NESNE İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS

DANIŞMAN
DOÇ.DR. YÜKSEL GÖĞEBAKAN

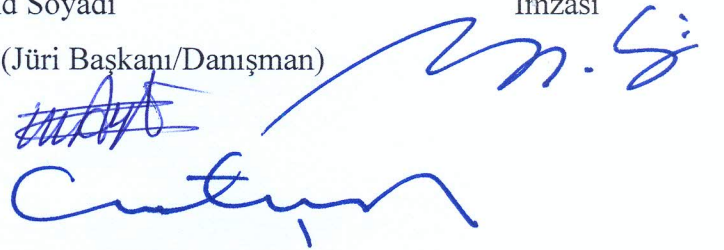
HAZIRLAYAN
YUNUS KAYA

Jürimiz 01.10.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ ~~doktora tezi~~ (oybirliği /~~oyçokluğu~~) ile başarılı bularak Resim Anasanat, Resim Sanat dalında yüksek lisans tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Ünvan Ad Soyadı

1. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Jüri Başkanı/Danışman)
2. Doç. Dr. İsmail AYTAÇ (Üye)
3. Yrd. Doç. Mesut YAŞAR (Üye)

İmzası



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 08.10.2015 tarih ve 2015/46-07 sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ONUR SÖZÜ

“Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN”ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“Resimsel Kompozisyonlar İçerisinde Mekân Ve Tek Nesne İlişkisi”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların; hem metin içinde hem de kaynakçada, yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.”

Yunus KAYA



ÖNSÖZ

Resim-nesne-mekân ilişkisi, bir zamanların mağara duvarlarındaki bizonlarla bilinir. Bu bizonlar, zamanla yerini çeşitli nesnelere/figürlere bırakır. Cezanne ile başlayan nesne ve mekânın sanatsal soyutlamaları, Picasso ve 20. yüzyılda Kandinsky ile devam eder. Bu durum zamanla sosyal ve düşünsel değişmelerle Mondrian ve Malevich gibi Soyut Sanatın önemli sanatçılarının ürettikleri eserlerle devam edebilir. İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'dan Amerika'ya doğru sanat/sanatçı göçü yaşanır. Burada sanat savaşın etkisinden uzak, canlılığını sürdürmeye devam eder. Soyut Dışavurumcu ve Minimalizm sanatçıları; resim yüzeyindeki tüm plastik değerleri minimize eden bir anlayışla eserlerini oluştururlar. Bu anlayışla yapılan resimlerde nesne ve mekân, resim sanatının önemsiz birer unsuru haline getirilmek istenir.

Sanatçıların yapıtlarında çoklu veya tek nesne tercih etmeleri anlatım biçiminin farklı seçenekleridir. Ancak bu araştırma kapsamında yapılan literatür taraması ve görsel incelemeler neticesinde oluşturulan çalışmalarda, tek nesne; lavabo formu, ele alınarak anlatım yoluna gidilmiştir. Oluşturulan bu çalışmalarda, çoklu nesneye ihtiyaç duymaksızın, alıcıya verilmek istenen mesajın bir tek nesne ile de sunulabileceği tezi üzerinde durulmuştur. Çünkü nesnesiz bir resim anlayışının eksik kalacağı savunulmaktadır. Nesne resmin yüzeyinden çıkarılsa bile, eserin kendisi bir nesnedir. Dahası, Resmin yüzeyinde; minimize edilse bile, kullanılan boya ya da oluşturulan geometrik şekiller, birer nesne değil midirler? Bu geometrik şekillerin herhangi bir nesneyi ifade etmediğini ya da etmeyeceğini kim açıklayabilir?

Hayatımın her döneminde yanımda olan beni destekleyen; özellikle de önemli kararlarımda deneyim ve tavsiyelerinden yararlandığım Aileme, bu araştırmanın oluşum sürecinde; bilgisi, tecrübesi ve yardımına başvurduğum, özellikle de göstermiş olduğu anlayıştan dolayı, danışmanım Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Yunus KAYA

ÖZET

Nesne, resim sanatında oldukça önemli bir yer tutar. Sanatçı düşüncesi ve toplumsal yapıya bağlı olarak nesnenin resimdeki yeri, önemi ve görevi de sürekli değişime maruz kalmıştır. Sanatçı için nesne, bazen yapıtının temel, bazen tamamlayıcı unsuru olur. Kimi zaman ise tamamen önemsiz görülür. Sanatçı, yapıtında, çoklu nesne tercih edebildiği gibi, tek bir nesne ile ifade yoluna gidebilir. Buradan yola çıkarak hangi tercihin daha etkili olduğu sorgulanır. Bu durum, bir sorun olarak sanatçının karşısına gelir. Aynı sorun, resimde mekân için de geçerlidir. Çünkü mekân, ancak nesnenin varlığı ile tanımlanabilen bir olgudur. Bu durum, nesne-resim-mekân ilişkisinin yeniden sorgulamasını gündeme getirir.

Toplamda dört ana bölümden oluşan bu araştırma metninin ilk iki bölümünde, mekân ve nesne kavramları, bu kavramların sanat tarihindeki yeri ve önemi taranmıştır. Üçüncü bölümde tek nesne-mekân kurgularına örnekler verilerek çözümlemeleri yapılmıştır. Son bölümde ise tez kapsamında oluşturulan resimler ve çözümlemelerine yer verilmiştir. Toplamda sekiz adet resim bu bölümde yer almaktadır. Resimlerin tamamında *lavabo* formu ele alınıp kirli görünümüyle yorumlanmıştır. Amaç lavaboların üzerlerinden akan boya sonucu meydana gelen kirli görünümüne rağmen, onlara estetik bir görünüm kazandırmak ve bu görünümü bir *tek nesne* ile *mekân* kompozisyonlarını, özgün bir çerçevede alıcıya sunmaktır.

Yapılan literatür taraması ve görsel incelemeler neticesinde özgün bir anlayışla şekillenen tuval üzerine yağlıboya uygulamalarda, bir tek lavabo formu, mekân ile ilişkilendirilerek bir mekan-tek nesne sınırlamasına gidilmiştir.

Plastik anlatımda, nesne-mekân ilişkisi bağlamında bir tek nesne; lavabo, ele alınmıştır. Plastik bir uygulamada, başarılı bir anlatım için birden fazla nesne gerekmebilir. Sanatçının kurgusal bakış açısı, düşünsel özgünlüğü ve birikimi etkili bir sonuç için yeterli olabilir. Yapılan çalışmalarda böyle bir anlatım yoluna gidilmiştir. Anlatılmak istenen hemen her şeyin *bir tek nesne* ile anlatılabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Bundan ötürü, nesnenin sayısı veya çeşidinin çok da önemli olmadığı

anlaşılmıştır. Bunun için başlangıçta yapılması gereken: doğru nesne ve mekân tercihi, sonrada iyi bir uygulamadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Resimde Nesne, Nesne Mekân İlişkisi, Tek Nesne.



ABSTRACT

The object holds a very important place in the art of painting. Depending on the artist thought and social structure, where the painting of the object, importance, and mission has remained exposed to constant change. Object artist, sometimes the basis of the work, sometimes complementary elements. Sometimes it becomes completely irrelevant. Artist at work, as can choose multiple objects, he can go the path represented by a single object. Based on this choice which is to be more effective is queried. the artist comes across with as a problem this situation. The same problem applies to space in the art of painting. Because the space in painting is a phenomenon that can be identified by only the presence of the object. This brings up the question again of object-image-space relations agenda.

In the first two parts of the text of this research which consists of four main sections In total, the concepts of space and objects, the role and importance of the concepts in art history are screened. In the third chapter by giving examples of single object-space fiction analysis was performed In the last chapter the thesis and pictures created are included in the analysis. Eight pictures in total are located in this section. All the pictures were taken form in the sink with dirty look reviewed handled. Despite the results paint flowing over the goal sinks dirty appearance caused them to give an aesthetic appearance and the appearance of the object with a single space compositions to provide to the buyer in the original frame.

Made literature and visual inspection as a result of an original approach shaped on canvas in the oil applications form a single sink, in relation to space it has been made in limitations space-only objects.

In the plastic expression, in the context of object-space relations a single object; sinks, are discussed. In an Plastic application, you may not need more than one object for a successful expression. Artist's fictional perspective, creativity (intellectual originality) and hisaccumulation could be enough for an effective result. In the art works it has been made on such a narrative way. The point of almost everything has been tried to be shown can be described with a single object. Thus, the number or type of object has been found

not to be very important. For this to be done first: the right choice of object and space, then it is fruitful practice.

Keywords: Space, Painting Object, Space Object Relations, Single Object.



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
ONUR SÖZÜ	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER DİZELGESİ	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	4
1.1. KAVRAM OLARAK MEKÂN VE MEKÂNIN TARİHİ	4
1.1.1. Mekân Kavramı	4
1.1.2. “Mekân”ın Resimsel Bir Kompozisyonda Yansıtılmasının Tarihsel Sürecine Genel Bir Bakış	8
1.2. RESİMDE MEKÂN TÜRLERİNE GENEL YAKLAŞIM.....	19
BÖLÜM II	34
2.1. NESNE KAVRAMI, NESNE TÜRLERİ	34
2.1.1. Kavram olarak Nesne	34
2.1.2. Resim Sanatında Nesne Türleri.....	36
2.1.2.1. Mevcut Nesne.....	36
2.1.2.2. Sanatçının Zihinsel Nesnesi.....	37
2.1.2.3. Tamamlanmamış Yapıt Olarak Nesne.....	39
2.1.2.4. Sanat Yapıtı Olan Nesne.....	40
2.1.3. Sanat Tarihinde Nesne	42
2.1.4. Resim Sanatında Nesnenin Minimize Edilmesi Ve Eserin Sanat Nesnesi Olarak Sunulması (Enstalasyon).....	67
BÖLÜM III.....	70
3.1. TEZ KAPSAMINDA OLUŞTURULAN RESİMLERLE BAĞ KURULAN SANATÇI RESİMLERİ VE ÇÖZÜMLEMELERİ.....	70
BÖLÜM IV	83

4.1. “RESİMSSEL KOMPOZİSYONLAR İÇERİSİNDE MEKÂN VE TEK NESNE İLİŞKİSİ” KONULU ARAŞTIRMA KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ	83
SONUÇ	101
KAYNAKÇA.....	103



ŞEKİLLER DİZELGESİ

Resim 1.1: Lucio Fontana Guggenheim, “A Cut Above The Rest”, 1952, New York. ...	5
Resim 1.2: Lascaux Ve Altamira Mağara Resimlerinden Bir Örnek, “Great Hall of the Bulls”, M.Ö.15.000-10.000, İspanya.	9
Resim 1.3: Myron (Miron), “Disk Atan Adam”, MÖ 450 Dolayları, Mermer, Kayıp... ..	10
Resim 1.4: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495–1498, 4,6 M x 8,8 M, Santa Maria Dele Grazie'nin Duvarına Tempera, Milano.	13
Resim 1.5: Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434, YB, 59,7 x 81,8 cm, Londra.	14
Resim 1.6: Arnolfini’nin Evliliği’nden detay (izleyiciye göre sağda).....	14
Resim 1.7: Joseph Mallord William Turner, "Yağmur, Buhar Ve Hız", 1844, YB, 90,8 x 121,9 Cm, National Galeri, Londra.	15
Resim 1.8: Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Tahitili Kadın”, 1891, YB, 69 x 91 Cm, Musée D'orsay, Paris.	16
Resim 1.9: Salvador Dali, “Eriyen Saatler”, 1931, YB, 24 x 33 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	18
Resim 1.10: Diego Velazquez, "Las Meninas", 1656, YB., 276 x 318 Cm Museo del Prado, Madrid.....	28
Resim 1.11: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon IX”, 1936, YB, 113 x 195 Cm, Paris.....	30
Resim 1.12: Mark Rothko, “ No: 7”, 1960, YB, 236,2 x 266,7 Cm, Ezon Museum Of Modern Art.	34
Karuizawa.....	34
Resim 1.13: Marcos Novak.....	35
Resim 1.14: Terminatör Filminden Bir Görüntü, Siberetik İnsan, Siberetik Sanata Bir Örnek.....	37
Resim 1.15: Erwin Redl, Red Led Art.....	38
Resim 1.16: Firuz Aşkın, “Mammut Jagd”, Hikâye.....	39
Resim 1.17: Nam June Paik, "Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska", 1995, Hawaii.....	40
Resim 1.18: Bill Viola, "Emergence", 2002, Video Installation.....	41

Resim 1. 19: Pipilotti Rist, “Cinquante Fifty”, 2000, Han Nefkens H+F Koleksiyon....	42
Resim 1.20: Sanal Gerçeklik Gözlüğü.....	44
Resim 2. 1: T. Gericault, Epsom, “At Yarışları”, 1821, YB, 92 x 123 Cm, Louvre Paris.	39
Resim 2. 2: Marcel Duchamp,”L.H.O.O.Q.-Kızın Yakıcı Kalçaları Var", 1919, YB, 19.7 x 12.4 Cm, Özel Koleksiyon, Paris.....	41
Resim 2. 3: “Ekmek ve Balıkların Çoğalmasa Mucizesi”, VI. Yüzyıl, Ravenna, İtalya.	45
Resim 2. 4: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, 1503- 1519, YB, 53 x 77 Cm, Louvre Müzesi, Paris.....	47
Resim 2. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Still Life with Fruit-Natürmort”, 1601-1605, YB, 84 × 105 Cm Currently on loan to the Denver Art Museum, Colorado.....	48
Resim 2. 6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “I. Aziz Matta ve Melek”, 1602, YB, 183 x 223 Cm, Tahrip Edilmiş (İzleyiciye Göre Solda).	50
Resim 2. 7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “II. Aziz Matta ve Melek”, 1602, YB, 195 × 296,5 Cm, San Luigi dei Francesi, Roma (Sağda).	50
Resim 2. 8: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 1784, YB, 330 x 425 Cm, Paris.	51
Resim 2. 9: Ivan Aivazovski, “Dokuzuncu Dalga”, 1850, YB, 221 x 332 Cm, Rus Devlet Müzesi, Sankt Petersburg	52
Resim 2. 10: Gustave Courbet, “Toplantı (Günaydın Mösyö Courbet)”, 1854, YB, 129 x 149 Cm, Fabre Müzesi, Montpellier.	53
Resim 2. 11: Van GOGH, “Van Gogh’un Sandalyesi ve Piposu”, 1888, YB, 73,5 x 93 Cm, National Gallery, Londra.	54
Resim 2. 12: Pablo Picasso, “Guitar”, 1913, Karışık Teknik (Kömür, Kurşunkalem, Mürekkep, Pastel Boya, kâğıt), 49,5 x 66,3 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	56
Resim 2. 13: Oskar Kokoschka, “Oto Portre”, 1923, YB, 70 x 110 cm, Özel Koleksiyon.	57
Resim 2. 14: Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 1913, Tabure ve Bisiklet Tekeri (İlk Versiyon), Kayıp.....	58
Resim 2. 15: René Magritte, Düşlerin Anahtarı I, 1927, YB, 37.9 x 54.9 cm, Münih, özel koleksiyon.	60

Resim 2. 16: Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)”, 1928-1929, YB, 62 x 80 Cm, Los Angeles Sanat Müzesi.	61
Resim 2. 17: Joseph Kosuth, “Bir Ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap Katlanır Sandalye, Sandalye Fotoğraf Paneli Ve Sözlük Tanımı Paneli, Sandalye 82 x 37,8 x 53 Cm, Fotoğraf Paneli 61,1 x 91,5 Cm, Metin Paneli 61 x 61,3 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	62
Resim 2. 18: Robert Rauschenberg, “Bed”, 1955, Karışık Teknik, 20,3 x 80 x 191,1 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	64
Resim 2. 19: Andy Warhol, “Brillo Boxes-Version Of 1964 Original”, 1969, Ahşap Üzerine Akrilik Ve İpek Baskı, Herbir Kutunun Boyutu: 43.2 x 50.8 x 50.8 Cm, Norton Simon Müzesi, Kaliforniya.	65
Resim 2. 20: Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 1918, YB, 79,4 x 79,4 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	68
Resim 2. 21: Carl Andre, “Eşdeğer VIII-Equivalent VIII”, 1966, Tuğla Heykel, 127 x 686 x 2292 Mm, Tate Collection (İzleyiciye Göre Solda).	69
Resim 2. 22: Donald Judd, “İsimsiz”, 1980, Çelik, Alüminyum, Şeffaf Plastik, 229 x 787 x 1016 mm, Özel Koleksiyon.	69
Resim 3.1: Vincent Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886, YB, 37.5 × 45 Cm Van Gogh Müzesi Amsterdam, Hollanda.	71
Resim 3.2: Egon Schiele, “Two of My Handkerchiefs-Sandalyenin Üzerinde İki Mendil”, 1912, Karışık Teknik (Suluboya, Kurşunkalem), 48,2 x 31,7 Cm.	72
Resim 3.3: Pierre Bonnard, “Interieur – İçerisi”, 1913, YB, 55.6 x 63 Cm. Fransa.	74
Resim 3.4: Jérôme Lagarrigue, “Série Portraits: İmany”, 2007, YB, 200 × 250 Cm, ABD.	76
Resim 3.5: Rene Magritte, "The Listening Room", 1952, YB, 55 x 45 Cm., Menil Koleksiyonu, Houston, Teksas.	78
Resim 3.6: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale: Attese-kesikler”, 1961, YB, 54 x 74 Cm. VG Bild-Kunst, Bonn, Almanya.	81

GİRİŞ

“Resimsel Kompozisyonlar İçerisinde Mekân ve Tek Nesne İlişkisi” başlıklı bu araştırmada, mekân ve nesne kavramlarının genel bir tanımı yapılmış, sanat tarihi sürecinde mekân ve nesne araştırılmış ve sanatçılar tarafından yorumlanma biçimleri incelenmiştir. Araştırma ve incelemeler neticesinde, özgün sanatsal uygulamalar gerçekleştirilmek hedeflenmiştir.

Bu araştırma neticesinde, “mekân ve tek nesne ilişkisi“ üzerine özgün eserler oluşturulmaya çalışılmıştır. Yapılan bu çalışmalar ile günümüz sanatına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca, bu araştırma/çalışmalar yetişen yeni nesil sanatçılarımıza rehberlik edeceği ve geleceğin resim sanatına bir katkı sağlayacağı da düşünülmektedir.

İnsanoğlu yaratıldığı andan itibaren zorluklar karşısında yaşam mücadelesi vermektedir. Şüphesiz beslenme, barınma ve iletişim problemleri bu zorlukların başında gelir. En evrensel ifade ve iletişim biçimlerinden biri; kişinin duygu, düşüncelerini çizim-boyama yoluyla bir yüzey üzerine çeşitli gereçlerle aktarması olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden insan yazmadan önce çizmeye ve boyamaya başlamıştır. Mağaralarda ve dıştaki kaya yüzeyleri üzerinde bulunan resimler, şekiller ve çizgiler, insanın binlerce yıl önce fikirlerini nasıl ifade ettiğini bize açıkça göstermektedir.

İnsan var olduğu sürece resim yapma tutkusu onunla birlikte var ola gelmiştir. Sanatın gelişimi insanın düşünsel anlayışı ile paralellik gösterir. İlkel dönemlerde mağara yüzeylerinde büyü ve güç amaçlı başlayan ve zamanla sanatsal yaratma serüvenine dönüşen, hız kesmeden ilerleyen, kimi zaman tanrıların tasviriyle, kimi zaman dinsel yazmalarla kendini gösterir duruma gelir. Rönesans’la başlayan hümanist düşüncenin ışığında insana ve düşüncesine önem verilir ve her alanda araştırmalar yapılmaya başlar. Bu araştırmalar tabii olarak resim sanatında da kendinin gösterir. Bu resimsel araştırma ve betimlemeler doğal anlatımı ve perspektifin keşfini ve gelişimini de beraberinde getirir. Böylece Rönesans’tan sonra Barok sanatta çokluktan tekliğe, çizgisel yorumdan gölgesel anlayışa, kapalı formdan açık forma geçiş meydana gelir.

Batı sanatı dine, siyasi otoriteye ve aristokrat kesime hitap ederken, Fransız İhtilali ile birlikte burjuvanın egemenliğine girmeye başlar. 19. yüzyılın başlarında fotoğraf makinesinin icadı ile resim sanatı, geleneksel anlamından sıyrılarak önemli bir dönemece girer. Gerçeklik ve doğanın yansıtılması, artık resimden çok fotoğrafın alanı içinde değerlendirilme sürecine girer. Artık herkesin nesnesi kendi elinde olacağı gibi herkesin sanatçısı da makinesi olacaktı. Ayrıca alıcı, tüm bunları hem daha kısa sürede hem de istediği zaman elde edilebilecekti. İmge olarak tasarlanan mekân anlayışı da şekil değiştirmişti tıpkı nesne gibi. Çünkü artık kişi istediği nesneyi ve mekânı kadrajına alacaktı, bunu oluşturmak, tasarlamak için çok da zihnini yormayacaktı (Bayav ve Ayteş, 2011: 36).

Ancak bu hep böyle kalmayacaktı, çünkü her şey artık hızlı bir biçimde bir değişim döngüsüne girmişti; düşünsel, yönetsel, teknolojik, ekonomik ve sosyolojik değişimler ve gelişmeler günbegün hızlanıyordu. Bu değişim çarkları o kadar hızlanacaktı ki bir zaman gelecek o gün zirvede olan ertesi gün değerini yitirecek belki de yok olacaktı. Tüm bu değişim ve yenilikler insanı (alıcı-sanatçı), tabiatı ve atmosferi de etkileyecekti. Andy Warhol bu değişimin insanlar üzerindeki etkilerini bir tek cümle ile şöyle ifade eder: "Gelecekte herkes 15 dakikalığına ünlü olacak!" <http://www.antalya-seriilan.com> (03.10.2015), bu söz tam da günümüz değişim hızının anlatmak için söylenmiş gibidir.

Bu değişim, toplumun kültürel yapısını, sosyo-ekonomik yapısını, inancını, sahip olduğu teknolojiyi ve bilimi tarih boyunca değiştirdiği gibi, onun iletişim biçimini dolayısıyla sanat anlatışını da önemli ölçüde değiştirmiştir. Bu değişim, insanoğlu var olduğu sürece sanatın kendisini, nesnesini ve mekân anlayışını da etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Giotto'dan beri süre gelmiş olan tek bakış noktasıyla mekân oluşturma anlayışını kırıp maddeyi parçalayan, Kübizme öncülük eden Cezanne'nın katkılarını da unutmamak gerekir. Yüzeyi irdeleyen yapısıyla Cezanne, 20. yüzyıl bakış açısının genişlemesine öncü olmuştur. Kübizmin nesneyi küçük hacim parçalara ayıran, parçalayıcı düşünce yapısının temeli Cezanne'a dayanır. 20. yüzyıla gelindiğinde sanatçı arayışları ileri boyuta taşınarak resimde mekân ve nesne çözümlemeleri değişmiş giderek önem kazanmıştır. Böylece mekanın kendisi resim ve bazen heykele varan çalışmalarla ilişki içerisine girerek enstalasyon olgusunu gündeme taşımıştır. Nesne seçiminde ise farklı yorumlamalar getirilmiş, özellikle de kompozisyonda sadeliğe gidilmiş ve

fabrikasyon ürünü (gerçek) nesne resmin nesnesi, sergilendiği mekânın bir unsuru haline gelmiştir.

Art arda gelen iki dünya savaşı, toplumu yalnızlığa ve ümitsizliğe itmiştir. Tüm eski değerlere olan inancını yitiren sanatçı, geleneği tümünden reddederek, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm ile resimde nesne-mekân ilişkilendirilmesinde yeni tanımlama ve yorumlamalara gitmiştir. Öyle ki, ilk kez Kübizm ile tuvale sokulmuş olan yabancı malzeme, zamanla yüzeyden koparak, kendi başına sanatın nesnesi haline gelmiştir. Bu bağlamda, Endüstri Devriminin getirmiş olduğu seri üretim tekniklerine bir tepki olarak, Duchamp'ın galeri mekânına konumlandığı fabrikasyon nesnesi olan pisuarı resimde mekân ve nesne yorumlamasına yepyeni bir perspektif getirmiş ve bu durum Pop Art sanatçıların ilham kaynağı olmuştur. Pop Art'ta Duchamp'tan farklı bir bakış açısıyla ortaya çıkan yerleştirme (Enstalasyon) olgusu ile galeri mekânının resmin de içinde olduğu bir anlayışla düzenlenir duruma gelir. Tüm bunların yanı sıra kavramsal sanatçıların resim ve kavram ilişkisini gündeme getirmeleri de arayışların uç noktalarından biri olarak düşünülebilir. Örneğin Kosuth'un bir mekânda, boş bir duvar önüne konumlandığı sandalyenin kendisi, iki boyutlu imgesi ve sandalye hakkında oluşturulan yazınsal görsel, resim ve heykel ilişkisine bir dil olarak yaklaşımı ifade etmiştir. Bu da günümüz resimde mekân ve nesne anlayışını artık her yönüyle sorgulanabildiğini göstermektedir. Öte yandan günden güne hızlı bir biçimde gelişen teknoloji; bilgisayar, tablet, akıllı telefon vb. diğer her alanda olduğu gibi sanat dünyasında da önemli gelişmeleri beraberinde getirmektedir. Bu gelişmelerin uyum sürecinde sanatçı, izleyicinin talebine binaen sanal âlemde de karşılık verme gayreti içerisinde olduğu görülmektedir. Bu sebeple, Sanatçının bu tür ortamlarda ürettiği sanat eserinde mekân ve nesne sunumunda sanallaştırma yöntemine gittiği görülür. Bu tür resimler kompozisyon-mekân-nesne ilişkisinin gelinen son halkası olarak görülebilir. Bu yaklaşım güncel sanat içinde varlığını ve etkisini sürdürmeye devam etmekte olduğu kolayca görülebilmektedir (Bayav ve Ayteş, 2011: 36).

BÖLÜM I

1.1. KAVRAM OLARAK MEKÂN VE MEKÂNIN TARİHİ

1.1.1. Mekân Kavramı

Sanatın temel sorunlarından biri olan mekânı anlamak ve farklı sanat dallarında mekâna nasıl yaklaşıldığını görmek için öncelikle “mekân” kelimesinin anlamının kısaca gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Çeşitli tanımlara sahip olan mekân terimi Türkçe sözlükte: “Yer, bulunulan yer” anlamına gelir (Türk Dil Kurumu, 1981: 561).

Mekân, en genel anlamı ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmeye elverişli boşluk olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 1993: 305).

Ahmet Cevizci ise *Felsefe Sözlüğü*’de (2000: 335-336) mekân kavramı şöyle açıklar; var olanların (figür, nesne) içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük olarak tanımlanmaktadır. Üç boyutlu hacim olduğu kadar boşluk ve hiçlik durumudur aynı zamanda.

Mekân kavramının birtakım somut verilerden bağımsız olarak düşünülmesi olanaksızdır. Aristo mekânın kendi başına bir şey olmadığını, mutlak mekânın olamayacağını, mekânın ancak birtakım cisimler ve enerji türleri içerdiğini ifade eder. Anlaşılacağı üzere mekân oluşturmak için fiziksel engellerle sınırlama oluşturmak gerekmebilir. Örneğin ışık ile fiziksel sınırlama yapmadan yalnızca görsel olarak mekân oluşturmak mümkündür. Ya da resimsel anlamda örneklersek; boş bir tuvale atılan basit bir çizgi (Resim 1.1), leke vb. tuvalin geri kalan boş alanını kendine mekân olarak belirlemiş olur (Tanyeli, 1997: 1193).



Resim 1.1: Lucio Fontana Guggenheim, “A Cut Above The Rest”, 1952, New York.

Turanî, bilimsel mekânın varlığının insan öznesi ile açıklanabileceğine ancak, sanatsal mekânın insanın var olmadan öncesine dayandırılmayacağını belirtir (Turani, 1982: 27).

Sanatçı, mevcut nesnelerin varlığını, iki boyutlu yüzey üzerinde aktarmaya çalıştığında üçüncü boyutu olan derinlik boyutunu, yansıma vasıtasıyla oluşturabilir. İki boyutlu bir yüzey üzerine, üçüncü boyutun varlığı çizgi, renk, perspektif, ışık-gölge, doku gibi resim elemanlarıyla sağlanabilmektedir (Beyoğlu, 2007: 13).

Resim sanatında mekânın yüzey üzerine aktarılabilmesi için nesneler üzerinde yansıyan ışık ve oluşan gölge arasındaki mesafelerin oranları önemli olduğu kadar,

nesnelerin tasvir sürecinde kullanılan çizgi/ton değeri de bir o kadar önemlidir. Nesnenin betimlenmesinde kullanılan çizgi ve ton mekân oluşumunda da önemli rol oynar. Çünkü ışığın geliş yönüne göre nesne üzerindeki çizgi ve ton değerleri yanlış gösterildiğinde mekândaki derinlik yanılsaması olumsuz etkilenebilir. Işkın nesneler üzerinde oluşturduğu açık koyu bölgeler, o objelere hacim kazandırmanın yanında mekân içerisindeki konumlarını da belirlemede yardımcı olur. Resmin en temel elemanlarından biri olan nokta, herhangi bir yüzey üzerinde iz bırakmak, sınır oluşturmak için kullanılır. Birçok noktanın birleşiminden oluşan çizgi ise, yüzey üzerinde farklı planlar oluşturmaya yarar. Resimde nesne formunu oluşturmak ve mekân belirlemesine gitmek için noktaya/çizgiye ihtiyaç vardır. Yüzeylerin sınırlarını belirlemede kullanılan çizgi, resmedilmek istenen mekân ve onun içerisindeki nesneleri oluşturan kavramsal bir öğedir (Ergen, 2011: 9). Burada çizginin kavramsal bir öğe olarak nitelendirilmesinin nedeni gerçekte objelerin sınırlarını belirleyen çizgi vb. gibi sınırların olmayışıdır. Çünkü çizgi geometrik bir özelliğe sahiptir yani gerçekte yoktur sadece var olduğu düşünülür.

Tüm bu tanımların yanında Ergüven'in (1992: 47) ise mekân kavramına daha kapsamlı bir açıklama getirdiği söylenebilir. O'na göre mekân, ne içinde yer alan nesnelerin basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde hava dediğimiz, nesnelerin dışında kalan bölümdür. Bu bağlamda mekân, nesneyi görme biçimidir son çözümlemede; dikkati, sadece nesne üzerinde yoğunlaşsa bile, zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı, nesneden önce mekânla hesaplaşmak üzere programlanmıştır; çünkü her figür; öncelikle içinde yer aldığı mekânın ürünüdür. Işkın herhangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebileceği ifade edilmişti. Çünkü mekân yalnızca bir yapının *içi* olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu *bir dış mekân* dan da söz edilebilir. Dış dünyanın resimsel betimlenmesinin mekânı, üçüncü gerçek boyuta sahip olmadığı için gerçek mekân değildir. Gerçek mekân belirli bir dış dünya bilgisini takiben bizde meydana gelen bir kavramdır. Yine resim yüzeyinde mekân telkin edilebilmesi için dış dünya ile imgesel bir ilişki kurmak gerekli ve yeterli olacaktır.

Görme duyusu, kendi içinde iki boyuttan (yükseklik, genişlik) fazla bir şey açığa vurmaz. Ancak nesneyi tanıdığımız andan itibaren, mekân kavramının kaynağı olan

üçüncü boyutu hissederiz. Mekân, duyularımızın araştırma alanı ile sınırlı olup onlar tarafından sağlanan bilgilere dayanır. Duyularımızın araştırma alanı ise, dış dünya ile kendi vücudumuzdur. Bundan, mekân kavramının, bizim dış dünya bilgilerimizin nitelikleriyle ilişkili olduğu ortaya çıkar. Algılanabilen gerçek üç boyutlu bu mekânın dışında, bilimsel ve tamamen kavramsal olmadıkça başka bir mekâna rastlanılmaz. Doğa incelendiği zaman ressamın düşündüğü nesnelerin yer aldığı mekân, işte bu “görme” duyusunun egemenliği altında algılanan mekândır. Burada gerçek mekân üç gerçek boyuta sahip iken, temsili mekân ise sadece iki gerçek boyuta sahiptir, üçüncüsü ise sadece telkin edilir (Nasiri 1999’dan aktaran Alamdari, 2012: 12-13).

Mekânın duysal olarak algılanması, zaman boyutu içerisinde bir süreçtir. Önümüzde duran masayı ve içinde bulunduğumuz odayı izlediğimizde formlar, renkler, aydınlık, doku gibi birçok görsel özellikleri ayırt edebiliriz. Bu görsel özelliklerin zıtlık ilişkileri: küçük-büyük, aşağı-yukarı, vb. etrafımızdaki nesneler arasındaki uzamsal ilişkilerin algılanmasında, uzak-yakın kontrastının değerlendirme kriteridir. Böylelikle mekânı incelerken çevremizin yani nesnelerin uzamsallığı hakkında bilgiler ediniriz (Jouffroy, 1954: 491).

Mekân, boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelerle doldurulmuş halidir. Bu anlamda mekân, nesnelerin birbirleriyle olan konumları, birinin diğeriyle olan sınır bağlantısı biçiminde ilişkilendirilebilir. Mekânın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelerin birbirlerine göre konumları ve/veya ilişkileri tarif edilirken aslında mekân tarif edilmiş olur. Mekân ancak bu yolla tarif edilebilir. Çünkü mutlak boşluğu görünür kılan nesnelerdir ve boşluk (mekân) ise ancak nesneler yoluyla tarif edilebilir bir olgudur (Harvey, 1997).

Resimde sanatta mekân kavramından söz edilebilmesi için özneye ve nesneye ihtiyaç vardır. Ayrıca mekânın tanımına bakıldığında da nesne olmadan böyle bir tanımın yapılamayacağından yola çıkılırsa, sanatta mekânın var olabilmesi için hem insana hem de nesneye bir gereklilik (zorunluluk) olduğu anlaşılır. Neticede nesneyi resmin yüzeyine konumlandırarak olan (sanatçı) da onu algılayacak olan (alıcı) da insandır. Bu yüzden ki insan-nesne ve mekân sıkı bir bağ ile ilişkilendirilebilir.

1.1.2. “Mekân”ın Resimsel Bir Kompozisyonda Yansıtılmasının Tarihsel Sürecine Genel Bir Bakış

Resim ve mekân ilişkisi iki biçimde düşünülebilir. Bunlardan ilki resmin yer aldığı mağara duvarı, müze, galeri vb. mekândır. İkincisi ise perspektifin keşfiyle ortaya çıkan resimdeki mekân olarak belirlenebilir. Bu araştırma kapsamında, daha çok resim-mekân ilişkisinin ikinci türü olan “resimde mekân” üzerinde durulacaktır.

Tarihsel süreç içerisinde mekân algısı, bir dönem, filozof ve matematikçiler tarafından insanın zihninde ve kendisi için tasarladığı bir olgu olarak kabul edilmiş, zamanla hem resim, heykel, müzik ve edebiyatta, hem de bilimsel alanda, doğal ve yapay, kentsel, yapısal, kişisel ve toplumsal hatta siyasal, ekonomik özellikleri içinde ele alınmıştır.

M.Ö.30000-M.Ö.10000 tarihleri arasında yaşayan ilkel insanların yapmış oldukları resimler ki, daha sonra sanat olarak adlandırdığımız bu yaratımlar, farklı kaynaklarla kanıtlanmış ve bilgileri günümüze kadar ulaşmıştır. O dönemde yaşayan insanların mağara duvarlarına doğal malzemeler kullanarak yaptığı resimler, sanat eseri oluşturma amacından çok uzak çizim veya boyamalardır. Tarihin başlangıcından itibaren ilk olarak adlandırılan çizim örneklerine Lascaux ve Altamira mağaralarında karşılaşılabilir (Resim 1.2). İlkel insanlar bu resimlerde gösterilen hayvan figürlerini, üzerinde hak sahibi olma ve/veya onların güçlerine ulaşmayı hedefledikleri için çizmişlerdir (Ergen, 2011: 16).

İlk insanların yaptığı resimlerde, gerçek ya da üç boyut görünümüne sahip bir mekândan söz etmek mümkün olmadığı gibi, bu dönemde yapılan resimlerde estetik kaygıdan mahrum, gücü temsil eden görüntülerin resmedildiği bilinir. E.H Gombrich “*Sanatın Öyküsü*” adlı kitabında ilkel insanların yaptıkları resimleri şu cümlelerle açıklamakta ve değerlendirmektedir: “...İlkel toplulukların kafasını anlamaya çalışmadan; onları, imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten, yaşantıyı kavramadan sanatın bu yabansı başlangıçlarına girmeyi umut edemeyiz” (Gombrich, 1997: 20).



**Resim 1.2: Lascaux Ve Altamira Mağara Resimlerinden Bir Örnek, “Great Hall of the Bulls”,
M.Ö.15.000-10.000, İspanya.**

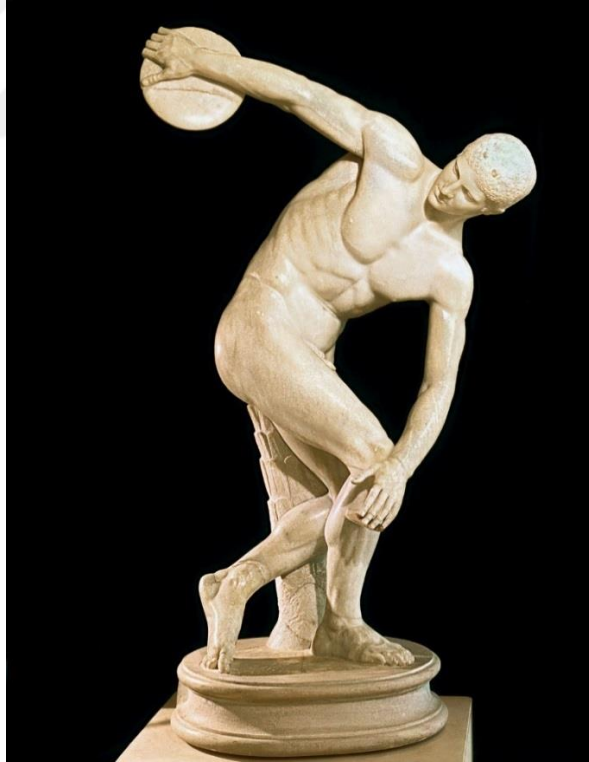
Tanyeli'ye göre (2008: 1019) “Tarihöncesi dönemde tasvir edilen nesneler bağımsız olarak resim düzleminde bulunurlar, bu nedenle bir mekândan söz edilemez. Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmi, arkadaki dağ konisini gösterme ve üçüncü boyut yaratma kaygısı olduğu düşünülse de bu bir istisnadan ibarettir.”

Bu duvar resimlerinin bazı noktalarda birbirlerinin üzerlerine çizildikleri dikkati çekmektedir. Bu üst üste çizilme hali hayvan motiflerinin ön-arka ilişkisi içerisine girmeleri sonucunda onları bir mekâna sokmaktadır. Ancak burada mekân oluşturma veya figürleri bir mekâna sokma, mekân içinde resmetme zorunluluğu gözetilmemiş olup tamamen rastlantısaldır (Ergen, 2011: 17-18).

Primitif halkların kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında mekân çizgisi olmadığı görülür. Bu da mekân kavramının henüz anlaşılmamış olduğunun açık bir göstergesidir (Çavuşoğlu, 1999: 50).

Mısır sanatında, anlatılmak istenen konunun temel ögesi/figürü, resmin tamamına hâkim biçimde resmedilir. Yani diğer öğelere göre büyük resmedilir. Derinlik anlayışının olmadığı bu mekân düzenlemelerinde amaç, konuyu en net şekilde aktarmaktır. Her ne kadar derinlik ve gerideki nesnelerin küçük tasvir edilmesi durumu ele alınmasa da; doğa, figür ve insan üretimi objelerin belirli bir alanda birbirleriyle ilişki içerisinde gösterilerek

mekânı oluşturmaları, sanat tarihinde mekânı incelerken karşılaşılan ilk örneklerden biri olarak gösterilebilmektedir. Yunan sanatçılar perspektiften habersiz olmalarına rağmen doğa incelemeleri sonucunda çizimlerinde geriye giderken küçülen figürler resmetmişlerdir. Ancak bu resimlerdeki, geri plan obje ve figürlerin küçülmesi, günümüz perspektifinden bağımsız bir şekilde ve bir kurala bağlı olmadan, sadece gözlem sonucunda keşfedilerek uygulanır. Araştırma ve sorgulama sonucu oluşan duyarlılık, Yunan sanatına tarihteki yerini kazandırmıştır. Bu incelemelerle birlikte mekânın ve derinlik hissiyatının oluşmasında çok önemli bir yere sahip olan kısaltım/rakursi tekniği keşfedilmiş ve kullanılmıştır. Figürü olduğu gibi yansıtma ihtiyacıyla doğan (rakursi), insan ayağının Mısırlılarda olduğu gibi yandan değil de önden resmedilmesi sonucunda keşfedilmiştir. ‘*Kısaltım (Rakursi)*’ tekniğinin keşfiyle mekândaki objelerin duruşlarının daha gerçekçi görünmesinde etkili olmuştur. Miron’un “Disk Atan Adam” çalışması (Resim 3.2) buna örnek verilebilir. Orijinali kayıp veya tahrip edilmiş olan bu çalışma, bir kopyası Romalılar tarafından yapılmıştı (Ergen, 2011: 19-21).



Resim 1.3: Myron (Miron), “Disk Atan Adam”, Mermer, Roma Döneminde Yapılan Kopya

Dolayısıyla Yunan resimlerinde mekân, kısaltım tekniği (rakursi) kullanımı ve resim düzlemi içerisinde geriye giderken obje ve figürlerin boyut olarak birbirlerinden

ayrılmasıyla Mısır sanatından ayrılmakta ve gelecek dönemlerde resim içerisindeki mekân kullanımının habercisi olmaktadır. Ortaçağ'da, Yunan sanatındaki doğa gözlemi yerini eski kutsal örneklerle bağlı kalınarak yapılan resimlere bırakmıştır. Ayrıca Yunan sanatındaki derinlik yanılması ve vücudun betimlenmesine özgü buluşlar son bulsa da, yüzdeki detaylar, vücuttaki kıvrımlar ve hareketler Yunan sanatından etkiler göstermektedir. Formların mekânda bilinçli olarak arka arkaya getirilmeleri derinlik etkisini desteklemekte ve espas yaratmaktadır. Resimde perspektif kullanılmadan da, yan yana veya arka arkaya konan objelerle ön-arka ya da nesnelerin birbirine göre büyüklük-küçüklük ilişkisi içerisinde de mekân belirtilebilmektedir. Rönesans öncesi Avrupa resmi ile İslam minyatürlerinde de benzer bir mekân uygulamasından söz edilebilir. Minyatürlerde dikey yüzeyler karşıdan görüldüğü gibi, yatay yüzeyler ise plan biçiminde, sanki tepeden görünüyormuş gibi çizilir. Bu da minyatüre alışılmadık üst üste gelen nesne/çizgi duygusu verir (Ergen, 2011: 20-23).

Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi gerçek bir mekânda geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, kâğıttan kesilip üst üste yapıştırılmış gibidir (Akyürek, 1994: 79).

Ortaçağ sanatçıları, önlerindeki nesneye bağlı olarak aşırı ayrıntıdan uzak, konu ve hikâyeyi ön planda tutmuş olup mekâna özgü bazı küçük ayrıntılar katsalar da, genel olarak mekânsal yanılmalardan kaçınmışlardır. Kısaca dönemin resimde mekân anlayışının en tipik özellikleri, iki boyutlu, sembolik figür anlayışı olup, perspektiften uzak doğa betimlemeleri uygulamalarıdır. Bu yüzden sanatçıların yaptığı derinliği olmayan mekânlar içerisinde, figürlerin/nesnelerin de hacimleri yoktur (Gombrich, 1997: 120).

Resimde mekân, denilebilir ki, ilkel toplumlardan Rönesans'a kadar iki boyutluluğa dayalı mekân anlayışı olarak varlığını sürdürmüştür. Resimde mekân sorunu Ortaçağda ortadan kalkar ve ön Rönesans'ta Giotto'yla yeniden gündeme gelerek resim sanatının önemli konularından ve aynı zamanda da sorunlarından biri olmuştur (Yolcu, 2013).

Giotto ile başlayan bir figürün mekânda yeniden keşfi ve sorgulanması olarak netleşen resmetme sürecinde doğalcı bir anlatım, nesne ve figürle genel bir yaklaşımı belirgin hale getirmektedir. Erken Rönesans döneminin bireye önem verme ve onu

anlamaya yönelik tavrı, bilimsel perspektifin keşfine ve resimde mekân algısının köklü bir değişime girmesine yol açmakla kalmamış, aynı zamanda olgun bir betimleme dönemine de girilmiştir (Eroğlu, 1995: 51-53).

Görüldüğü üzere Rönesans öncesindeki dönemde resim-mekân ilişkisi, resmin yer aldığı mekânla sınırlı olduğu gerçeğidir. Bu dönemde yapılan resimlerin mekânla temel ilişkisi, resim taşınabilir bir yüzey haline gelinceye kadar sürdü. Perspektifin bilinmeyişi, derinlik duygusu ve mekân algısını engellemiş; ancak espasla (nesneler arasındaki boşluklarla) yaratılan bir derinlik duygusu oluşturulabilmişti (Çağlayan, 2007: 116-117).

Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişi sağlayan düşünsel, ekonomik ve sosyal değişimler, ilk olarak sanatta kendini göstermiştir. Yeni Çağ'ın insana ve doğaya yönelmesi, insanın düşüncesini merkeze alması, beraberinde resim sanatında da yeni gelişmelere zemin hazırlamıştır. Şüphesiz bunların başında bilimsel perspektifin mimar-heykeltarihi tarafından keşfedilmesi (Crandell 2007'den aktaran Alamdari, 2012: 15) ve Da Vinci tarafından geliştirilmesi gelmektedir. Böylece resim sanatında gerçek dünyanın gözlemine dayalı bir mekân anlatımı kendini göstermeye başlamıştır. Artık resimde mekân algısı, perspektifin uygulanması sayesinde çok önemli boyutlar kazanmış, gerçek görünümlü derin mekânlar oluşturulabilmiştir.

Çünkü perspektif, resimsel mekânın üç boyutluluk yanılsaması yaratacak şekilde oluşturulmasına imkân sağlamıştır. Sanatçı perspektifi uygularken, iki boyutlu yüzeyde derinlik etkisi yaratma kaygısı yanında izleyicinin de bakış açısını yansıtmaya kaygısını taşıdığı görülür. Bu nedenle perspektif yalnızca, bir şeyin nasıl görüldüğünü değil, aynı zamanda sanatçının özneliğiyle nesneyi algılayış biçiminin de ifadesidir. Aslında bir bakıma perspektifin öznellik olduğu söylenebilir (Akyürek, 1994).



Resim 1.4: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495–1498, 4,6 M x 8,8 M, Santa Maria Delle Grazie'nin Duvarına Tempera, Milano.

Leonardo Da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” (Resim 1.4) eseri, Yüksek Rönesans döneminin en önemli örneklerinden birisidir. Resmi mekân bakımından önemli kılan, figürlerin sıralanışı biçimleri ve odanın gerisindeki pencereye doğru uzanan sütunların kaçıyla mekâna kazandırılan derinlik hissidir. Bu dönemde çoğunlukla kapalı mekân uygulamalarına rastlanmaktadır. Da Vinci, hayata karşı gerçekçi bakışını resimlerindeki mekânda da göstermek ister gibidir. İsa'nın sağında ve solunda resimlenmiş havarilerin tümü değişik hareketlerle betimlenmiş ve bu figürlerin birbirleriyle olan ilişkisi (ön-arka, yakın-uzak vb.) de mekânın derinliğine ayrıca katkı sağlamıştır (Vezzosi, 143).

Bu dönemde mekân yorumlamasına farklı bir bakış kazandıran bir diğer sanatçı ise Jan Van Eyck'dir. Jan Van Eyck'in ‘*Arnolfini'nin Evliliği*’ (Resim 1.5, Resim 1.6) isimli tablosu, mekânın çok boyutluluğuna ve nesnelerin en detay ayrıntısının işlenmesine iyi bir örnektir. Çiftin ortada birleşen ellerinin odak noktası olduğu resimde, ellerinin hemen üstünden görünen, arkada duvara asılı, detaylı biçimde işlenmiş dışbükey ayna büyük önem taşımaktadır. Bu dışbükey ayna ile izleyicinin dikkati iki ayrı noktaya toplanarak farklı bir mekân boyutunu ve nesneye yüklenen işlevin farklı bir biçimde vurgulanmasına yol açmaktadır. Figürler, nesneler ve derin mekân önden görülmekle birlikte, tümsek ayna vasıtasıyla toplanan odanın geri kalan kısmındaki görüntü ve çift (figürler) arkadan, devasa ve gerçekçi bir mekân içerisinde resmedilerek farklı mekân algıları

oluşturulmuştur. Aynada Arnolfini ve eşinin baktığı bir çift de resmedilmiştir. Bu kişilerin kim olduğu sorusuna ressam aynanın üstüne yazdığı yazıyla cevap vermektedir: “*Jan Van Eyck fuit hic. 1434-Jan Van Eyck de buradaydı*” (Güvemli, 1968: 66-67).



Resim 1.5: Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434, YB, 59,7 x 81,8 cm, Londra.

Resim 1.6: Arnolfini’nin Evliliği’nden detay (izleyiciye göre sağda).

“Arnolfini’nin Evliliği” isimli bu yapıtta kullanılan ayna, derinlik hissinin yaratılması ve mekânın çok sesli bir hale getirilmesi yapıtı sanat tarihinde çok önemli bir noktaya getirmiştir Atmaca (2011: 260-264).

Rönesans’taki tek kaçışlı perspektif ile kompozisyonda oluşturulan mekân, Barok’ta ise çift kaçışlı perspektif ile şekillenir. Dönem sanatçıları, ışığı mekân belirleyici bir öğe biçimde kullanarak mekân oluşturmada yeni bir anlayış geliştirirler. Ayrıca figürlü kompozisyonlarda Rönesans’taki simetriğin, olgunluğun, orantının ve durgunluğun aksine, asimetrik oluşumlar, savrulan, uçuşan çok hareketli, abartılı figürler, diyagonal çizgiler oluşturacak biçimde yansıtılıyordu.

Rönesans'ın aksine Barok resimde, açık ve plastik mekân türleri çokça görülebilir. Derinlik, ön ve arka planları birleştirilerek resimde hareketi baskın duruma getirilir. Sahne ön plandan arka plana bir bütün olarak derinlemesine algılanması sağlanır. Figürler çapraz biçimde yerleştirilir ve yan yana aynı düzlemde mekân anlayışından kaçınılır. Resim içerisinde yer alan ışık, hareketli formlar oluştururken mekânda da değişimlere sebep olur. Böylece mekânda beliren renk, ışığın katkısıyla zenginlik yaratır. Işık-gölgenin karşıtlıklarıyla vurgulanan güçlü ve hacimli figürler yapıtların çoğunda dikkat çeker (Little, 2006: 42).

19. yüzyıl Romantizm Akımı sanatçıları temayı, rengi ve formu soyutlayıp kendi imgeleriyle bir araya getirdikten sonra duygusal bir bağ kurarak mekân algısı oluştururlar. Romantizmin temsilcisi olan Turner ve ardında Empresyonist sanatçılar, bir ölçü de olsa atmosferik etkileri mekân kurucu olarak kullanırlar. Turner'ın "*Yağmur, Buhar ve Hız*" (Resim 1.7) adlı bu yapıtında, sağanak altında hızla ilerleyen bir treni betimlemiştir. Çağdaş teknolojinin konu alındığı ve nesne olarak tercih edilen trenin hızlı bir biçimde atmosferik bir mekânda bir hayalet edasıyla ilerlediği görülür.



Resim 1.7: Joseph Mallord William Turner, "Yağmur, Buhar Ve Hız", 1844, YB, 90,8 x 121,9 Cm, National Galeri, Londra.

Empresyonist sanatçılar açık havada gördükleri “an”ın resmini yapmışlardır. Epmresyonist resimlerde kontur eriyerek biçim ve mekân kaynaşmaktadır. Gölgelemler renklenerek, rengin ışığı açığa çıkmaktadır. En önemlisi, hava perspektifinin mekânda uygulanmasıdır. Akıma mensup sanatçılar, ışığın etkileri altında günün farklı saatlerinde doğayı, geçici bir “an”ı yakalamaya çalışarak nesneleri gerçek görünüşüyle resmederler. Mekânı, ön ve arka ilişkisi vermek için rengin derecelerini kullanarak belirlerler. Empresyonist ressam farklı bir ışık algısına sahip olup, bu dönem ressamların hesaplaşması ışık üzerinden olmuştur. Onlar, çizgisel perspektif kurallarına aldırmadan, sayısız renk tonları ve ışığın etkisiyle sürekli olarak değişen anlık görüntüleri yakalama kaygısıyla resimde mekân oluşturmuştur (Batur, 2000).

Gauguin’ın “Kumsalda İki Tahitili Kadın” (Resim 1.8) adlı çalışmasında sanatçı mekânı havaya kaldırarak yüzeye yaklaştırmış ve yüzeyi bölmelere ayırma biçimselini kullanmıştır. Sanatçı resim yüzeyini bölmelere ayırırken, bölmelerin kenar çizgilerini kesin renk ayrımlarıyla da bölüklere paylaştırıp basitleştirmiştir. Resimler yüzey resmi kazanma özelliğine kavuşmuştur (Eroğlu, 1997: 76).

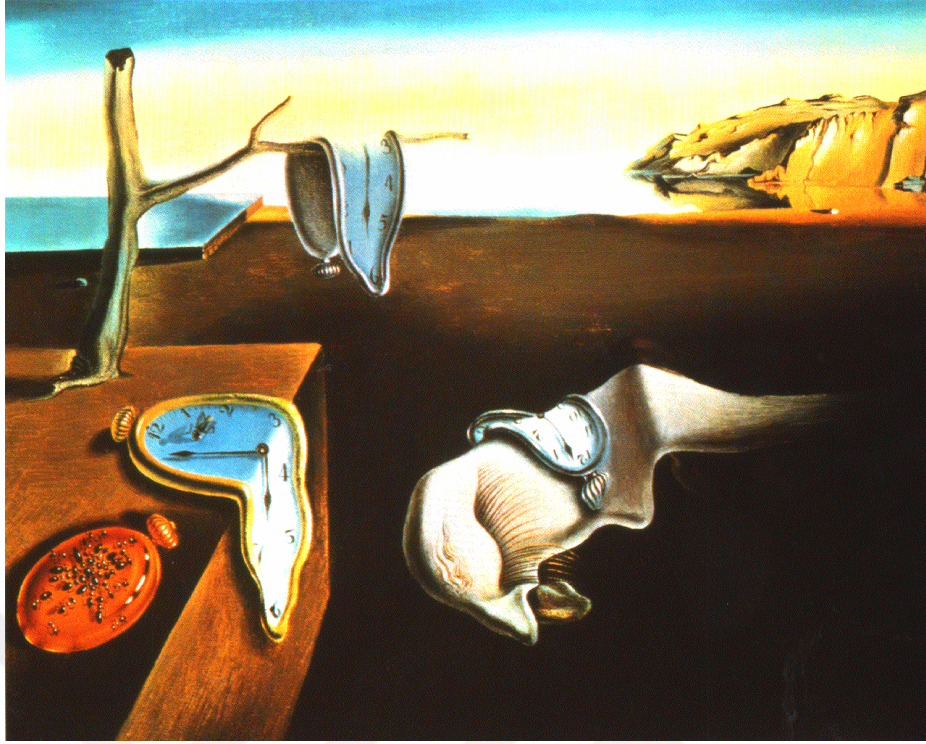


Resim 1.8: Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Tahitili Kadın”, 1891, YB, 69 x 91 Cm, Musée D'orsay, Paris.

Kübist ressamalar mekânın varlığı bir şekliyle yadsıyıp, resmin ön ve arka planları birbirinden ayrılmadan kavramaya çalışmışlar (Tunalı, 1992).

Analitik kübizmle mekân parçalanıp hacim açılarak, çok yüzeyli biçimler mekânla özdeşleşir. Biçim açılıp çok yüzeyli olunca Ortaçağ'daki bakılan konumunda olan izleyici anlayışı tekrar gündeme gelmiştir. Mekândaki tek renklilik ve yüzeylerin çok oluşu sebebiyle tuval yüzeyi rölyef etkisine dönüşür. Sentetik kübizmde ise yüzeyler genişleyip renk alanları düzleşir. Rengin kapladığı alan resmin nesnesi olur. Form açığa çıkıp, açık-koyu arasındaki zıtlık etkilerle mekânda gel-gitler olur. Böylece tuval yüzeyinden uzaklaşıp yaklaşan biçimler ortaya çıkar. Mekân yanılsamasının ortadan kalktığı Kübizm resminde, resmin temel elemanlarından çizgi, nokta, renk, ton, başlı başına bir gerçeklik kazamaya başlar. Kübizm ile başlayan mekân soyutlaması, Soyut resimde mekân yanılsamasının tamamen ortadan kalkmasının bir başlangıcıdır. Böylece Soyut resimde sadece biçimler arasında uzam ortaya çıkar. Yani, soyut ve soyutlama eğilimli resimde, zihinsel algılama düzleminde resme bakışla ilgili yaşanan değişiklikler nedeniyle yüzeyler, hareketsiz yapılanmalar ya da dinamik unsurlar arasında mekân işlevini yüklenirler. Sürrealist Sanatçılar, resimlerinde mekânı ele alırken, mekânın altını üstüne getirerek, yeryüzü ile gökyüzünün yer değiştirmesine imkân hazırlamışlardır. Ayrıca birden fazla mekân, tek bir görüntüde ele alınmıştır. Sürrealist sanatçılar, resimdeki mekânla resmin yer aldığı mekânın “tekleşmesi” ile yaratılan etkide (özellikle yanılsama ile gerçek arasında) bir ‘şok’ söz konusudur. Çoklu mekânı tek mekân halinde sunan sürrealist sanatçılar, birbiriyle ilgisi olmayan nesneleri kendi doğal ortamlarından çıkartarak bir araya getirip, onları şaşırtıcı, düşsel olan bu mekâna taşırlar. Sürrealist bir ressam olan Rene Magritte, bu bağlamda, tanınabilir nesneleri betimleyen ve sanatın iletişim nesnesi olduğu gerçeğini yakalayan bir ressamdır. Birbirleriyle ilgisiz görünen, biçim ve nesneleri bir araya getirmek, onları çoklu mekânlar içerisinde tek bir mekânmış gibi sunmak, bazen perspektif içine yerleştirmek ya da düz bir yüzeyde toplamak, sürrealistlerin belli başlı eğilimleridir (Beyoğlu, 2007: 25-27).

Bu bağlamda Sürrealizminin önemli temsilcilerinden olan Salvador Dali'nin “*Eriyen Saatler*” (Resim 1.9) adlı çalışmasını örnek verebiliriz. Dali bilinçaltının hükmü ile kendi nesnesini ve mekânını oluşturur.



Resim 1.9: Salvador Dali, “Eriyen Saatler”, 1931, YB, 24 x 33 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

1940, 1950 ve 1960 yıllarında Soyut Dışavurumcular, anlam ve ifadenin taşıyıcısı olarak sadece rengi, biçimi ve boyama tarzını görmüşler. Dönem sanatçıları nesne ve figürü tamamen ortadan kaldırdıkları için her türlü doğal ve betimleyici üslup yok olmuş, mekân ise sadece boşluğu simgelemiştir (Beyoğlu, 2007: 26-28).

Harvey “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında, Foucault’un, mekâna toplumsal iktidarın gerekliliğini mecbur kılan bir kap olarak baktığını belirtmektedir. Foucault’e göre;

“Mekân doğal bir ‘olgu’ olduğu için, mekânın rasyonel biçimde düzenlenmesi, modernleşmenin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Ancak Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı’nın yüceliğini yansıtmak yerine bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak ‘insan’ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı.” (Harvey, 1997, 279)

Özetle Perspektif ve benzeri (çizgi, renk, modle, kolaj vb.) yanılsama formülleri ile başlayan mekân yanılsaması soyutlanmaya sürecine girip mekân ve biçim zamanla özdeşleşir. Ardından non-figüratif resimle birlikte mekân yanılsaması ortadan kalkarken; Yerleştirme sanatında ise mekân olgusu, alışılmışın dışında, gerçek bir değer olarak sanata dâhil olur. Yani iki boyutlu düzlemde bir yanılsama olarak karşımıza çıkan mekân

tasvirinde kavramsal sanatla birlikte tasvir olgusu ortadan kalkarak bir estetik değer olan sanat nesnesi, mekânın bir parçası şeklinde değer kazanır. Başka bir deyişle espas olarak adlandırdığımız iki boyutlu yüzeyde formlar arası boşluk, kavramsal sanatta üç boyutlu yaşadığımız atmosferde, bizi çevreleyen gerçek hava boşluğuna yani fiziksel mekâna (mevcut mekâna) dönüşür (Beyoğlu, 2007: 70).

Resimde mekân ve derinlik uygulamasının günümüze kadar geçirdiği üslupsal değişim, biçimsellikten zihinselliğe evrilmenin de etkisiyle sözgelimi Rönesans'takinden oldukça farklı bir biçim almıştır (Yolcu, 2013).

1.2. RESİMDE MEKÂN TÜRLERİNE GENEL YAKLAŞIM

Resim sanatında mekân, tarih boyunca kendi başına bir sorun olarak ele alınması, tanımlanması ve anlamlandırılması gereken plastik bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Seckel, 1982: 36).

Resim tarihi, bir bakıma mekânın temsil edilmesine ilişkin tercihlerin tarihidir. Mekânın ile renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif gibi öğeler arasında işlevsel bir bağ vardır. Bu öğeler zamanla değişime uğramışlar. Bu nedenle mekânın temsil edilişi de önemli değişimlere gebe kalmış yenilik ve gelişmelere ayak uydurmuştur (Uysal, 2014: 26).

Mekânın diğer alanlarda (mimari, felsefe vb.) farklı sınıflandırmaları olabilir. Mekân, nesnel olmadığı gibi, türlerinin de inceleme alanına göre farklılık göstermesi tabiidir. Sanatçı, kendi algı ve imgesine göre resimsel kurgularında farklı birçok mekânın türevlerini elde edebilir. Temelde mimari bir koşul, bir olgu olan mekân, diğer tüm sanat dallarıyla olduğu gibi resim sanatıyla da yakın bir bağlantı içerisindedir. Mekânın resim sanatı ile olan bağlantısı iki biçimde değerlendirilebilir. Birincisi ki, bu araştırma kapsamında asıl kastedilen mekan olgusu budur, “Resimde Mekân” ve bir diğeri ise resmin alımlayıcısına sunulduğu, içerisinde sergilendiği; müze, galeri vb., “Mevcut Mekân (içinde yaşanılan mekan)” olarak düşünülebilir.

Resim yüzeyinde, perspektif, çizgi ve ton değerleriyle nesnelerin birbirleriyle olan yakınlık-uzaklık, ön-arka, küçük-büyük ilişkisini veren ve resmin bütününe derin

görünüm kazandıran; “Yanılsamalı Mekân (Perspektifsel Mekân)”, resimdeki görüntünün yüzeye çekilmesi ve derinliğin ortadan kaldırılmasıyla elde edilen; “Yüzeysel Mekân (Soyut Resimde Mekân)”, salt plastik değerler (boya) kullanılarak katmanlar oluşturulan, perspektif kullanılmaksızın yine bir derinlik duygusu uyandıran ve Soyut Dışavurumcu Mark Rothko ile bilinen, onunla gündeme gelen; “Kozmik Mekân” ve siberuzay (sanal âlem-bilgisayar ortamı)’ın bir ürünü olarak karşımıza çıkan; “Sanal Mekân” gibi resimde mekânın bu dört türünden bahsedilebilir.

Rönesans resminde mekânın; perspektif kullanılarak yanılsamalı mekânların oluşturulmak istendiği bir dönemdir. Ayrıca nesnelerin hacmi, ışıkla bağlantısı, öndelik-arkadalık ilişkisi de perspektifsel bakış sonucu araştırılmıştır. Klasik sanat, dünyayı kavramak için temel bir dayanak, çıkış noktası bağlamında yöntemler önerir. Resmedilen nesne ve mekâna bu öğreti çerçevesinde bakıldığında, klasik perspektif ile uzlaşan bir yansıma görülür. Bu yanılsamalı mekân anlayışı oluşturma istemi, biçim değiştirse de, 19. yüzyılın sonlarına kadar süre gelir (Yenişehirlioğlu, 1993: 201-205). Klasik (perspektifsel) mekân için güzel bir örnek, Velasquez’in "Las Meninas" (Resim 1.10) verilebilir.



Resim 1.10: Diego Velazquez, "Las Meninas", 1656, YB., 276 x 318 Cm Museo del Prado, Madrid.

Yüzeysel mekân/soyut mekân türünde yüzey korunma eğilimindedir. Bu tür resimlerde bir yanılsama algısı, bir derinlik olmak zorunda değildir. Zaten bu mekân türünde amaç, resmi, derinlik algısından kurtarmaktır. Sanatçı bunu yaparken de perspektif kurallarını bilinçli bir biçimde ihmal etmeyi prensip edinir.

Klasik perspektifin sıkça kullanılması Batı resminin doğacı ve gözlemci eğilimlerinin sonucu olduğunu hatırlatalım. Perspektifin keşfiyle resim sanatının geliştiği düşüncesi yanlıştır (Tansuğ, 1993). Çünkü sanatı bilimden ayıran en önemli özellik; sanat: eskinin (daha önce var olanın) geliştirilmesi değil (ki bilimde böyledir), çoğunlukla eskiye veya o an var olan sanat anlayışına, toplumsal yaşama ve olaylara bir tepki olarak doğduğu tarihi süreç incelendiğinde görülebilecektir.

20. yüzyılın başında renkçi anlayış yüzey ve renge dayalı resim olarak Nabiler ve Fovistler’le ortaya çıkmıştır. İki akım da yüzeyde derinliği kaldırıp perspektifi yıkarak, form ve mekân anlayışını renkle sağlamayı amaçlıyorlardı. Bu yeni düşünce, tuvaldeki doğa yanılsamasını, derinlik oluşturma algısını ve üçüncü boyut arayışını reddetmiştir (Lynton, 2004).

Soyut sanat, mekân fikrini ve figürü reddeden resmin konusu ne olursa olsun hiçbir doğa unsurunu ele almadan kendine yeten plastik olanaklarıyla kendi, sanatçısını anlatmaya yeten bir anlayıştır. Perspektif kurallarının uygulanmadığı bu anlayışta, çeşitli perspektif açılarının birbirine karıştığı resimler, perspektif kurallarının uygulandığı resimlerden daha etkili olabilir. Günümüz resim sanatında perspektif kurallarını ihmal ederek yüzeyci anlayışa bağlı kalan bazı sanat üslupları, daha etkili oldukları konusunda güncelliğini korumaya devam etmekte. Modern dönem resim yorumlarının hemen hepsinde perspektif kuralların zayıfladığını görürüz. Çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü, sanatın katı kurallarıyla savaşıyor durumdur. Bu yüzden de güncel resim sanatında mekân anlayışı, yüzey zevki ve anlayışı içerisinde sunulma tercihi ön plana çıkmıştır (Tansuğ, 1993).

Yüzeysel mekân uygulamasına Wassily Kandinsky’in resminden “*Kompozisyon IX*” (Resim 1.11) örnek gösterebilir. Sanatçı, olabildiğince yüzeyde, derinlik kaybı olmadan, düz çalışmaya yönelmiş olup resmin niteliğini tamamen düz renklerin ilişkisinde aradığı gözlenir.



Resim 1.11: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon IX”, 1936, YB, 113 x 195 Cm, Paris.

Bundan ötürüdür ki sanatçılar, peyzaj ya da ölüdoğa (natürmort) gibi geleneksel sanat türlerinin hiçbirisiyle ilgilenmezler. Kompozisyonda hikâyeleştirme, toplumsal konular veya herhangi bir nesne betimlemesi de yoktur. Soyut Sanat anlayışına göre sanat, kendini her türlü nesne ve mekân gerekliliğinden koparmalı ve yalnızca kendisi için var olmalıdır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2012).

Soyut Dışavurumcu sanatçılardan Mark Rothko ile gündeme gele Kozmik mekân, göz ve beyinde meydana gelen mekân duygusu olabildiğince geniştir. Resmin yüzeyinde oluşturulan boşluk hissinden dolayı imgede özgür bir hareket alanı vardır (Jones, 2008).

Avrupalı sanatçıların II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ederek, savaşın yıkımını dışavuran bireyin sanatıyla birleşmesinden doğan Soyut Dışavurumculuk döneminde, boşluk-espas/mekân, resmin ana konusu olur. Özellikle, M. Rothko ve diğer bazı sanatçılar, resimlerini yaparken uzamı kullanmak yerine, uzamı ortaya koymak için resim yaptıklarını açıklarlar. Bu durum Rothko'da titreşen renk alanları yardımıyla oluşan "kozmetik mekân", Newman'da kapatılmış dikey bir fermuar ile duvarsı bir yüzey, Klein'da rengin ışığı ile pigmentin ışığı emen yapısı arasında kalmış, gökyüzünü çağrıştıran ama biricik ve kendine özgü bir uzam, Fontana'da elle tutulabilen ve gözle görülebilen yüzeye müdahale yoluyla oluşan, iki ve üç boyutlu mekân arasında devrim niteliğinde geçişin mekânı olarak karşımıza çıkar (Auping, 2007).

“1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır” (Lynton, 2004).

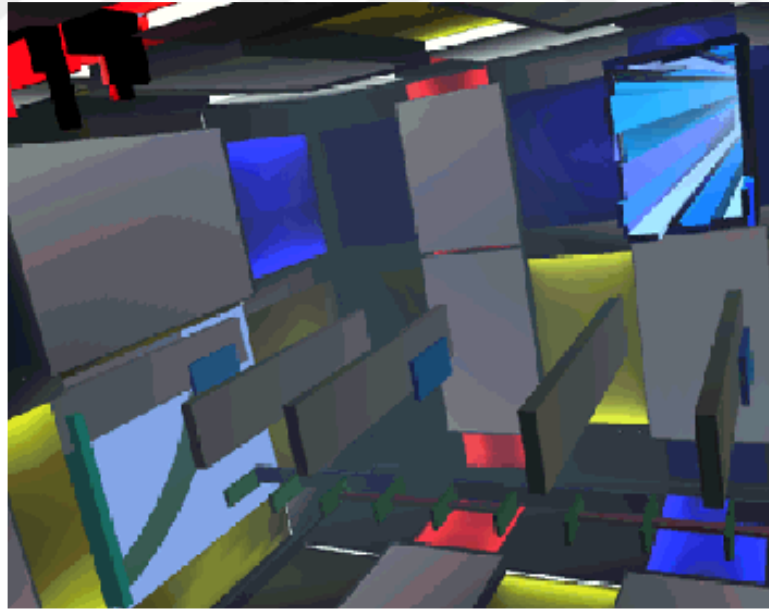


Resim 1.12: Mark Rothko, “No: 7”, 1960, YB, 236,2 x 266,7 Cm, Ezon Museum Of Modern Art. Karuizawa.

Gelişen teknoloji sayesinde toplumun dolayısıyla da sanatçının sarmalına girdiği “*Sanal Âlem*”, birçok alanda olduğu gibi resim sanatında beraberinde yenilikler getirmesi tabiidir. Bu tür ortamlarda oluşturulan resimlerde bulunan mekân ve nesneler sanal oldukları açıktır. Bu araştırma kapsamında “*Sanal Mekân*” kavramının da resimde mekân türleri arasında yer verilmesinde sakınca olmayacağı düşünülmüştür.

Eskiden fiziksel mekânda gerçekleştirebildiğimiz birçok etkinlik artık fiziksel mekânlardan *Siberuzaya* (cyberspace)¹ taşıyor. Siberuzayda gerçekleşen banka işlemleri, alış-veriş, eğitim, konferans, sosyal ilişkiler, sanal kütüphane, sanal müze, resim yapma gibi etkinlikler günümüzde gelişen bilgisayar, tablet ve akıllı telefonlar sayesinde fonksiyonel sanal modellerle var oluyor. Tüm bu işlemlerin gerçekleştiği ve farklı işlevler kazandığı sanal âleme *sanal mekân* diyebiliriz. Fiziksel (gerçek) dünyada yapılabilen bazı şeyler sanal ortamda yapılamadığı gibi bazı şeylerde sanal mekânda çok daha rahat oluşturulabilir. Onun için sanal mekânda oluşturulan yapıt, işlevsellik anlam boyutuyla ön plandadır (Baykan, 2002: 55-62).

Siberuzay mimarlığının bir öncüsü olarak kabul edilen Marcos Novak bir sanal manifesto niteliğindeki *Liquid Architectures in Cyberspace* (Novak, 1991) başlıklı makalesinde; “Siberuzay, Mimarlıktır, Siberuzayın bir mimarisi vardır ve Siberuzay mimarlığı içerir” görüşü ile sanallık söyleminin önemli taşlarından birisini oluşturmuştur. Siberuzayda oluşturulan mekân türüne en iyi örnek Marcos Novak’ın çalışmalarından verilebilir.



Resim 1.13: Marcos Novak.

¹ Siberuzay: Bilgisayar ağları ve bu ağlarla erişilebilen bütün veri kaynaklarını içeren ortam olarak tanımlanabilir. <http://www.baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/bt/siber.html>

Sanal mekân ya da gerçek mekânın sanallaştırılması, resim-mekân ilişkisinin son halkası olarak görülebilir. Bu yaklaşım güncel sanat içinde de varlığını sürdürmektedir.

Sanal Mekân/Sanal Âlem söz konusuysen günümüz sanatını önemli ölçüde etkileyen *Sibernetik Sanat*, *Video Sanat*, *Computer Sanat* ve *Sanal Gerçeklik*'ten de kısaca bahsetmek gerekir.

İkinci Dünya Savaşından sonra ABD ve Avrupa'da ortaya çıkan Sibernetik Sanat, Göstericinin izleyici katılımıyla gerçekleştirdiği vücut devinimleriyle oluştuğu varsayılan sanatsal eylem anlayışıdır <http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr> (04.09.2015).

Yüzyılımızda en büyük gelişmeyi sağlayan unsurun “Sibernetik” olduğu ve bu nedenle de bilim adamları tarafından çağımıza “Sibernetik Çağı” denmesi uygun bulunmuştur (Akman, 1997),

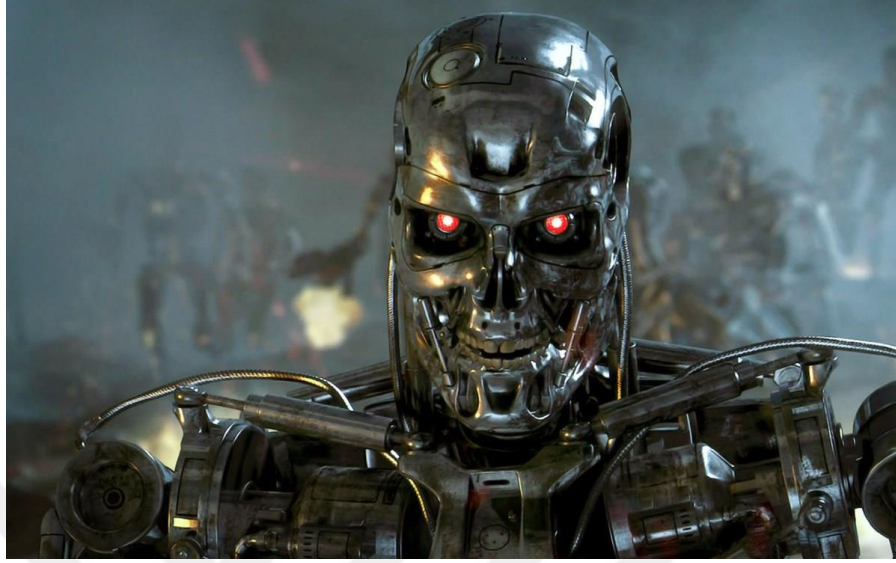
Sibernetik'in saptadığı en önemli bulgu “canlı ve cansız varlıkların, çevreleri ile durmaksızın bilgi alışverişinde bulunmaları” ve bu bilgi alışverişi sonunda da “oluşturulan denge ile kendi kendini yönetebilmesi durumudur. Sibernetik biliminin önde gelen isimlerinden Louis Couffignal 1958 yılında sibernetiği canlılar ve/veya makineler arasındaki iletişim disiplinini inceleyen bilim dalı olarak tanımlamıştır (Akman, 1997).

Sibermekân sözü “sibernetik mekân” kelime çiftinin bir araya getirilmesi ile ilk defa bir bilimkurgu yazarı olan William Gibson tarafından 1984 yılında yazılan *Neuromancer* adlı siberpunk türündeki romanda kullanılmıştır (Kut, 2007: 5).

Türkçeye “güdumbilim” olarak çevrilen sibernetik kelimesinin kökü, Yunanca kybernétes, (dümenci, düzenleyici, yön veren) kelimesine dayanmaktadır. Sibernetik, kısaca makine ve canlılarda geçerli olan kontrol ve iletişim teorisi olarak açıklanabilir. İnsanlara ait sistemler ve mekanik sistemlerin çalışma tarzı ve fonksiyonlarını daha iyi anlatabilmek amacıyla bilgi-işlem sistemleri ve canlı varlıkların kontrol ve iş haberleşme yöntemlerinin karşılaştırmalı araştırması bu bilimin temel araştırma konusudur <http://en.wikipedia.org> (04.09.2015).

Sibernetik kavramının açılımında aslında sibermekan olgusunun ne olduğu da gizlidir. Sibermekan yalnızca sanal bir mekan veya gerçek bir mekanın simülasyonu

değil, farklı diyalektik süreçlerde, canlılarla canlılar, canlılarla makineler, makinelerle makineler arasındaki etkileşimin sahne aldığı bir “yer”dir (Sterling, 1992).



Resim 1.14: Terminatör Filminden Bir Görüntü, Sibernetik İnsan, Sibernetik Sanata Bir Örnek.

İnsanoğlu, yirminci yüzyıl sonlarına doğru, elektronik sistem ve sibernetik teknoloji konusunda çok önemli bir noktaya geldi. Bilgisayar dediğimiz computerler, tüm bilim alanlarında, akıl alamayacak gelişmeler gösterdiler. Siber-uzay teknolojisi içinde internet ağını her gün daha da genişleterek, beklenilmeyen hizmetlerde bulundular. Uzaya açılma ve diğer gezegenlere ulaşabilmenin ise ancak bu teknolojik gelişmenin bir ürünü olan "insan-makine ortak yaşamı" ile yani "sibernetik organizmalar"la başarılabileceği iyice belirlendi. (Akman, 2003). Computer Sanat ile bilgisayarın bir üretim aracı olarak kullanılması vurgulamak istenir. Burada bilgisayarın rolü; geleneksel anlamda kullanılan boya, fırça, kalem, kâğıt, tuval vs. araç ve gereçlerin rolü ile benzer düşünülmektedir. Bilgisayarın bizzat bir sanat veya tasarım sunum ortamı olarak düşünülmesinden ziyade; sanat ve tasarım üretiminin bir aracı olarak düşünülmelidir. Bilgisayarın sanatçılar ve tasarımcılar tarafından bir araç olarak kullanılması, sanatı teknolojiyle bütünleştiren bir süreci de beraberinde getirmektedir. Bu durum bilgisayarın hem bir araç olarak kullanıldığı hem de bizzat sanat eseri sunum ortamı olarak değerlendirilmesi gerekir.

Bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşması ve sanatçıların bilgisayarı kısa sürede kullanmaya başlamasıyla, resim, heykel, endüstri tasarımından başka müzik ve koreografi alanlarında da kullanılmaya başladığı görülür. Çok sayıda animasyon, dijital tasarımlar dünyası büyük bir hızla ilerlemiş, müzelerde özel sergiler bölümünde, bu türden üretilmiş

işler izleyiciye sunulmuştur. Video enstalasyonlar, üç boyutlu tasarımlar gibi eserler, boya ve tuvalin yerine, fotoğrafik materyallerin kullanımına açılmış (piksel, çözünürlük vs.) alanlar. Sanatçı Erwin Redl'in sanatsal araç olarak kullanmış olduğu LED' ışıkları, eserleri; tesisat, video, grafik, computer art ve elektronik müzik, içerir (Çokokumuş, 2012: 56). Bu bağlamda Erwin Redl 'in Resim 1.15'daki uygulaması iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir.



Resim 1.15: Erwin Redl, Red Led Art.

Gelişmiş bir bilgisayar teknolojisi sonsuz renk, biçim ve sanal alan imkânı sunduğu görülür. Ayrıca düşünce ve düşünceyi somut şekle dönüştürme arasında geçen zamanı da kısaltabilir. Bu da kişide pozitif bir psikolojinin gelişmesine neden olmakla beraber daha verimli çalışmalar ve sonuçlar elde etmesine katkıda bulunabilir. Kimi sanatçılar bilgisayarı fabrikasyon bir üretim aracı olarak değerlendirirken, kimi sanatçı ve tasarımcılar ise bir teknoloji harikası olarak görerek bilgisayarla çalışmayı tercih edebilmektedir.



Resim 1.16: Firuz Aşkın, “Mammut Jagd”, Hikâye.

Tüm bu sanatsal üretim merkezli değerlendirmelerle birlikte, sanatçıların uyum sorunları, algı ve tutumları ile ilgili olarak farklı düşünceler de sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri tarafından dillendirilmektedir. Örneğin; ülkemizdeki illüstrasyon çalışmalarının öncülerinden Firuz Aşkın gibi bazı sanatçılar, bilgisayarlı bilişim amacı ile kullandıkları halde onu, bir üretim aracı olarak pek benimsemezler. Çoğunlukla alışageldikleri kalem, kâğıt, fırça ve boya gibi araç ve gereçlerle üretmeyi tercih ettiklerini ifade ederler (Arıkan, 2011: 1-4).

Video sanatının daha önce üzerinde çalışılmış olsa da, Koreli sanatçı Nam June Paik'ın 1965'te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapak ile gerçekleştiği kabul edilir. İlk olarak Papa VI. Paul'un New York'taki geçişini kaydeden Paik, aynı gün içerisinde bunu Greenwich Village Cafe'de oynatmayı başarmıştır. Sony Portapak çıkmadan önce hareketli resim teknolojisi yüksek fiyatlar ve anında oynatılamama gibi nedenlerden dolayı pek yaygın değildi. Bundan dolayı birçok sanatçı, videoya filminden daha çok ilgi duydu. Sonraki yıllarda bu ilgi artarak devam eder <https://tr.wikipedia.org> (05.09.2015).

1970'lerde yaygınlaşan Audio-video art çalışmaları: kavramsal sanat çalışmaları, anında kayıtlardan oluşan çalışmalar, feminist-performans, video heykeli, video düzenlemeleri gibi oldukça geniş bir üretim yaygınlığı göstermiştir. Video sanatı en etkili

zamanlarını bu yıllarda yaşadı. Hâlâ da uygulanmaya devam edilen video sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte, örneğin büyük bir enstalasyonun veya performansın bir parçası olarak kullanılabilir. 1990’lar da internetin yaygınlaşmasına paralel olarak, yeni medya, intermedya olarak kavramsallaştırılmaya başlanan bu sanat biçimi gittikçe artan bir hızla yayılarak gelişimine devam etmektedir <http://kavramsalsanat.blogcu.com> (05.09.2015).



Resim 1.17: Nam June Paik, “Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska”, 1995, Hawaii.

Video Art denince; bu alana önemli katkıları olan Bill Viola ve Pipilotti Rist’e de değinmek gerekir. Bill Viola, ABD’li modern video sanatçılarından. Yeni medya alanında elektronik, ses ve görüntü teknolojisi eserleri ortaya koymuştur. Eserleri doğum, ölüm ve bilinçyönleri gibi temel insan deneyimleri arkasındaki fikirlere odaklanmaktadır <https://tr.wikipedia.org> (05.09.2015).



Resim 1.18: Bill Viola, “Emergence”, 2002, Video Installation.

Asıl adı Elisabeth Charlotte Rist olan sanatçı 1962 İsviçre doğumludur. Çocukluk yıllarından beri "Pipilotti" lakabıyla, Pipilotti Rist olarak tanınır. Bir video sanatçısı olarak bilinen Rist, aynı zamanda Les Reines Prochaines adlı grupta yer almıştır ve Kendisine ait “remake fo a weekend” adlı bir albümü bulunmaktadır. Pipilotti Rist, resim, teknoloji, müzik ve şiirin iç içe geçtiği çoklu ortamlı yerleştirmeler yapan bir sanatçıdır. Rist’in işleri Avrupa, Japonya ve Amerika’daki birçok müze ve festivalde sergilendi. Bunlar arasında; Paris’teki Centre Pompidou, New York’taki MoMA, Rotterdam’daki Boijmans Van Beuningen Müzesi ile Sao Paulo, Venedik, İstanbul, Karayipler ve Sante Fe Bienalleri yer almaktadır. 2000 senesinde Public Art Fund NY’un desteğiyle Rist’in Open My Glade isimli işi Times Square’de gösterilmiştir. Sanatçının ilk uzun metrajlı filmi Peppermint ise 2009’da izleyici ile buluşmuştur <http://collectorspace.org> (05.09.2015).



Resim 1. 19: Pipilotti Rist, “Cinquante Fifty”, 2000, Han Nefkens H+F Kolleksiyonu.

Temelde bir otopark için tasarlanan bu çalışma, odanın köşelerine yansıtılan iki çift video ile izleyiciyi çevreleyen bir ortam yaratılıyor. Huzur veren bir kadın sesinin eşlik ettiği kamera görüntüleri, izleyenin algısını zorlayarak özgürleştirici bir his yaratıyor; fiziksel, ruhsal ve zihinsel kapatılma durumlarından kaçış arzusu ve imkânını akla getiriyor <http://istanbulgallerymap.com> (06.09.2015).

Sanal Gerçeklik, katılımcılarına gerçekmiş hissi veren, bilgisayarlar tarafından yaratılan dinamik bir ortamla karşılıklı iletişim olanağı tanıyan, üç boyutlu bir benzetim modelidir. Sanal gerçeklik, bir teknolojiden ziyade bir tecrübe olarak, siber-uzaydaki görüntülerle karşılıklı ve etkileşimli bir iletişimidir. Şu ana dek eğlence dünyasından, medikal alanda karmaşık bilimsel deneylere kadar, çok geniş bir sahada pek çok uygulama alanı bulmuştur (Bayraktar ve Kaleli, 2007).

Sanal Gerçeklik, katılımcılarına gerçekmiş hissi veren, bilgisayarlar tarafından yaratılan dinamik bir ortamla karşılıklı iletişim olanağı tanıyan, bir benzetim modelidir Pimental ve Teixeira, (1993’den aktaran Bayraktar ve Kaleli, 2007: 2).

Sanal Gerçeklikle ilgili gelişmeler artarak devam etmektedir. Bu gelişmelerden birini bir yazılım firması üstlenmektedir. Çok boyutlu tasarım yazılımı şirketi Autodesk,

resim veya tarama gibi herhangi bir gerçeklik yakalama verisini yüksek kaliteli üç boyutlu sanal modellere dönüştüren uçtan uca çözümü Memento'nun ücretsiz beta versiyonunu piyasaya sundu. Bu gelişme ile, bina, yol ya da video oyunu gibi herhangi bir fiziksel ürün tasarlayıp üreten tüm sektörlerde, iş yapış şekillerini değiştirecek olan gerçeklik yakalama teknolojileri; lazer tarayıcılar ya da dijital kameralar aracılığıyla fiziki obje bilgilerini toplayıp 3D bilgiye dönüştürüyor. Autodesk, *“her şey dahil”*, uygulaması sayesinde kullanıcılarına benzersiz bir kullanım kolaylığı sunan Memento çözümü ile, ilk bakışta karmaşık gelen bu yeni teknolojinin ne kadar kolay olabileceğini gösteriyor. Bu Memento Çözümü sayesinde;

- Sanatçılar ve heykeltıraşlar eserlerini çevrimiçi olarak tanıtmak veya başka bir malzeme ile ölçeklendirip yeniden üretmek için sanal gerçeklikle dijital kopyalar geliştirebilir.
- Müzeler koleksiyonlarının dijital arşivlerini oluşturup, web sitelerini ziyaret eden ziyaretçilere interaktif deneyimler sunabilir.
- Sanat ve tarihi eser simsarları ürünlerinin üç boyutlu gerçekçi temsillerini yaratabilir ve daha geniş kitlelere çevrimiçi olarak sunabilir.
- Tasarımcılar yakalanan gerçeklikten esinlenip sıfırdan tasarımlar geliştirebilir ya da kişiye özel protez kılıfları üreten UNYQ gibi kişiselleştirilmiş ürünler yaratabilir.



Resim 1.20: Sanal Gerçeklik Gözlüğü

Memnto'nun beta sürümü ile kullanıcılar internet sitesi üzerinden öğretici içeriklere ve kullanım senaryolarına erişebilecek. Ayrıca, yakın gelecekte kullanıcılara üç boyutlu dijital modellerin görülüp paylaşılabileceği bir çevrim içi kütüphane de sunulacak. Dijital sanatçıların sanal modellerin dokusunu daha iyi kontrol etmelerini sağlayan kameralarla FBX dosyalarını dışa aktarma, üç boyutlu alanda fotoğrafın kamera açılarını görüntüleme, daha dayanıklı fotoğraf işleme kapasitesi ve benzeri pek çok yeni özellik de kullanıcıların hizmetine sunulacağı uzmanlarca düşünülüyor. <http://www.teknoparkmedya.com> (06.09.2015).



BÖLÜM II

2.1. NESNE KAVRAMI, NESNE TÜRLERİ

2.1.1. Kavram olarak Nesne

Çeşitli anlamlara sahip olan nesne terimi, Türkçe sözlükte; ‘kişi’ ya da ‘kimse’ ile anlatılan varlıkların dışında kalan ve ağırlığı ile kütlesi olan her türlü varlık, şey, obje olarak tanımlanmaktadır (TDK, 1981: 601).

Batı dillerindeki kökeni ‘*karşıda bulunan*’, ‘*karşıda duran*’, ‘*karşıya konulmuş*’ anlamlarına gelen Latince’deki “*objektum*” sözcüğüne dayanır (Kaplanoğlu, 2008: 12).

Nesnelerin anlamlarıyla ilgilenen ve bir düşünür olan Roland Barthes’e göre ise nesne; görülmeyi, fark edilmeyi bekleyen şeydir, insanın düşündüğü, tasarladığı şeydir, kısacası nesne, herhangi bir şeydir (Barthes, 2005: 195). Dünyada her nesne bir anlam taşıyabilmektedir. Kişi ilk önce nesnelerin dünyadaki somut varlığını algılayıp daha sonra bunlara kendi hayal dünyasında işleyerek onlara farklı anlamlar yükler ve çevresini böylece daha anlamlı kılmaya başlar.

Sanatçılar ise eserlerinde kullandıkları nesneleri farklı yorumlamakta, düşüncelerine uyan teknik ve malzemelerle ona özgünlük kazandırma çabasıyla eserlerini oluşturmaktadır. Bir nesnenin sanatçının nesnesi olabilmesi, nesnenin sanatçıda birtakım duygular oluşturmaları ve sanatçının nesneye özel bir anlam yüklemesiyle ilgilidir. Sanatçı, sosyal yaşamda edindiği izlenimlerle, tanıdığı ve gözlemleyip incelediği birtakım nesneleri kendi kurgusu içinde anlamlandırarak eserlerini oluşturmakta, eserlerinde anlatacağı konuya en uygun nesneleri seçmekte, bir nesnede duyumsadığı tadı, derin etkilenimini sanat eserine dönüştürerek izleyiciye sunmaya çalışmaktadır Mant, 2014: 113).

Pek çok kuramcı, sanatçıdan ziyade, nesnesinin incelenmesine öncelik tanır. ‘Burada nesne terimine iki farklı anlam verilir; “maddi nesne” ve “ereksel nesne”. Ereksel

nesne, nesneye insanın yüklediği anlamdır; zihnin içindedir. Oysa maddi nesne, öznenin zihninden bağımsızdır (Bozkurt, 2000)

Sanat eleştirmeni, alıcı, izleyici de izlediği sanat eserinden çıkardığı anlam kadar haz almaya çalışmakta ve böylece sanat eserinin önemli işlevlerinden bir tanesi de gerçekleşmiş olmaktadır. Sanat eserindeki nesneler, izleyiciye; Sanatçının kimliğini yansıttığı gibi sanatçının yaşadığı dönemin tarihini, toplumsal yapısını, kültürünü, ekonomik ve sosyal yapısını da yansıtan araçlar oldukları için bir bakıma sonraki nesillere yol göstermektedir (Mant, 2014: 113).

Kant'ın düşüncelerinden etkilenen sanatçılar, nesnenin kendi görünümünü bir yana bırakarak öznenin nesneyi oluşturduğu düşüncesini savunmuşlar. Ancak, Schelling ve Hegel gibi idealist sanatçılar, Marx ve Marksistler gibi materyalistlerden etkilenen sanatçılar ise, nesne ile düşünmenin bir ve aynı ilkeye sahip olduğunu kabul etmiş, nesnenin kendisi ve onun görünüşü şeklinde herhangi bir ayrıma gitmemişlerdir. Bu durumda doğruluk, Kant'çı yaklaşımda özne ile edimlerinin oluşturduğu, ama nesneden gelen görünüşler arasındaki bir bağlantı olarak anlaşılırken, diğerleri için özne ile doğrudan doğruya nesne arasındaki bir ilgide bulunur. Kısaca Schelling için nesne, 'bilgimizdeki salt nesnel olanın cisimleşmesi' olarak ifade edilebilir (Soykan, 1995: 93).

Buna göre, düşünülebilen ya da düşünceye konu olabilen her şey temelde bir nesne olduğundan, tüm evren bir "nesneler alanı" oluşturmaktadır. Denilebilir ki gerçekliğin bütünlüğü içinde düşünceye, duyuya, duyguya vb. veri olan her şey; fikir, düşünce, sevgi, saygı, dürüstlük, korku, acı gibi her tür ilişki ve bağlantı sanatçı için bir nesne olma özelliğini ve olanağını taşımaktadır. Bu kadar kapsamlı bir anlama sahip olan nesnenin birçok türünün var olması da olağandır.

Felsefe metinlerinde nesnenin farklı türlerinden bahsedilir. Güçlü vd., (2002: 1116) "*Felsefe Sözlüğü*" adlı kitabında; gerçekte var olamayan, düşüncenin konusu olarak ancak bilinçte bulunan, yalnızca düşüncenin bir parçası olarak tasavvur edilebilen "*ideal nesne*", özne, bilinç ya da düşünceden bağımsız bir varlık olması da var olan "*gerçek nesne*" ve uzam ile zaman içinde yer almadıklarından ötürü gerçekten var olup olmadıkları "somut fiziksel nesneler" ile nasıl bir ilişkisi bulunduğu sorusuna cevap aranan "*soyut nesne*" şeklinde nesnenin üç türünden bahsedilir.

Anlamındaki esneklik ve öznellikten ötürü ayrıca incelendiği sanatta ve bilimde nesnenin birçok türünden söz etmenin de mümkün olabileceği ucu açık bir kavram oluşundan anlaşılmaktadır. Yetişken (1998: 30-31) Estetiğin ABC'si adlı kitabında; “Mevcut Nesne”, “Sanatçını Kendi Zihinsel Nesnesi”, “Tamamlanmamış Yapıt Olan Nesne” ve “Sanat Yapıtı Olarak Nesne”, şeklinde sanatta nesnenin dört türü olduğunu belirtir. Yapılan bu araştırmanın amacı çerçevesinde bu dört nesne türünün farklı alt başlıklarla açıklanmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

2.1.2. Resim Sanatında Nesne Türleri

2.1.2.1. Mevcut Nesne

Sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisinden yola çıktığı ve kendisine yöneldiği nesne olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle “mevcut nesne”, doğada var olan ve duyu yoluyla kavranabilen, sanatçıya vermiş olduğu ilhamla, onun kültürel altyapısında bulunan, iç ve dış mekâna göre şekillenen veriler bütünü olarak tanımlanabilir (Kaplanoğlu, 2008: 21).

Batı resim sanatı kuramlarının çeşitli dönemlerinde, eserin biçimsel özü, sanatçının kimliği, kişiliği, üzerinde yaşadığı coğrafya, toplumun sosyo-ekonomik yapısı ve sanatın amacı üzerine kurulmuş yapıt, nesneye dönük gerçek kaygısı değişmeyebilir bir eğilim olarak saptanabilir (Kabaş, 1976: 142).

Sanatçının alımlama ve değerlendirme etkinliklerini gerçekleştirilmesinde kendisiyle bağ kurduğu ve kendisine başvurduğu nesne türüdür. Ya da sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisine yöneldiği bu nesne türü, sanatçının içinde bulunduğu zamanın ve mekânın koşulları ile sınırlıdır. Bu ölçüt kapsamında, sanatçının yaratıcı etkinliği gerçekleştirmek üzere nesne olma imkânını taşıyan her şey mevcut nesnenin kapsamına girebilir (Kaplanoğlu, 2008: 13-14).

Mevcut nesne, gerçekliğin yalnızca ön yüzünde görünenleri, dışsal olarak gerçekleşmiş veya görünüşe ulaşmış olanları değil, aynı zamanda gerçekliğin arka

yüzünde; var olup, onun derininde yatanları da kapsamaktadır. Öte yandan bu nesne yalnızca zaman ve mekânda değişerek ve geçici olarak tek tek var olanları değil, aynı zamanda insanlığın dünyasında ortak, değişmez ve kalıcı olanı da kapsamaktadır (Yetişken, 1998: 31).

Erinç'e göre (2004: 36) mevcut nesne ile sanatçı arasındaki bağ; sanatçının, kendi algısı, yeteneği, becerisi, doğası ve bilgisi ile alıp yorumladığı, ona özgünlük ve özgünlük kazandırdığı bir kaynaktır.

2.1.2.2. Sanatçının Zihinsel Nesnesi

*“...ilkel toplumun maskeleri, burjuva
Toplumunun aynaları vardı.
Bizimse imgelerimiz var...”*
Baudrillard

Sanatçının kendi zihinsel nesnesi, ancak sanatçısıyla birlikte var olan ve onun belirli bir yaratıcı sanatsal etkinliği gerçekleştirilmesiyle ilgili olan nesnedir. Bu nesnenin sanatçısından ve onun yaratıcı etkinliğinden bağımsız bir varlığından söz edilmesi mümkün değildir. Sanatçı zihinsel nesnesi; sanatsal yaratma etkinliğine başlamadan önce varlığından bahsedilemeyen ancak sanatçı ile var olabilen bir imge olarak tanımlanabilir. Burada mevcut nesne ile zihinsel nesne arasında şöyle bir ayrım söz konusudur. Mevcut nesne, ‘yaratma etkinliği başlamadan önce de var olan ancak sanatçı ile özgünlük kazanan nesne türü iken, Zihinsel nesne ise yaratıcı etkinliğin başlamasıyla birlikte sanatçısı ile gündeme gelen nesne türüdür. Ayrıca zihinsel nesnenin nasıl oluşturulacağının belirlenmesi ve bilinçli olarak yönetilmesi işi yalnız sanatçısına bağlıdır. Bu oluşturulacak nesne, belli ve sınırlı bir zaman için bir defalık var olan, biricikliği olan, benzersiz, geçici, uçucu, kaygan ve her an değişebilen bir nesnedir. Zihinsel nesne, sanatçısı tarafından bilinçli olarak nesne edinilmediği süreler içinde araya giren zaman boşluklarıyla kısmen bilinebilmekte ve sanatçının bilinçdışı yoluyla da yeni nesneler üretebildiği bilinmektedir (Yetişken, 1998: 31-32).

Sanatçının kendi sezgisiyle yeni bir nesne oluşturma süreci sonunda oluşan nesnenin değişim geçirip başka bir nesne türüne dönüşmesi olağandır. Şöyle ki; sanatçının gördüğü objeleri yaşadığı olayları bellekte kendi duygu ve hisleriyle bir araya getirerek oluşturmuş olduğu bu yeni nesne belirli zaman aşımıyla mevcut nesneye dönüşebilmektedir. Ya da bilinçaltına atılan bilgiler zamanla bilgi nesnesine dönüşürler ki ‘Schopenhauer’a göre sanat bir bilgidir ve bu bilginin nesnesi de ‘ide’ olduğu için bellekteki her bir bilgi ve düşünce, sanat eseri için zihinde olası mevcut bir nesne durumundadır (Eren, 2005: 17).

Bir sanatçı, nesnesini seçerken veya onu algılamaya çalışırken ki süreçte, kendini belirli bir şartlanmaya sokup bir yargıya ulaşabilir. Bir başka deyişle sanatçı, gördüğü bir nesneyi olduğu gibi değil de bildiği veya kendine göre olması gerekliliği gibi kavrayıp onu betimleyebilir. Bunun için iyi bir örnek olduğu düşünülen Fransız ünlü sanatçı Gericault’ nun (1791–1824) “*Epsom At Yarışları*” adlı tablosudur (Resim 2.1). Tabloda, atlar uçuyormuşçasına, dört bacağı da havada geril ve yer ile bağlantıları kesilmiş bir şekilde resmedilmiştir (Gombrich, 1997).

Bu durum öznenin nesneyi algılama biçimiyle alakalıdır. Örneğin fotoğrafın icadıyla anlaşılmıştır ki aslında atlar, bacaklarını yerden bir biri ardından kaldırır ve hiçbir zaman düşünülmediği gibi ön ve arka bacaklar birlikte gerilmez, uçar konumda bulunmazlar. Bu gerçekte var olan mevcut nesnenin, sanatçı tarafından zihinsel bir nesneye dönüştürülüp görsel bir nesne haline getirilerek alıcıya sunulmasıdır (Kaplanoğlu, 2008:20).



Resim 2. 1: T. Gericault, Epsom, “At Yarışları”, 1821, YB, 92 x 123 Cm, Louvre Paris.

2.1.2.3. Tamamlanmamış Yapıt Olarak Nesne

Sanatçının yaratı nesnesi izleyicinin değerlendirmesine sunulur ve mevcut nesne durumuna gelerek üretiliş amacını yerine getirmek üzere algı nesnesine dönüşür. Algı boyutuyla nesne, onu seyreden izleyici/ eleştirmenin, bilgi ve duygu alanıyla çakıştığı, çözümleyebildiği ve yorumlayabildiği objedir. Tamamlanmamış nesneyi, istençli ya da istençsiz nedenlerle tamamlanamamış obje olarak kabul eden Erinç tamamlanmamış nesneyi, koşutlar nedeni ile tamamlanmış gibi işlem gören, fakat bitmemişliği bilinen obje olarak görür. Bu yüzden sanatçıların eskizleri de bu kapsamda düşünülebilir (Erinç, 2004: 37). Ancak bizim için algı nesnesi, izleyicinin tamamlayacağı nesnedir. Çünkü sanatçı öznenin yaratı nesnesinin bitmemişliği sanatçı öznenin zihinsel nesnesi kapsamındadır.

Toplumdaki sosyal, ekonomik, siyasi, teknolojik değişimler, sanatçı ve alımlayıcı nesnesindeki algı farklılığını da beraberinde getirmiştir. Zamanla mevcut sanat yapıtı eksik bulunarak eklenti yapılma gereksinimi ortaya çıkmış ve eski eserin bitmemişliği farklı bir sanat nesnesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kaynağı sanat yapıtı olan

eserlerin farklı zamanlarda farklı bir şekilde yorumlanması, yaratıcılıkta tekrarın gücü, gücün tescilli ve tescillenmiş gücün değişmez bir konumunun olduğunu kanıtlayan farklı algı nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaplanoğlu, 2008: 22)

2.1.2.4. Sanat Yapıtı Olan Nesne

“Sanat yapıtı olarak nesne” ise adından da anlaşılacağı gibi sanatçının nesneselleştirerek ortaya koyduğu, belirli bir bütünlüğü ve kendine özgü sınırları olan somut sanat yapıtının ta kendisidir” (Yetişken, 1998: 30-31).

Sanatta “nesne” söz konusu iken sorulması gereken asıl soru "Kimin nesnesi?" sorusudur. Sanatçının yaratı nesnesi aynı zamanda alımlayıcının da algı, görsel ve/veya fonksiyonel nesnesi olduğu unutulmamalıdır. Bu nesne tek ve aynı şey olmadığı gibi, ayrı şeyler de değildir. Yani sanat alanında ayrı ayrı sanatçıya ve alımlayıcıya nesne olan şeyler ya da nesne öbekleri, kendi bağları ve konumları içinde farklı bütünlükler oluşturabilmektedir. Sanat yapıtı, her şeyden önce, sanatçı öznenin yaratı nesnesi olup, yaratma edimi öncesi, sırası ve sonrasındaki süreçte farklı konumlardadır. Sanatçı öznenin ürettiği, tasarladığı, izleyiciye sanat eseri olarak sunduğu yaratı nesnesi, alımlayıcıya sunulduğu an itibarıyla algılama nesnesi haline gelir. Geneli kapsayıcı olarak, herhangi bir öznenin düşünme, kavrama, algılama, sezme, değerlendirme ve tasarlama gibi edimler yoluyla kendisiyle bağ kurduğu ‘her şey’ sanatçı nesnesi yani sanatın nesnesi olabilir (Kaplanoğlu, 2008: 17-18).

Kavramsal sanatın sanat nesnesi olup olmadığı Art & Language dergisinin ilk sayısındaki giriş bölümünde; Atkinson (1969’dan aktaran Bağatır, 2011: 28-29) “Kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmalar Kavramsal Sanat ürünleri sayılır mı?” sorusunu sormuş ve sanatçıların bir nesneyi, ‘*sanat nesnesi*’ sayma yöntemlerini şu şekilde sıralamıştır:

“Nesneyi sanat nesnesi sayılması için gereken bütün morfolojik niteliklere sahip olan bir nesne halinde inşa etmek(...), bir nesnenin kurgulanmış olan temel morfolojik niteliklerine yenilerini eklemek(...), bir nesneyi izleyicinin, sanat nesnesi olarak tanımaya alışık olduğu bir bağlama yerleştirmek. Örneğin Duchamp’ın hazır-nesne’leri ya da Rauschenberg’in “Iris Clert’in Portresi”nde olduğu gibi(...), neyin sanat olduğunu, neyin olmadığını gösterebilmek için niyet bildirisini bir teknik olarak kullanmak,...) tıpkı Atkinson ve Baldin’in “Havalandırma Sergisi”

ve "Hava Sergisi"nde yaptığı gibi(...), sanat üzerine yazılan denemeleri bir galeride sergilemek(...), denemeyi sergilemek için kuramsal bir sanat galerisini belirleyen sanat üzerine bir deneme yazmak." (Atkinson 1969, 13-15)

Sanatçı, sanat yapıtı ve alımlayıcı arasındaki ilişki, özne tarafından duyusal ve düşünsel bağlamda algılanarak, duygu eşliğinde yaşanan nesnenin değerlendirme etkinliği yoluyla kendisine bir değer yüklenmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki, mevcut nesnenin 'kullanım değeri', yaratı nesnesinin 'değişim değeri', algılamanın nesnesinin 'gösterge değeri' niteliğini taşıması söz konusudur (Kabaş, 1976: 142).

Bir nesne türü, değişik zaman dilimi veya aynı anda farklı sanatçıların tercih edebilecekleri bir nesne konumunda olabilmektedir. Bir sanatçıya kaynaklık eden nesne, bir başka sanatçı için yeni bir sanat nesnesine dönüşebilir, çünkü nesne, ilk üretiminden sonra artık var olan yani mevcut nesne kapsamına girer. Bunun sonucunda ortaya çıkan sanat nesnesi de bir başka sanatçıya kaynaklık edebilir (Tunalı, 2003: 143-149). Örneğin, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı başka bir sanatçı (Marcel Duchamp) tarafından yorumlanıp karşımıza bıyıklı bir şekilde çıkabilmektedir (Resim 2.2).



Resim 2. 2: Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q.-Kızın Yakıcı Kalçaları Var", 1919, YB, 19.7 x 12.4 Cm, Özel Koleksiyon, Paris.

Sanatçı için sürekli değişim içinde olan nesne/nesne işlevi, günümüz resminde artık doğa, insan, toplumsal yaşam; gördüğümüz, dokunduğumuz, sahip olduğumuz ya da olamadığımız ama zihinle dokunup ilişki kurduğunuz her şey sanatın nesnesi olabilir (Kabaş, 1976).

2.1.3. Sanat Tarihinde Nesne

Tarih boyunca nesne yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan *kültürel bir etkinlik* olarak sanat, oldukça geniş bir kapsama sahiptir. İnsan var olduğu ilk günden beri sanatla ve dolayısıyla da nesne ile çeşitli sebeplerle bir etkileşim içerisinde. Kişi nesneleri tanımlarken, onları kendi amaçları doğrultusunda değiştirmiş ve biçimlendirmiştir. İnsan mekânla bağını kurarken de nesneler kullanarak bunu yapmış. Bu durum, sanatçı kendini ifade ederken de devam etmiş ve özne gerçeğinin yansıması olarak nesneyi kendi imgesiyle şekillendirmiş alımlayıcısına sunmuştur (Tataroğlu, 2011: 70).

Tarihin ilk çağlarında ilkel insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimler, iletişim kurma ve doğaya üstün gelme çabasıyla kullanılmış, nesneler salt yarar sağlama (büyü, güç devşirme) amacıyla ele alınmıştır. İnsanlar değişmeye, gelişmeye ve sosyalleşmeye, başladıkça, yaşadıkları olayların etkisiyle de nesnelere bakış açısı değişmiştir. Batı sanatında Ortaçağ'dan Rönesans'a, Rönesans'tan Modernizme kadar nesneye bakış açısı sürekli bir değişim içinde olmuştur. Değişimin yaşandığı tüm zamanlarda bundan etkilenen sanatçı, eserine yansıtmaya çalıştığı yenilikler yüzünden çeşitli eleştirilere (küçümsenme, dışlanma vb.) maruz bırakılmıştır. Bundan ötürüdür ki sanatçı, zaman zaman sipariş edilen bir yapıtı toplumun ve alıcının talebine göre şekillendirmek ve bazı yaptırımlara boyun eğmek mecburiyetinde kalmıştır. Maddi bir güç sahibi olmayan bir sanatçı, herkesçe bilinen bir nesnenin resimlemesinde bile özgürlüğünü çok zor elde etmiştir. Bu konudaki katılıkların yıkılması, güçlü sanatçıların yaratıcılıkları ve direnmeleriyle mümkün olmuştur. Bu direnmeyle sanatçı, kendi varlığını, kendi nesnesini ortaya koymaya başlamış; özgür irade ve özgür yaratımlar, öznelliği ortaya çıkarmıştır. Özgün eserlerin ortaya çıkması için sanatçının gösterdiği direnç, özveri, dik duruş ve kendini kabul ettirme tutumu, Rönesans ile başlayarak birçok

düşünür, sanatçı ve sanat tarihçisine göre modern sanatın başlangıcı olan Romantizm ile somut bir zemine oturtulmuştur.

Tüm zamanların resim sanatında nesneden bahsederken, mekânla türlü bağlantılar içerisinde olduğu bilinir. Bu şekilde düşünüldüğünde nesne ve mekân, iç içe geçmiş, birbirinden ayrılmaz önemli iki unsur olduğu görülecektir. Denilebilir ki resimsel bir kompozisyonda Mekân-Nesne ilişkisi bağlamında “Mekân”, nesnenin içinde yer aldığı, üzerinde/içerisinde varlığını sürdürdüğü ve özgürlüğüne kavuştuğu yerdir”. Ergüven’in (1992: 45) “*Yoruma Doğru*” adlı kitabında, nesneyi bir kenara bırakıp mekânın kendi başına tanımlanamayacağını altını çizerek mekân ile nesne arasındaki derin iç içe geçmişliği şöyle açıklar: mekân, ne içinde yer alan nesnelerin basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dil de hava dediğimiz, nesnelerin dışında kalan bölümdür. Mekân, nesneyi görme biçimidir. Mekânın doğrudan resmi yapılamaz; o, kendisi dikkate alınarak resmedilmiş nesneler aracılığıyla var olur sadece. Üzerine mekândan başka hiçbir şeyin resmedilmediği tuval, yine tuvaldir sonuçta; tek ayrıcalığı mekân için öngörülen renklere boyanmış olmasıdır.

Ergüven’in bu görüşünü destekleyen bir başka sanatçı Neşe Erdok, mekân kavramını, dış dünyayı temsil eden nesneden bağımsız bir mekân şeklinden bahsedilemeyeceğini belirtir (Erdok, 1977: 9).

Mağara duvarlarına çizilen ilk resimler, kompozisyonda ele alan nesne ve nesnenin mekânla ilişkisi bağlamındaki ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Resmin yer aldığı ilk mekân (mağara duvarı) uzamının bir parçasıydı. Resmin mekânla birincil ilişkisi, taşınabilir bir yüzey haline gelinceye kadar da sürmüştür. Klasik, Hellenistik ve Roma sanatında insanoğlunun güzelliği araştırılmış ve resimlerde bu güzelliği ortaya çıkartacak nesneler kullanılmıştır. Bu dönemlerde daha çok din ve mitoloji konuları işlenmiş, nesneler tanrıları simgelemiştir. Erken Hristiyanlık döneminde ise resim sanatı, Hristiyanlığın yayılması için bir araç olarak kullanılmış ve buna bağlı olarak Hristiyanlığı anlatan nesneler seçilerek simgeleştirilmiştir. Roman ve Gotik resim sanatında, sanatçılar din/kilisenin baskısı altında resimler yaptıklarından dolayı, dönemin resimleri, Hristiyanlığı anlatan nesnelerden oluşturulmuştur. Ortaçağ resimlerinde ise nesne, dinsel kişilerin yanında simgesel olarak görülmeye başlamakta ve kişilerin tanınmasını sağlamak için de kullanılmıştır (Mant, 2014: 114).

Ancak Yunanlı sanatçıların perspektif kısaltımı uygulamaları ve doğadaki nesneleri incelemeleri aynı dönemin düşün tarihiyle paralellik göstermiştir. Bir bakıma bu çağ eski geleneklerin sorgulandığı, nesnelerin gözlemlenmeye başlandığı bir çağdır (Tansuğ, 1993).

Böylece daha öncelerinin tersine; artık nesne irdelenmekte, çözümlenmekte ve sorgulanmakta olup matematiksel bir temele oturtulmuş ve aklın uzantısı haline gelmeye başlamış olup somut olarak kendi gerçekliğiyle birlikte algılanabilmektedir. Birey kendini nesneden yalıtmıştır ama nesneyi tamamıyla bir kenara bırakıp dışlamamıştır. Aksine kendisini nesneler dünyasının bir uzantısı olarak görmeye başlamıştır. Böyle bir algılama sistemi içinde nesne; dokunulabilen, parçalanabilen bir varlık olmuştur ve artık dokunulup parçalanabildiğine göre nesnenin bir imgesi söz konusudur. Artık Nesne değişebilen, dönüşebilen bir yapıya bürünmüştür. Yunanlı düşünürlerin bu atakları görmezden gelindiğinde kabaca Rönesans öncesinde nesnenin sanatçı tarafından işleniş biçimi için denilebilir ki; içi boşaltılmış, gerçekliğinden uzaklaştırılmış, salt simgesel özelliklere sahip bir konumda olabildiği görülmektedir.

Ortaçağda, evren ve onun bir parçası olan insan, tanrı tarafından kurulan krallığın bir parçası olarak görülüyordu. Skolastik bir düşünceye sahip bu insanlarda sanat, Hıristiyanlığın/kilisenin hizmetinde gelişim göstermiştir. Zira öncesinde tasvir yasağı vardı ve resmedilen şeyler sembolik olarak ortaya konuluyordu. Ortaçağda, Yunan sanatındaki derinlik yanılması (rakursi) son bulsa da, figürlerin kıyafetlerindeki kıvrımlar ve hareketler, Yunan tekniğinden izler taşımaktadır (Kahraman, 2005: 9-20).



Resim 2. 3: “Ekmek ve Balıkların Çoğalması Mucizesi”, VI. Yüzyıl, Revanna, İtalya.

Ravenna'daki “*Ekmek ve Balıkların Çoğalması mucizesi*” (Resim 2.3) mozaiğinde, anlatılmak istenen hikâyenin daha iyi anlaşılır olması için figürlerin giydikleri kıyafetlerin kıvrımlarından, yerdeki gölgelere ve ton değerlerine kadar kullanılan bu etkiler Yunanlılardan miras alınmıştır. Yunan ve Mısır sanatı arasındaki farkı dünyanın önde gelen sanat tarihçilerinden biri olan Ernst Gombrich'e göre; Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar gördükleri şeyi ve Ortaçağ sanatçıları ise, duyduğu şeyi resmetmeye çalıştıklarını belirtir (Gombrich, 1997: 120).

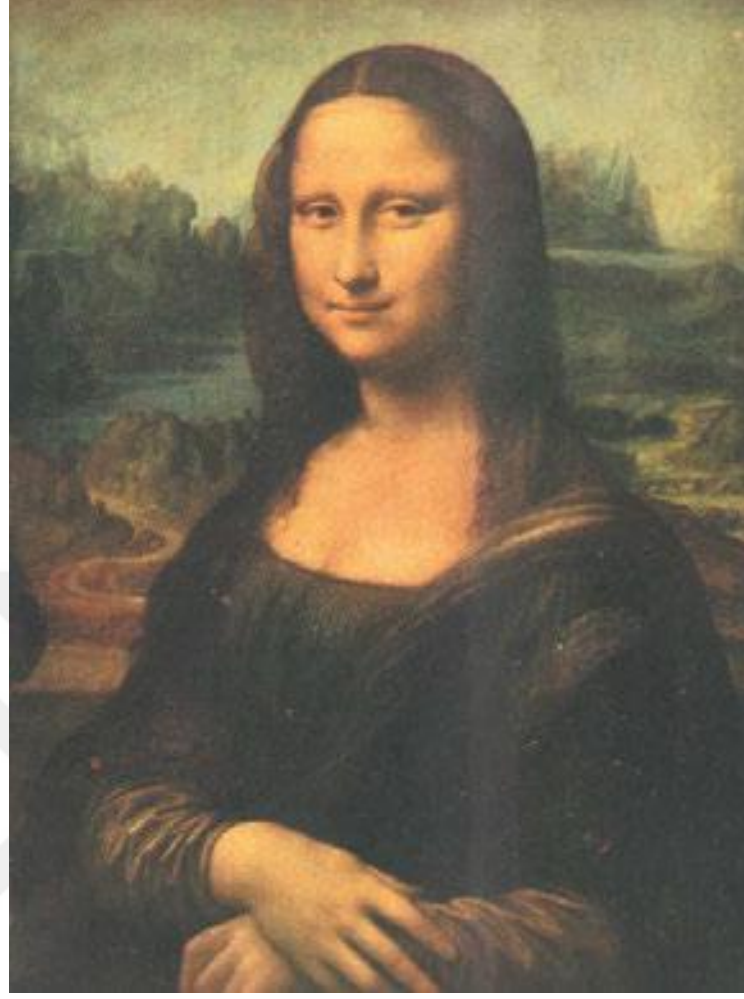
14. yüzyıl İtalya'sı Ortaçağ ve Rönesans değer yargılarının bir hesaplaşmasıdır. “*Yeniden doğuş*” anlamına gelen Rönesans'ta başlayan sorgulamayla insan aklı önem kazanmıştır. Artık “birey” olgusu oluşmuş ve insanın üstün bir varlık olduğu düşüncesi rağbet görmeye başlamıştır Alp (2013: 47).

Bu dönemde Kompozisyonu oluşturan tüm öğeler bir çerçevenin içerisine yerleştiriliyordu. Kapalı kompozisyon denilen bu tür kurgularda nesne ve mekân önceki dönemlerden farklı olarak insan portresi, kadavra, fon olarak manzara gibi konularla

nesnenin artık tanrısallıktan insan ve doğaya kaydığını görülür. Perspektifin keşfi ve Leonardo Da Vinci tarafından geliştirilmesiyle de derinlik yansımaları oluşturulan mekân içerisinde nesnenin resmedildiği görülür. Perspektif sayesinde büyük-küçük, ön-arka ilişkileri için figür ve nesnelerin hiyerarşik görünümünde kolaylık sağlanır. Dolayısıyla sanatçı, perspektifi uygularken iki boyutlu yüzeyde derinlik etkisi yaratma kaygısıyla birlikte kendisinin ve izleyicinin bakış açısını yansıtmaya kaygısını da taşır. Bu nedenle perspektif yalnızca, bir şeyin nasıl görüldüğünün toplamı değil, aynı zamanda sanatçının öznelliğiyle nesneyi algılayış biçiminin de ifadesidir. Bir anlamda perspektif; nesne ve mekân arasındaki ilişkinin farklı yorumlanmasıdır (Akyürek, 1994).

Dönemin ünlü sanatçısı Leonardo Da Vinci, resimlerinde, önemli olduğunu düşündüğü nesne ve figürleri ön planda, tamamlayıcı nesneleri ise önem derecelerine göre arka planlarda yer vermiştir. Ayrıca ilk kez Da Vinci, arka planda sonsuzluğa açılan manzaralarla sınırsız mekânı verir ve ilk defa Mona Lisa (Resim 2.4) adlı eserinde portre ile manzarayı bir arada kullanır. Bunun yanı sıra ressam, ilk kez manzarada arka planın giderek silikleşip mavileşen nesne-mekân görünümünü keşfeder. Böylece nesnenin içerisinde bulunduğu mekân, artık düz bir fon olmaktan ziyade, eserin hikâyesine katkıda bulunan kültürel bir öge haline gelir (Beyoğlu, 2007: 15).

Da Vinci'nin nesneyi üç boyutlu gösterme çabaları ve mekânsal girişimleri, renge dayalı derinlik uygulamaları resim yüzeyini büyük bir mağara dekoruna dönüştürmüştür (Lhote, 2000: 113).



Resim 2. 4: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, 1503- 1519, YB, 53 x 77 Cm, Louvre Müzesi, Paris.

Rönesans ile birlikte yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişim ve gelişimler paralelinde, sanatçı, sanat yapıtı ve değerlendirici (izleyici) arasındaki ilişki değişerek zamanla kendine özgü nesne kültürü oluşmuştur. Bu yeniçağda birçok şeyin sorgulanmaya başladığı bir dönemde, sanatçı yapıtı için önemli bir yere sahip olan nesne, kilise ve rahiplerin ardından yönetici ve burjuvanın etkisinden uzak sanatçının kendi benlik kimliği ve imgesiyle algılanıp değerlendirilme yoluna girmiştir. Böylece nesne, sanat yapıtının ne olduğuna bağlı olarak değil, kimin nesnesi olduğuna bağlı olarak biçimlenmiştir. Sanat yapıtının biçimsel özü yanında sanatçının kişiliği, toplumsal içerik ve sanatın amacı üzerine kurulu, nesneye dönük kaygı ortaya çıktığı saptanabilir (Kabaş, 1976).

Bu özgürleşme hareketi, düşünce tarihinde olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. Birey artık kendini ortaya koyabilmektedir. Sanatçılar konularını ve

düşüncelerini aktarmasına yardımcı olacak nesneleri kendileri seçebilmektedir (her zaman için değil). Perspektif ve rengin bilinçli bir şekilde uygulanması ve iki boyutlu yüzeye üçüncü boyutun kazandırılması ile nesneler gerçeğe daha yakın bir görünümüne kavuşmuştur.

Rönesans resminin olanaklarıyla birlikte kent-soylu insanın yaşamı, gösterişi, zenginliği, yaşama biçimi resimlere konu olmuş ve resimlerde gözlenen nesneler; portreler, kavadrılar, değerli kumaşlar, müzik aletleri, çeşitli meyveler, porselenler, cam ve kristal eşyaların en ince ayrıntısına kadar titiz bir incelikle işlendiği gözlenmektedir (Mant, 2014: 113).

Rönesans sonrası oluşan Barok (çelimsiz inci) sanatta, Rönesans'ın denge ve uyumundan çok, abartı, nesnelerde oval hatlar ve hareketlilik hâkimdir. Çiçek, meyve gibi nesnelerin belli bir düzende ele alındığı natürmort resmi, kendi başına manzara/doğa bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sanatçılar nesneleri bütün görünüşleriyle ortaya çıkarmak istemişlerdir (Mant, 2014: 115).



Resim 2. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Still Life with Fruit-Natürmort”, 1601-1605, YB, 84 × 105 Cm Currently on loan to the Denver Art Museum, Colorado.

Barok dönemde insan, değer olarak merkeze oturtulmuş olup dinin yerini tam anlamıyla insan aklı almıştı. Ve sanatçılar açık kompozisyon tercih edip belirsizlik oluşturarak nesnenin/kompozisyonun devamını izleyicinin imgelemine bırakmak istiyorlardı (Germaner, 1997: 194-197).

Barok'ta Hümanizmin daha çok yayılmış ve toplum tarafından benimsenmiş olmasına rağmen, tam manasıyla özgün-bağımsız bir nesnenin ortaya çıkması için alınması gereken çok yol olduğunu bu dönemde yaşanan çarpıcı olduğu düşünülen bir örnekten anlaşılabilmektedir. Barok sanatçılarından Caravaggio'nun almış olduğu bir sipariş üzerine yaptığı, çokça işlenen konulardan biri olan “*Aziz Matta ve Melek*” (Resim 2.6- Resim 2.7) adlı resmin iki versiyonu bulunmaktadır. İlk versiyonunda Aziz Matta, yaşlı, yoksul, ayakları çıplak ve kirli, başı kel, sıradan bir insan olarak resmedilmiş, melek ise kompozisyonun yukarısındaki alışılmış yerinden yere daha yakın bir konuma yerleştirilerek adeta d nyevileştirilerek, sıradanlaştırılmış ve insani bir görünüm kazandırılmıştır. Siparişi kiliseye teslim ettiğinde, sanatçı büyük bir tepki almıştır. Azizin  yle sıradan bir insan kılığında yapılamayacağı, meleğin azizin yanında öyle arkadaş gibi çizilemeyeceği ve bunun kabul edilemeyeceği vurgulanıp klasik mantığa göre bir eser yaratması için baskı uygulanmıştır. Sanatçı aynı konulu resmi ikinci bir kez daha kilisenin isteklerine uygun bir biçimde yapmıştır. Bu, mevcut nesnenin zihinsel bir nesne karşısındaki hegemonyasıdır. Bu olay, sanatçının  zg r iradesi tam anlamıyla geçerli olmadığı, nesne ve mekânı istediği bir şekilde ortaya koyabilmesinin egemen otoriteye bağlı olduğu döneme ilişkin çarpıcı bir örnek olduğu düşünülmektedir (Kaplanoğlu, 2008: 20-21).



Resim 2. 6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “I. Aziz Matta ve Melek”, 1602, YB, 183 x 223 Cm, Tahrip Edilmiş (İzleyiciye Göre Solda).

Resim 2. 7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, “II. Aziz Matta ve Melek”, 1602, YB, 195 × 296,5 Cm, San Luigi dei Francesi, Roma (Sağda).

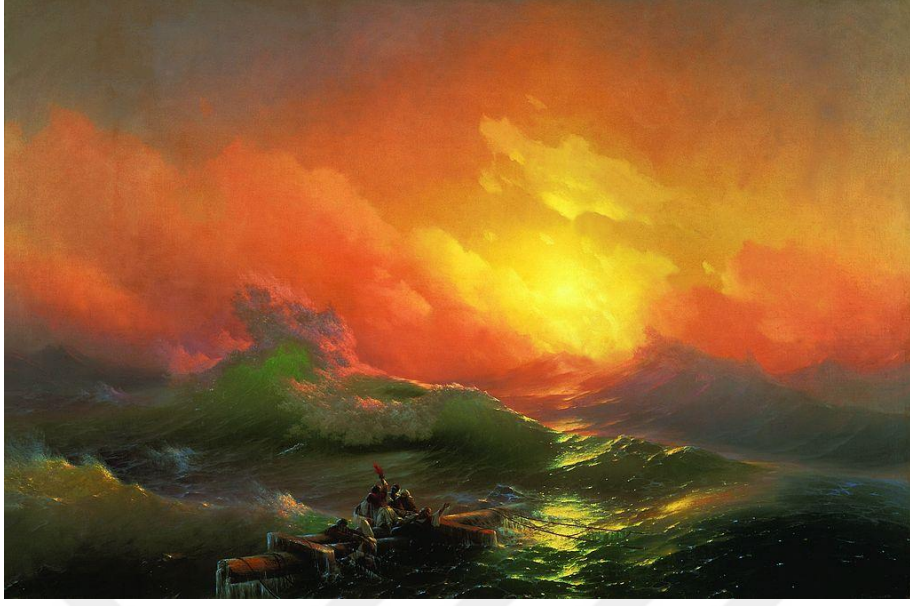
18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Barok sanatın hayranlık uyandıran şatafatına karşı tepki olarak ortaya çıkan Klasisizm’de, ‘sanat herkesçe anlaşılmalıdır, halk için yapılmalıdır’ anlayışı hâkim olmuştur (Eroğlu, 1997: 64). Dönemin önemli isimlerinden Jacques Louis David, “*Horos Kardeşlerin Yemini*” (Resim: 2.8) adlı tablosunda tarihi bir konuyu işlemiştir. Eser analiz edildiğinde nesneler, konuyu, olayı anlatıcı ve dönemi hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Kullanılan nesneler Roma döneminin kılık kıyafetleri, miğferleri, mızrak ve babanın üç oğula uzattığı üç kılıçtır (Mant, 2014: 115).



Resim 2. 8: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 1784, YB, 330 x 425 Cm, Paris.

Modernizmde artık nesne merkeze konmuş ve nesnenin irdelenmesi gerekliliğinin farkına varılmıştır. Nesne tutkusu vardır ancak bu tutku nesneyi tabulaştırmaz, onu fetişleştirir, sıradanlaştırır hatta zamanla sanat eseri için bir gereksinim olmaktan çıkarır. Bu yüzden Modernizmin ve Postmodernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışılmasına yöneliktir (Kahraman, 2005: 9-17).

18. yüzyılda Sanayi, Demokratik ve Bilimsel Devrimlerle başlayan özgürlükler tabiidir ki sanatta da özgürleşmeye, çağdaşlaşmaya yol açmıştır. Duygu ve heyecanın baskın olduğu Romantizmde sanatçılar, bu duygu ve heyecanı adeta birer nesne haline getirip onu tuvallerine aktarmışlar. Yaşanan önemli gelişimler neticesinde Romantik dönemde sanatçılar, kendilerini ve hayallerini özgürce ifade edebilmektedir. Eserler sanatçıların iç dünyasını yansıtmaktadır (Mant, 2014: 116). Resimlerde ifadeyi güçlendirmek için nesneler çizgilerden çok, renk kütleleri ile ortaya koyulmaktadır. Akıma egemen olan manzara resmine Ivan Ayvazovski'nin “*Dokuzuncu Dalga*” (Resim 2.9) adlı tablosu örnek olarak verilebilir.



Resim 2. 9: Ivan Aivazovski, “Dokuzuncu Dalga”, 1850, YB, 221 x 332 Cm, Rus Devlet Müzesi, Sankt Petersburg

Yine bu dönemde nesnenin somut-soyut, dini, tarihi, sosyal tüm durumlarda ele alınması sonucunda doğa artık sorgulanamaz özelliğini kaybetmiştir. Delacroix'nın özgür düşünceyle: "Doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözcüktür!" ifadesini kullanmaktan kaçınmamıştır (Turani, 1998: 27).

Realizmde resimlerde kullanılan nesnelerin, dış dünya nesnelerinin birebir yansımaları olduğu gözlenmekte, titiz bir işçilikle tüm nesnelerin en ince ayrıntısına kadar işlendiği görülmektedir. Courbet, Bir nesnenin gerçek görüntüsünü, görüldüğü gibi resmedebildiği halde, ideal güzelliğe düşmandı. Doğadan yapılacak her tür seçimin, sonuçta idealizmi davet edeceğini düşündüğünden dolayı doğayı ve gerçekliği değiştirmeden olduğu gibi tabloya aktarmanın doğru olacağı görüşünü savunuyordu (Özsezgin, 1995: 65).



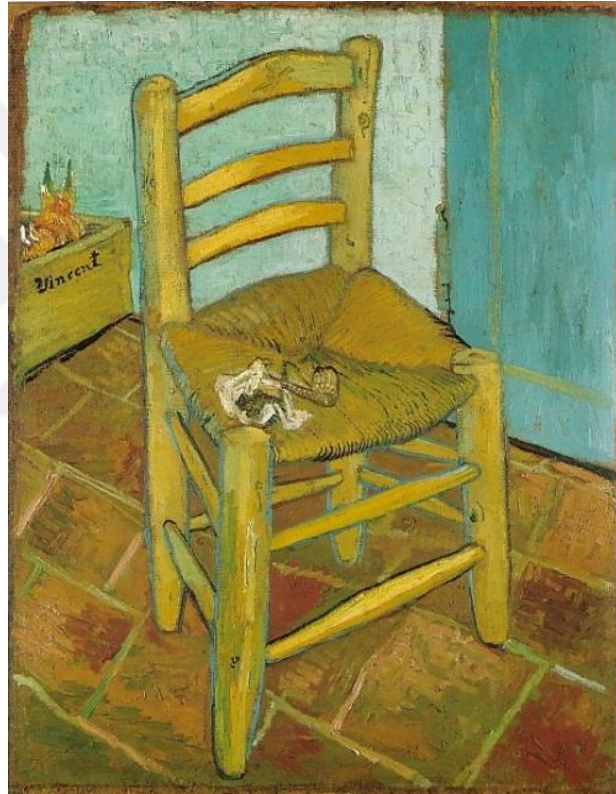
Resim 2. 10: Gustave Courbet, “Toplantı (Günaydın Mösyö Courbet)”, 1854, YB, 129 x 149 Cm, Fabre Müzesi, Montpellier.

20.yy’ın başlarında görülen Empresyonizmde sanatın temel amacı, sanatçının duygu ve düşüncelerini, renk, leke, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla ifade etmesidir. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar, tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygın bir biçimde uygulamışlar (Mant, 2014: 117).

Empresyonistler çoğu zaman nesneleri, kendi izlenimlerine göre resmetmeyi amaçlamışlardır. Empresyonizmde renk nesnenin niteliği değil anlık görünüşüdür. Nesneler üzerinde sürekli değişen bir örtü niteliğinde olduğu için daima yeni değerler kazanmaktadır (Tunalı, 1992).

İzlenimci ressamlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması sorunu ortadan kalkar. Sanatçılar gördükleri nesneleri olduğu biçimiyle değil, doğa üzerinde hızla çalışıp objeler üzerinde elde ettikleri anlık görüntüleri tuvale yansıtmayı amaç edinmişler. Bu süreçte, tuval yüzeyine yansıyan nesne biçimleri, görüntü olarak

hissedilemeyecek şekilde azaldığı, buğulandığı görülmektedir. Bunun sonucunda resimdeki nesne biçiminin yerini renk sistemi alır, nesne sınırları içinde bulundukları mekânla yumuşak bir ilişki içindedir ve kompozisyon bu sisteme göre kurulur (Antmen, 2008). Van Gogh'un, atölyesinde kullandığı sandalyesini konu aldığı ve iç mekân nesneleriyle olan öznel diyaloguna iyi bir örnek olduğu düşünülen "*Van Gogh'un Sandalyesi ve Piposu*" (Resim 2.12) adlı tablosu, nesne-mekân ilişkisi içerisinde betimlenerek kullanılan sandalye, pipo ve mendil, sıradan nesneler olmaktan çıkarılmıştır. Diğer resimlerin aksine, geri planda sıcak renkler kullanılarak derinlik algısı azaltılmış, bunun sonucunda resim yüzeye çekilmiştir.



Resim 2. 11: Van GOGH, “Van Gogh’un Sandalyesi ve Piposu”, 1888, YB, 73,5 x 93 Cm, National Gallery, Londra.

Van Gogh, resimlerinde nesneleri daha belirgin gösterebilmek için, ılık- gölge ayrımları içinde, bu nesneleri parçalara ayırırken, Kübistler de aynı şeyi düşünmüşler (Lhote, 2000: 129).

Kübizmle birlikte, resimdeki mekânı belirleyen görsellik, yerini zihinselliğe bırakır. Kübist sanatçılar üçüncü boyuta, dördüncü boyut olarak zaman kavramını da

eklediler. Yani, nesneler sadece fiziksel olarak genişlikleriyle, yükseklikleriyle ve derinlikleriyle tasarlanmamış, aynı zamanda onlar zaman içerisinde var olabilecekleri düşüncesi temel alınarak resmedilmişlerdir. Kübist sanatçılar geleneksel perspektife, ışık-gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi anlayışına karşı çıkmış, doğadaki nesne ve mekânları taklit etmek yerine, onları çeşitli yönlerden parçalara ayırmışlar ve aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmaya çalışmışlardır (Yolcu, 2013).

Cezanne'den etkilenen Kübistler, nesneleri geometrik elemanlar olarak algılayıp, onların görüntüsünü birçok cepheden yansıtmışlar. Böylece nesnenin tek açılı perspektif ile birebir yansıtılması süreci son bulmuştur. Bu da Kübistleri öncesindeki diğer tüm akım sanatçılardan ayıran en önemli özellik olmuştur (Çaglayan, 2007: 116).

Kübist resimde nesne, görüldüğü gibi değil, düşünüldüğü gibi resmedilir. Nesnenin, her taraftan görünümü dikkate alınmış ve oluşturulan nesne-mekân görünümü yüzlerce parçaya (üçgen, daire, küre, silindir) ayrıştırılarak resmedilmiştir (MEB, 2012).

Kübizimde nesne, alışılmış biçimini kaybederek geometrik bir düzenlemeyle yeniden oluşturulmaktadır. Kübistlere göre nesnelerin değişmeyen yanı duyuyla algılanamadığı ancak akılla kavranabildiği anlayıştır. Bu anlayışla Kübistler nesnelerin özünü, değişmeyen yanını vermek istemişlerdir (İpşiroğlu, 1993: 26).

Kübist sanatçılar, nesneleri farklı açılardan betimleyerek, zaman ve mekân içerisindeki hareketlerini de araştırmışlardır. Bu çalışmalarıyla mekânın varlığı bir şekliyle yadsınıp resmin ön ve arka planları birbirinden ayrılmadan kavranmaya çalışmıştır (Tunalı, 1992). Dönemin temsilcileri olan Picasso ve Braque ayrıca, sanat nesnesine modern dünyada yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Böylece sanatçı için nesne, farklı bir boyut kazanmıştır. Tuval-mukavva gibi yüzeyler üzerine gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçalar, oyun kartları vb. materyaller yapıştırarak resimler yapmıştır. Bu dönemde sanata giren bu sanat dışı malzemeler, akımın bir resimsel kolunda kolaj tekniği ile kendini göstermiştir. Bu teknik ile sıradan malzemeler sanat nesnesi haline dönüştürülmüştür. Bundan doğan yenilik ise bu malzemelerin birbirleri için oluşturmuş oldukları çoklu mekânlar olmaktadır.

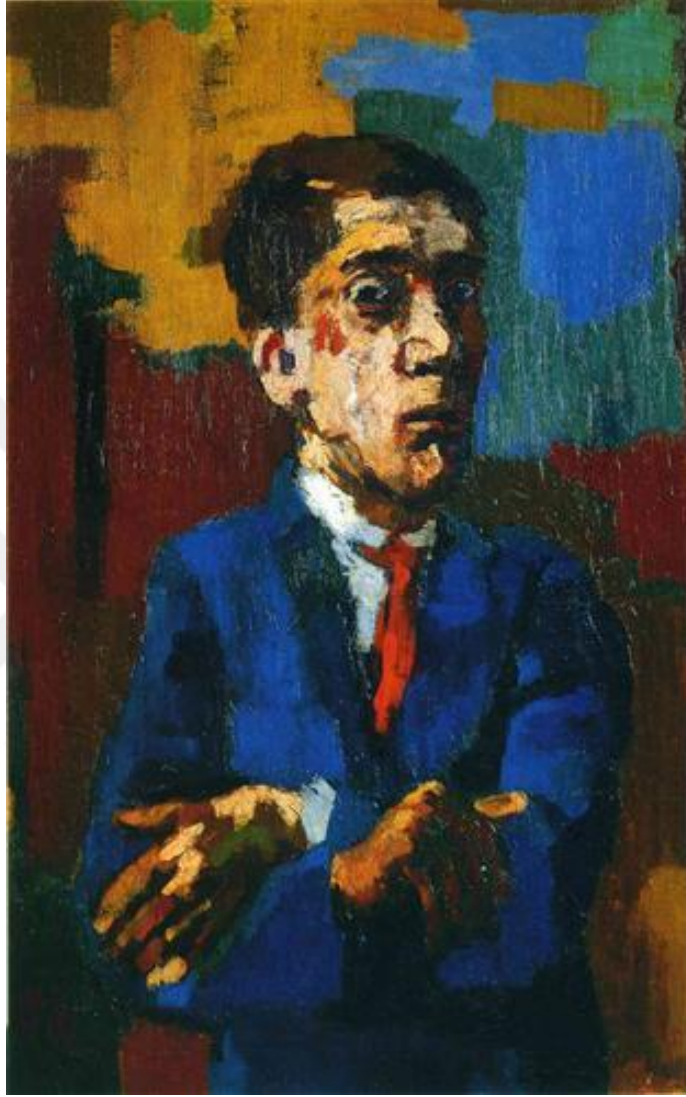
Sanatta o güne dek kullanılan geleneksel yöntem ve malzemelerin dışına çıkarak sıradan, hazır nesneler kullanan, onları çeşitli, karmaşık düzenlemeler içinde yan yana getirerek yapıtlarını oluşturan ve 20. yüzyılın resim-heykel sanatında devrim sayılan kimi yeniliklerin öncülüğünü yapan dönem sanatçıları başında şüphesiz Picasso gelir. Sanatçının “*Guitar*” (Resim 2.13) olarak bilinen tablosu, tüm bu yenilikleri içeren, yüzlerce çalışmalarından sadece biridir.



Resim 2. 12: Pablo Picasso, “Guitar”, 1913, Karışık Teknik (Kömür, Kurşunkalem, Mürekkep, Pastel Boya, kâğıt), 49,5 x 66,3 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

20. yüzyılın başlarında W. Kandinsky’nin çalışmalarıyla yönlenmeye başlayan Soyut sanat, doğanın ve nesnelerin ifadesi ya da taklidi değil, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle oluşturduğu doğa ve nesnelerle ilgisi ve benzerliği olmayan bir ifade biçimidir (Tunalı, 1984: 176). Soyut sanattan sonra sanat ve aynı zamanda düşünce tarzı olan Dada hareketi, her türlü estetiğe karşı çıkmakla birlikte nesneleri veya sanat eserlerini de değiştirmektedir. Dışavurumcular (Ekspresyonistler), doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve resimlerini tamamen akıldan boyamışlardır. Böylelikle sanatçının zihinsel

nesnesi yani imgesi dışında herhangi bir nesneye bağılı kalmadığı görölür. Bunun sonucunda doğa karşısında yapılan çalışmalar ilgi merkezi olmaktan çıkıp, kompozisyon oluşumunda hayal ürünü bir nesne ve mekân yüzeye yansıtılır.



Resim 2. 13: Oskar Kokoschka, “Oto Portre”, 1923, YB, 70 x 110 cm, Özel Koleksiyon.

Dada hareketinde her türlü nesneden yararlanıldığı ve bunların belli bir tekniğe bağılı kalınmadan montaj, fotomontaj, asamblaj, kolaj gibi tekniklerle uygulamanın yanında seri üretim nesnelerini bizzat alıp sanat eseri olarak sergiledikleri görölmektedir. Hazır-nesne kullanımı ilk kez Marcel Duchamp tarafından 1913 yılında “Bisiklet Tekerleğı” (Bicycle Wheel) ile başlamıştır. Duchamp “Bisiklet Tekerleğı”nin yaratım

sürecine ve kullandığı diğer hazır nesnelere ilişkin olarak şu sözleri söylemiştir; “Daha 1913’te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun döndürüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım. Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi “Eczane” diye adlandırdım.” (Batur, 2000: 322).



Resim 2. 14: Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 1913, Tabure ve Bisiklet Teker (İlk Versiyon), Kayıp.

Marcel Duchamp, 1950’lerde arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta sanatını ve hazır nesne kullanma biçimini şöyle dile getirir:

“Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada’nın kökeni şüphesiz Dada’dır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamışım. Neo-Dadacılar ise, benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmışım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!” (Antmen, 2008, 175)

Dikkat edilmesi gerekir ki Picasso ve Duchamp’ın hazır nesnelerle çalışma yöntemleri ve amaçları birbirinden tamamen farklıdır. Picasso’nun hazır nesnelerle

yaptığı imgeler, estetik bir özen içerisinde kendi kimliklerini korurlar ve başka bir şeye dönüşürler. Duchamp ise hazır nesneleri alıp onlara basit bir şekilde yeni bir işlev ve bağlam kazandırmış ve bunu yaparken de herhangi bir estetik kaygı da taşımamıştır. Endüstri ürünü işlevsel nesnelerin sanatsal üretimde yoğun olarak kullanılmaya başlanmasının ilk örneklerine Dada sanatı içinde rastlanır. Bunun tarihsel başlangıç noktası ise kübistlerin hazır nesneyi değiştirerek ona işlevlik kazandırması ardından Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri basit haliyle kullanmasıdır. Duchamp seri üretim hazır nesneleri seçerek bu nesnelerin anlamına müdahale etmiş olur. Seçilen nesneler sanatçının günlük hayatında etrafında olan nesnelerdendir. Bu noktada gündelik, sıradan ve en banal nesneler sanatın merkezinde yer almış ve bu etkiler günümüze kadar farklı anlayışlarda da olsa devam edegelmiştir (Şan, 2010: 20-21).

Duchamp'a göre biçiminden ve görsel özelliklerinden dolayı bir nesneye hayran olan kişi, onun obje olduğu gerçeğini unutup üzerine tartışıp akıl yürütmeyi gözden kaçırabilir. Duchamp'ın hazır yapıtlar kullanmadaki amacı görselliğin yanı sıra el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş veya körelmiş zihinleri dürterek uyandırmaktır. Bu sebeple hazır yapıtlar ilginç, güzel ya da heyecanlı olmanın aksine, kutupsuz yani tarafsız olmalıdırlar. Sanat dışı bir nesnenin kendi bağlamından koparılıp sanat bağlamına sokulması Duchamp farkında olduğu bir durumdur. Belli bir amaç için üretilmiş nesneleri işlevlerinden uzak yeni bir kimlik kazandırıp eserlerini üretmiştir (Yılmaz, 2005).

Nesnelerin bu bağlam değişikliği, farklı anlam ve görev yüklenmesi, Dada sanatında yoğun olarak görülür. Bu eğilim Sürrealizm akımıyla hızlı bir biçimde artarak doruk noktasına ulaşır. Sürrealizmde nesne ve figür kendinden önceki akımlardaki bakış açısından farklı yorumlanmakta ve nesnelerin kimi özellikleri değiştirilmektedir. Öyle ki dönemin önemli temsilcilerinden Salvador Dali için obje, ancak kendi bilindik anlamının dışında resmedildiğinde gerçeküstücü amaca hizmet edebilir anlayışıyla kurgulanır. Sürrealist sanatçılar, hayal gücüne, rüyaya, bilinçaltına ve özgürlüğe çağrıda bulunarak resmin konusunu, mantığın kontrolü dışına taşımışlar. Akıldan geçen her şey Sürrealist resmin konusu ve nesnesi olmuştur. Sürrealist resimlerde, birbiriyle alakasız nesneleri yan yana görebilmek olağandır (Şan, 2010: 20-21). Bu bağlamda, Rene Magritte'nin "*Düşlerin Anahtarı I*" (Resim 2.15) isimli tablosunda buna iyi bir örnek oluşturabilir.



Resim 2. 15: René Magritte, Düşlerin Anahtarı I, 1927, YB, 37.9 x 54.9 cm, Münih, özel koleksiyon.

Sanatçı, 1927 yılında yaptığı resimde dört ayrı nesneyi betimler ve bunların altına isimler yazar. Çantanın altında ‘gökyüzü’, çakının altında ‘kuş’, yaprağın altında ‘masa’, süngerin altında ise ‘sünger’ sözcüklerini yazar. Magritte nesnelerin bilindik isimlerinin yerine farklı isimler yazarak izleyicinin şunu sorgulamasını amaçlar; belki de kullanılan imgelerin altında yazan sözcükler gerçekte o nesneye ait olmalıdır. Neden çantaya gökyüzü denilmesin ya da şapkaya kar? <https://poetikhars.com> (04.09.2015).

Nesneleri eserlerinde kullanma biçimiyle Gerçeküstücülerin filozofu olarak anılan Rene Magritte, resimlerinde gerçeklikle yanılsama, nesneyle imge arasındaki ilişkiyi inceler. Sanatçı gündelik nesneleri gözlemleyerek bilinen nesneleri yeni bir bağlama yerleştirmenin etkilerini araştırmıştır. Ayrıca tipografiye de nesne gözüyle bakıp eserlerinde görsel başka bir nesneyle bir arda kullanmıştır (Yılmaz, 2005).

Rene Magritte’ye göre; insanların birtakım nesneleri hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabildikleri halde iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını ve resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek onları belli anlamlar aramaya iter. Rene Magritte düşünceleri resmetme çabası içinde olmadan herhangi bir duygu ve

düşünmeden bağımsız resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini resmetmeye çalışıyordu. Bu anlayışla sanatçı bu nesne veya bu nesneler arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir ‘ifade’, ‘yanılsama’ ya da ‘kompozisyon’ şeklinde algılama olmadan eserlerini üretmiştir. O belli bir nesnenin neden orada olduğunu ya da neden başka bir nesneyle yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediği için resimlere öyle bakmanın da gizemi bütünüyle yok edeceğini düşünüyordu (Antmen, 2008: 141).

Sanatçı, 1928-1929 yılları arasında yapmış olduğu “*İmgelerin İhaneti*” (Resim 2.16) adlı eserinde, cepheden yapılmış bir pipo resmi ve altına “bu bir pipo değildir!” cümlesi ile oldukça sade bir kompozisyonla sunuşu eserdeki aykırılığı gizler gibi bir tavır sergilemiştir. Çünkü ona göre herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeşleşebilir. “Pipo” dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler. Yani herkese göre pipo nesnesi tamamen farklı olabilir (Lynton, 2004).



Resim 2. 16: Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)”, 1928-1929, YB, 62 x 80 Cm, Los Angeles Sanat Müzesi.

Dada sanatçıların 1950’li yıllardan sonra özellikle ABD’de yaygın olarak uygulanan üç boyutlu kolaj olarak da nitelendirilen asamblaj tekniğinin kökenini oluşturmaktadır. Asamblaj’da günlük nesneler çoğunlukla hiç değiştirilmeden basit bir şekilde kompozisyonun bir parçası haline getirilerek kullanılır. Resim sanatında hazır nesne kullanarak tarihi değişimin kapısını açtığı kabul edilen M. Duchamp, sanat eserinin yer aldığı mekânı da bir sanat nesnesine dönüştürerek, kompozisyon-mekân-nesne ilişkisinde adeta bir devrim gerçekleştirir. Kosuth, Duchamp’ın yaklaşımını daha da geliştirir ve resmin asılacağı duvarı resmin mekânına dönüştürür.



Resim 2. 17: Joseph Kosuth, “Bir Ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap Katlanır Sandalye, Sandalye Fotoğraf Paneli Ve Sözlük Tanımı Paneli, Sandalye 82 x 37,8 x 53 Cm, Fotoğraf Paneli 61,1 x 91,5 Cm, Metin Paneli 61 x 61,3 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

Hem Duchamp hemde Kosuth, sanatçı, sanat nesnesi ve toplum ilişkilerini değiştirmeyi amaçladılar. Ancak Kosuth çalışmalarında, yeni ve benzeri olmayan bir eşya yerine, sıradan ve seri yapım sonucu ortaya çıkan bir ürünü gerçek bir mekânla bütünleştirerek halka sunmuştur. Bu nesnenin tek yeniliği sanatçının ona sağladığı yeni konum, yüklediği görev, onu sergilediği mekân ve tüm bunların getirdiği anlam değişikliğidir.

Soyut sanatta ise, sanatçı için nesnenin herhangi bir gereksinimi kalmadığı gibi mekân ve derinlik kaygısı da ortadan kalkmıştır. Yapılan resimler, iki boyutlu unsurların bir yüzey üstünde bir araya getirilerek oluşturulmaya çalışılmıştır (Erzen, 1998: 1689).

Soyut sanatın öncüsü olan Kandinsky, soyut resmin nesnelliğe, nesne betimlemelerine, mekân ya da derinlik yanılması ihtiyacı olmadığını söyler (Walther, 1996: 549).

Tarihsel süreçte yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişim ve gelişimler eşliğinde, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişki de değişmiş, gelişmiş ve kendine has niteliğe bir bürünmüştür. Sanat yapıtının ne olduğuna bağlı olarak değil, ortaya çıkan eserin kimin nesnesi olduğuna bağlı olarak nesneye bakış farklı bir boyutta değerlendirilmeye başlanmıştır.

Klasik resimde nesne, kendi öz varlığını anlatırken bir gerçeklik olarak varlığını sürdürür. Kübizm’de, boşluğun çözümlenmesinde bağımsız bir yere sahip olur ve Soyutlama da nesne parçalanırken, Dada ve Sürrealizm’ de nesne, yeniden canlılık kazanır. 1950’den sonra başlayan Pop Sanat’ta ise imgesiyle bütünleşmiş olarak tekrar ele alınır (Berk, N., A., Turani, 1981).

Amerika’daki Pop-Art sanatçıları çalışmalarında, sanayi sonrası toplumuna ilişkin her tür tüketim nesnesini tuvallerine monte etmişler. Dönem sanatçıları, fotomontaj, kesyap (kolaj), asamblaj ve enstalasyonlarda kullandıkları her tür sanat dışı nesnelerle yüzey üzerinde oluşturdukları mekan algısı ile mekanik yapılanmaları aynı düzlemde kullanarak dönemin toplumsal yapısını gözler önüne sermişler. Burada sanat nesnesine kazandırılan yeni bir işlevsellik söz konusu olmuştur. Pop sanat, tüketim yaşamına giren her şeyi sanat olarak niteleyen endüstri toplumunun yarattığı, yeni gençliğin kültürü ve sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Claes Oldenburg çeşitli gereçlerden yararlanarak tüketim ekonomisine ait nesneleri kendine konu olarak seçmiştir. Sanatçı dev daktilo makineleri, hamburgerler banyo küvetleri gibi nesneleri; tahta, kumaş ve plastik gibi çeşitli nesneler ele alarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Pop sanatla, tüketim kavramının iç içe geçtiği ve birlikte kullanıldığı görülmektedir. Böylece tüketim mantığı ile klasik resme yüklenmiş olan yücelik olgusu ortadan kalkmıştır. Pop sanatta

nesne, artık özün ya da anlamın belirlediği imge üstünden daha farklı bir yere sahip değildir (Mant, 2014: 119-120).



Resim 2. 18: Robert Rauschenberg, “Bed”, 1955, Karışık Teknik, 20,3 x 80 x 191,1 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

Bu dönemde, sanatçının protestosu başlamakta ve Yeni Gerçekçilikle etkili olmaktadır. Yeni Gerçekçiler, sürekli bir değişim içinde olan modern dünyanın Şehircilik sorunlarını da etkilediğini endüstri ve reklamın, kentlerin tüm görünüşünü değiştirdiğini, sürekli olarak yeni araştırmalarla birlikte, yeni nesneler olduğunu vurgulamışlardır. Yeni Gerçekçiler, bu modern dünyayı, büyük bir tabloya benzetmiş ve bu yüce yapının her

parçasını değişik yönleriyle göstermek istemişlerdir (Büyükişleyen, M. Z., K., Özsezgin, 1993: 143).

Andy Warhol 1960'ların başlarında Amerikan Doları, içecek kutuları ve konserve kutuları gibi tüketim nesnelerinin resimlerini yapmaya başlar. Warhol bu resimlerin yanı sıra, mekânda gerçek nesneleri de sergilemiştir (Yılmaz, 2005: 189- 190). Sergi Salonunda üst üste sergilenen Brillo Kutuları (Resim 2.20) buna örnek olarak gösterilebilir.



Resim 2. 19: Andy Warhol, “Brillo Boxes-Version Of 1964 Original”, 1969, Ahşap Üzerine Akrilik Ve İpek Baskı, Herbir Kutunun Boyutu: 43.2 x 50.8 x 50.8 Cm, Norton Simon Müzesi, Kaliforniya.

Üst üste konan bu Brillo Kutularını marketlerdekinden önemli kılan şey aralarındaki işlev farkıdır. Birinin işlevi ambalaj diğeri ki ise sanat olmasıdır. Warhol'un kutularının bir sanat ortamında bir sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleri ile de onlardan ayrılır. Ve bu açıdan sanatçının kendisi bunu sözlü olarak söylememiş olsa da Kavramsal Sanat'la akrabadırlar (Yılmaz, 2005: 189-190).

Warhol'un resmetmeye çalıştığı tüketim toplumunda var olan her şey gerçek kimliklerinden uzaklaşıp görüntüye ve göstergeye dönüşmüştür. Böylece eşyanın yerini

tasvir, aslının yerini kopyası, gerçeğin yerini temsili almıştır. Herkes bu düşünceyi farklı yorumlamış kendine göre bir şeyler yapmıştır. Örneğin; Tinguely makinaları, Deschap bez rölyefleri, Cristo ambalajları, Ratella sinema afişlerini ele alırken Cesare ise preslenmiş otomobilleri ele almıştır. 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan bir diğer sanat anlayışı da Minimal sanat olarak bilinmektedir. Soyut sanatın varmış olduğu en uç nokta olarak görülen Minimal sanatla birlikte, nesnenin olabildiğince az çizgi ve renk kullanımı ile geometrik formlara dönüştürülme çabası, nesneyi yalın bir maddeselliğe götürmüştür. Minimal sanat temel bir nesne aracılığıyla, seyirci ve onu çevreleyen mekân arasında yeni bir ilişki başlatmayı amaçlamıştır. Minimal sanatta form endişesi olmadan anlatım öğelerini aza indirmeye amaçlanmıştır. Sanat eserinin sürekliliği söz konusu olmadığı ve gelip geçici denemeler olduğu görüşünü benimsemişlerdir. Robert Morris'in küpleri ve Donald Judd'ın duvar rafları Minimal sanatın en yalın örnekleridir (Mant, 2014: 121).

Hiperrealizm, gözün görme yeteneklerinin ötesine gidilmeye çalışıldığı için fotoğrafa başvurur. Hiperrealist ressamların ilgilendikleri şey, betimledikleri nesnenin fotoğrafla ilgili yanıdır (Sanat Dünyamız, 1995: 74).

Yine 1960'lı yıllarla birlikte, tüm batıda ve Batılılaşan ülkelerde görülen Kavramsal sanat, 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Kavramsal sanat; Gösteri Sanatı, Vücut sanatı, Çevresel sanat, Yeryüzü sanatı, Yoksul sanat, Süreç sanatı, Video sanatı, Nesne sonrası sanat, nesnesiz sanat gibi yaklaşımları da kapsamaktadır. Bu anlayışta kullanılan malzemeler değil, kavramlar ve düşünceler sanat eseri olarak algılanmaktadır (Mant, 2014: 122).

Günümüzde sanatın nesnesinin artık sorgulanmadığı; her türlü nesnenin sanata konu olabileceği gibi, nesneden yoksun; ancak renk (boya) ve çizginin bu işleve büründüğü görülmektedir. Ayrıca bu teknoloji çağında kimi sanatçıların eserlerini salt dijital ortamda hazırlayıp sanal nesneler oluşturduğunu da görmekteyiz.

İlk zamanlar nesne, sanatçının duygu ve düşüncelerini aktararak eserlerini oluşturdukları bir anlatım aracı olarak kullanılırken, günümüzde ise; nesne, sanatçı düşüncesinin sanat eseri olduğunun kavranmasında bir gösterge olarak kullanılmakla birlikte, bir anlatım aracı olma özelliğini de sürdürmektedir (Mant, 2014: 122).

2.1.4. Resim Sanatında Nesnenin Minimize Edilmesi Ve Eserin Sanat Nesnesi Olarak Sunulması (Enstalasyon)

Bir zamanlar mağara duvarlarına kabaca çizilen bizon resimleri, zamanla yansıtmacı, figüratif ve hikâyeci ifade anlayışından uzaklaşarak yerini soyutlamacı, soyut ya da non-figüratif (nesnesiz/figürsüz) eserlere bırakmıştır. Cezanne'dan başlayarak nesnenin, betimlemeden giderek soyuta yöneldiği örnekler, Picasso ile daha da özgürleşerek çoğalmaya devam etmiştir. 20. yüzyıl başlarında Kandinsky, daha sonraları Mondrian ve Malevich gibi sanatçıların ürettikleri geometrik-soyut eserler yaklaşık 1960'lara kadar sanatın en üst aşaması olarak yorumlanmıştır (Eroğlu, 1997: 76).

20. yüzyılda ortaya çıkan Soyut Sanatın ardından, *“plastikliği plastik yapan tüm öğeleri en aza indirgeme”* temel bir prensibine dayalı yapıtlar oluşturulmuştur. “Minimalizm” sözcüğü, Fransızca kökenli *“minimum”* anlamına gelen “minimal” sözcüğünden türemiştir. Kelimenin sözlük anlamı “Birey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” olarak tanımlanırken; matematikteki ifadesi “değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” şeklinde tanımlanır. İlk kez 1960'da Amerika'da gündeme gelen Minimal sanat; “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamına gelir. Resim tarihinde, kompozisyonda yer alan mekân ve özellikle de nesne gibi unsurlar en sade hale indirgenerek resimler yapılmıştır. Bunun en iyi örneklerinden birini bize Kasimir Malevich, *“Beyaz Üzerine Beyaz Kare”* (Resim 2.21) adlı eserinde sunmaktadır. Kompozisyonlarda figüratif ve hikâyeleştirilmiş anlatımı reddetmiş, sanat eserinde var olan biçimleri ve rengi en aza indirgeme düşüncesini temel prensip edinerek, eseri her türlü nesnel çağrışımdan arındırmaya çalışmıştır. Günümüzde geçerliliğini ve cazibesini koruyan nesneyi minimize etme anlayışı (Expresyonizm, Soyut Sanat, Soyut Expresyonizm, Minimalizm) genel olarak, eserin içeriğinden çok biçimiyle taşıdığı öznel bir fikri veya mesajı, minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi, doku ve malzemeye indirgeme prensibiyle üretilmiş, geometrik şekil ya da biçimlerin basit ve sade olarak bir araya getirildiği ritmik eserlerin bütünü olarak özetlenebilir Döl ve Avşar (2013: 1-9).



Resim 2. 20: Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 1918, YB, 79,4 x 79,4 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

Kasimir Malevich’in bu eserinde (Resim 2.26) de görüldüğü gibi Minimalist ressamlar oluşturdukları kompozisyonları, olabildiğince nesneden arındırmış hatta nesnesiz hale getirmiş ve bunu da en az plastik değerle eserlerine yansıttıkları görülür. Resimlerinde kullanılan tek nesne boyadan ibarettir.

Kasimir Malevich kendi çalışmalarındaki nesne-mekân anlayışını şöyle ifade eder: *“Gerçekte nesne diye bir şey yoktur. Her şeyin hiç olduğu düşüncesinden hareket ediyorum, ta ki insan tüm tasavvurları, dünyayı tanıma denemelerini bıraksın”* (Tunalı, 1992: 188).

Resimde olduğu gibi heykelde de minimize etme anlayışı varomuştur. Minimalizm akımı içerisinde Carl Andre (Heykeltıraş), seçtiği tek tip nesnelerin her birini bir araya getirerek sıralamak, dizmek, yan yana-üst üste koymak veya çeşitli yönlerde yerleştirmek yoluyla bütünler elde ederek kaidesi olmayan çeşitli heykeller ve *Yerleştirme* (Enstalasyon) çalışmaları yapmıştır. Bu tür sadeleştirilmiş nesnelerin heykel sanatına yansımaları boyutuyla Carl Andre (Resim 2.21) ve Donald Judd (Resim 2.22) çalışmalarını örnek olarak verebiliriz Döl ve Avşar (2013: 9).



Resim 2. 21: Carl Andre, “Eşdeğer VIII-Equivalent VIII”, 1966, Tuğla Heykel, 127 x 686 x 2292 Mm, Tate Collection (İzleyiciye Göre Solda).

Resim 2. 22: Donald Judd, “İsimsiz”, 1980, Çelik, Alüminyum, Şeffaf Plastik, 229 x 787 x 1016 mm, Özel Koleksiyon.

Hazır nesneyi fiziksel mekânda (mevcut mekân) ilk kez, Paris'te 1938'de Marcel Duchamp'ın , “The Exposition Internationale du Surréalisme” adlı sergide “1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)” isimli sanayi nesnelerini, estetize etmeden sergi salonunda üst üste yığarak sergilemesi ile başlayan bu anlayış, yani mekânın sanat nesnesi olarak sunulması anlayışı, günümüzde hala güncelliğini korumaktadır (Sözen, 2010: 149).

BÖLÜM III

3.1. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlerle Bağ Kurulan Sanatçı Resimleri Ve Çözümlemeleri

Bu bölümde, tez kapsamında oluşturulan çalışmalar ve yapılan araştırmalar süresince sanat anlayışından yararlanan sanatçıların çalışmaları ve bu çalışmaların çözümlemeleri ele alınmıştır. Bu tez araştırması sürecinde gerek üslup, gerek düşünce yönüyle faydalandığım ve bana ilham veren bu çalışmalar ile tez kapsamında oluşturulan resimler arasında değişik açılardan farklı bağlar kurulmuştur. Gerek konu alınan nesne türü, nesne sayısı veya nesnenin yorumlanma biçimi olsun, gerekse tasarlanan mekân anlayışı ve plastik değerler yönüyle olsun çeşitli bağlar kurulmuştur.

Bu bağlamda, araştırma kapsamında yapılan resimlerle ilişkisi kurulan bu çalışmalar M. Zahit Büyükişleyen ve Kaya Özsezgin'in "Sanat Eserlerini İnceleme" adlı kitabından ve diğer başka kaynaklardan da faydalanılarak değerlendirmeler (analizler) yapılmıştır. Gerek bu bölümdeki ve gerekse "Bölüm IV"teki resim çözümlemeleri, çoğunlukla bu kaynak temel alınarak ikonografik ve Plastik açılardan yapılacaktır. Yine aynı kitapta; ikonografik Çözümleme: Çözümlemesi istenen yapıtın varsa adı, boyutları, tekniği ve biliniyorsa yapım tarihi belirtilir. Daha sonra konu-öz-tema açısından açıklama yapılır. Mitoloji ve dinsel kitaplarda yer aldığı biçimiyle tarihsel, gerçek, ütöpik veya imgelem olarak öyküsü anlatılır, yorumlanır. "Plastik Çözümleme" ise; "Yapıtı oluşturan plastik elemanların ilişkileri, koyu-açık (valör); kompozisyon şeması (açık-kapalı, simetrik-asimetrik, merkezi, üçgen, yuvarlak, diyagonal vb.) renk, ışık, boya motiyevi, hareket (ritim)" (Büyükişleyen, M.Z. ve K., Özsezgin, 1993: 6) biçiminde tanımlanmaktadır.



Resim 3. 1: Vincent Van Gogh, “Bir Çift Ayakkabı”, 1886, YB, 37.5 × 45 Cm Van Gogh Müzesi Amsterdam, Hollanda

Bu resim bir objenin resmidir, yani kültürel bir nesne olan, doğadan ham maddesi alınıp insan eliyle üretilmiş bir çift ayakkabının tasviridir. Bu resimdeki ayakkabılar bize sadece yeryüzü/dünya veya doğa/kültür ayrımını vermekle kalmaz, aynı zamanda onu giyen, eskiten, kullanan köylünün de aslında bu ayırmda hangi tarafa ait olduğunu tartışmaya açar. Van Gogh’un bir çift yıpranmış köylü botlarına baktığımızda dikkatle ve gerçekçi detaylarla çizildiğini görürüz. Asla dekoratif bir görsellik kaygısı taşımaz. Resim bize köy insanının yoksulluğunu, kırsal yaşamın zorluklarını, insanın ezilmişliğini ve yalnızlığını anlatır. Anlattığı şey onu giyen ama sadece botlarıyla sembolize edilmiş insandır. O ayakkabıların nerede, nasıl böylesine yıprandığını düşünürüz. Hayal gücümüz harekete geçer. Sistemin insanı nasıl sömürdüğünü hissederiz. Kırsal yoksulluk ve tarım yaşamının sefaleti oradadır. İşin komik yanı, Van Gogh sırf bu resmi çizebilmek için bitpazarından ikinci el botlar alıp, daha yıpranmış dursunlar diye yağmurlu bir günde onları giyip çamurlara bulayıp evine getirmiştir. Resim köylünün değil yıpranmış botların

resmidir, ya da tam tersi. Beden, et ve kemik doğaya aittir, ölümlüdür, değersizdir; oysa botlar kültürün ürünüdür doğaya değil topluma, tarihe ve sosyal yaşama aittir. Van Gogh bu resimde köy insanının bağlı olduğu yaşamı, toplumun tümünü ilgilendiren bir durumu çizer. Çizim tam da doğa/kültür ayırımından doğan boşluktan kaynaklanır. Bu resimde daha büyük ve üst bir gerçekliğe, bir mutlak doğruya dolaylı bir gönderme vardır. Resim bizi düşündürür, bizimle konuşur ve dilini anlarız www.lebriz.com (01.02.2015).



Resim 3. 2: Egon Schiele, “Two of My Handkerchiefs-Sandalyenin Üzerinde İki Mendil”, 1912, Karışık Teknik (Suluboya, Kurşunkalem), 48,2 x 31,7 Cm.

Schiele’ nin 1912 yılında hapishanede mahkûm olarak kaldığı süre zarfında yaptığı “*Sandalyenin Üzerinde İki Mendil*” adlı bu kompozisyon, dışavurumcu etkilerin ön planda olduğu bir kurgu olarak resmedildiği görülür. Van GOGH’ un yaptığı “*Van Gogh’un Sandalyesi ve Piposu*” (Resim 2.11) isimli kompozisyonuyla şaşırtıcı benzerlikler gösterdiği görülür. Diğer birçok çalışmasında olduğu gibi burada da Schiele

bir iç mekân içerisinde bir sandalye, sandalye üzerinde ve yanlarında bazı nesneler resmedilmiştir. Schiele'e göre bu sandalye, hiçbir işe yaramaz, hatta hapishane hücrelerinde zaman zaman kendisiyle alay eden bir kişi olarak gördüğü bir objeden başka bir şey değildi (Mclendon, 2013).

İlk bakışta sadece yapısal basit bir kompozisyon nesnesi olarak görülen sandalye, hapishanede yapılmış bir resim olduğu göz önünde bulundurulduğunda resmin izleyicide bıraktığı ilk izlenim yalnızlık ve kimsesizliğin meydana getirdiği acıma duygusudur. Bu nesneler çekilen acıların ve yalnızlığın birer sembolü gibidirler. Sandalye ve mendillerde kullanılan renklerin çoğunlukla soğuk tonlar tercih edilmesi de bu amansız yalnızlığı destekler niteliktedir. Ancak bu sessizlik ve yalnızlığın ardından izleyicide meydana getirmesi beklenen duygular ise umut, özgürlük ve gelecek hayalidir (Escalera, 2011: 2-3).

Bu tür resimlerle, anlatılmak istenen duygu ve düşüncenin bir tek nesneyle (tek sandalye) bile etkili bir şekilde dışa aktarılabilceğini bize göstermektedir. Artık sandalyeye bu serüveninin sonunda tamamen farklı bir görev yüklenmiş olup bir sanat objesine dönüştürülmüştür. Bir nesne olarak konu alınan sandalye burada, Schiele'in dışa vurumcu gücü ve onu yorumlama biçimiyle, sıradan günlük bir yaşam objesinden çok, sanatçının kendi kimliği veya oto portresi haline dönüşmüştür.

Açık ve saydam kahverengi bir fon üzerine oluşturulmuş kompozisyon, klasik perspektif anlayışının zayıf etkileri görünse de, nesnenin arka bölümü yukarı kaldırarak yüzeysel bir mekân anlayışıyla resmedildiği görülüyor. Böylece konu alınan zayıf, ince, sakar görünümlü sandalye öne doğru eğimli, arkası kalkık ve izleyicide düşecekmiş gibi bir izlenim uyandırıyor. Schiele kompozisyonunu oluştururken bunun bilincindeydi, o, kendi nesnesini yapılmış olanlardan bağımsız, farklı bir biçimde yine kendi mekân algısı anlayışıyla tasvir etmek istiyordu (Escalera, 2011: 3-4).



Resim 3. 3: Pierre Bonnard, “Interieur – İçerisi”, 1913, YB, 55.6 x 63 Cm. Fransa.

Sanat hayatı boyunca, teknik resim ve grafik sanatı üzerine usta isimlerden biri olarak anılan Pierre Bonnard, 1888’de Paris’te Julien Akademisi ve Güzel Sanatlar Okulu’nda eğitim gördü. Maurice Denis ve Edouard Vuillard ile stüdyosunu paylaştı, en çok da Paul Gauguin’den etkilendi. Onun fırça darbelerine ve baskın renkleri kullanmasına hayranlık duydu. Önce, tamamen renklerle yapılan biçimlendirme anlayışına sahip Nabilere, sonraki yıllarında ise İçtencilik (İntimizm)’e yöneldi. Sanatçı, aynı zamanda Japon baskı sanatından ve tablolarından da feyz aldı ve renk geçişleri ile ışıklandırma konusunda orijinal bir üslup yakaladı. Van Gogh’a ilgisinin artmasıyla, o da tutkularını tablolarında yansıtmaya başladı. Bonnard, iç mekân konusunda ustalaştı. En ünlü tablolarından ‘Interieur’ içerisi adlı eserinde sanatçı, ev içinden gündelik bir sahneyi konu edinir. Yatağın üzerinde oturan insan, aynadaki aksinden kendini belli eder.

Tablodaki sıcak ve soğuk renklerin karşıtlığına getirdiği hareketlilik ve canlı renkler, sanatçıyı özel kılar www.yasamaugrasi.com (05.05.2015).

Mutfak tezgâhı üzerinde, otantik bir görünüm kazandıran çıtalarla oluşturulmuş bir çerçeve içerisindeki aynada; kırmızı çiçekli beyaz bir çarşaf üzerinde oturmuş bir erkek figürü yer almaktadır. Figür sağ bacağını öne doğru uzatmış ve sağ eli ayak parmaklarında gezinmektedir. Figürün üzerinde kırmızı tonlardan oluşan gecelik takımına veya boyacı tulumuna benzer ve sağ paçası diz kapağına kadar katlanmış bir giysi bulunmaktadır. Ayana içindeki ve altındaki yeşil tonları içerisinde, figürün üzerindeki kırmızı tonlar cıgılık atarcasına bir zıtlığı ve aynı zamanda bir bütünlüğe yansıtmaktadır. Aynadaki bu görüntü, ister istemez tablo karşısındaki izleyicinin dikkatini üzerine çekmektedir.

Bonnard'un "*Interieur-İçerisi*" adlı bu tablosu post empresyonist etkilerle yapılmış, doğal bir ev halini konu almaktadır. Pierre Bonnard burada soğuk sıcak renk dengesini ve mekân oluşturma biçimini kendi ruh haline göre yansıtmış. Kapalı bir mekân (iç mekân) olmasına rağmen, kullanılan iki ayna aracılığıyla sınırları genişleyen bir mekân resmedilmiş ve bu aynalar ile oluşturulan çapraz görüntüler izleyicide şaşkınlığa neden olmaktadır. Soldan, muhtemelen bir pencereden, gelen ışık, mekânı aydınlatıp, nesneleri okşarcasına hacimlerini ortaya çıkarmakta ve ete bürünmelerine yardımcı olmaktadır. Sanatçı daha önce yaptığı "fin-de-siècle" çalışmasının aksine, mekândaki derinliği yeniden canlandırmış ve fayans çizgileriyle de üç boyutlu mekân oluşturma kaygısı taşırcasına konturlarla fayans çizgilerini perspektife uygun belirgin bir biçimde boyamıştır. Öte yandan sanatçı, estetik bir görünüm elde etmek için nesneleri, zemini, duvarları, kumaşları, hatta sandalye ile mutfak tezgâhı arasında bulunan vazodaki çiçekleri bile bir bir işleyerek seyircisine sunmuştur www.theartstory.org (15.03.2015).



Resim 3. 4: Jérôme Lagarrigue, “Série Portraits: Imany”, 2007, YB, 200 × 250 Cm, ABD.

Fransa’da doğup büyüyen sanatçı, son yıllarda New York’ta sanatını üretmektedir. Özellikle de sıra dışı olarak gördüğü ırkçılık sorunları yüzünden, siyahi insan portreleri resimlerinin konusunu oluşturmaktadır. Kendisi de siyahi olan sanatçı, insan hakları konusundaki samimiyetini ve hassasiyetini yansıtmanın bir yolu olarak görüyor olsa gerek resim sanatını. Lagarrigue, ‘*Série Portraits: Imany*’ adlı bu eserinde de olduğu gibi figürlerini ezilmiş bir görünüm ve ruhsal yansımadan ziyade başı dik ve gururlu olarak tasvir etmektedir www.artsy.net (22.6.2015).

Bu resim orta derece koyuluktaki arka plan üzerine, yine orta ve koyu tonlardan

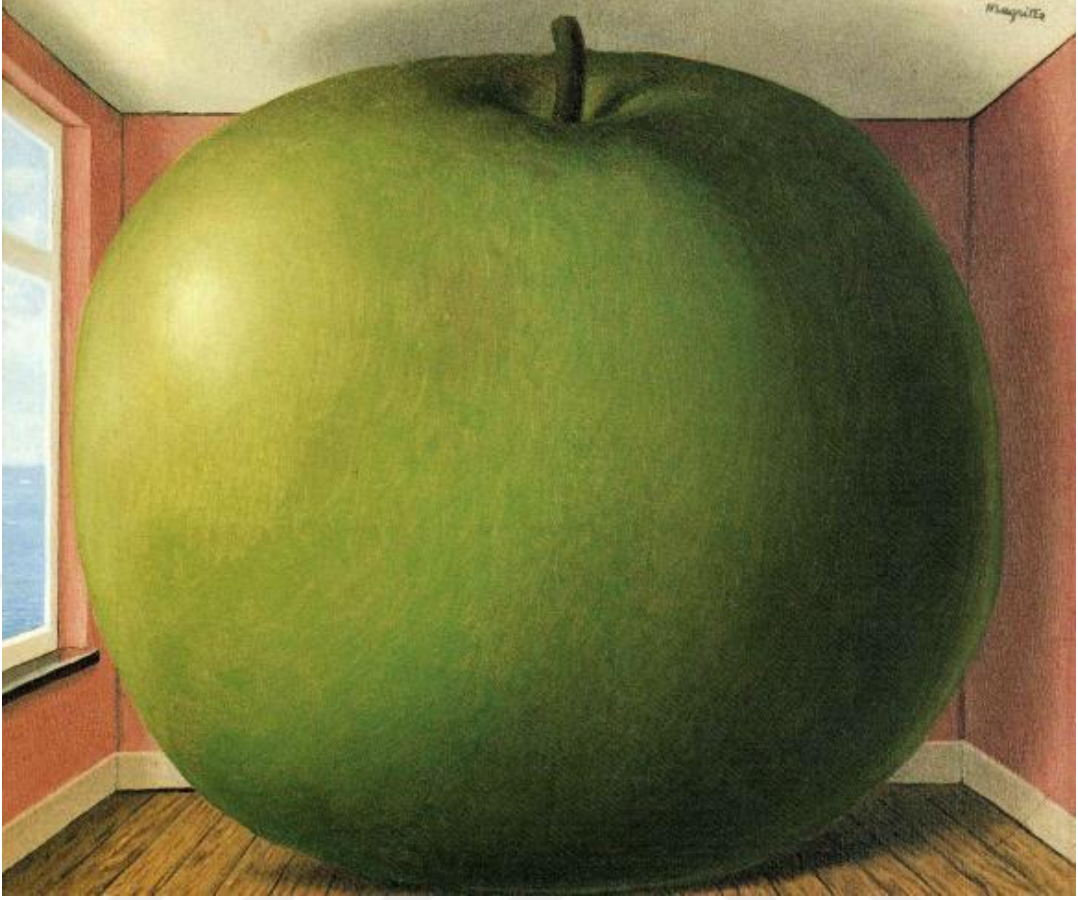
oluşan siyahı bir genç bayan figürü resmedilmiştir. Figür, aşağıdan bakılarak resmedildiği için vücuttaki “*rakursi; kısa görünüş*” (Turani, 1998: 115) muazzam bir biçimde izleyiciye hissettirilmiştir. Sanatçının genelde büyük boyutlarda olan çalışmaları, bu resimde de hissedilmekte ve figür tüm ihtişamıyla tuvalin merkezinde varlığını korumaktadır. Resmin boyutu, renklerdeki tamamlayıcılık ve kontrastlık, yapıtı daha da görkemli hale getirerek izleyicide daha derin etkiler bırakmasına sebep olmaktadır.

Ancak oldukça büyük ebatlı bu tür çalışmaların istendiği gibi etkili bir biçimde sergilenebilmesi için devasa galerilere ve mekânlara ihtiyaç duyulur ki bu durum, sanatçının karşılaştığı bir sorun olabilmektedir. Ve Lagarrigue, kendi resimlerini sergileme biçimiyle ilgili şunları söylemektedir;

“Resimlerimi; tavanı donmuş cam ve çelikle kaplanmış, eski ve işlevsiz bir uçak fabrikasında 25 feet (7.62 metre) yüksekliğinde görmek isterdim. Northern ışıyla aydınlatılmış dev bir galeri. Öylesine büyük ki Gulliver'in içeri girerken eğilmesi gerekmiyor. Resimlere bakmadan kendi boyuna uygun Bauhaus tarzı kollu bir sandalyede rahatça oturabiliyor.” (Bak Dergisi, 2011)

Lagarrigue, duygu ve sezgileri sonucu oluşan kendi iç düşüncesini dinleyerek sanatını geliştirdiğini söyler. İlk bakışta resimlerindeki figür ve nesnelerin meydana getirdiği kompozisyon son derece karmaşık görünmekle beraber, bir o kadar ustaca tasarlanmış ancak sade, doğal görünümü içerisinde resmedildiği göze çarpar. Ve Lagarrigue, bu etkilerin özellikle de ressam babası ‘Jean Lagarrigue’nin etkileri olduğunu söyler (Peduzzi ve Trombadori, 2007: 5-33).

Lagarrigue, görüntü yoğunluğunu artırarak, soyut dışavurumcu fırça vuruşlarıyla yapmış olduğu bu çalışmada, mavi ve gri soğuk renk tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülür. Fırça vuruşlarındaki katılık yani sertlik, resmin arka planındaki yaşanmışlığı, duygusallığı yansıtmaktadır. Sanatçı, soğuk-sıcak zıtlıkların yanında, açık koyu ve leke çizgi (ince-geniş fırça darbeleri) ilişkisini de ustaca kullanarak eserini oluşturarak izleyicisine sunulmaktadır. Mavi tonları içerisinde yer yer sarı-turuncu tonlarının çıkışı bir telaşı anlatmaktadır. Ayrıca, sarı ve turuncuların o soğuk tonları yırtarcasına ortaya çıkması da yüzey üzerinde acının yanında bir dinamizme yol açmakta ve mekân algısında da ciddi bir genişlemeye ve oluşturulan mekânın zenginliğine katkı sağlamaktadır. Kompozisyon, plastiğin ustaca kullanılması ve figürün pozisyonu (poz ve duruş) ile müthiş bir uyum içerisinde görülür www.artsy.net (22.6.2015).



Resim 3. 5: Rene Magritte, "The Listening Room", 1952, YB, 55 x 45 Cm., Menil Koleksiyonu, Houston, Teksas

Magritte yapıtlarını günlük, basit nesnelerden oluşturmuş ve belli kullanımı olan objeleri bambaşka biçimlerde kullanarak işlevlerini değiştirmiştir. Mavi benekli ve bulutlu bir kuş, bir gül, tüm odayı dolduran dev bir elma, etajer, ağaç, pencere, kapı, sandalye, masa, pipo gibi çok sıradan nesnelerin görüntülerini kendi doğal görünümlerinin dışına çıkartıp, akılla-mantıkla çelişen, şaşırtıcı ve düşsel bir mekân içinde resmetmiş ve zamansız bir yaşamın katılımcılarının böylece boyutlarını değiştirmiştir. Bunun sonucunda da izleyenlerin alışlagelmiş vizyonlarını hep sorgular hale getirmiştir (Yurdayüksel, 2006: 55).

Yeşil elma Magritte'nin resimlerinde sıkça kullandığı bir semboldür. Elmanın resimde sıkça kullanmasının temel sebebi mitolojiktir. Mitolojide Elma, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten dünyaya gönderilme sebebi olarak görülür. Bu yüzden mitolojide genel olarak elma, yasak meyve olarak kabul edilir. Ayrıca simgesel olarak

kırmızı elma, kalple, tutkuyla ve cinsellikle ilgili bir sembol iken yeşil elma akıl, düşünce ve mantıkla ilgili bir semboldür (Aslan ve Arda 2009: 100-106).

Magritte 1952 yılında yaptığı “Listening Room (Dinleme Odası)” resminde günlük hayattan alınmış sıradan, ancak mitolojide derin bir anlamı olan bir elmayı konu almıştır. Bir odayı bütünüyle dolduracak kadar büyük bir elma olması dışında, sıradan herhangi bir elma resmi değildir aslında (Türker ve Çokokumuş, 2014: 121-140).

Magritte, yeşil elmayı son derece gerçekçi çizdikten sonra, “*Bu bir ... değildir*” diyerek onun bir elma olduğunu reddetmiştir. Magritte’in çalışmalarında göstermeye çalıştığı şey, sanatta gerçeğe ne kadar yaklaşılsa yaklaşılsın, nesnenin kendi aslına (gerçeğine) yaklaşılamayacağı kabulüydü. Kısacası o elma (resim) ne kadar gerçeğe benzese de yenilemeyeceği, doğanın (gerçeğin) sadece resimsel bir yansıması olduğu gerçeği idi www.lcivelekoglu.blogspot.com.tr (05.05.2015).

Sanatçı nesnenin mekân içindeki algılanışını değiştirdiği gibi uzamdaki hacmini, fiziki yapısını değiştirerek onun gerçeklik boyutundaki sorgulamasını da yapar. Hacim olarak oldukça ağır olacağı düşünülen cisimler, tüm hacim ve ağırlık veren görüntüleriyle birlikte havada asılıdır veya tersi durum da görülebilir. Sanatçının buradaki elmayı, oda hacmiyle kıyaslandığı zaman olması gerekenden çok daha büyük ve ağır göstermek istemesi gibi. Nesnenin kendi varlıksal özellikleriyle mekândaki kullanım şeklinin farklılığı, Magritte’nin bilimsel anlamda değişmez olarak kabul edilen fizik biliminin gerçeklerine olan güvensiz ve inançsızlığını göstermektedir (Daldaban, 2006: 62-63).

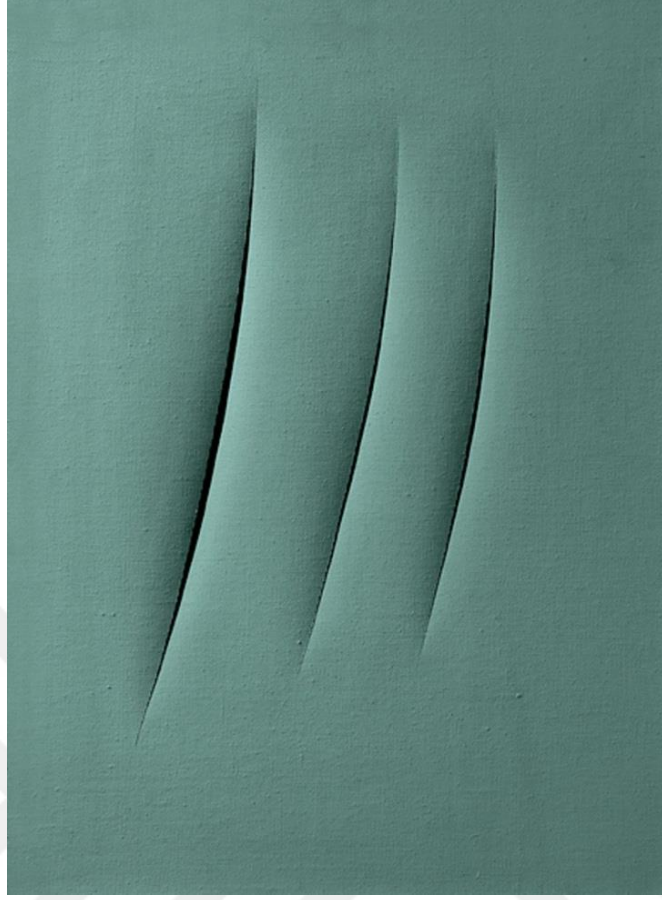
Magritte, bu çalışmasında da olduğu gibi diğer tüm resimlerinde, tasvir ettiği nesne türü ne olursa olsun, ona bir ‘gizem’ kazandırmayı ve onu olabildiğince gerçekçi yansıtmayı kendine amaç edinmiştir. Sanatçı, elmanın mekân içerisindeki algılanışını değiştirdiği gibi, uzamdaki hacmini ve fiziki yapısındaki gerçeklik boyutunu da sorguladığı görülür (Türker ve Çokokumuş, 2014: 125-135).

Çalışmada birçok çelişki görülebilir. Ancak bu durum, istençli ve bilinçli bir biçimde meydana getirilmiştir, amaç ise izleyicinin zihin algısını altüst ederek kompozisyona gizem katmak ve izleyicinin kafasını karıştırmaktır. Çünkü O’nun amacı, resim karşısında izleyiciyi bilinmeyene sürüklemek olduğu da sanatçının nesneyi ve

mekânı yorumlama gerçeğidir. Ayrıca sanatçının felsefî ve sorgulayıcı yapısı da nesnelerdeki bu ‘gizem’ anlayışına katkı sağlamış ve sanatçıyı araştırmacı ve kurgusal alanlara yönelttiği, onun şu cümlelerinden de anlaşılmaktadır:

"Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: 'Bunun manası ne?' O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir." <http://tr.wikipedia.org>, (12.05.2015)

Sanatçının resimlerinde birbiriyle ilgisi olmayan ve birbirinden bağımsız nesneleri aynı kompozisyonda bir araya getirerek, onları birden fazla mekânı tek bir mekân algısı oluşturarak şiirsel bir anlayışla resmetmesi sanatçının gerçeküstücü anlayışı ve kendi doğasından kaynaklanmaktadır. Magritte’in sanatına yön veren bu yaklaşımı Uğur Halıcı “Yanılsama: Magritte-Escher-Vasarely”, başlıklı makalesinde şöyle ifade eder; “Gerçeklik duygusu yaratan ipuçlarını bilerek yanlış kullanıp, görünen dünyanın gizeminden kaynaklanan şok ve sürprizleriyle bizi geleneksel görme alışkanlıklarından özgürleştirip, akıl ve mantık dışını anlamaya zorlamaktadır” (Halıcı, 2002).



Resim 3.6: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale: Attese-kesikler”, 1961, YB, 54 x 74 Cm. VG Bild-Kunst, Bonn, Almanya.

Lucio Fontana, İkinci Dünya Savaşı’ndan önce çeşitli resim tarzlarını denedikten sonra 1945’ten sonra kendi ‘Spazialismo-Mekânsallık’ fikrini geliştirmeye başladı. Resimlerin yüzyıllardır mevcut yüzeylerine nüfuz etmeyi amaçladı ve 1959 yılında hayali olmayan, gerçek bir uzam ve derinlik eklemek amacıyla tuvallerinin yüzeylerini kesmeye başladı. Bu kesikler bazen içten dışa doğru, içerden patlamış gibi şiddetli, canlı bir görünüme sahip iken bazen de dıştan içe doğru (bu çalışmasında olduğu gibi) ve yumuşak, sakin bir izlenime sahiptir. Fontana kesiklerinin agresif görünebileceği savına karşılık “*Ben yapılandırdım, yıkmadım*” şeklinde karşılık vermiştir. Çalışma en basit haliyle Soyut Dışavurumcu bir fırça vuruşunu çağrıştırmamanın yanında sanatçıların “*sonsuz boyut*” şeklinde adlandırdığı şeyi de sunar. Sanatçı bu kesiklerle gerçek dünyadan herhangi bir şey dekore etmeye ya da herhangi bir şeyi temsil etmeye çalışmamış, uzay ötesine geçilmeye ve sonsuz bir mekân duygusu oluşturmaya çalışmıştır. Bu basit görünen bıçak izi ile Fontana kararlı kesiklerle uzam ve sonsuzluğun yansira sanatın sınırlarını ve dayanıksız doğasını da irdelemeyi amaçlamıştır. Sanatçı

eserlerinin kalıcılığı konusunda; “*Sanat eserleri sonsuza kadar yaşamaz... insanın sonunun geldiği yerde, sonsuzluk başlar*” ifadesini kullanmıştır (Hodge, 2013: 114-115).

Yenilikçi, modern birçok sanatçıyı etkileyen Lucio Fontana’nın sanatı ile önceki sanat anlayışları arasındaki en önemli fark, sanat yapıtının bitmiş ve kalıcı bir şey değil, bir tavır, bir oluşum ve alımlayıcı öznenin algısında, hayalinde devam eden bir iz bırakmaktır. Sanatçı, izleyiciyi her zaman yaratma sürecine katmayı, özellikle mekân üstüne düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu yönüyle de Çevre Sanatı’nın da (Environmental Art) öncülerinden sayılır. Ambi-ente Spaziale adlı çalışmasında, oluşturduğu bir çevrede, morötesi ışık kullanarak mekânı belirleyen biçimleri bozmuştur www.filozof.net (25.04.2015).

Fontana 1968’de bir röportöre, yüzey üzerinde oluşturmuş olduğu bu çiziklerle ilgili şöyle bir açıklama yapar: “*Benim keşfettiğim şey delikti, hepsi bu. Böyle bir keşfi yaptıktan sonra öleceğim için mutluyum.*” Kendi çalışmalarını nasıl tarif edebileceği sorusuna karşılık ise şöyle der; “*Ressam olarak, delinmiş tuvalerimden birini gerçekleştirirken pentür yapmak istemiyorum ben; uzama açılmak, sanatın yeni bir boyutunu yaratmak, tablonun sınırlanmış yüzeyinin ötesinde sonsuzluğa uzanan evrenle ilişkiye girmek istiyorum.*” www.tate.org.uk (05.05.2015).

Fontana, “*Concetto Spaziale: Attese-kesikler*” olarak adlandırdığı çalışma serisinden biri olan bu eserde, tuval üzerinde uzunluk ve derinlik boyutları birbirinden farklı karakterlere sahip delikler ve yarıklar açmıştır. Bu kesiklerin her biri keskin bir bıçak ile tez (hızlı, ani) bir hareketle elde edilmiştir www.tate.org.uk (05.05.2015). Bu çizgiler sağa doğru (izleyiciye göre) hafif dış bükeye sahip, her biri farklı birer çemberin yaylarından kesilmiş parçalar gibidir. Her bir yarık, yaşlı ve kambur birer insanı anımsatsa da, sanatçı burada tek renkli (monokromatik) yüzeyler üzerinde açtığı bu yarıklarla, tuvalin arkasında sınırsız bir mekân algısı oluşturmuş ve izleyiciyi bunun üzerine düşündürtmeyi, bu mekânın kıvranılabılır olduğunu vurgulamayı amaçlamıştır (Ansermet, 2015).

BÖLÜM IV

4.1. “RESİMSSEL KOMPOZİSYONLAR İÇERİSİNDE MEKÂN VE TEK NESNE İLİŞKİSİ” KONULU ARAŞTIRMA KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

“*Resimsel Kompozisyonlar İçerisinde Mekân Ve Tek Nesne İlişkisi*” başlıklı bu tez kapsamında, yapılan araştırma ve incelemeler neticesinde resimsel özgün bir üslup oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, araştırma süreci içerisinde oluşturulmaya çalışılan özgün resimler ve bu resimlerin çözümlemelerine yer almaktadır.

Bu bölümde yer alan çalışmalar, “*Lavabo Serisi*” adı altında üretildiği görülecektir. Resim Bölümü atölyelerinde öğrencilerin, içinde fırça, spatula vb. materyallerini yıkadığı ve bu yüzden de iç ve dış bölümlerinde boyaların akarak meydana getirdiği istenmeyen, temizlik ve titizlikten uzak, kirli, lavabolar bu serinin konusunu oluşturmaktadır. Böylesi görüntülerin resmedilmesinin, ilk bakışta tezat gibi görünse de, temel iki sebebi vardır. İlki; resim atölyelerinde kullanılan lavabonun dikkatli ve temiz kullanılmaması yüzünden; lavabo tıkanıklığı, seramikten (lavabodan) akan boyalar sonucu kirlenen çevre, taban ve duvar kirlenmesi gibi meydana gelen durumlara karşı tepkisel bir tavrıdır. İkinci ise; resimsel bir boyutta değerlendirildiğinde, boyaların seramik ve duvar üzerinde meydana getirdiği bu tür görüntüler, zaman zaman meydana gelen bir renk uyumu, ritim ve sanatsal estetik oluşturabileceği düşüncesidir. Bu her iki durumun sanatçıda meydana getirdiği bir birikim sonucu duygu patlaması, bir tavır ve bir tepki veya estetik bir yapı görselleştirilerek dışavurumcu bir üslup ve minimize edilen nesne anlayışıyla; tek nesne olarak lavabo objesi, plastik unsurlarla bir araya getirilerek imge sonucu oluşturulan bir mekân içerisinde sunulmaya çalışılmıştır.

Lavabo objesi bilindiği kadarıyla mitolojik veya dinsel özel bir nesne türü değildir. Ancak bir toplumun kültürel yapısı, gelenekleri veya medenileşme ölçütleri, üzerinde yaşadığı coğrafya; temizlik, gizlilik-mahremiyet, fazladan su tüketimi (israf) gibi farklı yönleriyle insanın günlük ihtiyaç duyduğu bir nesne olma özelliğine sahiptir. Bu yönüyle

bakıldığında “lavabo” hemen herkesin günde birkaç kez gördüğü, kullandığı dolayısıyla ihtiyaç duyduğu bir nesnedir.



Resim 4.1: “Lavabo Serisi: I”, 2007, T.Ü.Y.B., 98 x 130 Cm.

Uygulama 1.

“Lavabo Serisi”nin ilki olan bu çalışma, kendi başına Soyut Dışavurumcu (Abstract Expressionism) anlatımcı bir uygulama olarak değerlendirilebilecek dokusal özelliklere sahiptir. Çalışmanın yüzeyinde, monokrom denebilir sıcak, orta koyulukta bir tona sahip arka plan (duvarlar) ve koyu gri yeşil tonlarından oluşan üçgenimsi bir zemin (taban)

bulunmaktadır. Resim, dikey olarak ve ortanın hemen solundan (izleyiciye göre) iki duvarın birleşim çizgisi ile bölünmektedir. Bu çizginin sol tarafında kalan duvarın daha koyu tonlardan oluşması sol duvarda bulunduğu muhtemel bir pencere veya kapıdan gelen ışık kaynağına işaret etmektedir. İki duvarı ayıran çizgi temel alındığında sağ taraftaki duvarda çapraz bir biçimde, profilden ve ayakta duran insana göre ufuk çizgisi aşağı çekilerek oluşturulmuş olan lavabo; konu yönüyle merkeze oturtulmuş, hafif alttan görünür bir bakış açısıyla resmedilmiş tek nesne (lavabo) olma özelliğine sahiptir (ayna ve borular; tamamlayıcı, kompozisyon zenginleştirici unsurlar kapsamında düşünülmektedir). Lavabonun alt bölümünden çıkıp kıvrak hareketler çizerek iki duvar ve zemin birleşim noktası olan köşede gizemli bir şekilde kaybolan atık su tahliye hortumu bulunmaktadır. Temiz su tesisat borusu (plastik), lavaboyu ayakta tutan demir konsollar ve lavabo tahliye hortumu ince çizgiler olarak düşünüldüğünde, köşeden uzayıp sol altta tuvalden dışarı çıkan kalorifer boruları orta kalınlıkta çizgiler olarak değerlendirilebilir. Tüm bunların yatay-dikey-diyagonal ve lavabo ile birlikte değerlendirildiğinde; çizgi-leke bağlamında resimsel birer denge oluşturdukları görülebilmektedir. Açık-koyu biçiminde bir denge söz konusu olduğunda ise, zemin ve aynadaki görüntünün koyu tonlar ile karşı duvardaki (soldaki) ayna yansıması, lavabo ve temiz su tesisat borusundaki açık tonlar karşıtlık oluşturan bir ilişki kapsamında değerlendirilebilir.

Dört köşesinden şeffaf, açık kahverengi bantlarla duvara yapıştırılan ayna ve sıvı el sabunluğunun yarısının boş resmedilmesi ile mevcut görüntü dramatize edilmek istenmektedir. Ayrıca musluktan akan su, tahliye hortumunun kıvrılarak hareketler çizmesi, sabunluktan akan sıvı sabun, seramiğin (lavabonun) ve aynanın üzerinde akan boyalar, ince ve kalın fırça kombinasyonu ile ilk bakışta belki durağan görünen resme bir dinamizm katmakta, izleyicinin tablo karşısında düşünmesine yol açmakta ve zihninde sorgulamalara neden olabilmektedir. Burada zemindeki üçgen yapı, duvarlar, lavabo (üst bölümü), ayna, aynadaki kapı görüntüsü, aynanın diğer duvardaki yansımasının oluşturduğu dörtgenler ile lavabonun alt bölümündeki yarı daire, tahliye hortumundaki elipsler ve demir konsolları duvara monte etmek için kullanılan metal yarım daire kelepçeler de geometrik şekillerdeki çeşitlilik ve boyutlarındaki farklılıklarla bir başka uyum ve bütünlük, denge oluşturmaktadır.

Ayrıca sağ duvarda asıl nesne; lavabo ve tamamlatıcı nesneler; ayna, sabunluk, tesisat borusu ve musluk gibi kalabalığı dengeleyen diğer duvardaki ayna yansıması olduğu gör÷lmektedir.

Kompozisyona mekân yönüyle bakıldığında ise; iki farklı mekân hissiyatı oluşmaktadır. İlki; zeminde de rahatça gör÷lebileceği klasik perspektif kullanılarak derin, yanılsmaya dayalı bir mekân oluşturulmuştur. Bir diğeri ise; bilindiği kadarıyla ilk kez Rönesansın önemli sanatçılarından olan Jan Van Eyck'in 1434 yılında "*Arnolfini'nin Evliliği*", (Resim 2.15- Resim 2.16) isimli tablosunda, yaptığı gibi, mekân içerisinde ayna kullanarak bir başka sonsuz ve gizemli bir mekân oluşturtulmak istenmiştir. Ayrıca aynada yarı açık bir kapıdan bir başka mekân hissiyatı oluşturulmak istenirken, bu sonsuz mekâna yönelmiş, profilden sadece göz ve alnı gözüken sanatçının bir silueti yer almaktadır. Mekân konusunda bununla yetinilmeyip birde karşı duvara aynanın yansıması eklenerek, mevcut mekân içerisinde plan zenginleştirmesine gidilmiştir.



Resim 4.2: “Lavabo Serisi 5”, 2012, T.Ü.Y.B., 80 x 140 Cm.

Uygulama 2.

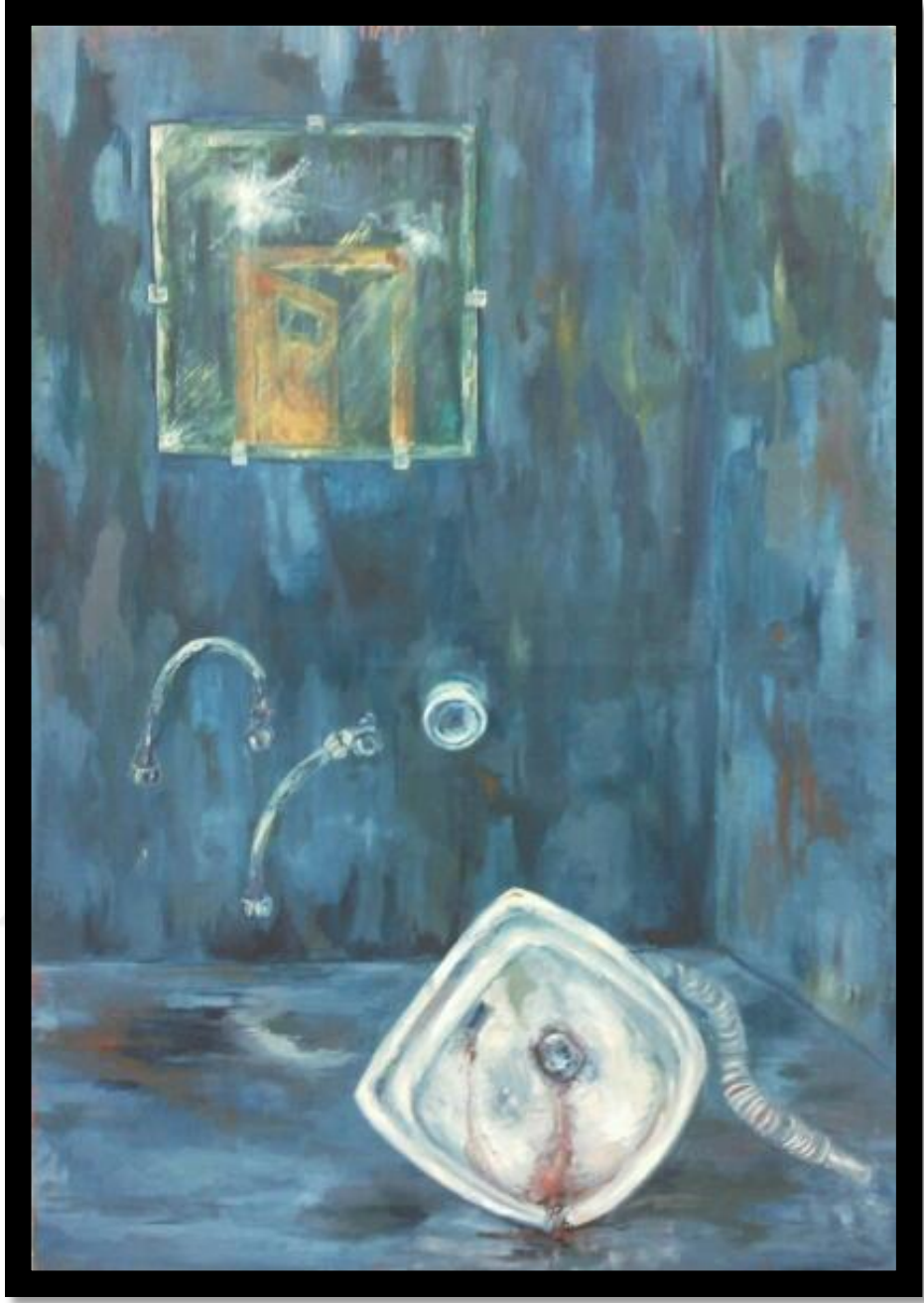
Bu yapıt, 2012 yılında bu araştırma kapsamında yapılan “*Lavabo Serisi*”nin beşincisidir. Soyut Dışavurumcu bir üslup ile lekesel (geniş) ve çizgisel (ince) fırça vuruşların dengeli bir şekilde kullanıldığı, günlük, sıradan bir lavabo nesnesi, iki boyutlu bir yüzey (tuval) üzerine resmedilmiştir. Bir iç mekân (banyo) içerisinde mavi-yeşil

soğuk tonlarından oluşan bir fon (duvar) ve dörtgen bir zemin; duvarların alt kısımları ve zeminde mavi ve yeşil tonlarla eskimişlik meydana getirilmiştir

Dikkat edildiğinde lavabo etrafında temiz su (şehir şebeke suyu) tesisatı ya da musluk/batarya bulunmamakta ve lavabo ayağı, lavabonun altından kayıp ikisinin de yan yattığı ve zeminle aralarında 45-50 derecelik bir açı oluşturduğu gözükür. Ancak lavabonun düşmediği, ayağı bağlı olduğu duvar aracılığıyla emaneten ayakta kaldığı görülür. Lavabonun bu düşecekmiş izlenimi sebebiyle kendisine bağlı tahliye hortumu yoluyla orta kalınlıkta, plastik tahliye atık su borusu ve 90 derece açılı dirseğin perspektif bakımından problemli, biçimsel bir görüntüye neden olduğu görülmektedir. Bununla da; ilgisiz veya sahipsiz bırakılmış olma algısını destekleme dışında, izleyicinin dikkati, kompozisyonun asıl nesnesi olan ve temizliği simgelemesi gereken lavabo nesnesinin bu itici görünümündeki tezatlığa çekilmek istenmiştir.

İki duvarın dikey birleştiği doğrultuda, bu birleşim çizgisi gizlenmek istenircesine yukarıdan aşağı doğru uzanan ve üç bölümden oluşan, lavabo ayağı (seramik) arkasında tam köşede zeminden aşağı inerek kaybolan atık su borusu bulunmaktadır. Lavabo ve ayağının diyagonal duruşu, borular, ayna yansıması ve zemin duvar kesit çizgileri, birbirlerine göre meydana getirdikleri zıtlıklarla, bir uyum ve ritim oluşturdıkları görülmektedir.

Duvarlarda kullanılan renk tonları -açık arasından/altında koyu, koyu arasında/altında açık ton kullanımı- ile kendi içerisinde kozmik bir mekân oluşturulmak istenirken, klasik perspektifin de kullanılmasıyla bu durum desteklenmiş ve derin bir mekân izlenimi elde edilmek istenmiştir. Kompozisyon bütününde herhangi bir ayna varolmamasına karşın sol duvardaki ayna yansımasının resmedilmesi, sağ bölümde bir aynanın varlığını haber vermektedir. Ayrıca bu ayna yansıması ile izleyicinin hayalinde sonsuz bir mekân algısının oluşması için bir ipucu verilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.3: “Lavabo Serisi 3”, 2012, T.Ü.Y.B., 90 x 130 Cm.

Uygulama 3.

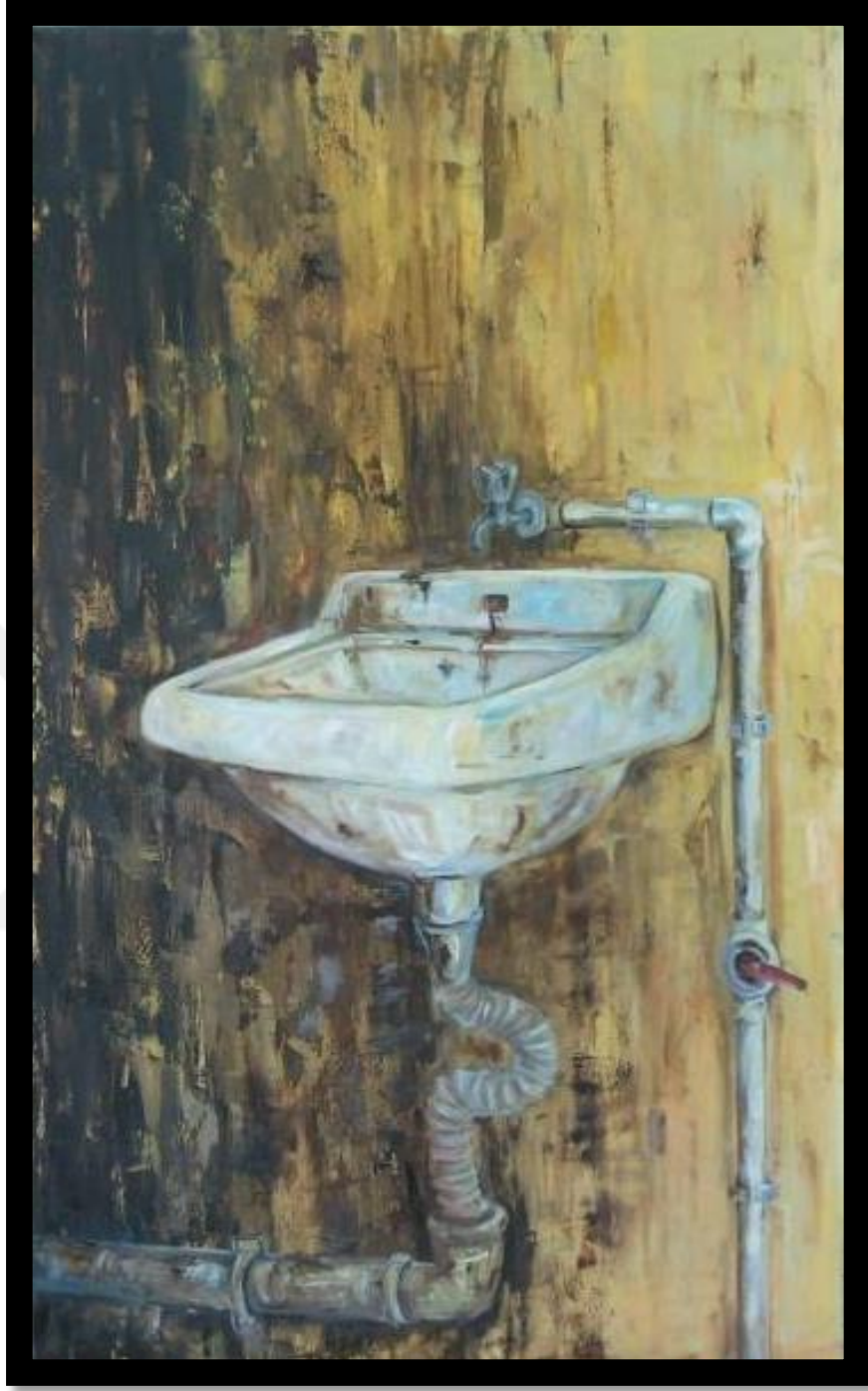
Lavabo serisinin üçüncüsü olan bu çalışma genel olarak, koyu ve orta mavi tonları üzerine açık, gri-beyaz kullanılarak tasarlanmıştır. Dışavurumcu bir anlayışla yapılan bu çalışmada fırça izlerinin meydana getirdiği lekeler “*Lavabo Serisi: 1 ve 5*” (Resim 4.1, Resim 4.2)’tekilere göre çok daha büyük alanlar oluşturmaktadır. Duvarlarda koyu ve açık tonlar eşit miktarda alan boyadığı görülürken, zeminde ise açık ve orta tonların

baskın olduğu söylenebilir. Mavi ve gri tonlarının ağırlıklı olarak tercih edilmesindeki amaç, ilgiye muhtaç bu alanın çarpıcı ve dramatik yönüyle bütünlük oluşturacağı kanaatidir.

İlk bakışta “*Lavabo Serisi: 5*” adlı (Resim 4.2) resimde sonra bu çalışmaya bakıldığında, o tabloda düşmek üzere olarak resmedilen lavabonun düştükten sonra buraya konu olduğu düşünebilir. Ancak bu çalışma (Seri: 2); isminde yer alan numaradan da anlaşılacağı gibi diğerinden (Seri: 5) daha önce yapılmıştır. Ayrıca “*Lavabo Serisi*” adı altında yapılan bu çalışmaların hiç biri gerçek bir görüntü yansıması değil, her biri tamamen sanatçı imgesi içerisinde meydana çıkan ürünlerdir. Araştırmacının, tuval karşısına geçtiğinde, o anda yapacağı resmi zihninde kurgulayıp ondan sonra tuvale aktardığı bir gerçektir. Anlık duygu yoğunlaşması yansımasından ibarettir. Bu süreç öncesinde yapılacak olan resme dair tasarlanan veya olgunlaştırılan herhangi bir imge üzerine çalışılmamıştır. Çalışma sürecinde spontane (kendiliğinden) gelişen duygu ve sezginin tuvale yansımasıdır. Çoğunlukla herhangi bir eskize bağlı kalınmamıştır.

Lavabo yerde (zemin üzerinde), neredeyse durması imkânsız, bir köşesi üzerinde, önü (çukuru) izleyicisine dönük, yaralı, kanayan nesneye bürünmüş olarak izleyicinin dikkatini üzerine çekmek ister gibidir. Tahliye hortumu sağa doğru kıvrılırken, aynanın olduğu duvarda (karşı duvar) iki ara musluğa bağlı farklı iki spiral hortum sol yöne doğru bükülmektedir. Bununla açısal-yönsel bir zıtlık oluşturulmak istenmiştir. Yine spiral iki hortumun yanında bulunan ve normalde lavabo tahliye hortumunun kendisine bağlanarak atık su tahliyesi için kullanılan boru ağzı, açık tonlarıyla birlikte lavabonun açık gri ton değeri, fondaki koyu ton değerlerine ile açık-koyu leke ilişkisi içerisinde.

Perspektifsel bir derinlik oluşturularak bütün kurgu bir iç mekân içerisinde resmedilmiştir. Bununla birlikte karşı duvarda kare bir aynanın, sağ-sol- üst kenarlarından birer, alt kenarından ise iki tane tutturaçla duvara monte edildiği görülür. Aynada ahşap bir kapı görüntüsü bulunmaktadır. Kapının yarı açık oluşu ve arkasındaki karanlık fon izleyiciyi gizemli bir mekâna, bir bilinmeze götürmektedir.



Resim 4.4: “Lavabo Serisi 4”, 2013, T.Ü.Y.B., 80 x 140 Cm.

Uygulama 4.

Monokrom denilebilecek kahverengi ve sarı tonlardan oluşan bir fon üzerine yerleştirilen bir tek nesne (lavabo), Dışavurumcu etkilerle resmedilmeye çalışılmıştır. Kahverengi geniş fırça vuruşların altında yer yer sarıların gülümser biçimde gözüktüğü

ve sağı doğru (izleyiciye göre) gelindikçe de sarı tonların egemenlik kazandığı görülür. Kompozisyonda, açık-orta tonlar, koyu lekeler üzerinde hafif bir baskınlık oluşturmaktadır. Tuval üzerinde soldan sağı doğru gidildikçe, açık sarı tonları, yavaş yavaş koyu kahverengiye dönüşmektedir. Çalışma bir bütün olarak sağı taraftan ışık almaktadır. Bu da nesne/nesnelerin sağı kısımlarının daha açık ve parlak tonlarla boyanmasına sebebiyet vermektedir.

Fırça vuruş değerleri, yönleri ve tuvalin boyaya doygunluk oranları çeşitlendirilmesiyle yüzey ve nesne biçimlendirilmesiyle plastiğe doymuş bir çalışma oluşturulmaya çalışılmıştır. Yaşam karşısında yalnız, sahipsiz ve kimsesizliği duyumsatan sahnede, alımlayıcısını sarmalına alan, aynı zamanda çarpıcı imgenin gücünü sergileyen bir yapıt sunulmak istenmiştir.

Konunun asıl ve tek bir nesnesi olan lavabo, çaprazdan ve hafif üstten görülerek tuvalin merkezine yerleştirilmiştir. Görüntü yakınlaştırılarak resmedilmiştir. Temiz su tesisat borusu, tahliye hortumu ve tahliye borusu arasında; kalınlık-incelik, yataylık-dikeylik ve paralellik izlenimlerle oluşturdukları zıtlıklar ve benzerlikler, bir ilişki içerisinde sunulmaya çalışılmıştır.

Lavabo tahliye hortumunun elips hareketle lavabonun ovalliği arasında geometrik şekil ve bu şekildeki büyüklük küçüklük dengesi kurulmuş ve borunun düz ve uzun görünümüne bir geçiş sağlanmak istenmiştir. Aynı zamanda tahliye hortumu hareketi (kıvrımlar ve meydana getirdiği yarım elips yönüyle) ile tesisat borusunun ortasına yerleştirilen kırmızı kollu vana (renk yönüyle) durağan görünen resme yumuşak bir hareket kazandırmıştır.

Arka planda bilinçli bir şekilde kullanılan renk tonlarının yakın-uzak ilişkisine dayalı oluşturulan plastik derinlik, nesnelerde kullanılan perspektifin meydana getirdiği mekânsal derinliği destelemektedir. Ayrıca borulardan birinin aşağı diğerinin ise sola doğru uzayarak çerçeve sınırları dışına çıkmaları, izleyicide çalışmanın dışına doğru bir yönelme eğilimi yaratmaktadır.



Resim 4.5: “Lavabo Serisi 9”, 2013, T.Ü.Y.B., 110 x 160 Cm.

Uygulama 5.

Çalışma, ağırlıklı olarak koyu ve orta ton değerlerine sahip bir fon üzerine tek bir lavabo ve lavabonun üst bölümünde kare/dikdörtgen çerçevesiz bir aynanın yer aldığı bir yüzeyden oluşmaktadır. Yapıt, geniş ve ince fırça vuruşları ve dışavurumcu bir üslupla, kozmik bir fon üzerine tasarlanmaya çalışılmıştır. Lavabonun üst bölümlerinde soğuk

mavi ve kırmızı tonların iç içe geçtiği ve böylece izleyicide derin, plastik bir mekân duygusu uyandırılma çabası içerisine girildiği görülür. Ayrıca lavaboda kullanılan klasik perspektif ile de bu derinlik duygusu vurgulanmaktadır. Lavabonun alt bölümünde kalan kısmın koyu tonlardan oluşturulduğunu ve bununla kompozisyonun biricik nesnesi olan lavabo, açık ve gri tonlarda boyanarak ön plana çıkarılmak istendiği anlaşılmaktadır. Böylece yapıt bir bütünlük içerisinde plastiğe doyurulmuş olarak sunulmaya çalışılmıştır.

Tuvalin merkezine yerleştirilmiş hafifçe uzun bir musluk bulunmaktadır. Burada lavabo ve musluk, üstten bakılarak resmedilmiştir. Bununla lavabo içinde yer alan ve atık su tahliyesinin yapıldığı tahliye borusu-lavabo bağlantısı olan altı delikli, metal süzgeç; paslanmış yıllar içerisinde kirlenmiş, temizlenmemiş boya kalıntılarını izleyiciye yakınırçasına sunmak ister gibidir. Lavabonun altında sağa doğru (izleyiciye göre) uzanarak kompozisyon dışına taşan ve dikkatlerden kaçmayan körüklü hortum, yarım dairesel bir görünüm oluşturan küçük ritmik hareketlerle çerçeveden çıkıp kaybolmaktadır.

Görünürde herhangi bir tutturaçın kullanılmadığı, yani gizli bir yapıştırma ya da montelenme yöntemi kullanılarak duvarda asılı kalması sağlanan aynanın, fondaki koyuluklara karşın lavaboda kullanılan açık tonları desteklediği görülmemektedir. Ayna üzerine aşırı derecede parlayarak yansıyan ışık patlaması, ayna yüzeyinde doğrusal yollar çizerek flu yansımalara neden olmuş ve bu durum aynadaki belli belirsiz görüntüleri gizlemiştir. Işığın tam karşıdan, görünmeyen bir kaynaktan geldiği görülür. Ancak ışık kaynağı lavabonun konumuna göre kıyaslandığında, daha yukarıda olduğu anlaşılır. Amaç izleyicide, buranın nasıl bir yer olduğunu konusunda merak uyandırmak ve ona aynadaki silüetin neye ait olduğu sorusunu sordurmak, buranın nasıl bir mekân olduğu konusunda onu buğulu bir düşünce içerisine sürüklemektir.



Resim 4.6: “Lavabo Serisi 2”, 2013, T.Ü.Y.B., 90 x 130 Cm.

Uygulama 6.

Yatay bir tuval üzerine tasarlanan bu çalışmada, üç tane yan yana dizilmiş (duvarda asılı) lavabo ve lavaboların her birine ait yukarılarında asılı birer ayna yer almaktadır. Ortadaki lavaboda musluk bulunurken diğer ikisinde musluk yerlerine kör tapa sıkılmış olduğu görülmektedir. Kör tapaların ikisinin de eskimiş, çürümeye yüz tutmuş oldukları etraflarından akan pastan anlaşılmaktadır. Bu pas akıntılarını ritimsel yönüyle desteklemesi için lavaboların üzerinden boya akıntısı hissiyatı verilmeye çalışılmıştır. Bu durum yüzeyin plastiğini desteklemekle beraber, nesnelere daha etkili bir görünüm kazandırdığı görülür. Bu etkilerle, izleyicide, uzanıp lavabo üzerindeki lekeleri (boya akıntılarını) bir fırçayla çıkarma istemi, hissiyatı meydana getirdiği düşünülmektedir.

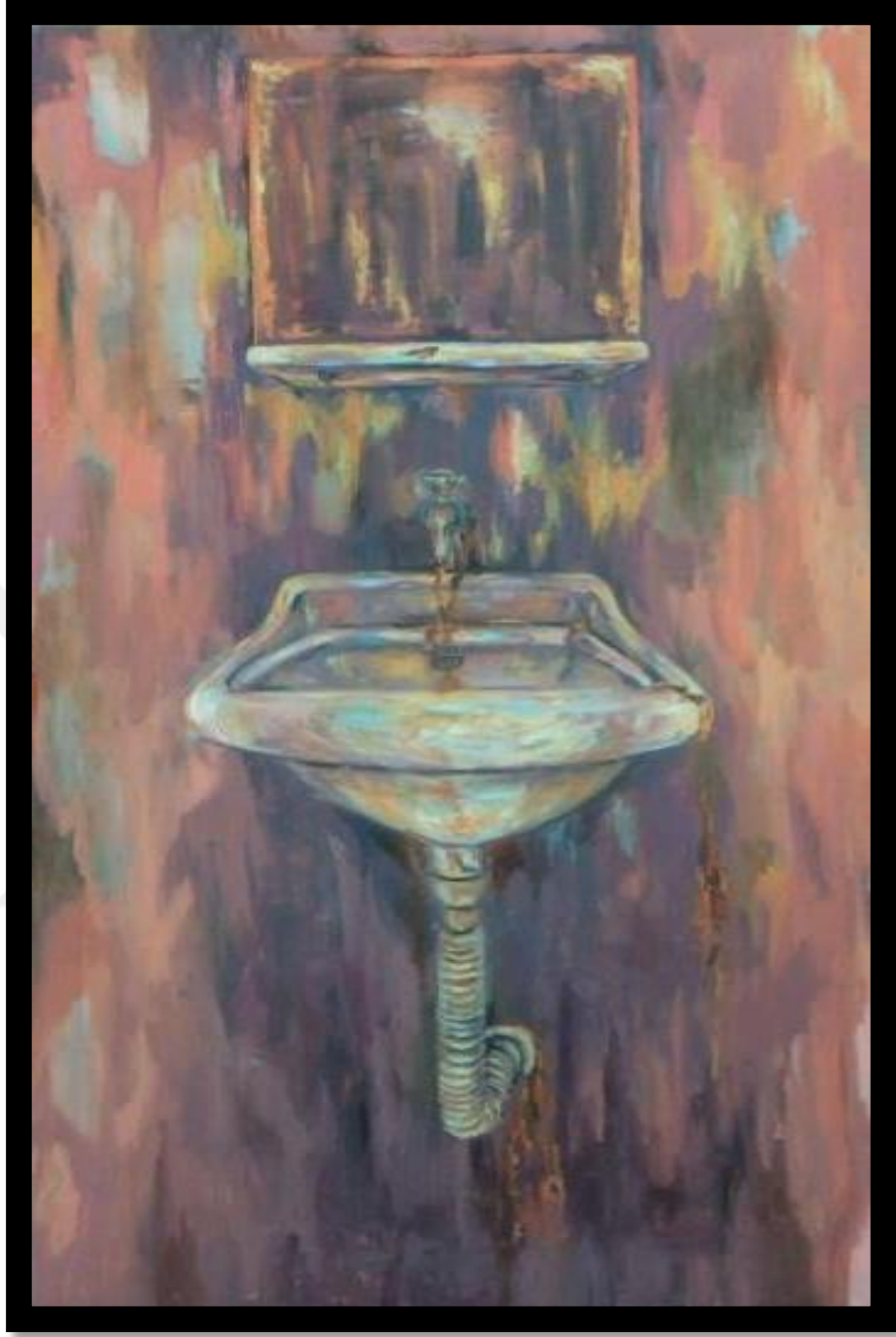
İlk bakışta her şey normal görünse de musluklardaki bu durum (üç lavabodan ikisinin musluklarının olmayışı) çokta normal olmadığı anlaşılacaktır. Ancak çok daha şaşırtıcı başka bir durum ise musluğun takılı olduğu lavabodan değil de ötesindeki (en

sondaki) lavabo tahliye borusundan suyun akıyor olmasıdır. Bununla izleyicinin zihninde sorgulayıcı bir düşünce meydana getirilmek istenmiştir. Bu da eserin karşısındaki alıcının biran durup düşünmesine neden olmaktadır.

Plastik açıdan bu çalışmanın tamamı, orta yeşil tonlarından oluşmaktadır. Arka planda kullanılan orta ton değerlerinin meydana getirdiği sakin ritmi, sağ ve sol alt köşelerde kullanılan kahverengi tonlar bozmaktadır. Lavaboların alt kısımlarından itibaren aşağı doğru inildikçe renkler flulaştırılmış ve bu yöntemle kompozisyonun vurgulanmak istenen asıl nesneleri olan lavabolar öne atılmış, yani duvardan uzaklaştırılmış, böylece görsel bir yanılsama oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı yöntemin sağdan sola gidildikçe (izleyiciye göre) yani baştaki büyük lavabodan uzaklaşıldıkça da uygulandığı görülmektedir. Işık, aynalar üzerinde diyagonal bir biçimde vurgulanmadan, flu, bir biçimde eridiği için, bu durum izleyiciye mekânın geri kalan kısmı hakkında herhangi bir ipucu vermemektedir. Çalışmada görüntünün yakınlaştırıldığı ve kullanılan perspektifle de uzun-derin bir mekân oluşturulduğu görülmektedir.

Bu üçlü kombinasyonda “*lavabo serisi*” adlı diğer kompozisyonlardan farklı olarak burada bir yerine üç tane lavabonun resmedilmesidir. Üç tane ancak tek nesne türü kullanılmıştır. Ayrıca burada art arda kullanılan aynalar ile farklı bir mekân algısı oluşturmak yerine, lavabolardaki ritme uygun, destekleyici birer eleman görevi görmeleri sağladığı düşünülür. Aynı zamanda bunlar kompozisyon genelindeki açık-koyu dengesine de katkı sağlamıştır. Bir başka dende sistemi ise dikdörtgen aynalar, dairemsi lavabolar ve uzun, kıvrımlı tahliye hortumları arasında ovallik ve doğrusallık bakımından geometrik ilişkiler kurulmak istenmiştir.

Lavabo altlarına kullanılan tahliye hortumlarının birbirinden farklı hareketler ile kıvrılarak ve “S” hareketleri çizerek aşağı doğru indikleri ve bunların ilk ikisinin tuvalden kayboldukları görülür. Sonuncunun kaybolmamasının sebebinin sadece kullanılan perspektiften kaynaklanmadığı, musluğun, kapalı tahliye hortumundan akan su ile meydana getirilmek istenen bir çelişkinin aktarılacak istendiğinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu yüzden de atık su borusu kompozisyonun içerisine dâhil edilmek istenmemiştir.



Resim 4.7: “Lavabo Serisi 8”, 2013, T.Ü.Y.B., 80x140 Cm.

Uygulama 7.

“Lavabo serisi”nin diğer tüm kompozisyonlarının aksine, bu çalışmada asıl nense ile birlikte diğer tamamlayıcı parçaların da çerçeve sınırları içerisinde tutularak resmedildiği, kapalı kompozisyon yönteminin uygulandığı görülür. Resmin örüntüsünü

incelediğimizde; kompozisyonun tam ortasında cepheden çizilmiş bir lavabo ve lavabonun az yukarısında yer alan ve onu ortalayan bir ayna yer almaktadır. Hiçbir parça kompozisyon sınırlarından dışarı taşmamaktadır. Genel olarak konuyu asıl nesnesi olan lavabo ve tamamlayıcı unsurlar olan ayna ve tahliye hortumu tam bir uyum ve denge içerisinde. Musluğun altından akan pas, lavabonun üzerinden ve tahliye hortumunun ucundan duvar üzerine akan boya veya lekeler görünenin arka planındaki trajik durumunu yansıtmaktadır.

Kompozisyon genel olarak koyu ve orta tonlardan oluşmaktadır. Fon dikey olarak üç parçaya bölündüğünde bir bölümü (orta bölüm) koyu, mor tonları ve grilerinden oluşurken, diğer iki kısımda ise daha açık, sıcak tonlar, griler ve yer yer mavi tonları görülmektedir. Kullanılan lekelerin çoğunlukla geniş fırça darbeleriyle oluştuğu gözlenir. Lavabo üzerinde, nispeten daha küçük alanı oluşturan (daha küçük ebatta) lekeler, fondakilerin birer küçük yansıması olarak, renk bütünlüğünü desteklemiştir. Musluk üzerinde soluk (fona yakın), gri renk tonları tercih edilmiştir. Bundan dolayı belli belirsiz bir görünüm kazanmıştır. Çünkü musluk çok fazla ön plana çıkarılmak istenmemiştir.

Lavabo serisinin diğer bazı kompozisyonlarında olduğu gibi, burada da herhangi bir ışık kaynağına kompozisyon içerisinde yer verilmemiştir. Ancak, aynadan sönük bir biçimde yansıyan hafif bir ışık demetinin, çok zor algılanabildiği görülür. Bunun sonucu olarak da ışık her taraftan geliyormuş gibi bir izlenim vardır. Buna karşın, resmin yüzeyinde, yer yer turuncu, sıcak tonların altından sarı ve soğuk mavi tonların patlarcasına ortaya çıkışı, aynadaki flu ışığı kuvvetlendirir niteliktedir.

Soyut Dışavurumcu etkilerle oluşturulmaya çalışılan plastik bir mekân ve tek bir nesne, gizemsel bir atmosferde sunulmak istenmiştir. Bununla bir tek nesne ile bir kompozisyon oluşturulup etkili bir biçimde istenen her şeyin anlatılabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Yani kompozisyonda bir tek nesnenin kullanılarak, etkili bir anlatım ortaya konulabileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

Tuval yüzeyi üzerinde salt boya; renk çeşitleri ve değerleri, kullanılarak mekân duygusu verilmek istenmiştir. Böylece resmin yüzeyinde salt plastik değerlerle kozmik bir mekân algısı elde edilmek istenmiştir. Ayrıca aynanın da meydana getirdiği görüntü içerisinde ikinci ve sonsuz bir uzam, mevcudiyetini korumaktadır. Aynada, yukarıdan

aşağıya doğru ve arka arkaya kullanılan renk lekeleri ile de sonsuzluğa doğru ilerleyen silüetler oluşturulmuştur.



Resim 4.8: “Lavabo Serisi 4”, 2013, T.Ü.Y.B., 80 x 140 Cm.

Uygulama 8.

“Lavabo Serisi”nin dördüncüsü olan bu çalışma, dikey bir tuval üzerine tasarlanmıştır. Çalışma, koyu ve orta tonlar üzerine açık tonlar uygulanarak yapılmıştır. Açık ve koyu tonlar yine açık ve orta tonlarla bütünlenmiştir. Merkezde konumlandırılan nesne (lavabo), musluk, tahliye hortumu ve tahliye borusuyla birlikte betimlenmiştir.

Burada, profilden ve hafif alttan görünen bir lavabo asıl nesne olarak resmedilmiştir. Lavabo, duvara monte edilmiş alttan lavaboyu kavrayan ve etrafını saran

en az üç bölümden oluşan demir bir konsol yuva üzerine oturtulmuştur. Lavaboya üstten monte edilmiş, kuğu boynunu andıran musluk başlığının tabloya estetik bir görünüm kazandıracağı düşünülmektedir. Tahliye borusuna hafif dalgalı bir “S” verilerek tabanda uzayan atık su (tahliye) borusuna bir çatal (te/üç ağız) aracılığıyla bağlanması sağlanmıştır. Bununla aslında resimdeki yatay dikey dengesi kurulmak istenmiştir.

Resim düzleminde yer alan lekeler ve renk tonları, bu çalışmada da oldukça belirgindir. Zıt renk tonları yan yana kullanılmış, izleyicinin de o zıtlığı yakalaması istenmiştir. Soğuk renk hâkimiyetine karşın, sıcak tonlarla birbiri içerisinde kullanılarak ön-arka ilişkisi daha da belirginleştirilmek istenmiştir. Renkler birbiri içine girse de, her biri kendi özelliğini koruyan; kendinden taviz vermeyen tutumları, resme büyük devinim kazandırmıştır.

Çalışmanın geneli, mor ve kahverengi tonları ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Kompozisyon zeminindeki renk tonlarının duvardaki tonlarla mukayese edildiğinde daha koyu olduğu görülür. Duvarda kullanılan tonların uzaklaştıkça (sola doğru gidildikçe) daha da koyulaştığı ve kahverengileştiği görülür. Ayrıca, fırça vuruşları da çalışmanın sol kısmında; özellikle de sol üst bölümde, belirsizlik kazanmakta ve hafif bir buğulanmaya yol açmaktadır. Bu durum, sağdan bir ışık kaynağı olduğunun; kompozisyonun sağ taraftan ışık aldığı bir göstergesidir. Kompozisyon genelinde, çok geniş fırça darbeleri tercih edilmemiştir. Yarıya kadar dolu olduğu gözüken sabunluktan dökülen turuncu renkteki sıvı sabun ile resmin yüzeyinde kullanılan mor tonları arasında renk zıtlığı kurularak, renkler arasında bir gerilim oluşturulmak istenmiştir.

Uygulanan çizgisel perspektifle gerçek derinliğe sahip bir mekân duygusu oluşturulurken, bir taraftan da resim yüzeyinde, yer yer diyagonal fırça vuruşlarıyla oluşturulan etkilerle algısal olarak mekândaki bu derinlik zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Çünkü bu etkiler; çizgisel fırça dokunuşları perspektifsel izlenimleri anımsatmakta ve yüzeydeki boşluk hissiyatı desteklenmektedir.

SONUÇ

Sanatın mekân-nesne ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi, sanatçı, sanat yapıtı ve sanat alımlayıcısı üçgenindeki her bir bağı tek başına bir önem ifade etmediği ancak, üçünün bir bütün olarak değerlendirilince anlam kazanacağı görülür.

Mekân ve nesnenin farklı kaynaklarda çeşitli türlerinden söz edilir. Ancak “*Sanal Mekân*” kavramının tartışıldığı bir dönemde, bunun resim sanatına nasıl yansıdığı üzerine yeterince değerlendirmelere rastlanılmamıştır. Günümüz sanatçıların bir kısmı, sanat çalışmalarını çeşitli programlar kullanarak, Siberuzay ortamda hazırlayıp alıcısına sunmaktadır. Hatta sanal ortamdakilerin dışında herhangi bir materyal; fırça, tuval vb. kullanılmadan hazırlanan çalışmaların dijital baskıları alınarak sunulmaktadır. Toplumun bu yenilikleri sahiplendiği de görülür. Bu yüzdendir ki siberuzay, sanal mekân ve sanal nesne kavramlarının sanat tarihçileri ve hali hazırdaki sanat eleştirmenleri tarafından değerlendirilip resimle yakından ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.

Resmin temel ihtiyacı olan nesne, çeşitli biçimlerde yorumlanarak mekân ile ilişkilendirilebilir. Sanatçı, yapıtında, çoklu nesne tercih edebildiği gibi, tek bir nesne ile ifade yoluna gidebilir. Resimsel bir uygulamada, başarılı bir anlatım için birden fazla nesne gerekmebilir. Sanatçının kurgusal bakış açısı, düşünsel özgünlüğü ve birikimi etkili bir sonuç için yeterli olabilir. Bu araştırma kapsamında, çoklu nesne ile anlatılacak herhangi bir konunun aslında bir tek nesne türü ile de anlatılabileceği ortaya konulmuştur. Bu tez kapsamında yapılan uygulamalarda bu tür bir anlatım yolu tercih edilmiştir. Anlatılmak istenen hemen her şeyin *bir tek nesne* ile anlatılabileceği vurgulanmıştır. Dolayısıyla nesnenin çoklu, çeşitli ya da tek nesne oluşunun önemi yoktur. Doğru nesne ve mekân tercihinin iyi bir uygulama için yeterli olduğu düşünülmektedir.

Bu araştırma kapsamında toplamda sekiz uygulama yapılmıştır. Resimlerin tamamında *lavabo* formu ele alınarak kirli görünümüleriyle yorumlanmıştır. Amaç lavaboların, duvarın üzerinde akan boya sonucu meydana gelen kirli görünümüne

rağmen, onlara, estetik bir görünüm kazandırmak ve bu görünümü, bir *tek nesne* ile hazırlanan *mekân* kompozisyonlarında, özgün bir çerçevede alıcıya sunmaktır.

Metin ve Uygulama olmak üzere iki temel çerçeveye dayalı yapılan bu araştırmanın; içinde yaşanılan yer olan “mekân”ı ve mekânın tanımlanabilmesi için kendisine ihtiyaç duyulan “nesne”nin, sanat tarihi içerisinde nasıl yorumlandığı konusunda, alan yazımına, önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu süreçte yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda ortaya çıkarılan özgün eserlerle, konunun farklı plastik bir ifade biçimi ile yansıtılabileceği de örneklerle vurgulanmaya çalışılmıştır.

Mekân kavramı ancak, kompozisyondaki nesnelerle mevcudiyetini koruyabilir. Dolayısıyla resimde nesne kaldırılınca, sanatçı için mekân kaygısı da ortadan kalkabileceği şeklinde yorumlanabilir. Ancak ister düşüncenin ortaya koyduğu yaratıcılık olarak karşımıza çıksın, ister salt plastik bir değer olarak, resimde nesnenin hep var olacağı ve önemini koruyacağı, kanısı savunulmaktadır. Nesneye bağlı olarak, mekân da varlığını daima sürdürmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Akman T., (1997), Bilimler Bilimi Siberetik, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Akman, T., (2003) , Siberetik; Öbürgünkü, (1.Baskı), Kaknüs Yayınları, , İstanbul.
- Akyürek, E., (1994), Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat, (1. baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Ansermet, François, “The Poster of the XIIIth Congress of Psychoanalysis of the New Lacanian School”, (*Sunulmuş Afış*), *Moments of Crisis*, 9-10 Mayıs, 2015, Cenevre.
- Antmen, A. (2008), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Alp, K. Ö., “Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E*, Kasım-Aralık 2013, (12) ss. 40-61.
- Aslan, Emet E., Zuhale Arda, “Mitolojide Elma-Seramik ve Resim Sanatındaki İzdüşümü”, *Tarım Bilgileri Araştırma Dergisi*, 2/2009, (1), ss. 99-106.
- Arıkan, Abdulgani, “Bilgisayarla Sanat Ve Tasarım Üzerine Betimleyici Bir Alan Araştırması”, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6/2011, (1), (ISSN: 1306-3111), ss. 1-10, <www.newwsa.com>, (08.03.2015).
- Atkinson, T., “Introduction- Art & Language”, *Ursula Meyer, Conceptual Art*, 1/1969, New York, 1972; ss.13-15’den aktaran Reyhan D. Bağatır, “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara, Aralık 2011, (7), ss. 23-33.
- Atmaca, A., “Sanat Ve Toplum Etkileşiminde Düğün Törenleri Teması”, 1. Sanat Ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, *Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi Bildirimler Kitabı, Denizbank*, Ankara, 2011, ss. 260-264.

Auping, M., (2007), Declaring Space (Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein), Modern Art Museum of Fort Worth Press, Texas.

Bağatır, R. D., “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara, Aralık 2011, (7), ss. 23-33.

“Jerome Lagarrigue”, (Röportaj), *Bak Dergisi*, 2011, s.7, <<http://www.bakmagazine.com/jerome-lagarrigue/>> (05.05.2011).

Barthes, R., (2005), Göstergebilimsel Serüven, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Batur, E., (2000), Modernizmin Serüveni, (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bayav, Deniz, Esra Ayteş, “20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını aşan Arayışlar”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık 2011, (8), ss. 35-57.

Baykan, Can A., “Mimarlık, Sanallık ve Sanal Mekanların Tasarımı, Arredamento Mimarlık Çağdaş Mimarlık Sorunları Dizisi”, *Boyut Yayın Gurubu*, Ocak 2002, ss. 55-62.

Bayraktar, Erkan, Fatih Kaleli, “Sanal Gerçeklik Ve Uygulama Alanları”, *Dumlupınar Üniversitesi Akademik Bilişim Konferansı*, Kütahya, 31 Ocak-2 Şubat 2007, ss. 315-323.

Berk, N. ve Turani, A., (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Basımevi, İstanbul.

Beyoğlu, A., (2007), *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekan Olgusu*, (Yayımlanmış Yüksek lisanas Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anasanat Dalı, Resim İş Eğitimi Sanat Dalı, Edirne.

Bozkurt, N., (2000), Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Kitabevi, Bursa.

Büyükişleyen, M. Zahit ve K. Özsezgin, (1993), Sanat Eserlerini İnceleme, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Eskişehir.

- Cevizci, A., (2000), Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Çağlayan, F., “Nesne'nin Parçalanıp Yeniden İnşa Edilmesi, Kübizm”, *Anadolu Sanat Dergisi*, 2007, (18), s. 116.
- Çavuşoğlu, İsmet, (1999) “Figüratif Resimde Biçim Sorunu”, Sanatta Yeterlilik Sergi Metin Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çokokumuş, B., “Dijital Ortamda Kültür Ve Sanat Art And Culture On Dıgıtal Medıa”, *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*-1/2012, (3).
- Crandell, A.S., (2007) Tarikhe Honare Sadehaye Miyane, Chape Mina, Tehran'den aktaran Alamdari, S., (2012) “Resim Ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.
- Daldaban, H., (2006) “Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi”, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.
- Döl, Attila, Pelin Avşar, “Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi”, *İdil*, 2/2013, (10), ss. 1-18.
- Erdok, N., (1977), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği Ve Bakış- Espas ilişkisi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No.70, İstanbul.
- Eren, İ., (2005), Sanat Ve Bilgi İlişkisi-A. Schopenhauer Ve M. Heidegger'in Sanat Görüşleri, Asa Kitabevi, Bursa.
- Ergen, B., (2011), Çağdaş Türk Plastik Sanatları'nda Mekan Olgusu Ve Kırılma Noktaları” (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ergüven, M., (1992), Yorumla Doğru, (2. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Erinç, S. M., (2004), Resmin Eleştirisi Üzerine, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Eroğlu, Ö., “Neş’e Erdok İle Buluşma”, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Mayıs-Ağustos 1995, (19), ss. 38-45.

Eroğlu, Ö., (1997), Resim sanatı: Tarihsel Anahatlar, Terminoloji, Sanatçılar, F. Özsan Matbaacılık, Bursa.

Erzen, J.N., (2007), “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt III, YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Escalera, C. Carmona, “Chairs As Structures İn Egon Schiele’s Aesthetics Egon Schiele’s Place İn Wittgestein’s Vienna”, *Nómadas Revista Crítica De Ciencias Sociales Y Jurídicas*, 1/2011, (29), s. 277.

Germaner, S., (2007), “Barok Üslup”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt I, YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Gombrich, Ernst, H., (1997), Sanatın Öyküsü, çev. E. Erdoğan, Ö. Erdoğan, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Güçlü, Baki vd., (2002), Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Güvemli, Z., (1968), Sanat Tarihi: Sanat Tarihi: Başlangıçtan Bugüne, (2.baskı), Varlık Yayınevi, İstanbul.

Halıcı ,U., “Yanılsama: Magritte-Escher-Vasarely”, *Hayalet Gemi Dergi*, Eylül-Ekim 2002, (68).

Harvey, D., (1997), Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

Hasol, D., (1993), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Hodge, S., 2013, Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz : Açıklamalı Modern Sanat, çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin, (9. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu, (1993), Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Jones, Jonathan, “Ambushed By Rothko”, *The Guardian Gazetesi: Art*, 01.9.2008.

Jouffroy, A., “L’idée Du Jugement Devrait Disparaître”, *in Arts.*, 24-30 November 1954, (491), p.13.

Kabaş, Ö., (1976), Tüm Çevresel Gerçekçilik, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No. 69, İstanbul.

Kahraman, H. B., (2005), Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul.

Kaplanoğlu, L., (2008), *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.

Kut, Serhat, (2007), “Is It Just A Virtual Realm? Or Is It A New “Space” Givingpossibilities For Production Of New “Places?”, *Conference: 32nd Annual American Studies Conference*, Hacettepe University At Ankara. < <http://www.serhatkut.com/#!yayin/c1cw6>> (07.05.2014).

Lhote, A., (2000), Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Little, S., (2006), ...izler, sanatı anlamak, (1. Baskı), YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Lynton, N., (2004), Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Mant, S., “Resim Sanatında Nesne”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7/2014, (13), ss.112-123.

Mclendon, David, “Preview Of Unsaid 7: The Bed Orange Of Egon - Russell Persson (Winner Of U7’s Ivory-Billed Woodpecker Award For Fiction In The Face Of Adversity)”, *The Journal Of New And Lasting Writing*, 2013 </https://unsaidmagazine.wordpress.com/2013/10/29/the-bed-orange-of-egon-%E2%80%90-russell-persson-winner-of-u7s-ivory%E2%80%90billed-woodpecker-award-for-fiction-in-the-face-of-adversity/> (29 Ekim 2013).

MEB, (2012), Sanat Tarihi, (1. Baskı), Koza Yayınları, Ankara.

Nasiri, M., (1998) Mabaniye Honarhaye Tjassomi, Nasher: Gotenberg, Tehran; 83’den aktaran Alamdari, S., (2012) “Resim Ve Mekân: Salvador Dali Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, Trabzon.

Novak, Marcos, “Liquid Architectures in Cyberspace, from Cyberspace: First steps”, *The MIT Press; edited by M.Benedict*, London, 1991, p. 233.

Peduzzi, Richard, Cecilia Trombadori, “Noëlle Châtelet - preface catalogue - BrooklintimateVilla Medici”, *Rue Mazarine*, September 2007, (74), pp.5-33.

Özsezgin, K., (1995), Türk Plastik Sanatları Ansiklopedik Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.65

Sanat Dünyamız, “Avant-Garde 1945-1995”, *Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Kültür Dergisi*, Bahar 1995, (59).

Seckel, Curt, “Çağdaş Resimsel Mekânın Tipolojisi”, Çev. Mehmet Ergüven, *Sanat Çevresi*, Haziran 1982, (4), ss. 36-39.

Soykan, Ö. N., (1995), Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Sözen, H. N., “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, Aralık 2010. (6), ss. 147-162.

Sterling, Bruce, (1992), “The Hacker Crackdown Law and Disorder on the Electronic Frontier: Introductionto”, *Preface to the Electronic Release of The Hacker Crackdown*

(e-kitap), January 1, 1994-Austin, Texas.
<<https://ebooks.adelaide.edu.au/s/sterling/bruce/hacker/complete.html>> (05.09.215).

Şan, P., (2010), *Çağdaş Sanatta Nesne Ve Kişisel Uygulamalar*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

Tansuğ, S. (1993), *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Tanyeli, U. (2007), “Mekan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt II, YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Tanyeli, U. (2008), “Modern Mimarlık”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt II, YEM (Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.

Tataroğlu, E., “Türkiye’de Sanat Eğitimi Tarihine Genel Bir Bakış Çerçevesinde Yeni İlköğretim Programının Değerlendirmesi” 1. Sanat Ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, *Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi Bildirimler Kitabı*, Denizbank, Ankara, 2011, ss. 67-71.

Tunalı, İ., (1992), *Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Tunalı, İ., (2003), *Felsefenin Işığında Modern Resim, Rh + Sanat Yayınları*, İstanbul.

Turani, A., (1982), *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Turani, A., (1998), *Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Türk Dil Kurumu (TDK), (1981), *Türkçe Sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Türker, Halil İ., Benan Çokokumuş, “Gerçeküstücülük, Rene Magritte’den JerryUelsmann’a”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13/2014, (6): ss. 121-140.

Uysal, E.C., (2014), *Fotoğraf Mekân İlişkisi Bağlamında Nesne Üzerinden Dil Oluşturma*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.

Vezzosi, A., (2006), Evren Bilimi ve sanatı: Leonardo da Vinci, (5. Baskı), çev. Naime Başer, Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi: İstanbul.

Walther, Ingo F., (1996), Masterpieces of Western Art, Benedikt Taschen Verlag, Köln.

Yenişehirlioğlu, F., “Resimde Zaman ve Mekân Kavramı”, *Anadolu Sanat Dergisi*, 1993, (1), ss. 197-205.

Yetişken, H., (1998), Estetiğin Abc’si”, Abc Dizisi: 2, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Yılmaz, M., (2005), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Yolcu, E., “Resim Sanatında Mekân ve Derinlik”, 2013, <http://www.enveryolcu.com.tr/ey/kaleninsesi/resimsanatinda_mekan_derinlik.html> (28.09.2014)

Yurdayüksel, M., “Sürrealist Rene Magritte”, *Rh + Sanat Dergisi*, 2006, (30), İstanbul.

URL-1, <http://www.antalya-seriilan.com/author_article_print.php?id=125> (03.10.2015).

URL-2, <<https://www.artsy.net/article/editorial-vibrant-gestural-paintings-capture-the-spirit-of>> (22.6.2015).

URL-3, <<http://collectorspace.org/?p=4609&lang=tr>> (05.09.2015).

URL-4, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Cybernetics>> (04.09.2015).

URL-5, <<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/44647-lucio-fontana-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=&limitstart>> (25.04.2015).

URL-6, <<http://istanbulgallerymap.com/tr/exhibition/cinquante-fifty>> (06.09.2015).

URL-7, <<http://kavramsalsanat.blogcu.com/video-art/952773>> (05.09.2015).

URL-8, <<http://www.lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2013/11/115-yil-once-bugun-belcikali-ressam.html>> (05.05.2015).

URL-9,<<http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID>> (01.02.2015).

URL-10,<<http://www.hayatagaci.biz.tr/2014/08/anamorphic-anamorfik-yada-anamorfoz-nedir/>> (20.05.2015).

URL-11,<<https://poetikhars.com/rene-magritte-duslerin-anahtari>> (04.09.2015).

URL-12,<<http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr/2013/07/sibernetik-sanat.html>> (04.09.2015).

URL-13,<<http://www.teknoparkmedya.com/sanal-gerceklik-yakalama-teknolojisi-kolaylasiyor.html>> (06.09.2015).

URL-14,<https://tr.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola> (05.09.2015).

URL-15,<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte> (12.05.2015).

URL-16,<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694/text-summary>> (20.05.2015).

URL-17,<<http://www.yasamaugrasi.com/kultursanat/ronesans-donemindeki-tablolar-ve-resim-sanati-ve-ufolar.html>> (05.05.2015).