

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK
PLASTİK SANATLARI'NDA
MEKAN OLGUSU VE
KIRILMA NOKTALARI**

Sanatta Yeterlik Tezi

İstanbul, 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK
PLASTİK SANATLARI'NDA
MEKAN OLGUSU VE
KIRILMA NOKTALARI**

Burcu AYAN ERGEN

Danışman: Yrd.Doç.Devabil KARA

İstanbul, 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı: **BURCU AYAN ERGEN**
Anasanat Dalı : **RESİM**
Tezin Adı : **ÇAĞDAŞ TÜRK PLASTİK SANATLARI'NDA MEKAN
OLGUSU VE KIRILMA NOKTALARI"**

02 Haziran 2011 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Yrd.Doç.Devabil KARA	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	<i>Devabil KARA</i>
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Cevat DEMİR	Okan Üniv.Güzel Sanatlar Fakültesi	<i>Cevat DEMİR</i>
Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	<i>Nurettin BEKTAŞ</i>
Yrd.Doç.İrfan OKAN	Mimar Sinan Güzel Sant.Öniv.	<i>İrfan OKAN</i>
Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	<i>Rüçhan ŞAHİNOĞLU</i>
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Şeyma Ü.UZUNÖZ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Serdar GÜRSES	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 13.106/2011 tarih ve 8. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER
Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

ÖNSÖZ

Plastik Sanatlar alanında, resim; heykel; yerleştirme (enstelasyon) gibi farklı disiplinlerde, tarih içerisinde farklı mekan algıları ve farklı mekan yorumlarıyla karşılaşmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı sanatsal, sosyal, düşünsel ve teknik açıdan mekan olgusunu incelemek ve Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında mekan olgusunun kırılma noktalarını tespit etmektir. Değişen koşullar ve teknoloji bağlamında Türk Plastik Sanatlarında mekanın ele alınmasından önce, sanat tarihi içerisinde nasıl ele alındığına bakılmaktadır.

Bu çalışmayı gerçekleştirirken, bilgi birikimi ile zamanını ayırarak beni yönlendiren danışman hocam Yrd.Doç.Devabil Kara'ya, tez izleme komisyonundaki hocalarım Prof.Cevat Demir ve Yrd.Doç. Nurettin Bektaş'a ve bana her zaman destek olan annem Can Ayan ile babam Prof.Aydın Ayan'a ayrıca tezimin oluşumuna katkıları olan tüm dostlarıma ve sevdiklerime teşekkür ederim.

Mayıs 2011

Burcu AYAN ERGEN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
GİRİŞ	1
1 MEKAN KAVRAMI VE RESİMDE MEKAN	5
2 SANAT TARİHİNDE ‘MEKAN’A GENEL BİR BAKIŞ.....	17
2.1 Mağara Dönemi Resimlerinde Mekan	17
2.2 Mısır Resminde Mekan	18
2.3 Yunan Resminde Mekan.....	19
2.4 Roma Resminde (Etrüks ve Pompei) Mekan	21
2.5 Ortaçağ Hristiyan Resminde (Romanesk) Mekan.....	22
2.6 Gotik Resimde Mekan	24
2.7 Rönesans Resminde Mekan	25
2.8 Flaman Sanatının İki Büyük Ustası.....	38
2.9 Maniyerist Resimde Mekan.....	40
2.10 Barok Resimde Mekan.....	43
2.11 Klasisist Resimde Mekan	47
2.12 Rokoko’da Mekan.....	48
2.13 Yeni Klasikçilik(Neo Klasisizm) ve Mekan	50
2.14 Romantik Resimde Mekan.....	52
2.15 Gerçekçi Resimde (Realizm) Mekan	55
2.16 Ön Rafaelcilik (Pre-Raphaelizm) ve Mekan	57LVII

2.17	Simgecilik (Sembolizm) ve Mekan.....	58
2.18	İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Mekan.....	60
2.19	Yeni İzlenimcilik (Neo Empresyonizm) ve Mekan.....	64
2.20	Ard İzlenimcilik (Post Empresyonizm) ve Mekan.....	65
2.21	Vahşiler (Fovizm) ve Mekan.....	68
2.22	Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Mekan.....	69
2.23	Kübizm ve Mekan	72
2.24	Gelecekçilik (Fütürizm) ve Mekan	76
2.25	Dadacılık ve Mekan	77
2.26	Süprematizm ve Mekan	79
2.27	Yapımcılık (Konstrüktüvizm) ve Mekan.....	81
2.28	Yeni Plastikçilik (Neo Plastisizm) ve Mekan	83
2.29	Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Mekan.....	84
2.30	Metafizik Resimde Mekan	86
2.31	Soyut Dışavurumculuk (Abstract Ekspresyonizm) ve Mekan.....	87
2.32	Toplumsal Gerçekçilik ve Mekan	89
2.33	Pop Sanat ve Mekan	90
2.34	Foto-Gerçekçilik (Hiperrealizm) ve Mekan	92
2.35	Kavramsalcılık ve Mekan	94
2.36	Yeni Dışavurumculuk (Neo Ekspresyonizm) ve Mekan.....	96
2.37	Minimalizm ve Mekan	97
2.38	Arazi Sanatı (Land Art) ve Mekan.....	99

2.39	Oluşum Sanatı (Happening) ve Mekan.....	101
2.40	Eylem Sanatı (Performance Art) ve Mekan	103
2.41	Yerleştirme Sanatı (Instalation) ve Mekan	104
2.42	Yoksul Sanat (Arte Povera) ve Mekan	106
2.43	Video Sanatı (Video Art) ve Fotoğrafın 'Mekan'a Etkisi.....	108
3	TÜRK PLASTİK SANATLARINDA MEKAN OLGUSU	112
3.1	İslamiyet Sonrası Türk Resminde Mekan.....	112
3.1.1	Minyatürler ve Duvar Resminde Mekan.....	114
3.2	Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatında Mekan	118
3.2.1	Erken Dönem Türk Ressamları (Primitifler) ve Mekan	120
3.2.2	Asker Ressamlar ve Kurucu Dörtler'de Mekan	123
3.2.3	1914 / Çallı Kuşağı Ressamları ve Mekan	128
3.3	Cumhuriyet Dönemi Sanatında Mekan.....	131
3.3.1	Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği.....	133
3.3.2	D Grubu Ressamları	137
3.3.3	Yeniler Grubu Ressamları	142
3.3.4	On'lar Grubu Ressamları	143
3.3.5	Grup Dışı Sanatçılar	146
3.4	1950 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan	146
3.4.1	Neşet GÜNAL.....	148
3.4.2	Nedim GÜNSÜR	150
3.4.3	Adnan ÇOKER	151
3.4.4	Ferruh BAŞAĞA.....	152
3.4.5	Mübin ORHON	153
3.4.6	Özdemir ALTAN	154
3.4.7	Cihat BURAK	155
3.4.8	Ali Hadi BARA.....	156
3.4.9	İlhan KOMAN	157
3.4.10	Sadi ÖZİŞ.....	158

3.4.11	Şadi ÇALIK	158
3.5	1960'lı Yıllarda Türk Plastik Sanatlarında Mekan.....	159
3.5.1	Yüksel ARSLAN	160
3.5.2	Meriç Hızal	161
3.5.3	Ergin İNAN	161
3.5.4	Devrim ERBİL	163
3.5.5	Tülay Tura BÖRTECENE.....	164
3.5.6	Ömer ULUÇ.....	165
3.5.7	Nil YALTER.....	166
3.5.8	Kuzgun ACAR	167
3.5.9	Erol AKYAVAŞ.....	168
3.5.10	Burhan DOĞANÇAY	169
3.5.11	Mustafa AYAZ	171
3.5.12	Fusun ONUR	172
3.6	1970 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan	173
3.6.1	Altan GÜRMAN	174
3.6.2	Utku VARLIK.....	174
3.6.3	Gülsün KARAMUSTAFA.....	175
3.6.4	Hüsamettin KOÇAN	177
3.6.5	Cevat DEMİR.....	178
3.6.6	Halil AKDENİZ.....	179
3.6.7	Zahit BÜYÜKİŞLİYEN.....	180
3.6.8	Mustafa ATA.....	180
3.6.9	İbrahim ÖRS.....	181
3.6.10	Adem GENÇ	182
3.6.11	Mehmet GÜLERYÜZ.....	184
3.6.12	Gürkan COŞKUN (KOMET)	185
3.6.13	Neşe ERDOK.....	186
3.6.14	Alaettin AKSOY	187
3.6.15	Fevzi KARAKOÇ	188
3.6.16	Mehmet AKSOY	189
3.6.17	Güngör TANER	190
3.6.18	Aydın AYAN.....	191
3.6.19	Rahmi AKSUNGUR	193

3.6.20	Kemal İSKENDER	194
3.6.21	Nedret SEKBAN	195
3.6.22	Nur KOÇAK	196
3.6.23	Şükrü AYSAN	197
3.6.24	Balkan Naci İSLİMYELİ	197
3.7	1980 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan	198
3.7.1	Ahmet ÖKTEM	198
3.7.2	Serhat KİRAZ	199
3.7.3	Mehmet GÜN	201
3.7.4	SARKİS	202
3.7.5	Bedri BAYKAM	202
3.7.6	Alp Tamer ULUKILIÇ	203
3.7.7	İrfan OKAN	205
3.7.8	Tayfun ERDOĞMUŞ	205
3.7.9	Devabil KARA	206
3.7.10	Hakan ONUR	208
3.8	1990 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan	209
3.8.1	Temür KÖRAN	209
3.8.2	İrfan ÖNÜRMEN	210
3.8.3	Mustafa HORASAN	212
3.8.4	Kezban Arca BATİBEKİ	213
3.8.5	Hale TENGİR	214
3.8.6	HAFRİYAT	215
3.8.7	Serkan ÖZKAYA	216
3.8.8	Şükran MORAL	217
3.8.9	Kutluğ ATAMAN	218
3.8.10	Bülent ŞANGAR	220
3.9	2000 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan Arayışları	222
3.9.1	ODA PROJESİ	222
3.9.2	Nezaket EKİCİ	223
3.9.3	Halil ALTINDERE	224
	SONUÇ	225

KENDİ YAPITLARIM ÜZERİNE.....	226
KAYNAKÇA.....	240
RESİMLER LİSTESİ	247
ÖZGEÇMİŞ	253

ÖZET

“Sanat başından beri, başlayalı beri çok değişik evrelerden geçmiş ve her zaman yaşamın tanıklığını üstlenmiş, bir başka söyleyişle –sanatçının kendini tanıma ve tanımlama çabasının yanında- insanı tanıma ve tanımlama uğraşı görünümünde olmuştur.”¹

Tarihsel, toplumsal, düşünsel, kültürel, ekonomik ve benzer etkenlerin biçimlendirdiği ve anlamlandırdığı sanat yapısının plastik yapısının belirleyicileri estetik biçimler ve kavramlardır. Geniş bir boyutta ele alındığında mekan kavramı da bu kavramlardan bir tanesi olarak öne çıkar.

Mekan en dar anlamıyla “içinde yaşanılan yer, fiziksel ortam; uzay, feza” anlamlarını içerir. Bununla birlikte “mekan algısı” taşıdığı fiziksel ve kültürel boyutlar açısından farklı farklıdır.

Konuya plastik sanatlar açısından yaklaşıldığında, mekanın derinlik ya da Fransızca’dan gelen bir terim olan *espas* (*espace*) kavramıyla çoğu zaman yan yana ele alındığı ve form-fon ilişkisi bağlamında değerlendirildiği görülür.

Bizim burada eser-metin çalışmamızla ilgili olarak ele aldığımız ve irdelediğimiz yanıyla mekan, resim ve heykel türü plastik sanat ürünlerinde yansıma ve yansılama sorunsalına görsel ve düşünsel açıdan nasıl yaklaşıldığı ile ilgilidir.

Üç boyutlu bir nitelik taşıyan, yani maddesi ve mekanı somut olan heykelin yanında somut madde ve somut mekandan yoksun, sadece madde ve mekan yansılmasına dayalı bir üretim biçimi olan resim sanatının yan yana ve birlikte ele alınıp değerlendirilmesi, hem zaman dizinsel (kronolojik) süreç yönünden, hem de sonuç açısından oldukça karmaşık bir yapı ortaya koyar. Böylesi bir bakış açısı ve yaklaşımla yola çıkanlar sonuçta, Doğal Mekan, Kurgusal Mekan, Yansıtmacı Mekan, Parçalanmış Mekan, Çizgisel Mekan, Uzamsal/Derinlikli Mekan, Yüzeysel mekan, Kuşbakışı Mekan, Soyut Mekan, Kozmik Mekan ve Kavramsal Mekan gibi farklı Mekan türlerinin var olduğunu belirlemişlerdir.

Bu noktadan yola çıkarak “Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Mekan Olgusu ve Kırılma Noktaları” konulu bu eser-metin çalışmasına, zamandizinsel bir yaklaşıma bağlı belli bir plan ve program dahilinde yaklaşılmış; sırasıyla, önce mekan kavramına değinilmiş , daha sonra sanat tarihi içerisinde plastik sanatlarda mekan olgusu ile ilgili

¹ Ayan, Aydın, ‘Sanat Görüşü’, **Aydın Ayan Sisyphos’un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ocak 2007, s.47

gelişmeler araştırılmış ve kırılma noktaları saptanmıştır. Son olarak da asıl konuya gelinerek “mekan”ın Türk Plastik Sanatlarındaki kullanımı ve güncel sanattaki durumu ele alınmıştır. Buna göre, önce resim ve heykelin daha sonra ise sınırları geçişken farklı sanatların bir araya gelerek oluşturdukları Güncel Sanat türlerinin Türk Plastik sanatlarında nasıl yansıma bulduğuna ve farklı sanatsal üretimlerin ortaya ıkmasındaki rolne değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: ağdaş, Türk, Plastik Sanatlar, Mekan, Kırılma Noktası

SUMMARY

“Art, from its beginning, since it has started, has been through many phases and has always been witness to life; in other words it appears to be an effort to know and define man –as well as the artist’s own struggle to know and define him/herself.”²

The determinants of the plasticity of an artwork, which historical, societal, philosophical, cultural, economic and similar factors shape and give meaning to, are aesthetic form and concepts. When seen from a wider perspective, the concept of space emerges as one of these concepts.

Space, in its most specific definition, contains such meanings as “a place of living, a physical medium, outer space, the sky”. However, “perception of space” varies due to the physical and cultural dimensions it has.

When this subject is approached from the perspective of plastic arts, it can be seen that space is often considered together with depth or *espace*, which is a French term, and that they are evaluated in the context of form-background relation.

Concerning our work of artwork-text, the way we are dealing with and delving into space is about how the problematics of reflection and illusion in the painting and sculpture products of plastic arts is approached visually and philosophically.

The side-by-side evaluation of sculpture, which has the quality of being three dimensional, i.e., its material and its space is concrete, and the art of painting, which is devoid of concrete material and concrete space, and is a way of production that is based solely on the illusion of material and space reveals a quite complex structure in terms of indexible (chronological) process and the result. Those who set off from such a point of view and approach, in the end found out that there are different kinds of space such as Natural space, Fictive space, Reflective space, Fragmented space, Linear space, Spatial/Deep space, Superficial space, Bird’s-Eye-View Space, Abstract space, Cosmic space and Conceptual space

Taking its start from here, this work of artwork-text whose subject is “The Concept of Space and Its Breaking Points in Contemporary Turkish Plastic Arts”, is approached within a certain plan and programme that is connected to a chronological

² Ayan, Aydın, ‘Sanat Görüşü’, **Aydın Ayan Sisyphos’un Direnci 35.Sanat Yılı Retrospektif Sergisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ocak 2007, s.47

method; firstly the concept of space is mentioned, then the developments regarding the concept of space in plastic arts within art history are investigated and the breaking points are determined. Finally, coming to the main subject, the use of “space” in Turkish Plastic Arts and its state in contemporary art are discussed. With reference to this, how firstly painting, then sculpture, and later on the practices of Contemporary Art which came into being through combining different arts whose borders are transitional, are reflected in Turkish Plastic arts; and its role in the emerging of different artistic productions, are mentioned.

Keywords: Contemporary, Turkish, Plastic Arts, Space, Breaking Points

GİRİŞ

Bir insanın yaratıcılığı, yaşamı anlama çabası sonucunda oluşan merak ve yaşadığı zaman ve mekandan aldığı etkilerle harekete geçmektedir. “Aristo’ya göre sanat, eşyada var olanı taklitten doğmuştur. ... Tanımak ve bilmek, hüküm için gereklidir.”³

Sanat tarihinde bilinen ilk resim örnekleri olan ve yaklaşık 15000 yıl önce ilk çağlarda, Güney Fransa’daki Lascaux ve İspanya’daki Altamira mağaralarında, ilkel insanların yaşamın gizemine karşı duydukları merak ve belki de kendilerini öteki güçlerden koruma isteği doğrultusunda resmettikleri hayvan imgeleri de bunun bir kanıtıdır. Duvarlara resmedilmiş bizon resimleri, tam da Aristoteles’in değindiği, insanın sanatsal üretimin başında, çevresini tanıma amaçlı taklitlere güzel birer örnek oluşturmaktadır. Bir obje veya canlıyı gözlemleyerek resmini yapmak yazının bulunmasından çok önce onunla ilgili bilgilerin notlarını tutmak anlamına gelmektedir. Mezopotamya, Mısır ve Hitit gibi büyük uygarlıklarda yazı gibi resim dışı iletişim yöntemleri de geliştiren insan, yine de görselliğin etkisinin ve yazıdan ayrı olarak doğanın yüzey üzerine aktarımının farklılığının her zaman farkında olmuş ve resim sanatının ilerlemesini sağlamıştır. İmgelerin bir yüzey üzerine aktarılacak dünyanın tasvir edilmesi çabası zamanla gerçeğe yakın bir şekilde resmetme sorununu ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla gerçekliğin yani, üç boyutun hatta zamanı da katarsak dört boyutun, iki boyutlu bir yüzey üzerinde gösterilmesinin tamamen bir yanılsama olduğu zamanla anlaşılmış, benimsenmiş ve bunu daha başarılı bir şekilde göstermek için farklı yöntemler geliştirilmesi ihtiyacı doğmuştur.

Sanat sadece kişisel bir yaratım süreci sonucunda meydana gelmez, sanatçının içinde bulunduğu zaman, mekan ve toplumdan aldığı bilgiler onun yaratımına katkı sağlar. Sonuç olarak da yaratma ya da üretme olarak adlandırdığımız sanatsal oluşum, içinde bulunulan sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, bilimsel v.b. birçok etkileşim alanından beslenmektedir. Bir kavram üzerine tartışma insanın kendi varoluş problemini sorgulaması anlamına gelmektedir. Sanatın üretim sürecinde üzerinde durulacak ve resmedilecek konu ne olursa olsun çıkış noktası her zaman insan ve çevresi olmuştur. Böylece “bulunulan yer”⁴ anlamına gelen ‘mekan’ in resim sanatında kullanım sorunu ortaya çıkmıştır. Felsefedeki anlamı uzay olarak açıklanan ‘mekan’ in

³ Şeref Bigalı, **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999, s.3.

⁴ **Okul Sözlüğü**, Milliyet, Türk Dil Kurumu, 1997, s.518.

sosyal hayattaki karşılığı “Bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin geçtiği ya da gerçekleşeceği yer: Romanda zamanın ve mekanın kullanımı.”⁵ olarak belirtilmektedir. Ancak sanatta ‘mekan’ ın incelendiği böyle bir çalışmada kullanılan terimlerin anlam ve içeriklerinin birbirlerini yanlış etkilememelerine dikkat etmek gerekmektedir. Dolayısıyla her ne kadar sözlükte bu anlama gelse de “Yer ve mekan kavramlarının içerdiği anlam birbirinden ayrıdır. Çünkü yer, büyüklük ve şekilden çok, daha kesin olarak durumu gösterir; halbuki mekan deyince, tam tersine daha çok büyüklük ve şekli düşünürüz.”⁶ Bunun içindir ki mekan, insanı bir başka sorun olan derinlikle karşı karşıya getirmektedir. “Resimde derinlik etkisi, mekan.”⁷ anlamına gelen ‘espas’ kelimesinin bu tanımı da, karıştırılmaması gereken iki anlamı, bilgi olarak bir arada sunmaktadır. Fransızca’da ‘espace’ anlamına gelen mekanla, derinlik etkisi anlamına gelen ‘espas’ terimlerinin de birbirlerinden ayrı tutulması gerekliliği bize, Plastik Sanatlar alanında mekanı incelemenden önce ‘mekan’ kelimesi ve bağıntılı olduğu diğer terimlerin kökenleriyle ilgili yeterli bilgiye sahip olunmasının önemini hatırlatmaktadır.

Buna örnek vermek gerekirse, mekanın yüzey üzerine en doğru şekilde tasvir edilebilmesini sağlayan ‘perspektif’, sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası olmuştur. Perspektif, “Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılması yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği”⁸dir. Perspektifin gelişimi Rönesans’tan günümüze süregelen ve evrimleşen uzun bir süreçtir. Sanat akımları, içinde bulunulan dönemi öznel kılan tipik özellikleri belirleyen bilimsel ve sosyolojik olaylardan beslenmektedirler. “Resimde Cezanne’ı Kübizm’in Kübizm’i Fütürizm ve Gerçeküstücülüğün izlemesi; musikide atonal ve elektronik atılımların doğup serpiilmeleri; tiyatrodaki Grotowski’nin, yontuda bir Calder’in çıkışı; sinema ve fotoğrafın kitlesel boyutta yaygınlaşması; radyo ve televizyon... herşey, perspektif düzeninin parçalanıp dönüşmesine tanık olmaktadır.”⁹ Resim sanatında mekanı incelerken perspektifin yanı sıra üzerinde durulacak konular yukarıda değindiğimiz derinlik ve düzlem gibi terimlerle çoğaltılabilmektedir. Bu çalışmada perspektifin, dolayısıyla üç boyutlu bir görsellik yanılmasının resim

⁵ **Büyük Larousse**, cilt:15, s.7948.

⁶ Rene Deccartes, **Felsefenin İlkeleri**, 1664, çev: Mesut Akın, s.107.

⁷ N.Keser, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, 2005, Ankara, s.122.

⁸ Metin Sözen; Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1986, İstanbul, s.189.

⁹ Enis Batur, **Estetik Ütopya**, B/F/S Yayınları, 1987, s.53.

sanatına girişiyle resim içerisinde mekan oluşumunun geçirdiği değişim farklı sanatçıların yapıtları üzerinden açıklanacaktır.

“Resim, heykel ve mimaride kullanılan bir orantı kanunu. Bir bütün içindeki parçaların ilişkilerini kurmak için kullanılan klasik bir formül olan altın oran”¹⁰ da resim sanatının gelişiminde dönüm noktası olarak sanat tarihinde yerini alan bir diğer yöntemdir. Altın oran, tek kaçışlı veya iki kaçışlı perspektif gibi yöntemler ve sanatta kullanılan bir çok resim elemanının kompozisyona olan etkisi de sanatta ‘mekan’ın oluşturulması sorununu irdelerken karşılaşılacak temel sorunlardandır.

Bu noktada tarihin gelişim serüveni incelenerek mekan sorununun ne gibi evrelerden geçtiği zmsenmeli ve sanatçının günümüz sanatında ‘mekan’a dair kendine ne gibi çıkış noktaları bulduğu ve bu yeni açılımları ve soruları nasıl değerlendirdiği tartışılmalıdır.

Mekan olgusunun ağdaş Türk Sanatındaki yerini incelemeyi konu edinen bu çalışmada amaç, Cumhuriyetin oluşumundan sonra Türk Plastik Sanatlarında mekan kullanımının ve mekan kavramına bakışın geçirdiği değişikliklerin sanatçıların yapıtları üzerinden ele alınması olacaktır. Bunun için de ‘ağdaş Türk Sanatında Mekan Olgusu ve Kırılma Noktaları’ isimli bu çalışmada ilk olarak, yukarıda kısaca değinilmiş olan mekanla bağlantılı terimler ve mekanın kavramsal alt yapısı incelenecektir.

Çağdaş Türk Sanatında mekanın kullanımını ele almadan önce sanat tarihindeki mekan kavramının kırılma/dönüm noktalarını belirlemek ve sonrasında bunların Türk sanatına etkilerini tespit etmek kaçınılmazdır. Sanat Tarihinin gelişim süreci içerisinde, mağara dönemi resimlerinden; Mısır, Yunan ve Roma dönemi resmindeki mekan anlayışına; Ortaçağ sanatında mekanın kullanımından Gotik dönem sonrasında Rönesans, Barok ve 20.yüzyıla dek uzanan diğer dönem üslupları ve akımlarda mekan kavramına farklı yaklaşımların ele alınacağı bu çalışmada yöntem olarak, sanat tarihinin başlangıcından itibaren her dönemden bazı sanatçıların eserlerindeki ‘mekan’ kullanımları kısaca incelenecektir. Bu bağlamda, resim yüzeyine mekanın aktarımı konusunda bir dönüm noktası olarak gösterilebilecek eserleri ile Giotto ve daha başka birçok önemli sanatçıya yer verilmesi gerekmektedir.

Sanat tarihinde mekanın incelenmesi sonrasında Türk Sanat Tarihine, Batılılaşma Dönemi Türk Sanatında Mekan, Cumhuriyet Dönemi Türk Sanatında Mekan ve 1950 sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan ana başlıkları altında

¹⁰ Keser, 2005, s.34.

değınilecektir. Osmanlı dönemindeki resim anlayışı ve sonrasında batılı resmin etkisi, günümüz sanatının mihenk taşlarıdır. Bu süreç doğrultusunda Cumhuriyetin oluşumuyla birlikte izlenen kültür politikaları Türk sanatını ve yurt dışına giden sanatçıları etkilemiştir. Bu etkilenimlerin yeni gruplar doğurması kaçınılmazdır. Müstakiller, D Grubu, Liman Grubu ve On'lar Grubu gibi sanatçı topluluklarıyla birlikte sanata bakış değişmiş, 1950 sonrasında ise soyut sanatın hakimiyeti Türk sanatında da etkilerini göstermiştir. Soyut Dışavurumcu sanat sonrasında dünya çapında yaygınlaşan Bienal gibi uluslar arası sanat etkinliklerinin varlığıyla da, Fluxus Hareketi, video sanatı ve enstelasyon gibi yeni oluşumlar Çağdaş Türk Sanatında yankı bulmuş ve farklı yönelimlerin ortaya çıkmasına neden oluşturmuştur. Sonuç olarak özellikle 1923 sonrası Türk sanatının evrimi üzerinde durulacak olan bu çalışmada Türk sanatçıların 'mekan' kavramına yaklaşımları ele alınacak ve görsel örnekler üzerinde incelenecektir.

1 MEKAN KAVRAMI VE RESİMDE MEKAN

Sanatın temel sorunlarından biri olan mekanı anlamak ve farklı sanat dallarında mekana nasıl yaklaşıldığını görmek için öncelikle ‘mekan’ kelimesinin anlamlarının ayrıca bilim felsefeyle olan bağının kısaca gözden geçirilmesi gerekmektedir. Sözlükte “Yer, bulunulan yer”¹¹ anlamına gelen mekanın sanattaki yerini irdelemeden önce bu kavramın, tarih içerisindeki oluşumu ve geçirdiği değişiklikler incelenmelidir. Bu konuya yaklaşımda başvurulacak ilk isimler ise sanat tarihinin temel kavramlarını derinlemesine irdeleyen, Wölflin, Morelli, Riegl ve Burckhardt gibi sanat tarihçi ve eleştirmenlerdir.

Geçmiş dönemlerdeki düşünürlerin günümüze ulaşan araştırmaları, bize tarihle ilgili daha fazla bilgi sahibi olma şansı tanımaktadır. Mekan ile ilgili ilk araştırmalara bakıldığında bu kelimenin oluşumunda rol oynayan belli başlı filozoflara ve öğretilerine ulaşılabilmektedir. Bu öğretilerin en önemlilerinden sayılan ve filozofun öğrencileri tarafından oldukça kıymetli kabul edilip anlayışı sürdürülmeye ve gelecek nesillere aktarılmaya çalışılan eserlerden birisi de Platon’un (İ.Ö.427-347) “Timaios” adlı kitabıdır. Kitapta, olan; olduğu yer ve olup olmadığının nasıl bilineceği üzerine düşünceler yer almaktadır. “Şunu göz önünde tutmalıyız ki damganın vurulduğu yatak, alacağı bütün şekillere sahip olmadıkça bu sonuca elverişli olmaz. .. Demek ki bütün türleri içine alacak olan, bütün şekillerin dışında bir nesne olmalıdır.”¹² Aristoteles’in “Timaios” üzerine yaptığı yorumlarda madde ile yer (topos) aynı kabul edilmektedir. Ancak bütün bu sorgulamalar mekanın tam olarak ne olduğuna ve sınırlarına cevap olamasa da, bizi eski zamanlardan beri tartışılan temel sorunlarla karşı karşıya getirmektedir. 17.y.y.’a dek Yeni Platoncu okuldan, kiliseye tüm batı kültürü, bu kitaptan etkilenmişlerdir. Platon’un varoluşla ilgili günümüze ulaşan görüşlerinden sonra mekanın kavramsal alt yapısını incelerken düşünceleri ve buluşları üzerinde durulması gereken ve batı akılcılığının gelişiminde önemli yere sahip Pytagoras, Euklides, Demokritos ve Descartes gibi filozofların düşüncelerine de kısaca değinilmesi doğru olacaktır.

Pytagoras (İ.Ö.570-480), altın oran ve perspektif gibi mekanın iki boyutlu düzleme daha gerçekçi ve ‘doğru’ aktarılmasını sağlayan yöntemler bilinmeden, dünyadaki biçimlerin sayılarla ifade edilebildiğini ve nesneler arasındaki bütünlüğün

¹¹ **Türkçe Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu, s.561.

¹² Platon (Eflatun), **Timaios**, Çev: Erol Güney, Lütfi Ay, Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri, s.60.

sayıların birlikteliğiyle olacağını keşfetmiş ve “sayı gizemciliği ve matematik simgecilik de” denen Pitagorasçılık öğretisini ortaya atmıştır. Bu öğretiye göre “Biçim sayıya ve ölçüye özgüdür. Her biçim, bir sayı oranıyla belirlenir. Her uyum da sayıca belirlenmiştir. Sayı bütün nesneleri uyumlu ve böylelikle de tanınabilir kılar.”¹³ Matematik ve Geometri bilimlerinin temelleri her ne kadar Mısır ve Mezopotamya’ya dayansa da Antik Yunan döneminde başka düşünürlerin görüşleriyle de geliştirilmişlerdir. Pytagoras’ın alan kavramını ve bunun sayılarla olan bağına sorgulamasının ardından Mısır’da yaşamış olan Euklides, “algılanan gerçekliğin soyutlanarak, dünya ile matematiksel nesneler arasında ilişki kurulması üzerine yoğunlaşmıştı.”¹⁴ 17.y.y.’dan sonra matematik ve geometrinin Öklidyen olmayan farklı görüşlerle beslenerek değişik boyutlar kazanmasına dek bu verilerle hareket edilmiş ve mekan bu bilgiler doğrultusunda çözümlenmeye çalışılmıştır. Euklides’in geometrinin temel kurallarını oluşturması mekanın yüzey üzerine aktarımında yapı taşlarını oluşturmuş ve geleceğe ışık tutmuşlardır.

Bilgiye ulaşmak için eldeki verilerden şüphe duyulması gerektiğini ve ancak bu şekilde doğru bilgiye ulaşılabileceğini iddia eden Descartes (1596-1650) ise, “İnsanların bütün düşünceleri birbirine bağlıdır, birbirinden çıkar.”¹⁵ demektedir. “Descartes mekan ve nesnenin birbirlerinden ayıramayacağını savunmaktadır. Yer ya da iç yer, bu yerde bulunan cisim, ancak düşlerimizde birbirinden ayrılır. Çünkü gerçekte, yeri oluşturan uzunluk, enlilik ve derinlikçe uzam, cismi de oluşturur.”¹⁶ “Yer ve mekan kavramlarının içerdiği anlam birbirinden ayrıdır. Çünkü yer, büyüklük ve şekilden çok daha kesin olarak durumu gösterir; halbuki mekan deyince, tam tersine daha çok büyüklük ve şekli düşünürüz.”¹⁷

Yukarıda değinilen 17.y.y.’dan sonraki değişiklikler bu noktada farklı görüşlerle örneklendirilebilmektedir. Descartes’in insanın varoluşunun başlangıcından itibaren sahip olduğu bilginin varlığı görüşüne John Locke (1632-1704) karşı çıkmakta ve insanın çevresini deneyimleyerek bilgileri edinebileceğini söylemektedir. “Ona göre, nesneler hakkındaki bilgimiz deney ve duyumlardan oluşur. Düşünce ise bunlara bağlı

¹³ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1973, İstanbul, s.259.

¹⁴ Cenk Beyhan, **Mekan Kurgusu ve 20.y.y. Resim Sanatında Yansımaları**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s.4.

¹⁵ Beyhan, s.57.

¹⁶ Rene Descartes, **Felsefenin İlkeleri**, Çev: Mesut Akın, s.107.

¹⁷ Descartes, s.107.

gelişir.”¹⁸ Bu noktada Kant da, “insanın doğadaki nesneleri oldukları gibi değil, sahip olduğumuz bilgiye dayanarak bilebileceğimiz ve deneyden gelmeyen bir bilgi çeşidi ile doğanın başka türlü algılanabileceği görüşü, daha sonra Modern Sanatta ortaya çıkan bazı olgular ile paralel görülmüştür.”¹⁹

Görsel algı, uzam ve mekan gibi konuları inceleyen ve cevaplar arayan diğer antik çağ düşünürlerinden birisi de Demokritos’tur. Materyalist doğa bilimlerinin ilk temellerini atan ve varlık kavramını sorgulayan Demokritos, evrendeki herşeyin bir açıklaması olduğu ve varolanın dışında bir de varolmayan düşüncesiyle ilgilenmiştir. Böylece ‘uzam’ ve ‘boşluk’ kavramları ortaya çıkmıştır. Türkçeye Kaya Özsezgin’in çevirdiği François Cheng’in “Boşluk ve Doluluk-Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi” adlı kitabında boşluk kavramının karşılıklı etkileşime olanak tanıdığı belirtilmektedir. Bu etkileşimle kastedilen sadece boşluğun değil bunun zıttıyla yani dolulukla birbirlerini tamamladıklarıdır. Görsel algılamada üzerinde durulması gereken bir diğer önemli isim de, Isaac Newton (1642-1727)’dur. Fizik ve mekanik üzerine çalışan Newton, ışığın yapısı ve renklerin oluşumu üzerine araştırmalar yapmış ve ilk teleskobu icat etmiştir. Yukarıda değinilen Descartes ve Locke gibi filozof ve bilim adamlarının tartıştığı, uzayın kendi başına varolup olmadığı konusu için Newton’un görüşü uzayın tamamen ayrı bir gerçeklik olarak kabul edilmesi gerektiğidir. Isaac Newton’un resmin temel elemanlarından biri olan renkle ilgili çalışmalarının mekana etkisi üzerine aşağıda daha ayrıntılı değinilecektir.

Harvey’nin “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında Foucault mekana toplumsal iktidarın gerekliliğini mecbur kılan bir kap olarak bakmaktaydı. “Mekan doğal bir ‘olgu’ olduğuna göre, mekanın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekan ve zamanın Tanrı’nın haşmetini yansıtmak üzerine değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak ‘insan’ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı.”²⁰ İnsanın özgürlüğünü kolaylaştırmayla zıtlık oluşturacak şekilde; aynı bir resimde gösterilmek istenen tüm elemanların biraraya getirilerek bir bütünlük ve hakimiyet kurma durumunda olduğu gibi Colbert ise Fransa’da, mutlakiyetçi bir yönetim ve monarşinin aktif olabilmesi için Paris’i odak noktası olarak belirlemiş ve mimari düzenlemenin buna göre yapılmasını sağlamıştır.

¹⁸ Beyhan, s.9.

¹⁹ Bayhan, s.8-9.

²⁰ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, 1997, İstanbul, s.279.

Bu noktada mekanın felsefik ve sanatsal anlamlarından uzaklaşarak, özel mülkiyet olma haline ve tarih içerisinde metaya dönüşmesi noktasına gelinmektedir.

Resim sanatı görsel yolla algılanabilen bir sanat dalıdır ve gösterilmek istenen her ne ise, bir kadrajın içinde sınırlandırılmış ve belli bir amaca hizmet ediyor olacaktır. Bu amaç gerek doğanın yüzey üzerine aktarımı, gerekse öznel bir yorum olsun göstergelerin, belirli bir tutarlık ve sanatın kompozisyon kuralları içinde yüzeye aktarılması gerekmektedir. Ana dalı ne olursa olsun sanat, Plastik ve Kavramsal elemanların birlikteliği sonucu oluşmaktadır. Kullanılan yüzeyin boyutu, dokusu, dikey veya yatay olarak belirlenmiş kadraj ve kompozisyonun bununla uyumu ve bu yüzey üzerine uygulanan malzemenin bütünlüğü resim için önemlidir. Yüzeye uygulanan malzemeyle kastedilen kalem, boya, fırça, kolaj malzemesi, 'airbrush' veya 20.yüzyılla birlikte oluşan ve gelişen dijital baskı kullanımı, resim yüzeyinde elde edilmek istenen çizgi, leke veya bunların çoğul kullanımıyla da oluşturulabilecek farklı kompozisyonlara olanak tanımaktadır. Resim iki boyutlu bir yüzey üzerine değil de, hacimli bir form üzerine uygulansa aynı malzeme ve kadraj seçimi gibi sorunlarla gene karşılaşılacaktır.

“Uzayın sınırlanmış bir parçası olan mekan, ayrıca bir mimari ürünün dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu olmaktan çıkaran özellik bir mekana sahip olmasıdır. Yapı onun sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekan boyutu kazanır.”²¹ Yukarıda kısaca “Dünyanın ölçümü” anlamına gelen “Geo”-“metri”nin oluşmasında ve gelişmesinde büyük rol oynayan filozoflar ve mekan kavramına değinilmiştir. “Resimsel mekan, yüzey geometrisi, üç boyutluluk ve uzamsal yanılsama birbirleriyle bağıntılıdır.”²² Felsefeyle bağının incelenmiş olduğu mekan anlamına gelen uzam ile boşluk ve doluluk zıtlıklarının birlikteliğinden meydana gelen mekan kavramlarının sanatla ilişkilendirilerek tarih içerisindeki gelişimlerine geçmeden önce resimde mekan ve temel elemanlara değinmek faydalı olacaktır. Bu temel elemanlar, yüzey; çizgi; ton/açık-koyu ve renk olarak sıralandırılabilir. Başka bir yorum ise: “Bir sanat eserini çözümlemek için... böyle beş eleman vardır denebilir: çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekan, ışık-gölge ve renk.”²³ Ancak iki boyutlu yüzey üzerinde oluşturulmaya çalışılan üç boyutlu bir algı yanılsamasını bu başlıklarla sınırlandırmak yeterli derecede

²¹ Metin Sözen; Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1986, İstanbul,s157.

²² Beyhan, s.35.

²³ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, İstanbul, sf:38.

açıklayıcı olamayacağından, arada perspektif ve altın oran gibi uygulama yöntemlerine ve espas, kısaltım (rakursi) gibi terimlere de yer verilecektir.

Resmin yüzeye aktarımında kullanılan en temel eleman olan nokta ilk olarak duvar, sonraki dönemlerde kağıt; ahşap plaka ya da kullanılan malzeme her ne ise onun üzerinde iz bırakma amacıyla uygulanmıştır. Çizgi ise birçok noktanın birleşiminden oluşan ve yüzey üzerinde farklı planlar oluşturmaya yarayan temel elemanlardan birisidir. Resimde mekanı en yalın haliyle oluşturmak için kullanılan bu eleman sayesinde yüzeyde istenilen şekil ve formlar oluşturulabilmektedir. Resim kompozisyonunun içindeki yüzeylerin sınırlarını belirlemede kullanılan çizgi, resmedilmek istenen mekan ve onun içerisindeki nesneleri oluşturan kavramsal bir öğedir. Burada çizginin kavramsal bir öğe olarak nitelendirilmesinin nedeni gerçekte objeleri belirleyen çizgi gibi sınırların olmayışıdır.

Resim sanatında mekanın yüzey üzerine aktarılabilmesi için nesnelerin üzerindeki ışık-gölgenin ve arasındaki mesafenin oranları önem taşımaktadır. Işık-gölge ve çizgi gibi iki ayrı elemanın bir nesnenin resminin yapımındaki ortak paydası çizgi değerleridir. Çizgi değeri, tonlamadan önce ve tonlamanın yapılacağı noktaları belirleyen bir diğer temel öğedir. İmgenin betimlenmesinde kullanılan tüm bu elemanların kompozisyonun oluşumunda birbirlerine etkisi büyüktür. Işığın yönü doğrultusunda çizgi değerlerinin yanlış gösterilmesi tonlamanın hatalı yapılmasına ve dolayısıyla mekana etki etmektedir.

“Ton’ kelimesi birçok sanatlarda kullanılır. Her halde ilk defa müzikte kullanıldı, fakat onaltıncı yüzyılda sanat eleştirmesinin başlamasıyla resimde de kullanılmıştır.”²⁴ Resim sanatında ise, açık ve koyu planların gösterilmesinde kullanılan temel bir öğedir. “Kütle mekan ilişkisi; açık-koyu, renk ve boşluk mekan olgusunu kavramamızı sağlar.”²⁵ Resimde ışık ve gölgenin yerini göstermek için siyah beyaz bir çalışma yapılıyorsa açık ve koyu alanların oluşturulması ya da renk verecek malzemelerle çalışılıyorsa renklerin tonal değerleri kullanılmaktadır. Mekan içerisine yerleştirilmiş nesnelerin formları, ışık ve gölge sayesinde algılanabilmektedir. Doğal veya yapay ışık kaynaklarıyla objelerin formları büyüklükleri ve dolayısıyla mekandaki konumları görülebilmektedir. Mekanının algılanmasında en büyük etkisi olan gölge, üzerine ışık vuran bir nesnenin ışık almayan yüzeyindeki karanlık alandır. İ.S.1.y.y.’da yapılmış olan Pompei Villasından bir duvar resminde, tavana kadar çıkan sütun resmini

²⁴ Herbert, 1974, s.41.

²⁵ Beyhan, s.82.

ve hemen bu imgenin yanına, içinde bulunulan mekandan düşen bir gölge desteklemektedir. Burada gölge, resmi tamamlayıcı bir unsur olabildiği gibi gözü kandırarak mekanı etkileyen bir unsur haline de gelmektedir.

Çizgi, ton ve gölge gibi temel öğelerin açıklanması bazı üslup özelliklerinin anlamlandırılması için şarttır. Wölfflin sanat tarihinin temel kavramlarını incelerken 'çizgisel' ve 'gölgesel' üsluplar üzerinde durmuştur. 'Çizgisel' üslupla, nesnelerin sınır çizgilerine (kontürlerine); 'gölgesel'le ise sınır çizgisinden (kontürlerden) bağımsız olarak açık, koyu ve kütleye odaklanılmaktadır. 'Çizgisel' üslupta figür ve objelerin sınırları belirgin ve keskin bir şekilde resmedilmektedir. 'Gölgesel'de de, sınırlar neredeyse zorla seçilecek bir şekilde ortadan kaldırılarak, form fon ayrımı, ışık ve gölgenin etkisiyle verilmektedir. Barok ve Rönesans dönemi resimlerde bu ayrım örnek resimler üzerinden daha ayrıntılı irdelenecektir.

Resmin temel elemanlarından biri olan renk, Isaac Newton'un (1642-1727) evindeki bir karanlık odada küçük delikten geçirdiği bir güneş ışığı hüzmesiyle gerçekleştirdiği bir deneyle anlaşılmaya çalışılmıştır. Antik çağa kadar uzanan renk ilgisi, Epikuros'un renk ve ışık arasında bir bağ olduğunu farketmesiyle ve Freiburg'lu Theodoric'in gökkuşağını araştırmasıyla zaman içerisinde daha iyi anlaşılmıştır. Bunlar sonucunda ışığın nesnelere vurduğunda kırılarak bu nesnelerin ışığın belirli kısmını emdiği ve bazı kısımlarını da emmeyip yansıttığı anlaşılmıştır. Renkli ışıkların birleşimi ise beyaz rengi oluşturmaktadır. Böylece birincil yani ana renkler olarak belirlenen ve bunların bir araya gelişine oluşan ara renkler ve renk skalası oluşturulmuştur. Kontrast renkle, karşıt renk ifade edilmekte ve üç ana renkten ikisinin birleşiminden oluşan bir ara renkle, diğer üçüncü ana rengin karşıtlığından oluşan armoniye işaret edilmektedir. Goethe de 1810 yılında tayfda olan renklerin gerçekte gözlemlenenenden daha sınırlı olduğunu iddia ettiği bir renk kuramı yazmış ve Newton'un kuramını eleştirmiştir.

Renklerin sosyo-psikolojik anlamları vardır. Belli renkler belli hiyerarşileri gösterebileceği gibi farklı anlamları da beraberinde barındırabilmektedir. Örneğin mor renk hem asaleti hem de aynı zamanda siyahla birlikte matemi ifade etmekte kullanılmaktadır. Her ne kadar renklerin simgesel veya kavramsal anlamları da olsa belirli dönemlerde bunlar yadsınarak sadece işaret edilmek istenen konuya yoğunlaşıldığı dönemler de olmuştur. Buna örnek vermek gerekirse Rönesans'ta rengin nesneyi 'olduğu' gibi yansıtmak üzere kullanıldığına değinilebilir. Bu tarz simgesel durumlara Meryem'in elbisesinin daima mavi, mantosunun kırmızı olduğu örneği verilebilir. 16-18.y.y. 'da rengin maddesel gerçekliğin yansıtılmasında kullanılan bir araç

olarak kullanılması hali yerini gölgesel üslup farklılıklarına bırakmıştır. Açık ve kapalı kompozisyon ayırımına dek uzatılabilecek renk ve gölgeye kazandırdıkları konusu Rönesans ve Barok dönemlerde mekan incelenirken daha ayrıntılı olarak irdelenecektir. Resim sanatında gerçekliğin daha fazla elde edilmesi için kullanılan rengin bu rolü 19.yüzyıla dek sürmüştü ve bazı değişikliklerle birlikte ise değişmeye başlamıştır. “Christophe Le Blon, Moses Harris ve Chevreul gibi bilim adamları da renklerin sınıflandırılması ile uğraşmış ve renk katalogları oluşturmuşlardır. Bunu biraz daha açıklamak gerekirse, Chevreul'den bu yana renklerin karşıtlık ve tamamlayıcılık ilkeleri gerçek bilimsel açıklama ve sınıflandırılışa kavuşmuştur.”²⁶

Geometrinin resim sanatında mekan ile ilişkisi, yüzey üzerinde yanılısma oluşturma çabalarıyla doğmaktadır. Bunun ilk örneklerinden birisi de perspektiftir. Latince'den gelen perspectiva yani perspektif sözcüğü sözlükte, “Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılısamayı yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği”²⁷ olarak tanımlanmaktadır. İlk perspektif kitabı olan “Della Pittura”yı Alberti, Rönesans döneminde yazmıştır. Tek kaçış noktalı perspektif de denilen merkezi perspektif, resimdeki bütün objelerin kaçışlarının resim düzlemine paralel olan ufuk çizgisindeki tek bir noktaya doğru yönlendirilmesi biçiminde uygulanır. Leonardo da Vinci'nin “Kahin Kralların Tapınması” resminin etüdü merkezi perspektife örnek gösterilebilmektedir. Merkezi perspektif ve yüzey üzerinde derinlik yanılısamayı yaratma çabaları için bu tekniği anlattığı ve sorguladığı kitabında Alberti, çeşitli araçlardan ve bunlarla objelere bakılarak bu yöntemin daha net görülebilmemesinden bahsetmektedir. “Bu tip düzeneklerin ana hedefi ressamın gözünün önüne, üç boyutlu mekanı izdüşümsel olarak görme imkanı verecek bir araç yerleştirilerek matematiksel hesaba başvurmada hatasız perspektif görünümünü çizibilmesini sağlamaktır.”²⁸

Burada bahsedilen ufuk çizgisi ve kaçış noktası gibi kavramlar resimdeki kurgusal elemanlardır. İki kaçış noktalı perspektifle ise, mekanda duran objenin tek bir yüzeyinin değil de alt veya üst çaprazdan bakarak üç yüzeyinin de görülebilmemesini sağlayan daha doğru bir yaklaşım vardır. İlk defa 15.yüzyılda sanat yazarları tarafından kullanılmaya başlanan ‘Çizgisel Perspektif’, “Lineer perspektif, düz bir yüzeyde mesafe ve mekan illüzyonu yaratmak için kullanılan matematiksel bir sistemdir. Perspektif

²⁶ Beyhan, s.77.

²⁷ Sözen; Tanyeli, 1986, s.189.

²⁸ Beyhan, s.22.

objelerin değişik mesafe ve pozisyonlarına göre belirlenen görünümler.”²⁹ olarak açıklanmaktadır. “Çizgisel Perspektif, Bizans ve Orta çağ resmindeki gibi “bilimsel olmayan”; Rönesans’ta keşfedilen “bilimsel “ ya da daha etkili bir tanımlamayla “abartılı bilimsel”; ve son olarak, anamorfik, eğrisel ve dikgen gibi yöntemleri bir grupta toplarsak üç türe ayrılabil­diği görülür. Çizgisel olmayan perspektif ise açık-koyu ve rengin, derinlik ve mekan ile ilişkisini kuruyordu.”³⁰

Anaksagoras’tan etkilenen Vitruvius’un (İ.Ö. 1.y.y.) bu keşfi, döneminde tragedyaların sahnelendiğı ve bu tiyatro sahnelerini ve dekoru daha gerçekçi kılmak için optik yasalarının araştırılarak geliştirilmeye çalışıldığı kaynaklardan öğrenilebilmektedir. Pavel Florenski, mekanın yüzey üzerinde en doğru şekilde gösterilmesine yarayan perspektif yöntemi için “Perspektif eğitimi, ehli­leştirmeden başka bir şey değildir.”demektedir. Florenski “Tersten Perspektif” isimli kitabında sanatın görevinin gerçekliğı kopyalamak olmadığını, onu anlamaya çalışmak ve sonrasında simgeler aracılığıyla bu anlayışın dışavurumunu sağlamak olduğunu belirtmektedir. Heykel sanatında yükseklik, genişlik ve derinlik kullanılarak çalışılırken, resim sanatında sadece genişlik ve yükseklik faktörleri devreye girmektedir. Hacim, ışık ve gölgeyle ortaya çıkartılırken perspektif ise önceden belirlenmiş belirli noktalarda buluşan çizgilerle formların mekan içerisindeki mesafe ve yerlerini konumlandırmaktadır. Bir objenin resim kadrajının en önüne tamamı görülemeyecek şekilde kesilerek yerleştirilmesi dahi, resmin merkezindeki kurgunun geriye gitmesini ve öndeki nesnenin ilk plan olarak algılanarak gözün merkeze yani bir diğ­er plana yönelmesini sağlamaktadır. Odaklamanın öndeki nesneye yapılan hali ise ‘Geriye itmek’ olarak açıklanmakta ve bu tekniğ­e ‘repousser’ denmektedir.

‘Geniş açılı perspektif’ özel perspektif yöntemlerinden bir diğ­eridir. “Temel amacı, sabit bir nokta ve mesafeden görme konisi içine sığmayacak denli geniş ya da uzun olan büyüklüklerin resim düzlemine aktarılması olan bu yöntem, merkezi bir eksenden 180 derecelik bir bakış alanı oluşturacak şekilde dönerek elde edilen panoramik görüntünün yüzeye aktarılmasıdır.”³¹ Artık ‘balık gözü’ de denilen geniş objektifli fotoğraf makineleriyle günümüzde bu kolaylıkla elde edilmektedir. Gerçeğ­e en yakın halin sağlanması perspektif aracılığıyla daha doğru ve mümkün olmuştur. Perspektif mekanın görsel çözümlenmesinde oldukça etkili olacak başka buluşlara

²⁹ Keser, 2005, s.202.

³⁰ Beyhan, s.81.

³¹ Beyhan, s.40.

öncülük etmiştir. Her ne kadar sadece mimariyle ilintili olduğu düşünülse de aslında Plastik Sanatları da oldukça etkileyen Poincare'in uzaydaki şekillerin konumlarının çözümlenmesinde kullanılan 'Topoloji' ve Batlamyus'un yeryüzünü bir bütün olarak algılama ve doğru bir şekilde aktarma üzerine kurulu 'ızgara' sistemi de bu buluşlara örnek oluşturmaktadır. Bu sistemle düz bir yüzeyde mekan matematik ilkeleri doğrultusunda gösterilebilmektedir.

Eukleidien perspektif ve ızgara sistemi, geometrinin resim sanatında mekanla olan bağının kurulmasında izlenen birer yol olmuşlardır. Yine Euklid'in 13 kitaptan oluşan 'Elementler' isimli çalışmaları, Pythagoras'ın çalışmaları ve Luca Pacioli'nin 'De Divina Proportione' isimli kitabında geçen araştırmalarda ise doğadan yola çıkılarak tüm sanat dallarında kullanılabilecek 'Altın Oran'a ait bilgiler bulunmuştur. 'Altın Oran'a doğadan yola çıkılarak ulaşılabilmesi beş köşeli deniz yıldızı veya kar kristalleriyle / altı köşeli fraktallar gibi birçok şekilde örneklendirilerek açıklanabilmektedir. Altın Kesim olarak adlandırılan "bu görsel kavram şu şekilde de açıklanabilir: Bir uzunluk öyle iki parçaya ayrılmalıdır ki, küçük parçanın büyüğe oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun. (bu tarif Eucleides'in 'Stoikheia'sındaki denklemin ifadesidir.)"³² Doğadaki simetriden yola çıkılarak oluşturulmuş bu oran, gerçeğin sanat yoluyla daha doğru ve güzel olarak aktarılması için kullanılmaktadır. Ancak altın oran, sanatçılar tarafından bir kural olarak değil de kompozisyon kurulumunda yardımcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Sanat alanında yapılan ilk örnekleriyle antik Mısır'da karşılaşılan 'Altın Oran veya kesim' Aztek dekorasyon örneklerinden, 20.y.y.'daki Piet Mondrian'ın resimlerine ve günümüzde sanatçı kompozisyonlarında; mimari yapılarda kullanılmaktadır.

Yüzyıllar boyunca resim sanatında yüzey üzerinde üç boyut hissinin görselleştirilmesini mümkün kılan; sanat tarihinde 'Altın Oran' ve 'merkezi perspektif' gibi keşfedilen, geliştirilen ve kullanılan birçok yöntemden bir diğeri de, 'Orthografik izdüşüm'dür. Merkezi perspektif anlayışındaki gibi, tek veya çift kaçış noktası kullanımından farklı olarak bu yöntemde, ışığın nesnenin yüzeylerine dik düşürülmesi sağlanır ve tam karşıdan bakılmak suretiyle görüntüsü resmedilmek istenen yüzeye düşürülmesi sağlanır. Bu dik izdüşüm yönteminin gösterilmek isteneni daha gerçekçi bir şekilde vermesi için 'Eğik Paralel İzdüşüm'/'Kavaliyer Perspektif' yöntemi geliştirilerek eğik görme ışınlarıyla resmedilmek istenen objenin ön ve yan planlarının görüntüleri birbirlerine eklenmektedir. Buna verilecek en iyi örnek ise, Mısır resmindeki

³² Beyhan, s.34.

figürlerin vücutlarının farklı yönlerden bakılarak görülebilecek planlarının tek bir taraftan birlikte gösterilmesidir. Figür ve nesne gibi mekan içerisine yerleştirilebilecek elemanların bu tarz farklı yöntemlerle resmedilmesi mekanı birebir etkilemektedir.

“Camera Obscura’nın, Rönesans’ta yaygın olan ızgaralı çerçevelerden farkı, biçim ve oranları izdüşümsel olarak göstermekten çok daha fazlasını yapıp, görüntüyü ışık yoluyla yüzeye düşürüyor olmasıydı. Basitçe anlatılırsa, üzerine stenope denilen küçük bir deliğin açıldığı bir kutu/oda sayesinde, görüntüde yer alan nesneler üzerinden yansıyan ışık, bu delikten geçerek, ters olarak kutunun iç yüzeyine düşmektedir. Bu prensipten yola çıkılarak geliştirilen aygıt ile görüntü bir ekran üzerine aktarılmıştır.”³³ Daha sonra Girolamo Cardano tarafından geliştirilip önüne bir mercek yerleştirilerek görüntünün büyütülmesi ve ters görüntünün ikinci bir yansıtıcıyla düzeltilerek kullanılması ise, bu icadın yüzyıllar boyunca kullanılmasını sağlamış ve hatta farklı fikirlerin gelişmesine olanak tanımıştır. Böylece ‘Karanlık Oda’ da denen ‘Camera Obscura’ sayesinde yüzey üzerinde mekanın yansımaya gören her göz şahit olabilmektedir. Bir ressamın açık-koyu ve kompozisyon kurgusunu oluşturmada birçok olanak tanıyan bu buluşun katkısına, 18.yüzyılda Vermeer’in resimlerinde değinilecektir.

Yukarıda temel elemanlarına değinilen resmin mekan sorununun özünde “Resimde derinlik etkisi, mekan.”³⁴ anlamına gelen espas yatmaktadır. İki boyut üzerinde üç boyut etkisi yaratmaya, resme derinlik katma yani espas yaratma denmektedir. Formların mekanda bilinçli olarak üst üste veya arka arkaya getirilmeleri derinlik etkisini desteklemekte ve espas yaratmaktadır. Resimde perspektif kullanılmadan da üst üste, yan yana veya arka arkaya konan objelerle ön-arka ilişkisiyle mekan belirtilebilmektedir. „Kütleler kapladıkları yer, yani sahip oldukları uzam ile kendi mekanlarını yaratmaktadır. Birden fazla nesne arasındaki konum, oran, açık-koyu ve renk ilişkileri, sınırsız bir boşluk/ uzayda mekan olgusunu kavramamıza olanak verir.”³⁵ Hareket halindeki figürlerle, yüzey üzerine resmedilen mekanın derinliği daha rahat verilebilmektedir. Bunu Pieter Brueghel’in “Düğün Yemeği” (Wedding Banquet) resmiyle örneklendirebiliriz çünkü resme sağ ön köşeden giren ekmek tepsiyle kompozisyonun merkezine çekilen göz servis yapan, birbirlerine yemek uzatan ve yemek yiyen insanların hareketleriyle gözü resim içerisinde dolaştırmakta ve mekanı

³³ Beyhan, s.85.

³⁴ Keser, 2005, s.122.

³⁵ Beyhan, s.82.

ayrıntılı bir şekilde görüp algılamamıza olanak tanımaktadır. Resimde kompozisyon kurgusu yapılırken eskiden beri kullanılan en temel yöntem „üçgen kompozisyon“dur. Bu kompozisyon kurgusu merkezi odak haline getirdiği ve gösterilmek isteneni direkt olarak hedeflediği için birçok dönemde farklı sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Raffaello, „Çayırındaki Meryem“ (1505) resmiyle, seçtiği konunun farklı varyasyonlarının üçgen ya da piramidal kompozisyon tekniğinde eskizlerini yapmış ve en sonunda bu yapıtın düzeninde karar kılmıştır. Daha 16.yüzyıla gelmeden çok önce yaklaşık olarak İ.Ö.25 yıllarında yapıldığı bilinen „Laokoon ve Oğulları“ heykel topluluğu da yine üçgen-piramidal bir kompozisyonudur.

Wölfflin Sanat tarihinin temel kavramları isimli kitabında 16.yüzyıldaki kompozisyon anlayışında 15.yüzyıldakinden daha fazla düzlemsel bir alt yapı olduğundan bahsetmektedir. Bu, 16.yüzyılda üretilen yapıtlarda, resmin içerisindeki bütün planların en öndeki düzleme odaklı olmasından kaynaklanmaktadır. 17.yüzyılda ise bu düzlemlerin arka arkaya birbirini takip etmesi anlayışı yerini, geriye gittikçe silikleşen ve önemini yitirdikçe kaybolan planlara bırakmıştır. Dolayısıyla izleyiciye, yukarıda da bahsedilen çizgi değerleri, ton değerleri farklılıkları ve düzlemden uzaklaşılarak kurulmuş bir birliktelik içerisinde ama vurgularla ayırt edilmiş planları seçme görevi verilmiştir. Sanat tarihinde dönemlere göre farklı kompozisyon kullanımları da uygulanmıştır. „Hiç şüphesiz bu düzlem isteği, her şeyin tek bir düzlem üzerine yerleşmesi anlamında değildi, ama en önemli şekillerin tek bir düzlem üzerinde bulunmaları gerekti. Bu düzlem daima, esas şekil olarak kendini meydana koymalıydı.“³⁶ Ancak çizgi değerleri, açık-koyu, renk kullanımı, ritm ve derinlik gibi temel değerler hep dikkate alınmıştır.

Dolayısıyla yukarıda bahsedilen çizgi, çizgi değerleri, ışık, gölge ve tonlar bir yüzey üzerine resmedilen mekanın algılanmasında bir bütün olarak görev almaktadırlar. Dış mekan veya iç mekan ‘interior’ resimlerde de ışık ve gölgenin etkisi kaçınılmazdır. Soyutlamalarda ise yine doğadan referans alınarak çalışıldığı için bütün bu öğeler mekanın oluşmasında rol oynamaktadırlar. Işığın ton değerleri mekanın gösterilmesinde büyük önem taşımaktadır çünkü valör olarak adlandırılan bu değerler, kompozisyondaki karşıt (kontrast) renklerin de katkısıyla mekandaki objeleri ve planları etkilemektedirler.

³⁶ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev:Hayrullah Örs, İstanbul Üni. Ede. Fakültesi Yayınları, 1973, s.107.

20.yüzyıl sanat anlayışında iki boyutlu yapıtlarla üç boyutlu yapıtların ayrımının ortadan kalktığı, resim ve heykel sanatlarının birbirlerinin sınırlarını zorladıkları düşünülürse mekanın Türk Plastik Sanatlarındaki kullanımından önce, tüm Plastik Sanatlar tarihindeki mekan kullanımına dönem üsluplarına ve akımlara dizgesel bir yaklaşımla tipik örnekler üzerinde kısaca değinmekte yarar vardır.

2 SANAT TARİHİNDE ‘MEKAN’A GENEL BİR BAKIŞ

2.1 Mağara Dönemi Resimlerinde Mekan

M.Ö.30000-M.Ö.10000 tarihleri arasında yaşayan ilkel insanların daha sonra sanat olarak adlandırdığımız yaratımları olduğu farklı kaynaklarla kanıtlanmış ve bilgileri günümüze kadar ulaşmıştır. O dönemin insanı duvara doğal malzemeler yoluyla yaptığı resmi sanattan çok farklı amaçlarla çizmiş veya boyamıştır. Tarihin başlangıcından beri ilk olarak adlandırılan çizim örneklerine Lascaux ve Altamira mağaralarında karşılaşmışır. Buradaki resimlerin yapılma amacı süslemeden uzaktır. İlkel insanlar bu resimlerde gösterilen hayvan figürlerini, üzerinde hak sahibi olma ve/veya onların güçlerine ulaşmayı hedefledikleri için çizmişlerdir. Başka bir deyişle resim yapma eylemi burada gerçek ötesi, tinsel bir boyut kazanmaktadır. Gombrich bunu “İmgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. ...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.”³⁷ sözleriyle açıklamaktadır.



Resim 1: “Lascaux ve Altamira mağara resimleri”

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 mekana sokmaktadır. Ancak burada mekan oluşturma veya figürleri bir mekana sokma, mekan içinde resmetme zorunluluğu gözetilmemiştir.

³⁷ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 1997, s.20.

Buradaki mekan, figürlerin bilinçsizce üst üste gelmelerinden dolayı rastlantısal olarak oluşmuştur.

2.2 Mısır Resminde Mekan

Mısır resmi kendine özgü bakış açısıyla tüm sanat tarihini etkilemiştir. Bu bakış açısı, hem doğaya bağlı, hem de görüleni olduğu gibi aktarmaktan uzak bir tutumu bir arada barındırmaktadır. Amaç, anlatılmak isteneni en sade ve anlaşılır haliyle resmetmektir. “Sanatçının görevi, her şeyi, an açık ve kalırlıklı bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, rastgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken her şeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyarak, her şeyi belleğinden çıkarıyordu.”³⁸

Mısır resminde mekan anlatılmak istendiğinde verilebilecek en güzel örneklerden biri ‘Bir havuz resmi’dir. Yaklaşık İ.Ö.1400 yıllarında Teb’deki bir gömütte bulunan bu resimde; havuz kuşbakışı bir şekilde üstten gösterilmiş, çevresindeki ağaçlar ve içindeki balık ve kazlar ise yandan resmedilmiştir. Gösterilmek istenen kompozisyonun bu şekilde yüzey üzerine resmedilmesinin nedeni yukarıda da değinilen, anlatılmak isteneni en yalın ve direkt şekilde gösterme çabasıdır. Mısır sanatındaki insan figürü resimlerinde, vücudun önden baş ve bacakların yandan gösterilmesinin temelinde yatan düşünce de budur. Böylece kolların ve bacakların gövdeye nasıl bağlandığı daha net bir şekilde görülebilmektedir. Bunlar gibi kendine özgü kuralları olan Mısır sanatında, resmin konusu, gösterilen ve kompozisyon tamamen doğa çıkışlı da olsa uygulama yöntemi diğer bütün sanatlardan farklıdır ve mekanın resmedilmesi de bundan etkilenmektedir.



Resim 2: “Nebamun’un Bahçesi”, M.Ö.1400 dolayları, Duvar resmi, 64x74.2 cm.

³⁸ Gombrich, s.34.

Doğa gözlemiyle, kendine has görüşün harmanlandığı Mısır sanatında, anlatılmak istenen konunun odak noktası, resim yüzeyine hakim konumda yani diğer öğelere göre büyük resmedilmektedir. Derinlik anlayışının olmadığı bu mekan düzenlemelerinde amaç konuyu en net şekilde aktarmaktır. Sonuç olarak, her ne kadar derinlik ve geriye giderken nesnelerin küçük gösterilmesi durumu ele alınmasa da; doğa, figür ve insan üretimi objelerin belirli bir alanda birbirleriyle ilişki içerisinde gösterilerek mekanı oluşturmaları ve bunun en net şekilde anlaşılır halde resmedilmesi sanat tarihinde mekanı incelerken karşılaşılan ilklerden biri olarak gösterilebilmektedir.

2.3 Yunan Resminde Mekan

İ.Ö.1000'li yıllardan başlayarak sanat tarihinde önemli buluşlar ve gelişmelere ev sahipliği yapan Yunan sanatında en başta göze çarpan nokta resmedilen öğelerin Mısır sanatındaki gibi önceden oluşturulmuş ve kullanılan belirli kurallara bağlı olmadığıdır. Yunan resim ve heykel sanatlarında en önemli nokta gerçeğin yani görülenin incelenerek sanatsal üretimde bulunulmasıdır. Bu bakış herhangi bir ön yargı ve etkiden uzak olduğu sürece hayat tüm duyarlılığıyla sanata yansımaktadır. Sanat üretimi etki ve buna karşılık tepkiden bağımsız düşünülmesi de burada 'etki'yle anlatılmak istenen sanatçının dışındaki görüş ve kurallardır. Yunan ve Mısır sanatlarını ayıran en temel özellik de budur.

Yunan sanatında duvar resimleri yoktur, bunun sebebi Yunan mimarisinde blok duvarların olmayışıdır. İnsan boyutuyla birebir ebatlarda yapılan Yunan heykellerinde her dönem farklı özellikler hakimdir. Arkaik dönemdeki erkek heykellere kuras, kadın heykellere kore denmektedir. Gözleri iri ve parlak, saçları stilize edilerek biçimlendirilmiştir. Bu heykellerde örneğin Arkaik dönemde ilk başta ayrıntı yokken, daha sonraki yıllarda, kumaşın ve diğer ayrıntıların etkisinin iyi verildiği çalışmalarla karşılaşmaktadır. Geç Arkaik, Erken Klasik dönemde saçlardaki stilizasyon devam ederken, gözler ileriye bakmakta ve daha gerçekçi kumaş formu yakalanmaya çalışılmıştır. Gittikçe ilerleyen Yunan heykel anlayışında, hareketler iyileştirilmeye ve insan ölçüleri araştırılarak zamanla 'güzel'le 'doğru' ilişkisi daha iyi elde edilmeye başlanmıştır.



**Resim 3: Hagesandoros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros,
“Lakoon ve Oğullarının Yılanla Boğuşması”, M.Ö.175-150 dolayları,
mermer, y:242cm.**

Büyük İskender'in Yunan sınırlarını genişleterek imparatorluk kurmasından sonra Yunan sanatı Helenistik Sanat ismini almıştır. Helenistik dönem çarpıcı ve yırtıcı yapıtların üretildiği; Yunan sanatının ilk dönemlerine oranla ifadenin daha yoğun kullanıldığı ve gösterildiği bir dönemdir. 'Lakoon ve Oğullarının Yılanla Boğuşması' heykel topluluğu bu dönem için gösterilebilecek en iyi örneklerden birisidir. Helenistik dönem sanatçıları perspektiften habersiz oldukları halde doğa incelemeleri sonucunda çizimlerinde geriye giderken küçülen figürler resmetmişlerdir. Ancak bu resimlerdeki, geriye giderken obje ve figürlerin küçülmesi, günümüz perspektifinden bağımsız bir şekilde ve bir kurala bağlı olmadan, sadece gözlem sonucunda keşfedilerek uygulanan bir durumdur. İrdeleyici gerçeğe aç, görme ve resmetme isteği sonucu oluşan duyarlık, Yunan sanatına tarihteki yerini kazandırmıştır. Bu incelemelerle birlikte mekanın ve derinlik hissiyatının oluşmasında çok önemli bir yere sahip olan kısaltım / rakursi tekniği İ.Ö.500 yılından kısa bir süre önce bulunmuş ve kullanılmaya başlanmıştır. Figürü olduğu gibi yansıtmaya ihtiyacıyla doğan kısaltım insan ayağının Mısır sanatında olduğu gibi yandan değil de önden resmedilmesi sonucunda keşfedilmiştir. Kısaltım tekniğinin (Rakursinin) keşfiyle mekandaki objelerin duruşlarındaki farklılık ön-arka ilişkisinin değişmesine ve üç boyut yansımasının daha gerçekçi olmasına etki etmiştir. İnsan figürleri arasındaki ilişkinin gösterilmesi ise, vücut dilinin başarılı bir şekilde aktarılması sonucunda oldukça gelişmiştir. Her ne kadar Mısır resimlerindeki gibi gövde önce bacak ve kollar yandan resmedilse de Atina'lı Miron'un 'Disk Atan Adam'ında kas yapısı, hareketin doğruluğu, güzelliği ve disk fırlatma eylemini seyirciye hissettirmesi eseri, sanat tarihinin önceki yapıtlarından ayırmaktadır. Dolayısıyla Yunan resimlerinde

mekan, 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 mekan kullanımının habercisi olmaktadır.



Resim 4: Miron, “Disk Atan Adam”, M.Ö.450 dolayları, mermer

2.4 Roma Resminde (Etrüks ve Pompei) Mekan

Roma sanatının temelleri Yunan sanatıyla atılmıştır. Pompei freskolarında günlük yaşamdan bir çok ayrıntıyı görmek mümkündür. Resmedilenler arasında natürmort objelerinden insan figürlerine kadar birçok konuyla karşılaşılabilir. Pompei şehrindeki evlerin duvarlarına çerçeveli resimler ve sütunlar resmedilmiştir. “Romalıların her ayrıntının özenli betimine ve askeri seferin kahramanlıklarının, evde kalanların belleğinde kalacak biçimde, güçlü ve apaçık anlatımına verdikleri önem, sanatın niteliğini oldukça değiştirdi.”³⁹ Yunan sanatındaki uyum ve güzellik düşüncesi Roma sanatında yerini kahramanlık hikayelerinin başarılı tasvirlerine dolayısıyla konu anlatımını hedef alan figür ve mekan tasvirlerine bırakmıştır. Burada mekan betimlemeleriyle anlatılmak istenen mimari yapılarıdır. Çünkü anlatılmak istenen olay örgüsü içerisinde figürle mekandaki mimari yapıların hem sosyal içerikli, hem de boyut ilişkileri konunun daha net anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu olay ve hikaye anlatımları bazen bir duvarın üzerinde bazense bir sütunu çevreleyecek şekilde resmedilmişlerdir. Bunlardan ‘Trajanus Sütunu’, bir hikayenin mimari öğeler ve figürlerin birbiriyle ilişkilerinin gözetildiği başarılı örneklerden birisidir.

³⁹ Gombrich, s.86.



Resim 5: “Trajanus Sütunu”, M.S.114 dolayları, Roma

2.5 Ortaçağ Hristiyan Resminde (Romanesk) Mekan

Bizans sanatının başlangıcı olarak kabul edilen M.S.300'lü yıllarla birlikte Gotik Döneme kadar uzanan süreç tarihte sanat için karanlık yıllar olarak anılmaktadır. “Bizans sanatı Yunan'ın açıklığı ile Gotiğin tabiat üstüne yönelmesi arasında bulunuyordu.”⁴⁰

Hümanizm, Gotik sanatın son dönemlerinde kendini hissettirmeye başlamış ve Rönesans'la sanatta kendine yer bulmuştur. Ancak; hümanizmin Büyük İkonaklazm (Büyük Putkırıcılık) hareketinin yaşandığı, Bizans sanatında yeri yoktur. Çünkü bu dönemdeki sanat anlayışı dünyevilikten uzak ruhani ve kutsal eğilimleri benimsemiştir. Ortaçağın karanlık, dogmatik ve sert bir dönem olarak anılmasının nedeni din ve kilisedir. Eğitimsiz bir halka dini öğretileri, başta anlatmanın; sonra da benimsetmenin tek yolu resimdir ve bu durum da, o dönemin resim sanatını belirli kısıtlamalar içine sokmaktadır. Dolayısıyla dogmatizm kaçınılmazdır.

M.S.400-1000 yılları arasında geçirilen bu sıkıntılı dönemin sadece batı sanatında Karanlık Çağ olarak adlandırılması ilginçtir çünkü o yıllarda Müslümanlığın etkisiyle Doğu sanatının da çok özgür bırakıldığı söylenemez. Hatta, Hristiyanlığın etkisiyle Batıda sanat üretiminin dini konular ve örnek oluşturacak eski yapıtlarla sınırlı tutulmasından daha katı bir şekilde Doğuda, Müslümanlığın etkisiyle resimlerde “suret” yasaklanmıştır. Aynı yıllarda bu iki tutumu birbirlerine yaklaştıran dogmatizm dışında bir diğer benzerlik ise resimlerdeki ruhani mekan olgusudur. Bu dönem İran sanatında da gerçeklik yanılsaması verme ve kısaltım kullanımı yok denecek kadar azdır. Işık-gölge etkisi ve vücutta eklem yerlerini gösterme dahi söz konusu değildir. Dolayısıyla, Orta

⁴⁰ Read, s.82.

Çağ her ne kadar Karanlık bir dönem olarak anılıyorsa da o yıllarda diğer bölgelerde de durum farklı değildir.



Resim 6: “Ekmek ve Balıkların Çoğalması mucizesi”, İ.S.520 dolayları

Orta çağda, Yunan sanatındaki doğa gözlemi yerini eski kutsal örneklerle bağlı kalınarak yapılan resimlere bırakmıştır. Ayrıca Yunan sanatındaki derinlik yanılması ve vücudun betimlenmesine özgü buluşlar son bulmuştur. Ancak yine de yüz ile vücuttaki kıvrımlar ve hareketler Yunan tekniğinin tam olarak unutulmadığının sinyallerini vermektedir. Ravenna'daki “Ekmek ve Balıkların Çoğalması mucizesi” (İ.S.520) mozaiğinde, anlatılmak istenen hikayenin en anlaşılır şekilde gösterilmesi için figürlerin etrafındaki kıyafetlerin kıvrımlarından, yerdeki gölgelere ve ton kullanımına dek Yunan sanatındaki doğa gözlemleri sonucunda elde edilen bilgiler kullanılmıştır. “Kuzey sanatının en büyük buluşu olan girift çizgi ve şeritlerin anısı Ortaçağlı sanatçıyı zorlamış olabilir. Bu tür resimlerde, gerek eski Mısır gerekse Klasik sanatın bilmediği şeyin, yani yeni bir Ortaçağ üslubunun gerçekleştiğine tanık oluyoruz. Mısırlılar çoğunlukla, varolduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Ortaçağlı sanatçı, duyduğu şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir.”⁴¹ Sonuç olarak, Ortaçağ sanatçısı, anlatmak istediği konuyu veya hikayeyi en başarılı şekilde aktarmak için önündeki örneğe bağlı kalarak çok ayrıntılı olmaksızın mekana özgü bazı küçük ayrıntılar belirtse de genel olarak mekansal yanılmalardan kaçınmıştır.

⁴¹ Gombrich, s.120.

2.6 Gotik Resimde Mekan

12.yüzyılda Kuzey Fransa'da farklı bir mimari anlayışla doğan Gotik biçem (üslup) resim ve heykel sanatlarında da etkisini göstermiştir. Kilise mimarisinde başlı başına bir dönüşüme neden olan bu biçem (üslup) ile yapı, insani boyutlardan uzaklaşarak göğe, tanrıya doğru yükselmektedir. Ancak tanrıya duyulan bu yakınlık, insani duyarlıktan uzaklaşma ve dini dogmatizmin artması olarak algılanmamalıdır. Gotik sanat, Ortaçağla Rönesans arasında bir geçiş dönemidir. Ortaçağın dini hikayeleri halka gösterme/anlatma görevinden, kilisenin saptadığı sınırların dışına taşma ve özgürleşmeye doğru bir yol izlenmiştir. Gotik Sanat'ta da dini olaylar gerçekçi bir şekilde yüzey üzerine aktarılmaya çalışılmıştır ancak bu gerçeklik Ortaçağdakinden daha çarpıcı ve coşturucu bir şekilde gösterilmektedir. Ortaçağdaki 'kırımlama tekniği' Gotik sanatta gelişerek, örneğin kumaşın üzerini sardığı figürün hatlarının şeklini alan doyurucu bir hale bürünmekte ve dekoratif işlevinden az da olsa arınmaktadır. Figürlerin ifadelerindeki değişiklik ve ifade yoğunluğunun öykünün gerçekçi aktarımının önüne geçmesi, büyük bir değişikliğin habercisi olarak gösterilebilmektedir.

13.yüzyılda sanatçılar kilisenin verdiği temaların dışına çıkmaya ve daha özgür çalışmaya başlamışlardır. Ancak bu özgürlük de yüzyıl sonuna dek belirli sınırlar içerisinde kalmıştır. Örneğin 13.yüzyılın sonuna dek Gotik resimde her ne kadar yukarıda bahsedilen gelişmeler olsa da; resimlerde oranların üzerinde durulmamakta ve yer veya ortam konusunda ayrıntılı betimlemelerle karşılaşmamaktadır. Gotik dönemin heykel sanatında ise resimden farklı olarak açık-koyu ve kısaltım kullanarak derinlik yanılması yaratılmıştır.



Resim 7: Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1305 dolayları, Padova’daki Freskler

14.yüzyılda, Plastik Sanatlar alanında mekanın gösterilmesi ve derinlik yanılması o döneme kadar hiç bu kadar inandırıcı verilmediği bir kırılma/dönüm noktası yaşanmıştır. Gotik Sanat'tan Rönesans'a geçişte çok önemli bir yere sahip olan Floransalı ressam Giotto di Bondone (1266-1337) heykellerdeki derinlik hissini resimde gerçekleştirmeyi başarmıştır. Böylece yüzey üzerinde kabartma (rölyef) etkisi verecek derecede gerçekçi bir resim anlayışı doğmuştur. Giotto'nun, İtalya'nın Padova kentindeki bir kilisede yapmış olduğu bu resimler, henüz kurumamış nemli sıva üzerine yapıldıkları için fresko olarak adlandırılmaktadır. Kilise duvarlarına yapılmış bu resimlerde Meryem ve İsa'nın yaşamları bir mekan içerisinde ve daha önce hiç olmadığı kadar kuvvetli bir gerçeklik yanılmasıyla gösterilmektedir. Artık amaç sadece Meryem ve İsa'nın hayatını resim yoluyla anlatmak değil, figürlerin hareketlerindeki hissiyatın da çarpıcılığını göstermektir. "O bize, iç burkucu sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde göstermektedir ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile bu acıyı duyuyoruz... Sanatın tarihi, Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur ."⁴²

Bu dönemde Orta Çağ resim anlayışındaki simgeselcilik ve öykülemekten kurtulmaya ve mekan yanılmasını göstermeye çalışan birçok sanatçı olmuştur, ancak figürlerin çevrelerindeki nesnelerin boyutlarıyla hissettirilmeye çalışıldığı bu gerçeklik yanılması yetersiz kalmıştır. Yine de bu yapıtlar, resim sanatında mekanı yüzey üzerinde gerçekçi bir şekilde göstermenin büyük bir sorun olarak algılanıp, bu konuda çaba harcadığını kanıtlamaktadırlar. Gotik sanatın gelişmesiyle birlikte sanatçılar doğayı incelemeye ve özellikle portrelerde ifadeyi daha gerçekçi kılacak ayrıntıları gözlemlemeye başlamışlardır. Sadece, doğanın, insan ve hayvan figürlerinin gözlemlenmesiyle sınırlı kalmayan bu araştırma isteğinin optik yasaların incelenmesine varması; Orta Çağ sanatının yerini Rönesans'a bıraktığının kanıtıdır.

2.7 Rönesans Resminde Mekan

"Yeniden Doğuş" anlamına gelen Rönesans, özgür yansıma ve ifadenin yeniden canlandırılmasını hedefler. Gombrich "Sanatın Öyküsü" adlı kitabında Orta

⁴² Gombrich, s.153-154.

Çağ'ı, bir 'ara çağ'a benzetmektedir. Bu ara dönemden sonra Rönesans, doğa gözlemi açısından klasik döneme geri dönüş, yeni buluşlar bakımındansa yeni çağa doğru büyük bir adımdır. Bu dönemde Antik Yunan'da olduğu gibi yapıtlarda insan yüceltilmektedir. İtalyan Rönesans'ı mükemmeliyetçi bir anlayışı benimsemiştir. Bu insan tasviri dışında, mekan ve mimari öğelerin oranları için de geçerlidir. "Bu devirde bir yandan pagan devre hayran olan klasik hümanizm canlanır, diğer yandan Fra Angelico'nun lirizminde ve St.Francis'de olduğu gibi bizzat hristiyan dinin insanileştirilmesi diyebileceğimiz bir hareket görülür."⁴³

'Kısaltım' yönteminin bulunduğu ve kullanıldığı ancak matematik yasalarının henüz bilinmediği Helenistik dönemden sonra Rönesans'ta Brunelleschi perspektifi keşfetmiştir. İlk perspektif uygulamasının yapıldığı Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü'sü (1427) isimli resminde müthiş bir derinlik yanılması uygulanmış ve belki de resim izleyicisi ilk defa bu derece kandırılmıştır. "Giotto'da derinlik, temelde yüzeyci kalan bir resme yenilik ögesi olarak giriyordu; Masaccio'da ise resim yapısının temeli oluyor ve sağlam bir gerçeklik kazanıyor. ...mekan içinde figürler, Giotto'nun resimlerinde olduğu gibi üst üste gelerek birbirine karışmıyor. Her biri kendine ayrılan yeri dolduruyor ve rahatça hareket edebiliyor. Mekan, Masaccio'nun eserlerinde durulmuş, insanları saran ve onların en iyi biçimde görülmesini sağlayan bir çevre olmuştur."⁴⁴



Resim 8: Masaccio , "Kutsal Üçlü", 1425-28, fresk, 667x317cm.

⁴³ Read, s.62.

⁴⁴ Mazhar İpşiroğlu; Sabahattin Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972, İstanbul, s.33.

‘Kutsal Üçlü’ adlı bu yapıtta ince ve zarif değil kütlesel ve ağır başlı figürler; özgür ve akıcı eğriler yerine köşeli ve sağlam biçimler vardı. Ayrıca çiçekler, değerli taşlar türünden ayrıntılar yer almıyordu. Buna karşılık ciddi ve görkemli bir mimari vardı. Masaccio’nun sanatı, önceki resimlere göre göze daha hoş gelse de, çok daha samimi ve coşturucuydu.”⁴⁵

Dönemin önemli bir ustası olarak görülen heykeltıraş Donatello’nun (1386-1466) yapıtları da, Masaccio’nun resimlerindeki gibi, doğadan yapılan gözlem sonucunda elde edilen kuvvetli biçim ve hatlardan oluşmaktadır. Donatello’nun rölyeflerinde figürlerin içinde bulundukları mekan ve devamında derinlik yanılsamasını pekiştirmek için geriye giden planların ayrıntılı tasviri; resim ve heykel sanatlarında ‘mekan’ın belirtilmesine duyulan gereksinimin, Rönesans döneminde ne kadar arttığının birer kanıtıdır. Brunelleschi ve Donatello gibi birçok araştırmacı Rönesans sanatçısı, perspektif kullanımı ve doyumsuz gözlem isteğiyle sanat ve bilimin birbirlerinden beslenmesini sağlamışlardır. Lorenzo Ghiberti’nin ‘İsa’nın Vaftiz Edilişi’ kabartmasında (rölyefinde), Donatello’nun çalışmalarından farklı olarak mekanın çok ayrıntılı bir şekilde betimlenmesi yerine, derinliğe şöyle bir değinilmiştir. Bunun sebebi sanatçının, çağının yeni sanat anlayışından kopmadan Gotik sanatı sürdürme çabasından kaynaklanmaktadır.



Resim 9: Lorenzo Ghiberti, “İsa’nın Vaftiz Edilişi”, 1427, bronz, 60x60cm.

Floransalı sanatçıların Rönesans döneminde ürettikleri yapıtlar ve sanattaki yenilikler, başka bölgelerden sanatçıları da etkilemişlerdir. Sanat tarihinde Kuzey ve Güney ayrımı olarak bilinen bu durum, Floransalı ve Flemenk sanatçıların çalışmalarıyla açıklanabilmektedir. Böylece Kuzey ve Güney sanatları, gerçeklik

⁴⁵ Gombrich, s.173.

yanılsaması ortak paydası altında ama farklı yöntem ve anlayışlarla birbirlerinden ayrılmışlardır. “Gerçekliği, göze görüldüğü gibi betimleme girişiminde, Van Eyck da, Masaccio gibi, Uluslar arası Gotik’in hoş ve akıcı kalıplarından vazgeçmek zorunda kaldı.”⁴⁶ Fra Angelico’da da yeni bir buluş olan perspektif kullanımının çok iyi algılanarak kullanılmasının yanında Gotik Sanattaki dinsel kavramlar hala kullanılmaktadır. Fra Angelico’nun bu resimleri hareketli değildir ve figürlerin vücutları ayrıntılı gösterilmemiştir. Ancak sanatçı yapıtlarında perspektife hakim bir şekilde mekanı betimlemiştir. Bir başka güneyli / Floransalı sanatçı Paolo Uccello’nun (1397/1475) ‘San Romano Savaşı’ isimli yapıtında da başarılı bir perspektif kullanımı söz konusudur; üstelik bu resimde sonuna kadar devingen bir konu görselleştirilmiştir. Savaş sırasında kullanılan silahlar, kalkanlar, insan ve hayvan figürleri kaçış noktası gözetilerek ve uzağa doğru küçültülerek yüzeye aktarılmış ve mekanın resmedilmesine önem verilmiştir.



Resim 10: Paolo Uccello, “San Romano Savaşı”, 1450 dolayları, Tuv.Üz.Yğb.

Uccello’nun resminde her ne kadar perspektif kurallarına uyulsa da figürler, derinlik etkisinden çok yüzeysel bir tat bırakmaktadırlar. Andrea Mantegna’nın (1431-1506) resimlerinde ise durum farklıdır. ‘Aziz Yakup’un Öldürülmeye Götürülüşü’ isimli yapıtında gerek figürler, gerekse mimari yapılar olsun perspektif kullanımı artık müthiş bir yetkinliğe ulaşmış ve yüzeysel olmaktan çok abartılı sayılabilecek bir derinlik etkisi verilmiştir. “Mantegna, perspektifi daha çok, kişilerin yerlerini alıp, sağlam ve dokunulabilir yaratıklar gibi devinebilecekleri bir sahne yaratmak amacıyla kullanır.”⁴⁷

⁴⁶ Gombrich, s.181.

⁴⁷ Gombrich, s.194.

Kuzey İtalya’da Mantegna perspektifi kullanarak resim sanatını bu derece ilerlettiği dönemde Floransa’nın güneyinde Piero della Francesca (1416-1492), resimlerinde mekan etkisini yaratmak için kullanılan perspektif ve kaçış noktaları gibi tekniklerin yanına, ışık etkisini eklemiştir. Resimde ilk kez Masaccio’nun açık-koyu uygulamalarına çıkış noktası olan ışık, Francesca’nın yapıtlarında figürlerin hatlarını vermekten öte mekandaki derinlik yanılsamasını desteklemektedir.



Resim 11: Piero della Francesca, “Urbino Dükü ve Düşesi”, Tuv.Üz.Yğb.

Piero della Francesca tarafından resmedilmiş, “Urbino Dükü ve Düşesi” isimli diptik yapıtta, ön planda Dük ve Düşesin portreleri arkasında bir manzarayla karşılaşmaktadır. Çok da hoş olmayan ayrıntılarla profilden resmedilmiş figürlerle, sahip oldukları ya da hüküm sürdükleri arazilerinin görüntüsü arasında herhangi bir pencere ya da perde bulunmamaktadır. Resmin fonunu oluşturan bu geniş manzara “Piero della Francesca’nın resimlerinde yine şimal sanatkarlarının tesiri altında, bu meselelerin bir ehemmiyet kazandığını görüyoruz. Ancak şu farkla ki, şimal sanatında renk, aydınlık, yahut atmosfer meselesi, şekil meselelerinden ayrı, müstakil bir mana olarak ortaya çıktığı halde, burada – Floransa sanatının tesiri altında – plastik kıymetlerin hizmetinde hacim ve kütle intibasının kuvvetlendirilmesine yardım etmektedir.”⁴⁸

Sandro Botticelli (1446-1510) ise, Ghiberti ve Fra Angelico’nun güçlü figürlerinden ayrı bir şekilde hassas ve zarif figürler resmetmektedir. Ancak Botticelli’yi diğerlerinden ayıran sadece bu değildir. Kompozisyon uyumu ve konu olarak bir

⁴⁸ İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.82.

Hristiyan hikayesini değil de klasik bir söylence olan 'Afrodit'in Doğuşu' nu seçmesi de sanatçıyı diğerlerinden ayırmaktadır.

Sanat tarihinin kırılma noktalarından birisi de Leonardo Da Vinci'dir (1452-1519). Bilimle sanatı birlikte düşünerek sorunları çözme yoluna giden Leonardo Da Vinci, sadece perspektifi çok iyi kullanan, insan kadvralarını inceleyerek anatomiye ve birebir deneyler yaparak hareketi çözümlemiş bir sanatçı değildir. Ayrıca, Da Vinci, yüzey üzerine aktarılmaya çalışılan görselliği mükemmelleştirmek için farklı teknikler geliştirmiştir. "Ressam, seyirciye bulgulanması gereken bir şeyler bırakmalıdır. Kenar çizgileri eğer katıca çizilmeyip, biçim, sanki gölgede kayboluyormuşcasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun sfumato (giderek erime) adı verilen ünlü buluşu budur."⁴⁹



Resim 12: Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği"

Leonardo Da Vinci'nin 'Son Akşam Yemeği' resmi, Yüksek Rönesans döneminin en önemli örneklerinden birisidir. "Son Akşam Yemeği", bu döneme gelinene dek yapılmış olan bir çok peyzajdan sonra, kompozisyonun iç mekana taşındığı ilk örneklerdendir. Bu resmi önemli kılan, figürlerin sıralanışı, kompozisyonun oturtulması ve odanın gerisindeki pencereye doğru uzanan sütunların kaçıyla mekana kazandırılan derinlik hissidir. Ayrıntılı bir araştırmanın gerekliliğini savunan Da Vinci, hayata karşı gerçekçi bakışını resimlerindeki mekanda da göstermektedir. Leonardo'nun bu eserinde İsa'nın sağında resimlenmiş havarilerin tümü değişik hareketlerle betimlenmiştir.

Tek kaçış noktalı perspektife göre yapılan bu resimde kaçış noktası İsa' nın sağ gözünden geçmektedir. İsa' nın duruşu ve resmin ve masanın tam ortasında

⁴⁹ Gombrich, s.228.

konumlandırılması manevi konumunu da belirtmektedir. “İsa’ nın son akşam yemeğinde havarilere “içinizden biri bana ihanet edecek” dediği anı anlatır. İsa masanın ortasında sakin bir şekilde yalnız olarak oturmaktadır. Kendisini ikili üçlü gruplar halinde çevreleyen havariler bu sözü nedeni ile şaşkınlık içerisindeyler. Masanın en solundaki Bartholomaeus heyecanla ayağa fırlamış, yanındaki Jacobus Minör ve Andreas ise ellerini havaya kaldırmıştır. Peter de ayağa kalkmış, masanın ortasına doğru kızgınlıkla bakmaktadır. Hain Judas hayretle geriye fırlamıştır, sağ elinde ihaneti karşılığında almış olduğu para kesesini tutmaktadır. Judas daha önce yapılmış olan tüm Son Akşam Yemeği resimlerinin aksine masanın önünde değil, diğer havarilerle birlikte arkasında durmaktadır. Yanındaki Johannes ise henüz hainin kimliğini bilmediğinden gayet sakin, ellerini birleştirmiş bir şekilde oturmaktadır.”⁵⁰

Rönesans’da farklı mekan tasvirleriyle bir kırılma noktası olarak sayılabilecek Hieronymus Bosch’dan da bahsedilmesi gerekmektedir. ‘Cennet ve Cehennem’ isimli üç kanatlı tablosunda Bosch, fantastik mekanlar içerisinde iyi ve kötünün savaşını resmetmiştir. “Grünwald gibi Bosch da, bunca somut sanat yapıtlarının yaratılmasını sağlayan resimsel gelenek ve buluşların ters yönde kullanılabileceğinin ve insan gözünün hiç görmediği şeylerle de inandırıcı bir tablo ortaya konabileceğinin kanıtını vermiştir.”⁵¹



Resim 13: Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434, Tuv.Üz.Yğb.

⁵⁰<http://www.uludagsozluk.com/k/isa-nin-son-aksam-yemegi/>

⁵¹ Gombrich, s.274.

Jan Van Eyck'ın "Arnolfini'nin Evliliği" isimli resmi, mekanın çok boyutluluğuna iyi bir örnektir. Arnolfini ve eşinin ortada birleşen ellerinin odak noktası olduğu resimde, öndeki takunya ve köpeğin detaylı aktarımı ve ayrıntıların hassasiyetle işlenmesi dışında arkada duvara asılı dış bükey ayna çok büyük önem taşımaktadır. "Bir çukur, bu ayna; derinliği, öteki boyutu, ekseni getiriyor içine. Böylelikle (aynayla, aynadan, ayna yoluyla) iki ayrı odakta konaklıyor gözümüz, aynı ekseni korurken. Arnolfini ile eşini hem önden, hem arkadan görebiliyoruz: Ayna öteki gözümüz oluyor. Aynayı büyüttünce bu ilk ulaştığımız yargıyı kesinlikle doğrulayabileceğiz; Van Eyck'ın, yapıtını aynanın içinde bir bakıma "tersyüz" ettiğini düşünerek."⁵² Bu tersyüz edilen görüntüde, çiftin arkadan görünüşleri ve baktıkları yön yani aslında Arnolfini çiftine bakan kişi/ler gösterilmiştir. Böylece Van Eyck'ın resmi bizi resmin kadrajıyla sınırlandırmamakta tam tersi gösterilen mekanın ötesinde bir veriyle karşı karşıya getirmektedir. Bu dış bükey 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)"⁵³. Böylece ressamın yaptığı eserde var olması durumu, Velazquez'in "Las Meninas" isimli resminde kendini resme dahil etmesinden önce ve gösteren-gösterilen ilişkisine yaklaşımla daha farklı bir açıdan yaklaşımla, "Arnolfini'nin Evliliği"nde öne çıkmaktadır. Resmin gerisinde yeralan bu küçük aynadaki karşılaşma, ressamla; şu an resme bakan izleyicinin durduğu yerin aynı olduğunu kanıtlamakta ve mekanı resim kadrajında gösterilenden çok farklı bir boyuta taşımaktadır. Dolayısıyla "Arnolfini'nin Evliliği" isimli yapıt, derinlik hissinin yaratılması ve mekanın çok sesli bir hale getirilmesi açısından sanat tarihinde çok büyük bir yere sahiptir.

Plastik Sanatlar denildiğinde ilk akla gelen resim ve heykel sanatlarında mekana Rönesans döneminde nasıl yaklaşıldığının daha iyi anlaşılabilmesi için, ressamların yanı sıra heykeltıraşların yapıtlarından da örnekler verilmesi gerekmektedir. Rönesans'ın en önemli sanatçılarından biri olan Michelangelo, heykellerinde hassas ve kırılğan formlar oluşturmaya karşın, resimlerinde gergin ve sağlam figürleri resmetmektedir. Michelangelo'nun dört yılda tamamladığı 'Sistina Kilisesi' tavanındaki Eski Ahit Peygamberleri; Adem'in Yaradılışı ve Kutsal kitaptan öyküleri, Leonardo'nun gerçekçi mekanlarından çok uzak bir şekilde soyut mekanlar içerisinde görselleştirmiştir. Mekanın dünyevilikten uzak, soyut bir şekilde

⁵² Enis Batur, **Ayna**, Ada Yayınları, İstanbul, s.35.

⁵³ Batur, s.35-36.

resmedilmesinin nedeni, manevi ve maddi dünya arasındaki bağı konu edinilmesinden kaynaklanıyor olarak yorumlanabilir. Her ne kadar konu olarak insanın yaradılışı resmedilse de, dini öykülerin görselleştirilmesi, kilise mekanıyla bağ kurmaya çalışan ve kendine özgü bir kompozisyon anlayışını benimseyen sanatçının, mekanı yeryüzünden göğe çıkarmasına ve soyut bir düzenlemeye gitmesine yol açmıştır.

Sanzio Raffaello (1483-1520) da, Leonardo gibi sanatın birçok farklı dalında eserler üretmiştir. Bunların arasında mimari yapılar, freskler, halı tasarımları ve sanatçının asıl usta olduğu resim gösterilebilmektedir. Raffaello, “Meryem’in Evlenmesi” gibi dini konulu yapıtlarında hocası Perugino’yu örnek almıştır. Bunun dışında duygusal anlatım ve ifade aktarımı açısından Michelangelo ve üçgen kompozisyon ve yerleştirme uygulamaları konusunda da Leonardo De Vinci’den etkilenmiştir. “Üçgen kompozisyona oranla derinlik boyutunun özellikle vurgulanmasına dayanan piramit biçimli kompozisyon, figürlerin anlamlı bir ilişki ve yetkin bir biçimsel örgü yaratacak gibi düzenlenmesi, geri plandaki manzara ile öndeki figür grubunun bütünleştirilmesi türünden olumlu gelişmelerin kaynağı hep Leonardo’dur.”⁵⁴



Resim 14: Raffaello, “Atina Okulu”, 1508-1511

Raffaello’nun en önemli fresklerinden birisi “Atina Okulu” (1508-11) isimli eseridir. “Atina Okulu” adlı fresk pagan dünyasının ve Hristiyanlık düşüncesinin ürünü olan tanrıbilimi, felsefeyi, sanat ve edebiyatı, yasaları konu alır. Ana figürleri kompozisyonun merkezine yerleştiren bir perspektif ile tarihsel olaylarda yer almış figürlerin kullanımı nedeniyle bu yapıtlardaki anlatım gerçek ve yaşamsal bir boyut

⁵⁴ Raffaello, Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, cilt:9, s.4655.

kazanmıştır.”⁵⁵ “Atina Okulu”nda, Platon(soldaki) ve Aristoteles(sağda); onların solunda Sokrates; Zenon; Epicuros; Averroes; Pythagoras; Alcibiades; Xenophon; Aeschines; Parmenides; Heraclitus; Euclid gibi düşünürler resmedilmişlerdir. Tek kaçış noktalı perspektife göre yapılmış bu resimde derinlik, sütunların ve mimari yapının geriye doğru kaçışıyla gösterilmiştir. Ancak sütunların yanlarındaki yivlere yerleştirilmiş heykeller, bir oyuk içerisinde üç boyut etkisi yaratmak yerine yüzeysel bir şekilde gözükmetedirler. Dolayısıyla sütunlardaki oyukların bu yüzeyselliği dikkati daha çok ön planda toplanmış insan figürlerine çekmekte ve onların hacmini ortaya çıkarmaktadır. “Atina Okulu”ndaki insan gruplarının bütünlüğü resmin planlarını ve dolayısıyla geriye gidişi vermektedir. Kaçış noktasına yani resmin merkezine en yakın iki figür ise felsefe tarihinin en büyük düşünürleri sayılan Platon ve Aristotelestdir. Aydınlanma ve Hümanizmanın yükselişte olduğu bu dönemde aklın, gerçeğin ve insanın savunucuları olan Aristo ve Platon’un merkeze konması oldukça anlamlıdır. Bu resimde “Karşımızda elle tutulabilecek gibi gerçek ve canlı bir insan var”⁵⁶dır.



Resim 15: Tiziano, “Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri”, 1519-26, Tuv.Üz.Yğb., 478x226 cm.

Renk ve ışık kullanımıyla ünlü Tziano ise ‘Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri’ (1529) isimli resmindeki ışık kullanımı ve kompozisyon anlayışıyla oldukça etkili bir yapıtı sanat tarihine kazandırmıştır. Resmin kurgusu o kadar başarılıdır ki, izleyicinin gözleri hemen mekanda dolaşmaya başlamaktadır. Bu mekanı ayrıcalıklı

⁵⁵ Raffaello, s.4655.

⁵⁶ İpşiroğlu; Eyüboğlu, sf.56.

kılansa, Tziano'nun mekanı iki sütunu resmetmekle sınırlı görmeyerek boşluk hissini izleyiciye kazandırmasıdır. Meryem ve Pesaro ailesi dışında resmin konusunu dünyevi karakterlerden uzaklaştıran iki melek figürünün, ellerindeki çarmıhla resim kadrajının dışına doğru hareket etmeleri, yüzey üzerindeki bu boşluk ve mekan hissini güçlendirmektedir.



Resim 16: Albrecht Dürer, “İsa’nın Doğuşu”, 1504, Gravür

İtalyan ustalar, hedefledikleri, perspektifin doğru kullanımı, klasik mimarinin aktarımı, güzel insan vücudunun resmedilmesi ve anatomik yapısının doğru gösterilmesi gibi olguları gerçekleştirmişlerdir. Kuzeyli ressamalar da, bu konularda yetkin bir hale geldiklerini kanıtlamak istercesine çalışmışlardır. Bu sanatçılar arasından gösterilebilecek en iyi örnek Albrecht Dürer’dir (1471-1528). Dürer, düşsel imgeler ve soyut mekanları başarılı bir şekilde göstermekle birlikte, resimlerinde doğayı da çok iyi gözlemlediğini ve aktardığını kanıtlayan gerçekçi mekanlar resmetmektedir. Sanatçının ‘İsa’nın Doğuşu’ isimli yapıtı mekan ve ‘Adem ve Havva’ adlı resmi güzel ve doğru insan figürü konularında ne derece başarılı olduğunun birer kanıtı gibidirler. ‘Adem ve Havva’ isimli “oyma resimde Dürer, güzellik ve uyumla ilgili yeni düşüncelerini somutlaştırdı ve imzasını övünçle açık bir biçimde Latince olarak şöyle attı: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504 (1504’de KUZEYLİ ALBERTUS DÜRER TARAFINDAN YAPILMIŞTIR).”⁵⁷.

⁵⁷ Gombrich, s.266.



Resim 17: Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, Tuv. Üz.Yğb.

Alman sanatçı Hans Holbein (1497-1543), aile resimleri dışında, saray sanatçısı olmasından dolayı bu çevreden insanları resmettiği portreleriyle tanınmaktadır. Holbein eserlerinde mekanı, resmedilen kişinin tanımlanmasında yardımcı bir unsur olarak görmektedir. Mekan ve içerisine yerleştirilen her ayrıntının figürü ifade etme yolunda bir amacı vardır. Hans Holbein’in “Elçiler” (1533) isimli resmi de, resmedilen kişinin kişiselleştirilmesi ve yağlıboya ile gerçekliğin mükemmel bir şekilde verilmesi geleneğinin en önemli örneklerindendir. Bilim ve sanat araçları ve/veya eşyaları arasında poz vermiş iki elçinin resmedildiği bu yapıtta, her şey gerçekçi bir mekan kurgusu içerisinde gösterilmiştir. Bu resimde, bir elçiyi ilgilendirecek, tüm dünyayı temsil edecek kültürel ve sosyal açıdan o’nun kimliğini belirleyecek bir çok ayrıntıya değinilmiştir. Holbein’in bu yapıtında üzerinde durulması gereken iki önemli nokta vardır. İlki, elçileri çevreleyen kumaş ve diğer eşyaların dokusunun çok özenli ve gerçekçi bir şekilde aktarılarak, izleyicide dokunma isteği yarattığı gerçeği. İkinci önemli nokta ise, “Elçiler” resminin ön planında yer alan ne olduğu anlaşılamayan görüntünün varlığıdır. “Çok çarpıtılmış bir kafatasıdır bu; çarpıtıcı bir aynada yansıyan bir kafatası. Yorumların hepsi bir tür ölüm simgesi olduğunda birleşir. .. önemli olan bu kafatasının resimdeki öbür şeylere göre (gerçek anlamda) bambaşka bir görüş açısından verilmiş olmasıdır. Kafatası da resmin geri kesimi gibi resmedilseydi fizikötesi anlamı kalmazdı. O da öbürleri gibi bir nesne, ölü iskeletinin bir parçası olurdu.”⁵⁸ Artık sadece gerçek dünyada görünen objelerin tuval üzerine

⁵⁸ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1986, İstanbul, s.91.

aktarımının yanısıra, simgesel ya da temsili olan nesneler de resme dahil edilmektedir. Holbein bu kafatasını öyle bir yerleştirmiştir ki, izleyici ne olduğunu önden değil 90 derecelik açıdan bakarak anlayabilmektedir. “Ancak bu yoldan, resmi görme eksenimizden bakıldığında bir ekmeği andıran nesnenin bir kafatası olduğunu algılayabiliyoruz. Bu doğal perspektifin üzerine bir dikey çizen yeni eksenden Ölüm’ün gizli gözüne çıkabiliyoruz; doğal görme eksenindeyken görülmemize karşın.”⁵⁹

Peyzaj resimleriyle sanat tarihinde önemli yere sahip olan bir diğer sanatçı da Albrecht Altdorfer’dir. Alman Altdorfer, farklı hava koşullarını ve doğayı inceleyerek başladığı peyzaj tutkusu sanatçının bu alanda birçok eser vermesine olanak tanımıştır. Altdorfer’in 1528-29 yıllarında yapmış olduğu Perslere karşı yapılan bir savaşın anlatıldığı “The Battle of Issus” (İssus Savaşı) resmi de bu peyzajlardan birisidir. “İssus Savaşı”nda, mekan açısından incelendiğinde sanat tarihindeki kırılma noktalarından bir tanesidir çünkü sanatçı bu resimde çift ufuk varsayarak çift kaçış noktalı perspektif kullanmıştır. Resme derinlik etkisini veren ilk ufuk güneş, diğer ufuk ve kaçış noktası da gökyüzünde bulutların bulunduğu bölgeye sanatçının yerleştirdiği bilgilendirme yazısıdır.



Resim 18: Albrecht Altdorfer, “İssus Savaşı”, 1528-29, Tuv.Üz.Yğb.

⁵⁹ Batur, s.43.

2.8 Flaman Sanatının İki Büyük Ustası

Flaman sanatında Bruegel’le birlikte öne çıkan bir diğer isim ise Hieronymus Bosch’tur. Bosch yapıtlarında kendine özgü bir espiri anlayışıyla, hem gerçekçi mekanlarda gerçek üstü figürlere; hem de ruhani dünyadan, gerçek olmayan mekanlarda gerçekçi figürlere yer vermektedir. “Çok kere insanların zaafını ortaya koymaktan hoşlanan bir hiciv karakteri alan bu humour’un içinde şaka ile ciddi, insanı güldüren ve düşündüren motifler birbirine karışır. Bosch’un bazı eserlerinde ahlaki bir temayül sezilir.”⁶⁰ Bu durumu en iyi şekilde gösteren resmi “The Last Judgment” ayrıntılı işlenmiş bir manzara resmidir. “The Last Judgment”da , dünya ve ahiret bir arada gösterilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz ruhani mekandan kasıt Bosch’un bu eserinde, merkezde İsa ve etrafında meleklerinin resmedildiği resmin üst kısmıdır. Ancak resmin ön tarafında köprü, tepe ve evlerden oluşan gerçek mekanlarda hayvan kafalı insan figürlerinden, dev balıklara, onların üzerine binmiş yaratıklardan, insan başlı kurbağalara kadar oldukça çeşitli ve değişik bir hayal gücünün ürünü olan canlı topluluğuyla karşılaşılabilir. Cennet ve cehennemin resmedilmediği resimde, cehenneme özgü cezalandırma sahneleri yeryüzünde gösterilmiştir. Resim ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde, şişten geçirilmiş insanlar, iblisler tarafından eziyet edilen ve çivili çatılardan sarkıtılıp ölüme bırakılan insanlarla karşılaşılabilir. Eserde, kıyma makinelerinde insanların öldürülmesinden, resmin gerisine doğru artan ateş öbeklerinin gösterilmesine; dayak atılan insanlardan, darağaçlarına çok farklı cezalandırma yöntemleri betimlenmiştir.



Resim 19: Hieronymus Bosch, “Son Yargı”, Tuv.Üz.Yğb.

⁶⁰ İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.309.

“Ortaçağa mal edebileceğimiz bir hayal gücüyle anlatılan her şey, ancak Rönesans’ın dünya görüşü içinde mümkün olan üç boyutlu, gerçek, doğal bir mekana yadırganmayacak biçimde konmuş.”⁶¹ Bosch’un bu önemli yapıtında mekan, bina ve köprünün kaçıışlarının birbirlerini tutmaması ve belki de üzerinde yaşayan gerçek üstü figür ve yaşanan olayların etkisiyle her ne kadar bir perspektife oturmuyor gibi gözükse de; manzaranın ilerisine doğru yaratık, insan karışımı figürlerin ve uğraştıkları araçların küçüldüğü gözden kaçmamakta; dolayısıyla gerçek bir derinlik anlayışıyla resmedildikleri anlaşılmaktadır.



**Resim 20: Pieter Bruegel, “Köy Düşünü”, 1568,
Ahşap Üz.Yğb., 114x164 cm.**

‘Tür resmi’nin kurucularından olan Pieter Bruegel (1525-1569) ise, günlük hayatın içinden çok figürlü kompozisyonlarıyla bilinmektedir. Bruegel, dini hikayeler, karakterler, saray çevresi ve soylu ailelerin resmedildiği bir dönemden sonra halkı, köylü gruplarını eserlerinde resmetmiştir. Böylece ‘Günlük yaşam resmi’-‘Tür Resmi’ denen bir olguyu sanat tarihine kazandırmıştır. Bu noktada, soyluların ya da dini karakterlerin yüceltilerek görselleştirildiği yapıtlardan; köylülerin hayatlarına geçilmesi başlı başına bir değişikliktir. Sanatçının ‘Köy Düşünü’ (1565) isimli resmi, bir köylü grubunun düşünü sofrasını son derece doğal bir şekilde göstermektedir. Bruegel bu resminde, açık kompozisyon anlayışıyla resmin sağ ön tarafından sol tarafa geriye doğru uzanan bir insan kalabalığını resimlemiştir. ‘Köy Düşünü’nde mekan, günlük yaşamdan halkın kullandığı objeler ve köy yaşantısına özgü ayrıntılarla desteklenmiştir.

⁶¹ İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.74.



Resim 21: Pieter Bruegel, “Karda Avcılar”, Tuv.Üz.Yğb.

Pieter Bruegel’in “Karda Avcılar” resmi ise mekan ve derinlik açısından üzerinde durulması gereken, konumuz itibariyle de kırılma noktalarından birisidir. Karlı bir kış manzarasının resmedildiği bu yapıtta, sol ön planda gösterilmiş köpek topluluğu ve iki figürün yürüdükleri yön resme girişi sağlamaktadır. Ağaçlar, peyzajın ilerisinde buz üstünde kayan insan figürlerinin ufak betimlenmesi ve resmin sağ orta tarafında gözüken köprü ve evlerin boyutu özellikle planların geriye gidişini sağlamak için bu şekilde resimlenmişlerdir. Ancak “Karda Avcılar” resminde, peyzajın geriye gidişini / kaçışını tersine çeviren bir unsur söz konusudur; bu da gökyüzündeki iki karganın konuşlandırıldığı noktalardır. Kargalarla peyzajın en geride betimlenmiş karlı ve puslu dağlar bilinçli olarak öne, tuval yüzeyine taşınmaktadır. “Ustanın ‘genre’ resimlerinde olduğu gibi, burada da mekan konstrüksiyonu, resim çerçevesinin dışına doğru taşarak, resim içindeki sahneyi dışarıya bağlıyor.”⁶²

2.9 Maniyerist Resimde Mekan

Maniyerizm, Leonardo ve Raffaello gibi Yüksek Rönesans dönemi sanatıyla, Caravaggio ve Bernini’nin Barok sanatı arasında kalan bir geçiş dönemi gibidir. Başta Michelangelo gibi bazı Yüksek Rönesans ustalarının bireysel üsluplaşma eğilimlerinin bir uzantısı olarak doğan Maniyerizmin, Klasikçilik, akılcılık ve sonra da Barok’a yaklaşan belli aşamaları olmuştur.

⁶² İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.326.

”Tintoretto, El Greco ve Bruegel, ancak düşünce ve hayal gücünün yardımıyla kavranabilecek olan yeni bir gerçeklikten bize haber veriyorlar. Rönesans maddeciliğine karşı bu tepki, Rönesans’a rağmen için için sürüp giden Hıristiyan dünya görüşünün etkisiyle de olsa, Ortaçağ spiritüalizmine bir dönüş değildi. ... Ortaçağda gerçeküstü varlıklar, sanatçının hayalinden serbestçe doğmuş değildi. Bunlar din gerçeklerinin bütün zihinlere yerleştirdiği değişmez kavramlardı.”⁶³

Girit doğumlu Yunanlı sanatçı El Greco, dramatik ve dışavurumcu kimliğiyle tanınmaktadır. El Greco, yaşadığı dönemdeki yeni sanatsal oluşum ve anlayışlardan uzak bir bölgede yetiştiği için resimlerinde kendi tanıdığı Bizans Sanatının etkileri gözlemlenmektedir. Dolayısıyla sanatçı Batı’ya yerleştiği ve Rönesans dönemi sanat anlayışıyla karşılaştığı zaman resimlerindeki biçimsel özelliklerden dolayı tepkiyle karşılaşmıştır. El Greco’nun yapıtlarında biçim ve renkten bağımsız dramatik bir ruh halinin yansıması vardır. “Biçimi alabildiğine bozulmuş bir figüre, yüzeysellik ve derinlik gibi değerlerle anlamsız kılınan mekandan daha fazla önem verilmiştir.”⁶⁴



Resim 22: El Greco, “Kont Orgaz’ın Gömülüşü”, 1586, Tuv.Üz.Yğb.

“Olasılıkla tutku dolu ve dine bağlı birisi olan El Greco da, kutsal öyküleri yeni ve diri bir dille anlatma itkisini duyuyordu içinde. ...doğal biçim ve renge

⁶³ İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.92.

⁶⁴ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, cilt:9, s.4577.

korkusuzca boş verişi, görüntülerinin özgünlüğü ve dramatik gücü nedeniyle Greco'nun sanatının, Tintoretto'nun sanatını bile geçtiği⁶⁵ söylenebilmektedir.

Gombrich'in "Sanatın Öyküsü" isimli kitabında asıl adının Jacopo Robusti olduğu açıklanan Tintoretto da, El Greco gibi resimlerinde dramatik bir ruh halini hedeflemektedir. Sanatçı bunu gizemli ışık huzmeleri, gerilim ve heyecan gibi belirli dinamiklerle sağlamaktadır. "Tintoretto çapındaki bir kişi, nesneleri yeni bir ışıktaki görmek, geçmişin öykü ve söylencelerini imgeleştirmek için yeni yollar denemek istiyordu. Bir tabloyu o, ancak kendi masalsı dünyasının görünümünü dile getirdiği zaman yetkin sayardı. Düz ve özenli bir bitmişlik onu ilgilendirmiyordu, çünkü amacına yaramazdı, hatta böyle bir şey, onun dikkatini, tabloda gerçekleşen dramatik olaylardan kaydırabilirdi."⁶⁶



**Resim 23: Tintoretto, "Aziz Markos'un Cesedinin Bulunuşu", 1562,
Tuv.Üz.Yğb., 405x405 cm.**

Tintoretto'nun "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu" (1562) resminde, keskin ışık-gölge kontrastıyla büyük bir gizem yaratmaktadır. "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu"nda bir kenarda cesetin bulunması, bir kenarda içinden cin çıkarılmış bir adam ve diğer bir yerde ise tablo siparişi veren bir bağışçının gösterilmesi gibi farklı olaylar betimlenmiştir. Bir iç mekanda bir cesedi arayıp bulan bir grup insanın resmedildiği bu resimde, mekanı göstermek için tavan, sütun başları ve geride bir

⁶⁵ Gombrich, s.286.

⁶⁶ Gombrich, s.286.

resmin aydınlatılması dışında geri plan karanlık bırakılmış ve öne tutulan ışıkla bu gizem sağlanmıştır. Öndeki figür grubuna üstten ışık verilmesi dramatik etkiyi güçlendirmiş ve gölgeler yardımıyla figürlerin mekana oturtulmasını sağlamıştır. Tintoretto'nun bu resminde, sütunların, yer karolarının kaçırları ve yerde yatan cesedin bacaklarındaki rakursi kullanımı derinlik ve mekana ne kadar özen gösterildiğinin birer kanıtıdır.

2.10 Barok Resimde Mekan

16-18. yüzyıl arası Barok sanat anlayışının hakim olduğu dönemdir. Avrupa'da reform bunalımı... "Fakat Barok üslubunda İtalyan sanatı Kuzey sanatına yaklaşır-yani ruhi durumlar veya psikolojik hacımlar verilmeye başlanır. Fakat hala maddeye sıkı sıkıya bağlıdır, işte Barok sanatındaki bütün güçlük ve acayiplik bütün bu aykırılıktan doğar. Barok amaçları bakımından psikolojik fakat araçları bakımından maddecidir."⁶⁷



**Resim 24: Caravaggio, "Kuşkucu Thomas", 1602-03, Tuv.Üz.Yğb.,
107x146 cm.**

Caravaggio, resimlerinde kullandığı ışık ve gölge etkisiyle tanınan bir sanatçıdır. Barok döneme özgü gölgesel üslup Caravaggio'nun çalışmalarında belirgin bir şekilde gözükmemektedir. Sanatçı, Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi dini konulara yakınlık duymakta ve bu tarz hikayeleri resmetmektedir. Bu hikayelerden birisi olan 'Kuşkucu Thomas' isimli resminde, ışık ve gölge İsa ve yanındaki figürlerin üzerinde kontrast

⁶⁷ Read, s.106.

yaratacak derecede sert bir şekilde belirtilmiştir. Resimdeki bu ışığın sertliği, doğal bir ışık kaynağından gelmemekte, tam tersi hikayenin odak noktası olan İsa ve yarasının merkezileşmesi için belli bir noktanın aydınlatılmasından kaynaklanmaktadır.



Resim 25: Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656, Tuv.Üz.Yğb., 318x276 cm.

Velazquez'in 1656 yılında yaptığı 'Las Meninas' (Nedimeler) isimli resmi, üzerine çok tartışılan, mekan içerisinde mekanın resmedildiği bir yapıttır. Ön planda bir prenses ve onun hizmetkarlarının yer aldığı bu resimde, ayrıca sol ön planda ressamın kendisi ve geri planda kral ile kraliçe arkada gösterilmiş aynadaki yansımalarıyla betimlenmiştir. Geniş bir mekan, arkada açılan bir kapıyla farklı bir mekana giriş ve aynadaki yansımayla resme bakılan noktanın mekanının da resme dahil edilmesi ile daha da geniş bir etki yaratmaktadır. Ayrıca izleyiciye göre resmin sol tarafında fırça, palet ve tuvaliyle birlikte resmedilen ressam Velazquez'in kendisi midir yoksa? “Nedir göremediğimiz, Velazquez'in bize göstermediğini, bizden gizlediğini düşündüğümüz? Bir resim bu, bir başka resim: Velazquez'in önünde durduğu, üzerinde çalıştığı, bir an için içinden ayrılarak betimlediğine, betimlenen'e döndüğü alan.”⁶⁸ Bu gerçekçi mekan, bir an'ı görselleştirerek bir yüzyıl sonra bulunacak olan fotoğraf sanatına ve bir sergileme mekanı olması nedeniyle yine gelecekte ihtiyaç üzerine geliştirilip çoğalacak galerilere referans olmaktadır.

⁶⁸ Batur, s.15.



Resim 26: Velazquez, “Breda’nın Teslimi”, 1634, Tuv.Üz.Yğb.

Velazquez’in “Breda’nın Teslimi” (1634) isimli eseri de resimde mekan konusunda üzerinde durulması gereken bir yapıttır. Hollanda’da sınır kapılarından biri olan Breda’nın 1625 yılında savaşlar nedeniyle birçok kez farklı ülkelerin hükümdarlığına girmesinden etkilenecek şekilde yapılan bu resimde, İspanyol kumanda Breda kalesinin anahtarının verilme sahnesi gösterilmektedir. Merkezde resmedilen bu teslim töreninin solunda kalan figürler olayı izlemekte ve resim izleyicisinin bakışını da bu da doğrultuda yönlendirmektedir. “Solda iki Hollandalı askerle, sağdaki at, deriliğine bir perspektifle savaş meydanının dumanı tüten manzarası üzerine gözü kaydırmaktadır. Kumandanların arkasında da kıtalardan bazı gruplar görülüyorlar. Yenilen kıtaların mızrakları eğik, yenenlerin ise dimdik tutulmaktadır.”⁶⁹ Atın dönüşü ve mızraklara kadarki askerler bir plan oluşturmakta ve böylece arkadaki tepeleri geriye atmaktadır.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) portreleriyle tanınan ve hayatının belli evrelerinde kendi yüzünü resmederek belgeleyen önemli bir portre sanatçısıdır. Barok sanatın tipik özelliği olan formların dış çizgilerinin belirgin olarak resmedilmeyişi ve ışık ve gölgeyle şeklin gösterilmesi durumu Rembrandt’ın resimlerinde elde etmek istediği asıl amacı değildir. Sanatçı, resimlerindeki dramatik etkiyi yakalamak için bu şekilde çalışmakta ve tam da Barok sanat anlayışında yapıtlar ortaya koymaktadır. Rembrandt’ın resimlerinde genel bir özellik olan ışığın çarpıcılığı, yine bu dramatik etkinin sağlanması için özellikle vurgulanmaktadır. Rembrandt’ın resminde mekan, çoklu figür gruplarının arkasında, onların nerede olduklarını belirten bir yan eleman görevi görmektedir.

⁶⁹ Adnan Turani, **Barok Resim Sanatı**, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979, Ankara, s.406.



Resim 27: Carracci, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, 1599-1600, Tuv.Üz.Yğb., 156x149 cm.

Pieter Paul Rubens tam olarak herhangi bir akıma dahil edilemese de, Kuzeyli olmasına karşın Güneyli ressam Carracci ve okulundan etkilendiği için burada bahsedilmesinde fayda vardır. Sanatçının yapıtlarında mekan, insanların varolduğu bir ortam görevi görmektedir. “İlk bakışta apaçık olan bir şey var: ...burada daha çok devingenlik, daha çok ışık, daha çok mekan ve daha çok figür var.”⁷⁰ Rubens için figürlerin birbirleriyle olan ilişkisini iyi ve doğru bir şekilde yansıtmak çok önemlidir. Bundan dolayı, figür topluluklarını vurgulamak ve en başarılı şekilde yansıtmak için ışık ve renk kullanımını geliştirmiştir. Sanatçının fırça ve boya kullanımı son derece özenli ve heyecan doludur ki bu da resimlerine yansımaktadır.



Resim 28: Peter Paul Rubens, “Barışın Nimetleri Alegorisi”, 1629-30, Tuv.Üz.Yğb., 203,5x298 cm.

⁷⁰ Gombrich, s.311.

Rubens'in 'Barışın nimetleri alegorisi' (1629-30) resminde, barışı temsil eden bir kadın figürü, çocuk, melek ve hayvan figürleri soyut bir mekan içerisinde resmedilmişlerdir. "Rubens için söz konusu olan, salt soyutlamak değil, tersine güçlü gerçekliklerdir. ...Klasik güzelliğin "ülküşel" biçimleri onun işine yaramıyordu. Bu biçimler, Rubens için uzakçıl ve soyut şeylerdi. Onun kişileri, onun görüp sevdiği insanlar gibi yaşayan varşıklardı."⁷¹

2.11 Klasisist Resimde Mekan



**Resim 29: Poussin, "Arcadia Çobanları", 1638-39,
Tuv.Üz.Yğb., 85x121 cm.**

Klasizm, 17.yüzyılda resim ve heykel sanatlarında doğayı güzelleştirmeyi kendine amaç edinen bir grup sanatçı tarafından doğmuştur. Bu sanatçılar arasında Annibale Carracci, Guido Reni ve Nicolas Poussin gibi isimler sayılabilmektedir. Reni'nin 1613 yılında yapmış olduğu 'Şafak' isimli freskte, güneş tanrısı Apollon, arabası ve etrafında güzel kadın figürleriyle gökyüzünde resmedilmiştir. Sanatçının bu resminde, mekanının gökyüzü olarak seçilerek betimlenmesi mitolojik bir hikayenin anlatıldığı düşünülürse oldukça doğru bir karardır. Resmin sağ alt köşesinde resmedilmiş uzak bir yeryüzü manzarası aslında soyut bir mekan izlenimi veren fonun gökyüzü olduğunun anlaşılmasını sağlamaktadır. Klasisizmin diğer bir önemli sanatçısı Poussin ise, klasik heykelleri inceleyerek bunların saflığını, güzelliğini resimlerinde elde etmeye çalışmıştır. Her iki sanatçıda da geçmiş dönem sanatlarına ve eski yapıtlara duyulan bir

⁷¹ Gombrich, s.316.

özlem vardır. Etkilendikleri ve özlem duydukları yapıtlardaki mekan anlayışları bu sanatçıların eserlerindeki mekanı da yönlendirmektedir.



Resim 30: Guido Reni, “Aurora (Şafak)”, 1614, Fresko, 280x700 cm.

Başlangıçta Raffaello ve Titian gibi Rönesans ustalarından etkilenen ve Fransız resminin kurucusu olarak sayılan Nicolas Poussin’in “Arcadia Ego” isimli resmi, sanatçının “Arcadia’lı Çobanlar” eserinin ilk varyasyonudur. “Bu resim ve aynı dönemin ürünü olan “Yedi Kutsal Ayin” dizisi onun Klasikçiliğinin en güçlü örnekleridir. ... Poussin, 1648’den sonraki manzaralarında sanatının doruğuna ulaşmıştır. Lirik etkilerin özellikle vurgulandığı bu resimlerde doğanın ardındaki gizli güçlerin belirlediği ruhsal gerçeği yansıtmaya çalışmıştır.”⁷² “Arcadia Ego”da Poussin, klasik heykellere kaşı olan zaafını ortaya koymuş ve figürleri son derece ayrıntılı ve doğal bir şekilde resmetmiştir. Çeşme başındaki bu insan grubunu arkasında ise bir manzara betimlenmiştir. Eserin önündeki figür grubundan sonra orta plandaki ağaçlar ve sonrasında resmin sağ gerisindeki tepeler ve kalenin gösterilmesi resmi mekana oturtmaktadır. Böylece Klasizmin başarılı bir dış mekan örneğiyle karşılaşmaktadır.

2.12 Rokoko’da Mekan

Barok dönemden sonra Klasizm’le aynı dönemde olan Rokoko, bir iç süsleme üslubu olarak doğar. Rokoko döneminde üretilen yapıtların amacı, estetik bir etki yakalamaktır. Sanat üretiminin ağırlıklı olarak saray ve çevresi için yapılması durumu kent insanının da sanat yapıtlarıyla ilgilenmesiyle farklı bir hale bürünmüştür. Rokoko sanatçıları, canlı renkler, biraz erotik unsurlar ve dekoratif anlatım tarzını benimsemişlerdir. Bu dönemin en önemli temsilcileri, Fransa’da Watteau, Francois

⁷² Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, s.4591.

Boucher ve öğrencisi Jean-Honore Fragonard'dır. Boucher'in "Dinlenen Nü" (1752) isimli yapıtı, erotik olması ve parlak renk kullanımı dışında mahremiyetin süslemeci bir anlayışla gösterildiği iyi bir Rokoko örneğidir. Boucher'in adı geçen resminde mekan, oldukça gerçekçi ve ayrıntılar özenli bir şekilde betimlenmiştir.



Resim 31: Jean Antoine Watteau, "Gilles", Tuv.Üz.Yğb.

Jean Antoine Watteau ise, saray partilerinin ressamı olarak bilinmekte ve sarayın merak edilen eğlence hayatını resimlemektedir. Sanatçı; süslemeyi ve hayatın zevklerini göstermeyi hedef alan Rokoko üslubunun ilk örneklerini vermiştir. Watteau, "Gilles" isimli resminde sarayın eğlence hayatını, palyaço betimlemesiyle göstermiştir. Resimde ana karakter olan palyaçonun durduğu mekan ve fon sanatçı tarafından özellikle fazla anlaşılır olmayacak bir şekilde resmedilmiştir. "Gilles"teki bu fon betimlenmesiyle amaçlanan, gizemli bir ortam hatta sarayın eğlence hayatının tasvirini daha da pekiştirecek şekilde bir tiyatro sahnesi oluşturmaktır. Dolayısıyla bu dış mekan resminin fonunda, hem peyzaj; hem de farklı sınıflardan olabilecek figür toplulukları gerçekçi ancak değişik bir birliktelik içerisinde kompoze edilerek resmedilmişlerdir.

17.yüzyılda peyzaj ressamlığı denince Rubens'den sonra ilk aklan gelen isimlerden birisi de Hobema'dır. Hobema'nın resminde ise, tek kaçış noktalı perspektifin kullanıldığı bir kompozisyon söz konusudur. Ağaçlı bir yol ve iki yanında tarlaların resmedildiği yapıtta, ağaçların tepe noktası ve yolun resmin ilerisine doğru kaçışları tek bir noktada buluşmaktadır. Yolda yürüyen iki figürün büyüklüğü peyzajın genişliğini gözler önüne sermektedir. Hobema'nın kendine özgü fırça ve renk kullanımıyla oluşturulmuş bu eserin en aydınlık noktası, ağaçların sağ üst tarafında kalan gökyüzünden bir parçadır. Aslında öğle güneşinin vurduğu bu açık hava resminde, güneşin tepeden, yani tam yukarıdan geldiği düşünülürse yoldaki figürlerin

aydınlık olması gerekmektedir. Ancak Hobema açık-koyu etkisini vurgulamak için figürleri ve sol öndeki ağaç topluluğunu koyu bir şekilde resmetmiştir.

2.13 Yeni Klasikçilik(Neo Klasizm) ve Mekan

Aydınlanmadan sonra 18.yüzyılın ortalarında Barok yerini Neo-Klasizm'e bırakmıştır. Yeni Klasik dönem, başta görsel betimlemeler açısından Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin sanat anlayışlarının geri dönüşü olarak algılanabilmektedir. Bu dönemde, yazar "Winckelmann, Barok sanatın 'formlarda düştüğü hatalara ve ifadedeki ölçsüzlüğüne' karşı klasik Antik Çağ'ın 'soylu sadeliğini ve sessiz ihtişamını' över."⁷³ Neo-Klasik dönem yapıtlarında, Antik Yunan etkisinden kaynaklanan bir sadelik ve güzellekle karşılaşılabilir. Ancak, Barok ve Rokoko sanatlarına bir tepki olan bu akım, her ne kadar yukarıda Antik Yunan'a bir geri dönüş olarak açıklansa da, artık bu dönemde dini konuların, gerçek ve güzelliğin birebir tasviri hedeflenmemektedir. Yeni Klasik dönem, sanatçının toplum içerisinde bir yere sahip olduğunun anlaşıldığı ve ressam ya da heykeltıraşın hayata karşı kendi bireysel bakış açısıyla yapıt üretmeye başladığı bir dönemdir. Dolayısıyla, Neo-Klasizm'de, Rönesans ve sonraki dönemlerdeki gibi Antik Çağ özellikleri taklit edilmemiştir. Bunda; Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve Reform sonrası dinin, insanlar üzerindeki etkisinin eskisi kadar baskın olmayışı ve tüm bunların toplumun içerisinde bir birey olarak yer alan sanatçıyı etkilemesinin payı büyüktür.

⁷³ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayınları, 2005, s.51.



**Resim 32: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”,
Tuv.Üz.Yğb.**

Jacques Louis David’in “Horaslıların Yemini” isimli resminde fotoğrafik bir gerçeklik ve kasvetli bir mekan vardır. David, Fransız Devrimi’nden etkilenecek yaptığı bu resminde kendine göre politik bir mesaj vermektedir. Resimde Horaslı üçüzler Arnavutlara karşı kendi ordularını savunmak üzere ant içmektedirler. “Resim, Devrim’in tek tek bireylerden beklediği kişisel angajmanı, vatandaşlık görevlerini ve coşkulu yurtseverliği sembolize etmektedir.”⁷⁴ Canlı bir ışık-gölge etkisinin olmayışı, mekanın birebir verilmesi ve Barok resmin tam zıttı şekilde konturların sert ve belirgin bir şekilde gösterilmesi, resim mekanındaki soğukluk hissini arttırmaktadır.



Resim 33: Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Tuv.Üz.Yğb.

⁷⁴ Krausse, s.52.

Neo-Klasist (Yeni Klasik) dönemin bir diğer önemli sanatçısı da, David'in öğrencisi Auguste Dominique Ingres'tir. Ingres, doğadan gözlemlediği formları son derece sade bir şekilde resimlerine betimlemektedir. Ingres'in "Türk Hamamı" isimli resminde de sanatçının resimlerinde genel olarak benimsediği düzen ve doğadan yola çıkarak yapıt oluşturma tutumuyla karşılaşılacaktır. Resimde Belirgin anlayışta kompozisyon oluşturma tarzı, boya kullanımındaki hassaslık ve yalınlık ön plandadır. Sanatçının resimlerindeki mekan da, bu sadelikten payını almış ve son derece gerçekçi ve yalın bir şekilde tasvir edilmiştir. Ön planda sırtını izleyiciye vermiş ut çalan kadın figürünün başıyla gözler sağa yönelmekte ve sonrasında nü figür gruplarının plan plan geriye gidişiyle eserin arka tarafında yönelmektedir. Ayrıca resmin kadrajının yuvarlak olması izleyiciye bir Türk Hamamı gibi gizli kalması veya tutulması gereken bir mekanın dikizlendiği, izlendiği izlenimini vermektedir. Dolayısıyla Ingres bu resimle, merak uyandıran ve gizli tutulan kadınlar hamamını, kadınları çıplak olarak ve gündelik yaşantılarındaki doğal halleriyle resmederek doğunun gizemli kapısını batılılara aralamış bulunmaktadır.

2.14 Romantik Resimde Mekan

Klasik dönem ve Rönesans'daki katı denge ve geometrik düzen Romantizm'de yerini güçlü duygu ve ifadeler yaratacak vurgulara bırakır. Romantik dönem sanatçıları, resimlerinde dönemin politik olaylarından ve edebiyat sanatçılarının yapıtlarından da etkilenecek seçtikleri mekanları kullanmışlardır. Romantizm, sadece duygusal patlamalardan ibaret olmayan, sosyal olgulardan da etkilenilerek çalışılan bir dönemdir. Buna verilebilecek en başarılı örneklerden birisi de Fransız Romantik dönem sanatçısı Eugene Delacroix'ın (1798-1863) "Halka Önderlik Eden Özgürlük" (1830) isimli resmi. Delacroix, dönemin politik olaylarının etkisiyle tek bir görüş altında buluşup ayaklanan burjuva ve köylü sınıflarının isyanlarının özünde özgürlük olduğunu düşünerek bu resmi yapmıştır. "Halka Önderlik Eden Özgürlük"de mekan, insan kitlesinin altında ezilmiş durumdadır. Sanatçının toplumdaki hareketlenmeden etkilenmesi sonucu oluşan duygusal patlamaları, bir kadın figürüyle ortaya koymuştur. Resmin sağ arka kısmında halkın rahatsızlığının etkileriyle karışmış bir şehir görüntüsü sislerle kaplanmış ve ön planda ise kadın kılığında özgürlüğün öncülük ettiği bir halk harap bir mekan üzerinde betimlenmiştir.



**Resim 34: Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1830,
Tuv.Üz.Yğb.**

Alman Romantik dönem sanatçılarından Caspar David Friedrich, resimlerinde Romantik dönemin tipik özelliği olan bireysel ruh halinin yapıta yansıtılması durumunu iyi bir şekilde göstermektedir. Friedrich “Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor” isimli eserinde, döneminin siyasi etkilerinden dolayı sıkıntılı bir ruh halini yansıtmaktadır. Sanatçı, resmindeki bu sıkıntılı ruh halinden kurtulmak için her ne kadar günün ağardığı aydınlık bir gökyüzü görüntüsü betimlese de, ruh hali baskın çıkmakta ve mekandaki yüksek dağlar ve kökleri dışarıya çıkmış neredeyse devrilmek üzere duran bir ağaç, ilerideki iyimserlik olasılığını dahi ortadan kaldırmaktadır.



**Resim 35: William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”, 1842,
Tuv.Üz.Yğb., 91,5x122 cm.**

İngiliz Romantizmine ise William Turner (1775-1851) en güzel örnektir. William Turner’ın ilk dönem resimlerinde ışık ve mimari etkileri görülür. Turner, İtalyan ressam Francesco de Guardi ve Antonio Canale’den çok etkilenmiştir. Sanatçının

genel olarak çalışmalarında ışık ve ışığın çarpıcılığıyla elde edilmiş belirsizliklerle oluşan etki ön plandadır. Turner'ın yapıtlarında da, Friedrich'de olduğu gibi duygusal patlamaları ifade etmek için genelde peyzaja yer verilmiştir. Ancak Friedrich'teki dinginliğin zıttı bir şekilde Turner'ın resminde müthiş bir devinim ve hareket söz konusudur. "Denizde Kar Fırtınası" (1844) isimli yapıtında da ışık, resmin ana karakteri olan gemiyi ve hatta mekanı bile muğlaklaştıracak derecede yoğundur. Resmin mekanı, ışığın baskın etkisi ve sisle belirgin kontur çizgilerinden uzaklaşarak soyut bir mekana dönüşmektedir. Delacroix'ın doğadaki renkleri gözlemleyişi, tonları ve renkler arası zıtlıklar üzerine çalışmaları ve ışığın etkisi daha sonra "Açık Hava Ressamları" olarak tanınacak Empresyonistlerin/ İzlenimcilerin çalışmalarının temelini oluşturacaktır.



Resim 36: Goya, "3 Mayıs", 1808, Tuv.Üz.Yğb.

1799 yılında Goya, yaşadığı dönemin İspanya'sındaki açgözlülük ve ahlaksızlığı ele almıştır. Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğa üstü bir anlatım görülmektedir. Goya'nın en çarpıcı eserlerinden birisi iki kanatlı bir tablo olan "İki ve Üç mayıs" resmi­dir. 1808 yılında Fransa ordularının İspanya'ya girmesi sonrasında halkın Fransız istilacılara karşı ayaklanması, 2- 3 Mayıs'ta başlayan ayaklanmalara neden olmuştur. Joseph Bonaparte tahttan çekilinceye ve İspanya özgürlüğünü kazanıncaya kadar altı yıl boyunca süren bu kanlı olaylara tanık olan Goya, 3 Mayıs 1808 tarihini ünlü resmiyle ölümsüzleştirmiştir. 1814 yılında yapılmış olan yapıtta, Madrid'in dışındaki Pirincipe Pio tepesinde kurşuna dizilen İspanyol ayaklanmacılar resimlenmiştir. "Tabloların estetik bütünlüğünde değilse de, her iki tuvaldeki figürlerde şiddetli bir gerçeklik egemendir. İki Mayıs, Rubens'e bir şeyler borçlu olan, ama en çarpıcı yanı, savaşa ayrılmış olan

alanın darlığı (evlerin sert perspektifi), renklerin keskinliği (kırmızılılar, toprak renkleri ve maviler, beyaz ve siyahlar, ilk plandaki atın üzerindeki yeşil gölgeler), fırça darbelerinin sertliği, savaşçıların yüzünde okunan öldürücü hiddet veya umutsuzlukla ortaya çıkan dinamik bir kargaşadır. Üç Mayıs ise gecenin ağırlığı içinde çok daha boğucudur.”⁷⁵ “Resim, İspanyol direnişçilerin cesaret ve acılarını ölümsüzleştirmeyi amaçladığı kadar, insanlığın kanlı tarihinin de bir belgesi olma özelliğine sahiptir.”⁷⁶

2.15 Gerçekçi Resimde (Realizm) Mekan

Realizm (Gerçekçilik), 19. yüzyılın ortalarına doğru, doğrudan gözlemle aktarılacak istenen gerçek imgenin resmedilmesi amaçlanarak ortaya çıkmıştır. Realizm (Gerçekçilik), politik ve toplumsal olayları ele alması bakımından Romantizmle benzeşse de, ikisini birbirinden farklı kılan Gerçekçi resimde Romantizmin duygusal etkileri sonucu oluşan muğlaklık ve sis perdesinin olmayışıdır.



Resim 37: Gustave Courbet, “Ornans’da Cenaze Töreni”, Tuv.Üz.Yğb.

Gerçekçi akımın doruk noktasına ulaşması Gustave Courbet ile olmuştur. Courbet’in “Ornans’da Cenaze Töreni” isimli çalışmasını özel kılan, Ornans kasabasından farklı yaşam kesimlerini temsil eden kırk altı kişinin resmedilmesidir. Gustave Courbet’in, o dönemin toplumunu belgeselci bir tavırla ele alması Realizm’in/Gerçekçiliğin, sadece biçimsel bir gerçeklikten ibaret olmadığını, resmin yapıldığı çağın insanını görselleştirme fikriyle kavramsal bir gerçekliği de işaret ettiğinin kanıtıdır. “Ornans’da Cenaze Töreni” isimli resim ölümün kaçınılmazlığı ve eninde sonunda bir cenaze sahnesiyle karşılaşılacağı gerçeğini de izleyiciye anımsatmaktadır. Resmin mekanı ise, Courbet’in kasabanın bir tepesine tezgahını kurarak bu sahneyi

⁷⁵ Thema Larousse, cilt:5, s.283.

⁷⁶ <http://www.msxslabs.org/forum/sanat-ww/13710-goya-goya-kimdir-goya-hakkinda.html>

resmettiği düşünülürse, son derece gerçekçidir. “Courbet, bu tablosunda sıradan bir cenaze törenini tablosuna aktarmakla yetinmez, çağdaşı Millet gibi, halkın inançlarını ifade etmek yolunu seçer. ... Bir nesnenin fizik görüntüsünü, gözümüze görüldüğü gibi resmetmeyi bildiği halde, ideal güzelliğe düşmandı. Doğadan yapılacak her tür seçimin, sonuçta idealizmi davet edeceğine inandığından, doğayı ve gerçekliği, herhangi bir değiştirme veya seçime gitmeden, olduğu ve görüldüğü gibi tabloya geçirmenin doğru olacağı görüşünü savunuyordu.”⁷⁷



**Resim 38: Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Tuv.Üz.Yğb.,
83,8x111 cm.**

Jean-Francois Millet’in “Başak Toplayan Kadınlar” (1857) isimli resminde ise bir tarla manzarasıyla karşılaşılmaktadır. Hasat toplayan üç kadın figürünün ön planda olduğu resimde mekan, resmin konusunu oluşturur ve derinliğin üzerinde duran gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Millet’in bu resmi, ışık kullanımıyla döneminin sanatçılarından ayrılmaktadır. Çünkü buğdayların ve gökyüzünün sarısı, renklerdeki bu parlaklık ve resme hakim olan aydınlık ortam Empresyonizmin/İzlenimciliğin habercisi gibidir.

Adolph von Menzel’in “Demir Doğrama Atölyesi” isimli resminde ise fotoğrafik gerçeklikten farklı bir yaklaşım söz konusudur. Menzel bu resminde, demir işçilerinin çalıştığı ortamı tüm doğallığıyla gözler önüne sermek için dev bir kapalı mekan içinde açık-koyu karşıtlıklarıyla müthiş bir hareket, sıkışıklık ve gerilim etkisi yaratmıştır. Bu açık-koyu zıtlığı, resmin merkezinde yer alan demir doğrama makinesinden çıkan alevler ve mekanın karanlık sisli, puslu havası arasında kendini daha da belli etmektedir. Mekandaki derinlik bile insan ve makine kalabalığı sindirmeye

⁷⁷ Özsezgin, s.65.

yetememektedir. Böylece gerek sisten ve bulanıklıktan gerekse işin güçlüğüünün insanda uyandırdığı etkiden kaynaklanan bir gerçeklik durumu resme hükmetmektedir.



Resim 39: Adolph von Menzel, “Demir Doğrama Atölyesi”, Tuv.Üz.Yğb.

2.16 Ön Rafaelcilik (Pre-Raphaelizm) ve Mekan

Ön Rafaelocuların amacı, resimde Raffaello öncesi yani Erken Rönesans dönemindeki naif saflığa ulaşmaktır. Rönesans’la birlikte sanatın giderek daha fazla maddeci olması ve gözlemle hareket etmesi Ön Rafaelcilik’in kaçındığı noktadır. Bu akımın sanatçıları bu maddecilikten kaçınmak için özellikle düşsel içerikli, masal veya dini, ruhani ve tarihi konulardan faydalanarak çalışmışlardır. Bu dönemin resimlerinde, renklerdeki yumuşaklık, armoni, çizgi kullanımındaki rahatlık ve sanki resim hala tamamlanmamış hissiyatını uyandıracak kadar canlı bir şekilde eskiz tadının korunması gibi durumlar ön plandadır.

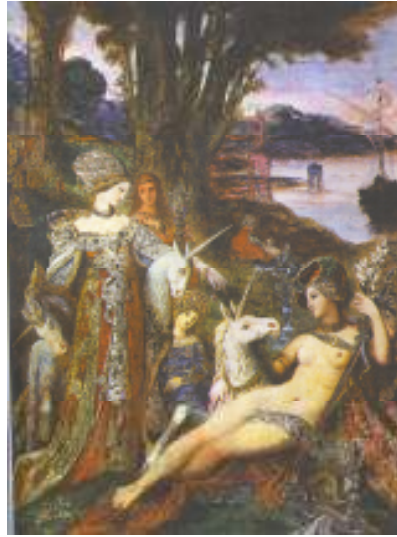
Dante Gabriel Rossetti “Mavi Sandık” (1865) isimli resminde yumuşak ve akıcı çizgi ve renk kullanımıyla masalsı ve gizemli bir ortam yaratmaktadır. “Mavi Sandık”daki mekan, derinliği olmayan ve sadece masal karakterlerini andıran figürlerin yere bastıklarını kanıtlamak üzere gerçekçi bir şekilde gösterilmektedir.

2.17 Simgecilik (Sembolizm) ve Mekan

1880-1900 yılları arasında gelişen Simgecilik (Sembolizm), İzlenimcilikle Dışavurumculuk arasında bir bağ görevi gören ve sanatçının öznel korkularını ve ruh halini eserlerinde yansıttığı bir dönemdir. Sanatçı, Doğacı ve İzlenimci bir anlayıştan uzaklaşarak sanatçı, kendi ruh halini bazı nesneler aracılığıyla yansıtmaya ve izleyiciye

bu fikri göstermeye çalışmaktadır. “Sanat eserlerinin amacı madem ki bir düşüncüyü ifade etmektir, o halde bir eser fikirci olmalıdır. İnsanları düşündürmelidir. Düşüncüyü, fikri, bir biçim altında dışarı vurduğu ana göre semboller kullanılıyor demektir. Subjektiftir. Çünkü nesne, nesne olarak değil, sanatçıda uyandırdığı fikir olarak mevcuttur.”⁷⁸

Sembolist resmin öncülerinden Gustave Moreau, eserlerinde yalnızlık kavramını göstermek istemekte ve bunun için de kadın ve likorn (at vücutlu, geyik başlı ve alnının ortasında tek boynuzlu canlı) figürlerini kullanmaktadır. Likorn, Siren (belden yukarısı kadın, aşağısı balık olan canlı figürü) ve Naiad (su perileri) gibi mitolojik karakterler bu dönemde sıkça tercih edilen ifade araçlarıdır. Delacroix’dan etkilenen Moreau’n yapıtlarında Romantizm’i çağrıştıran bir hava vardır, ancak sanatçı bunu bir esin kaynağı olarak kullanmakta ve yalnızlığı anlatmak için Kutsal kitaptan ve kadın bedeninden faydalanarak masalsı renkler ve imgelemlerle yapıtlar üretmektedir. “Likornlar” isimli yapıt, ön planda boynuzlu mitolojik karakterler ve kadın figürünü bir araya getiren bir peyzaj resmi. Arka plandaki manzara, gerçekçi bir anlayışta resmedilse de, sanatçının hayal gücünden doğmuş, sisli, puslu, masalımsı ve aslında gerçekte varolmayan bir mekanı göstermektedir.



Resim 40: Gustave Moreau, “Likornlar”, Tuv.Üz.Yğb.

Arnold Böcklin’in “Ölümler Adası” (1886) isimli eseri, tek tek elemanları gerçekçi bir şekilde betimlenmiş fantastik bir mekanı gözler önüne sermektedir. Yapıtta,

⁷⁸ <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=549764>

kurak bir ortamı anıştırması beklenen sarp kayalıkların ortasından sarp ağaçlar yükselmektedir. Adaya girişin sağlandığı tek nokta olarak gözüken kapıdan, kayıkçı, bir adamı içeri sokmaktadır. “Bu bir tapınak ya da mezarın giriş kapısı mıdır? Sandaldaki bir rahip midir, yoksa ruhun seyahatini mi simgelemektedir? Somut sorular resmin genel atmosferi içinde anlamsızlaşır.” Bir manzara resmi gibi duran bu yapıt, izleyicide hem soğuk, ürkütücü bir duygu hem de şok edici bir yalnızlık etkisi yaratmaktadır. Adanın sınırlarını belirleyen kayalar, adanın arkasında birleşiyorlarmış etkisi yaratsalar da; merkezdeki ağaçlar, sanki buna izin vermiyormuş da adanın derinliklerine doğru devam ediyorlarmış gibi resmedilmişlerdir. Bu ikilem mekanı gerçeküstü ve gizemli bir hale dönüştürmektedir. Böcklin’in resimlerindeki “manzaraların tümü, insanın etkisiz gücü ile doğanın duygusuzluğu arasındaki çatışmadan doğan derin lirizmin izlerini taşımaktadır.”⁷⁹



Resim 41: Arnold Böcklin, “Ölüler Adası”, 1886, Tuv.Üz.Yğb.

James Ensor’ın resimleri de Edvard Munch ve Henri Rousseau’nunkiler gibi ürkütücü bir etki yaratmaktadır. Çocukluğundan beri dikkatini çeken maskeler, bebekler ve sonrasında bunlara eklenen kuru kafalar, sanatçının imgelem dünyasını geliştirmiş ve yaratıcılığını pekiştirmiştir. Ensor’un resimleri genelde atölye çağrışımlı bir mekanda ölü doğayı andıran bir kurguyla bu özellikte nesnelerin sergilenmesinden oluşmaktadır. Ensor’un (1890) “Entrika” isimli resminde bu tarz bir mekan anlayışı yoktur. “Entrika”, maskeli ve çirkin denebilecek değişik tipleri bir arada göstermektedir. Gerçekçi bir dünyada, gerçekçi olduklarından kuşku duyulur cinsten ve korkutucu figürlerin birlikteliği söz konusudur burada. “Atölyedeki İskeletler”de ise, sanatçının çocukluğunu simgeleyen bebekler ve toplumun ikiyüzlülüğünü temsil eden maskeler gerçek bir mekan içerisinde resmedilmişlerdir.

⁷⁹ Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 2006, İstanbul, s.61.

2.18 İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Mekan

1830'lardaki fotoğrafın keşfi 'an'ı yakalama' kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu kavram, 1800'lerin ikinci yarısında İzlenimcilik'in doğuşunda rol oynamıştır. Böylece, doğadan gözlemlenenin aynen tuval üzerine aktarılma durumu yerini, farklı etkilerin resmedilmesine bırakmıştır. Bu yaklaşımla 19.yüzyıl sanatçıları, renk ve ışık etkisi üzerinde yoğunlaşarak anlık izlenimlerin betimlenmesini amaçlamışlardır.

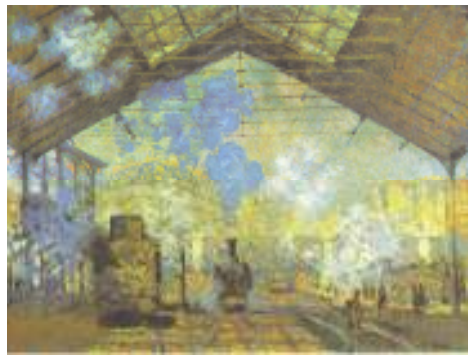


Resim 42: Claude Monet, “İzlenim”, Tuv.Üz.Yğb.

Claude Monet (1840-1926), sanat tarihinde ışığın ressamı olarak bilinir. Monet, kendine has renk kullanımıyla resmin tüm elemanlarını belirli bir ton sınırlamasına gitme zorululuğu duymadan eserlerini üretmiştir. Sanatçının çok renkli bir etki bırakan resimlerinde bütünlük açısından kompozisyon kurgusunun büyük bir önemi vardır. Londra'da yaşadığı dönemde Turner'ın eserlerinden çok etkilenen Monet'in resimlerinde, sis ve ışığın çarpıcı etkisinin yol açtığı puslu doğa görüntüleri yer almıştır. “Resminin ana unsurunu artık doğal ışık ve onun değişen halleri oluşturuyordu; resmin diğer tüm unsurları ona tabiydi. Eserleri işte bu nedenle arkalarında somut nesneler barındırmayan ışıklı manzaralara benzer; resimde gerçeklik sadece değişik renk tonlarından oluşuyor izlenimi verir. Renkler canlı ve parlaktır, böylece resim elemanları

saydamlaşmış gibi görünür.”⁸⁰ Empresyonizm (İzlenimcilik) için ilk gösterilebilecek örneklerden birisi Claude Monet’in “Impression” isimli yapıtıdır. İsmi “İzlenim” olarak türkçeye çevrilen bu resimde ön planda iki kayık ve arkada belli belirsiz bir şekilde görülen bir liman resmedilmiştir. Resimdeki silik hava ve manzaranın buğulu görünümü belli bir an’ın resmedildiği izlenimini desteklemekte ve bu “izlenim” çağrışımıyla resme adını vermektedir. “Ressam limanda olup biteni göstermekten çok tabiatın titreşim halindeki geçici bir anını duyurmak istiyor. Böyle geçici bir anı kavrayabilmek için, diğer Impressionistler gibi Monet de ışık duyumlarına başvurmuş. ... Bütün resim, dönen bir renkli tekerleğin kül rengi bir leke haline gelmesi gibi, bir akış bulanıklığı içinde belirsiz bir zaman rengi’ne bürünmüş.”⁸¹

Monet’in “Paris St.Lazare Tren İstasyonu” (1877) isimli resminde ise, Paris’teki bir tren garı geniş bir açıdan ve çok renkli bir şekilde resmedilmiştir. İzlenimcilerin ortak noktası açık hava ve görünüşü ressamlığı olduğu için bu resimde de kapalı bir alandan dışarıya doğru açılan bir mekanla karşılaşılmaktadır. Trenler, dumanları ve garın dışında/ resmin fonunda ışıklı ve aydınlık bir Paris şehri izleyiciyi beklemektedir. Monet’in, açık havada çalışmasının nedeni, anlık ışık oyunları ile önceden tahmin edilemeyecek yeni ve farklı görüntüleri ve hızla geçen bir anı yakalama ve kendisine hissettirdiklerini resimleme isteğinden kaynaklanmaktadır. Böylece mekan (dış mekan-manzara), yardımcı bir eleman görevi görmektedir, asıl etkiyi yapması istenen ön plandaki elemanlar ise ışık ve rengin zengin kullanımıyla resmin atmosferik mekan etkisini yaratmaktadır.



**Resim 43: Claude Monet, “Paris St.Lazare tren İstasyonu”,
1877, Tuv.Üz.Yğb.**

⁸⁰ Krausse, s.74.

⁸¹ İpşiroğlu; Eyüboğlu, s.132-33.

Bir başka İzlenimci ressam Renoir (1841-1919) ise, “Moulin de la Galette’de Dans” (1876) isimli resminde kalabalık insan topluluğunun hareketleri üzerinde güneş ışığının etkilerini resimlemiştir. Monet ile Renoir’nın ortak noktası çoklu renk kullanımıdır. Renoir’nın renkleri gün ışığının çarpıcı etkilerini görselleştirmeye hizmet etmektedir. Sanatçının bu resmi, döneminin, belirli sınırlar doğrultusunda oluşturulan katı eserlerinden ayrıldığı ve özgür fırça vuruşlarıyla yapıldığı için o yıllarda çok eleştirilmiştir. Ancak bu rahatlık gün ışığının yüzey üzerine aktarılmasında kendine has bir doğallık sağlamaktadır. Güneşli bir günde Paris bulvarının izlenimini görselleştiren diğer bir İzlenimci sanatçı olan Pissarro gibi Renoir da, güneş altında oturmuş keyifle sosyalleşen bir insan topluluğunun izlenimini tuvalde yansıtmaktadır. “Moulin de la Galette’de Dans”da mekan, park gibi açık havada konuşlanmış dans edilebilir bir restoranın geniş açıdan ele alınmasından oluşmaktadır. Büyük bir insan topluluğu ayrıntı verilmeden, küçük tuşlar ve çok renk kullanımıyla resmin net olarak da seçilemeyen oldukça geri bir noktasına dek resmedilmiştir. Sanatçının bu eserinde dikkati çeken Leonardo’nun sfumato tekniğindeki gibi figür ve/veya nesnelerin sınır çizgilerinin (kontur) eritilmiş olması sonucunda ortaya çıkan bu bütünlüğü sağlayan sfumato tekniğinin kullanımı sonucunda biçimlerin gölgede erimesi değil, İzlenimci Renoir’nın özgün tavrını oluşturan ışık ve renk kullanımındaki ustalığıdır. Bu ustalık sayesinde aslında bir mekanı ayrıntıya boğabilecek derecede yoğun bir insan kitlesi derinlik içerisinde eritilmiş ve konunun gerektirdiği biçimde gösterilmiştir.



Resim 44: Renoir, “Moulin de la Galette’de Dans”, 1876, Tuv.Üz.Yğb.

Yukarıda adı geçen sanatçıların yanı sıra, bu dönemde, mekan konusunda bir kırılma noktası oluşturması nedeniyle en başta Eduard Manet’in gösterilmesi gerekmektedir. Manet’in “Büyük kent medeniyetine övgü ve eleştiri: Folies-Bergeres Barı” (1881-82) isimli resmi; mekan içerisinde mekan ve derinlik açısından, “Kırda Yemek” (1863) isimli yapıtı ise; çıplaklığın hiç beklenmedik bir mekanda sergilenmesi

yönünden çığır açmışlardır. “Folies-Bergeres Barı”, önde ve barda durduğunu bildiğimiz bir kadın figürüne odaklanmaktadır. Resmin devamında ise bir bar-restoran izlenimi betimlenmiştir. Ancak resim, gerideki bu görüntünün, barın arkasında duran bir aynadan yansıma mı olduğu; yoksa mekanın geriye doğru devam mı ettiği konusunda hala süregelen tartışmalara neden olmuştur. Dolayısıyla, sanatçının özgün renk ve fırça kullanımıyla çok farklı bir boyut kazanan bu yapıt, perspektif kullanımı vurgulanmadan mekanda derinlik etkisinin elde edilmesi açısından oldukça çarpıcıdır.



Resim 45: Manet, “Büyük kent medeniyetine övgü ve eleştiri: Folies-Bergeres Barı”, 1881-82, Tuv.Üz.Yğb.

Manet’nin bir diğer resmi “Kırda Yemek” ise, İzlenimciliğin konu bazında odak noktası olarak belirlediği açık havada bir yemeği betimlemektedir. Kırda iki giyinik erkek ve çıplak bir kadın konuşup, piknik yapmaktadırlar. Kadının, çıplaklığının dönemine göre müstehcen olması bir kenara, resim izleyicisinin gözünün içine bakması, durumun etkisini iyice arttırmaktadır. “Resmin arkasında yatan asıl niyet ise, burjuva kesimin bayıldığı Pazar piknikleri ile Paris’in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasındaki mahrem ilişkiyi hicvetmektir.”⁸²

⁸² Krausse, s.71.



Resim 46: Manet, “Kırda Yemek”, 1862-63, Tuv.Üz.Yğb.

2.19 Yeni İzlenimcilik (Neo Empresyonizm) ve Mekan

İzlenimciliğin resim sanatına getirdiği özgür tavır zamanla, görme algısının incelenmesi üzerine farklı çözümlemelere, yaratımlara olanak vermiştir. “Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçük noktalar şeklinde alıyor, bunları daha sonra zihinde birleştiriyordu.”⁸³ Bu doğrultuda, Paul Signac ve Georges Seurat, renkli küçük nokta vuruşlarıyla ve aralarda tuvalin beyazının gözükmesine olanak tanıyarak ürettikleri yapıtlarıyla Noktalamacılık (Puantilizm) diye de adlandırılan Yeni İzlenimcilik akımını oluşturmuşlardır.



Resim 47: Georges Seurat, “La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1885, Tuv.Üz.Yğb.

⁸³ Krausse, s.76.

İzlenimciliğe farklı bir bakış ve yepyeni bir uygulama tarzı katan Yeni İzlenimcilik akımından Seurat'ın, "La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" (1885) isimli resmi, güneşli bir havada deniz kenarında bulunan insanları göstermektedir. Aslında kırdaki gezintinin görselleştirilmesi amaçlanan bu yapıtta figürler, gezmek eyleminin insan imgeleminde canlandırdığı hareket etkisinin tam tersi, durağan bir şekilde betimlenmişlerdir. Bu durum Seurat'ın resimlerinin genelinde varolan sanatçıya özgü bir yaklaşımdır. Yeni İzlenimci tarzda yapılmış bu resimde mekan, gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Figürlerin geriye doğru küçülmeleri ve nesnelerin belli bir mesafe sonrasında silüet haline gelmeleri de derinlik ve mekan kurgusuna yönelik uygulamalardır. Ancak gerek yukarıda bahsedilen hareketli olması gereken figürlerin durağanlığı, gerekse renkler ve tuvalin beyazının bütünlüğünden elde edilen görsel öğelerin göz tarafından tamamlanması durumu derinlik yanılsamasını desteklememektedir. Böylece "La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" isimli yapıt, derinliği az yüzey resmi niteliği göstermektedir.

2.20 Ard İzlenimcilik (Post Empresyonizm) ve Mekan

Vincent Van Gogh, 19.yüzyıl sonlarında "tuş" olarak adlandırılan fırça vuruşları ve sarı ve tonlarıyla elde ettiği oldukça renkli manzara, natürmort ve oto-portreleriyle tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı, çalışmalarının ilk yıllarında gri ve kahve renklerinin hakim olduğu, koyu bir paletle sahip ve oldukça gerçekçi yapıtlar üretmiştir. Sanat yaşamının sonraki yıllarında ise, bu gerçekçiliğin artık kendini tatmin etmediğini ve bazı şeylerin eksikliğini fark ederek daha özgür çalışmalara yöneldiği görülecektir. Van Gogh, doğadan, çevresinden ve kendi iç dünyasından izlenimlerini, kendine has paleti ve "tuş" kullanımıyla resmettiği ve son dönemine doğru eserlerindeki özgür tavrın dışavurumu (ekspresyon) öne çıkaran bir hal alması dolayısıyla Ard İzlenimcilik akımına dahil edilmektedir. Van Gogh'un Yeni İzlenimci / Noktalamacı (Puantalist) eserleriyle tanınan Paul Signac'tan esinlenmesi başta da değindiğimiz kendine özgü "tuş"larını oluşturmada büyük etki taşımıştır. Sanatçının "Batan Güneşle Aydınlanan Tarla" (1889) isimli eseri, kompozisyon öğelerinin tuvalin dışına taşacakmış gibi durmasını sağlayan "tuş"larına çok güzel bir örnektir. Vincent Van Gogh bu manzara resminin mekanında da, çoğunlukla resimlerinde uyguladığı yüksek ufuk çizgisi ve belirli renk kompozisyonlarıyla derinlik etkisi yaratma yöntemini kullanmıştır. Resmin

devinimi ve kullanılan renkler izleyicinin gözünün resmin mekanında dolaşmasını ve asıl hedeflenen geri plandaki noktaya gitmesini sağlamaktadır.



Resim 48: Paul Gauguin, “Arearea”, 1892, Tuv.Üz.Yğb.

Paul Gauguin ise resimlerinde, renkle biçimi ön plana çıkarmıştır. Sanatçı: “Resimlerinizde hep doğayı konu almayın; sanat eseri aslında bir soyutlamadır... Önce duygu ve ruhsal kavrayış gelir, sonra akılla anlama”⁸⁴ demektedir. Onun eserlerinde dış dünyanın gerçekliği önemli değildir, bu gerçeklikten kendisinin ne çıkardığı daha önemlidir. Bunun için de gerçekte varolan objelerin veya figürlerin renkleri ve birliktelikleri oldukça değişkendir. Gauguin’in “Arearea” (1892) isimli eserinde de aynen bu şekilde, çimenler yer yer kırmızı, sarı ve yeşil betimlenmişlerdir. Resmin mekanında özellikle derinlik yanılsaması oluşturmaya çalışmamıştır. Böylece hem üç boyut etkisi olmayan hem de renk planlarının etkisiyle yüzeysel bir görünüm oluşturarak kendine özgü biçimini (üslup) ortaya koymuştur.

İzlenimcilikle Kübizm arasında bir noktada değerlendirilebilecek Cezanne ise, 19.yüzyıldan 20.yüzyıla geçişin temellerini atan çok önemli bir sanatçıdır. Hocası Ingres’in hoşlanmadığı bir anlayışla; özgür, heyecan dolu, kontur çizgileri ve kes/k/inlikten uzak çalışan Delacroix’ın resimlerine hayran bir doğrultuda ilerleyen Cezanne, oldukça renkli yapıtlar üretmiştir. Ard İzlenimciler gibi, renk ve ışık, sanatçının resmine hakimdi ama yapıtları sadece bu öğelerle ifadelendirmek bir süre sonra Cezanne’ın resimlerine haksızlık yapıldığı anlamına gelir. O’nun, Kübizm akımının çıkış noktası ve sanat tarihinde de dönüm noktası olarak gösterilebilecek yapıtlarında müthiş bir hacim araştırması söz konusudur. Resimde mekan konusunda,

⁸⁴ Krausse, s.80.

nasıl Rönesans öncesinde Giotto bir kırılma noktası olarak görülmüşse Cezanne da 20.yüzyıl başı için böyle değerlendirilebilir.



Resim 49: Cezanne, “Estaque Yakınlarında Deniz”, 1878-79, Tuv.Üz.Yğb.

Cezanne, Pisarro’dan öğrendiği şekilde parlak ve özgür renk kullanımıyla 19.yüzyılın sonlarına dek tam anlamıyla İzlenimci nitelikte eserler üretmiştir. 1880'lere dek ışığın manzara üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışan Cezanne Pisarro’dan öğrendiği fırça vuruşlarını geliştirmiş ve “Estaque Yakınlarında Deniz” (1878-79) gibi yapıtlar üzerinde çalışmıştır. “Cezanne mekan derinliği elde etmek için genellikle geleneksel yöntemlere başvuruyordu. Sözgelimi, ağaçların ön planda yer alması, mekanın çeşitli düzeyleri arasında bir ilerleme duygusu veriyordu.”⁸⁵ “İster manzara ya da natüremort, ister portre yapsın, amacı her zaman yeni bir gerçeklik yaratmaktır. O, hiçbir zaman doğanın yanıltılmış resmini yapmak istememiştir; uyguladığı tekniklerle, resme bakanın, iki boyutlu bir tuval üzerindeki bir imgeye baktığının ayırdına varmasını istiyordu.”⁸⁶ Sanatçının son yıllarında üzerinde tekrar tekrar çalıştığı Sainte-Victorie Dağı’ndan yaptığı etüdlere ve resimleri, artık hiç sınır çizgisi (kontür) kullanmayarak, çok iyi bildiği ve daha önceki yapıtlarında uyguladığı geleneksel perspektif kuralları; üç boyutlu bir mekan izlenimi vermek için rengin açık-koyusunun bilinçli kullanımından uzaklaştığı eserleridir. Cezanne kendisine gelene dek sanat tarihinde hacim yanılsaması yaratabilmek için başvurulan rengin açık ve koyusunun, yani modlenin kullanımı yerine renk karşıtlıklarına dayalı “modülasyon” denen renkle hacimlendirme yöntemini bulmuş ve resim tarihine mal etmiştir. Bu noktada artık biçimler biçim

⁸⁵ Cezanne, Literatür Yayınları mini sanat dizisi, 2005, s.43.

⁸⁶ Cezanne, s.54.

olmaktan çıkmakta, soyutlamalara dönüşmekte ve 20.yüzyıl sanatının farklılığının sinyalleri verilmektedir.

2.21 Vahşiler (Fovizm) ve Mekan

1905'te Paris'te ilk örneklerinin verilmeye başlandığı Fovizm, 20.yüzyılda sanata yeni bir şeyler katmaya ve farklılık yaratmaya başlayan ilk akımdır. Konu olarak geçmiş dönem sanat eğilimlerinden pek de farkı olmayan Fovizm'i diğerlerinden ayıran tarafı, sanatçıların renk tercihlerindeki özgürlüktür. Bu özgürlüğün kimi sanat eleştirmenleri tarafından 'vahşice' bulunması da akıma 'vahşiler' anlamına gelen Fovizm denmesini sağlamıştır. Fovizm, sanatta simgeler üzerinden bir anlatım yerine, biçim yoluyla ifade şeklini savunmaktadır. İzlenimcilerin ışığı gösterme çabası için bir araç olarak kullandığı renkleri Fov'lar, kendi başına birer ifade biçimi olarak kullanmışlardır.



Resim 50: Vlamincek, “Patates Toplayanlar”, 1905, Tuv.Üz.Yğb.

Fovist sanatçılardan Andre Derain'nın resimlerinde mekan, figür ve nesnelerin içinde yer aldığı bir alandır. Ancak burada bahsedilen mekan, Gauguin'in resmindeki mekan gibi perspektifsiz, üç boyut etkisi olmayan bir anlayışta betimlenmiştir. Derain zaten Ard-İzlenimciliğin resmi soyutlama anlayışından oldukça etkilenmiştir.



Resim 51: Henri Matisse, Tuv.Üz.Yğb.

Matisse'in resimlerinde ise, form ve renklerdeki sadelik hemen göze çarpmaktadır. "Matisse ince renk nüanslarını veya birbirini tamamlayan can alıcı kontrast renkleri yan yana kullanarak eserlerinde "içten dışa" aydınlatan bir parlıltı sağlamış, kendi içinden ışıldayan resimler yaratmıştır."⁸⁷

2.22 Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Mekan

Fransızca'da "ifade" anlamına gelen "expression" kelimesinden yola çıkılarak ismi konulan bu akımda sanatçılar iki yol izlemiştir: Bunlardan ilki göstermek ve üzerinde durmak istedikleri insanların bireysel sorunlarını dışa vurma, ikincisi ise belirli kişi, nesne veya eylemler üzerine kendi düşünce ve yorumlarını ifade etmeleri şeklindedir. Sanat eserleri, sosyal ve teknolojik gelişmeler ve geçmiş dönem sanat eserlerinden etkilenilmesi sonucunda verilen tepkilerle oluşmaktadır. İzlenimcilik /Empresyonizm'in an'ı resmetme anlayışı ve açık hava ressamlığına tepki olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk/Ekspresyonizm'de sanatçılar, insanların kişisel sorunları üzerine düşüncelerini dışa vurmaktadırlar. 20.yüzyıl, teknoloji ve sanayi alanındaki gelişmelerle sanatın da farklı alanlara yöneldiği bir çağ olmuştur. Atom çekirdeğinden, psikanalizin bulunmasına dek birçok yeni olgu hayatın görülenden ibaret olmadığını kanıtlamakta ve bu durum da sanatçıları etkilemektedir. Görme algısının ötesine geçen ve hayatta devamlı gizemli olan bazı verilerin olduğu fikri, sanatçıları yavaş yavaş gerçeklikten uzaklaştırarak soyuta yönelmelerine neden olmuştur. Işığın an'lık etkisiyle üretilen yapıtların hala doğaya bağlı ve kısıtlandırıcı olduğunu düşünen Dışavurumcular,

⁸⁷ Krausse, s.85.

doğadan uzaklaşarak toplumsal ve teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği yalnızlık ve yabancılaşma gibi bireysel sorunlara eğilmişlerdir. Böylece Dışavurumcu sanatçılar, 20.yüzyılda ilk defa soyut bir gerçeklik üzerine yapıt üretmeye başlamışlardır.

Dışavurumculuk zaman içerisinde tavrı olarak iki gruba ayrılmıştır. Bunlardan ilki olan “Die Brücke” (Köprü) Grubu üyelerinden Emil Nolde resimlerinde, çarpıcı renkler ve çizgiyle sokaktaki insanın suratına vuran yaşam sıkıntılarını, ifadeleri aracılığıyla izleyiciye göstermektedir. Nolde’un, “Maria Aegyptiaca” (1912) isimli resminde mekan, alt sınıf olarak nitelendirilebilecek bir insan grubunun eğlencesine ev sahipliği yapmaktadır. Buranın iç mekan mı yoksa dış mı olduğu net bir şekilde belirtilmemiştir. Sadece insan figürlerinin yüzlerindeki kendinden geçmişlik, ortamdaki eğlence havası ve erotizm mekanın genelde Dışavurumcuların ele aldığı bir bar veya cafe gibi iç mekan olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır.



Resim 52: Emil Nolde, “Maria Aegyptiaca”, 1912, Tuv.Üz.Yğb.

Bu doğrultuda Max Beckmann’ın “Gece” (1918-19) isimli yapıtı da örnek olarak gösterilebilmektedir. Beckmann da resimlerinde gece hayatının ve sosyal ilişkilerin gerçeğini kaba ve çarpıcı bir dille aktarmaktadır. Sanatçının bu yapıtında, biçim çarpıtmaları ön plandadır. Dışavurumcular, “Varolmanın acımasız olgularını, yoksullara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı.”⁸⁸ Fahişelerin ve bar müdavimlerinin gösterildiği bu eserde, insanların içinde bulundukları acizlik, şiddet, kızgınlık ve zor yaşam koşulları resimlenmiştir. Resmin mekanı, bütün bu duyguları desteklercesine sıkışık, karanlık ve bunaltıcı bir şekilde yorumlanmıştır.

⁸⁸ Gombrich, s.448.



Resim 53: Max Beckmann, “Gece”, 1918-19, Tuv.Üz.Yğb.

Edvard Munch'un “Çığlık” (1895) isimli taş baskısının genelinde, merkezdeki çığlık atan portreyi destekleyen tarzda çizgilerin yönüyle belirtilmiş bir devinim vardır. Munch, insanın içinde bulunduğu sıkıntıyı çok çarpıcı bir şekilde çığlık atma eylemiyle seyircinin yüzüne vurmaktadır. Bu yapıtta, fonda belirtilmiş olan deniz, gökyüzü ve yolla detaylandırılmış mekanda tek başına olan insan figürle, toplum baskısı altında ezilmiş ve bunalmış bireyin yalnızlığı vurgulanmaktadır.



Resim 54: Edward Munch, “Çığlık”, 1895, Tuv.Üz.Yğb.

Diğer bir grup olan “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) grubundan Wassily Kandinsky ise, tüm Mavi Atlı Grubu üyeleri gibi, Köprü'nün kaba tarzında değil de, daha ince bir tavırla ve işlenen temanın ruhani boyutlarıyla ilgilenerek eser üretmektedir. “1914'e kadar faaliyetlerini sürdürecektir olan grup sanat eserini gerçeğin yansıtılması

işlevinden tamamen arındırmayı amaçlıyordu. Sanatçılar artık dünyayı eserleriyle yansıtmaktan bıkmışlardı. Onu artık “görünür” kılmak istiyorlardı.”⁸⁹ Bu doğrultuda, Kandinsky’nin “Fabrika Bacalı Manzara” (1910) isimli resminde de, doğaçlama şekilde oluşturulmuş bir manzara soyutlamasıyla karşılaşmaktadır.



Resim 55: Wassily Kandinsky, “Fabrika Bacalı Manzara”, 1910, Tuv.Üz.Yğb.

2.23 Kübizm ve Mekan

“Tabiatıta her şey silindir, küp ve kürelerden meydana gelmiştir. Tabiatıta perspektif bir görüş içinde silindirler, daireler ve konilerden bakın. Bir eşyanın her yüzeyi merkezi noktaya yönelen ayrı bir plandır.”⁹⁰ sözleriyle Cézanne, aynı objeye farklı bir görüşle yaklaşma fikrini Picasso ve Braque’ye kazandırmıştır. Cézanne’ın tüm sorunu, doğadaki gözlemlediği planları sadece desenle değil, başarılı renk geçişleriyle de resmine yansıtmaktı. Resme nötr tonlarla başlayıp sonra renk tonlarının kendi içlerinde oluşturdukları değerleri tuvaline koyuyordu. Doğayla kastettiği, bildiğimiz doğa ve insanın kendi doğasıdır. Nesnelerin içini ya da arka planını , görünmeyen tarafını yani gerçek şeklini görmeye, hissetmeye ve anlamaya çalışan Picasso ve Braque için Cézanne’ın bu düşünceleri bir yol değil, ama bir çıkış noktası olmuştur. İster Picasso’nun ‘Pembe’ ve ‘Mavi’ Dönemi olsun; isterse de Braque’ın önceki çalışmaları

⁸⁹ Krausse, s.91.

⁹⁰ Sevim Erdem, **Modern Sanat**, Kültür Kitabevi, 1963, s.201.

olsun hepsinde, Cezanne örnek alınmıştır. Bu sanatçılar asıl Kübist eserlerini, Cezanne'nin doğada hacmin yapısını aradığını ama kendilerinin ise, hacim kavramını sorguladıklarını anlamalarıyla, üretmeye başlamışlardır. Kübistler, hacim kavramına, bir objenin gerçek anlamı ya da 'oluş'u olarak değil, resmedilmek istenen objenin görülen şekli yerine, fikrinin yansıtılması olarak bakmaktadırlar.



Resim 56: Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1906-07, Tuv.Üz.Yğb.

Cezanne’ın “Yıkılan Kadınlar”ı ve tüm araştırmaları Picasso’yu çok etkilemiş ve “Avignon’lu Kızlar”ı (1906-7) resmederek sanat tarihinde ilk Kübist eseri ortaya koymasına yol açmıştır. Cezanne’nin eserleri dışında, Picasso ve Braque’nin Afrika Maskelerinden de etkilendiği söylenmektedir. Bu söylentilere Picasso’nun ‘Avignon’lu Kızlar’ adlı yapıtındaki kadınların yüzlerinin, Afrika Yerlileri’nin yaptığı maskeleri andırması neden olmuştur. Kübistler, objeleri oldukları gibi resmetmeye değil, onları daha iyi gözlemlemek ve tanımak için parçalamaya, geometrik yapısını da yüzey üzerinde ayrı ayrı göstermeye çalıştılar. Picasso’nun “Avignon’lu Kızlar” isimli resmi de, Kübizm’de ‘Analitik-Çözümleyici’ dönem olarak belirtilen (1909-1912) eserlerin arasında gösterilebilmektedir. “Avignon’lu Kızlar”da figürler geometrik parçalar halinde ve aynı anda yani eşzamanlı / simultane olarak, farklı yönlerden gösterilmişlerdir. Bu durum, yani “Eşzamanlılık / Simultanite” olgusu Kübizmin mekan ve espas konusunda resim sanatına getirdiği devrim niteliğindeki katkısıyla yani “dördüncü boyut” olarak kabul edilen “zaman boyutu”nu da kapsamasıyla daha sonra üretilecek olan yapıtlara da öncülük edecektir.



Resim 57: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, Tuv.Üz.Yğb.

Pablo Picasso “Guernica” (1937) isimli resmini, dönemin yeni biçim dili olan Kübizmle, savaş ve İspanyol askerlerinin vahşetini sergilemek için yapmıştır. Picasso, İspanyol hükümetinin savaş politikasını ve Guernica kasabasındaki insanlık dışı bu olayı biçim çarpıtmalarıyla resimlemesine karşın son derece etkili ve gerçekçi bir yapıt ortaya çıkarmıştır. “Guernica”da aciz durumdaki insan ve hayvan figürleri öldürülmekte ve yerde ceset yığınları oluşturmaktadır. Sağda ellerini yukarı kaldırarak tanrıya yakardığı tahmin edilen bir erkek figüründe solda başı düşmüş bir yavruyu kucağında tutarak kendinden geçmiş bir anneye, orta kısımda ise heyecanla şaha kalkmış bir ata kadar o an’a şahit olan tüm canlılar korku içerisindeyler. “İç mekan mı yoksa açık hava mı, gündüz mü yoksa gece mi olduğu belirsiz görüntüdeki umutsuz ve kasvetli ruh halini vurgulamak için tüm renkler resimden çıkartıldı, sadece gri, siyah ve beyaz bırakıldı. ... İki boyutlu resimlemeler, önden ve profilden görünümlemlerle birleştirildi, tonlu renklerden oluşan uzun çizgiler, figürlerin konturlarını kısmen kapladı; ve her şey, resme bakanın, kurbanların acı ve sıkıntısını fark edebilmesi için yönlendirildi; kederi gösteren ilkel hareketler, güçlü bir acıma duygusu oluşturuyor.”⁹¹ Bu resimle sadece Kübik değil gerçeküstücü ve dışavurumcu (ekspresyonist) tavra da yöneldiğini hissettiren Picasso’nun bu resmi, “içerdiği insancıl duygular açısından 20.y.y.’ın trajik bir anlatımı olduğu için de ayrıca önemli bir yere sahiptir. Resmin çarpıcılığı, matematiksel kesinlikteki biçimsel düzenin, grotesk bir düzeye indirgenmiş vahşet havası ile çatışmasından kaynaklanır.”⁹²

Picasso, bir insan yüzünü aynı tuval üstünde hem karşıdan, hem yandan görünüyor gibi tasvir etmiştir. Sanatçı, figürlerle birlikte içinde bulundukları mekanı da parçalamış ve perspektifi ortadan kaldırmıştır. Burada, doğaya göre belirsiz, geometrik şekillerle oluşturulan kompozisyonlarla yapılmak istenen soyut sanat

⁹¹ Elke Buchholz; Beate Zimmermann, **Picasso**, Literatür Yayınları, 2005, s.69.

⁹² **Picasso**, Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, s.4503.

değildir, çünkü parçaları ipuçlarıyla birleştirerek bütüne varmak mümkündür. Böylece Picasso ve Braque mükemmel görünüşü parçalayarak çözümlmeye, doğayı daha iyi anlamaya çalışmaktadırlar. Kübistler, bu biçim bozmaları ve parçalamalarını üzerinde çalıştıkları figür veya nesneyi daha iyi anlamak için yaptıklarından bir süre sonra renk kullanımını azaltmışlardır. Bir iki renk ve onların tonlarından oluşan resimlere Georges Braque'ın "Mandolinli Kadın" (1910) isimli eseri örnek gösterilebilmektedir. Sarı, kahve ve gri renklerinden oluşan bu yapıtta kadın figürünün portresi, elleri ve çalınan mandolin bu parçalanmışlık arasından seçilebilmektedir. "Figür kübik parçalara bölünerek, yüzeye ritim katan açık-koyu tonlamalarla oldukça soyut bir biçimler yumağına dönüşmüştür. Derinlikli mekan tamamen yüzeyselleşmiş, nesne iç içe geçen bir dizi geometrik biçimin arasında tanınmaz hale gelmiştir. Resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayırmak imkansızdır."⁹³

1912'den sonra ise Kübist sanatçılar hem düşünsel, hem de görsel anlamda karmaşık olan bu sanatın anlaşılamayacağı korkusunu duymaya başladılar ve eserlerinde gerçek nesneleri de kullandıkları ikinci büyük yönelişi gerçekleştirdiler. Çözümleyici / Analitik dönemde ayrıştırılan parçalar böylece birleştirilmeye başlanmıştır. 'Sentetik-Birleştirici' diye adlandırılan bu ikinci dönemde, ilk evrede red edilen parlak renkleri kullanmalarının yanı sıra kağıt, ip, kumaş ve ahşap gibi farklı malzemeleri de yüzeye yerleştirerek 'kolaj'ı sanat haline getirmişlerdir. Hatta asıl başlangıcı Duchamp olsa da, 'Asamblaj' sanatını yani üç boyutlu nesnelerin de malzeme olarak kullanılabileceğini göstermişlerdir. Böylece tuval üzerine yapıştırılmış bu farklı malzemelerle değişik dokular elde edilmiştir. Örneğin Juan Gris'nin "Saat ve Şişe" (1912) isimli eserinde, yağlıboya ve kağıt kolaj birlikte kullanılmışlardır. Resmin içinden belli belirsiz seçilen şişe ve saat formlarının yanı sıra içinde bulundukları mekana gönderme yapan bir perde ve ipi ise sol ön planda yer almaktadır. Juan Gris'in bu yapıtında olduğu gibi üst üste binen planlar ve mekanın gerçeklikten uzaklaşması ve yüzeyselleşmesi Kübizm'deki mekan anlayışını gayet iyi betimlemektedir. Nitekim, kolajın Kübizm ile birlikte resim sanatında kullanılmaya başlanması, özellikle Rönesans öncesinden 20.yüzyıla kadar süregelen göz yanılsamasına dayalı, tuval yüzeyinden geriye doğru olan Euklides espasını tuval yüzeyinden izleyiciye doğru kalınlık oluşturacak biçime taşınması ve daha sonraki asamblaj ve günümüzdeki "yerleştirme / enstelasyon" türü çalışmalara öncülük edecek konuma getirmesiyle resim sanatındaki mekan olgusuna devrim nitelikli bir açılım getirmiş olacaktır.

⁹³ Krausse, s.94.

Fernand Leger ise Picasso ve Braque gibi sanatsal bir kültürü değil de, modern uygarlığın getirileri doğrultusunda oluşan yenilikleri araştırmıştır. Doğalcılıktan uzaklaşan ve yeni bir gerçeklik arayan Leger, resimde önemle üzerinde durulması gereken üç temel noktanın çizgi, renk ve form olduğunu düşünmektedir. Diğer Kübist sanatçılardan renkli Kübik kompozisyonlarıyla ayrılan Leger, eserlerinde durağan ve dinamik kavramlarını da sorgulamaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın gelmesiyle birlikte sanatçının resimlerinde silah ve metal malzemelerin etkileri gözlemlenmektedir. Fernand Leger, metal boruları ve kübik yapıları resmin öğelerinin formlarını ve farklı planlarını göstermek için kullanmıştır. Sanatçının "Evlilik" (1911) isimli resmi metalik formların ilk kullanılmaya başlandığı ve resimlerinde daha çok klasik Kübizmin hakim olduğu dönemdir. Ancak 1917'de yapmış olduğu "Kağıt Oynayanlar/Card Players" resmi Leger'e özgü formların kullanıldığı tipik bir yapıdır. Askerlerin kart oyunlarının resmedildiği bu yapıta, figürler tamamen metal tüplerle betimlenmiş ve açık-koyu alanların karşıtlığına dikkat edilmiştir. Sağdaki pipolu asker Leger'in daha önceki dönemden yapmış olduğu "Pipolu Asker/Soldier with a Pipe" isimli eserine gönderme yapmaktadır. Bu eserde mekan, bir perspektif anlayış üzerine oturtulmamıştır. Resim kendine has motifli bir yapıya sahiptir ve mekan da bu yapı ve form anlayışı içerisinde belirginliğini kaybetmektedir.

2.24 Gelecekçilik (Fütürizm) ve Mekan

Sanayi Devrimiyle birlikte hızlanan teknolojik değişiklikler 20.yüzyılda sanata da yön vermiştir. Baskı tekniklerinin ve makinelerin gelişmesiyle birlikte insanların hayatını etkileyen hız, hareket ve devinim gibi kavramlar "Gelecekçilik" (Fütürizm) doğmasına neden olmuştur. Marinetti'nin manifestosunu yazdığı Gelecekçilik akımı, hareket, devinim ve hızın hayata girdiğini ve yeni bir yaşam şekli oluşturduğunu düşüncesine odaklanmıştır. Bu kavramlara daha sonra ses de eklenecek ve bu bitmek tükenmek bilmeyen karmaşayı ifade etmek için Gelecekçi müzisyenler makine seslerini konu alacaklardır. Luigi Russolo, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini ve Umberto Boccioni gibi ressamlar ise sesi ve melodisini resimlerinde parçalanmış renk kesitleri ve doğrularıyla ifade etmeye çalışacaklardır. Grafik ve fotoğraf sanatlarının da müzik kadar Gelecekçi (Fütürist) yapıtlara etkisi vardır. Kübizmdeki gibi fotografik montaj ve kolaj kullanılmakta yani, teknolojik ilerlemeleri konu alan Fütüristik eserlerde teknolojiden faydalanılmaktadır. "Geleneksel fresk ve mozaik yöntemlerinin yanı sıra

Gelecekçiler, üç boyutlu tasarım yöntemleri için duvar resmi kullanımını ve karışık malzemelerle resim yapma tekniklerini sunmuşlardır.”⁹⁴

Umberto Boccioni'nin “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde” (1911) isimli yapıtında, şehrin tek bir sokağındaki işçilerin çalışmalarından; atların koşturmacasına, balkonlardaki insanların sohbetinden; mimari çeşitliliğe kadar her ögenin varoluşsal hareketini ve durdurulamayan devinimini izleyiciyle paylaşmak üzere resmedilmiştir. Resmin mekanı, renk, plan ve doğrular arasında öğelerin birbirleriyle olan ilişkisinden seçilmiştir. Gelecekçilik, 20.yüzyılın diğer yüzyıllardan farklılığını bu resimdeki coşku ve hareketle ve tuval yüzeyinin tümüne yayılan devingen mekan olgusuyla ortaya koymaktadır.



Resim 58: Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”, 1911, Tuv.Üz.Yğb., 70x75cm.

2.25 Dadacılık ve Mekan

Dada, bir akım değil harekettir. Birinci Dünya Savaşından sonra oluşan bu hareket, rastlantısal, saçma (absürd) ve yıkıcıdır. Farklı eğilimlerden ve disiplinlerden sanatçıların bir araya gelip savaşa, sanata ve hayata isyan ettiği bu yeni oluşumun hareket olarak algılanması, ilk “Happening” olarak yorumlanmasına dahi neden olabilir. Çünkü burada süre gelen tüm sanat kalıplarının dışında hatta burjuva sanatlarından

⁹⁴ **Italian Art in the 20th Century**, Prestel Yayınları,1989, London, s.169.

aykırı, radikal üretimler söz konusudur. Hareketin aldığı isim herhangi bir anlam taşımamakta hatta saçma olduğu için seçilip kullanılmaktadır. Dada, resme, temelinde fikir olmasından dolayı yenilikçi sayılabilecek Kübizme ve Sanayi Devrimiyle yeniliklere ve yaşama dayalı olduğunu savlayan Gelecekçilik'e bile karşıydı. Bu yüzden Plastik Sanatlar alanında değil de Müzik, sahne sanatları ve yazın sanatında daha fazla üretimi bulunmaktadır. Bu "anti-resim" düşüncesinin de "ready-made" lerin oluşumunda etkisi büyüktür. Sanatın tarihselliğine karşı olmaları, Picabia'nın çizdiği desenleri arkasından Breton'un silerek sanat tarihine miras bırakmamasıyla daha net anlaşılabilir. Bu yüzden ki Dada için "yıkıcı" denmektedir. Dada'nın kuralsızlığı herhangi bir ilkeye bağlı olmamasını ve sonunda da gözden düşmesine ve sanatçıların başka sanat eğilimlerine yönelmelerine yol açmıştır. Böylece 20.yüzyılın ilk çeyreği, çizgiden, lekeye; biçim bozmalarından, renk patlamalarına; fikir sanatından, sanatın yok edilmesine dek çok büyük bir karmaşaya ve yenilikler silsilesine tanıklık etmiştir.



Resim 59: Marcel Duchamp, "Fountain" (Çeşme), Ready-made(hazır-nesne)

Marcel Duchamp'ın (1887-1968) "Fountain" (Çeşme) adlı "Ready-made" (hazır-nesne)si, sanat tarihinde sadece mekan kavramı bağlamında değil tüm oluşumlar içerisinde bir çığır açmış ve Kübizm sonrasındaki temel kırılma noktasını oluşturmuştur. Bir Pisuarı alıp sanat nesnesi olarak bir sergi mekanına koymak, "yapıt"ın, "mekan"ın ve "insan"ın (izleyicinin) değişmesine, dönüşmesine yol açmıştır. Sanat eserinden beklenenin tümüyle değişmesi fikri artık herhangi bir şeyin sanat olabileceğini düşündürmektedir. Bunda, Kübizm'le süre gelen kolaj ve asamblajlarda farklı malzemelerin kullanılmasının mutlaka etkisi vardır. Dada sanatçıları da gündelik yaşamdan objeleri kullanarak sanat üretmektedirler ama Duchamp'ın bu kadar radikal

olacağı akıllara gelmemiştir. Bu çalışmayı “biricik” ve “yapıt” haline dönüştüren de bu öngörülemeyen radikalliktir. “Fountain”, ismi gereği bir pisuvar omaktan çıkıp, farklı bir anlama büründürülmüştür. Dolayısıyla hem kendisi, hem de içinde bulunduğu mekanı değiştirmektedir. Duchamp pisuvarı, bir kadın figürü için tabu olmaktan çıkartıp, herhangi bir cinsin kullanabileceği bir çeşmeye, izleyebileceği bir sanat objesine dönüştürmüştür. İşte bu da oldukça saçma (absürd) ve şok edici bir durum olduğu için bu yapıt “Dada” içerisinde gösterilebilir. Ama sanatçının seçtiği bu objeyi sanat eserine dönüştürme fikri ve yapıta verdiği isim, rastlantısal olmadığı için “Dada” başlığı altında gösterilmeye de bilir. Bu ikilik hali, 20.yüzyılda sanatın ne gibi karışıklıklarla karşı karşıya kaldığının çok güzel bir örneğidir.

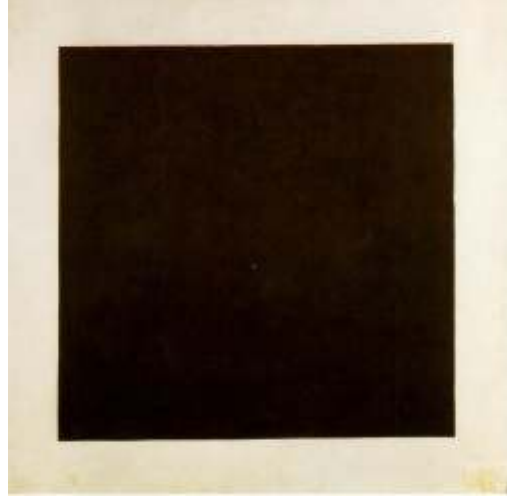
Giacometti, her ne kadar Dada hareketi içerisinde gösterilmese de bu yıllarda son derede yalın ve özgün heykeller üretmiştir. Giacometti’nin bu heykelleri o kadar kırılğan ve minimal bir formda yapılmışlardır ki neredeyse uzayda bir alan kaplamadıkları hissi verirler. Bu heykellerde, kullanılan bronz malzemesinin, hem hacimsel, hem de görünüm olarak ağırlığının tersine yapıtlar oldukça hafif ve çarpıcıdır. Enis Batur “Başkalaşımalar” kitabında sanatçı için şunları söylemektedir: “Giacometti’nin sessiz, kutsayıcı harcının dönüştüğü yontular – daha ilk biçimle tanıştıklarında, ilk hiçlikten birliğe geçiş adımlarında ortayerine savrulmuş birer telaş gibidir o mat lekeler. ... Giacometti’nin sert, kalın elleriyle havaya oyulmuş ve sanki (alında) bir eriyik, uçucu bir töz iken, özdeğin başka bir evresiyle birleşip başkalaşmış, taşlaşmış, bronzlaşmış duruyorlar.”⁹⁵

2.26 Süprematizm ve Mekan

Maleviç, Süprematizm’in manifestosunu 1915 yılında yazmıştır. Süprematist sanat, resim yüzeyindeki dinamik ve kinetik özgürlük ve elemanların birbirleriyle olan renksel ve konumsal ilişkileriyle oluşturulmaktadır. Yapımcılıktaki (Konstrüktivizm) gibi doğadan, nesnelerden ve insan figürlerinden uzak olan bu anlayış, temiz ve minimal bir resim yüzeyini beraberinde getirmiştir. Bu minimallik Maleviç’in benimsediği “hiçlik”ten kaynaklanmaktadır. Süprematizm, daha sonra ortaya çıkacak Minimal Sanat ve Soyut Dışavurumculuk başta olmak üzere bir çok akıma çıkış noktası olmuştur. Biçim kullanılmayışı hiçlik fikrini desteklemektedir. Süprematizm’de sanatın geçmişle bağının

⁹⁵ Enis Batur, **Başkalaşımalar I-X**, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.136.

koparılıp, baştan ele alınması dolayısıyla Dada'da olduğu gibi eski anlayışları yıkmaya söz konusudur. "Maleviç de nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır... Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracakları duygular, çağrışımlar, ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi... Nesneler dünyası, Maleviç'e göre, insan tasarısının ürünüdür."⁹⁶



Resim 60: Maleviç, "Siyah Kare", Tuv.Üz.Yğb.

Giotto ile değişen mekan anlayışı Maleviç ile ayrı bir boyut kazanmıştır. Mekan konusunda kırılma noktası olarak gösterilebilecek Maleviç'in sanat tarihine kattığı bu anlayışla, nesnelerin yer aldığı mekan, biçimlerin özgürce hareket halinde olduğu bir boşluğa, kozmik bir mekana, bir başka deyişle soyut bir mekana dönüşmüştür. Sanatçının "Beyaz Üzerine Beyaz" isimli yapıtı, resim kadrajının kare biçimi içerisinde beyaz fon üzerine eğik olarak yerleştirilmiş bir başka beyaz kareden oluşmaktadır. Aynı renkteki iki ayrı planı birbirinden ayıran tek hareket, kare biçimindeki çizgidir. Maleviç'in özellikle kare kullanmasının nedeni simetrik ve kusursuz bir form olmasından kaynaklanmaktadır. Bu kompozisyon ve içerisindeki beyaz kare, iç ve dış dünyanın sınırsızlığını ve sanatçının herhangi bir ideoloji, görüş veya doğadan seçilerek resmedilmesi gereken bir kadrageya bağımlı olmadığını ifade etmektedir. Bu resimde mekan karenin içinde özgürce var olduğu boşluktur.

⁹⁶ Nazan, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, 1978, s.66.

2.27 Yapımcılık (Konstrüktivizm) ve Mekan

1910-1930 yılları arasında Rusya’da ortaya çıkan bu akım, ismi gereği yapısallıkla bağlantılı gözüktü de, objeye ya da maddeye bağlı bir yapısalılık içermemektedir. Konstrüktivizm, maddeyi dışlayarak, soyut ve kavramsal değerlerin sanatı oluşturabileceğini savunmuştur. Dolayısıyla bu materyalist anlayıştan uzak sanat, dönemin sanatçıları tarafından nesneler yoluyla betimlenmemiştir. 20.yüzyılda Fütürizm ve Kübizm gibi yenilikçi olan bir çok sanat anlayışı arasında Yapımcılık’ı (Konstrüktivizmi) farklı kılan, sadece nesnelerden ve figürlerden bağımsız bir görsellik düşünüyor olması değildir, mekanı soyut olarak algılamasıdır. Mekan kavramını incelerken karşılaşılan boşluk bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Artık tek veya çift kaçış noktalı perspektif kullanılarak oluşturulmaya çalışılan gerçeklik yanılsaması yoktur; boşluk, uzay vardır. Resmin öğeleri bu boşlukta konumlandırılarak var edilmektedirler.



Resim 61: Tatlin, “Monument to the Third International”, 1919

Tatlin (1885-1953) Konstrüktivizm akımının başta gelen heykeltıraşıydı. Sanatçıyı Picasso’nun yaptığı asamblaj ve heykelleri o derece etkilemiştir ki ağırlıklı olarak sürdürdüğü resim çalışmaları yerine çeşitli malzemelerle heykeller üretmeye başlamıştır. Kübizm ve Fütürizmden etkilenmesiyle hareket izlenimi yaratabilecek yapıtlar üretmeye çalışmıştır. Sanatçının “Monument to the Third International” (3.Komünist Enternasyonel için yapmış olduğu anıt modeli,1919) isimli yapıtı, “Empire State” Binasından iki kat yüksek olması planlanan ve hiçbir zaman uygulanamamış eğik bir kule projesidir. Tatlin’in yapmış olduğu bu eserin, heykel ve mimari disiplinleri arasında bir bağ kurmasının amaçlandığı ve içeriği ve simgeselliğiyle devrimi işaret ettiği bilinmektedir. Kule merkezde silindirik bir yapı olmak üzere üç döner parçadan

oluşmaktadır. Bu heykelin boşlukta yükselen her bir parçasının diğeriyle olan ilişkisi matematiksel olarak hesaplanmış ve bir mimari yapı gibi düşünülerek tasarlanmıştır. Bu yüzden bu ütopya olarak kalmış olan proje Konstrüktüvizmin en önemli yapıtlarından biri olarak gösterilmektedir. Uygulanılması planlanan asıl hali ve bu yapının insanla olan ilişkisi düşünülürse heykelin içinde bulunduğu mekana yüklediği anlam ve içerisinde barındırabilecekleriyle kazandığı anlam klasik heykelden oldukça farklıdır. Tatlin'in sanatçıyı aynı zamanda mühendis olarak görmesi ve disiplinler arası sanat anlayışını benimsemesi Bauhaus Okulunun da çıkış noktalarını oluşturmaktadır.



Resim 62: Naum Gabo, “Kinetik yapı” (Ayaktaki Dalga), 1919-20

Geometrik formlu heykellerinden sonra Konstrüktüvizm’de Gabo, kinetik hareketi incelediği deneysel çalışmalar yapmaya başlamıştır. Tatlin ve Gabo’nun projelerinin büyük bir çoğunluğu anıtsal nitelikte olup Rusya’da o dönemde savaş ve açlık olmasından dolayı çekilen sıkıntılar nedeniyle uygulanamamış ya da daha küçük boyutlarda üretilmişlerdir. Naum Gabo’nun (1890-1977) “Kinetik yapı (Ayaktaki Dalga)” (1919-20) isimli heykeli, kinetik hareketi göstermeyi amaçlamaktadır. Bu heykel, ince metal parçalarının bir araya gelerek oluşturdukları bir bütünden oluşan heykel döndükçe katı, kıvrımlı bir form izlenimi vermektedir. Sanatçı bu yapıyla, eseri çevreleyen uzayın/boşluğun çarpıcılığını vurgulamak ve kütlenin anlamını sorgulamak istemektedir.

2.28 Yeni Plastikçilik (Neo Plastisizm) ve Mekan

Yeni Plastikçilik, aynı zamanda De Stijl grubunu oluşturan ve dergisini çıkaran Mondrian ve Theo van Doesburg gibi sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. Yeni Plastikçiler, naturalist sanat anlayışının yerini soyut sanata bırakacağından emindiler. “Mondrian, derinliği olmayan bir düzey üzerinde kesişen dikey/yatayların dengesinde arıyordu; Maleviç bunu irili ufaklı dikdörtgenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketinde arıyor.”⁹⁷ Bununla amaçlanan evrensel bir biçim dili oluşturmaktır. Sanatçı, soyut sanata doğru ilk adımın Kübizmle atıldığını ama bunun “soyutlama” düzeyinde kaldığını ve halen hacme bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Mondrian, hacimden, derinlikten ve doğayı oluşturan tüm yapı anlayışlarından kurtulmak için sadece çizgi ve bunların sınırlarından da arınmak için rengin kullanılması gerektiğini denemeleriyle kanıtlamaktadır. O’nun ulaşmak istediği denge, Maleviç’in Süprematizm’de kullandığı simetrinin sağlamış olduğu denge değildir. “Mondrian’ın yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış olmasına bakarak onun sanatını içerikten yoksun, salt biçim denemeleri diye görmemeli. Çünkü onun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancıl bir içeriği vardı. Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri-çağına özgü evrensel bir humanizmanın habercisiydi.”⁹⁸



Resim 63: Mondrian, “Victory Boogie-Woogie”, 1943-44, Tuv.Üz.Yğb.

“Victory Boogie-Woogie” (1943-44), Mondrian’ın vardığı son noktadır ancak tamamlanmamıştır. Mondrian, merkezi olmayan; beyazlar ve griler içerisinde parlayan

⁹⁷ İpşiroğlu, 1978, s.74.

⁹⁸ İpşiroğlu, 1978, s.63.

temel renklerin kullanımıyla içten ışıldayan bir eser ortaya çıkartarak, ışık da dahil olmak üzere doğanın tüm etkilerinden arınmıştır. Resimdeki mekanın derinliği, biçimlerin büyük-küçük ve açık-koyu karşıtlıkları kullanılarak espas oluşturulmasıyla sağlanmaktadır.

2.29 Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Mekan

Birinci Dünya Savaşı, sanatçıların gerçek ve gerçek olmayan üzerine düşünmelerine, sorgulamalarına neden olmuştur. Savaş döneminde Dada hareketinin sanatta yıkıcılığı benimsemesi üzerine yenilikçi ve yapıcı bir sanat anlayışına gereksinim duyulmuştur. Böylece bu çıkış noktalarıyla Avrupa sanat ortamında, yazın ve resim alanlarında “Gerçeküstücü” (Sürrealist) yapıtlar ortaya konmaya başlanmıştır. Resimlerinde düşsel gerçekliği kullanan Henri Rousseau’nun, klasik perspektif anlayışından uzak ve kompozisyon içerisinde kullanılan figür ve diğer elemanların büyüklüklerinde yapmış olduğu değişiklik ve çarpıtmalar, Sürrealist sanatçıları oldukça etkilemiştir. Düş ve gündelik hayatın gerçekleri arasındaki bağı ve ayrılığı; bilinç ve bilinçaltının yönlendirmeleriyle uygulamaya geçiren Sürrealistler, uyuşturucu kullanarak otomatizm dedikleri yöntemle yaratıcılıklarının sınırlarını zorlamışlardır. Andre Breton ve Max Ernst’in öncüsü oldukları bu sanatçı topluluğu tarafından geliştirilen otomatizm yöntemi, ilaç yardımıyla insanın bilinçaltındaki dışa vurmak istediği noktaların doğaçlama ve kontrolsüz bir şekilde resimlere yansımaları sağlamaktadır. Böylece bilinçli denetim, beceri ve bireysel zevk sanatsal üretim üzerinde etki gösterememiştir.

Freud’dan etkilenecek simgeler, etkileri ve bilincin bastırılması üzerine çalışan Alman sanatçı Max Ernst, “Gelinin Giysisi” (1940) isimli resminde, fantastik öğeler kullanmıştır. “Klasik mimari, mantığı ve akla uygun olanı çağırıştırıyor, ama düşününe bir kuş-adamla giden maskeli ve pelerinli bir kadının içinde yer aldığı rahatsız edici, erotik bir ayinin dekoru olmuş. Gerçeküstücüler günlük yaşamın rasyonel yüzeyinin altından primitif, çoğu kez cinsel açıdan saldırgan itkileri ortaya çıkarmaktan hoşlanıyorlardı.”⁹⁹ Ernst’in “Büyük Orman” (1927) adlı resminde ise, fantastik bir figürle değil mekanla karşılaşmaktadır. Ürkütücü bir mekan içerisine orman soyutlaması yerleştiren sanatçı, gerçeküstü bir orman imgelemine görselleştirmek istemektedir. Max

⁹⁹ Stephen Little, “...izimler Sanatı Anlamak”, **Yapı yayın**, s.118.

ernst'in orman resimleri gerçek doğadan yola çıkılarak yapılmamıştır. Bu yapıtlar, sanatçının bilinçaltından çıkan dışavurumların birer yansımasıdır.

Sadece bir repröduksiyon resmetmekten ibaret olmayan Gerçeküstücülük, resmin dikkat çekmesi gerektiğini savunmaktadır. Max Ernst resimlerinde nesneleri olduğu gibi kullanırken Dali, biçimleri bozarak kompozisyon içerisine ("Belleğin Devamı", 1931) yerleştirmektedir. Dali de, Magritte'le birlikte bu akımın en çok üzerinde durulan sanatçılarından. Salvador Dali'nin "The Architectonic Angelus of Millet" (1933) isimli Gerçeküstü yapıtında, kayaya benzetilebilecek dev imgeler ve müthiş bir peyzaj resmedilmiştir. Kütle, nesnelerin ağırlığı ve yer çekiminin varlığının sorgulanmasına neden olan bu eserde gösterilen formlar o derece büyük ve onları taşıyamayacak nitelikte/ölçüde destekler üzerinde durmaktadırlar ki gerçek dünyaya ait olmadıkları hemen anlaşılabilir. Bu gerçeküstü kayaların hemen dibinde konumlandırılmış gerçekçi insan figürü ve peyzajın ötesinde gösterilmiş deniz ve yamacında yer aldığı dağın da deniz gibi resmedilmesi, kompozisyondaki elemanların birlikteliğinin "bilinçli olarak" gerçeği sorguladığını kanıtlamaktadır. Dali'nin yapıtlarında mekan, yaşamın sanattaki yansımalarında gerçeklerin gösterilmesinin zorunlu olmadığı ve yalnızca insanın hayal gücüyle elde edilebilecek bir düş dünyasının içine yerleştirildiği bir boşluktur.



Resim 64: Rene Magritte, "The Human Condition", 1933, Tuv.Üz.Yğb.

Rene Magritte ise, "The Human Condition" (1933) isimli resminde hem dış mekanı hem de iç mekanı resmetmiştir. Pencereden gözüken peyzajı iç mekandaki bir tabloda devam ettiren Magritte, mekanın ne olduğunu ve resmin izleyicide

yaratabileceği yanılsama etkisini sorgulamaktadır. Aslında içinde bulunduğumuz mekanda duran bir şövale üzerine konumlandırılmış, kenarı da gözüken tuval ve tuvalin perdenin önünde durması durumu bu yanılsamayı belirgin bir şekilde bozsa da göz; bu ağaçlardan ve gökyüzünden oluşan peyzajı tamamlama eğilimi içerisinde. Magritte'in bu yapıtı 'trompe l' oeil' resimlere de gönderme yapmaktadır. 'Trompe l' oeil' resimlerinin amacı izleyiciyi kandırmaktır ve gerçeği aramaya yönlendirmektir. "Burada kandırma neyi hedefliyor? Tabii ki seyircinin resmi ters çevirip arkada gizlenen şeyi, yani 'asıl' resmi görmek istemesini. Seyircide böyle bir istek uyandırırsa kandırma başarılı olmuş demektir. Aslında imge, tatmin etme gibi bir niyet taşımadığı bir görme arzusu yaratır. ... Temsil bizi şaşırtır; aynı anda kendi varlığını hem ilan, hem de inkar eder."¹⁰⁰

2.30 Metafizik Resimde Mekan

Metafizik Resim Gelecekçilik (Fütürizm)e tepkiyle doğmuştur. Fütürizmi bırakan Carlo Carra ve De Chirico, Antik sanata duydukları özlem, düş dünyasını en sade dille ifadelendirme isteği ve yepyeni bir perspektif anlayışı/tersten perspektifle resim yapmaya başlamışlardır. Metafizik resim içerisinde kübik ve arkaik öğeler içermekte ve sanatçıları modern resme karşı tepki duymaktadırlar.



Resim: De Chirico, "Büyük Metafizikçi", 1916, Tuv.Üz.Yğb.

¹⁰⁰ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.41-42.

De Chirico, “Aradığı vazgeçilmezliği ve ölümsüzlüğü Erken Rönesans devri ressamlarından Paolo Uccello ve Piero della Francesca’da ve İtalyan mimarisinde buldu. Bu sanatçıların nesneleri birer anıt misali içine yerleştirdikleri saydam mekanları, Chirico’yu çok etkiledi. Ressam Yüksek Rönesans’ın akılcı mekanlarını da çarpaz ve yamuk perspektiflerle parçalamış, derinlik ve alan açısından Gerçeküstü görüntülere ulaşmıştır.”¹⁰¹ De Chirico’nun resimlerindeki yalnızlık, yabancılaşma ve terk edilmiş mekanlar Arnold Böcklin ve özellikle de “Ölümler Adası” isimli yapıtından; boş ve devasa meydan tasvirlerinde de Nietzsche’nin Ecce Homo’sundan etkilenmiş olduğunun birer kanıtıdır. Geleneksel betimleme, Pavel Florenski’nin kitabındaki tersten perspektif anlayışıyla buluşmuş ve ortaya De Chirico’nun resimleri çıkmıştır. “Aşırı keskin açılarda kaçışlar meydana getirecek şekilde kurgulanmış olan perspektifler yeterince inandırıcı betimlenmediğinde ya da doğa ve mimari elemanlar tutarsız bir şekilde bir araya geldiklerinde benzer tuhafliklar ortaya çıkmaktaydı. Metafizik resimde ise bu tip tuhafliklar özellikle kullanılacaktı.”¹⁰²

2.31 Soyut Dışavurumculuk (Abstract Ekspresyonizm) ve Mekan

Jakson Pollock, “Action Painting” (Eylem Sanatı) diye adlandırılan kendine özgü bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Pollock klasik bir “resim yapmak” anlayışına karşıdır, o’na göre bu yaptığı bir hareket veya eylemdir. Buna göre sanatçı yere koyduğu tuvale, üstten bakarak çalışmaktadır. Pollock, boya damlattığı, püskürttüğü, akıttığı ve fırçayla müdahale ettiği resmi her açıdan değerlendirebilmektedir. Böylece “Convergence” (“Uyum”, 1952) isimli yapıtta da olduğu gibi, her açıdan ritmik bir dengeye sahip resimler ortaya çıkmaktadır. “Pollock, resmin kendine ait bir yaşamı olduğuna ve bir şey olarak var olduğuna inanmaktadır.”¹⁰³

Dolayısıyla Pollock’un yapıtlarının tek bir sergileme şekliyle incelenmesi doğru değildir. Bu yapıtlara bir asamblajmışçasına farklı açılardan bakılabilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde boyanın üst üste gelen birlikteliğiyle oluşmuş doku katmanlarının yüzeyden çıkan üçüncü boyutu fark edilebilmektedir. Resmin merkezi yoktur ve kullanılan renkler, resim yüzeyine dengeli bir şekilde sıçratılmış ya da sürülmüşlerdir. “Convergence”de klasik anlamda bir mekandan söz edilemez. Bu

¹⁰¹ Krausse, s.102.

¹⁰² Beyhan, s.135.

¹⁰³ (Resim:97), **100 Masterpieces In Colour**, Galley Press, İspanya, 1986

eserdeki mekan, soyuttur ve Pollock'a göre yapma ve oluşturma sürecinde sanatçıyı içine çekerken, sonrasında ise aynı etkiyi izleyici için hedefler. Pollock, Aksiyon Sanatı'yla resmin içine girmeyi amaçlamış ve tam olarak amacına ulaşmasa da, bir yere kadar, insanın bakış açısını değiştirerek bunu gerçekleştirmiştir.

William de Kooning'in "Kadın VI" (1953) isimli eserinde, dışavurumcu bir tavır ve renk kullanımıyla kadın figürünü soyutlama yoluna gitmiştir. De Kooning resimlerinde, özgür ifadeyle kompozisyon kurgusu arasında bir denge oluşturmuştur. Kadın serisinin bu resminde, perspektif kullanılmamıştır. Sanatçının diri fırça darbeleriyle elde edilen resimdeki bitmemişlik havası ve seçtiği renklerin uyumu, de Kooning'in resmini diğer soyut dışavurumcu eserlerden farklı kılmaktadır.

Jakson Pollock ve de Kooning'in soyut dışavurumculuğu, Geometrik soyutlamanın doğmasına yol açmıştır. Geometrik Soyutlamacı sanatçılar, tuval üzerinde dev renk lekeleri oluşturarak çalışmışlardır. Resimde figür ve nesne kullanmamışlar, tam tersi bunlardan bilinçli olarak kaçınarak resmin sadece kendisine dikkat çekmişlerdir. Geometrik Soyutlamacılara göre sadece, izleyiciyle resmin "karşılaşma anı" önemlidir.

Bu sanatçılar arasında Mark Rothko dikkati çekmektedir. Rothko, hiçbir gerçekliğe çağrışım yapmayan, sadece renklerle algılanabilen bir uzay ve sonsuzluk hissi yaratma çabası içerisinde olmuştur. Sanatçının "Mor Üzerinde Beyaz Bulut" isimli resmindeki sarı tonlarda açık bir fon üzerinde üç ayrı renk lekesi bulunmaktadır. Resimde herhangi bir figür veya nesne olmadığı için bunların içerisine yerleştirildiği bir mekandan da söz edilemez. Sadece seçilen renklerin birbirleriyle olan ilişkisinden doğan ön-arka ilişkisi, izleyicinin gözünde optik bir yanılsama yaratabilmektedir. "Mark Rothko'nun flu renkli alanları daha yumuşak ve daha az tehditkardır. Kenarları belirgin olmayan renkli dikdörtgenler uzunca bakıldığında şaşırtıcı bir derinlik geliştirirler. Mat kumaş yüzeylerini andıran renkler ise resmin yüzeyselliğini vurgular. Newman gibi Rothko da resimlerini çok büyük tuvallere yapmayı tercih ediyordu Öyle ki seyirci kendisini tamamıyla renkle çevrili hissetmektedir."¹⁰⁴

Gerhard Richter, "gerçeklik diye bir şey yoktur ve sanat yoluyla oluşturulmadığı sürece gerçek değildir. Başka bir deyişle sanat, gerçeklikle ilgili bir görüş beyan etmemekte ancak kendisi, var olan tek gerçeği oluşturmaktadır.... Soyut yapıtlar, ne görebildiğimiz ne de tanımlayabildiğimiz ancak bununla beraber bir sonuca varan eserlerdir. Soyut resimle, ne görülebilen, ne de anlaşılabilen gösterilmektedir

¹⁰⁴ Krausse, s.110.

çünkü soyut resim büyük bir belirginlikle anlatmak istediğinin “hiçbir şey” olmadığını göstermektedir....”¹⁰⁵

2.32 Toplumsal Gerçekçilik ve Mekan

Adaletsizlik, eşitsizlik ve ırkçılık gibi konuların ele alınması ve bunlara dikkat çekilmesi amacıyla Toplumsal Gerçekçi yapıtlar üretilmiştir. “Sanatçılar Birliği” ve “Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası” gibi topluluklar devlete karşı bu tarz eşitsizlikler konusunda bir bütün olup, düşüncelerini savunabilmek için toplanmış ve kurulmuşlardır. Toplumsal Gerçekçi sanatçılar, sanatın toplumsal sorunları dile getirmesi, propaganda görevi görmesi ve halkın yaşamın içindeki olumlu, olumsuz tüm yeniliklerin farkında olmasını sağlaması görevini üstlenmişlerdir.

II.Dünya savaşıdan sonra Avrupa’da beliren açlık, yokluk ve işsizlik gibi toplumsal olguları sanatçılar yapıtlarında konu olarak işlemişlerdir. Sanatçıların bir kısmı dini ve siyasi görüşleri doğrultusunda, bazıları da bunlardan bağımsız bir şekilde eserler üretmişlerdir. Goya, Hogarth ve Daumier gibi 19.yüzyıl gerçekçilerinden sonra 20.yüzyılda “hümanist gerçekçilik” anlayışını sürdüren bir diğer sanatçı ise, Kathe Kollwitz’dir. Kollwitz’in “Köylü Savaşları” isimli resmi daha önceden yaşanmış bir toplumsal probleme tekrar dikkati çekmeyi ve bu olayı güncelleştirmeyi hedeflemektedir. “Kollwitz tarihi bir olayı tekrar gündeme getirmekle dikkatleri çalışanların zorluklarla dolu yaşamına çekmeyi amaçlamaktadır. Onun bu yaklaşımı, tarihi konulu resimlere karşı çıkıp güncel olanın yansıtılmasını savunan gerçekçilik anlayışına ters düşse de, toplumun büyük bir kısmını ilgilendiren bir sorunun hala çözülmemiş olması konuya tazelik ve popülerite kazandırmıştır.”¹⁰⁶ Kollwitz’in bu resminde, Toplumsal Gerçekçiliğin adından da anlaşılacağı gibi gerçekçi bir anlatım yöntemi izlenmiştir. Mekan, halkın ayak bastığı, savaş verdiği yerdir.

Toplumsal Gerçekçiliğin Amerika’dan en önemli temsilcileri ise, Meksikalı Diego Rivera ve Jose Clemente Orozco’dur. Rivera’nın “İşçilerin Devrimi” (1929-35) isimli duvar resmi Meksika’daki Ulusal Saray’ın duvarına resmedilmiştir. “İşçilerin Devrimi” isimli resimde betimlenen figürlerin bir kısmı Meksika köylüsünü, bir kısmı Nazi dönemindeki Alman halkını, diğer bir kısmı ise farklı kesimlerden işçileri temsil

¹⁰⁵ Schneckenburger Ruhrberg, Honnef Fricke, **Art of the 20th Century Volume I**, Taschen Yayınları, 2005, s.341-342.

¹⁰⁶ Funda Berksoy, **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK**, 1998, İstanbul, s.58.

etmektedir. Bu büyük duvar resminin içinde resmedilen çok figürlü kompozisyonlar bir arada tek bir kompozisyon içerisinde gösterilse de aslında farklı kompozisyonlar ve mekanlar söz konusudur. Rivera'nın bu resminde mekan insan kalabalığının arkasında tanımlanamayacak derecede belirsizdir. Bu belirsizliğin yanı sıra, Diego Rivera'nın "İşçilerin Devrimi" duvar resmini boyadığı mekanda bulunan merdiven resmin kompozisyonuna dolayısıyla mekanına etki etmektedir. Resmin ön sol kısmında yukarı doğru tırmanarak yürüyen işçi figürleri sanki merdiven çıkarcasına betimlenmişlerdir. Dolayısıyla sergileme mekanı resmin kadrajını ve kompozisyonunu etkilemektedir.

2.33 Pop Sanat ve Mekan

Pop Sanat, 1950'li yıllarda İngiltere ve Amerika'da farklı sanatçılar tarafından birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır. 20.yüzyılın başında Sanayi Devriminin etkileri sonrasında endüstriyel tekniklerin gelişmesi, daha seri ve çoğul üretime olanak vermiştir. Pop sanat üretime iki açıdan yaklaşır. Bu aynı zamanda, Pop Sanatçıları'nın yapıtlarındaki ortak noktayı oluşturur: Bu ortak nokta Popüler nesnelerden ve/veya ikonlardan yola çıkılarak yapılmalari; figüratif; gerçekçi ve çarpıcı/dikkat çekici olmalarıdır. "Roy Lichtenstein, örneğin Cezanne'ın çalışmalarında resmetmek üzere seçtiği öğelerin geleneksel ve tanıdık nesnelerden oluştuğunu ve izleyicinin dikkatini çekmediğini, ancak Pop sanattaki yapıtların motiflerinin ise kesinlikle geleneksellikten uzak ve bir sanat yapıtı için/de asla kullanılmadığına, bu yüzden de dikkat çekici olduklarına değinmektedir."¹⁰⁷

Andy Warhol'un Mona Lisa, Elvis Presley ve Marliyn Monroe gibi, fotoğraf ve gazete baskısıyla çoğaltılmış ve motifselleştirilmiş yüksek sosyete serisi en önemli çalışmaları olarak gösterilmektedir. Sanatçı, pop sanata özgü yüksek-alçak değer zıtlıklarını kullanarak; popüler kültürden, ikon olmuş figürlerin yanı sıra kapitalizme karşı bir karakter olarak Mao serisini de yapmıştır.

Roy Lichtenstein yapıtlarında, romantik çizgi diziler ve savaş olmak üzere iki tema üzerinde durmuştur. "Blonde Waiting" ("Bekleyen Sarışın", 1964) isimli yapıt ise, çizgi film ve çizgi roman karelerinden etkilenen Lichtenstein'in tipik bir resmidir. Yapıtta, çizgi ve noktaların birlikteliğiyle sağlanan bütünlük resmin planlarının birbirlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Yüzeysel olarak algılanabilecek resmin arka planında kalan koyu fon rengi ve pencere kepenginin kaçışları, ön-arka ilişkisi yaratmakta ve bu çizgi

¹⁰⁷ Simon Wilson, **Pop**, Thames and Hudson, 1974, Londra, s.5.

roman sahnesini gerçek bir mekana oturtmaktadır. Eleştirmenler o dönemde Lichtenstein'ı, resimleri çizgi romanlardan aldığı şekilde kullanmak ve hiç dönüştürmemekle eleştirmişlerdir. "O, kullandığı kaynakları dönüştürmediği konusunda ısrar etmektedir. ... Lichtenstein'ın yapıtlarında izlediği prosedür, belirlediği bir kaynaktaki resmin eskizini yapmaktır. Eskiz/skeç yapmasının nedeni, yeniden oluşturmak, üretmek değil; yeniden organize etmektir. Ve Lichtenstein kaynağına mümkün olduğunca az müdahale etmeye çalıştığını, bazen de iki veya üç kaynağı bir araya getirerek ürettiğini söylemektedir."¹⁰⁸



**Resim 65: Richard Hamilton, “Bugün Evimizi Çekici Kılan Nedir?”,
Tuv.Üz.Yğb.**

İngiliz Pop sanatçılarından Richard Hamilton'un "Bugün Evimizi Çekici Kılan Nedir?" isimli resminde, ön planda elinde tenis raketi tutan atletik erkeğin raketinin üzerinde "pop" yazmaktadır. Hamilton'un bu yapıtında, gündelik yaşama ve insanı tatmin edecek tüm tüketim klişelerine değinilmiştir. Kolaj olmasına karşın her parçası birbiriyle uyum içerisinde olan resmin tüm öğeleri bir mekana yerleştirilmişlerdir. Yapıtın sol ön köşesinde yer alan kırmızı koltuğun köşesiyle kolaja giriş sağlanmaktadır. Sonrasında, adamın vücudunun ve elindeki lolipopa benzer tenis raketinin yönlendirmesiyle seyircinin gözünün "ham" konserve kutusuna gidişi sonucunda çıplak

¹⁰⁸ Wilson, s.10.

kadın figürüyle karşılaşılmaktadır. Kadının kolunun hareketiyle ise yapıt, izleyiciyi; endüstri çağına işaret eden televizyon ve devamında, arkada ev işi yapan kadın figürüne yönlendirmektedir. Arada “sıradan temizlikçiler ancak bu kadar uzaklığa ulaşabilir” yazısının bulunduğu ok, gözü merdivenden yukarı bu figüre doğru taşımaktadır. Kaslı ve güçlü erkek figürü karşısında, meta olarak bakılan çıplak ve ev işi yapan iki kadın figürü de, o dönemde cinslere nasıl yaklaşıldığının birer kanıtıdır. Plak çalar, televizyon ve içeride çerçevelenmiş film afişi dışında, pencereden gözükten tiyatro reklam panosu ise eserin gündelik yaşam klişeleri ve popüler kültürle olan bağına kurmaktadır.

2.34 Foto-Gerçekçilik (Hiperrealizm) ve Mekan

Fotoğrafın bulunmasından sonra resim sanatında kolaj tekniğinin kullanılması ve sonrasında kopyalama / baskı tekniklerinin geliştirilmesiyle resim ile fotoğrafın gerçekliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Seçtikleri fotografik kadruları projeksiyon makinesiyle tuval üzerine aktaran Richard Estes, Chuck Close ve Philip Pearlstein gibi sanatçılar, fotoğrafın an’ı belgeleyen gerçekliğinin bile ötesinde yapıtlar ortaya koymuşlardır. “Resmin gerçek bir fotoğraf olmadığını hemen farkedenden izleyici, bu olağanüstü kopyanın üzerinden gerçek dünya hakkında düşünecek, onun yüzeyselliğinin bilincine varacaktır. Bu açıdan bakıldığında, kitle kültürünü bir bakıma yüceltmekten geri durmayan Pop Art’çıların tersine dış dünyayı eleştirmiş ve ona mesafeli yaklaşmışlardır.”¹⁰⁹

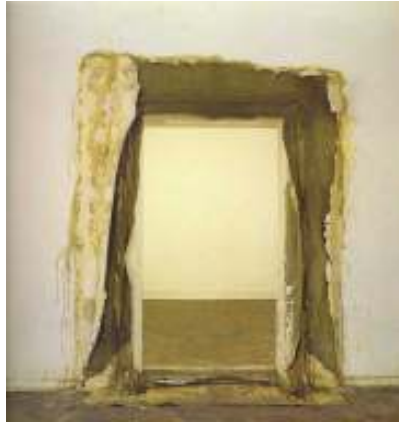
Richard Estes’in “Downtown” (1978) isimli yapıtı da genelde Foto Gerçekçilerin (Hiper Realistlerin) gündelik yaşamdan araba, sokak ve mağaza görüntülerini resmettiği bir kadrajı izleyiciyle paylaşmaktadır. “Tuvalin her santimetrekaresi aynı duyarlılıkla resmedilmiştir. Yakın ve uzak mesafelerdeki şeyler aynı belirginlikte görülmektedir.”¹¹⁰ Şehir merkezinin gösterildiği yapıtta, bir fotoğraftan algılanabilecek mekan gerçekliği birebir şekilde tuval üzerine aktarılmıştır. Yalnızca aşırı gerçekçi bir şekilde belirtilmiş ayrıntılar ve yansımalar, Estes’in resminin fotoğraf olmadığı gerçeğinin farkına varılmasını sağlamaktadır. Öyle ki, soyut resimden hoşlanmayan Richard Estes gibi Foto Gerçekçi ressamlar, sadece var olanı resmetme

¹⁰⁹ Krausse, s.115.

¹¹⁰ Schneckenburger Ruhrberg, Honnef Fricke, **Art of the 20th Century Volume I**, Taschen Yayınları, 2005, s.335.

abası içerisinde gerçeği o kadar sorgulamaktadırlar ki, yaptıkları gerçek olmaktan çıkmaktadır. Foto gerçekçi bu yapıt da, yansımaların aşırılığıyla doğal olmaktan çıkarak, fotografik olmayan kendine özgü resimsel tatlar barındıran gerçekçi bir mekanı göstermektedir.

3.Uluslararası İstanbul Bienali'nde yapıtı yer alan, yeni dönem sanatçılardan Mikolaj Smoczynski ise, eserini yaratma aşamasında bazı etkileri, ilgi alanına giren iç mekan ayrıntılarını fotoğraflayarak, aslında son olarak kabul edilebilecek aşamayı, araştırmaya dönüştüren bir süreç içerisinde çalışmaktadır. “Smoczynski, mekanlarını geometrik olma eğilimi gösteren biçimlerle oluşturmuş ve sonraları serbest asılanlar ve beyaz kumaş kıvrımlarından yararlanmıştır. ‘Beyaz üzerine beyaz’ın ince tonlamalı değerlerine ve malzemelerin çeşitli birleşme alanlarına ilgi duymuştur. Bütünüyle iç mekanlara ilgi duymuş ve bu iç mekanlardaki ayrıntılara [...]girintilerin, çatlakların ve çiziklerin, farklı biçimlerde aydınlatılmış iç mekanlardaki farklı parçalar arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçı, sonucu görebilmek için fotoğraf aracılığıyla gerçeği ‘sahnelemiş’tir. Sürecin kendisi neredeyse farkedilmeden işin içinde önem kazanmıştır. Bu akademik anlamda ‘Süreç Sanatı’” bağlamında anlaşılmalıdır.”¹¹¹



Resim 66: Mikolaj Smoczynski, “Paralel Eylem”, 1991, Tuv.Üz.Yęb.

¹¹¹ Ruhrberg, s.153.

2.35 Kavramsalcılık ve Mekan

Minimal Sanat gibi gerçekleri felsefik ve sosyolojik bilgiler doğrultusunda aktarmayı amaçlayan Kavramsal Sanat, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ve Robert Barry gibi sanatçılar tarafından sanat tarihine kazandırılmıştır. Daha sonradan Joseph Beuys gibi başka sanatçılar da Kavramsal Sanat doğrultusunda yapıtlar üretmişlerdir. Bu sanat anlayışının en belirgin eseri Joseph Kosuth'a aittir.

Joseph Kosuth, düşünce olarak sanatı savunmaktadır. Kosuth'un "One and Three Chairs" (Bir ve Üç Sandalyeler) isimli yerleştirmesi, tek bir gerçeği farklı yollarla anlatmak üzerine kurulmuş bir sistemle izleyiciye sunulmuştur. Bu yapıtta, tek bir sandalyenin varlığı, sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük anlamıyla birlikte sunulmaktadır. Bu noktada sandalyeyi temsil eden fotoğrafı ve sözlük anlamı o'nun gerçekliğini kanıtlamak üzerine sunulurken aslında o sandalyeden daha gerçek değildirler. Hatta tam tersi onun soyutlamasıdır. "Kosuth ise, sanatın nesnelleşmesini, felsefe ve dilbilim ile eşleşmesini ister ve yeni yöntemler arar. One and Three Chairs'de olduğu gibi, çeşitli sınıflama biçimleri, gerçeği tanımlama biçimleri burada sunulur ve karşılaştırmaya sokulur. Sözselsel işaretler, optik işaretlerle yan yana getirilirler; buna bağlı olarak yaratıcılığın alanları üst üste çakıştırılır: Dil ve Şiir."¹¹² Dolayısıyla, Kosuth'un yapıtlarında anlatılmak ya da gösterilmek istenen gerçeklik her neyse, sözselsel açıklamasında değilse de fotografik ve görsel gerçekliğinde bir mekan algısından söz edilebilmektedir. Ancak Art&Language dergisi düşünürleri ve yazarları ve Kavramsal sanatçılar için önemli olan görsel gerçekliğin kavramsal, sözel açıklamasıyla birlikte yer almasıdır. Böylece mekan, fikir sanatı olarak adlandırılabilen Kavramsal Sanatta, resim ve heykelde olduğundan daha geri planda kalmakta, sanatçıların mekanın gerçekliği üzerine düşünmeleriyle yapıtta varolabilmektedir.

Her ne kadar Beuys'un yapıtlarında, mekan değil de sembolik anlamlar taşıyan bazı nesneler ve bunların birlikteliği önemli olsa da, 20.yüzyılda Minimalist ve Kavramsal sanat alanında ortaya koyduğu işlere değinmekte fayda vardır. 1921-86 yılları arasında yaşamış Joseph Beuys'u, "Beuys yapan müzelerde, galerilerde sergilenemeyen ve sanatın ticari çarklarına direnen türde etkinlikleridir. ...Beuys özünde Dada'nın ruhunu duyuran bir tavırla sanat yapmıştır: Sanatı amaç değil, araçtır. Batılı gelişmiş toplumların ve Batı temelli rasyonel düşüncenin yapısını sorgular; sanatı

¹¹² **Kavramsal Sanat**, Beral Madra 20.Yüzyıl Sanatı Ders Notları, 2001

bu anlamda bir tür ‘toplumsal iyileştirme’ projesidir.”¹¹³ Joseph Beuys, her sanatçı gibi yaşamdan edindiği deneyimleri sanatında kullanan yaratıcı bir şahıstır. Ancak Beuys’u diğer sanatçılardan biraz daha farklı bir konuma yerleştiren ve o’na ilham kaynağı olan deneyimi hayatının kurtarılmasıdır. Bu “iyileştirme projesinin” temelinde yatan iyileştirme fikri, sanatçıyı sanat yapmaya iten olayın yani, II. Dünya Savaşı sırasında geçirdiği uçak kazasından sonra Tatarlar tarafından bulunarak doğal malzemelerle hayata döndürülmesine bağlanmaktadır. Tatarlar tarafından kurtarılması; bakılıp; yağ ve keçeyle sarılarak yaşatılması; onun yaşam ve ölüm üzerine düşünmesine ve doğal malzemelerin insan yaşamına olan etkilerini araştırmasına yol açmıştır. Bu durum sanatçının zaten bilime ve araştırmaya olan merakını körüklemiştir. Beuys’un radikal ve marjinal sayılabilecek sanatçı kimliği aynı zamanda politikadan da beslenmiştir. Öğrencilerin haklarını savunması, eylemlere katılması; projelerinin oluşmasında ve performans sanatıyla ilgilenmesinde yol göstericidirler.

Beuys’un Nürnberg Müzesi’nde sergilenmiş olan “Mekan 563x491x563”, “Yağ Köşeleri” ve “Hava Pompaları” gibi eserleri ve 4.Uluslar arası İstanbul Bienali’nde sergilenen yapıtında olduğu gibi heykelleri, performansları ve yerleştirmeleri hiçbir zaman tamamlanmamış ve sürekli değişim içerisinde. Beuys, “yapıtlarında giderek gerçeklikten kopan, birbiri ile uyumsuz yönetim sistemlerine bölünerek parçalanmış bir dünyanın açık yaralarına parmak basmaktadır. ...yapıtlarını derinlemesine incelediğinizde, son derece güncel sorunlara ait sorularla uğraştığını görürsünüz ...sembollerini zengin ve olağanüstü biçimde heykelsi, metaforlarla dolu görsel bir sözlük aracılığıyla” izleyicilerle düşüncelerini paylaşmaktadır.

Joseph Beuys’un “Fat Chair” (Yağlı Sandalye, 1963) isimli yerleştirmesinde de önemli olan mekan değil, yağın sembolik anlamıdır. “Fat Chair”da kullandığı malzemelerin gücü, bunların mekan içerisinde düzenlenmesinin oluşturduğu etkinin önüne geçmekte ve belki de sırf bu yüzden bu yapıtı yerleştirme olmaktan çıkartarak heykel olarak algılanmasına neden olmaktadır. Ancak heykel Beuys için, toplumun düşünsel alt yapısını değiştiren, geliştiren anıtsal bir nitelik taşımalıdır. Dolayısıyla “Fat Chair” bu noktada heykel ve yerleştirme gibi farklı disiplinler arasında sıkışmıştır. Sanatçının “Yağ Köşeleri” veya “Hava Pompaları” isimli işlerinde olduğu gibi bu yapıt da yaşamının kurtarılması deneyiminden elde ettiği, bazı nesnelere sembolik anlamlar yüklemesiyle ilintilidir. Yağ enerjiyi, keçe ısı deposunu ve sandalye de insan

¹¹³ Ahu Antmen, **TÜRKİYE SANAT YILLIĞI 2000 ‘JOSEPH BEUYS’**, 2001, İstanbul, s.84.

anatomisini temsil etmektedirler. Sandalyenin bir yağ bloğunu taşıması, o'na yük bindirmekten çok enerji vermek o'nu hayatta, ayakta tutmak anlamına gelmektedir.

2.36 Yeni Dışavurumculuk (Neo Ekspresyonizm) ve Mekan

1980'lerden başlayarak özellikle Amerika, Almanya ve İtalya da yeni kuşak bir sanatçı grubu tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yapmış, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla yapıt üretmişlerdir. Yoğun boya kullanımı, yalın ama etkileyici/çarpıcı anlatım ve büyük tuval kullanarak eser üreten bu sanatçılardan en önemlileri: George Baselitz, Markus Lüpertz ve Anselm Kiefer'dir.

“YENİ DIŞAVURUMCULUK akımının 1980'lerin başından bu yana en çok adı duyulan sanatçılardan olan Baselitz, gerek büyük ahşap heykellerinde, gerek soyutlamaya kaçan serbest teknikle uyguladığı figüratif resimlerinde yabanıl üslubu ile üstünde çok tartışılan bir sanatçıdır.”¹¹⁴ Heckel ve Corinth gibi sanatçılardan etkilenen Baselitz'in yapıtlarında onun dışavurumcu olduğunu gösteren jestler vardır. George Baselitz “Otoportre Felaketi” (Self-Portrait Disaster) (1987) isimli resminde kendi oto portresini diğer çoğu eserinde olduğu gibi baş aşağı resmetmiştir. Sanatçının büyük boyutta, kalın boya kullanarak ters imgeler oluşturması onun özgün yanını oluşturmaktadır. Baselitz'in resmindeki boyanın akış yönünü kanıtlayan sıçramış noktacıklar, o'nun resmi yapılış aşamasında ters çalıştığını kanıtlamak ve kullandığı malzemenin diriliği, heyecanını göstermektedir. George Baselitz, resmin her açıdan dengeli bir kompozisyona sahip olması gerekliliği ortak görüşünü desteklercesine imgeleri baş aşağı yerleştirmektedir. Sanatçının yapıtlarında kullandığı sıcak ve soğuk renk ilişkileri ve fon renginin fırça darbeleri arasından bilinçli bir şekilde görünür bırakması ve figürlerin ters olarak betimlenmesi, resmindeki kendine özgü mekanı oluşturmaktadır. Burada mekan, klasik bir perspektifsel anlatımla değil, renklerin ve fırça darbelerinin arasında oluşan etkiyle oluşmaktadır.

“Kiefer, büyük ölçekli tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası çevrelerini dile getiren geniş ufuklu görünüşleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekanları konu alır. Kiefer'in genellikle siyah, gri ve kahverengi olan resimleri, kalın boya tabakalarından ötürü yakından bakıldığında kabartma hissi verir.”¹¹⁵ Anselm

¹¹⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt: 1, s.199.

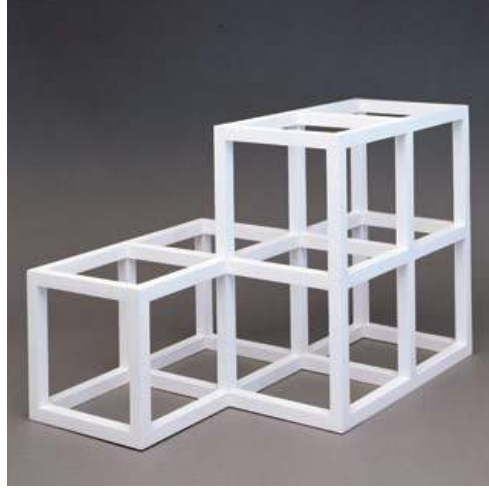
¹¹⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt: 2, s.1001.

Kiefer'in "Wayland'in Şarkısı" (Song of the Wayland) (1982) isimli resmi de konu itibarıyla yukarıda bahsedildiği gibi 2.Dünya savaşı sonrası bir şehir manzarasıyla mitolojik öğelerin soyutlamalarını bir araya getirmektedir. Kiefer'in resmini kendine özgü kılan tarafı siyah beyaz lekelerin ve kazımların resmin konusundan uzak bir espas etkisi yaratmasıdır. Anselm Kiefer bu yapıtında, renklerle oluşturduğu açık-koyu etkisi resmin bir manzara olduğunu kanıtlamaktan öte onu dönüştürerek farklı bir görselliğe dönüştürmektedir. Böylece Kiefer'in resmi hem gerçekçi, hem de soyut bakış açısıyla farklı derinlik ve dolayısıyla mekan etkileri yaratmaktadır.

2.37 Minimalizm ve Mekan

Modernizmin başından beri sanatta aza indirgeme durumu söz konusudur. Malewich'le resimde başlayan bu aza indirgeme – minimalleştirme 20.yüzyılın ikinci yarısına doğru sanat için kullanılan malzemelerin arasındaki sınırların erimesiyle, giderek farklı alanlarda da görülmeye başlanmıştır. Minimal Sanat, üç boyutludur ve aza indirgeme halinin eriştiği son noktadır. Bu minimalleştirme haline Brancusi'nin heykelleri de çok iyi bir örnektir. Bu eserler Minimalizmin en önemli sanatçılarından biri olan Carl Andre'ye de ilham vermiştir. Carl Andre'nin oluşturduğu enstelasyonlar yerleştirildikleri mekana özel yapılmamışlardır. Andre için mekan hem vazgeçilmez, hem de yapıtı kesinlikle etkilemeyen bir unsurdur. Carl Andre yapıtını bir başka mekan içerisinde sergilediğinde bu çalışmanın anlamının değiştiği görüşündedir ancak düşünülenin aksine bu farklılık mekandan dolayı değil sanatçının kendisindeki değişiklikten kaynaklanmaktadır. Yapıtın içinde bulunduğu veya sergilendiği mekanın onu etkilememesi kaçınılmazdır ancak Andre, bundan öte bir şekilde, asıl önemli olanın sanatçının ruh hali ve bunun sonucunda oluşan üretimler olduğunu vurgulamaktadır. Carl Andre'nin "Tuğla Yığını" isimli çalışması da sergilendikten sonra yıkılıp tekrar yapılan eserlerinden birisidir. Bir araziye oldukça sade ve dikkati çekmeyecek bir şekilde ikiye ayıran bir sınırdan oluşan yapıt, Minimal sanatçıların genel görüşünü başarılı bir şekilde özetlemektedir. "Tuğla Yığını", endüstriyel ve hazır kesilmiş malzemeyle oluşturulmuş bir yapıttır. Andre, endüstriyel ve seri üretimle oluşturulan malzemeleri çalışmalarında özellikle kullanmaktadır. Bununla malzemenin elde edilebilirliğini ve kullanılabilirliğini vurgulamakta ve sosyal hayatta malzemenin işlevine, önemine dikkat çekmektedir. Sanatçı böylece, kullandığı tuğlanın sosyal hayatta yüklendiği anlam ve amacını da işlerine taşımaktadır. Andre ve diğer Minimal sanatçıların yapıtları,

görünürde az ve özü temsil etseler de mutlaka bir metinle anlatılmaktadırlar. Bu da Kavramsal Sanatla Minimal sanatında arasındaki en önemli bağıdır.



Resim 67: Sol Le Witt

Sol Le Witt'in yapıtlarında ise mekan Carl Andre'nin eserlerine göre daha ön planda ve önemlidir. Le Witt, yapıtının sergileneceği mekana göre tekrar desenini yaparak o'nu dönüştürür. Sol Le Witt, yapıtlarında ilk başta beyaz renge ağırlık vermiştir çünkü resim sanatında rengin başlı başına bir eleman olduğu düşünülürse, yapıtlarında renk olmaması yapıtın aza indirgenmesini desteklemektedir. Ancak, sanatçı son dönem çalışmalarında farklı renkleri birlikte kullanarak 'az'ı vermekten de geri kalmamıştır. Bunun yanı sıra Sol Le Witt, Süprematist sanatçıların kare gibi simetrik formlardan etkilenmesine benzer şekilde yapıtlarında küpleri kullanarak düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Sol Le Witt için önemli olanlar: Geometrik formlar, bunların ışıkla oluşturdukları etki ve ayrıntılı incelendiğinde görülebilen yeni bir mekan algısının oluşmasıdır. Le Witt için, "İşlerini entelektüel olarak ele alıp sistemi çözümlmeye çalışabilir ya da görsel olarak yaklaşıp beklenmedik, huzurlu güzelliğinin, ışık ve mekan oluşturarak yarattığı duygusal açıklık ve saflık hissinin keyfini çıkarabilirsiniz."¹¹⁶denmektedir.

¹¹⁶ **Görsel Rehberler SANAT**, İnkılap Yayınları, 2008, s.456.

2.38 Arazi Sanatı (Land Art) ve Mekan

Arazi Sanatı, Kavramsal ve Minimal Sanat anlayışları sonrasında ortaya çıkan; dağ ve yeşil açık alanlarda sanat oluşturulması düşüncesinin benimsendiği bir alandır. 1960'ların sonundan itibaren bazı sanatçıların galeri mekanını sorgulaması ve sanat üretimlerini farklı alanlarda sergileme istekleri Arazi Sanatının çıkış noktası olmuştur. Böylece kapalı ve beyaz küp (white cube) veya dikdörtgen prizma formunda sergileme mekanları yerini doğanın sınırlarına bırakmıştır. Arazi Sanatında özellikle dağ, tepe ve yeşil ve boş tarlalar sanat üretimi ve sergileme alanı olarak seçilmiştir. Bu anlayışta çalışan sanatçılar, doğadaki malzemeleri kullanarak ve yine doğayı değiştirerek / dönüştürerek sanat yapıtlarını oluşturmaktadırlar. En başta Walter De Maria ve Robert Smithson gibi sanatçıların doğayı kendilerine sorun olarak seçmelerinin en büyük nedeni, dikkatleri ekolojik oluşumlara çekmek istemeleridir.

Walter De Maria, heykel üretimleriyle başladığı sanat hayatında Dada'dan çok etkilenmiştir. Sanatçının sonraki çalışmaları, daha çok minimal sanata doğru yöneldiğini ve kavramsal alt yapıyla minimal bir şekilde tasarlanan eserlerinden sonra da Arazi Sanatına dahil edilebilecek yapıtlar ortaya koyduğunu göstermektedir. De Maria'nın anıtsal heykel ve yerleştirme disiplinlerini ortak bir noktada buluşturduğu "Lightning Field" (1974-77) isimli düzenlemesi 1,6x1 km'lik bir arazi üzerinde kurulmuştur. Sanatçının bu yapıtında, oldukça yüksek bir noktadan kuşbakışı şekilde incelendiğinde, arazi üzerine çakılmış/kondurulmuş her şimşeği çeken çubuğun bir noktayı, bunların birlikteliğinden ise çizgi gibi resim elemanlarının oluştuğu gözlemlenmektedir. Ancak izleyici, yüzeyden yani direklerle aynı konumdan bu çalışmayı incelediğinde, uçsuz bucaksız bir arazi üzerinde neredeyse varlığını hissettiremeyecek derecede seyrek bir şekilde yerleştirilen direklerle, büyük bir boşluk duygusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Heykel sanatının anıtsallığı bu eserle birlikte yükseklikten uzaklaşarak yerini arazinin üzerinde konuşlanan direklerin yaygın kullanımına bırakmıştır. Minimalizm ile Arazi Sanatını (Land Art) ortak bir noktada buluşturan bu yapıt, 20.yüzyılın ikinci yarısında doğanın bir resim yüzeyinin yerini aldığını ve sanatın farklı disiplinleri hatta sanat objesi olarak algılanamayacak malzemelerin sanat olarak adlandırılmasına yol açtığını çok başarılı bir şekilde göstermektedir.



Resim 68: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970, Arazi Sanatı

Robert Smithson'un “Spiral Jetty” (1970) isimli yapıtı ise Land Art'ın en tipik örneklerinden birisidir. Smithson, soyut dışavurumcu tavrıda ürettiği Sanatçı, geniş arazilerde doğal yollarla oluşmuş girinti ve çıkıntıların deforme olmuş hallerini tekrar eski görünümlerine dönüştüren bazı projeler de yapmıştır. Dolayısıyla zamanla değişime uğrayan doğanın eski, doğal yollarla oluşan aşınmalardan önceki haline bürünmesini sağlamıştır.



Resim 69: Christo ve Jeanne-Claude

Sanat tarihinde sanat yapıtına ve mekana bakışa ayrı bir boyut katan bir diğer durum ise Christo ve Jeanne-Claude çiftinin ada ve binaları paketlemesidir. Ütopik sayılabilecek derecede büyük yapı veya doğa oluşumlarını paketleyerek heykel sanatına farklı bir boyut getiren bu sanatçı çiftin en önemli yapıtlarından birisi, “Surrounded Island”dır. Karadan ve havadan her açıdan bakıldığında algılanabilecek bu çalışma izleyicide şok etkisi yaratmaktadır. Bunun nedeni Claude çiftinin ya çok yüksek veya geniş anıtsal nitelikteki bina ve yapıları, ya da çoklu oluşumları kendilerine hedef olarak belirlemelerinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, paketlenmiş adaların sayıca çokluğu yapıtın çarpıcılığını arttırmaktadır.

2.39 Oluşum Sanatı (Happening) ve Mekan

“Happening” anlık bir gelişmedir, o an’da meydana gelen olaydır, Türkçe karşılığı olarak varsayılan “oluşum”dur. Allan Kaprow’un 1988’de “Proceedings” adlı Retrospektifinden önce John Held’le yaptığı röportajda değindiği gibi anlık olan olayları belirtmek için kullanılan bu kelime özellikle seçilip kullanılmamıştır. Sanatçının Jackson Pollock’la ilgili bir yazısında ve 1959’da hayata geçirdiği “18 Happenings in 6 Parts” adlı çalışmasında bu kavrama yer vermesi basında böyle anılmasına sebep olmuştur. Ancak yukarıda anlık bir gelişme olarak gösterilen “Oluşum” hayattaki varlığının tam tersi olarak sanatta her zaman maksatlı olaylar dizisini yansıtmaktadır. Katılımcılar belirli bir performans dizisi içinde oyun oynar gibi ama daha çok dalgınlıkla gerçekleştiren bir ritüel veya ayini sunmaktadırlar. Bu ne bir tiyatro oyunudur, ne de galeri veya müzede sergilenebilecek bir eserdir. Happening Kaprow tarafından geliştirilen, izleyiciyle sanatçı, hayatla sanat arasındaki sınırı kaldıran bir öneridir.

Üniversitede resim ve felsefe eğitimi alan Kaprow, bir yandan da Hans Hofmann’ın atölyesinde çalışmıştır. 1948-49 yıllarında, Hofmann’ın etkisiyle gerçek manzara ve figür çalışmaları üzerine temellenen ‘action’ sanatı üretmiştir. Kaprow’u hocaları Hofmann ve Schapironun yanısıra sanatındaki ilerleyişin diğer etkenleri ise Jackson Pollock ve 1958’de atölyesine gitmeye başladığı John Cage olmuştur. Pollock’un kine-estetik boya fırlatım metodu Kaprow’a, geleneksel tuval resminin nasıl değiştirilebileceğini, hareketin resmin önünde nasıl varolabileceğini göstermiştir. John Cage’le de 1958 yılında, ‘happening’ kavramını ortaya attığı ve kuramını geliştirme sürecinde çalışmaya başlamıştır. Eserin değişmesi, eseri değiştiren/dönüştüren

katılımcının değişmesi, ikisinin birlikteliğinin oluşturduğu görüntü ve bunun 'çevre'de aldığı konum, biçim Kaprow'un 'Happening'i keşfetmesine yol açmıştır. İlk 'oluşum', 1959 senesinde '18 Happenings in 6 Parts' (6 Parçalı 18 Oluşum) adıyla New York'taki Reuben Galleryde sergilenmiştir. Kaprow ilk defa burada izleyici ve katılımcı kavramlarının farkını ortaya koymuş ve katılımcı olan arkadaşlarına davetiye göndermiştir. Ardından da halka açık olan bu oluşuma katılacak kişilerden bazılarına farklı malzemeler postalamıştır. Reuben Gallery'nin ikinci katı plastik bölmelerle 3 odaya ayrılmıştır. Üçüncü oda denetim amaçlı kullanılmakta diğer odalar da ise farklı yönere bakan sandalyeler yerleştirilmiş ve boy aynaları asılmıştır. Katılımcılar ellerine verilen liste doğrultusunda hareket etmişlerdir. "Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır."¹¹⁷



Resim 70: Alan Kaprow, "Tires"(Lastikler)

Ayrıca Kaprow geleneksel ve modern sanatın sergilendiği müze ve galerilerin de bir sınır olduğunu düşünmektedir: Çünkü sanatın müzeler aracılığıyla topluma ulaştırılması hedefleniyorken, tam tersi bir şekilde müze sanatı toplumdan koparır duruma gelmiştir. Galerilerde çalışmaları sergilense de artık bu mekanları oluşumları için uygun görmüyor, park alanlarında, depolarda, jimnastik salonlarında veya tren garlarında uygulamayı daha mantıklı buluyordu. Böylece sanat daha çok halkın içerisinde olacaktı. Ayrıca 'sergilemek' yerine 'uygulamak' kelimesinin tercih edilmesinin sebebi de, Kaprow'un katılımcılarla izleyicileri ayrı tutmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü çalışmalarını görmeye gelen insanlardan sanatına katılmalarını, aynı Pollock veya Kavramsal Sanatta hatta tam anlamıyla Süreç Sanatında olduğu gibi bu üretim sürecine dahil olmalarını beklemekteydi. Alan Kaprow, sanat eserinin niteliğinin sonuçtan değil de yaratma sürecinden anlaşılabilceğini desteklemektedir.

¹¹⁷ Nancy Atakan, **Arayışlar**, YKY, 1998, İstanbul, s.68.

2.40 Eylem Sanatı (Performance Art) ve Mekan

Performans Sanatı disiplinler arası yaklaşımı ile müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi diğer sanat alanlarını da kapsamakta ve canlı sanatçı eylemleri olarak güncel sanatta yer almaktadır. Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl ve Herman Nitsch gibi sanatçılar, müstehcen, brütel ve şok etkisi yaratan bazı seramoniye çağrıştıran performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu performansların sahnelerinin insanda uyandırdığı etkinin, insanın vahşetine dikkat çekmesi ve şok terapisi uygulaması beklenmektedir.

Sanatçılar zaman zaman performanslarını kayıt yoluna da gitmişlerdir. Performansın kaydedilmesiyle de performans sanatı varlığından ödün vermiştir. Çünkü performans sanatı “metanın dönüşümü için önemli olan yeniden üretime (reproduction) engel teşkil eder ve bu yönüyle kapitalist ideolojiye ters düşer”

“Performans sanatçıları, bu yüzden gösterilerini halka açık mekânlarda özellikle de

sokaklarda yaparlar. Sanat böylece sokak yaşamının bir parçası haline gelmeye başlamıştır.

“modern zamanlarda sanat, sırça sarayından çıkıp kalabalığa karışmıştır, çünkü kendini yalnız hissetmiştir. Artık tam anlamıyla yüksek sanat değildir, çünkü aristokrasinin ve kilisenin

yüksek dünyasına giden bir yol olmaktan çıkmıştır”.¹¹⁸

Özellikle İtalyan fütürist Filippo Marinetti'nin 1910'da düzenlediği gösteri performans sanatının habercileri olmuştur. 'Eylem resmi'ne Jackson Pollock'un yere serdiği tuval örnek olarak verilebilir. Mesela Nitsch, kendini çarmıha gerdirerek, kestiği domuzdan çıkan kanları üzerine döktürmüş, bu ve benzeri performanslarıyla da vücut temasına sıkça yer veren performans sanatına örnek teşkil etmiştir. Kadın sanatçıların feminist bakış açısıyla yaptıkları sanatsal çalışmalar da performans sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

¹¹⁸ <http://art-e.sdu.edu.tr/docs/bolat.pdf>

2.41 Yerleştirme Sanatı (Instalation) ve Mekan



Resim 71: Daniel Buren, Yerleştirme

“1966’da Daniel Buren, Mosset, Parmentier ve Toroni isimlerinin baş harflerinden oluşan BMPT adlı bir topluluk kurarlar. Grubun her sergisi bir eylem, her eylem bir bildiri olur. Grubun sanatçılarının kendi yollarına gitmesinden sonra, Fransa, Buren’i 1983’de ARC’daki sergisiyle gerçek anlamda kabul eder. 1986’da Venedik Bienali’nde Fransayı tek başına temsil eder. Buren sanat kurumlarını yadsır, onların egemenliğine karşı koyar.

Buren’e göre müzeler, galeriler, salonlar yapıtları sınıflar, yorumlar; onların toplumsal çevresini, yapıtın estetik değerini ve tarihsel yerini belirler. Bu nedenle sanatçılar daha yapıtlarını üretirken koşullanmıştır ve sistemin kölesi olmuştur. Hiçbir sanat yapıtı bu mekanizma dışına çıkamaz. İşte bu temel nedenle Buren, tümüyle sanat kriterleri dışında kalan bir imgeyi, sanat merkezleri dışında kalan yerleri kullanır.”¹¹⁹ “Lyotard’ın ‘Görünmeyi görünür kılmak’ sözü Buren’in mekan düzenlemelerini kısaca anlatıyor. Görünmeyenler Buren’in yapıtındaki özelliklere göre, izleyici için sınırsız bir düşünme alanı oluşturur; mekan sorgulamaları uyumsuzluk ya da uyum çeşitli sorunların ve gerçeklerin ortaya çıkmasına neden olur ya da o güne değin algılanandan daha başka bir ortam algılanır...Buren’in şeritleri, bu metropol ortamında geleneksel olmasına karşın nesnel ve tinsel geçerliğini koruyan bu avlunun içgücünü ve devinimini ortaya koymaktadır. ...Buren yapıtları için: Benim yapıtlarım şeritlerin belirli kompozisyonlarda düzenlenmesinde oluşmaz. Şeritlerim mekan içinde onların olmadığı yerde nelerin var olduğunu gösteren araçlardır”¹²⁰ demektedir.

Beral Madra Daniel Buren ile yaptığı söyleşisinde şu noktalara değinmektedir: “Buren birkaç yapıt dışında kurduğu düzenlemeleri sergi sonunda yok ediyor; kuşkusuz belgeleyerek! Sanatçının ‘özgeçmişim yoktur’ derken kastettiği de bu olsa gerek. Buren, ‘Benim atölyem yok, çünkü yapıtı önceden hazırlamam gerekiyor. Her şey yapıtı yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri

¹¹⁹ Beral Madra, **1980’li Yıllar**, 20.Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı Ders Notları, 2001

¹²⁰ Beral Madra, **ULUSLARARASI 2. İSTANBUL BİENALİ ‘Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat’**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1989, İstanbul, s.107.

önceden görmek zorundayım ... bir yeri çok iyi tanımadan herhangi bir proje yapamam. ... Eğer yapıt daha önceden hazırlanmış bir nesneyse, sanatçının dolaşıp yapıtını yerleştirecek bir yer aramasını anlarım, ama bu yine de ince bir zevk ve dekorasyon eğilimi isteyen bir iş. Benim işim bundan çok ayrı, yapıt mekan olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır demekle, ayrıca mekanın kullanılmasında da çok gösterişsiz olmaya çalıştığını vurgulamaktadır.”¹²¹



Resim 72: Monica Bonvicini, “Cehenneme Merdiven”, 2003, Yerleştirme

“Bu iki kat arasında İtalyan Monica Bonvicini’nin 2003 yılında gerçekleştirdiği ‘Cehenneme Merdiven’ adlı yapıtı geçişi / iniş-çıkışı sağlamaktadır. Bonvicini’nin daha önce yaptığı desen, resim ve küçük boyutlu heykeller, onun büyük enstalasyonlarının habercisi niteliğindedirler. ‘Cehenneme Merdiven’ isimli yerleştirme de bu dev eserlerindendir ve merdivenin etrafından sarkan zincirler hem trabzan ya da merdivenden aşağıya düşmeye karşı yapılmış bir önlem niteliği taşımakta, hem de cehennemin cezalandırma kimliğine gerçek hayattaki hapisanelerde sıkça rastlanan demir, kelepçe, kilit gibi malzemelere gönderme yapmaktadır. Yapıt, her ne kadar sade gözükse ve işlevsellikten uzak herhangi birşey barındırmasa da, zincirler ve çalışmanın geneline hakim olan gümüş renginin parlaklığıyla dekoratif sanatlara da gönderme yapmaktadır. Bu farklılık da, ‘Cehenneme Merdiven’ adlı eserin değişik bir minimalizm görüşünü içinde barındırdığını göstermektedir. “Bonvicini’nin minimalizm eleştirisi, minimalist formların gündelik yaşamın yapısını oluşturan burjuva estetiğine dahil edilmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çoğunlukla ısırgan bir mizahla güçlendirilmiş biçimde, cinsiyet rolleri üzerine düşünen işleri hem mimari hem de toplumsal anlamda, ‘inşa’ sorunuyla ilgilenmektedir.”¹²²

¹²¹ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayınları, 2003, İstanbul, s.61-63.

¹²² **8. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ KATALOĞU**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2003, İstanbul, s.79.



Resim 73: Doris Salcedo, “6-7 Kasım”, 2002, Yerleştirme

Monica Bonvicini'nin iç mekanda yaptığı yerleştirmesinden sonra bir diğer örnek ise Doris Salcedo'nun mekana herhangi bir şekilde hizmet etmeye yönelik olmayan, kavamdan yola çıkılarak oluşturulmuş kamusal alanda yaptığı bir yerleştirmesidir. “Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Karaköy’de iki binanın arasına sıkıştırarak yerleştirdiği ‘İsimsiz’ adlı çalışmasını sergilemiştir. Salcedo, 2002 yılında ‘6 ve 7 Kasım’ isimli yerleştirmesinde de kullandığı sandalyelerle iki binanın arasını doldurmuştur. Doris Salcedo’nun sanki bir havuzu doldurur gibi 1600 ahşap sandalyeyi üstüste yığarak oluşturduğu bu yerleştirme, tam bir ‘sıkışıklık’ örneğidir.”¹²³ Bonvicini’nin yerleştirmesinin aksine, sıkışıklık kavramında yola çıkılarak yapılmış bu yerleştirme kamusal alanda oluşturulduğu için izin alınarak ve kısa süreli bir şekilde konumlandırılmış izleyiciye sunulup belgelendikten sonra kaldırılmıştır.

2.42 Yoksul Sanat (Arte Povera) ve Mekan

‘Yoksul Sanat’ (Arte Povera): “İlk olarak İtalyan eleştirmen Germano Celant tarafından ortaya atılan ve İtalyan sanatçıların 1960’lı ve 1970’li yıllarda günlük yaşama ait malzemeler kullanarak yaptıkları üç boyutlu çalışmaları nitelemekte kullanılan bir terimdir. Yoksul sanatın en iyi bilinen örneklerinden biri ‘Milo Venüs’ünün Michelangelo Pistoletto tarafından yorumlanan ‘Çapulcu Venüs’üdür.”¹²⁴ 1933 yılında doğmuş olan Michelangelo Pistoletto, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’ne ‘Yoksul

¹²³ Burcu Ayan, **Uluslararası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili**, Yüksek Lisans Tezi, MÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006, s.211.

¹²⁴ Keser, s.53.

Sanat' akımı içinde değerlendirilen çalışmasıyla katılan ikinci sanatçısıdır ve yaşamını Torino'da sürdürmektedir. 'Çapulcu Venüs'ü adlı yapıtı da Aya İrini Kilisesi'nde bu sergi kapsamında yer almıştır. Bu yapıtın bir diğer ismi de 'Paçavraların Venüs'üdür ve bir giysi yığınının, dağınıklığının ve rengarenk bir karmaşanın önünde, o yığına doğru bakan, saf, temiz, büyük ve yüce bir estetik anlayışla yapılmış çıplak Venüs durmaktadır. Venüs'ün o yığının kadını olmasının nedeni sanki aralarından üzerine giyecek bir giysi seçmekte olduğu izlenimini vermesinden kaynaklanmaktadır. Aslında Venüs'ün o giysilere ihtiyacı yoktur ama Pistoletto'nun amacı 'Yüksek Sanat' denen seçkin anlayışa o giysilerden birini giydirmektir. Böylece 'yoksul sanat'ın mantığı ortaya çıkmış olacaktır. Hedef yüksek değer yargıları ve pahalı, ulaşılmaz malzemeleri devre dışı bırakarak, sanat tarihinin de verdiği referanslar ve güçle her keseye hitap edecek şekilde sanat üretmektir.

Pistoletto'nun Çağdaş Sanat Sergilerinin Uluslararası bölümünde yeralan bir diğer yapıtı, 'Adamın Sırtı' adlı 250x125cm. ebatlarında parlatılmış çelik ayna üstüne sırtı dönük bir adamın fotoğrafının montajından oluşan çalışmasıdır. "Parlak metal yüzeyler üzerine yapıştırdığı ya da boyadığı nesneler ve insan görüntüleriyle bireyin işlevlerini mekânîk bir yolla çoğaltma yolunu deneyen Pistoletto, 'Yaptıklarım konstrüksiyon sayılmamalı. Bunlar sadece özgürleştirmelerdir' diyor. Pistoletto'nun şimdiye değin, en önemli sergisi 'ayna resimleri' olarak bilinir. Bu resimler ilk sergilendiğinde, resimlere bakanların hem resmi, hem kendilerini gördükleri, yapıtlardaki bu iki imgeyi, yani yansıyan ile boyanmış olanı ayırmayı, var ile yansıtılan arasındaki sınırı belirlemeye çalıştıkları vurgulandı."¹²⁵ 'Adamın Sırtı' isimli eser, bu ünlü 'ayna resimleri' serisinden biridir. Adamın ayaklarının yerle buluştuğu nokta aynanın sınır noktası olduğu için gözümüz ilk bakışta hatta dikkatli bakılmadığında yapıta monte edilen adamın işe bakan izleyici olduğu yanılsaması ortaya çıkar. İşte bu noktada izleyen izlenen ikilemi ve çatışması yaşanır. Ayna yansıtıcı özelliğiyle kullanılabilecek en ilginç ve çok yönlü anlam yüklenebilecek gereçlerden biridir. Birçok sanatçı bu görevi gerek Pistoletto gibi birebir, bazıları ise resimlerinde yansıma-yansıtma işlevleri için kullanmışlardır.

Gösteren ve gösterilen karşıtlığının yanı sıra bu eseri görmek isteyen izleyici yani 'gören' kişi, yapıtın önüne geldiğinde görülenin yanında ve tam da durumun içerisinde yer aldığı için hem bu karşıtlığı bozmakta hem de katılımcı konumuna

¹²⁵ Bülent Berkman, "Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması", **Milliyet Sanat Dergisi** 15 Eylül 1987, sayı:176, s.32-41.

gelmektedir. ‘Çalışma’ya katılım, tam olarak kavramsal sanatın beklentisidir. Dolayısıyla ‘Adamın Sırtı’ adlı çalışma hedefine ulaşmış olmaktadır.

‘Muğlaklık Doğrultusunda’ (Toward Uncertainty) adlı İtalya’da yapılmış bir karma serigide de ayna resimlerinden bir örnek koyan sanatçı, serginin adıyla da koşutluk kurabilecek biçimde ayna gibi, önündekinin kesinliğinden şüphe duyurmayacak gösteren niteliğindeki bir aracı kullanarak muğlaklık, kararsızlık ve şüphe yaratmaktadır. Sanatçının bu seriden ‘Kırık Ayna’ (Broken Mirror) adlı bir başka yapıtı da Guggenheim Müzesi Koleksiyonunda yer almaktadır.



Resim 74: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar Venüsü”, Yerleştirme

2.43 Video Sanatı (Video Art) ve Fotoğrafın ‘Mekan’a Etkisi



**Resim 75: Nam June Paik, “Yeni Yaşamda Bir Kurbağa Olmak İsterim”,
“Ben Yeniden Doğuşa İnanıyorum”, Video Yerleştirmeler**

“ Paik'in tahminen en meşhur video yapıtı, New York'ta Galerî Bonino'daki dördüncü kişisel sergisinde boş bir duvarı doldurmak için yaptığı iştir. Açılıştan kısa bir süre önce, aklına bir zamanlar yatırım amacıyla satın alınmış antika bir Buda heykelinden bir tv izlencesi yapmak düşüncesi gelmişti. Buna sonradan eklenen bir video kamera da Buda'nın şu anda kendi video kaydındaki görüntüsünü karşı taraftaki bir perdede izlediğini; geçmiş ile içinde bulunduğumuz 'an'ın 'Oryantal Tanrı' ve 'Batı Medyasındaki Yorumu' olarak karşı karşıya getirilerek birbirlerine baktıklarını anlatıyordu. Cologne'deki 'Proje 74' sergisinde, Paik son çalışmasında Buda'nın yerini kendisi alarak, kişiliğinde transandantal/doğaüstü niteliklerle teknolojinin arasındaki antitezin eşit derecede varolduğunu ima ediyordu.”¹²⁶

Nam June Paik, 4. Uluslararası İstanbul Bienali Fluxus Sergisine, 'Ben Yeniden Doğuşa İnanıyorum', 'Yeni Yaşamda Bir Kurbağa Olmak İsterim' ve 'Wooster Caddesi Tabelası' adlarında üç bölümlü bir yerleştirmeye katılmıştır. Yerleştirmenin ilk kısmı televizyon ekranlarının haç şeklinde dizilmesinden oluşmaktadır. Ekranların etrafına, üzerine farklı sanatçıların ve önemli şahısların portrelerinin basılmış olduğu kumaşlar serilmiştir. Ekranlarda izleyiciye verilen iki görüntüden biri hareket halinde olan araba ve bisiklet, diğerinde ise soyut bir kompozisyonu çağrıştıran şekiller vardır. Bu ilk kısım, kumaşların üzerinde verilen kişilerin, 'diriliş' – 'yeniden doğuş' gibi inanışlarla tekrar varolabileceklerine gönderme yapmaktadır.

İkinci kısımdaki 'Yeni Yaşamda Bir Kurbağa Olmak İsterim', sanatçının ekrana bakan buddha heykelciğini çağrıştırmaktadır. Ancak bu sefer, ekrandaki doğal yaşam içerisinde görüntülenen kurbağaya bakan, bir başka kurbağa heykelciğidir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı gibi, bu kısımda ve ismi 'Wooster Caddesi Tabelası' olan üçüncü kısımda da, 'yeniden doğuş' temaları işlenmekte ve din temelli göndermeler 90'lı yılların sanatına hakim olmuş video ve teknoloji aracılığıyla izleyiciye yansıtılmaktadır.

“Serginin küratörlerinden Gabriella Knapstein ise Fluxus'un, İstanbul'daki sergisinin, uluslararası etkinliklerden bir kesit olduğunu belirtmiştir. Geçen 30 yıl içerisinde Fluxus'un konser, happening ve yemek sanatı gibi çok yönlü sanat alanlarında etkinlik gösterdiğini söyleyen Knapstein, Fluxus sanatçılarının çalışmalarına izleyenlerin aktif olarak katılabileceğine dikkat çekmiştir. Knapstein, sergideki hoş sürprizlerden biri olarak, Fluxus sanatçılarının gerçekleştirdikleri radyo oyunlarının sergide yer alan kulaklıklar yardımıyla dinlenebileceğini belirtmiştir.”¹²⁷

¹²⁶ <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-buddha/>

¹²⁷ Fluxus Yapıtları Türkiye'de İlk Kez Sergileniyor, **Cumhuriyet Gazetesi**, 20 Kasım 1995



Resim 76: Tintin Wulia, “Herşey Yolunda”

“Tintin Wulia’nın, 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilediği, ‘Herşey Yolunda’ isimli yapıtı ‘Flying City’nin projesinde olduğu gibi şehir planlamacılığı ve kentsel dönüşümü hedef almaktadır. Wulia’nın video çalışması ‘Ruangrupa’ isimli sanatçı grubunun 2003 yılında Cakarta’da düzenlenmiş olduğu sanat videoları festivali için oluşturulmuş bir yapıttır.

Tintin Wulia yapıtı için şunları söylemektedir: “ ‘Herşey Yolunda’nın çıkış noktası ülkenin başkenti Jakarta ile ilgili benim düşüncelerimdir. Jakarta’yı bir kent olarak hiç sevedim... Bağımlı fiziksel olmaktan çok sosyal. Herşey Yolunda’da belirtilenler doğrudan kentleşme sorunları değil, daha çok yönetim, planlama sorunları ile bu sorunların varlığını unutmaya çalışma ve kirleri halının altına saklama davranışlarıdır.”¹²⁸

Wulia bu duruma karşı eleştirisini, daha önceden kullandığı iki boyutlu malzemelerle değil, doğaya karışması mümkün olmayan strafor gibi bir malzeme kullanarak üç boyutlu maketini yapıp göstermiştir. Video çekimin temelinde, straforu yakarak, bunun üzerine binaları ve insanları ifade eden minik modellerini dikerek ve tüm bunların üstünü sanki çok doğalmışçasına kapayarak aynı kısır döngüye tekrar başlayan sanatçı, herşeyin tek seferlik, hızlı ve geri dönülmez bir şekilde uygulanmasına dikkat etmektedir. “...seçilmiş strafor, çekim boyunca üzerine uygulanan, boya ve diğer çözücü kimyasallar yardımıyla ‘beyaz bir düştən’ ‘kara bir kaba’ dönüşmektedir. Ta ki üzerine temiz bir kat çekmekten başka yapılacak birşey kalmayınca kadar.”¹²⁹

İstanbul’daki yapılanmaya da bir dereceye kadar örnek oluşturabilecek ve sosyal mesaj olarak dünyanın birçok yeriyle uyum gösterebilecek ‘Herşey Yolunda’, doğallığı, uygulanımdaki çabukluğu ve kendiliğindenliğiyle çok etkili ve eleştirel bir çalışmadır.”¹³⁰

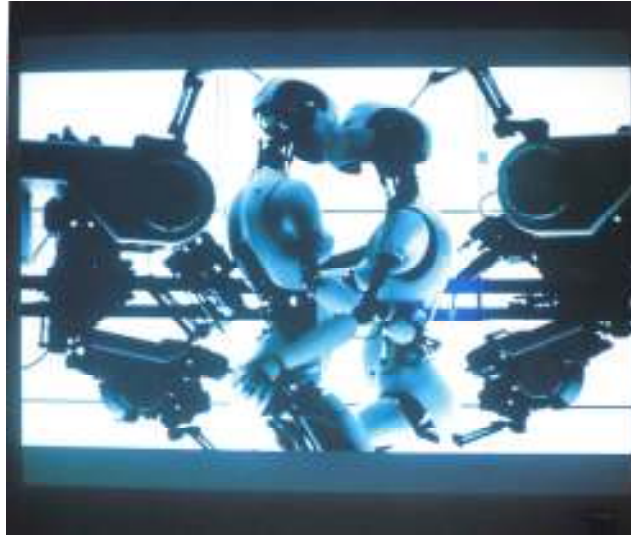
Cunningham’ın 7. Uluslararası İstanbul Bienali’nde ‘All is Full of Love’ (‘Herşey aşkla dolu’) isimli video yapıtını sergilemiştir. ‘All is Full of Love’, iki Björk

¹²⁸ Yasemin Enginöz, “DOSYA: 9. İSTANBUL BİENALİ ‘FLYING CITY İLE SÖYLEŞİ’, *XXI Dergisi*, Ekim 2005, s.66.

¹²⁹ 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s.182

¹³⁰ Ayan, 2006, s.226.

robotunun hareketli tanımlanmasıdır. Yaratılış şekillendirildikten sonra birbirlerine şarkı söyler ve aşık olurlar. Video, robotların halen yanlarındaki endüstri makinaları tarafından geliştirilip oluşturulma aşamaları sürerken birbirlerine aşkla sarılmaları ile doruk noktasına ulaşır. Robotlar, aynı zamanda ‘Windowlicker’ adlı yapıtın maskelerini de yapan ve Cunningham tarafından model tasarımı ve uygulanması alanında kılavuz olarak kabul edilen Paul Catling tarafından yapılmışlardır. Her iki robotun suratı da Cunningham tarafından Björk’ün silüetini çağrıştırması istenerek tasarlanmıştır. Paul Catling, Cunningham ve yapıtla ilgili şunları belirtmektedir: “Zannederim Chris kadar özel biriyle karşılaştığın zaman mütevazı ve saygılı oluyorsun. Ve rolünün daha ziyade video ve mizaç arasında bir bağlantı olduğundan emin olmak olduğunu farkediyorsun. Ve ona, hiç rahatsızlık hissetmeden çalışabileceği bir mekan temin ediyorsun. Ve bu tür şeyler... senin rolünü bitiriyor.”¹³¹



Resim 77: Cunningham, “All is Full of Love” (Herşey aşkla dolu), Video

¹³¹ <http://www.director-file.com/cunningham/bjork.html>

3 TÜRK PLASTİK SANATLARINDA MEKAN OLGUSU

Yüzyıllar boyu Avrupa'nın, 20.yüzyılın ilk çeyreğinden sonra da Amerika'nın sanata başkentlik yaptığı uzun bir süreç içerisinde, Türk Sanatının konumunu incelemek ve irdelenmek için belli başlıklar belirlemek gerekmektedir. "Türk Sanatı denildiğinde ilk akla gelen ve Türk Sanatı'nın omurgasını oluşturan düşünsel, biçimsel oluşumlar, çok boyutlu etkileşimler ve ikilemlerden kaynaklanan üç temel yönelim, çıkılan bu yolculuğun koşutunda üç ana evrede ortaya çıkar ve belirginleşir. Bu evreler:

- I- İslamiyet Öncesi Eski Türk Sanatı
- II- İslamiyet Sonrası Türk Sanatı
- III- Batı Anlayışına Dönük Türk Sanatı olarak adlandırılır."¹³²

3.1 İslamiyet Sonrası Türk Resminde Mekan

İslam dünyasında buna bağlı olarak da Osmanlı resminde, önce Minyatürler şeklinde farklı biçimsel uygulamalarla hayat bulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ise, sanat - zanaat ayrımı yavaş yavaş belirginleşmeye başlamıştır. Bu bağlamda Batı anlayışına dönük Türk Resim ve Heykel sanatının temelleri atılmış ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında devletin de desteğiyle geçmişe göre daha geniş izleyici kesimiyle bağ kurmaya başlamıştır. 1960'lardan sonra da dünyadaki genel yönelimlere bağlı olarak bir yandan tuval resmi geleneği devam ederken öte yandan 'yerleştirme' (enstelasyon) ve 'video sanatlar'ı olmak üzere farklı disiplinlerde sanatsal üretimler ortaya konmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla benimsenen kültür sanat politikalarının Türk sanatına etki ve katkılarının daha iyi anlaşılabilmesi için daha önceki sanat anlayışının da kısaca incelenmesi gerekmektedir. Burada önceki sanat anlayışlarıyla anlatılmak istenen 19.yüzyıl öncesinde saray ve çevresinin sanat anlayışı olarak gösterilebilecek Minyatürlerdir.

"18.yüzyıla kadar Türk resim sanatının tek egemen türü olan minyatür, Ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliği ile birlikte gelişmiştir. ...Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışdır bu.

¹³² Aydın Ayan, **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan BİR SEÇKİ İKİ SERGİ: 70+70 "1839-1923 TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK PLASTİK SANATLARI VE İKİ MÜZE ÖNERİSİ**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008, s.13.

Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya birer nakış motifine dönüşmüştür.”¹³³ El yazması kitaplarında yer alan minyatür isimli görsel tasarımlar nakkaşlar tarafından bir öykü, olay ya da betimlenme için yapılmışlardır. Ancak el yazması bu kitaplarda imza hakkı, nakkaşın değil hattatındı. Nakkaş ancak hattat uygun gördüğü zaman ismini eserde belirtebilmekteydi. Bu durum, sanat ve zanaat ayrımını gün yüzüne çıkarmaktadır. Çünkü minyatür sanatı döneminde resimleme sanatı değil zanaat olarak kabul edilmekteydi.

Kitap metninin yanında resimle görsel bir şekilde açıklama yapılması yöntemi Hristiyan dininde de kullanılmıştır. Böylece anlatılmak istenen olay veya hikayeler daha açık bir şekilde gösterilebilmekte ve okuyucu tarafından daha doğru anlaşılabilir. Görselliğin kullanılmasıyla okuma yazması olmayan kitleye de ulaşmak mümkün olabilmektedir. Batı resim sanatının çok eski dini örnekleriyle Minyatürler arasındaki bağ sadece bu amaç birliğiyle sınırlı kalmamaktadır. Minyatürlerde figür ve nesnelere bakış açısı ve bunların yerleştirildikleri mekana bakış, Mısır resmi ve Gotik resim ile yakınlık gösterdiği için ayrı bir benzerlik ve inceleme konusu olarak ele alınabilecek önemdedir. Ancak bu benzerliğe burada değil daha sonra ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

“19.yüzyıl öncesinde sarayın desteği ile varlığını sürdüren ve minyatür adı altında el yazması kitaplar için nakkaşlar tarafından hazırlanan, halktan kopuk saray sanatı niteliğindeki kitap resimlemeleri çağın değişen koşulları nedeniyle eski önemini yitirdi. Bireysel heyecanların olabildiğince sınırlandırıldığı yoğun bir figür, mekan ve doğa stilizasyonu ile özel bir boyama tekniğine dayalı bu geleneksel yöntem doğa gözleminin ve doğa yanılmasına ulaşma isteğinin kamçıladığı değişik boyama tekniklerinin geliştirilmesi ile yerini yeni yöntemlere bıraktı.”¹³⁴

Minyatürler ve sonrasında Padişah portreleriyle başlayan, “Primitifler”le süren ve daha sonra “Asker Ressamlar”la devam eden Türk Resim Sanatının, Cumhuriyet gibi yeni bir oluşumla birlikte kendine farklı bir yüz bulması gerekmektedir. Siyasal ve sosyal alanlarda gerçekleşen yeniliklerin sanatta da kendini göstermesi, yeniden oluşturulan bir devlet için en büyük ihtiyaçlardan birisiydi. Kısa değil, oldukça sancılı ve uzun bir zaman dilimine yayılan bu süreç bazı ana başlıklar belirlenerek irdelenebilirse anlaşılabilir ancak.

“Bu ana başlıklar şöyle sıralanabilir:

¹³³ Günsal Renda; Turan Erol, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Yayınları, cilt:1, s.24.

¹³⁴ Ayan, 2008, s.15.

- I- 1839-1923 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Yenileşme Girişimleri ve Sanat
- II- Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatı
 - a) 1923-1950 Cumhuriyet'in Kuruluş Dönemi'nde Çağdaş Türk Resim ve Heykeli
 - b) 1950 Sonrası Modernist Dönem Türk Plastik Sanatları¹³⁵

3.1.1 Minyatürler ve Duvar Resminde Mekan

Türk Minyatürlerinden ilk örnekler 11.yüzyılda Anadolu Selçuklu Döneminde yapılan örneklerdir. 12. ve 13.yüzyıl "Selçuk döneminde minyatürlenmiş bir başka yazma da Konya'da hazırlandığı sanılan ve bir aşk öyküsü olan Varka vü Gülşah'tır."¹³⁶ Osmanlı İmparatorluğu döneminde; Sinan Bey, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan Paşa, Levni vb. gibi büyük nakkaşların yetişmesi sonrasında dekadans döneminde gerilemeye ve özgünlüğünü yitirmeye başlamıştır. Osmanlı Türk Minyatürü, Avrupalı ressamın portreleriyle ilgilenen Türk nakkaşların, çalışmalarında insan figürlerindeki yanılsaması güçlü portreler yapmaya başlamalarıyla gelişmiştir. Bu durum, bir yandan gelenekten kopmayı sağlamış öte yandan portre geleneğinin gelişmesini sağlamıştır.

Osmanlı Minyatür sanatlarında işlenen konular; peygamberlerin ve sultanın yaşamı, savaşları ve gündelik olayları anlatan hikayelerin betimlenmesi, peyzajlar, portreler ayrıca hayvan ve bitki türlerinin resimlendiği bilimsel minyatürlerdir. Bunların arasından en önemlisi, İslam dini ve İslam alemi ile, saray ve çevresindeki olayların betimlenmesidir. Çünkü bu şekilde, Osmanlı dönemindeki gelişmelerin kaydı tutulmuş ve bu yüzyıllar boyunca sürmüş olan hükümdarlığın tarihi belgelenmiştir. "Osmanlı saray nakkaşı kendine özgü bir gerçekçilikle önemli olayları ve kişileri en doğru biçimiyle belgeleme yoluna gitmiş ve bu yönden de öteki İslam minyatürcülerinden ayrılmıştır."¹³⁷ Padişah, vezirleri ve çocuklarının yaşamış oldukları önemli olayların bu şekilde belgelenmesi o günkü yaşantının ve olayların günümüze kadar ulaşmalarını sağlamıştır. 15.yüzyılda, Fatih Sultan Mehmed'in Gentile, Bellini'ye yaptırdığı ve bugün

¹³⁵ Ayan, 2008, s.15.

¹³⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.1266.

¹³⁷ Günsel Günsel, **Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, Ankara, cilt:17, s.29.

Londra'daki Ulusal Galeri'de bulunan otoportresi ile Costanze Ferrara gibi İtalyan sanatçıları saraya davet ederek saray eşrafının ve manzarasını resimlenmesini sağlaması burada kayda değer önemdedir.

Mekan, 16.yüzyıl minyatürlerinde genellikle figürlerin üzerine bastığı bir yer konumunda gösterilmiştir. Ancak, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığının arşivinde bulunan bir "Kır sahnesi" resminde ise her ne kadar bilinçsiz olduğu anlaşılrsa da, solda kıvrılarak akan dere, resmin ön tarafında çadırdaki oturan figürlerin resmin gerisindeki ağaçlarla aynı yüzeyde iki boyutlu gözükmesine engel olmaktadır. "Arkada, birkaç düzleme sıralanmış tepeler, tepelerin eteğine yerleştirilmiş ağaçlar, derenin iki yanında kıvrımlar oluşturan kıyılar kompozisyona derinlik kazandırmaktadır."¹³⁸ Bu mekan anlayışının henüz bilinçsiz olduğu görüşüne, resmin sol tarafındaki derenin üzerinde yer alan köprü'nün, üzerinden geçen öküz arabasına göre küçük yapılması ve planların geriye gidişlerini vermek üzere gerideki objelerde küçültme yapılmaması neden olmaktadır. "Kanuni döneminde önem kazanan ve yüzyıllar boyunca Osmanlı minyatür sanatının en özgün dalını oluşturan tür, tarihi konulu minyatürlerdir. Tarih yazmacılığıyla birlikte gelişen bu tür, Osmanlı minyatürünü öteki İslam çevrelerinininkilerden ayırmaktadır." "Doğu kökenli nakkaşların getirdiği yüzey bezemeciliğiyle Batı kaynaklı gölgeleme ve ilkel de olsa perspektif denemeleri bir arada görülür."¹³⁹ 16.yüzyılda Matrakçı Nasuh ve o'nu örnek alan nakkaşların minyatürlerinde topografik görünümlere ayrı bir önem verilmiştir. "Bu topografik görüntüler, yan yatmış yapıları, parlak renkli bitkileri ve masmavi ya da pespembe tepeleriyle Osmanlı minyatüründe ilk figürsüz MANZARA denemeleri olarak da önem taşır... Örneğin 16.yy'ın ortalarında yapılmış ve İnebahtı Seferi'ni gösteren bir minyatür, II.Beyazıd döneminde alınmış bu kentin o yıllardaki görünümünü belgelerken, Matrakçı Nasuh'un başlattığı topografik resim türünün de sürdüğünü kanıtlamaktadır."¹⁴⁰ Yine 16.yüzyıldan bir diğer önemli isim ise nakkaş Osman'dır. Kanuni döneminde nakkaş Osman tarafından yapılmış "Süleymanname"de de sadeleştirilmiş kompozisyon uygulamaları hakimdir.

¹³⁸ Renda, 1977, s.31.

¹³⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.1267.

¹⁴⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.1267.



**Resim 78: Belgrad Kalesi, Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı
H.1517, s.108 b.1558 tarihli**

17.yüzyıl, minyatür sanatında bir duraksama dönemi olarak görülebilir. Nakkaş Osman'ın yerini nakkaş Hasan Paşa'nın alması ve aynı kompozisyon anlayışı sürdürülse de figürün az kullanılması ve en önemlisi tarihi olaylardan çok albüm resimlerinin yapılması buna neden olmuştur. Bu albümlerde tarihi minyatür yapıtlarındaki gibi bir mekan ve figür kullanımı söz konusu değildir. Minyatür albümlerinde tek bir erkek veya kadın figürü serbest bir mekanda ve Avrupalı kıyafetler içerisinde betimlenmiştir. Böylece ortaya kıyafet albümleri çıkmıştır. Her ne kadar, tarihi olaylar gösterilmese de bu albümler, o dönemde saray cemaatinin hangi kıyafetlere ilgi duyduğunu ve batıyı sadece sanat alanında değil sosyal hayat içerisinde nasıl örnek aldığına görülmesi açısından belge niteliği taşımaktadırlar. Son ünlü saray şehnamecisi "Nadiri'nin II.Osman'ın 1621 Hotin Seferi'ni anlatan Şehnamesi'nin Nakşi tarafından yapılmış minyatürleri, serbest kompozisyon düzenlemeleri ve canlı anlatımının yanı sıra kimi ayrıntılardaki üç boyutluluk etkisiyle de dikkati çeker. Üçüncü boyutu açıkça aradığı hissedilen Nakşi, özellikle mimari betimlemelerde derinlik etkisini güçlendirmek için çeşitli yöntemler kullanmıştır. Açık pencerelerden görülen bahçeler, tonozların örtüğü geçitler, derine gittikçe daralan sokaklar, ilkel de olsa birer perspektif denemesidir."¹⁴¹

¹⁴¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.1270.

16.yüzyılda başlayıp 17.yüzyılda devam eden soyağacı kitaplarındaki portrelerin arkasında da buna benzer bir derinlik etkisi yaratma çabası vardır. Bu derinlik hissi portrelerin arkasında betimlenen zemindeki ayrıntılarda verilmeye çalışılmıştır.

16 ve 17.y.y.'larda Minyatürdeki büyük gelişmeden sonra 18.yüzyıl, Lale Devri olarak anılmakta ve yenilikleriyle bilinmektedir. Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Avrupa ile kurduğu siyasal ve sosyal ilişkiler minyatür sanatına da etki etmiştir. Kurulan yeni ilişkiler sayesinde saraya batı dünyası ile ilgili yeni bir çok kitap girmiş ve batının örnek alınması sağlanmıştır. Lale Devrinin yenilikçiliği ve bakış açısıyla; nakkaşlara örnek olan bu yeni kitaplardaki çizimler sayesinde, kadın ve erkek figür çizimlerinde özellikle yanılısama konusunda gelişmeler olmuştur. Bu dönem ayrıca Levni gibi çok yetenekli ve önemli bir nakkaşın da çalışmalarıyla belgelenmiştir.



**Resim 79: “Surname-i Vehbi”, Padişahın Okmeydanına Gelişi,
Topkapı Sarayı Kitaplığı A. 3593, s.13b. 1720-1730**

III.Ahmet Dönemi'nde (1703-1730) nakkaşbaşı Levni tarafından “Surname-i Vehbi” minyatürlerle bezenmiştir. “Osmanlı nakkaşının anlatımcı üslubuna egemen olan unsurlar, kesitlerle verilmiş mimari biçimler, üst üste dizilmiş birbirine bağlı olmayan sahneler, fiziksel gerçeklere göre değil de kişilerin olaydaki önemine göre ayarlanmış figür boyutları ve hayalden çok gerçek topografik ayrıntılara yer vermeye

alışan bir doğa anlayışıdır.”¹⁴² Bu duruma örnek olarak bu minyatürlü el yazmalarının en önemlilerinden olan, nl Levni’nin “Surname”si gösterilebilir. “‘Surname-i Vehbi’de, ‘Padişahın Okmeydanına Gelişi’ sahnesi”¹⁴³nde, padişah ve kavuklu diğer st düzey yönetici konumundaki figürler kompozisyonda en büyük şekilde yani hiyerarşik konumlarına göre resmedilmişlerdir. Diğer asker ve görevliler ise zaten at üstünde değil yerde yaya ve daha küçük şekilde betimlenmişlerdir. Resmin gerisinde, tepelerdeki ağaçlar ve kuşlar ise dış mekana gönderme yapacak biçimde konumlandırılmışlardır. Bu ağaçlar ve öndeki figür topluluğu arasında herhangi başka bir plan olduğunu gösteren bir kompozisyon öğesi olmaması resimde derinlik sorunu olmadığının sadece figürlerin ayaklarının bastığı bir yer olması gerektiği için mekansal bazı öğelerinin varolduğunu bize kanıtlamaktadır. Figürlerin büyüklükleri ise yukarıda da belirtildiği gibi derinlik hissini güçlendirme düşüncesinden uzak bir şekilde, resmi yapılan kişiler arasındaki önceliği vurgulamak üzere kullanılmıştır. “Levni okulu yeni bir mekan düzenlemesi geliştirmiş, figür topluluklarını, Klasik dönem minyatrlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar halinde değil, çapraz ya da kıvrılan diziler biçiminde geniş mekanlara yerleştirmiştir.”¹⁴⁴

Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı’nda bulunan önemli ve geç minyatür örneklerinden birisi de, “Divan-ı İlhami”dir. Bu 11 minyatürlü seride üzerinde durulması gereken iki peyzaj vardır ki, Batı sanatının daha bu dönemden ne derece Osmanlı’yı etkilediği ortadadır. Bu iki peyzajdan birinde Mekke diğerinde ise Medine’ye yukarıdan ve çaprazdan bakılmakta ve şehirlerin duvarları sanki perspektif kaçışları kullanılıyormuşçasına üç boyutlu bir etkiyle betimlenmişlerdir. Her ne kadar peyzajların gerisindeki tepeler ve seyrek ağaçlar yzeyssel bir şekilde resmedilmiş olsalar da bu resimlerde mekan üç boyut yanılısamasını az da olsa vermektedir.

3.2 Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatında Mekan

Topkapı Sarayı, sadece Osmanlı döneminin seçkin zanaat ürünlerinin ve bazı minyatürlerin değil, duvar resimlerinin de sergilendiği özel bir yapıdır. Bu değerli saray, tıpkı Batıdakiler gibi, farklı dönemlerin padişahlarının özendirme ve destekleriyle

¹⁴² Renda, s.29.

¹⁴³ Renda, s.31.

¹⁴⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.1270.

üretilmiş sanat eserleriyle bezenmiştir. Osmanlı'da sanat ürünleri ve sanatsal üretimle, gelir kaynakları ve birikimi sınırlı ya da yoksul geniş halk tabakasında değil, hükümdarlar ve çevrelerinde karşılaşılabilmektedir. Gerek Padişah ve saray yaşantısının ya da devletin geçirdiği önemli evrelerin minyatür resimlerinde betimlenmesi gerekse sarayın duvarlarının resimlenmesi bundan kaynaklanmaktadır. Batılılaşma dönemini başlatan ve ivme kazandıran padişahlar anımsandığında resimde mekan konusunda şöyle bir tablo ile karşılaşılır: I.Abdülhamit döneminde sarayın dekorasyonu için düşünülen ve yaptırılan duvar resimlerinin, III.Selim döneminde çeşitlenmeye başladığı görülür. III.Selim Dönemi'ne (1789-1807) ait olduğu düşünülen Sadullah Paşa yalısından bir duvar resmi örneğinde, iki yanındaki sütunlar ve peşi sıra dizilmiş derinlik etkisi vermek üzere konumlandırılmış diğer sütunlar ve aralarındaki havuz, tek kaçış noktalı perspektife göre ve resmin yüzeyine paralel olarak resmedilmiştir. Bu nedenle üç boyut etkisi ve yanılsaması yaratılamamış, hatta asıl gösterilmesi amaçlanan resmin gerisindeki yalının tam merkeze yerleştirilmesi ve sadece önden görülmesi, resmin geriye gidişini durdurarak, izleyicinin yüzeyle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur.



**Resim 80: Boğaziçi'nden Görünüm "Sadullah Paşa Yalısı",
Çengelköy/İstanbul, 18.yy. sonları**

Duvar resimleriyle, sarayın zenginliğinin ve saray cemaatinin yaşantısının gösterilmek istenmesinin yanı sıra odalara ayrı bir ferahlık katma amacı da güdülmüştür. Bu ferahlık duygusu da, görünüler (peyzajlar) gibi farklı mekanların resimlenerek görselleştirilmeleriyle gerçekleştirilmektedir. Bu peyzajlar saray ressamı tarafından sarayın çevresinden ya da penceresinden dışarı bakılarak

resimlenmiş kompozisyonlar da olabilmektedir. Bunların arasında güzel bir örnek olarak, Harem dairesinin Valide Sultan Odası ocak üstü duvarına yapılmış bir peyzaj gösterilebilir. Bu saray bahçesini çağrıştıran tek kaçış noktalı perspektife göre yapılmış manzara resminde, boğazdan iki köşkün bahçesi ve havuzu betimlenmiştir. Uzakta, denizde ise tekneler, gemiler ve ada manzarası gösterilmiştir. Resmin önünde, sağda ve solda görülen işlemeli çerçeve ise bir tablonun çerçevesinden çok izleyiciye, dışarıdaki manzaraya açılan bir pencerenin kenarları hissi vermektedir. Bu çerçeveden sonra yer alan ağaçlar ve sonrasında manzarayla tek kaçış noktalı perspektif dahi uygulansa, dönemi için oldukça başarılı bir derinlik etkisi verilmiştir.

III.Selim, sadece resim sanatı ile değil heykel sanatı ve sanat dışında bilimle de ilgilenmiş, öncü bir kişiliktir. “III.Selim, batı bilim ve sanatını Osmanlı İmparatorluğuna sokmak amacıyla, III.Ahmet’ten sonra durmuş olan matbaayı canlandırmış, Kağıthane ve Boğaziçinde kağıt imalathaneleri kurdurtmuştur. Böylece birçok kitap çevrilip basılmış ve Türkler de ilk kez yabancı dilde kitap yazmağa başlamışlardır.”¹⁴⁵

II.Mahmut Dönemi’nden (1808-1839), bir diğer duvar resmi örneği ise, Üsküdar’da Atik Valide Cami’nden perspektifli panolardır. Caminin kuzey duvarında saray içi izlenimi veren bir iç mekan resmi bulunmaktadır. Yine tek kaçış noktalı perspektifin uygulandığı bu resimde, kaçış noktası resmin sol tarafındadır ve derinlik o noktaya doğru gözü yönlendirmektedir. Diğer tek kaçış noktalı perspektiflere göre bu resmi farklı kılan, mekandaki tüm objelerin hem ön hem de yan yüzeylerinin gösterilmiş olmasıdır. Yerlerdeki karolar, sütunlar ve duvarlardaki motifler gözü geriye doğru yönlendirmekte ve dönemine göre başarılı bir mekan görünümü vermektedir. II.Mahmut’tan sonra Sultan Abdülmecit döneminde Batılılaşma artık devlet politikası haline gelmiştir. Avrupalı sanatçıların devlet için sarayda ve eğitim kurumlarında görev almalarıyla ve bazı asker ressamının da yurt dışına gönderilmeleriyle ilk sanatçılarımız isimlerini duyurmaya başlamışlardır.

3.2.1 Erken Dönem Türk Ressamları (Primitifler) ve Mekan

“Türk Sanatı içinde Türk Primitifleri, Darüşşafakalılar ya da fotoğraftan yararlanarak resim yaptıkları için Türk Foto-yorumcuları diye isimlendirilen “Erken Dönem Ressamları” ¹⁴⁶, gözleme ve somut düşünceye önem vermişlerdir. Fotoğraftan

¹⁴⁵ Renda, s.21.

¹⁴⁶ Ayan, 2008, s.18.

yararlanılarak yapılan bu Batı etkili yapıtları gerçekleştiren ressam­lardan ilk anımsananlar: Hilmi Kasımpaşı, Mustafa, Osman Nuri, Hüseyin Giritli, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Fahri Kaptan, Şefik, Fevzi Hüseyin, Ahmet ve diğerleri. Bu ressam­lar Erken Dönem Türk Resim örneklerinde, geleneksel tasvir duyarlılığıyla, modern resmin teknik sorunlarını, üslup bütünlüğünü de kapsayan bir başarı ile birleştirmişlerdir. Bu ressam­ların büyük çoğunluğu Darüşşafaka lisesinde ve Mekteb-i Harbiye gibi askeri okullarda eğitim görmüş ve askeri okul çıkışlı hocalarca eğitilmişlerdir.

19.yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın bulunmasıyla, Türk sanatçılar da siyah beyaz fotoğraflardan yararlanarak manzara resimleri yapmışlardır. Primitif diye de adlandırılan sanatçıların yaptığı bu manzara resimlerinde genellikle insan figürüne rastlanılmaz. “19. y.y.’ın ikinci yarısında; gerek askeri okul çıkışlı, gerekse askeri okul çıkışlı olmayan ressamlarımız birçok benzer niteliklere sahiptirler. Halil Paşa, Ahmet Ali Paşa, Miralay Süleyman Seyit gibi öğrenimini Avrupa’da tamamlamış sanatçılarımızla yurt dışına gitmediği halde bu ressam­larla aynı kategoriye giren Hüseyin Zekâi Paşa gibi sanatçılarda çağdaşlarından hiç de ayırt edilmezler. Bu sanatçıların ilk eserlerinde de aynı çeking­en ve saygılı tutumu, dünyaya aynı saf yürekli yaklaşımı ve ayrıntıcı çalışmayı görürüz. Osman Hamdi başlı başına incelenmesi lüzum görülen bir örnektir.”¹⁴⁷

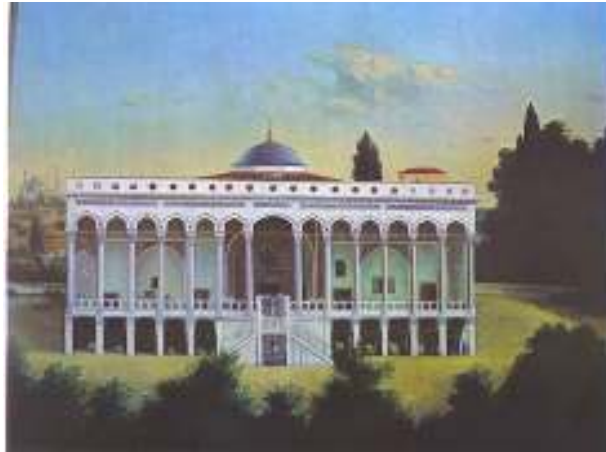
1847’de kurulan, suluboya ve yağlıboya tekniklerinde resim eğitimi verilmeye başlanan Mühendishane-i Berri Humayun’da ilk kez topografya çizimi ağırlıklı olsa da teknik çizim dersleri ve sonrasında perspektif öğretilmeye başlanmıştır. “Aslında sanatçılar neyi denemek istiyorlardı? Türk resmine giren yenilik neydi? Hiç kuşkusuz, bu yenilik her şeyden önce iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürü geleneğinden taşıyan sanatçılarımız için üçüncü bir boyutu aramak olmuştur.”¹⁴⁸ İlginçtir ki, sanat tarihi içerisinde Batıda sanatçılar belli sorunlarla karşılaştıkça çözüm yolları aramışlar, başka sorunlara ulaşarak kendilerini geliştirmişlerdir. Osmanlı’da ise, resim sanatının gelişmesi, bir devlet politikası gibi askerlerin çizim dersleri almalarının teşvik edilmesiyle sağlanır. Devletin bu konudaki yönlendirmesi sonucu önce kâğıt ve kalemle perspektif ağırlıklı bir desen eğitimi alınmaktaydı. Perspektif eğitimiyle üç boyut etkisinin araştırılması sağlanıyordu. Dolayısıyla üç boyutlu bir uzam yanılması yaratma durumu sanatçıların bireysel arayışlarından çok devletin baskısı sonucunda öğrenilmiştir denilebilmektedir. Bunun en başarılı uygulayıcılarından birisi de Hoca Ali

¹⁴⁷ http://kavramsalsanat.blogcu.com/19-yuzyil-turk-resmi_2170668.html

¹⁴⁸ Günsel Renda; Turan Erol, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, cilt:1, Tıglat Yayınları, İstanbul, s.74.

Rıza'dır. "Resimleri birbirlerine oldukça yakın biçimsel ve biçimsel özellikler ve ortak duyarlıklar gösteren bu ressamın konularını, çoğunlukla çizgisel bir yaklaşımla üç boyutlu verme çabası içinde,... yatay dikdörtgen konumda ele almışlardır. Bu resimler, ... fırça izlerinin ve dokusal tatların en aza indirildiği dingin ve oldukça yalın etkiler bırakan genellikle görünüş (manzara) resimleridir."¹⁴⁹

Eyüplü Cemal'in "Çinili Köşk" isimli yapıtında ise, merkezde resmin tabanına paralel bir şekilde tek kaçış noktalı perspektifle yapılmış bir köşk, ağaçlar içerisinde resmedilmiştir. "Solda uzaklık duygumunu, derinlik etkisini güçlendirmek için konulmuş izlenimi veren bir İstanbul görünüşü var. Hiçbir ayrıntısı yok sayılmadan işlenmiş olduğu halde, resmin üçte birine yakın bir yer kaplayan yapının hacminin, boşluktaki kitle etkisinin algılanamamış olduğunu, yer düzlemi üzerinde bir perde gibi düz yassı durduğunu görüyoruz."¹⁵⁰ Dolayısıyla sanatçı, ayrıntılı betimlemesiyle göstermek istediği görünüyü bir mekan içerisinde betimlemiştir. Ancak bu manzara resmi, yapıldığı tuvalin yüzeyelliğinden kurtulamamış ve derinlik etkisi sağlanamamıştır.



Resim 81: Eyüplü Cemal, "Çinili Köşk", Tuv.Üz.Yğb., 76x100 cm.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki resimler arasında tek "iç mekan" (Enteriyör) resmi, "Yıldız Sarayı Yemek Salonu" (1891) adlı ve Şefik imzalı resimdir. İstanbul Üniversitesi kütüphanesindeki fotoğraftan yola çıkılarak yapılmıştır. Resimde geriye doğru giden uzunca bir yemek masası ve üzerinde metal ve saydam objeler betimlenmiştir. Şefik bu resminde masanın kaçışını vermek için perspektif kullanarak derinlik elde etmeye çalışmıştır. "Sanatçı, metal ve saydam nesneleri betimlemedeki

¹⁴⁹ Ayan, 2008, s.20.

¹⁵⁰ Renda; Erol, s.110.

ustalığı ve güçlü PERSPEKTİF anlayışıyla belirginlik kazanmıştır. ¹⁵¹ Ancak tüm bu çabaya karşın, gerek masanın eninin tuvale paralel olması, gerekse resimde kullanılan öğelerin simetrik kullanımı derinlik hissine engel olmaktadır.

3.2.2 Asker Ressamlar ve Kurucu Dörtler'de Mekan

1794'te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan sonra Harbiye Mektebi'nde de sanat eğitimi verilmeye başlanmasıyla, aslında asker olan ancak sanata karşı ilgi duymuş ve eğitimini bu yönde geliştirmek isteyen kişilere, sanat eğitimi alma fırsatı doğmuştur. Asker Ressamların en eski temsilcileri: Osman Nuri, Süleyman Seyyit ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) olarak gösterilebilir. Bu sanatçıların yanı sıra, Hüseyin Zekai Paşa ve daha başka isimlerden de söz edilebilir. "Aydın Ayan bu ressamlardan Süleyman Seyyit, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Hüseyin Zekai Paşa'ya asker kökenli olmayan Osman Hamdi Bey'i de ekleyerek Türk resmi içindeki önemlerini belirtmek için 'Kurucu Dörtler' olarak nitelendirir."¹⁵²

Harbiye ve Mühendishane okullarından Paris'e gönderilen bazı ressam adayı askerlerin orada eğitim görebilmeleri için Mektebi Osmani 1862'de Paris'te açılmıştır. Süleyman Seyyit, kurumda eğitim almak için gönderilen bu sanatçılardan birisidir. Süleyman Seyyit'in "Manzara" isimli resminde, ışık hüzmeleriyle aydınlanmış ağaçlı bir yol betimlenmiştir. Bu resimde de, dönemin bir çok sanatçısının uyguladığı gibi mekan, tek kaçışlı perspektifle resmedilmiştir. Ağaçların yolun gidişine göre resmin sol yanına doğru kısaltmaları, derinlik etkisi yaratıyormuş duygusu verse de, ağaçların yeşillerinin en önde ve geri planda aynı tonda ve ayrıntıcı bir yaklaşımla betimlenmeleri derinliğin kaybolmasına ve mekansal etkinin yüzeysel gözükmesine neden olmuştur. Manzara ve mekan resimlerinin yanı sıra sanatçının ölüdoğa (natürmort) resimleri oldukça ünlüdür. Bunların en önemlilerinden biri, "Portakal" isimli resmi. Seyyit "Portakal"da meyvenin açık tonu ve fonun koyuluğuyla ton karşıtlığı yaratarak ve yere düşürdüğü gölgelerle herhangi bir çizgiye ihtiyaç duymadan mekan etkisi yaratmaktadır.

¹⁵¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:3, s.1722.

¹⁵² Ayan, 2008, s.35.



Resim 82: Şeker Ahmet Paşa, “Portakal”, Tuv.Üz.Yğb., 32.5x40.5cm.

Asıl adı Ahmet Ali olan sanatçı iyi huylu karakterinden dolayı ‘şeker’ lakabıyla anılmıştır. Şeker Ahmet Paşa özellikle iç ve dış mekan çalışmalarıyla tanınmaktadır.

Ahmet Paşa’nın “Orman” konulu resimleri ise, Asker Ressamlar dönemindeki mekan algısı

açısından incelenmesi gereken bir diğer önemli eserdir. İkinci Asker Ressamlar kuşağından olan Şeker Ahmet Paşa, yurtdışında Rönesans sanatçılarının yapıtlarından kopyalar yaparak kendini geliştirmiştir. Ayrıca Barbizon Okulu ile Fransız Gerçekçilerinden, özellikle Courbet’den etkilenmiştir. 1873 yılında İstanbul’da Osmanlı’daki ilk kişisel sergiyi açan ressam, bu sergiyle sanat eğitiminin gerekliliğinin vurgulanmasına katkı sağlamış ve Oman Hamdi ile birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasına yardımcı olmuştur. Yukarıda bahsedilen “Orman” konulu resimlere örnek olarak gösterilebilecek “Ormanda Oduncu” resmi, gerek ışık ve renk kullanımı, gerekse derinlik etkisi yaratan planların betimlenmesiyle Türk Plastik Sanatlarında önemli bir yere sahiptir.



Resim 83: Şeker Ahmet Paşa, “Orman”, Tuv.Üz.Yğb., 140x180 cm.

Hüseyin Zekai Paşa ise eğitim için Avrupa'ya gitmemiş ancak resim bilgisi açısından da dönemdaşlarından geri kalmamıştır. “Hüseyin Zekai Paşa iç mekan ve ölüdoğa resimlerinden başka sulu boyalarında ve yağlı boya görünüş resimlerinde de ayırd edici özellikler gösterir. Adnan Turani “onun dikkatli bir doğa gözlemcisi olduğu hatta kimi peyzajlarında yöresel notları yer yer renkli bir duyarlılıkla yakaladığı görüşündedir.”¹⁵³ Hüseyin Zekai Paşa'nın “Ayasofya Camii Hünkar Mahfili” isimli resmi, Türk Plastik Sanatlarında ilk iç mekan kompozisyonu olması açısından büyük önem taşır. Sanatçı, bu eserinde camii içini oldukça ayrıntılı bir biçimde ve klasik perspektif kurallarına özen göstererek betimlemiştir. Resimdeki derinlik etkisi, tuvali yırtıp dışarı çıkarmışçasına olmasa da dönemi için oldukça başarılıdır ve bir kırılma noktasını işaret etmektedir.



**Resim 84: Hüseyin Zekai Paşa, “Ayasofya Cami Hünkar Mahfili”,
Tuv.Üz.Yğb., 100x81cm.**

Bu sanatçılar arasında Asker kökenli olmayan ve Fransa'da eğitim görmüş olan Osman Hamdi, yaptığı eserlerle Türk resminde portre ve figürün gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. İpek Duben, Osman Hamdi'nin figür ve nesnelerdeki irdeleyici tutumuna dair ayrıntılı bir inceleme yapmıştır. Duben , Osman Hamdi'nin mekan konusunda döneminin diğer ressamlarından da bu ayrıntıcı ve gerçekçi tavrı yönüyle ayrıldığını vurgulamakta ve mekan konusunda Max Raphael'in şu sözlerine yer vermektedir: “Resimde mekan yaratmak yalnız,

¹⁵³ Ayan, 2008, s.35.

derinlik yanılsaması yaratmak değil, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekanda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılsamadan başka bir şey yaratmış olmayız.”¹⁵⁴ . Rönesans sonrası mekan anlayışına bakış, Asker Ressamlarca tam olarak uygulanmamış ancak, Asker Ressamlardan biri olmayan Osman Hamdi tarafından hocası Gerome’un da etkisiyle anlaşılmaya ve uygulanmaya çalışılmıştır.

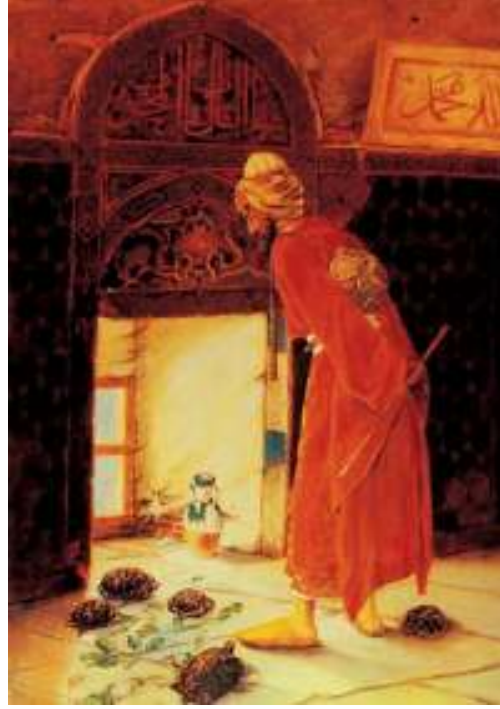
Nesne ve figürün ayrıntılı betimlenmesinden kaçınmayan ve mekan içinde derinliğin en iyi şekilde yansıtılmasına yönelik yoğun çalışmalarına karşın Osman Hamdi bile, bir çok resminde, üç boyutlu yanılsamada zorlanmış, mekan içerisindeki figür tuval üstüne yapışıp kalmıştır. Osman Hamdi, fotoğraftan çalışmış ve hocası Gerome’un resimlerinden de oldukça etkilenmiştir. Hatta Nurullah Berk ve dönemin başka sanatçıları tarafından da hocasından çok etkilendiği ve o dönemde doğuya ilgi duyan batılı ressam gibi şark resimleri yaptığı için “Oryantalist” olduğu yönünde eleştiriler vardır. Ancak sanatçının kompozisyon anlayışındaki özgünlüğü bu eleştirilere bir yanıt olarak onun Türk sanatındaki diğer sanatçılardan ayrılmasına olanak vermiştir. Sanat tarihinin her döneminde olduğu gibi tüm sanatçılar için farklı eleştirilerde bulunulmuştur. Dolayısıyla Osman Hamdi’nin “Oryantalist”liğinin karşıtı bir eleştiriye de şu örnek olarak verilebilir: Sanayi Nefise Mektebi’nin kurucusu ve müdürlüğünü yapmış ressam, arkeolog Osman Hamdi Bey ise, figüratif bir anlayışta Oryantalist olarak yorumlanan doğu etkisinin hakim olduğu “Batılı Oryantalistler’in önyargılı tutumlarının tersine Osmanlı yaşamını yücelten resimler yapmıştır.”¹⁵⁵

Sanatçının en ünlü resimlerinden birisi olan “Kaplumbağa Terbiyecisi” resminde, ışık, mekan ve resimdeki derinlik duyumsamasını yaratır. “Osman Hamdi perspektif çizgisi ve ışıkla klasik mekan anlayışını uygularken, yukarıda belirtilen tablolarla olduğu gibi, fonun öne çıkmasıyla oluşmuş çelişkili bir durum da vardır. Bu yapıtları Gerome’dan ayıran en önemli özellik, kompozisyon şemalarının özgünlüğüdür. “Ön plandaki nesnelerle arka plandakilerin çoğu kez resim çerçevesine paralel olarak dizilmesi, neredeyse üst üste bindirilerek tuval yüzeyinin iki boyutluluğunun korunması Osman Hamdi’nin fotogerçekçiler gibi sık kullandığı bir düzenleme şekli.”¹⁵⁶ dir.

¹⁵⁴ İpek Duben, **Resimde Mekan Sorunu: Osman Hamdi TÜRK RESMİ VE ELEŞTİRİSİ: 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul, s.44.

¹⁵⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:3, s.1393.

¹⁵⁶ Duben, 2007, s.46.



Resim 85: Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, Tuv.Üz.Yğb.

Halil Paşa ise Asker Ressamlar Kuşağı ve 1914 Çallı Kuşağı arasında bir “geçiş ressamı”dır. 1880’de Paris’e resim eğitimi almak üzere giden sanatçının resimleri, başta Klasisist tarzda olsalar da sonradan Avrupa’da kaldığı dönemde etkin olan İzlenimci tarzın başat konuma geldiği gözlemlenmektedir. “Başta manzara, portre türünde önemli yapıtlar bırakmıştır. Resimleri bütünüyle izlenimci bir tekniği yansıtmasa bile bu yolu açanlar arasında yer alır. Boğazın şiirli kıyısını ilk keşfeden o olmuştur.”¹⁵⁷ Halil Paşa’nın resimleri özellikle son döneminde ışık etkisinin hakim olduğu açık hava peyzajlarıdır. Sanatçının, “Çengelköy İskelesi” isimli eserinde de gözlemlenebileceği gibi bu peyzajlarda mekan”ı çizgisel perspektif kullanarak oluşturmuştur.

¹⁵⁷ Kaya Özsegin, **Türk Plastik Sanatları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1995, İstanbul, s.181.



Resim 86: Halil Paşa, “Çengelköy İskelesi”, Tuv.Üz.Yğb., 80x144 cm.

3.2.3 1914 / Çallı Kuşağı Ressamları ve Mekan

1914 / Çallı Kuşağı ressamaları o zamana kadar yurtdışına bursla gönderilen en büyük öğrenci grubu olması ve döndüklerinde mezun oldukları okul olan Sanayi-i Nefise'nin eğitim kadrosunda yer bulabilmeleri bakımından Türk Plastik Sanatlar tarihinde özel bir yere sahiptir. Bu kuşak içerisinde, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran vardır. 1914 Kuşağı ressamlarına Çallı Kuşağı da denmesinin nedeni, grubun en popüler ismi olarak gösterilebilecek İbrahim Çallı'dan kaynaklanmaktadır.

“Hikmet Onat, Çallı, Ruhi ve Nazmi Ziya Paris'te Cormon'un; Avni Lifij Jen Paul Laurens'in; Feyhaman Duran hem Cormon, hem de Laurens'in; Namık İsmail ise Cormon'dan başka Louis Corinth ve Max Lieberman gibi Alman sanatçıların atölyelerinde resim çalışmışlardır.”¹⁵⁸ Sanayi-i Nefise'den mezun olan ve burs alarak yurtdışına gönderilen bu kuşak ressamaları daha öncekilerden ayıran özellik, gittikleri atölyelerin ve şehirlerin sanat anlayışlarından etkilenererek İzlenimci bir anlayışta yapıtlar üretmeleridir. Bu yüzden ‘Türk İzlenimcileri’ olarak da anılırlar. Ancak, “Batılı İzlenimcilerle karşılaştırıldıklarında, Türk İzlenimcilerinin doğa karşısındaki duygulanım ve coşkularına dayalı bir kendinden geçiş ve virtüozite içinde resim yaptıkları görülür. Disipline edilmemiş bu üretim biçimleriyle Türk İzlenimciler, Pissarro, Sisley, Seurat, Signac ve Monet gibi ustalar tarafından yapılmış, ...başyapıtlarında ortaya konan tavırdan ayrılırlar. Bununla birlikte ve belki de en fazla İzlenimci ressamlar arasında gelenekle bağları en güçlü olan Edward Manet ile yakınlaşırlar.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Kemal İskender, “Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği”, Gergedan, No:19, Eylül 1988, s.17.

¹⁵⁹ Ayan, 2008, s.41.

İbrahim Çallı'nın "Demiryolu ve Köylüler" isimli resminde, önde kağnıların çektiği bir araba ve köylülerin geldiği yol izleyicinin bakışını resmin gerisindeki alt geçide çekmektedir. Çallı ile birlikte fotoğraftan yapılan resimlerin yerini doğadan izlenimler alır ve güncel olaylar resim sanatında işlenmeye başlanır. "Türk insanının yaşamına katılan tren yollarının önemini ve kalkınmamıza katkısını vurgulayan bu resim, Anadolu insanının teknoloji aracılığıyla yaşamının kolaylaşması ve önemlisi, dünyaya açılması anlamıyla ayrı bir değer taşır. Geçip giden trene el sallayan köylü bu gelişimden halkın duyduğu memnuniyeti simgeler. Olayın geçtiği doğa kesiti Cezanne eserlerini taşıyan lekesel yorumlarda belirlenen bir manzaranın tuvale aktarımıdır."¹⁶⁰ Bu resimde derinlik tren yolunun gidişi yönünde belirginleşen direksiyonla ve değişik büyüklükte öğeler barındıran farklı planlarla verilmiştir.

Hikmet Onat (1882-1977), manzaralara ve figürlü kompozisyonlara yer verdiği resimlerinde, adeta antik heykellerden çalıştığını kanıtlayan üç boyut ve hacim bilgisini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Form, üç boyutluluk ve açık-koyu çalışmaları sanatçının önce desenlerinde sonra da resimlerinde üzerinde durduğu konulardır. Hikmet Onat'ın "Üsküdar'dan" isimli resminde de, Üsküdar evlerine yakından bakılmasından dolayı net bir görünüm ve arka taraflarına doğru ilerledikçe silikleşen peyzajın, yarattığı karşıtlıktan kaynaklanan derinlik hissi vardır. Netlik-siliklik karşıtlığının yanı sıra, resmin ön tarafındaki sıcak renk ve geri plandaki soğuk renk karşıtlığı da ayrıca bu karşıtlığı güçlendiren bir etki yaratır.. "İstanbul'un panoramik görünümünde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimleyen tuvallerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulamadır. Renkler, serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeselliği ile katılır."¹⁶¹ resme...



Resim 87: Hikmet Onat, "Üsküdar'dan", Tuv.Üz.Yğb.

¹⁶⁰ Kıymet Giray, **Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.245.

¹⁶¹ Giray, s.252.

Nazmi Ziya Güran, aldığı sanat eğitiminin yanı sıra, 1907 yılında Hüseyin Zekai Paşa'nın konuğu olarak İstanbul'a gelen Paul Signac'dan da etkilenmiştir. 1908'de Paris'e gidip çalışması ve bu dönemde Avrupa'da benimsenen sanat anlayışını gözlemlemesi, doğa resmine, ışığa ve fırça darbelerine olan ilgisinin en büyük nedenidir. Bu yıllarda Paris'te her ne kadar Fovizm ve Kübizm gibi akımlar baş göstermiş olsa da Ard İzlenimcilik (Post Impressionism) de oldukça hakimdir. Nazmi Ziya Güran'ın "Paris'ten Notre Dame Kilisesi" resminde ise, boyanın kalınlığı ve ışığın etkisi dikkati çekmektedir. "Bu resim, Nazmi Ziya'nın renk ve ışık lekelerine başat olan resimsel yorumunu mekan, kitle, derinlik çözümlemelerini ve kalın boya dokusunun anlatımı güçlendiren katılımını sergiler."¹⁶²



Resim 88: Hüseyin Avni Lifij, "Alegori/Savaş", Tuv.Üz.Yğb.

Hüseyin Avni Lifij resimlerinde ağırlıklı olarak figür kullanan ve lirik anlatımıyla ünlü bir sanatçıdır. Sanatçının "Alegoriler" serisinden "Alegori/Savaş" isimli resminde, önde devrilmiş yıkık bir araba ve üzerindeki giysileri parçalanmış kadın figürleriyle temsil edilen, savaştan yeni çıkmış bir halk gösterilmiş, resmin gerisinde ise ölülerini taşıyan insanlar ve hala savaşın etkisinin sürdüğünü hissettiren sıcak renklerle uçsuz bucaksız topraklar betimlenmiştir. "Savaş temasında yalnızca kurgulanmış bir konu çevresinde yapay pozlar verdirilen sahneler karşısında savaş resimleri yapmak yerine, savaşın sivil toplum üzerinde yarattığı sıkıntıları ve yıkımları yansıtan resimler

¹⁶² Giray, s.230.

yapmak ve bunları sembolist bir yaklaşımla resimlemek Lifij'in sanat anlayışıyla çakışan bir görüştür. ...Bu resim Lifij'in sanatçı kimliğini yansıtmakla kalmaz, onun insanlığın en büyük dramı olan savaş karşısında duyduğu endişeli düşünceleri de dile getirir."¹⁶³

3.3 Cumhuriyet Dönemi Sanatında Mekan

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte, Tanzimat'taki reformların bir halkası olarak da değerlendirilebilecek ama içerik açısından çok daha kapsamlı olması bakımından radikal olan bir takım yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bunların arasında: 1924'te Halifelik ve Şeriatın kaldırılmasını, 1926'da İsviçre Medeni Kanununun kabul edilmesini, 1927'de Latin Alfabesinin kullanıma geçirilmesini ve Kıyafet Kanunu'nu en önemlileri olarak gösterebiliriz. Yeni Türkçe ile Devrim anlamına gelen İnkılap kelimesi, Cumhuriyet Halk Partisinin altı okundan birinde yerini alırken, Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye'si için planlamış olduğu yolda, devamlı ileriye ve yeniye gideceğinin sinyallerini veriyordu. Her ne kadar bu oklar: Cumhuriyetçilik, Laiklik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik ve İnkılapçılık olarak 1931 yılında tam olarak şeklini alıp, bildirildiyse de yukarıda tarihleriyle adları geçen radikal yenilikler, ülkenin ne tür bir dönüşüme girdiğini açıklamaya yeterlidir.

Kemalizm'in içerdiği bu yenilikler ve ilk on yıl boyunca, hatta daha sonra da üzerinde durulacak 'yeni' / 'asri' gibi çeşitli kavramlar, ülkenin gelişimini göstermesi için Arkitekt, Mimar, La Turquie Kemaliste, La Turquie Moderne ve 7 Gün gibi dergilerde yayımlanmıştır. Bu dergilerde yayımlanan yazılardan da ülkenin mimaride, bilim, sanat ve sanayide içinde bulunduğu geriliği, devrimin sağladığı cesaretle ve hızla atlatmaya çalıştığı gözlemlenebilir.

Cumhuriyetin ilk on yılında yapılan kanuni yeniliklerin yanı sıra, eski üsluplar kaldırılmaya bunların yerine modern/yeni olan konmaya çalışılmıştır. Mimaride kubbeler, çini tezyinat ve Lé Courbusier'in Osmanlı Camilerini görüp övdüğü süslemeler bile kaldırılıp, öğrencilerin modern mimari üzerine eğitim almaları sağlanmıştır. Yazar ve eleştirmenler dergilerde çıkan yayımlarda eski üsluba saygılarını belirtmelerinin yanında tamamen yeniye övmüşlerdir. Modern mimari, sunduğu sade ve ayrıntısız planlarla, uzun yıllar sürmüş olan savaştan yeni çıkmış bir

¹⁶³ Giray, s.268.

memleketin içinde bulunduğu ekonomik durumları da gözетerek, devlet tarafından takdir görmüştür.

Ankara'nın başkent olması, sadece savaşın merkezden yönetilmesi veya Anadolu'nun merkezinde bulunmasından kaynaklanmamaktadır. Bu şehir ayrıca İstanbul'un 'eski'liğinin yanında 'yeni'yi de temsil ettiği ve boş olan göz alabildiğine bol topraklarına yeni ülkenin yeni evlerini, kamu alanlarını, eğitim kurumlarını inşa etmek için elverişli olduğu için de merkezdir. "Ankara'nın...geçmiş..., cumhuriyet modernleşmecilerinin onu büyük hayallerini uygulamaya geçirebilecekleri bir 'tabula rasa' olarak algılamalarına ve tasvir etmelerine izin vermiştir."¹⁶⁴

Batıdan örnek alınan birçok unsur gibi yeni başkenti planlamaları ve inşa etmeleri için de değişik alanlarda ustalaşmış mimarlar getirtilmiştir. Bunlar arasında: Bruno Taut gibi okul alanında uzmanlaşmış bir mimarın yanı sıra Jansen, Ernst Egli, Martin Wagner, Regine Erichsen, Hans Poelzig gibi isimler de vardır. Bu noktada Türkiye'nin yeniye olan düşkünlüğünü kanıtlamak için şundan söz etmekte yarar vardır: Ankara'nın planı için Lé Courbusier'in eski ahşap evlere müdahale edilmeden yenilikler yapma önerisi Atatürk tarafından red edilmiştir. Böylece, Jansen, Ankara için bir imar planı yapmıştır.

Bu yeni mimari anlayış, sanatta, sanayide ve yaşamla ilgili her konuda içinde bulunulan tutumu şöyle açıklamaktadır: Benimsenen ne Uluslararası bir üsluptur, ne de Modern hareket kapsamındadır, "sadece eski ne değilse o olması"¹⁶⁵ hedefleniyordu. Bunun yanında, "Cumhuriyetçilerin kendilerini Batılı gözler aracılığıyla olumlama ihtiyacı, dönemin kültürel ve siyasi bilincinde merkezi bir yer işgal etmiş gibi görünüyor"¹⁶⁶du.

İlk on senede ülkede yapılan yeniliklerin tümü mimari ile sınırlı değildir. Eğitim Kemalist İnkılabın en önemli parçalarından biridir. Latin Alfabesinin kabulüyle okuma yazma daha kolay bir hale getirilmiştir. Okulların yanı sıra Halk Eğitim Merkezleri yani Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yaptırılıp, desteklenen Halkevleri'dir. Halkevleri, 1931'de kurulan Türk Tarih Kurumu ve 1932 tarihli Türk Dil Kurumu kadar o dönemde büyük öneme sahiptir. Bu kurumun idealist olarak adlandırılabilir amacı ise, 1933 yılında yayımlanmaya başlanan Ülkü dergisinin de

¹⁶⁴ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Metis Yayınları, 2002, İstanbul, s.83.

¹⁶⁵ Bozdoğan, s.90.

¹⁶⁶ Bozdoğan, s.78.

katkılarıyla, ülkenin her yerine medeniyet götürmektir. 1946 yılına gelindiğinde, ülke çapında 455 tane Halkevi bulunmaktaydı.

1950'deki çok partili sisteme kadar devleti temsil eden CHP, sanatı halkı eğitmenin ve inkılap adına gönülleri kazanmanın pedagojik bir yolu olarak görüyor ve Halkevlerinde bu alanda dersler verilmesini sağlıyordu. Eğitim alanında yapılan tüm yenilikler bunlarla sınırlı değildir. Köy Enstitüleri eğitim reformunun bir sonraki aşaması olarak işlev kazanır. Eski adı Sanay-i Nefise olan Güzel Sanatlar Akademisi eğitimi yeniden yapılandırmak için yurt dışından Rudolf Belling ve Leopold Levy gibi yabancı sanatçıları getirtmiştir. Namık İsmail ise, "Eğitim Reformu"nun öncesinde Batıdaki sanatsal ve eğitsel gelişmeleri ülkeye taşıyabilmek için 1927 senesinde Akademi'de müdürlük yaparken Fovizm ve Kübizmden bahseden kitap ve yeni yayınlarla kütüphaneyi genişletmeye çalışmıştır.

3.3.1 Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği

Cumhuriyetin kültür politikası içerisinde büyük öneme sahip olan yurtdışına burslu öğrenci gönderilmesi konusu, Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nin oluşmasında etkin rol oynamıştır. 1923'te Fransa ve Almanya'ya gönderilen öğrencilerin, çalıştıkları bu atölyelerde Kübizm ve Konstrüktüvizmden etkilenecek temelde biçim bozmaya dayalı deforme ve inşacı yapıtlar üretmeleri Türk sanatında o dönemin yenilikçileri arasında yer almalarını sağlamıştır. Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Hale Asaf ve Nurullah Berk'den oluşan Müstakilerden bir grup Paris'te Ernest Laurent, Lucien Simon ve Paul-Albert Laurens atölyelerine; diğer bir grup ise Münih'te Hans Hofmann atölyesine giderek kendilerini geliştirmişlerdir.

Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği üyeleri, yenilikçi bakış açılarıyla dikkat çekmektedirler. Bu sanatçı topluluğu, eserlerinde konu olarak 1914/ Çallı Kuşağı ile (İstanbul dışına açılarak Anadolu'nun farklı bölgelerini resimlemeleri dışında) yaklaşık olarak aynı temaları ele almışlardır. Bu topluluğu Çallı Kuşağı sanatçılarından farklı kılan, yenilikçi uygulamalara ve Batı sanatına açık olmasıdır. Özellikle konstrüktivizm etkisinin görüldüğü bu çalışmalarda form, sanatçıların kendilerine özgü rahat tavırlarıyla eskiye göre farklı bir şekilde hayat bulmaktadır. Dolayısıyla Müstakiller, ileride D Grubunun onlara göre daha yenilikçi bulunması gibi Çallı Kuşağından 'avantgarde'dirlar.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bir diğer önemli üyesi olan Mahmut Cuda ise, doğaya ve palet zenginliğine dayalı duyarlılığıyla bilinmektedir. Cuda'nın "Torslu Natürmort" isimli resminde, tors, meyveler ve kumaşın birlikteliğinin mekan kurgusuna katılması ve kullanılan renk armonisi sanatçının bu duyarlılığını başarılı bir şekilde açıklamaktadır. Resmin fonunda kullanılan mavi, onun önündeki en koyu eleman olan kahverengi ve masadaki açık tonların birlikteliği, sanki bir soyut resmin mekan algısını çağrıştırmaktadır. "Doku çeşitlemesinde, renk değerleri ayırımında –valör'lerde- genellikle palet zenginliğinde objektif görüş, Mahmut Cuda'da, benzerlerinde rastlanmayan bir olgunluğa bürünür."¹⁶⁷ Mahmut Cuda'nın, özellikle "Trabzon'dan" isimli resminde denizin kütleli hareketi, doğanın yay biçiminde kıvrılan kesiti, geometrik bir kurgu içinde ekspresif bir yaklaşımla resimlenmiştir. ...Resimde geniş bir mekan olgusu içerisinde, kentin doğal özellikleriyle bütünleşen mimari yapılar kübik formlarla ve kitlesel görünümlele resimlenmiştir."¹⁶⁸ "Renk lekeleri, biçim değerleri, ışığın renk ve biçimler üzerinde akışı, geometrik sistemler içinde perspektif derinliği gerçekleştirir. Bu uygulama ile belirginlik kazanan mekan ve boşluk etkisine dağılan nesneler, Cuda'nın özgün boya tekniği ve duyarlı renk tonlamaları ile oylumlar kazanır."¹⁶⁹

Refik Epikman'ın özellikle manzara resmine karşı bir ilgisi vardır. Sanatçı, Pangaltı, Eyüp ve Üsküdar gibi İstanbul'un farklı semtlerinden geniş mekanları resimlerinde betimlemiştir. 1923 dolaylarında Paris'e bursla gönderilen sanatçılar arasında yer alan Epikman, burada desen bilgisini geliştirmiş ve çalıştığı atölyeden etkilenecek, hacme önem veren inşacı / konstrüktif yapıtlar ortaya koymuştur. Epikman'ın 1936 yılında yapmış doluğu "Peyzaj" isimli resmi, geniş bir açık hava görünümünde dağları deforme bir şekilde resmetmiştir.

¹⁶⁷ Nurullah Berk; Adnan Turani, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, cilt:2, Tıglat Yayınları, İstanbul, s.84-85.

¹⁶⁸ Mustafa Uygun, **Başlangıçtan 1950'lere kadar Türk resminde Manzara**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s.39.

¹⁶⁹ Kıymet Giray, **Cumuriyet'in İlk Ressamları**, Kültür Yayınları, 2004, İstanbul, s.154.



Resim 89: Ali Avni Çelebi, “Bursa Ulu Cami”, Tuv.Üz.Yğb. , 45.5x54.5 cm.

Ali Avni Çelebi, Münih'te Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışmış ve bu sanatçının sanat anlayışını örnek almıştır. Bu yüzdendir ki Çelebi'nin desenlerinde Kübizm'in geometrik form algısı ve yapıyı parçalara ayırarak çözümleme yöntemleri gözlemlenebilmektedir. Sanatçının “Vitrin” isimli resminde, vitrinin tuval kenarına paralel olması ve tek kaçış noktalı perspektifle yapılmasına karşın, farklı figür gruplarının, değişik planlarda betimlenmesi ve vitrinin gerisinde kalan kısmın siyah boyanması farklı eleman kullanımlarıyla mekan algısı yaratılmaya çalışıldığını göstermektedir. Çünkü mekan sadece klasik anlamda bir perspektif kullanımıyla belirtilemeyebilir, bunun yerine özellikle 20.yüzyılda hakim olan, renkler ve farklı elemanların birlikte kullanılması sonucunda karşıtlıklarla elde edilen soyut mekan düşüncesi Türk Plastik Sanatlarında bazı sanatçılarca da kullanılmaya başlanmıştır.



Resim 90: Zeki Kocamemi, “Ağaçlı Yol”, Tuv.Üz.Yğb., 32x29 cm.

Zeki Kocamemi de Hans Hofmann atölyesinde çalışan sanatçılardandır. “Kocamemi, özellikle dış görünüm resimlerinde ön plandan arka planlara doğru uzaklaşan toprakların, ağaç ve ev kümelerinin yapısal değişimlerini belirliyor, yakın-uzak değerlerinin Empresyonistlerde olduğu gibi renk sertlik ve ölgünlükleriyle değil, çizgisel değişimleriyle değerlendiriyordu.”¹⁷⁰ Kocamemi’nin “Ağaçlı Yol” isimli resminde fırça darbeleri ön plandadır. Rahat hareketlerle belirtilmiş bu fırça darbelerinin yönleriyle resmin kaçıışı gösterilmiştir. Bu resim adeta, Çallı kuşağının Akademik İzlenimci tavrına bir karşı duruştur. Kocamemi’nin kendi resimleri arasında da radikal bir tavra sahip olan “Ağaçlı Yol” soyutlama dozunun arttırılması yolunda atılmış bir adımdır.

Hale Asaf ise, Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği’nin tek kadın sanatçısı ve kurucularındandır. Hale Asaf’ın “Bursa’dan” isimli resminde, çam ağaçlı küçük bir şehir görünümü betimlenmiştir. Sanatçı Bursa’nın o yıllardaki halini belgelemek istercesine mimari unsurlara dikkat etmiştir. Asaf’ın resimlerinde her ne kadar mekan olgusu ön planda olsa ve sanatçı, manzara resimlerine ağırlık verse de, izleyici bu peyzajda derinlik yerine bir tuval resmiyle karşı karşıya kalmaktadır.



Resim 91: Ömer Adil, “Kızlar Atölyesi”, Tuv.Üz.Yğb., 81x118 cm.

Ömer Adil’in “Kızlar Atölyesi” kompozisyonu ise Türk Plastik Sanatlar tarihinde gerek iç mekan kompozisyonlarına iyi bir örnek olması, gerekse İnas (Kız) Sanayi-I Nefise Mektebi’nin atölye ortamını görselleştirdiği için büyük önem taşır. 1926 yılında İnas Sanayi-I Nefise, Sanayi-I Nefise Mektebiyle birleştirilir ve karma hale getirilir; 1928 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi ismini alır.

¹⁷⁰ Berk; Turani, s.82.

3.3.2 D Grubu Ressamları

D Grubu, ismini Asker Ressamlar, 1914/ Çallı Kuşağı ve Müstakillerden sonra dördüncü grup olduğu için alfabenin dördüncü harfinden almıştır. 1933'de kurulan Grubun kurucuları olan Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılara daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Hakkı Anlı, Salih Urallı, Eşref Üren ve Eren Eyüboğlu da katılmışlardır.

Sanat eğitimi almak üzere gittikleri yurtdışından dönen D Grubu sanatçıları, yaptıkları eserlerle, o dönemin sanat anlayışından aldıkları etkileri ortaya koymuşlardır. Çoğunluğunun eğitim gördüğü Fransız ressam Andre Lhote'un atölyesinde bu ressamların Kübizm'den etkilenmeden dönmeleri kaçınılmazdır. "Sanatın her şeyden önce bir yorum ve yaratma olduğu gerçeği grup üyelerinin ortak hedefidir. ...Doğada yer alan görünümünün, sanatçının görüşü doğrultusunda değiştirilmesi, deforme edilmesi ve yorumlanması gerekiyordu. Müstakiller de bu amaçla çıkmışlardı. ...En önemli farkları belirli bir anlayışın etrafında toplanmış olmaları ve yeni anlayışı savunmadaki kararlılıklarıydı. D Grubu Kübizm, Fovizm ve Ekspresyonizm gibi her türlü yeniliğe açıktılar."¹⁷¹ Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer ve diğerlerinin resimlerdeki yönelimler birbirlerinden farklı olmuştur. Eserlerine bakıldığında bu net bir şekilde anlaşılır. Örneğin Cemal Tollu'nun resimlerinde "Portre, tüm yüzeyin yeniden yapılanması, kurgulanması için bir bahane olarak geleneksel bakışın gerekleri olan benzerlik ve ifade gibi etkiler dikkate alınmaksızın form-plan ve kurgu amaçlanarak, mekan ve figür birbirinden ayrılmaz bir bütünlükle, görselleştirilmiştir."¹⁷²

Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışmış olan Salih Urallı (1908-1984), Kübizmden çok etkilenen bir sanatçıdır. Özellikle Picasso'dan oldukça etkilenen Urallı, figürlü kompozisyonlarını dahi Kübik bir anlayışla oluşturmuştur. Salih Urallı'nın "Kompozisyon" (1944) isimli yapıtında, bir insan figürü soyutlaması çok parçalı, kübik bir şekilde betimlenmiştir. Planların, kolajda olduğu gibi üst üste bir araya getirilmesiyle yapılmış bir etki yaratan resimde, mekanla figürün parçaları birbirlerine karışmıştır. Figürün mekandan ayrılmasına yarayan tek eleman ise, sol alt köşede yere düşen kendi gölgesidir. "Bu resimlerinde figürle ilgili çizgisel kesişmelerin ritmik yapısını yineleyen sanatçı, figüre bağımlı soyutlama eğilimiyle Türk resminde modelajdan ilk vazgeçenler arasında sayılır. Çizgisel kesişmelere dayanan

¹⁷¹ Mustafa Uygun, **Başlangıçtan 1950'lere kadar Türk resminde Manzara**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s.39.

¹⁷² Mustafa Orkun Müftüoğlu, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, MSGSÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü , Haziran 2005, İstanbul, s.109.

bir Kübizm  zerine temellendirilen  alışmaları İnşacı belirli ve d ş n lm ş yüzey çizgi kompozisyonlarıdır.”¹⁷³



Resim 92: Nurullah Berk, “ t c  Kadın”, Tuv. z.Y b., 100x100 cm.

Nurullah Berk’de ise daha inşacı bir yaklaşım söz konusudur. Berk, 1924-28 yılları arasında Paris’te Ernst Laurens atölyesinde sonra da Andre Lhote ve Fernand Leger gibi önemli sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. Dolayısıyla sanatçının yapıtlarında Kübizmin etkileri doğrultusunda yapıyı parçalama ve geometrik şekillerle algılama eğilimi vardır. Berk’in “ t  Yapan Kadın” isimli resminde, bu yapının parçalanması hali çok açık şekilde görülmektedir. En önemlisi de, artık görülen ve gösterilmek istenen konunun güzel bir şekilde betimlenmesinden çok farklı arayışlara girilerek resmin çözümlenmeye çalışılmasıdır. Nurullah Berk’in bu resminde,  t  yapan kadının  t ledi i kumaş kompozisyonun farklı yerlerinde mekanın bir parçası olarak değişik bir eleman şeklinde gösterilmiştir. Her ne kadar bu resim, izleyicinin kendisini resmin içine çeken üç boyut algısını vermiyorsa da kendine özgü açık-koyu ve boşluk-doluluk ilişkileriyle yüzeyde bir mekan kurgusunu barındırmaktadır.

¹⁷³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:3, s.1845.



Resim 93: Sabri Berkel, “Yoğurtçu”, Tuv.Üz.Yğb., 162.5x130 cm.

Sabri Berkel ise, Nurullah Berk’in Kübizmden aldığı etkilerin daha da fazlasını, “Yoğurtçu” isimli resminde, mekana ve figüre dair tüm elemanları geometrik formlar şeklinde ayrıştırıp soyutlayarak göstermektedir. Artık soyutlama öyle bir hal almaktadır ki, resim sanki renkli motiflerden oluşan bir yüzeyselliğe ulaşmıştır. Dolayısıyla böyle bir noktada derinlik hissi ve mekan algısı ancak renklerin birbirleriyle olan etkilenimiyle sağlanabilmektedir. Renk ilişkileriyle elde edilen derinliğe Berkel’in “Çukurcuma Mahallesi’nden” isimli resmi de örnek olarak gösterilebilir. Öndeki resim yüzeyine paralel olarak konulmuş turuncu sarı arası duvar resmin en açık noktası olarak diğer elemanları geriye itmektedir. Ancak Berkel’in “Yoğurtçu’su, Türk resminin o dönemde içinde bulunduğu avantgarde-yenilikçi tavrı göstermesi açısından çok önemlidir.

Sabri Berkel’in “Otoportre” isimli deseni de, güçlü açık-koyu kullanımı ve öndeki anıtsal görünümlü figürün kullanımıyla başarılı bir örnektir. “Kendi portresinde (Otoportresinde) hacim etkisini yok etmeden lokal ton değerlerini kullanması, geriye doğru derinliği; manzaradaki kadın figürü ve sonrasında cami minaresiyle oluşturması ve biçimleri gereksiz ayrıntılardan arındırması Sabri Berkel’in desen ustalığının görsel bir sonucudur.”¹⁷⁴

Osmanlı İmparatorluğu döneminde süslemenin ve soyutlama dozu ağırlıkta olan dekoratif eğilimlerin belirleyici olduğu bir heykel anlayışı benimsenmiştir.

¹⁷⁴ Müftüoğlu, Haziran 2005, İstanbul, s.125.

Cumhuriyet döneminde ise bu durum değişmiş ve anıtsal heykel anlayışı yaygınlaşmıştır. Cumhuriyetin ilk kültür politikalarının etkisiyle 1920'lerden sonra 1955'e dek Anadolu'nun her yerine, Türk heykeltıraşlarımızın yaptığı anıt heykeller yerleştirilmiştir. "Figürlü heykele yeni başlayan o dönem sanatçılarınin esinleneceği kaynağın batılı ustalar olması doğal bir sonuçtur. Buna karşılık 1955'den sonra durum değişir. Yeni yetişen kuşaklar soyut heykelciliğe daha çok önem vermişlerdir."¹⁷⁵ Bu durumda batının örnek alınması ve ilk anıt heykelin 1925 yılında, Avusturyalı bir heykeltıraş olan tarafından yapılarak İstanbul'da Gülhane Parkı'na dikilmiş olsa da, Cumhuriyet dönemi sonrası Türk Heykel Sanatı sonraki yıllarda hızla çok gelişmiş ve kendi özgünlüğüne ulaşmıştır. Bu konuya ileriki bölümlerde yeri geldikçe sanatçılardan ve yapıtlarından sözedilerek ayrıca değinilecektir.



**Resim 94: Zühtü Müridoğlu, "Soyut Kompozisyon", ahşap,demir,
112x62x56 cm.**

Cumhuriyet döneminin ilk heykeltıraşlarından ve D Grubunun tek heykeltıraş üyesi olan Zühtü Müridoğlu malzeme olarak daha çok ahşabı kullanmıştır. Malzeme olarak çoğunlukla ahşabın kullanılması, o dönemdeki olanaksızlıklarla da açıklanabilir. "Türkiye'de heykelin "Rodin'e" uğramadan neo-klasikten soyuta atlamasını sanatçının elindeki teknolojik imkanların yetersizliğiyle açıklayanlar olmuştur: Bronz döküm, 30'lar ve 40'lar boyunca, ancak devlet desteğiyle yapılan anıt projelerinde kullanılabilmekte,

¹⁷⁵ Zühdü Müridoğlu, **50 YILDA CUMHURİYET, 50 YILDA GÜZEL SANATLAR '50 YILDA TÜRK HEYKELİ'**, Akademi Yayınları Mimarlık ve Sanat 8, 1974, İstanbul, s.133.

bunun dışında heykeltci ahşaba ve taşla mecbur kalmaktadır.”¹⁷⁶ Zühtü Müridoğlu, 1950’lere doğru bazı soyutlama yönü ağırlıkta heykeller üretmişse de genellikle figüratif çalışmıştır. Sanatçı ilki 1927, ikincisi 1947-48 yıllarında olmak üzere iki kere Paris’e gidip oradaki sanat ortamlarında çalışma şansı bulmuştur. Bu olanaklar da onun yenilikçi ve deneyci yanını geliştirmesine yardımcı olmuştur.

D Grubu’na sonradan katılan Halil Dikmen, Resim ve Heykel Müzesi ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevlerinde bulunmuş, Rönensans ustalarından etkilenecek resim yapmış bir sanatçıdır. Dikmen’in “Balıkçılar” isimli yapıtında öndeki figürlerin baktıkları yön, ağ çeken tüm balıkçıların hareketlerinin birbirleriyle ilişkileri ve geriye doğru figürlerin küçülmesi; mekan ve kompozisyon kurgusundaki ustalığı göstermektedir. Resmin gerisindeki dağların küçülmesi ve gökyüzündeki ışık oyunları da doğa gözlemine dayalı olarak mekan kurgusu yapıldığına işaret etmektedir.



**Resim 95: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Köylü Kadın”, Duralit Üz.Yğb.,
146x183 cm.**

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Paris’te Andre Lhote atölyesinde eğitim gören ama ondan aldığı etkilerden çok sanatında yerel tatları hissettiren önemli bir şair ve ressamdır. “Eyüboğlu, Batı estetiğinden kaçınmamakla beraber, yerli tadı, çizgide ve renkte, süslemeci niteliğindeki biçimlerin plastik karakterli resimlere aktarılmasını başarıyla denemiştir.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Orhan Koçak, **MODERN VE ÖTESİ Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, Modernist Heykel: Boşaltılmış Mekan**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul, s.27.

¹⁷⁷ Berk; Turani, s.103.

3.3.3 Yeniler Grubu Ressamları

Yeniler Grubu, 1941 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Selim Turan ve Abidin Dino tarafından kurulmuştur. Yeniler Grubu, eğitim almak üzere Avrupa'ya gitmeyen ilk ressam grubudur. İlki 1939 yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile yurdun farklı şehirlerinden katılan sanatçıların yapıtlarının bir arada sergilenmesi sağlanmış ve tüm yapıtlarda özde ve biçimde yeniliğe açık üslup ve malzeme kullanım çabası gözlemlenmiştir. Benimsenen bu tavır Yeniler Grubunun oluşmasında rol oynamıştır. Cumhuriyet Halk Partisinin izlediği kültür politikasıyla, yukarıda ilkinde değindiğimiz İnkılap Sergileri ve Yurt Gezileri yapılmıştır.

“Yeniler biçimsel bir yeniliğin ötesinde, “toplumsal gerçekçi” edebiyatın öngördüğü içerik olgusunu resme aktarmaya çalışıyorlardı.”¹⁷⁸ Türkiye sanat ortamının içerisine girdiği bu yenilikçi hareketler, Yeniler Grubu gibi bir çok yeni ve genç grubun oluşmasına neden olmuştur. Ancak diğerleri daha kısa sürelerde etkinlik göstermişken Yeniler Grubu 1952'ye kadar etkinliğini sürdürmeyi başarmıştır. Adnan Çoker, Akademinin çıkarmış olduğu “50 Yılda Cumhuriyet 50 yılda Güzel Sanatlar” adlı dergide Yeniler Grubunun, Topluma dönük bir sanat anlayışını benimsediğine vurguda bulunmuştur.

Leopold Levy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders verdiği yıllarda ondan ders alma şansına erişmiş Avni Arbaş'ın, Yeniler Grubu döneminde yaptığı resimlerinde mekan değil, renk ve lekeler ön plandadır. Arbaş bu grubun, belki de en başından itibaren soyutlama dozu ağırlıkta eğilimlere karşı ilgisi olduğunu hissettiren tek üyesidir.

Hikmet Onat ve Nazmi Ziya Güran'dan ders alan Nuri İyem ise, Yeniler Grubunu kurduğu ilk yıllarda “Hoşkıdem Camii” gibi peyzaj çalışmaları yapmıştır. 1949 ve sonrasında soyuta yönelen sanatçı, portrelerini bile geometrik soyut bir anlayışla ele almış ve lekelerle elde ettiği boşluk-doluluk ilişkisiyle rölyef etkisi yaratan dolayısıyla mekan sorununa gönderme yapan soyut eserler meydana getirmiştir. Yeniler Grubuna bağlıken ise, “Hoşkıdem Camii”nde olduğu gibi hem hocalarından aldığı peyzaj eğitimi etkilerini hem de, yenilikçi tavrını resimlerinde göstermiştir. Bu resimde mekan, farklı planlarda kaçış noktalarına göre düzenlenmiş evlerin konumuyla sağlanmıştır.

Ferruh Başağa'nın (1914) o dönemki resimleri daha gerçekçi peyzajlar olsa da, sanatçının sonraki yıllardaki soyut eğilimi, kompozisyonlarında kullandığı formların

¹⁷⁸ Turgay Gönenç, **TÜRK PLASTİK SANATLARI**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, s.56.

hatlarından hissedilebilmektedir. Sanatçının “Yol” isimli tablosunda soyut öncesi yenilikçi denemelerini gözlemlemek mümkündür. Gelecekte yapacağı soyut geometrik resimlerin habercisi olan bu ağaçlı yol resminde mekan, perspektifle verilen derinlik anlayışından uzaklaşarak leke ve fırça vuruş yönlerinin birlikteliğinden elde edilen dolu ve boş alanlarla sağlanmaya başlanmıştır. Ferruh Başağa’nın bu resminde ağaç formu dışında başka hiçbir öge gerçekçi bir şekilde betimlenmemiştir.

3.3.4 On’lar Grubu Ressamları

1942’de Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi öğrencileri tarafından kurulan, Turan Erol, Nedim Günsür, Orhan Peker, Leyla Gamsız, Mustafa Esirkuş, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen ve bazı başka isimlerden oluşan Onlar Grubu, Avrupa’da eğitim alan sanatçıların batı etkilerini ülkeye getirmelerinden sonra dünya sanatındaki yeni oluşumlardan farklı olarak, Leonardo da Vinci ve Dürer gibi ustaların desenlerinden ve özellikle de El Greco’nun resimlerinden etkilenerek, akademik çalışmalarla yerel etkileri harmanlamayı hedeflemişlerdir. “Amaçları Anadolu’nun geleneksel nakış örgeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemektir.”¹⁷⁹

Orhan Peker, hayvan figürleri, meyveler, doğadan görünüm ve ev motiflerini taşist bir üslupla betimlemiştir. 20.yüzyılda kullanılan ‘tachiste’ kelimesi lekeci anlamına denk düşmektedir. Orhan Peker, burslarla Almanya ve İspanya’da eğitim görmüştür. Peker, yukarıdaki konuları bu lekeci tavırla soyutlayarak çarpıcı sonuçlar elde etmiştir. Kargaları, kedileri, insanları ve yaşamının son yıllarında güvercinleri lekeci bir yaklaşımla betimleyen Peker’in resimlemek üzere seçtikleri, her ne kadar On’lar Grubunun diğer sanatçıları gibi bozkırlar ve Anadolu’ya özgü temalar gibi durmasa da, tam da hayatın içinden sahnelerin modern yorumlarıdır. Orhan Peker’in “Sıra Atlar” isimli resminde olduğu gibi lekeyle gösterilmek istenen, ilk aşamada belirgin değilse de daha sonra, sanatçının ton kullanımındaki duyarlılıkla algılanabilmektedir. Peker’in kedileri ya da atlı kompozisyonları, en başta kağıtta tek bir leke izlenimi yaratarak, sonrasında, kullanılan renklerin tonları ve açık-koyu karşıtlıklarıyla sadece bir leke olmaktan çıkarak yanılısma gücünün çok kuvvetli olması hedeflenmeyen ancak resim yüzeyinde betimleneni bir mekana oturtma çabası güden resimlere

¹⁷⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:3, s.1376.

dönüşmektedirler. Mehmet Gülerüz Orhan Peker için şunları söylemiştir: “Peker’in resminin bir başka özelliği de desenle rengi bir arada düşünme ve oluşturma becerisi. Büyük lekelerde, boyanın kendi bedeninde bulunan enerji ifade edilir [...] Meşhur Atlar dizisi, desen-sürüş birliğinin en iyi örneklerindendir. Peker’de renk illüstratif bir öğe değildir ve ana yapıyı oluşturur. Hem biçimi hem ifadeyi üstlenir ve onun içinde meczolur.”¹⁸⁰ Bu lekeci tutum 1950 sonrasında Peker’i soyutlamalara yönlendirecektir. Peker’in yukarıda bahsedilen lekeci tavrını iyi örnekleyen, “Beygirler” isimli serisi izleyicinin imgeleminde çok açık seçik olmasa da genel bir hayvan izlenimi bırakmaktadır. “Peker bir orta yol bulmuş: ele aldığı konunun dış çizgilerini gerçeğe uyduruyor, fakat bu sınırlar içinde soyut bir ressam gibi davranıyor... Horoza, kediye, çiçek sepetine, çiçekli fidana bakın: kendileriyle gerçek arasında, yani alışılmış biçim arasında dış çizgi benzerliğinden başka bir şey kalmamış, hepsi birer leke olmuş.”¹⁸¹



Resim 96: Orhan Peker, “Sıra Atlar”, 1965, Tuv.Üz.Yğb.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olan Turan Erol, Onlar Grubu’nun kurucularındandır. Erol, 1960-64 yılları arasında hak kazandığı Fransız hükümetinin bursuyla, bu dönemin çağdaş sanat örneklerini yerinde inceleme fırsatı bulmuştur. Dost ve Ulus dergileriyle daha başka pek çok yayında yazıları yayımlanan Erol, 1950’li yıllara dek, sonraki yıllarda da resminde hiç azalmayacak olan yerel tatlara resimlerinde yer vermiştir. 1950-60’lı yıllarda ise daha geometrik formlar resmine hakim olmuştur. Sonraları bu geometrik sert çizgilerin hakimiyeti, yerini, renk lekelerinden oluşan ve mekanla görece organik bütünlük kurabilen dışavurumcu bir yaklaşıma bırakmıştır.

¹⁸⁰ Koçak, 2007, s.60.

¹⁸¹ Koçak, 2007, s.38.

Turan Erol'un ünlü 'Gecekondu' serisi her iki döneminin de getirisi. Turan Erol'un son yıllarda yaptığı resimler rengin lekeci bir yaklaşımla ama biçime bağlı bir plastik eleman olarak kullanıldığı baskın bir biçimde açık-koyu kurgusuna ve boş-dolu alan ilişkisi Turan Erol'un resminin mekana ilişkin temel özelliklerini de bünyesinde taşır.

Turan Erol'un "Akşam Vakti Ağrı Dağı" konulu resmi de burada sözü edilen açık-koyu kurgusu ve boş-dolu alan ilişkisini ustalıkla görselleştiren bir resim olarak belirginleşir.



**Resim 97: Turan Erol, "Akşam Vakti Ağrı Dağı", 1997,
Tuv. Üz. Yğb., 100x80 cm.**

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olan Mustafa Esirkuş, resimlerinde stilize biçimlere ağırlık veren ve dokusal tadeları öne çıkaran bir tavrıla figüratif kompozisyonlar resmeden bir Onlar Grubu üyesidir. Esirkuş, Anadolu'da yaşamasının da etkilerinin sezildiği resimlerinde, geleneksel öğeleri kendine has üslubuyla betimlemiştir.

Leyla Gamsız da, soyutlamaya yakın peyzajlarında yerel öğeleri kullanmış ve köy manzaraları resmetmiştir. "Gamsız, öğrencisi olduğu Bedri Rahmi'nin resimde Doğu-Batı sanatlarının değerlerini sürekli olarak birarada tutma kaygısını benimsemiş bir sanatçıdır."¹⁸²

Nedim Günsür ise, önce Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuş sonra 1948 yılında Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde misafir öğrenci olarak çalışmıştır. Figüratif resim anlayışını benimseyen Günsür'ün resimleri, insan ve yaşantısından yola çıkmıştır. Maden işçileri, lunaparklar ve gecekondu gibi temalar,

¹⁸² E.Dal, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:1, s.641.

sanatçının halk ve yaşantısından kendine has kareleri seçerek betimlediklerine örnek olarak gösterilebilir.

3.3.5 Grup Dışı Sanatçılar

1950'li yıllara gelirken herhangi bir gruba dahil edilemeyen ancak üzerinde durulması gereken bir sanatçı ise Ercüment Kalmık'tır. Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinde mezun olan Ercüment Kalmık, Paris'te Andre Lhote atölyesinde çalışıp yurda döndükten sonra, renklerin armonisi üzerine dersler vermiş, doku üzerine de bir kitapçık yayınlamıştır. Kalmık'ın eğitimci yanı sıra yaşamı boyunca sanatçılığına hep baskın olmuştur. Bir entellektüel olan Kalmık'ın resimlerinde, mekan derinlikle değil farklı planlarla belirtilmiştir. Kalmık'ın "Doğu Anadolu Köyü" isimli resminde boş/dolu, açık/koyu alanların dengesi ve renk ön plandadır. Resimde betimlenmiş köy evlerinin balkonları, çatıları ve köy yaşantısına ait araçlar; renk armonisinin de yardımıyla farklı planları oluşturmuştur. "1940'ların ortasında gerçekleştirdiği figür, çıplak ve iç mekan görünümünde bezemesel öğelerden yararlanarak MATISSE'i anımsatan çizgisel nitelikli bir anlatım geliştirdiği görülür."¹⁸³

3.4 1950 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan

1950 sonrasında Türkiye'deki sanat oluşumları, yüzyılın ilk yarısındaki gibi Avrupadan ve ayrıca ABD'deki sanat eğilimlerinden oldukça etkilenilerek gelişmiştir. Avrupa'da 1939-1942 yılları arasında yaşanmış olan İkinci Dünya Savaşı ve SSCB'deki sıkı devlet politikasıyla sanatın belirli alanlarında getirilen sınırlamalar ve "Soğuk Savaş" dönemi sonucunda, ABD'deki sanatsal oluşumların Avrupa sanatının önüne geçmesine ve dünya sanatında belirleyici bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. "SSCB'nin katı ve kuralcı 'Jidanov'cu estetik anlayışına' karşı ABD'nin oluşturmuş olduğu popüler kültürü ve biçimci(formalist) yaklaşımları öne çıkaran "gevşek" kültür ve sanat politikaları, 50'li yılların ilk yarısından 60'lı yılların sonuna dek, Türkiye Kültür ve Sanat ortamını da etki alanı içine almıştır. Bu durum, genelde Türkiye sanat ortamında etkisini gösterirken özelde sanatçıların bireysel yeğlemelerinde de belirleyici olmuştur."¹⁸⁴

¹⁸³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:2, s.937.

¹⁸⁴ Aydın Ayan, "Kaos ve Oluşum 2", TULAY TURA BÖRTECENE, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, s.124.

Böyle bir ortamda artık sanat akımları yerini, teknolojinin olanaklarının keşfedilmeye başlandığı, tüketim kültürünün baskınlığını hissettirdiği bir dünyada farklı sanat eğilimlerine bırakmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'ndeki sanatçılar da genellikle yurtdışına giderek Batıdaki farklı anlayışları izleme ve tanıma fırsatı bulmuşlardır. II.Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'den Avrupa'ya giden iki ayrı sanatçı grubu olmuştur. Nejat Devrim, Fahrelnissa Zeid, Selim Turan, Hakkı Anlı ve Mübin Orhon Paris'e giden ilk gruptur. İkinci grup ise Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Nedim Günsur ve Neşet Günal gibi sanatçılardan oluşmaktadır. 1950'lerde, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Cemal Bingöl, Nuri İyem ve daha bir çok soyut ya da soyutlama dozu yüksek eserler üretmiş sanatçıyı, eğilimleri ve yapıtlarının ağırlıklı olarak türleri doğrultusunda gruplandırmak daha doğru olacaktır. Dolayısıyla bu noktada Türkiye'de Soyut Dışavurumculuk akımından etkilendiği söylenebilecek sanatçılarla başlamakta fayda vardır. Özellikle Adnan Çoker ve Ferruh Başağa'nın sanatlarındaki soyut yönelim ve soyut mekan anlayışı Avrupa'nın etkisiyle oluşmuştur.

Türk resminde soyut veya en azından soyuta yaklaşan soyutlamacı yaklaşımlar, 1950'lerden sonra birçok sanatçının deneyimlediği bir oluşumdur. Gerek D Grubu, Yeniler ve Onlar Grubu sanatçıları gerekse herhangi bir gruplaşmaya dahil edilemeyecek bir çok sanatçının soyut ve soyutlamacı denemeleri olmuştur.

Türkiye'de soyutlama dozunun resim sanatında soyuta yaklaştırılma denemeleri, 1940'ların sonlarında Nurullah Berk, Sabri Berkel ve 1930'larda yurtdışına eğitim almak üzere burslu gönderilen bir çok sanatçının çalıştıkları atölyelerde gözlemlediklerini yapıtlarına yansıtmaları ve bu yaptıkları çalışmaları Türkiye'de sürdürmeleri sonucunda gelişmiştir. Bu durum, D Grubu'nu kuran sanatçıların dışında, ilk bakışta kendini ele vermeyen doğa çıkışlı çarpıcı leke (ekspressive siluet) türünde çalışmalarıyla bilinen Onlar Grubundan Orhan Peker'in genel yaklaşımında da görülür ancak bunlar aşağıdaki sınıflandırılmalar içine dahil edilemez.

"Batı"dan esen rüzgarın da etkisiyle Soyutlama dozunun giderek artırılması sonrasında 1940'ların sonu 50'li yılların başlarından itibaren Türk sanat ortamında öncelikle geometrik-soyut sanat araştırmalarının başladığı görülüyor. 1946'da geometrik-soyut sanat araştırmalarını ortaya koyan Halil Dikmen (1906- 1964), 1950'de bu yönde yapıtlar gerçekleştirdikten sonra, figür ve obje soyutlamalarına yöneldi. Türk resminde soyut sanat akımlarının hızla benimsenmiş olmasında, 1951'de Paris'ten dönen heykeltıraş Hadi Bara'nın, özellikle Berk ve Berkel'in 1940'lı yılların sonlarında ürettikleri eserlerdeki soyutlama eğiliminin etkileri vardır. Bu sanatçıların dışında, "Paris

Ekolü” olarak nitelendirilen sanatçılardan, Fahrünnisa Zeid, Nejat Devrim ve Selim Turan geleneksel Osmanlı süsleme sanatları ve İslâm kaligrafisinden hareketle gerçekleştirdikleri lirik-soyut yapıtlarıyla, 1947’den sonra “Realites Nouvelles” (Yeni- Gerçekler) ve “Paris Okulu” sergilerine katılmaya başladılar.

“1950 başları, aynı zamanda grup ve merkezi hareketlerden sıyrılarak kendisini kişisel tecrübelerinde sınavan sanatçı-bireyin doğuş tarihidir.”¹⁸⁵ İstanbul’da “Ressamlar Derneği” (1950), “Türk Sanat Tarihi Enstitüsü” (1951) ve “Sanat Eleştirmenleri Derneği” (1953)nin kurulması ile, sanat gelişmelerini olumlu yönde etkileyecek yeni kurumlaşmalar oluşmaya başladı. Ayrıca İstanbul’da “Doğu-Batı İlişkisi” konulu V. Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Kongresi (AİCA-1954), aralarında Lionelle Venturi ve Herbert Read gibi eleştirmen ve sanat tarihçilerin de bulunduğu on bir yabancı ülke temsilcisinin katılımıyla gene bu dönemde açılmıştır.

3.4.1 Neşet GÜNAL

“Soğuk Savaş” yılları öncesinde ve bu süreç boyunca bir yanda Sovyetler Birliği’ndeki sanatsal üretimlerde ortaya konan toplumcu yaklaşım, öte yanda 1950’li yıllarda Amerika’da başlayan ve tüm dünyaya yayılan “Sosyalist Realizm” (Sosyalist Gerçekçilik) akımı sonraki yıllarda dünyada olduğu gibi Türkiye’de de etkisini göstermiştir.

Güzel Sanatlar Akademisi mezunu ve 1948’de burslu gittiği Paris’te Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde eğitim görmüş olan Neşet Günal, özellikle Orta Anadolu insanını betimleyen resimleriyle bilinmektedir. Sanat yaşamının Paris’teki yıllarında ve hemen sonrasında Leger’den aldığı eğitimin etkileri Günal figürlerinde kendini hissettirmektedir. Yurtdışında modern hayattan sahneler ve daha başka konularda resimler üreten sanatçı yurda döndüğünde özellikle halkın yoksulluk, yoksunluk, acı ve hayata tutunabilme çabaları üzerine yoğunlaşmıştır. 1950’li yıllarda Amerika’da başlayan ve tüm dünyaya yayılan “Sosyalist Realizm” (Sosyalist Gerçekçilik) akımı sonraki yıllarda Türkiye’de de etkisini göstermiştir ve Neşet Günal’ın 1950’li yıllardaki eserlerinde bu etki gözlemlenebilmektedir. Günal’ın 1951 yılında yapmış olduğu “Üç Güzeller” resminde figürler, ağaç ve dallarla ancak soyut bir mekan içerisinde betimlenmişlerdir. Bu da 50’li yıllarda dünyada ve Türkiye’de resim dünyasında yaşanan soyut somut karşıtlığının bir uzantısı olarak görülebileceği gibi Fernand Leger’in biçiminin bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir. Ancak Günal

¹⁸⁵ Levent Çalıkoglu, “Modern Türk” ile yeniden, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı:579, s.66.

gerçekçi anlayıştan hiçbir zaman kopmamış ve sonraki yıllarda figürlerini o figürlerin yaşamlarının sürdürüldüğü gerçek mekanlardan yola çıkarak oluşturduğu kompozisyonlarda resmetmiştir. Sanatçının “Tarla Dönüşü” (1961) yapıtında da köy yaşantısı mekanla ve içinde yaşayan insanlarıyla birlikte izleyiciye gösterilmektedir. Günal’ın 1950’li yıllarda resimlerinde kullandığı elemanlarının şematik hali 1960’lardaki figürlerine de yansımıştır. 1959 yılında yaptığı “Ana ve Çocuk” isimli resminde yıkık bir oda içinde anne ve ahşap beşikte oğlan çocuğu betimlenmiştir. Sanatçı, Anadolu halkının içinde bulunduğu zorlu yaşam koşullarını ve acıyı; resimlediği insanların kemikli yüz ifadelerinden ve vücutlarındaki kas yapılarında belirgin bir şekilde görselleştirmiştir. “Giysinin kıvrımları, içinde yer alan bedenin kütsel yapısını gizlemekte, aksine bu yapıyı, insan gerçekliğinin bir tanığı olarak ortaya çıkarmakta. Tablo yüzeyinin grenli-boyasal yapısı da, teknik bir eleman olarak bu somutluluk işlevini pekiştiriyor.”¹⁸⁶ Bu grenli- boyasal yapı ve tuval dokuyula Günal’ın birçok resminde karşılaşılmaktadır. Sanatçının bu resminde uyguladığı mekan algısı, resimlerindeki mekan anlayışına iyi bir örnektir. “Neşet Günal, tuvallerinde doku oluşturmak için kum, toprak kullanarak, o çok güzel işlediği kırsal mekanları resimlerinin içine sokmuş ve adeta resimlediği ‘Mekan içinde mekan’ın kendisinden bir parçayı kullanmıştır: ‘toprak-mekan’.”¹⁸⁷ Yukarıda bahsedilen gerçekçi anlayış, bu resmin mekanında da kendini göstermekte ve ayrıntılarla pekiştirilmektedir. Sonuç olarak Günal’ın resminde perspektifle ve resim elemanlarının gerçekçiliği ve ayrıntısıyla elde edilen gerçekçi bir mekan kullanılmıştır.



Resim 98: Neşet Günal, “Ana ve Çocuk”, 1959, Tuv.Üz.Yğb.

¹⁸⁶ Kaya Özsegin, **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.134.

¹⁸⁷ Ferhunde Küçükşen, İnsan ve Mekan, **Sayed Eleştiri Dergisi**, 2009/1, s.38.

3.4.2 Nedim GÜNSÜR

Nedim Günsür, Türk resminin gerçekçi figürlerinden birisidir. Bu gerçekçi yapıtlar sanatçının kendine özgü üslubuyla farklı bir dışavurumcu yönelime girmiştir. “Nedim Günsür’de kişisel üslupçuluğun resim düzenlerindeki gelişmiş yansımaları figür ya da figür gruplarıyla bunların çevreleri arasındaki özel bir ölçü değişimini zorladı. Belli bir düzen sükunetine sahip resimlerinde enine uzun çerçeveler içinde bir **prosesyon** (geçit) geometrisinin şemalarını araştırdı.”¹⁸⁸ Paris’te geçirdiği dört sene süresince daha çok soyutlamacı yönü ağır basan resimler yapan sanatçı, sonradan Türkiye’ye geldiğinde figüratif resimler yapmaya başlamıştır. Kömür madenleri, gecekondu, çatılar ve farklı kent görünüşleri ile gurbetçiler, bayram yerleri ve yaşamdan farklı insan manzaraları üzerine odaklanan Günsür, insan figürlerini kendine özgü bir şekilde stilizasyona tabi tutmuştur. Günsür’ün resimlerinde, “Boşaltılmış evlerin eşya yığınları arasında bazen Brughel’in kalabalıklarını anımsatan ve her figürün kendi yönelimini aradığı tarifsiz bir hareket coşkuluğu da var.”¹⁸⁹



Resim 99: Nedim Günsür, “Bayram Yeri”, 1961, Tuv.Üz.Yğb., 54x102cm.

Nedim Günsür’un bir lunaparkı betimlediği resminde açık havada geniş bir alan resmedilmiştir. Sanatçının üslupsallaşmış çoklu figür kompozisyon kurgusu ve mekan algısı bu resimde iyi örneklenmektedir. “Yer kesiminin oldukça dar tutulduğu bu resimde, geniş gök kesimi baloncu figürünün başı dışında tüm bayram yeri araçları ve donatımı için, balon kümesinin ve kurumuş ağacın da yer aldığı bir şenlik kadavrasının kurumuş iskeletine zemin oluyor.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Sezer Tansuğ, ‘Nedim Günsür’, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, 1976, s.178.

¹⁸⁹ Tansuğ, 1976, s.179.

¹⁹⁰ Tansuğ, 1976, s.187.

3.4.3 Adnan ÇOKER

Adnan Çoker, İstanbul'da, sonra da Paris'te aldığı eğitim sonrasında, geometrik ve lirik soyut alanlarında yapıtlar üretmiştir. Çoker'in 1950'lerin sonlarına doğru yaptığı lirik soyut kompozisyonlar zamanla yerini geometrik soyuta ve sonra da mimari unsurlardan etkilenmesiyle derinlik ve yüzey etkilerini karşıt bir ilişki içinde bir arada bulunduran yapıtlara bırakmıştır. Çoker'in resminde 'mekan', iki şekilde irdelenebilir: Bunlardan ilki, soyut şekil ve formları içine alan soyut bir mekan anlayışı, ikincisi ise etkilendiği mimari unsurların dinsel mekanlar olan cami ve tapınak formlarından oluşmasıdır. "Çoker'in 70'lerden itibaren yöneldiği tarz, eleştirmen Clement Greenberg'in "ressamca soyutlama sonrası" (post-painterly abstraction) olarak adlandırdığı üslupla paralellik gösterir. Greenberg burada sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'in Barok sanatı Yüksek Rönesanstan ayırmak için kullandığı "ressamca" (malerisch) terimine başvurur: Kenar çizgilerini kırık, saçaklı ve belirsiz kılan dağınık bir fırça tekniğine dayanıyordur "ressamca" üslup; renk de saflıktan uzaktır ve büyük ton farklılaşmaları göstermektedir. Bunun karşısında Wölfflin'in "çizgisel" olarak adlandırdığı, daha çok saf renklere ve belirgin çevre çizgilerine yönelen bir sanat vardır."¹⁹¹ Çoker'in 1978-80 yıllarında yaptığı "Yarım Küreler" isimli resminde, sanatçının cami formundan veya doğadan etkilendiği anlaşılabilmektedir. Adnan Çoker bu resminde diğerlerinde de olduğu gibi resim yüzeyindeki espası sorunsallaştırmaktadır. İzleyici, açık-koyu karşıtlığıyla elde edilmiş boşlukta varolan formlarla karşılaşmaktadır.



Resim 100: Adnan Çoker, "Yeni Evren I", Tuv.Üz.Akrilik, 65x81 cm.

¹⁹¹ Koçak, Eylül 2007, s.20.

3.4.4 Ferruh BAŞAĞA

Ferruh Başağa; Abidin Dino, Selim Turan, Nuri İyem, Avni Arbaş ve hatta Orhan Peker'in soyutlamaları da dahil 1950-60 dönemi sanatçıları arasında geometrik soyut anlayışa en sadık sanatçıdır. Bu görüşe karşın, sanatçının yapıtlarını, keskin; köşeli çizgilerden oluşan; "geometrik soyut" veya daha duygusal ve organik formlardan oluşan "lirik soyut" olarak adlandırmak çok da doğru olmayacaktır. Çünkü Başağa'nın resminde her ikisi de gözlemlenebilmektedir. Ferruh Başağa'nın öğrencilik yıllarında ve ilk dönem yapıtlarında, camiler ve insan figürleri gibi gerçekçi imgelerle karşılaşmaktadır. 1950'li yıllarla birlikte sanatçının resminde, günümüzde de sürdürdüğü non-figüratif bir anlayışa geçiş ve Kübizm sonrası (post-kübist) etkiler taşıyan bir yaklaşım söz konusudur. Bunun ilk sinyalleri, sanatçının 1947 yılında yapmış olduğu "Sultan Ahmet Camii" isimli resmindeki renkleri lekesele olarak kullanması ve dikey ve yatayların belirginleşmesiyle verilmektedir. "Figüratif resimden non-figüratif resme geçme nedenin 'Soyut resimde, resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkıyor. Bana göre, bugün, soyut resim çağımıza uygun düşmektedir. Çağımızın dinamizmini, akılcılığını, geniş görüşlülüğünü simgelemektedir.' Diye açıklayan bir ressam (Ferruh Başağa) bu süreci düşünsel düzeyde yaşamıştır."¹⁹² Bu yıllarda yapılan soyutlamalar 1960'lı yıllarda yerini belirgin, oturmuş ve özgün bir soyut resme bırakmıştır. Başağa, yapıtlarını az renkli ve valör kullanarak oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının dokusal tatlara ağırlık verdiği, geometrik formlardan arınmış ve yine az renk kullandığı bir dönemi de olmuştur.

Ferruh Başağa'nın resminde doğa, hep bir çıkış noktası olmuştur. Gerek kuşlar, balıklar; gerekse tekneler ve Akdeniz sanatçının özgün üslubu ve bakışıyla soyut bir resme dönüşmüştür. Bazen ilk etapta anlaşılmayan bu unsurlar, ayrıntılarda ve yapıtların isimlerinde kendini göstermektedir. Bazense bir kuş veya balık soyutlaması ile burun buruna gelmektedir. Örneğin, 1979 yılında yapılmış olan "Güvercin Mavi Kırmızı" resminde, kırmızı ve mavi lekelerle oluşturulmuş soyut bir kompozisyonla karşılaşmaktadır. Ancak yapıtın adı, izleyiciyi bir kuş imgesi aramaya yönlendirmektedir. Başağa'nın resimlerinde "mekan" bu imgeler gibi bir çıkış noktası veya betimlemek için bir hedef değildir. Bu resimlerde perspektifle çözümlenmiş bir mekan yanılmasıyla karşılaşılmaz. Bunun yerine renklerin ve lekelerin bütünlüğü içerisinde geri plan-ön plan ilişkisinden doğan soyut bir mekan algısı vardır.

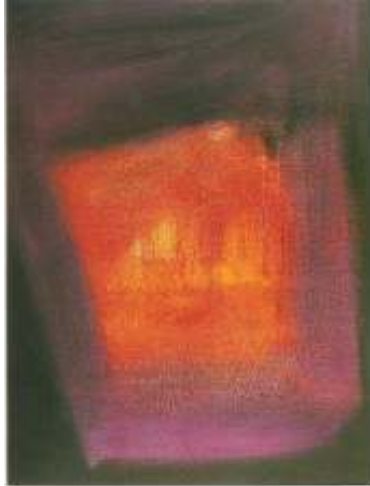
¹⁹² Ferit Edgü, **Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, s.164.



Resim 101: Ferruh Başağa, “Kompozisyon”, 1998, Tuv.Üz. Yağ., 170x145 cm.

3.4.5 Mübin ORHON

“Mübin Orhon, 1950 başlarında Mark Rotko, Barnett Newman ve Nicolas de Stael’in yapıtlarının etkisiyle birlikte, Josef Albers’in “Kareye Saygı” adlı dizi resimlerini çağrıştıran, tek rengin tonlarıyla ya da ara renklerin bireşimlerini, kareye yakın iç içe düzenlediği dikdörtgen biçimli yüzeylerle ve tablonun ortasında fırça darbesiyle oluşturduğu çizgi ya da figürü, bazan bir ışık bazan da koyu lekeli işleyişle anlatımına gizem katmıştır.”¹⁹³ Orhon, bu renk anlayışı bazında sürdürdüğü çalışmalarında kullandığı renklerin birbirine olan etkisi ile soyut bir mekan kurgusu yaratmaktadır.



Resim 102: Mübin Orhon, 1973, Tuv.Üz.Yğb., 54.9x45.8 cm.

¹⁹³ <http://www.gorselsanatlar.org/soyut-675/1950'den-sonra-soyut-sanat-yonundeki-gelismeler/>

3.4.6 Özdemir ALTAN

Sanatsal üretim çizgisini 50'li yılların sonu ve 60'lı yıllardan başlayarak sürdüren Özdemir Altan ise Türk Resim sanatının önemli noktalarından birisidir. Ancak Altan'ı, soyut veya figüratif herhangi bir başlığın altında değerlendirmek doğru olmayacaktır çünkü sanatçı farklı dönemlerinde değişik eğilimleri benimsemiştir. Özdemir Altan için önemli olan kendi sözleriyle “resimde sözlük çeşitliliğinin korunması”nı sağlamaktır. Altan, resimde kullanılan elemanların çeşitliliği, kompozisyonun dengesi ve espasın varlığı konusunda oldukça hassastır ve bu değerler onun resimlerinin oluşmasındaki temel unsurlardır. Sanatçının “Romantik dönem”, “Krallar ve Kraliçeler”, “Tepegöz ve Sinek Kralı'nın Oğlu” ve diğer dönemleri içerisinde 1984'ten sonra yoğunlaştığı Kolaj döneminden, 1990 yılında yaptığı “Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi 1” isimli resminde, kadın bacağından, harita parçasına birçok değişik imgenin bütünlüğüyle ortaya çıkan soyut bir kompozisyon söz konusudur. Altan'ın bu resminde kendine özgü bir mekan anlayışı söz konusudur. Havada uçuşuyormuş izlenimi veren tüm elemanlar çarpıcı renk ve farklı doku kullanımı ile arka plandan ayrılmaktadırlar. Resim düzleminde yüzeysel bir şekilde yapışıp kalacakmış izlenimi veren bu büyük kitle, tam tersine, fondaki açık sarı renk ve üzerindeki silik elemanlardan ayrılmakta ve soyut bir mekan içerisinde var olmaktadır.



**Resim 103: Özdemir Altan, “Köpek Gezdirme Alanları”(ayrıntı), 1995,
Karışık Teknik, 200x410 cm.**

3.4.7 Cihat BURAK

Cihat Burak, resimlerinde kendi seçtiği ve kolaj mantığıyla bir araya getirdiği kesitlerden yeni ve eleştirel bir kurgu yaratır. Burak'ın mimar olması nedeniyle mimariye olan ilgisi, kent yapılanmasındaki çarpıklığa ve kültürel yozlaşmaya olan tepkisi resimleriyle gün yüzüne çıkmaktadır. Ferit Edgü Cihat Burak'ın resimleri için şunları belirtmektedir: ““Burak’tan ve resminden söz açıldığında akla ilk gelen soru, sanatçının ve sanatının naif olup olmadığıdır. Kendisini yıllardır tanıyan biri olarak, naif olmadığını söyleyebilirim. Ama resmi için böylesi bir kesinlikle konuşmam zor. Ressamını tanımamış olsaydım, bu resme naif sıfatını verebilirdim... duraksamadan.” Edgü, yapıttaki “humour” ögesine de dikkat çeker.”¹⁹⁴ Cihat Burak'ın almış olduğu perspektif eğitimi onun naif olarak adlandırılmasına izin vermemektedir ancak resimlerindeki çocuksu tavır, Edgü'nün değindiği hiciv ve bazen de fantastik öğelerin birlikteliğiyle, sanatçı hakkında naif izlenimi edinilebilmektedir. “Resimlerindeki –belki de mimarlığından gelen- ayrıntı çokluğu, üslubunu biraz ağırlaştırırken, bir yandan da onun en güçlü yönünü oluşturur.”¹⁹⁵ Bu ayrıntıcı tutumu ve edebiyata yakınlığı, öykücü kişiliğinin resme yansımaya neden olmaktadır.



Resim 104: Cihat Burak, “Pehlivanlar”, 1955, Tuv.Üz.Yğb.

¹⁹⁴ Koçak, Eylül 2007, s.36.

¹⁹⁵ **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Anadolu Yayıncılık, cilt: 3, s.1171.

Cihat Burak'ın 1955 yılında yapmış olduğu "Pehlivanlar" isimli resmi, gerek halkın betimlenişi, gerekse Burak'ın genellikle kompozisyonlarında yer verdiği sütun ve çeşmeleriyle, oldukça tipiktir. Cihat Burak'ın resimlerinde figür veya objelerin boyutları perspektife göre belirlenmez ve dolayısıyla resimde geriye gidildiği hissini de vermez. Bu resimlerde geri planı resmin yüzeyine taşıyan farklı bir mekan kullanımı söz konusudur. Cihat Burak resimleri ister manzara isterse iç mekan kompozisyon kurgularıyla mekan anlayışı bakımından birbirleriyle tutarlı ve tipik örneklerdir. "Pehlivanlar"da arka plandaki çeşme ve yaprak ayrıntılarıyla, öndeki güreşen iki insan figürünün arasında derinleşen bir mekandan söz edilemez çünkü sanatçı mekanı derinlik hissiyle kurmamaktadır. Burak için "mekan", yaşamın içinden seçmiş ve oluşturmuş olduğu öyküsünü kurguladığı bir alandır sadece.

3.4.8 Ali Hadi BARA

Ali Hadi Bara, Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere dek birçok figüratif yapıt üretmiştir. Bunların arasında Tevfik Fikret'in, Mustafa Kemal'in portreleri olduğu gibi Havva heykeli de bulunmaktadır. Sanatçının soyuta yönelmesi ise yurtdışına gitmesiyle başlar. "Bara'nın 1949 yılında birkaç ayını geçirdiği Paris'te soyutla ilk kez gerçekten ilgilenmeye başladığı anlaşıyor; dönüşte yaptığı heykellerin önemli bir bölümü nonfigüratiftir. Müridoğlu'nda bu geçişin daha uzun süreye yayıldığı söylenebilir."¹⁹⁶ 1950'ye dek Akademinin Heykel Bölümü'nün hocası olan Rudolf Belling atölyenin ikiye bölünmesine karar verdikten sonra, Ali Hadi Bara, 1950 yılında Zühdi Müridoğlu ile birlikte 2. Heykel atölyesini yürütmeye başlamıştır. Sanatçı, bu dönemde soyut ve "mekan"ı sorgulayan yapıtlar üretmiştir. Hadi Bara'nın "İki Piramid" (1954-55) isimli bronz heykeli, Bara'nın gözünden Piramidin minimalleştirilmiş ve soyutlanmış halini göstermektedir. Kütselliğiyle akılda canlanan Piramid formu, sanatçının soyutlamasıyla gerçeğine zıt bir şekilde hacimsel olarak küçülmüştür. "Bara'nın o içinde boşluğa ("havaya") yer açılmış demir yapıları, bir yandan metalin sertlik ve direncini belirginleştirirken, bir yandan da kütselliği radikal biçimde seyreltir. Doluluk-boşluk gerilimini vurgulayan bu işlerle Bara geometrik soyutun heykeldeki en güçlü temsilcisidir."¹⁹⁷

¹⁹⁶ Koçak, Eylül 2007, s.26.

¹⁹⁷ Koçak, Eylül 2007, s.28.

3.4.9 İlhan KOMAN

İlhan Koman da, Ali Hadi Bara ve Şadi Çalık'ın 50'li yıllar ve sonrasında yaptığı gibi soyutlama dozu yüksek, boşluk-doluluk ilişkisini sorgulayan, metal veya ahşap olsun farklı malzemelerle yapıtlar üretmiştir. Koman diğerlerinden ayıran, yapıtlarının yer çekimine karşı geliyormuş havası uyandırması ve çok bölmeli olması farklı tasarımlarıyla hareketi çağrıştırmasıdır. "Birer "tasarım" başyapıtı düzeyindedir onun bu heykel nesneleri. Naum Gabo'nun 1920'lerde yaptığı düşey boyuttaki "devingen-soyut" formları ya da Brancusi'nin 1930'lu yılların tarihlerini taşıyan "sonsuz sütun"ları gibi. Bu ve benzeri nitelikler içeren soyut heykeller, ancak bulundukları yerde, tasarımıandıkları ortam içinde ve çevrelerini saran espasla birlikte (in situ) düşünüldüklerinde, kendilerine özgü bir anlam ifade ederler."¹⁹⁸



Resim 105: İlhan Koman, "Soyut Kompozisyon", Demir, 95x60x53 cm.

3.4.10 Sadi ÖZİŞ

Demirden soyut heykelleriyle tanınan bir diğer heykel sanatçısı ise Sadi Öziş'tir. Sanatçı malzeme olarak demiri kullanarak lirik-soyut eserler üretmiştir. Geometrik Soyutun ülkemizde heykel alanında öncüsü denebilecek Öziş, Şadi Çalık, İlhan Koman ve Mübin Orhon'la Paris'te Soyut Sanat Atölyesini kurmuşlardır. "Yapıtları

¹⁹⁸ http://www.yapi.com.tr/Haberler/ilhan-koman-deney-birikiminden-bulgular-dunyasina_61073.html

Alman soyut heykeltci Norbert Kricke'nin Mekan Plastiği adlı dizi heykelleriyle benzer bir anlatım içermektedir.¹⁹⁹



Resim 106: Sadi Öziş, “Soyut Kompozisyon”, Demir, 89x71x39 cm.

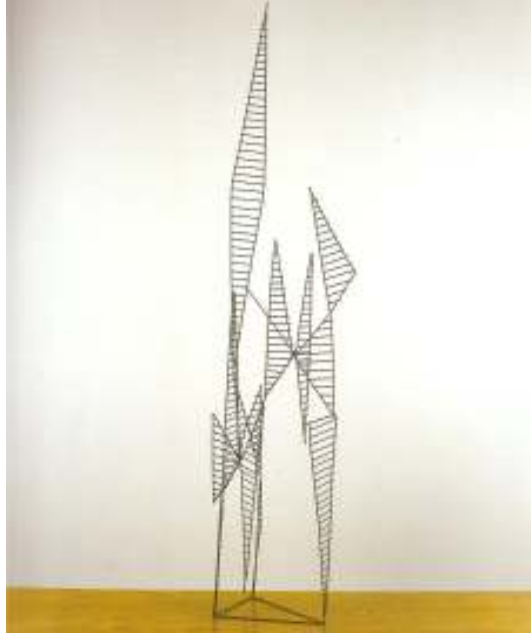
3.4.11 Şadi ÇALIK

Rudolf Belling'in öğrencisi olan Şadi Çalık, kütlenin hafifliğini ön plana çıkaran heykeller yapmayı hedeflemiştir. Ancak konu heykel olunca, malzeme ne olursa olsun hafiflik kavramından söz etmek zorlaşmaktadır. Sanatçı 1950'lere dek neo-klasik tarzda figür çalışmaları yapmıştır. “Kompozisyon, onun yapıtlarında tek bir yay gibidir, gerilimdir, azlığın heyecanını duyurur. Bu yalınlığa zaten ancak mükemmel arınmış detaylar sayesinde erişilebilir.”²⁰⁰ 1950'lerden sonra ise Türk Plastik Sanatlarında görülen genel bir eğilim olan soyut sanatın etkisi, sanatçının heykellerinde göze çarpmaktadır. 1950 yılında ilk soyut çalışmasını yapan Çalık, 1951 yılında ise malzeme olarak demir kullanmaya başlamıştır. 1950'lerin sonunda Amerika'da Minimal Sanatın konuşulması Türkiye'ye de etki etmiştir. Çalık'ın soyuta yönelmesinde o dönemin ünlü heykeltıraşlarından, özellikle Minimal yapıtlarıyla tanınan Brancusi'ye olan ilgisinin de payı büyüktür. Şadi Çalık bu sanat alanından etkilenerek bazı eserler ortaya çıkarmıştır. Şadi Çalık'ın “Minimum” isimli, tek bir inşaat demirinden oluşan

¹⁹⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt:3, Yem Yayın, s.1414.

²⁰⁰ Siren Çalık, **ŞADI ÇALIK Şadi Çalık'ın Heykelleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, İstanbul, s.62.

minimal çalışması bu etkilerle ortaya çıkmıştır. “Minimum” (1957) , “50.Yıl Anıtı”(1973) ve “Soyut heykel” (pirinç) farklı dönemlerinden en önemli yapıtları arasındadır. “Üçlü ve üçgen, Şadi Çalık’ın tüm yapıtında temel unsurdur. Üç elemanın dengesi en doğru ve yeterli kompozisyonu kurmayı sağlar. Yapıtları ya bu ilkedan yola çıkar, ya da başka kompozisyonlar denese bile bu özümlemeye döner.”²⁰¹



Resim 107: Şadi Çalık, “Kompozisyon”, Demir, 95x55x35cm.

3.5 1960’lı Yıllarda Türk Plastik Sanatlarında Mekan

1950 ve 1960’lı yıllar Türkiye’de soyut sanatın hakim olduğu dönem olmuştur. Soyut resim dili bir süre sonra Akademikleşmeye başlamış ve Akademide figür resmine karşı bir güç halini almıştır. Ancak 1960’ların sonunda bu baskın güç yerini Kavramsal Sanat ve 1970’lerin ortalarında Yeni Figürasyon gibi farklı eğilimlere bırakmaya başlamış. Türk Plastik Sanatlarında “Mekan” Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk resmine çizgisel perspektif aracılığıyla girmişse de 1950’lerden sonra Soyut sanatla, sonrasında Kavramsal Sanat ve Bienallerle ifade yolu bulmuştur. Kavramsal Sanatta mekan’ın farklı kullanımları biraz da galeriler ve farklı sergi alanları sayesinde olanak bulmuştur.

²⁰¹ Çalık, s.63.

3.5.1 Yüksel ARSLAN

1950'lerin ortasında Türk resim sanatında ismini duyuran önemli sanatçılardan birisi de Yüksel Arslan'dır. Yüksek Arslan, edebiyat ve felsefeden etkilenerek; sadece tuval değil, çoğunlukla kağıt kullanarak yapıtlarını oluşturmakta ve kendine özgü eserler üretmektedir.. Bu nedenle, sosyal içerikli, politik ve eleştirel eserleriyle bilinen Yüksek Arslan'ı, soyut sanat veya figür kullanmasına karşın sadece figüratif resim başlıkları altında gruplandırmak doğru olmayacaktır. Sanatçı, resmin tuval üzerine ve ille de boyayla yapılması gerekmediğini düşünmekte, bunun yerine kağıt üzerine özellikle farklı malzemelerle çalışmayı seçmektedir. Yüksek Arslan'daki bu değişik tutumu dönemin birçok eleştirmeni de fark etmiştir. "Eyuboğlu da sezmiştir bunu: İlk sergiden sonra yazdığı yazıda, Arslan'ın işe "büyük bir temizlikle, tabula-rasa yaparak başladığını" belirtir."²⁰² Kağıt üzerine birlikte kendi yaptığı boyaları kullanan sanatçı; toprak, yumurta, pigment, yağ, bal ve bazen de idrarın karışımıyla elde ettiği bu yeni malzemesiyle kendine has bir dil yaratmıştır. Arslan bu yeni "dil"e 'Art' (sanat) ve 'Ure' (idrar) kelimelerinin birleşmesinden oluşan "Arture" ismini takmıştır. Dolayısıyla artık Yüksek Arslan'ın eserleri için "Arture"leri diye söz edilmeye başlanmıştır.



Resim 108: Yüksel Arslan, (ayrıntı), Kağıt Üz.Karışık Tek., 52x93 cm.

Yüksel Arslan'ın resimlerindeki mekan kullanımı, farklı şekillerde olabilmektedir. Sanatçının bazı resimlerinde, perspektiften uzak tuvalin kendi düzleminden oluşan soyut bir mekan; bazı resimlerinde ise tamamen gerçekçi bir

²⁰² Koçak, 2007, s.50.

kompozisyon içerisinde tek veya çift kaçırlı perspektif uygulanarak mekan oluşturulmuştur. Sanatçının Marx'tan etkilendiğı bir dönemde oluşturduğu "Kapital" serisinden "Kapitalin Güncelleştirilmesi" (1978) kağıt üzerine karışık teknik yaptığı arture'sinde insanlıktan çıkmış insan figürleri ve hayvanları karşılıklı sıralar halinde sonsuza gitmektedir. Tüm bunların önünde ilk planda ise, Amerika ve Türkiye bayraklarından oluşan iki adamın manşetleri ve iki memleketin simgesel el sıkışması betimlenmiştir. Tuvalde oluşturulan mekan yanılsamasında figürlerin arkasında kalan duvarlar popüler markaların isimleriyle kaplanmıştır ve kapitalist dünyaya işaret etmektedir.

3.5.2 Meriç Hızal

Heykeltraş Meriç Hızal, doğa ve zaman kavramı üzerine odaklanan bir sanatçıdır. Güneş saatleri üzerine yoğunlaşan ve mermer ve bronzla çalışan sanatçının yapıtları boş-dolu kavramlarına üzerine odaklanmaktadır. Aşağıda "Hava", "Toprak", "Ateş" ve "Su" dörtlü heykel çalışmalarından ikisi yer almaktadır.



Resim 109: Meriç Hızal, "Hava" ve "Toprak", 1987, Bronz

3.5.3 Ergin İNAN

Türk sanatının bir diğere önemli sanatçısı ise Ergin İnan'dır. İnan'ın başlıca konuları insan, böcekler ve doğa olmuştur. Ergin İnan, Üniversite yıllarından itibaren insan kasları, hareketleri ve eklemlerinin üzerinde durmuş ve ayrıntılara çok önem vermiştir. Sanatçı 1960'lı yılların sonlarına doğru Grotesk figürlerine başlamış ve özgün ayrıntıcı üslubunu bunlarda da kullanmıştır. Bu resimler İnan'ın figüre bakışının ilk örnekleridir belki de çünkü sanatçının resimlerinde ilk başta kadın veya erkek diye ayrılabilen cinsiyet olgusu zamanla yerini insan böcek arası figürlere bırakmıştır. Buna karşın sanatçının resimlerindeki imgeler sadece fantastik olarak yorumlanabilecek figürlerle sınırlı kalmaz, oto-portreler de çalışır ve hatta bazı resimlerinde kendini andıran figürlere böceklerdeki gibi kanatlar takar. İnan'ın bu portrelerinde bakış, ilk

olarak gözlere sonra da fantastik/beklenmedik olana; kanatlara yönelmektedir. Sonuç olarak Ergin İnan'ı özgün kılan yanı, böceklerin ve insan figürlerinin ayrıntılı işlenişi ve birlik ve bütünlük içerisinde resmedilişidir. İnan'ın zaman içerisinde geçirdiği değişikliklerin arasında aynı kalan tek olgu ise ayrıntıcı tutumu olmuştur.

Ergin İnan'ın bazı resimlerinde kağıt ve gazete parçalarının ve renk alanlarının arkalı önlü yerleştirilmiş kurgusuyla bir alan oluşturulmuştur. İnan'ın resimlerinde 'mekan', imgelerini sergilediği soyut bir boşluktan oluşmaktadır. Resimlerindeki konuların soyut bir 'mekan'da betimlenmesine karşın, kullanılan imgelerin doğadan yola çıkılarak üretilmesi dikkat çekicidir. Tüm bu fantastik dünyanın arkasında aslında doğaya ilgi ve doğa gözlemi vardır. Sanatçının 1971 yılında yapmış olduğu "İnsan" isimli resminde de, yukarıda bahsedilen bütünlük ve kurgu söz konusudur. İnan, tahminen okul ortamı gibi bir iç mekanda büyük bir insan topluluğunu güçlü desen anlayışıyla betimlemiştir. Sanatçının buradaki mekan görüşüyle sonradan insan, böcek ve yazılardan oluşturduğu kurgularındaki soyut mekan anlayışı arasında oldukça fark vardır. Çünkü sonradan 'mekan' değil, imgeler ve betimlendikleri yüzeyin kurgulanması sanatçı için önemli olmuştur. Dolayısıyla İnan'ın bir çok resminde renkli figürler ve yazılardan oluşan kompozisyonları perspektiften uzak bir mekan anlayışı içerisinde tuval yüzeyinde kurgulanmışlardır. Buna karşın sanatçının bazı yapıtlarında, tuvalde derinlik oluşturmaya yönelik bir delik açma çabasıyla karşılaşılabilir. Örneğin İnan'ın 1993 yılında yapmış olduğu "Şeffaf Boşluk" isimli yapıtında böcek, sarı yaldızlı bir tabaka ortasında açılmış siyah bir deliğin derinliklerine doğru gitmektedir. Burada sanatçının çok severek kullandığı renkçi anlayış, kontrast renklerin kullanılmasıyla bir zıtlık, dolayısıyla bir mekan/boşluk yanılsaması yaratmaktadır. Sonuç olarak Ergin İnan'ın resimlerinde, zaman zaman yukarıda bahsedilen yanılsamalarla zırlığını delmeye çalışan ancak çoğunlukla yüzeyselliği öne çıkaran soyut bir mekan anlayışı söz konusudur.



Resim 110: Ergin İnan, "İnsan III", Tuv.Üz. Karışık Tek. , 150x116 cm.

3.5.4 Devrim ERBİL

Devrim Erbil, doğa çıkışlı soyutlamalar yapan önemli Türk sanatçılardandır. Erbil'in resimlerinde, kent konusu ile birlikte, hareket; ritm; renk; çizgi, doku ve duyarlık ön plandadır. Sanatçının resimlerinde işlenen konulara örnek olarak: uçan bir kuş sürüsü, dağlar, tepeler, ağaçlar veya doğadan yola çıkan herhangi bir tema ve kent gösterilebilir. Devrim Erbil'in kendine özgü tarzıyla doğayı betimlemesi, güçlü bir gözlem ve duyarlılığa sahip olmayı gerektirmektedir. "Erbil, öncelikle çizginin yüzey etkisini dikkate aldığı bu çalışmada, öznenin konumunu olabildiği kadar arka plana iterek, ilkin süreçsel ve bitmeyen bir görme etkinliğini tartışmaya açar. Yön duygusunu kaybeden izleyicinin resme nereden baktığı belli değildir. Yukarı doğru gittikçe küçülen biçimlerin yerini, sonuçta çizgi ve noktaların aldığı görülür; ama bu üst tarafın ne olduğunu hiçbir zaman kestiremeyiz."²⁰³ Erbil'in "Martılar" (1978) isimli resminde yukarıda bahsedilen hareket, renk, doku ve çizgi kullanımının yanı sıra sanatçının resimlerinde genellikle kullandığı açık-koyu ilişkisine de değinmekte fayda vardır. Kompozisyondaki ağaçlar ve tepeler çizgi ile oluşturulmuş; martılar ise renk lekeleriyle betimlenmiştir ve tüm bu öğelerin arasındaki ritme dikkat edilmiştir. Ancak bu ritm ve kullanılan öğelerin tekrarı Erbil'in resminde yüzeysel bir etki yaratmaktadır. Erbil'e özgü çizgisel bir ritmle karşılaşmaktadır. Ancak bu resimlerde çizgiyle oluşturulmuş öğeler, iri lekelerle dönüşmekte ve 'mekan' yüzeyselleşmektedir. Her ne kadar "Süleymaniye'den Boğaza Bakış" (1992) isimli gravüründe kompozisyonda kullanılan elemanlar ve mekan seçilebiliyor olsa da resmin geneline bakıldığında boş-dolu alanlardan oluşmuş bir kurgunun baskınlığı hemen dikkat çekmektedir. Açık-koyu ve boş-dolu karşıtlıklarından dolayı Devrim Erbil'in resminde 'mekan', derinlik yanılsaması yerine çizgi, leke ve ritmin baskın olmasıyla yüzeysel bir etki yaratmaktadır.



Resim 111: Devrim Erbil, "Anadolu Kasabası", Tuv.Üz.Yğb., 129.5x98 cm.

²⁰³ Mehmet Ergüven, **DEVİRİM ERBİL**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995, İstanbul, s.22.

3.5.5 Tülay Tura BÖRTECENE

Tülay Tura Börtecene, organik yapıdaki renk lekelerinden oluşan kompozisyonlarla soyut resimler yapan bir başka Türk sanatçısıdır. Non-figüratif bir anlayışla çalışan Börtecene'nin kendine özgü bir renk paleti vardır. Tülay Tura, resimlerinde genelde belirgin hatlı formlarla karşılaşılmasa da arada sanatçı kompozisyon için gerekli gördüğü yerlere daire formlarını yerleştirmekte ve lekelerdeki açık-koyu ilişkisi içerisinde bu formların bir derinliğe yerleşmesini sağlamaktadır. "1990'larda başladığı bu resimlerindeyse 'ifade' yok. Ya da yalnızca resmin kendine göre ifadesi var. Sanatçının belleğindeki insan yüzlerinin, doğanın herhangi bir ögesinden kaynaklanan bir ifade değil bu. Renklerden ve lekelerden oluşan bin ifade."²⁰⁴ "Kaos, Yunanca Khoos'tan gelmektedir ve bu sözcük uçurum, dipsiz uçurum, "boşluk" anlamını içermektedir. Kaos, evrenin düzene girmeden önceki, biçimden yoksun bütün öğelerin karmakarışık bulundukları düzensiz, ilkel durumunu imlemektedir."²⁰⁵ "Belki de Tülay Tura, 'Sizde Kozmoz-mekan duyumsamasını yaratan ve çok uzaktaymış yanılsamasını uyandıran bu görsel işaretler hiç de uzakta değil tersine yanı başımızda...' demek istiyordur."²⁰⁶



**Resim 112: Tülay Tura Börtecene, Kaos ve Oluşum Resimleri,
Tuv.Üz.Yğb., 145x145 cm.**

²⁰⁴ Edgü, 1998, s.216.

²⁰⁵ Ayan, s.128.

²⁰⁶ Ayan, s.130.

3.5.6 Ömer ULUÇ

Bir süre ABD’de yaşamış ve çalışmalarını orada sürdüren Ömer Uluç, bir renk tutkunudur ve Soyut Dışavurumculukla Amerika’da yaşadığı dönemde tanışmıştır. Mühendislik eğitimi gören Uluç, Tavanarası Ressamları olarak adlandırılan bir gruba dahil edilmektedir. Minyatür ve halı gibi islam dünyasına özgü sanatlardan esinlenen Uluç, bu etkileri soyut dışavurumcu resimlerinde de görselleştirmiştir. “Bu anlayışın önemli temsilcilerinden Fransız sanatçı STAEL’in geniş boşluklarından, renk lekelerinden ve kullandığı ışıktan etkilenerek, yapıtlarında MEKAN sorununu çözümlmeye yönelmiştir....Uluç’un soyut anlayışı biçimi tümüyle ortadan kaldırmaya karşıdır. Sanatçı bu bağlam içinde betimlediği yumakları önce figürü anımsatan bir görüntüye ulaştırmış, sonra da figüre dönüştürmüştür.”²⁰⁷

“Modüler tual sisteminde temellenen bu içerik vurgularının çoğunluk büyük boyutlarla bir multital (Çok tual) kavramı içine sığdırılma zorunluluğu Ömer Uluç’un resminde ilk kez kolaj fikrinin belirdiği gelişmelere de yol açmıştır.... Tual üzerine belli bir geometrik düzen ya da istife göre sınırlanan parçaların yeni bir kurgusu da yapılabilir. Kurgunun bir espas duygusu içinde geliştirilmesi her zaman mümkündür.”²⁰⁸



Resim 113: Ömer Uluç, Tuv.Üz.Yğb., 100x100 cm.

“Ve o sırada, bu doğrudanlığın durduramayacağı başlar ve bedenler sessizce kayarlar, bir göl üzerindeki kuğular gibi, espası bir uçtan bir uca geçerler ama aniden de o espastan kurtulurlar (uçarlar), resmin sınırlarını geriye itmeye soyunup, potansiyel ağırlıklarıyla tablonun dengesini tehdit ederek.”²⁰⁹ Farklı bir mekan etkisi yaratırlar. Bunun sonucunda Ömer Uluç’un bu heykelimsi resimleri izleyicide, resmin

²⁰⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:3, s.1840.

²⁰⁸ Sezer Tansuğ, **ÖMER ULUÇ**, Artist Yayınları, s.245.

²⁰⁹ ‘Artı Nesneler’, **ÖMER ULUÇ**, Artist Yayınları, s.214.

içinde kompozisyon elemanlarının dışarıya, üç boyuta taşması/çıkışı gibi bir izlenim yaratırlar. Uluç'un yapıtlarında asamblajdan yerleştirmeye doğru evrilen bu çizgide resim, heykel veya enstalasyon ayrımı yapılmaksızın, tüm dünyada olduğu gibi geçirgen bir disiplinlerarası sanattan söz edilebilir.

3.5.7 Nil YALTER

1960 sonrası Türk kadın sanatçıları arasında bir kırılma noktası olarak, bir diğer video ve enstelasyon sanatçısı olan Nil Yalter'i gösterebiliriz. Yalter, 1960'lı yıllarda Fransa'ya gidip oradaki çağdaş sanat eserlerini, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat gibi akımları görme fırsatı bulunca, röprodüksiyonlardan edindiği sanat anlayışı tamamen değişmiştir. Fransa'ya Türkiye'den göç eden bir kadın sanatçı olarak karşılaştığı durumlar Nil Yalter'in sanatına yönlendirmiştir. Yaşadığı alan olarak "mekan", sanatçıya "İrkçılık", "Kadın", "Ayrımcılık" ve "Göç" kavramları üzerinden etki etmiştir. Bu durum, Türk bir kadın olarak kendini temsil eden yapıtlar ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Yalter'in "Başsız Kadın/Göbek Dansı" bu dönemin sonuçlarından bir tanesidir. Ayrıca Fransa'ya göç eden Türkler ve İşçilerle ilgili yaptığı çalışmaları da büyük ilgi görmüştür. "Tanınmış fotoğraf sanatçısı ve gazeteci Ahmet Sel'in Fransa'daki Türk göçünden seçilmiş tipik portreleri; Fransa'daki Türkiye kökenli topluluğun 1965'ten beri canlı tanığı, video ve enstalasyon sanatı öncülerinden, ünlü plastik sanatçı Nil Yalter'in de video ve fotoğrafları sergiyi zenginleştiren eserlerdi."²¹⁰ Nil Yalter'in bu video çalışmalarından bir grup da "Çağdaşlaşma Süreci Öyküsü" adı altında başka bir yerde sergilenmiştir. Galata kulesi veya Diyarbakır surlarının üzerinde beliren başörtülü Türk kadını imgeleri Nil Yalter kendi kimliğinin geçmişine uzanmak tadır. Bu yapıtlarda mekan yoktur ama arka plandaki mekan kavramı "Türkiye ve Türk İnsanı"dır. Dolayısıyla bu video yapıtlar ve yerleştirmelerde "mekan"a çağdaş sanatın getirileri içerisinde özgür bir şekilde bakılmakta ve sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişki gündeme gelmektedir.

²¹⁰ <http://www.sansursuz.com/node/294697>



Resim 114: Nil Yalter, “Başsız Kadın/Göbek Dansı”, Video

3.5.8 Kuzgun ACAR

Rudolf Belling, sonra da Hadi Bara ve Zühdi Müridoğlu'nun öğrencisi olan Kuzgun Acar, özellikle 1950 ve sonrasında, hacmi sorgulayan, çeşitli metal malzemelerden (tel, çivi, vb.) yaptığı heykelleriyle Türk Heykel Sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu malzemelerle kuşa, kirpiye, bazen insan formuna ama çoğunlukla hayvan veya insan olsun bunların iskeletini çağrıştıran formlar üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının heykellerinin iskeleti çağrıştırmasının en büyük nedeni, çizgiselliğe ve sarmal bir forma ağırlık vermesinden kaynaklanmaktadır. Ferit Edgü, Kuzgun Acar'ın heykelleri için şunları söylemiştir: “Kuzgun'un bu yeni heykelleri, zorlu bir işçiliğin sonucundan çok bir buluşun yapıtlarıydı. Bunlar uzaktan da olsa, Antoine Pevsner'in heykellerini anımsatıyordu. Kuzgun'un yapıtlarında (elek telinin dokusundan kaynaklanan) mermerin ya da bronzun boşlukta kapladığı hacim değil, yapıtın kendi iç hacmi ortaya çıkıyordu... birbirine zıt iki kültürden gelen, birbirine hiç benzemeyen bu iki sanatçının yapıtlarına baktığımda, heykel sanatının, tekniği değil, ama sorunsalı açısından, daha o yıllarda (1950'ler) benzerlikler gördüğümü anımsıyorum.”²¹¹

Yabancı sanatçılardan Acar'ın yapıtlarıyla bağ kurulabilecek en önemli isim, Norbert Kricke'dir. “Kricke'nin, mekan-uzay, hareket-zaman etkileşimini, kullandığı tel çubuklarla örtüştürdüğü yapıtları, soyut heykelin henüz 1950'lerde bir arınma ve yalın bir düşünce süreciyle buluştuğunu gösteriyordu.”²¹² “Parçaları lehimlemek, tümlemek, onlara neden-sonuç ilişkisine dayalı bir akış, bir devinim kazandırmak, dolayısıyla boşluğa yeni bir kütle armağan etmek onun fikirlerini billurlaştırabildiği bir yöntemdi. Hazır malzemeyi işlemek, ondaki eksik veya fazlalıklara müdahalelerde bulunarak düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturmak, ona akıllı ve

²¹¹ Ferit Edgü, **KUZGUN ACAR Yarım Yüzyıllık Kopuk Sayfalar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2004, s.6.

²¹² Levent Çalıkoğlu, **KUZGUN ACAR Boşluğu Kanatan Formlar**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2004,s.16.

sezgileriyle çoğalabildiği bir alan sağlıyordu. Bu yaklaşımı, 20.yüzyıl sanatına yeni bir uygulama biçimi ve kurgu anlayışı getiren konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirmek mümkün.”²¹³



Resim 115: (hayvan formunda 76x60x40cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Özgünlüğünü ortaya koyan yapıtları ise, elek telinden ve çivilerden yaptığı mekan ve heykel ilişkisini sorgulayan eserleridir. Acar'ın yukarıdaki eseri de, malzeme olarak çivileri kullandığı soyut bir heykeldir ve burada Acar'ca bir mekan algısı ile karşılaşmaktadır. Sanatçı, İçinde bulunduğumuz mekanda, çivilerden yaptığı hareketli organizmalar üretmektedir. “Hareketin heykeltraşı deniyor Kuzgun Acar için, oysa daha fazla olan bir şey var onda. Hareket eden formu değil, hareket etme itkisini gösteriyor onun heykelleri. Organizma estetiği bu heykelleri anlamada en çok bu noktada yardımcı oluyor. Ferit Edgü'nün buluta benzettiği kafes heykelleri geçirgenlik ve uçuculuklarıyla hareketi temsil etmenin ötesinde, hareketin hemen öncesi gibiler.”²¹⁴

3.5.9 Erol AKYAVAŞ

Erol Akyavaş, İstanbul'da doğup büyüyen ancak sonradan Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışmış ve bir süre sonra da ABD.'de yaşamış bir sanatçıdır. New York'ta uzun süre yaşayan sanatçının eserlerinde, resmin kadrajı farklı dünyalara açılarak insanın hayalgücünü zorlamasını sağlamaktadır. Bu resimlerde bazen gerçekçi bazen soyutlanmış olarak değerlendirilebilecek insan figürleri, hiçbir zaman gerçek bir mekan içerisinde görülmemekte, 'mekan' tamamen izleyicinin hayalgücüne bırakılmaktadır. Akyavaş, farklı dönemlerde yaptığı bazı resimleriyle “Gerçeküstücü” olarak isimlendirilse de, sanatçının tüm yapıtlarını bu alanda değerlendirmek doğru olmayacaktır. Minyatürlerden oldukça etkilenen Akyavaş

²¹³ Çalıkoğlu, Şubat 2004,s.15.

²¹⁴ Barış Acar, **ARTİST modern**, sayı: 12/95, Aralık 2008, s.26.

için fotoğraf da hep bir esin kaynağı olmaktadır. Akyavaş'ın resimleri de Ergin İnan'ınkiler gibi belirli bir konu üzerinden çok parçalı kompozisyonlar şeklinde oluşturulmaktadır. Ancak bu resimlerde üzerinde durulan konu insan veya böcekler değil sikkelerdir. Akyavaş resimlerinde leke, yazı, figür ve/veya kullanmaktadır.



Resim 116: Erol Akyavaş, Tuv.Üz.Yğb.

3.5.10 Burhan DOĞANÇAY

Burhan Doğançay, şehir peyzajcısı olarak başladığı sanat hayatında, resimlerinde dış mekan kompozisyonlarından, soyutlamalara dek çok çeşitli kurgular oluşturmuştur. Doğançay, mesleği nedeniyle bulunduğu ve yaşadığı Paris ve New York gibi kentlerde sokakları inceleme fırsatı bulmuş ve buralardaki enstantanelerden etkilenmiştir. “Bir gün Manhattan’da 86.Caddede yürürken bir duvar kesiti Doğançay’ın dikkatini çeker: “Bu gördüğüm en güzel soyut resimdi. Duvarda bir afişin yırtılmış parçaları kalmıştı ve yüzey dokusunun yarattığı küçücük gölgeler vardı...”²¹⁵ İlk başta farklı duvar görünümünü resimlerinde belgelemeye başlayan sanatçı sonradan, Pop Sanatın da etkisiyle dikkat çekici duvar betimlemeleri yapmaya yönelmiştir. Bu yönelim, sanatçının 60’lı yılların başlarında yaptığı duvar izlenimlerinden, 70’li yılların ortalarında sanatçı tarafından üç boyut etkisi yaratan ve gerçekmiş gibi durması planlanan duvar soyutlamalarına dönüşmesiyle açıklanabilir. Burhan Doğançay’ın afişlere, parlak renklere ve kontrastlara olan ilgisi, onun tuval üzerinde yırtık açmışçasına üç boyut yanılsaması yaratmasına yol açmıştır. “Ama buradaki üç boyutluluk, klasik resmin derinlik ve hacim etkisinden farklıdır, hatta onun zıddıdır. Klasik resimdeki hayali üç boyutlu uzay, resmin gerisinde

²¹⁵ Koçak, Eylül 2007, s.46.

oluşur; resmin yüzeyi “içeriye” açılan saydam bir pencere konumundadır. Oysa Doğançay’da üç boyutluluk, resim yüzeyinin hayali “gerisinde” değil, tastamam üstünde oluşmaktadır. Klasik sanatın derinlik yanılsamasından çoktan vazgeçilmiş, resim yüzeyinin aslında ışık geçirmeyen bir düzlük olduğu en baştan kabullenilmiştir.”²¹⁶ Bu anlayış ve Doğançay’ın resimleri akla “Trompe l’oeil” “resimleri getirmektedir. “Trompe l’oeil” “resme Burhan Doğançay’ın “Büyük Hücum” (1976) resmi örnek gösterilebilir. Sanatçının bu resminde, yukarıda bahsedilen farklı derinlik hissine bir örnek olmakla birlikte sanatçı için duvar kağıdı, afiş ve belki de sokaktan etkilendiği daha başka şeyleri de temsil etmektedir. Buradaki amaç, üç boyut yanılsamasıyla kandırmak da olabilir, boyayla verilen rölyef etkisinin bir yalan olduğunu itiraf etmekte. ““Trompe l’oeil” resimlerinin amacı izleyiciyi kandırmaktır ve gerçeği aramaya yönlendirmektir. “Burada kandırma neyi hedefliyor? Tabii ki seyircinin resmi ters çevirip arkada gizlenen şeyi, yani ‘asıl’ resmi görmek istemesini. Seyircide böyle bir istek uyandırırsa kandırma başarılı olmuş demektir. Aslında imge, tatmin etme gibi bir niyet taşımadığı bir görme arzusu yaratır. ... Temsil bizi şaşırtır; aynı anda kendi varlığını hem ilan, hem de inkar eder.”²¹⁷



**Resim 117: Burhan Doğançay, 1966, Tuv. Üz. Kolaj ve Karışık Tek.,
149.90 x 81.30 cm.**

²¹⁶ Koçak, Eylül 2007, s.47.

²¹⁷ Richard Leppert, **SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ**, Ayrıntı Yayınları, 2002, sf/41-42.

Burhan Doğançay, 80'li yılların sonlarına doğru ise bu tuvalden dışarıya taşma halini, tuvale nesneler yapıştırarak ve gölgelerini boyayarak sürdürmüştür. Sanatçının bu çalışmaları artık resim, heykel ve asamblaj disiplinleri arasında gidip gelmektedir. Doğançay'ın İstanbul Tarlabası'nda açılan müzesinde, "Kapılar", "Duvarlar", "Kalpler", "Kurdeleler" gibi farklı dönemlerdeki serilerden bir çok yapıtla karşılaşılabilir. Ancak bunlardan özellikle duvar kağıtları ve kapılar serileri, optik sanata yakın; derinlik yanılsaması yaratan nitelikte eserlerdir. Burhan Doğançay'ın bu serilerinden 1966 yılında yapmış olduğu "Sarı Kapı" isimli resmine bakacak olursak, birebir boyutta ve fotoğrafa yakın bir gerçeklikte betimlenmiş bir kapıyla karşılaşmaktadır. Yapıttaki yazı ve imgelerle dolu kağıt / afiş parçaları bize bu kapının bir resim olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır. Böylece Doğançay'ın resminde bir illüzyonla karşılaşmakta ve sanatçının eserlerinin çoğunlukla gerçeğine uygun boyutlarda yapılması nedeniyle, bulunduğumuz mekan ve resmin mekan algısı arasında bağ kurulabilmektedir. Burhan Doğançay'ın resmini özgün kılan yanı da, izleyicinin resim gibi yüzeyde yapılan bir sanatla gerçek arasında gidip gelmesine yol açması ve yanılsamayla şaşırtmasıdır.

3.5.11 Mustafa AYAZ

Mustafa Ayaz, resmin sorununun tamamen plastik açıdan ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı resimlerinde figür soyutlamalarından oluşan kompozisyonlar betimlemektedir. Ayaz, eserleri hakkında şunları söylemektedir: "Yapıtlarımda; hacim, yüzey, çizgi ve geometrik biçim düzenlemesi soyut-somut ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Yapıtlarımda soyut değerlerle somut değerler iç içedir."²¹⁸. Ayaz'ın resimlerinde gerçekçi figürlerle bulunsada bu tarz mekanlarla karşılaşmamaktadır. Birçok resminde "Ressam ve Modeli" konusunu işleyen ve ressam imgesinin betiminde özportresine yer veren sanatçının stilizasyona dayalı bir figür biçimlendirmesi vardır. Bu stilize figürler doğaya gönderme yapmayan soyut ve yüzeysel bir mekan üzerinde çoğu zaman çizgi kaligrafisine dayalı bir lirizm ve kendiliğindenci oluşturulmuş bir görünüm sunarlar. "Mavi Coşku" konulu resmi de bu tavrı ortaya koyan işlerinden biridir.

²¹⁸ 'Mustafa Ayaz' **Türk Plastik Sanatları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, s.222.



Resim 118: Mustafa Ayaz, “Mavi Coşku”, 1998, Tuv.Üz.Yğb., 100x140 cm.

3.5.12 Füsun ONUR

İç mekan yerleştirmeleri ve heykel yapıtlarıyla ismini Uluslar arası İstanbul Bienali ile de duyuran önemli kadın sanatçılarımızdan birisi de Füsun Onur (1938)'dur. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ali Hadi Bara'dan eğitim alan Onur, bu dönemde soyut heykeller yapmaya yönelmiştir. “Füsun Onur, Bara'nın eğitiminden ve rahat tavrından çok etkilenmiştir. “En ufak bir doğa taklidine yönelmeden, yüzde yüz tasarlama ve icada yönelme” sözleriyle açıkladığı Bara'nın eğitim anlayışı, plajda kuma çizilebilecek ya da havada elimizle boyutunu belirtebilecek kadar basit formlar ortaya çıkarma isteğinin kaynağı olarak gösterilebilir.”²¹⁹ İDGSA.'daki eğitiminden sonra Amerika'ya gidip orada da sanat eğitimine devam eden sanatçı, yapıtlarında özellikle boşluk-doluluk sorunu üzerinde durmaktadır. İlk kişisel sergisini Taksim Sanat Galerisi'nde açan Onur, burada son kez geometrik soyut formlardan oluşan ahşap yapıtlarını sergilemiştir. Boşluk-doluluk ilişkisiyle birlikte mekan sorunu üzerinde duran sanatçı, yerleştirmelere ve asamblejara yönelmiştir. Füsun Onur'un eserleri, kaide olarak heykelden yola çıkarak içine girilip dolaşılan bir yerleştirmeye doğru evrilmiştir.



Resim 119: Füsun Onur, “Kadans”, 1995, Yerleştirme

²¹⁹ http://www.sanatsevetasarim.gazi.edu.tr/makaleler/2_nahide.pdf

Fusun Onur'un 1982'de yaptığı "Üçüncü Boyut İçeri Gel" gibi iç mekan yerleştirmelerin ardından, " 'Kadans' (1995) adlı çalışması, galerinin mekân kurgusunu sorgulayan, iç yüzeylerin keskin geometrik düzeniyle ilişki içinde sözünü belirleyen bir iş olmuştur."²²⁰

3.6 1970 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan

1970'li yıllar Türkiye'de 1950'lerden sonra etki alanı genişleyen soyut sanatın yerini farklı arayışlara bıraktığı bir dönemdir. Çoğunluğu yurtdışında sanatsal deneyimler yaşayan Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz, Erol Akyavaş, Altan Gürman, Alaettin Aksoy, Neşe Erdok, Utku Varlık, Gürkan Coşkun (Komet), Nur Koçak, Şükrü Aysan, Cihat Aral, Asım İşler ve Nevhiz Tanyeli gibi sanatçılar farklı arayışlar içerisine girerek kendi sanatsal tavırlarını oluşturmuşlardır.

1970'li yıllarda İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde galerilerin sayısı artmaya başlamıştır. 1975 öncesinde kurulan Moda Cumalı Sanat Galerisi, 1975'te kurulan Galeri Baraz, 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi, sonrasında Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi ve Ankara ve İstanbul'daki Galeri Nev gibi bir çok sanat galerisiyle sanat pazarı gelişmeye başlamıştır. "Maçka Sanat Galerisi kuruluşunda (1976) başlıca amacını "Çağdaş plastik sanatlar alanında Türkiye'nin en özgün, en öncü üslup çabalarına sahip sanatçılara açık bulunan bir çizgi oluşturmak." şeklinde belirtmişti."²²¹

Galeriler dışında sanat kurumları tarafından da bazı sergiler ve etkinlikler düzenli olarak düzenlenmiştir. Bunların arasından en önemlileri: 1977-87 arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen "Yeni Eğilimler Sergileri", 1980 yılından itibaren düzenlenen "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" ve "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileridir. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri, bir kuruma bağlı veya bağımsız birçok sanatçının resim, heykel ve enstelasyon alanlarından yenilikçi yapıtlarına ev sahipliği yapmıştır. "1970'lerin sonu ve 1980'lerde

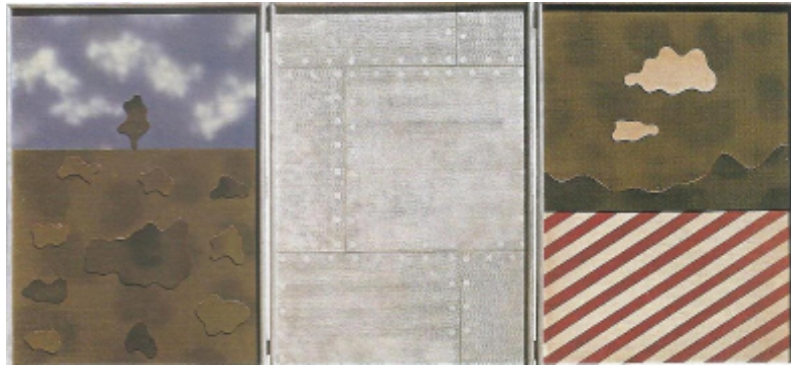
²²⁰ <http://www.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm>

²²¹ Ahmet Köksal, "İstanbul'daki Sanat Galerileri", Milliyet Sanat, Yeni dizi:17, Şubat 1981, s.35-37.

sanat ortamında bir hareketlenme olduğu, kurum dışı, kuruma karşı duruşların ve etkinliklerin arttığı görülür.”²²²

3.6.1 Altan GÜRMAN

Altan Gürman, Modern ve Ötesi sergisinin katalogunda, Orhan Koçak tarafından Modernizm’le Postmodernizm arasında bir kırılma/kopuş noktası olarak gösterilmektedir. Bunun en önemli nedeni, sanatçının eserlerinin resim düzleminden dışarıya taşarak ilk etapta rölyef etkisi yaratan düzenleme ve/veya yerleştirme sanatlarına birer geçiş niteliği taşımasıdır. Sanatçının tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel kullanarak yaptığı “Montaj” serisi bu sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Canan Beykal bu montaj serisi için şunları söylemiştir: “M4, M5 ve M6 ise bütün yapıtları içinde olduğu kadar, montaj dizisinin de en görkemli yapıtlarıdır kuşkusuz. Bunlar bütün yalınlıklarıyla, nesnenin tehlikeli ilişkileriyle ve doğrudan söze girişlerindeki yüreklilikle öylesine çarpıcı yapıtlardır ki, bugün bile bu şaşırtıcılıklarına eş başkaca bir yapıt bulamayız.”²²³



Resim 120: Altan Gürman, “M-1”, Mukavva Üz.Kar.Tek., 124x218cm.

3.6.2 Utku VARLIK

Utku Varlık, Gerçeküstücü olarak da değerlendirilebilecek yapıtlar üreten buna karşın resimlerinde figürü kendine özgü kullanmasıyla bilinen ve Yeni Figürasyon başlığı altında da ele alınabilecek bir diğer önemli Türk ressamıdır. Utku Varlık, eserlerinde kullandığı elemanları bazen bir simge olarak bazen ise sadece bir çağrışım yapması için kullanabilmektedir. Varlık’ın fantastik kurgulu kompozisyonlarında çok

²²² Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat yeni açılımlar, Editörler:İpek Duben, Esra Yıldız, Mart 2008, İstanbul, s.21.

²²³ Koçak, Eylül 2007, s.72.

parçalı bir mekan anlayışı söz konusudur. “Doğa, toprak, yeryüzü ve kadın temaları kendi peyzajları ve dekorları içinde düşsel büyü masallar gibi varolmakta sevdalı ve dalgın yüzler mekandan mekana renkten renge akan fantastik düşlere dönüşmektedir.”²²⁴ Sanatçının “R/161” isimli resminde kullandığı öğelerin arasında mekan kompozisyonları da bulunmaktadır. Bu mekan kompozisyonlarından sağdaki resim yüzeyinde konumlandırılışı gereği derinlik izleyicide derinlik etkisi yaratmaktadır ancak resmin geneli ele alınacak olursa ön plandaki figürlü kompozisyonun içinde bulunduğu mekanla aynı perspektif içine oturmamaktadır. Bu durum Varlık’ın resimlerinin genelini kapsayan çok parçalı mekan kullanımına iyi bir örnek oluşturmaktadır.



**Resim 121: Utku Varlık, “Anıların Penceresi III”,
Kağ.Üz.Kar.Tek., 70.5x52 cm.**

3.6.3 Gülsün KARAMUSTAFA

Gülsün Karamustafa, yaşadığı çağ ve mekandan etkilenen ve yapıtlarında da bu etkilerin yansımalarını gösteren bir Türk kadın sanatçıdır. Doğu ve Batı arasında bir bağ olan İstanbul sanatçının yapıtlarını her zaman yönlendirmiştir. Ancak sanatçı sadece İstanbul’dan değil Türk insanına özgü tüm yaşantılardan referanslarını almaktadır.

²²⁴ Ersoy, s.138.

- Cevat Demir’le 25.11.2010 Perşembe günü saat 15.00-16.00 arası yapılan görüşmedeki kayıttan...

Sanatçının 1975’de yaptığı “Kıymatlı Gelin” resmi, sanatçının o dönemde yaptığı bir çok resmi gibi kolaj mantığında parçaların birbirlerine yama yapılarak bir araya getirilmesi ile oluşmuştur. Resimde, bir gelinin etrafı çeyiziyle betimlenmiştir. Çeyizin içerisinde leğenden, yatak örtülerine; tabak çanakdan, tüpe kadar çeşitli eşyalar bulunmaktadır. “Evlerinin dekore ediliş biçimi gelinen yeni çevreye uyum sağlama, entegre olma çabasını; kırsal alandan gelen alışkanlıklarla kentsel yaşam biçimini birbirine karmaya yönelik deneyimleri yansıtıyor.”²²⁵ Kompozisyonadaki figür, renkli yama parçalarının ortasında yüzeysel bir etki yaratsa da aynı zamanda, kullanılan renkler ve perspektifle geriye doğru gidiş de verilmiş ve böylece farklı bir espas anlayışı izlenmiştir.



Resim 122: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, Yerleştirme

Karamustafa’nın 1992 yılında sergilediği “Mistik Nakliye” isimli yerleştirmesinde tekerlekli metal çamaşır sepetleri içinde yorganlar yer almıştır. Hamalların taşıdığı küfeleri andıran bu metal seperler sergi mekanına gelişi güzel bir şekilde saçılmışlardır. “Hamallık yapan kimseler genelde kırsaldan kente gelen ve her tür işi yapabilecek ilk kuşak göçmenlerden çıkıyor. Yorganlar bu insanlar için belki de en önemli eşya konumunda ve sahip olunan yorgan sayısı refah seviyesine dair bir gösterge oluyor. Geleneksel olarak gelinlerin çeyizinde yer alıyorlar.”²²⁶ Karamustafa bu yorganların konduğu sepetlerin hareket edebilmesini özellikle istemiştir. Böylece sergi izleyicileri bu yerleştirmeye müdahale edebilecek ve yapıta katkıda bulunabileceklerdir. Sepetlerin yerlerinin değiştirilmesi ve/veya yorganların farklı sepetlere aktarılması bir nevi günümüz sanat izleyicisini modern hamallara dönüştürmüştür. Yorganların isteye göre yer değiştirmesi insan beğenisinin çeşitliliğine ve seçiciliğine de gönderme yapmaktadır.

²²⁵ Barbara Heinrich, **GÜLSÜN KARAMUSTAFA** Güllerim Tahayyüllerim, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.19.

²²⁶ Heinrich, 2007, s.71.

Sonuç olarak Gülsün Karamustafa,1970’li yıllarda duvara astığı kolaj resimlerden, 1990’larda sergi mekanının tamamını kullandığı yerleştirmelere doğru bir evrim izlemiştir.

3.6.4 Hüsamettin KOÇAN

Hüsamettin Koçan, canavar (demon) çağrışımlı özgün devasa figürleriyle bilinmektedir. Genellikle figüratif çalışan Koçan için “mekan”, merkezden dışarıya çıkmak, sanatı heryere taşımak ve bu yerlerden etkilenecek bu etkileri sanatına yansıtmak anlamını taşır. Her ne kadar sanatçının eserlerine devasa motifler şeklinde figürler girse de, Koçan’ın çalışmaları sadece figüratif olarak algılanmamalıdır. Figür, toprak, doku veya tarih Hüsamettin Koçan’ın resimlerine farklı mekanlar aracılığıyla girmekte ve yaptıkları dolaylı bir akrabalıkla kavramsal sanata bağlanmaktadır. Başlangıçtaki Yeni Figürasyon nitelikli işleri son yıllarda yerini daha da belirgin olarak Kavramsal Sanata bırakmaya başlamıştır. Gerek Alanya’daki tersanede oluşturduğu sergisi gerekse Çankırı’da tuz madeninde yaptığı sergisi olsun, farklı mekanlar Hüsamettin Koçan’ın resimlerine yol göstermektedir. “Benim için imkansız mekan tanımı yok aslında...Maden de imkansız değil. Ama önce böyle bir mekandaki deneyimi önemsiyorum. Doğrusunu isterseniz galeriden çok, sanat mekanı olarak tanımlanmamış bir yerde sergi açmayı önemsiyorum.”²²⁷



Resim 123: Hüsamettin Koçan, 2009, Tuv.Üz.Karışık Tek., 180x180 cm.

²²⁷ Ayşegül Sönmez, “Tadı Tuzu Olan Bir Sergi”, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı: 578, Mayıs 2007, s.48.

Koçan'ın resimlerindeki figürlerin üçboyutlu olmaması ve derinlikten uzak bir şekilde oluşturulmaları, bu resimlerde “mekan” düşüncesinin olmadığı anlamına gelmemektedir. “Son resimlerimdeki figürler biraz da Karagöz gibi yassı figürler... Üç boyuta gönderme yapmıyorum. Bu işlerin biraz böyle düşsel bir ALANI var. Düşlerin o kadar derinliği olmaz. Düşler görüntü olarak girer ve çıkarlar... Onun için böyle bir hayal dünyası, mitolojik bir derinlik yaratmak istedim.”²²⁸ Sonuç olarak Koçan'ın sanatında, figürün arkasında bir elaman olarak kalan “mekan” boyut değiştirmiş ve “kavramsal mekan” tanımıyla tüm sanatını tanımlar hale gelmiştir.

3.6.5 Cevat DEMİR

Cevat Demir, öğrencilik döneminde Anadolu'ya özgü geleneksel motifleri kullanmaya başlamıştır. Sanatçıyla yapılan karşılıklı görüşmede Cevat Demir kendisi ve sanatı ile ilgili şu noktalara değinmiştir: “Demir, İstanbul'da eğitim gördüğü sırada öğrenciliğinde yaptığı çalışmaları, geçmişe dair; sanat tarihinden yapıtlarla temellendirmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu noktada, büyüdüğü Doğu Anadolu'ya özgü motifleri kullanabileceğini fark etmiştir. Doğup büyüdüğü Doğu'dan, İstanbul'a gelince karşılaştığı kent dokusu Cevat Demir'i oldukça etkilemiştir. Dolayısıyla öykünme olarak başladığı bu Anadolu motifleri sanatçının resimlerinde farklı kent görünümüne dönüşmeye başlamıştır. Escher'den de etkilenen Cevat Demir, geleneksel kilim motiflerini üç boyutlu formlara dönüştürerek kent görünümü hissiyatı veren kent yanılısaları yapmaya başlamıştır. Demir resimlerinde, paralel perspektif kullanmaktadır. Bir süre sonra motiflerden arınarak kent dokusuna ağırlık veren Demir, genelde doğaçlama olarak yaptığı resimlerinde, kente ait bazı öğeleri daha ön plana çıkarır bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Son yapıtlarında ise pentürel dokular kullanmaya başlamıştır.” *



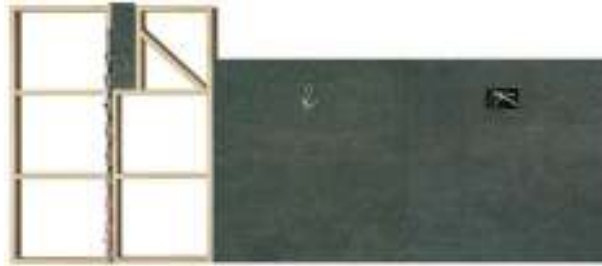
Resim 124: Cevat Demir, 2008, Karışık Teknik, 140x160 cm.

²²⁸ Sönmez, Mayıs 2007, s.48.

3.6.6 Halil AKDENİZ

Halil Akdeniz, toplumsal gerçekçilikle, yeni dışavurumculuğun birlikte varolduğu 80'li yıllarda geometrik soyut yapıtlar ortaya koyarak, soyutu kavramsala taşıyan önemli sanatçılardan birisidir. Akdeniz, her ne kadar resimlerini geometrik kompozisyonlarla oluşturuyor olsa da, kültürel dönemler ve çevre faktörü yapıtlarını etkilemektedir. Halil Akdeniz'in asal geometrik formlarla ortaya koyduğu yeni mekân önerileri, soyut bir mekan içerisinde betimlenseler de izleyeni anlam üretmeye yönlendirmektedirler. Bu geometrik soyut başlığı altında işlenen yapıtlar yukarıda belirtilen çevre faktörleri gibi etkenlerle minimalizme hatta kavramsal sanata da yeşil ışık yakmaktadır. Sanatçının yapıtları ile ilgili, çizgi, grek alfabesinin kullanımı ve bazen de bu çizgilerin kalınlık veya gölgelerinin belirtilerek hacim etkisi yaratılması ve "tuval üstünde tuval" etkisi yaratırcasına yüzeyden dışarıya taşma gibi çıkarımlara varılabilir. Bu durum Halil Akdeniz tarafından kendisi ile yapılan bir röportajda şu şekilde açıklanmaktadır: "Buradaki gibi mekandan dışarı taşma isteği, konseptlerime bağlı olarak gelişen unsurlar ve ifade biçimleridir. Hem fiziki hem de zihinsel olarak bir parçalanmışlığa, kayıplara ve yok oluşlara işaret eder."²²⁹

Akdeniz, tuvallerindeki farklı dokuları veya boşlukları, sadece 1970'lere kadar yaptığı soyutlamaları elde etmek için kullanmamakta, farklı açılımlara varmak için geliştirmeye çalışmaktadır. "İşte tuvalin renk dokusuyla ve imleriyle vurgulanan bu olgu tuvalin boşluklarının mekanla bütünleşmesiyle yeni bir evreye taşınır. Bu noktada resim salt bir plastik olmaktan çıkar. Bir hacimsel olguya dönüşür. Resim eskilliğin 'kendisi' olur. Mekan doğalaşır. İkisi bütünleşirler ve bu da bir 'yerleştirme (installation)' mantığı taşır. Eski-yeni, doğal-yapıntı tümü eklemlenirler."²³⁰ Sonuç olarak, Halil Akdeniz'in aşağıda örneği verilen "" isimli resmindeki gibi "kavramsal mekan" çözümlemeleriyle karşılaşılmalıdır.



Resim 125: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası, 2002, tuval-ağaç konstruksiyon, akrilik, 210x495 cm.

²²⁹ Özkan Eroğlu, *Halil Akdeniz Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası*, Ütopya Yayınları, 2010, s.74.

²³⁰ <http://www.halilakdeniz.com/elestiri4.html>

3.6.7 Zahit BÜYÜKİŞLİYEN

1960'lı yıllardan beri soyut eserler üreten Zahit Büyükişliyen'in yapıtlarını lirik-soyut olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Büyükişliyen, genellikle peyzaj ve natürmort üzerine yoğunlaşmış bir sanatçıdır. Sanatçının doğa çıkışlı resimlerinin tümünde 'mekan', birebir gerçekçi bir şekilde betimlenmese de varlığını hissettirmektedir. Zahit Büyükişliyen, resimleri ile ilgili 2 Kasım 2010 tarihinde yapılan görüşmede şunları söylemiştir: "Boşluk ve uzay kavramı önemlidir. Sanatçı, soyut peyzajlarında ufuk çizgisini anımsatan tuvali soldan sağa yatay olarak kat eden yer çizgisi gibi hareketler bulunduğunu belirtmektedir. Büyükişliyen, bunu destekleyen birkaç hareket/çizgi daha kullanmaktadır. Sanatçı resimlerindeki karşıt olarak kullandığı dikeyler ve renk kontrastlarının sozsuzluk ve mekan olgusunu güçlendirdiğini düşünmektedir. Zahit Büyükişliyen resimlerindeki karşıtlıklar dışındaki bir diğer önemli unsurun ise (spontane) çalışması olduğunu belirtmektedir. Bir eskizden yola çıkılıyor bile olsa resim bu eskize sadık kalmamaktadır."



Resim 126: M.Zahit Büyükişliyen, "Doğa Üzerine", 1999, Tuv.Üz.Akr., 150x150cm.

3.6.8 Mustafa ATA

Türk resminin önemli temsilcilerinden Mustafa Ata'nın resminde, form, kütle, renkler ve valör büyük yer tutmaktadır. Akademi yıllarından günümüze Ata'nın resimleri için seçtiği konu hep figür olmuştur. Öğrencilik yılları ve sonrasında insan figürü ve özellikle de nü'ler üzerine eğilen sanatçının figürleri, zamanla nü mü yoksa giyinik mi olduğu anlaşılmayan renk lekelerine dönüşmüştür. Birbirleriyle ilişki içerisinde olan bu figür kompozisyonlarında başta akla Kübizmi de çağrıştıran kütle ve form oluşturma çabası vardır. 1980'lerden önce araştırdığı bu form sorunsalı yerini kişiliksizleştirilmiş hareketli lekelerle bırakmıştır. "Elbette figür cinsiyetini unutturacak, bedensel ayrımlarını yok edecek,

bedenden bağımsız organlarını kesecek ve böylelikle hareket figürün kendisinden , doğal bir hareketin yansıtılması olarak değil, tersine tümüyle kütle üzerinde yapılan iyi bir kompozisyon kurgusu için gerekli plastik değerlerin araştırılması için kullanılan elemanların hareketiyle sağlanacaktır. Açık-koyuyla, yüzey ve volümlerin dağılımıyla ya da kompozisyon eksenleriyle hareket oluşturulmaya çalışılacaktır.”²³¹ Ata’nın bedene bakışı, 1970 yılındaki “Kelebekler” resmi ve 1971’de açtığı sergiyle değişmiştir. Buradaki soyutlamalardan sonra yukarıda bahsedilen renk lekelerine kayan sanatçı hiçbir zaman beden ve formla olan mücadelesini geride bırakmamıştır. Bu süreçte Canan Beykal’ın da kitabında belirttiği gibi “hırçın” resimler üreten sanatçı, sadece figürle sınırlı kalmayacak bazı peyzajlar da yapacaktır. Ata, Kübist ve Fovist tarzda yapıtlardan sonra Dışavurumcu nitelikte resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçının 1980’lerden sonra renk lekeleriyle oluşturduğu resimlerini “Dışavurumcu” olarak değerlendirmek en doğrusudur.

Mustafa Ata’nın 1987 yılında yapmış olduğu “Yaratı Alanları”nda mavi fonlu resim boşluğunda üç figür soyutlamasıyla karşılaşılmaktadır. Klasik mekan anlayışı yerini boşluk ve beden ilişkisine bırakmıştır. “Bu resimlerde yukarıda belirttiğim gibi boşluk ve beden artık birbirlerinin ayırt edilemezlik bölgesi içinde eriyene dek birbirlerinin içine nüfus etmektedirler şiddetle. ... Renk gerek boşluğun içinde, gerekse figürlerin üzerlerinde içsel güçle / potansiyel bir enerjiyle doludur. Yerçekiminden kurtulmuş bu resimlerde ressamın kapıldığı tek bir çekim alanı vardır o da rengin çekim alanıdır.”²³²



Resim 127: Mustafa Ata, “Yaratı Alanları”, 1987, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.9 İbrahim ÖRS

İbrahim Örs, 1950’li yıllardan 70’lerin ortalarına dek konu olarak hayatın içinden görünümüleri seçmiştir. Sanatçı resimlerinde ayakkabı boya tezgahından, iç mekan görünümlere, evrak çantası ve masa lambalı kompozisyonlardan koltukta

²³¹ Canan Beykal, **MUSTAFA ATA**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995, s.38.

²³² Beykal, 1995, s.136.

oturan figürlü kurgulara dek klasik anlamda çizgisel ve gerçekçi bir mekan anlayışı kullanmıştır.

Örs, 1980'lerden sonra resimlerinde karşıt renkler kullanarak espas etkisi yaratmaya başlamıştır. Koyu ve açık boyalarla oluşturulmuş derinlik etkisi sanatçının ilk dönemlerine göre farklıdır. İbrahim Örs son dönemlerinde soyuta giden bir mekan anlayışı içerisinde. “Örs gelenekten yola çıkan bir sanatçı olarak 80’li yılların ikinci yarısından sonra yaptığı ‘Mimar Sinan’a Saygı’ adlı tabloda arkada görülen peyzaj XV-XVI yy. Rönesans sanatçılarının derinlik yanılsaması ve bu doğrultuda espası oluşturma yöntemi ile yapıldığını; resmin ön planında duran figürün ise kübistlere özgü bir hava taşıdığını saptarız.”²³³



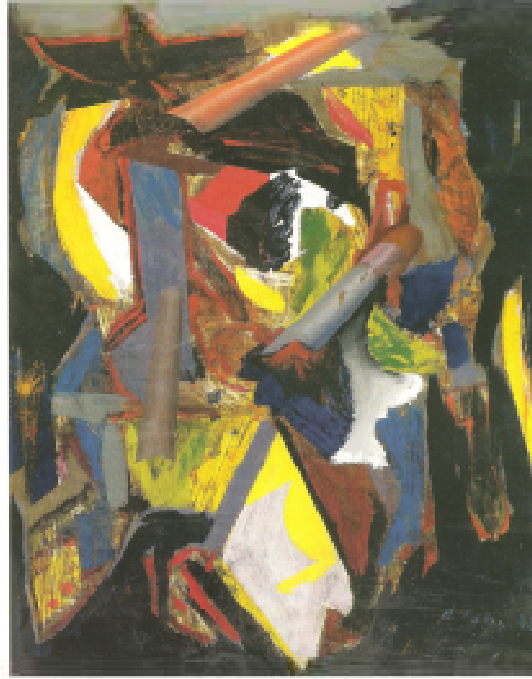
Resim 128: İbrahim Örs, “Gravat”, Tuv.Üz.Yğb., 116x84.5 cm.

3.6.10 Adem GENÇ

Adem Genç resimlerinde, boşluk ve soyut geometrik lekelerin ilişkisiyle oluşan görüntüler elde etmektedir. “Tasarım Gerçekliği” olarak tanımladığı anlayışında sanatçı, resim yüzeyinde soyut-somut imgelerden oluşan bir kurguyu betimlemektedir. Adem Genç’in resimlerinde kullandığı tüm elemanlar, sanki nesneyi yapı-bozumuna uğrattırcasına gerçekten soyutlanmışlardır. Bundan dolayı bu resimlerde perspektif veya gerçeğe dair bir görüntü aramak doğru değildir. Ahmet Oktay, Adem Genç’in sanatıyla ilgili monografisinde Genç’in 1980 sonrasında yaptığı soyut resimleri için perspektiften uzak tanımlamasını kullanmakta ve şunları dile getirmektedir: “Bu resimlerde söz konusu olan herhangi bir doğal ya da yapay nesnenin, benzetilmek amacıyla kurallara

²³³ Zafer Bilgin, **İBRAHİM ÖRS**, Bilim Sanat Yayınları, 2005, s.98.

uygun çizimi değildir. Ressam oylum (hacim) sorunuyla da ilgilenmemektedir. Ressam, tuval uzamı/yüzeyi içinde kendisi tarafından (çizgiler, lekeler, formlar – üçgen ya da dikdörtgen vb-) üretilmiş nesnelerle bir evren, oluşturmakta ve yüzergezer nesneleri birbirleriyle farklı bir anlamsal çerçevede iletişime sokmakta, anlıksal olduğu kadar duygusal / duygulanımsal olan bir efekt kurmaktadır.”²³⁴ Genç, 2002’de yapmış olduğu “İskarta Şeyler ve Dağınık Nizam-III” isimli eserinde, geometrik formlar ve dinamik lekelerden bir kompozisyon oluşturmuştur. Burada ışık-gölgeyle elde edilen üç boyut yanılsamasından kaynaklanan soyut mekan kullanımı söz konusudur. Genç’in açık-koyu kontrastıyla hacimlendirdiği boru şeklindeki formların tuvalden dışarıya çıkma durumu, renk lekeleriyle sekteye uğramaktadır. Sonuç olarak sanatçı, üç-boyut yanılsaması sorunsalını sorgulamakta ve buna kendi eleştirisini ve yorumunu katmaktadır.



Resim 129: Adem Genç, “Bir Hususiyeti Olmayanın Yüceltilmesine Yönelik Soyutlamalar-I”, 1998, Tuv.Üz. Akrilik, 178x138cm.

İster soyutlama, ister dışavurumcu ya da soyut anlayışta yapılmış eserler olsun, Türk Resim sanatında “mekan”, tuval boşluğunun farklı değerlendirilmesiyle izleyicinin karşısına “soyut mekan” olarak çıkmaktadır. “Soyut resim sonuçta tuval

²³⁴ Ahmet Oktay, **Adem Genç**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, s.46-48.

zemini / yüzeyi ile rengin ilişkilerine dayanıyor. Ama son kertede, işin esası perspektifin yok edilmesine dayandığı ve ressam doğadan, konudan, anlatıdan kurtulduğu için doğrudan doğruya yüzey ve renkle baş başa kalıyordu.”²³⁵

3.6.11 **Mehmet GÜLERYÜZ**

Mehmet Gülerüz’ün resimleri, renk kullanımı bakımından Fovları/vahşileri ve biçim çarpıtmaları ve fırça kullanımındaki heyecan ve jestüel tavır bakımından dışavurumcuları çağrıştırmaktadır. Her ne kadar, yakından bakıldığında fırça ve/veya spatula kullanımının oluşturduğu karmaşa arasında tam seçilemeyen bir imge yoğunluğuyla karşılaşıp uzaktan bakma isteği yaratsa ve bundan dolayı izleyicide resmin mekanıyla ilgili bir muğlaklık oluşsa da bu durum Gülerüz’ün resimlerinde soyut bir mekan tercih ettiğini düşündürmemelidir. Gülerüz, tüm biçim çarpıtmaları ve yaratık izlenimi yaratan deforme insan figürlerine olan tutkusuna karşın soyutlama dozu iyi ayarlanmış bir tavırda çalışmaktadır. Sanatçının bir dönem Amerika’da yaşayıp, çalışması eserlerine yansımıştır. “örneğin Amerikan barlarda, lokantalarda yaşanıyor korku ve yalnızlık durumları.”²³⁶ Mehmet Gülerüz’ün resmi çizgi birikimiyle boşlukta yavaş yavaş oluşur. Sanatçının, gerek sıkı ve seyrek dokuyu iyi kullanışı gerekse kompozisyon bilgisi, kendisine oldukça büyük bir tuvalin bir köşesinden başlayarak kompozisyonun gerisini getirebilme olanağı vermektedir. Gülerüz’ün resimlerinde ortak olan nokta, resminde birçok rengi oldukça başarılı bir şekilde bir arada kullanmasıdır. Gülerüz, kullandığı renkler ve çizgi yığınlarından oluşan lekelerle deforme olmuş figürlerini çoğunlukla bir ‘mekan’a oturtmaktadır. Ancak bu mekan hiçbir zaman çok belirgin gösterilmemektedir. Bazen de bu eserlerdeki hayvansı insanlar ya da , insansı hayvanlar başlı başına bir motif olarak boşlukta uçuşmaktadırlar. Gülerüz’ün tuval üzerine boya ile yapılmış yapıtlarında yukarıda bahsedilen çizgi yığınları, yerini fırça darbelerinin yoğunluğuna bırakmıştır. Mekan açık ve koyularla daha doğrusu açık ve koyu tonlarla oluşturulmuştur. “Figürün yüzeyini kaplayan kontrast oluşturan renkler Gülerüz’ün 1980’lerin ortalarında geliştirdiği bir renkleme yöntemini tekrarlar: Canlı yüzeyler oluşturmak için doymuş renklerin kontrastı.”²³⁷

²³⁵ Oktay, s.68.

²³⁶ Ahmet Oktay, **Resim Yazıları**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002, İstanbul, s.215.

²³⁷ Wendy Shaw, **MEHMET GÜLERYÜZ RETROSPEKTİF**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008, s.108.



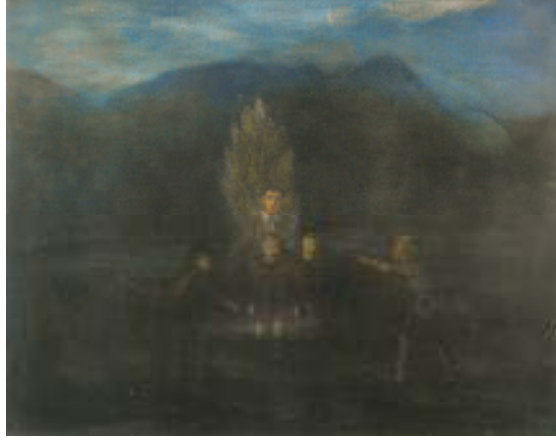
**Resim 130: Mehmet Gülerüz, “Dile Düşmüş”, 1990, Tuv.Üz.Yğb.,
180x210 cm.**

Renk kullanımı açısından “Fov”lardan etkilenmiş bir diğer sanatçı da uzun yıllar boyunca Paris’te bohem bir hayat tarzı yaşamış olan Fikret Mualla’dır. 1939’da Paris’e yerleşen sanatçının bohem yaşam tarzı resimlerine de yansımış ve onun temalarında belirleyici olmuştur. Mualla’nın resimlerinde “mekan”, kimi zaman belirgin bir şekilde betimlenmiş gerçekçi ortamları göstermekte, bazen de sanki bir uzay boşluğunu anımsatmaktadır. Ancak her halükarda, bu resimlerde figür kullanımı ve renge karşı özel bir tutkuyla karşılaşmaktadır. Örneğin sanatçının “Bistro” (1958) isimli resminde, insanların oturdukları masanın grisiyle ufuk çizgisinin gerisindeki gri arasına planları ayırt etmek amacıyla sarı yerleştirilmiştir. Soğuk grinin yanında, ara planda “mekan”ı belirtmek için kullanılan bu parlak sarı o kadar baskındır ki ara plana öne gelmektedir. Hatta izleyiciye en yakın noktada konuşlandırılmış öndeki kadın figürünün bluzunun masanın gerisindeki “mekan”da kullanılan sarıyla aynı seçilmiş olması kadını geri plana iterek yanılsama yapmaktadır. Sonuç olarak Fikret Mualla’nın resimlerinde “mekan”ı perspektif açısından değil, figürlerin içinde durduğu bir alan olarak bakılmakta ve rengin her zaman ön planda tutulduğu gözlemlenmektedir.

3.6.12 Gürkan COŞKUN (KOMET)

Gürkan Coşkun (Komet), resimlerinde izleyiciyi, gerçekte fantastik bir dünya arasında bırakmaktadır. Simgesel anlamları olan gerçekçi bir şekilde betimlenmiş insan figürleri, gerçeküstü mekanlarda gösterilmektedirler. “Kendine özgü bir boyama yöntemiyle gittikçe siyah-beyaza dönüşen, gece görüntülerine yönelen resim yüzeyleri

eskilik ve arkaiklik etkisi vermekte, zaman ve gerçeklik kavramları belirsizleşmektedir. Figürlü bir anlatımla yaşamın kendisi, hafif uçucu, ele avuca gelmeyen bir çizgide düşlerle bütünleşmektedir onun resimlerinde.”²³⁸



Resim 131: Komet, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.13 Neşe ERDOK

Türk Figüratif resminin önemli kadın sanatçılarından birisi de Neşe Erdok'tur. Erdok, yaşamdan gözlemlediği insan figürlerine kendine göre yorum katarak deforme etmektedir. Sanatçı, simitçileri; çocukları; anneleri hatta kedilerin ayaklarını, ellerini veya kulaklarını deforme ederek betimlemektedir. Neşet Günal'ın öğrencisi olan Erdok, çoklu figür kompozisyonlar yapsa da resmindeki bu figürler aslında yalnızlığı ve 20.yüzyılın tipik sorunu olan yabancılaşmayı temsil etmektedirler. “Çoğu günlük ekmeğini çıkarmaya uğraşan seyyar satıcılar, çıraklardır... Bu tercih, Erdok'un gözünü vapurlara, trenlere, yollara çevirmeye zorlar. Ama Erdok, gün gelir metropolün içinde “tikeli” görmeye de başlar. Baskılanmış, yalnızlaşmış, yabancılaşmış sanatçı ve yazar figürleriyle karşılaşırız.”²³⁹ Mehmet Ergüven Neşe Erdok için, “Erdok insan varolduğu için mekanı anımsayıp, boşluğa ihtiyaç duymaktadır sanki! Belki de bu yüzden, açık havada bile tuhaf, açıklamakta zorlandığımız bir kapalı mekan duygusunun ağır bastığına tanık oluruz hep. Mekan, tedirgin bir ruh halinin biçim talebiyle resmi zorladığı noktada, sadece figürü kollayan bir boşluk, görünmeyen bir can yeleğidir.”²⁴⁰ diye yazmıştır. Erdok'un “Kadıköy Vapurunda Sabah” isimli resmi, sanatçının figür-mekan

²³⁸ Ersoy, s.136.

²³⁹ Küçükşen, 2009 / 1, s.38.

²⁴⁰ Mehmet Ergüven, **Neşe Erdok**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2000, İstanbul, s.110.

ilişkisine iyi bir örnektir. Erdok kendi resmindeki mekanla ilgili şunları söylemiştir: “Bazen belirli bir mekan içinde, tek bir figür resmediyorum ve mekanı etkisi en aza indirgenmiş resimsel elemanlarla hissettiriyorum. Tıpkı İspanyol resminde yere düşürülen gölge gibi. Tuvali fazla delmek istemiyorum. Figürleri ve nesneleri ardı ardına sıralayarak derinliği çağrıştırdığım da oluyor.”²⁴¹ Resmin önündeki figür grubu odak noktasıdır. Arka planda kalan mekana özgü ayrıntılar ise her ne kadar bir perspektif kaçışı içerisinde gösterilmiş olsalar da hacimsiz ve yüzeysel bir şekilde betimlenmişlerdir. Resimdeki yer karoları da, bir kaçış doğrultusunda yapılmışlarsa da resme derinlik katmamakta iki boyutu çağrıştırmaktadırlar. “Erdok’un mekan tasarımı, nesnelerin belli bir görsel mantığa göre yan yana gelmesi bağlayıcı koşul değildir. Buna göre, aynı mekanı paylaşıyor olmak, ne ön/arka, ne de büyük/küçük ilişkisi bağlamında herhangi bir sorumluluk yükler bu figürlere; her figür, kendi edimsel varlığından ötürü uzayda kapladığı yeri, ayrı bir mekana ait olmak için yeterli gerekçe varsaymaktadır çünkü. Böyle bir yaklaşım düzlemler arası mesafenin de (espas) sendeleyip sıkışmasıyla bambaşka bir yere taşır resmi; öngörülen mizansen, bir yanda somut yaşamdan izler taşıırken, öbür tarafta saçma (absürd tiyatro?) ile gerçeküstünün örtüştüğü bir ara-bölge’de donup kalmıştır.”²⁴²



Resim 132: Neşe Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.14 Alaettin AKSOY

Alaettin Aksoy, resimlerinde deforme olmuş gibi duran farklı formda insan figürleriyle kompozisyonlar oluşturmaktadır. Aksoy’un “Unutulmuşluk” isimli 1994’te yaptığı resmi, gerçekte gerçeküstü arasında kalmış bir dünya izlenimi vermektedir.

²⁴¹ Özkan Eroğlu, **Neşe Erdok ile Buluşma**, Türkiye’de Sanat Dergisi, sayı: 19, Mayıs-Ağustos 1995, s.18.

²⁴² Ergüven, 2000, s.116.

Deforme olmuş insan figürleri sanatçıya özgü bu mekana perspektif kurallarına uygun bir şekilde oturtulmuştur çünkü öndeki iki figürün büyüklüğü ve arkadaki planda yer alan figürün küçülmesi derinlik etkisi yaratmaktadır. Ayrıca resimdeki figürler ve mekanın farklı renk ve tonlarında resmedilmeleri de kompozisyondaki mekan etkisini arttırıcı bir yöntem olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak Aksoy'un resimlerinde doğadan yola çıkılarak oluşturulmuş uzamsal bir mekan anlayışı söz konusudur.



Resim 133: Aleattin Aksoy, “Unutulmuşluk”, 1994, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.15 *Fevzi KARAKOÇ*

Fevzi Karakoç, resimlerinde ‘mekan’a klasik anlamda yaklaşmamakta hatta tam tersi tuval yüzeyini vurgulayan bir tavır izlemektedir. Sanatçının 1970’li yılların sonlarından itibaren resimlerinde izlediği genel hareket, o’nu özgün kılan yan da tam olarak: resmin yüzeyinde tekrarlanarak kullanılan imgelerin varlığıdır. Bu imgeler, atlı figürler, biberler veya elmalar olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadırlar. “Fevzi Karakoç’un boya resimlerine konu yaptığı doğa nesnelerini (“şey’leri”), sanatçının imgelem dünyasına özgü “betim”ler olarak görmek doğru olacaktır. Resim sanatının yapısalılığına uygun betimlerdir bu nesneler, ama dış gerçekliğe ilişkin referansları içermelerine karşın, bu gerçekliğin kendisiyle “doğrudan” bir bağlantı içinde değildir.”²⁴³ Dolayısıyla bu imgeleri, elma, biber, at veya herhangi bir nesne olarak değil de resmin yüzeyindeki belli form ve/veya lekeler olarak görmek daha doğru olacaktır. Karakoç’un 1997 yılında yapmış olduğu “Mavi Kar” isimli resminde de mavi fon üzerinde kırmızı atlı imgelerinin lekeleriyle karşılaşılmaktadır. Resimdeki bu atlıların leke olarak yorumlanmasının nedeni, Karakoç’un imgeleri ayrıntılı bir şekilde betimlememesinden

²⁴³ Kaya Özsezgin, **Fevzi Karakoç**, Tem Sanat Galerisi, s.9.

kaynaklanmaktadır. Sanatçı bu resminde de, tek bir figürden yola çıkarak yaklaşık olarak aynı figürün lekelerinden belirli bir düzenle kompozisyon oluşturmaktadır. Fevzi Karakoç'un resimlerine yüklediği anlam ve dışavurumcu tavrı eserlerin isimlerinden de anlaşılabilir. "Mavi Kar", Fevzi Karakoç'un mavi fon üzerindeki kırmızı atlı imgelerinin dışavurumudur.



Resim 134: Fevzi Karakoç, "Mavi Kar", 1997, Tuv.Üz.Yğb., 140x100cm.

3.6.16 Mehmet AKSOY

1967 yılında Akademi'nin Heykel Bölümü'nden mezun olan Mehmet Aksoy, genelde figüratif heykeller yapan ve eserlerinde demir, alçı, taş ve polyester gibi çok çeşitli malzemeler kullanan bir sanatçıdır. Aksoy, figüratif heykellerinde zamanla deformasyonlara da yönelmiştir. Mehmet Aksoy, üniversitede okuduğu dönem ve sonrasında Türkiye'nin siyasal olaylarına tanıklık etmiş, toplumdaki devrimci dönüşüm yıllarını yaşamış bir sanatçı olarak sanatını bu döneme karşı eleştirisini yapabilmek için kullanmış ve "toplumsal gerçekçi" tarzda bazı eserler ortaya koymuştur. "Sanatçının imzasıyla özdeşleşen Kibele dizisinin yanı sıra, 'Oda', 'Vahdet-i Vücut' ve 'Sevişen Çiftler' gibi kimi çıkışlı, dışavurumcu kompozisyonlar da bulunuyor."²⁴⁴ Bunlardan en önemlisi sanatçının 1973 yılında yapmış olduğu "Dur! Böyle Gelmiş Böyle Gitmeyecek!" isimli yapıtıdır.

²⁴⁴ Evrim Altuğ, "İnsanlığın özüne dair renkli bedenler", **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı:128, Aralık 2006, s.30.



Resim 135: Mehmet Aksoy, “Ekinoks”, 1996, Mermer

3.6.17 Güngör TANER

Güngör Taner, resimlerinde armoni ilişkisine dayalı, renk ve ritim temelinde çalışan soyut tavırla resim yapan sanatçılardan birisidir. Taner’in yapıtlarına ilk bakıldığında güçlü bir resimsel tatla karşılaşılmaktadır; bu, boyanın kat ve kat üst üste yapılanmasından ve kullanılan renklerin kontrollü bir şekilde kompozisyondaki diğer renklerle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının resimlerinde uyguladığı bu kontrollü dinamik tuşlar, içinde bulunduğumuz fiziksel dünyadan farklı, tinsel bir evrende var olmaktadır. Güngör Taner’in resminde betimlenenlere form demek doğru olmayacaktır çünkü Taner, içinde yaşadığımız fiziksel gerçeklikten tamamen koparak herhangi bir nesnenin ‘soyutlama’sına değil tamamen dünyanın kendisinde oluşturduğu fikirden yola çıkarak ‘soyut’a ulaşmayı amaçlamıştır. “Varlıktan yola çıkarak Hiç olana ulaşma isteği, gizleri çözme arzusu zamanla hesaplama ve onun gücü hakkında bilgi edinme, zihnindeki boşluk fikri ile uzay boşluğunun bağlanabilirlik olasılıkları elindeki fırça ve ruhundaki denge ve renkler matematiğiyle, uzanılabilir hale sokar.”²⁴⁵ Sanatçının 1989 yılında yaptığı “Prometheus” isimli resminde ışık huzmeleri, renk lekelerinin üst üst gelmesi, kalın boya kullanımı ve açık-koyu ilişkisiyle bir boşluk algısı yaratılmıştır. Güngör Taner’in tüm resimlerinde genellikle kullanılan,

²⁴⁵ Günseli İnal, **Güngör Taner**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, s.78.

kompozisyon kurgusunun çarpıcılığının ardından kendini hissettiren, lekelerin resim kadrajında resim kadrajında konumlandırılması durumu Taner'in bu resmindeki sağ alt köşede yer alan küçük fırça darbesiyle kendini göstermektedir. Barok sanattaki çizgisellikten arınma ve renklerin birbiri içinde kaynaması durumu Güngör Taner'in resmini etkilemiştir. Taner'in resimlerinde derinlikli mekan yanılsaması bilinçli olarak en aza indirgenmiş, derinlik yanılsamasının yerini yüzeysel plastik bir tat almıştır. Burada mekan klasik anlamda düşünülen perspektifi mekandan/ dış dünyanın gerçekliğinden uzak olarak renk katmanları arasındaki kompozisyonundan oluşmaktadır. Sonuç olarak Taner'in resmi izleyiciyi, kullanılan renklerin parlaklığı ve ışıqla elde edilmiş soyut mekana yönelik sınırlı bir derinlik yanılsamasıyla, resmin üzerine yapıldığı tuval gerçeği arasında bırakmaktadır.



Resim 136: Güngör Taner, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.18 Aydın Ayan

Gerçekçi resmin bir diğer önemli ismi ise Aydın Ayan'dır. Aydın Ayan, önce Bedri Rahmi Eyüboğlu sonra Neşet Günal'ın öğrencisi olmuştur. Bedri Rahmi'den ise resme olan tutkusu ve çalışma isteğini, Günal'dan insan ve toplumsal içerikli resimlere olan ilgisini alan sanatçı resimlerinde konu olarak insanı ele almaktadır. Ayan'ın sanatı, "Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci" isimli kitabında dönemlerine göre isimlendirilmiştir. Aydın Ayan'ın 'Protest dönem' olarak adlandırılan politik ve sosyal konulu bazıları simgesel içerikli resimler; yansı/t/malar dizisi; tarih-tarif resimleri; ölüdoğalar ve görünüler; anıtsal başlar; "ecce homo" dizisi resimleri ile Kurtuluş Savaşı Panaroması gibi farklı dönemleri olmuştur. Bu yönelimler her ne kadar birbirlerinden konu olarak ayrılırsalar da en büyük ortak noktaları insan ve onun yaşantısıdır. Aydın Ayan, resimlerinde her zaman insan ve doğadan yola çıkmış ve sınırları katı bir biçimde çizilmiş bir gerçekçiliğin ötesinde geniş açılımlı bir gerçekçilikle ürünler vermiştir. Ayan resimlerinde, "Gerçek nedir? Diyenlere: "Yaşamı, çelişkileriyle tüm zenginliği içinde –diyalektik nesnellikle- resmetmek, evrensel insan özünü

yakalayabilmektir.”yanıtını verir.”²⁴⁶ Sanatçı, gerçeğe dair bir an’ı belgeleyen fotoğraf sanatından da oldukça yararlanmıştır. Ancak fotoğraf sanatı, Ayan için bir çıkış noktasıdır, sanatçının eserleri fotoğrafla birlikte doğa ve insanın yaşamından yapılan gözlemle oluşturulmaktadır. “İnsanı temel alan sanat, çoğu zaman politik ya da sosyal bir nitelik taşır.”²⁴⁷ Bu yüzdendir ki Aydın Ayan dönem dönem farklı konulara eğilse de, hiçbir zaman toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmamıştır. Ayan’ın resminde insan ve doğa gözlemi kadar önemli olan bir diğer unsur ise desendir. Desenleri, sanatçının ön çalışmalarıdır. Ayan’ın desenlerinde ayrıntı-bütün ilişkisi ve öncelikli olarak desenlerinin yanında ıslak kazı yöntemi ile yapmış olduğu “Ecce Homo” albümü görünülerinde açık-koyu kurgusu belirlenmektedir.



Resim: “Patron”, 1978, Tuv.Üz.Yğb, 160x100cm.,
“Elektrik İşkencesi”, 1978, Tuv.Üz.Yğb., 160x100cm.

Aydın Ayan’ın resimlerini ele almak gerekirse; kitabında “Protest Dönem” olarak adlandırılan eserlerinden “1978 yılında yapmış olduğu “Patron” ve “Elektrik İşkencesi” isimli ikili bir yapıta değinmek yararlı olacaktır. 12 Mart rejiminin baskısının hissedildiği yıllarda yapılmış bu ikili yapıtta, işkence edilen insana odaklanılmaktadır. İşkenceci ve işkenceye tabii tutulan kişi birbirlerine bakmamaktadırlar ancak işkenceci/’patron’ izleyiciyle göz gözedir. İzleyici, işkence eyleminin şokundan arınabilirse sonraki dikkat çekici unsur, ‘patron’ rolündeki ünlü sinema yönetmeni Alfred Hitchcock’tur. Ara Güler’in çekmiş olduğu bu fotoğrafın resimde kullanılmasının nedeni, Hitchcock’un korku sinemasının ‘baba’ yönetmenlerinden biri olması ve bununla “korku” hissinin desteklemesini sağlamak içindir. Arka çaprazdan resmedilmiş işkence edilen erkek figürü açık-koyu ilişkisine özen gösterilerek, yalın bir şekilde

²⁴⁶ Ayan, 2007, s.47.

²⁴⁷ İskender, 2007, s.93.

resmedilmiştir. Figürün el ve kollarının sandalyeye bağlanmasından dolayı kasılmış vücudu, sol ön planda duran telefona bağlıdır. “Onların tek bağlantı noktası “telefon”dur. Ama resimde bu politik düzey kadar, hatta bu düzeyden de önemli sanatsal vurgular vardır: Hem ironik, hem estetik/plastik düzeylerde.”²⁴⁸ Telefonun yakınında bulunan kırmızı bir eldiven, kararları alan ve uygulayan işkenceciyi temsil etmektedir. Burada betimlenmiş eldivenin simgesel anlamı dışında kompozisyonda, o noktada kırmızı bir lekeye ihtiyaç duyulmaktadır. Kırmızı göz bağı ve eldiven birbirleriyle ilişki kurmaktadır. “Elektrik İşkencesi”ndeki “mekan”ı çözümlerken tüm bu elemanlara hem içerikleri hem de plastik kullanımları bakımından değinmek önemlidir. İşkence edilen figür, perdeli ve içinde platform gibi bir yükseltinin bulunduğu bir odada gösterilmektedir. Belki adamın kasılmasıyla oluşan güçle, belki de zaten var olan kırık yer düzlemi ahşap dokuda betimlenmiştir. Fondaki perdenin önünde bir tonet ve onun yanında da bir boşluk resmedilmiştir. Platform her iki resimde de birbirini bütünleyecek şekilde betimlenmiştir. Bu bütünlük “Patron” resmindeki kırmızı koltuk kenarları ve diğer resimdeki kırmızı eldivende de kullanılmıştır. Sonuç olarak Aydın Ayan, bu diptik resimde perspektifi ve insanın yaşam alanını gerçekçi bir şekilde gösteren bir mekan tespitinde bulunmuştur.

3.6.19 **Rahmi AKSUNGUR**



Resim 137: Rahmi Aksungur, “Yontucu”, 1996, Mermer, 140x38x38 cm.

²⁴⁸ Ahmet Oktay, **Aydın Ayan**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997, s.44.

“Benim için önce tasarım vardır. Tasarıma göre malzeme seçerim ve çalışmalarımda kullanacağım renk ve materyalin çevreden gelen her türlü enerjiyi emme ve yansıtma özelliğini de göz önünde bulundururum. Ama hangi malzeme olursa olsun birincil amacımın heykel kütlesinin çekim ve itim alanını kompoze etmek olduğunu belirtmem gerek.”²⁴⁹

“Sanatçı, natürel ve kimyasal boyalarla renklendirdiği ve başyapıtı sayılabilecek “Büyük Soruşturucu”, “Üç Işık” ve “G” adlı çalışmalarını, üç ayrı odadan oluşan sergi mekanına eşit olarak dağıtır. Üç ayrı odaya yerleştirilen bu siyah kütleler için salonların taban döşemesi özel olarak siyah renge boyanır ve ortamın ışıklandırması hafif loş bir atmosfer oluşturacak şekilde karartılır. Böylelikle izleyicinin karşına tabandan yayılan sınırsız boşlukta titreşen üç ayrı heykel çıkar. Aksungur’un tasarladığı, bir mekan düzenlemesi değildir ama tasarısını gerçekleştirmek için gerekli olan her şeyi seferber eder. Hernekadar siyah döşemenin içerisinde fışkıran bu üç heykel, loş ışıklandırmada mistik bir yatır ve ziyaretgah etkisi uyandırır da Aksungur’un amacı, izleyicinin yerleşik algılama sınırlarını sınamak, (bir nevi alt üst etmek) ve siyah renk yardımı ile formun uzay boşluğu ile olan diyaloguna yeni bir bakış açısı getirmektir.”²⁵⁰

3.6.20 **Kemal İSKENDER**

Kemal İskender, resimlerinde öncelikli olarak deseni ve bu desenlerde kompoze ettiği figürleri ele almaktadır. “İnsan figürünü anıtsal bir biçim anlayışı içinde vermeye çalışan Kemal İskender (1949) figürü biçimsel bir “nesne” olarak değil, fizyolojik, toplumsal ve psikolojik boyutu ile “insan” olarak ele almakta, gergin, dinamik bir yapılanma içinde hacim ve oluşumu ile organik bir mekan bağlamında betimlemektedir.”²⁵¹ İskender’in resimlerinde korku ve/veya psikolojik baskı yaratan bir hava duyumsanmaktadır. Bunun nedeni ise sanatçının resimlerindeki yer yer deforme olmuş insan figürleriyle birlikte yine deformasyona uğramış hayvanların veya hayvan imgesine dönüştürülmüş nesnelerin karanlık bir kompozisyon içerisinde kullanılmasıdır. Kemal İskender’in resimlerinde betimlenen parçalara ayrılmış veya değiştirilmiş/ dönüştürülmüş figürler, genellikle gerçekçi olmayan kurgusal bir mekan içerisinde yer almaktadırlar. Dolayısıyla bu resimlerdeki figürlerin İskender’e özgü betimlenişine karşıt bir şekilde geçirdiği metamorfozdan mekan payını almamakta ve figürlerin espas oluşmaktadır.

²⁴⁹ Levent Çalıkoğlu, **Rahmi Aksungur**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Ocak 2004, İstanbul, s.64.

²⁵⁰ Çalıkoğlu, Ocak 2004, s.70-71.

²⁵¹ Ersoy, 2000, s.144.



Resim 138: Kemal İskender

3.6.21 Nedret SEKBAN

Nedret Sekban, insan ve yaşantısından etkilenen ve resimlerinde de bunu yansıtan figüratif tarzda çalışan bir sanatçıdır. Balıkçılar, madenciler veya genel anlamda işçiler gibi çalışan insan figürleri üzerine yoğunlaşan Sekban, eserlerinde gerçekçi bir anlatım benimsemektedir. Nedret Sekban'ın resimlerinde asıl odak noktası "insan" olsa da mekan, sanatçının anlatımını destekleyen önemli bir değerdir. Sekban'ın 1978 yılında yapmış olduğu "Demiryolu" isimli resmi bu duruma iyi bir kanıttır. Çizgisel bir şekilde gerçekçi bir anlatımla betimlenen mekanda tek bir insan figürü arkadan gösterilmiştir. Figürün önünde uzanan peyzaj plan plan geriye doğru gitmekte ve seyircinin gözünü geriye doğru taşımaktadır. Sanatçı bu durumu gerçekçi anlatım ve perspektifle sağlamıştır. "Demiryolu" resmi her ne kadar sanatçının erken dönem çalışmalarından olsa ve eğitim gördüğü atölyenin etkilerini biraz fazla hissettirse de ileride yaptığı resimlerde de "mekan" anlayışı olarak farklı bir durumla karşılaşılmamaktadır. Nedret Sekban'ın deniz peyzajlarında da aynı, mekan etkisi, geriye gidiş/kaçış ve etki ile karşılaşılabilir.



Resim 139: Nedret Sekban, "Demiryolu", 1978, Tuv.Üz.Yğb.

3.6.22 **Nur KOÇAK**

Nur Koçak, Akademi’de D Grubu hocalarından aldığı eğitim sonrasında İsviçre ve Paris’te yaşadığı dönemde Pop Sanat ve başka çağdaş sanat eserlerini görme fırsatı bulmuştur. Koçak’ın fotoğraftan yararlanarak yaptığı eserleri, sanatçının kendine özgü müdahalelerinden ve resimlerinde tüketim kültüründen popüler imgeleri işlemesinden dolayı Pop Sanat adı altında ele alınabilmektedir. Dolayısıyla bu noktada hem Foto-Gerçekçi hem de Pop Sanat türünde ortaya koyduğu yapıtlar, ayrı ayrı irdelenmelidir. Nur Koçak’ın “Fetiş Nesneler” ve “Nesne Kadınlar” serileri hem erkek egemen topluma bir tepki, hem de popüler imgelere bir eleştiri olarak Türk sanatında yerlerini almışlardır. “Fetiş Nesneler”, kadın dergilerindeki reklam fotoğraflarından yola çıkılarak popüler tüketim ürünlerini, sanatçının kendine özgü bakışıyla belgelemeye yönelik bir projedir. Koçak’ın bu serisinde 1970’li yılların sonlarında İstanbul’daki tüketim kültürü incelenerek konular belirlenmiştir. Sanatçının “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler III” resminde, rujlardan oluşan bir kompozisyon yine fotogerçekçi bir üslupla uygulanmıştır. Burada kadına ait olan objelerin toplumda fetiş nesnesi haline dönüşmesi ve ruja kadın kimliğinin yüklenmesi vurgulanmıştır.



Resim 140:Nur Koçak, “Fetiş Nesneler II”, Tuv.Üz.Yğb.

“Sanatçının hiçbir şekilde varlığını ve dokunuşunu hissettirmeyen teknik mükemmellik Foto-Gerçekçi sanatçı için olmazsa olmaz bir gerekliliktir.”²⁵² Türkiye’de Foto-Gerçekçilik denince ilk akla gelen sanatçılardan olan Nur Koçak, fotoğraftan birebir yaptığı resimleri nedeniyle bu alan içerisinde ele alınmaktadır. “Nur Koçak’ı Foto-Gerçekçi ekol içinde değerlendirirken onun teknik ve konu alanlarında farklılıklar gösterdiğini belirtmek gerekir. Koçak’ın tekniği Foto Gerçekçi sanatçılara kıyasla duygusal ifadeye daha fazla olanak tanıyan, daha yumuşak bir tekniktir.”²⁵³ Nur

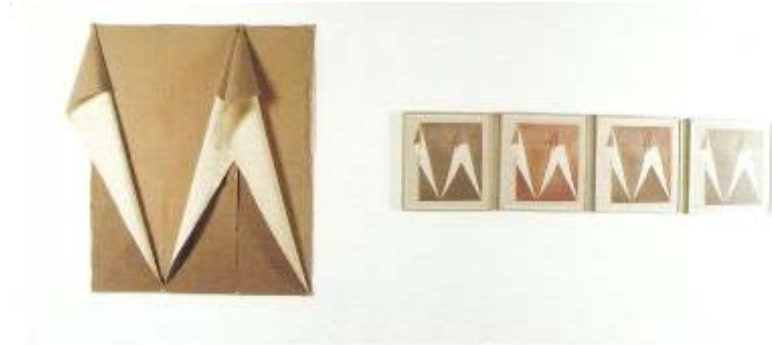
²⁵² Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar Mart 2008, s.200.

²⁵³ Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, s.209.

Koçak'ın "Aile Albümü" ve "Mutluluk Resimleriniz" başlıklı serileri, her ne kadar fotoğraftan yola çıkılarak yapılsalar da, sanatçının bu eserlerine bilinçli bir şekilde foto-gerçekçiliğin soğuk gerçekliğinden uzak, yumuşak bir tuş tekniği kullanımıyla hissettirdiği etkisi bulunmaktadır. Ancak gerek "Vivre (Yaşamak)" gerekse "Vasarely'e Saygı" resimleri gerçeğe bire bir uygun şekilde ve "Fotoğraf mı? Resim mi?" sorularını sordurtacak derecede başarılı eserlerdir. Koçak'ın "Vivre"resminde mekan kullanımı, sanatçının tüm eserlerinde olduğu gibi ikinci planda kalmaktadır. Önemli olan özellikle seçilen ve ön plana yerleştirilen imgenin gerçekçi görünümü ve çarpıcılığıdır.

3.6.23 Şükrü AYSAN

Şükrü Aysan Paris'te eğitim almış ve döndüğünde İstanbul'da 1977 yılında Sanat Tanımı Topluluğunu kurmuştur. 1980'lerde tamamen kavramsal nitelikli yapıtlar ortaya koyan sanatçı, formların kavramsal yapıları üzerine düşünerek ve kağıt üzerine metal içerikli değişik maddeler ve farklı pigmentlerle çalışmayı seçmiştir. Asamblajlar sanatçının hem malzeme, hem de düşünce anlayışına çok uygun olmuşlardır.



Resim 141: Şükrü Aysan, "Pentür No:6", Bez.Üz.Akrilik, 158x131 cm.

3.6.24 Balkan Naci İSLİMYELİ

Balkan Naci İslimyeli de Kavramsal nitelikli eserler ortaya koyan bir sanatçıdır. İslimyeli'nin resim, heykel, video ve yerleştirmelerinde "mekan" ön planda tutulan ve anlatılmak istenen bir amaç değil araçtır. Ancak İslimyeli, bazı yapıtlarında "mekan" kavramı ile ilgili ilginç görüntüler ortaya koymaktadır. İslimyeli yapıtlarında, sanatçının kendine has dünyasını anlatması ve "sanatçı" terimini açmak ve irdelemek üzere yoğunlaştığı yapıtlarında, bazen gerçekçi bazense soyut birer mekan kullanılmaktadır. Örneğin sanatçının "Sanatçının Kendi Yoluna Gittiğinin Resmidir" (1997-98) isimli resimde de kurgusal bir mekan söz konusudur. Ön plandaki sanatçının

gitmekte olduğu yönü ve kendisini gösteren gondoldaki figürün gerisinde bir deniz peyzajı vardır. Bu karışık teknikle yapılmış çalışma bir kurgulamanın sonucudur. Burada kurgusal bir mekan anlayışı söz konusudur. İslimyeli'nin 1995 yılında yaptığı “Gönyeler” isimli eseri ise kumsalda dikey bir şekilde konumlandırılmış gönyeler ve bir küre dormundan oluşmaktadır. Burada üçgen şeklindeki gönyelerin ve kürenin güneş sayesinde kuma gölgeleri düşmektedir. Resim dilinde yüzyıllarca yanılsaması betimlenmeye çalışılan bu kurguyu İslimyeli gerçek bir mekan içerisinde resmetmiştir. Bu estelasyonun mekan açısından çözümlemesinin yapılması gerekirse akılda resimdeki gibi çizgisel ve gerçekçi bir perspektif izlenimi oluşmakta ve bunun yanı sıra İslimyeli'ye özgü kurgusal bir mekan anlayışıyla karşılaşmaktadır.



Resim 142: Balkan Naci İslimyeli, “Lodosçu”, 1981, Kağıt Üz.Kar.Tek., 50x50 cm.

3.7 1980 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan

3.7.1 Ahmet ÖKTEM

Ahmet Öktem, 70'li yılların sonundan itibaren insan ve yaşamına ait sorunlar ve bunların arşivlenmesiyle ilgilenmiştir. Dolayısıyla sanatçının yapıtları için mercek altına aldığı alanlar, belgelerin saklandığı karanlık depolardır. Öktem'in “Kapalı ve açık” (1989) isimli yapıtı da 200x70x50 cm. ölçülerinde kapaklı dolapların fotoğraflarından oluşmaktadır. İçi belge dolu olan dolapların kapalı ve açık hallerinin gösterildiği bu fotoğraflar aynı zamanda kendileri de bir belge olarak düşünülerek oluşturulmuştur. İnsanların bu belgelerle olan ilişkisi ve bu kaynaklara olan ihtiyacı Öktem'in sanatına etki eden en büyük sorunlardan birisidir. Sanatçının 1994'te gerçekleştirdiği “Yürürlükteki Yasalar” yerleştirmesi, izleyiciyi belgelerin tutulması, korunması, saklanan

bu belgelerden en önemlisi olan yasaların konulması ve bu yasalara uyulmasıyla ilgili düşünmeye yönlendirmektedir. “Yürürlükteki Yasalar”, floresan, fotoğraf ve sacdan ve “Yasalar Düzenleyicileri tarafından Hazırlanır ve Koşullar Elverdiği Sürece Yürürlükte Kalır” yazısından oluşmaktadır. Beral Madra, Öktem’in bu düzenlemesi için şunları söylemektedir: “İnsan doğar doğmaz bir topluma aidiyeti belgeleyen bir nüfus cüzdanı ile sistemin içine giriyor ve mezar taşına kazılan bilgilerle son bulan (belki de son bulmayan) bir “evrak” macerasını yaşamak zorunda kalıyor. Bu evrak birikimi sanki insanın ayrılmaz bir parçası gibidir. (...) Bu evrak tapınakları Ahmet Öktem için bir araştırma alanı olmuştur. (...) Yürürlükteki yasalar insanlar tarafından okunabilir; bütün sayfalar açılmış, düzgün bir biçimde dizilmiş, sanki izleyiciye bir kolaylık sağlanmıştır. (...) Gerçekte bu üçbin sayfayı kim okuyacaktır?”²⁵⁴



Resim 143: Ahmet Öktem, “Çağdaş Sanat İçin Üç Öneri”

3.7.2 Serhat KİRAZ

Sanat Tanımı topluluğunun bir diğer üyesi olan Serhat Kiraz, sergi mekanıyla ilişki kurarak, mekana anlam yükleyerek ve/veya mekandan yola çıkarak yapıt üreten bir sanatçıdır. Kiraz, akademik resim eğitimi almış olmasına ve öğrencilik yıllarında tuval üzerine imge ve yanılsama üzerine çalışmalar gerçekleştirmesine karşın sonradan kavramsal sanat üzerine düşünmeye ve eserler üretmeye başlamıştır. Sanatçının 1984’te Maçka Sanat Galerisi’nde açmış olduğu sergisinde sergi mekanına yerleştirdiği üç cam kutu içindeki hava, su ve toprak gibi temel elementlerin yanlarında duvarda bunların fotoğrafları da yer almıştır. Bu durum Joseph Kosuth’un “Kavramsal Sanat”ı geliştirirken yapmış olduğu sandalye, sandalye teriminin açıklaması ve sandalyenin fotoğrafından oluşan yapıtını akla getirmektedir. Kiraz da göstergebilim, dil bilim gibi farklı alanlardan yararlanarak çalışmaktadır. Kiraz’ın sanat üretimleri için yapıt

²⁵⁴ **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, s.95.

demek doğru olmayacaktır çünkü bir mekanda veya mekanın parçası haline gelmiş bir çalışma, tablo veya bir standın üzerinde sergilenen heykelden farklı değerlendirilmelidir.

Serhat Kiraz'ın yapıtlarındaki “mekan”, “kavramsal mekan” yani alışılmış; içinde barınılan mekandan farklı olarak mekan kavramıyla ilintilidir. Kiraz'ın mekanla ilgili olan en önemli çalışmalarından birisi “Reconstruction” (Yeniden İnşa) isimli yerleştirmesidir. Sanatçı, 2004 yılında, İstanbul'daki Maçka Sanat Galerisini 40x40x40 cm. ahşap kutu ünitelerden Paris'te yeniden kurmuştur. Kiraz, ahşap kutuları temsili tuğlalar olarak görerek, orjinal galerinin planları doğrultusunda yeni bir mekan inşa etmiştir. Ayrıca sanatçı, bu kutuların üzerine mekanın perspektifini ifade eden bazı kaçışlı çizimler yapmıştır. Dolayısıyla burada mekan artık sadece yapıtın sergilendiği alan olmaktan çıkarak, sanatın kendisine dönüşmüştür. “Reconstruction” (Yeniden İnşa)'yı özgün kılan tarafı, yapıtın sanatçı tarafından sonradan tekrar edilmesi ve dönüştürülmesidir. Böylece yapıt, ismi ve içeriğiyle örtüşecek şekilde “Construction/Reconstruction” (İnşa/Yeniden İnşa) ismiyle orijinal yerinde yeniden inşa edilmiştir. Serhat Kiraz, 2007'de, zaman içerisinde bazı değişikliklere uğrayan galerinin tavanlarını kaplayan perdeleri kaldırarak orijinal görüntüsünü sağlamıştır. Daha önceki sergide kodlandırılmış olan aynı kutuları galerinin içinde kuran Kiraz, bu kutuların yüzeyine çizmiş olduğu perspektif ve galerinin farklı bölümlerini gösteren kaçışlı çizimlerle, galeri mekanının o an'ki orijinal hali arasında düşünülmesini istemiştir. Bu durum sanatçının, öğrencilik yılları ve ilk dönem yapıtlarında da kullandığı gerçek ve yanılsama ilişkisiyle ilintilidir. Böylece aynı mekanın farklı sunumlarıyla yeni bir mekan inşa edilmiş ve gerçek yani var olan sergi mekanıyla, sergi için yeniden inşa edilen mekan yanılsaması arasında ilişki kurulmuştur.



Resim 144: Serhat Kiraz, Yerleştirme

3.7.3 Mehmet GÜN

Mehmet Gün'ün, 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Günleri'nde de yer alan tuval ve kağıt üzerine akrilik eserleri, Greenberg'in "Resim yüzeyden ve boyadan meydana gelir." deyişi baz alınarak oluşturulmuştur. Beyaz zemin üzerine kaligrafik öğeler de taşıyan dışavurumcu etkiyle oluşturulmuş anlık, kavramsal resimler yapan sanatçının, sanat geçmişte soyut resim, video, astronomi ve astro-fizikten de yararlanarak enstlasyonlar da yapmıştır. Ancak zamanla bu çalışmalar ve farklı medya kullanımları yerlerini ekspresif anlatımlara bırakmıştır. Mehmet Gün'ün, NewYork'ta Solomon Guggenheim Müzesi Koleksiyonu'ndaki 1984 tarihli 100x70 cm. boyutlarındaki kağıt üzerine akrilikle yaptığı resmi, yine beyaz zemin üzerine kaligrafik bir fırça kullanımıyla yapılmıştır. Gün'ün eserinde, duvardaki çatlağın yansıtılması gibi duran bir lekesellik sözkonusudur ve bu sayede yüzeyde olması gereken derinlik, fırça ve boyanın kullanılış biçimi nedeniyle uçuculuk kazanmıştır. "Resimle mekân değerlendirmesinin bütünleştiği bir çalışmayı sergileyecek Ayasofya Hamamı'nda. Daha önce Türkiye'de sergilenmemiş 4 yapıttan oluşan bu çalışması sırasında, Mimar Sinan'ın yapısıyla büyük bir diyalog kurduğunu, yalnız bu yapıyla değil, Sinan'ın tüm yapıtları ve yaşadığı dönemle iletişim sağladığını belirtiyor."²⁵⁵



Resim 145: Mehmet Gün, 2008, Tuv.Üz.Yğb.

²⁵⁵ Bülent Berkman, "TÜRK SANATÇILARININ DÜNYA USTALARIYLA COŞKULU BULUŞMASI", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Eylül 1987, sayı:176, s.32-41.

3.7.4 SARKİS

Sarkis, Ermeni asıllı bir sanatçıdır ancak Fransa'dan İstanbul'a (Türkiye'ye) dönüş yapıp senelerce Türk Sanatına hizmet etmiştir. Suluboya tutkusu dışında tam anlamıyla bir yerleştirme sanatçısı olan Sarkis'in "Çaylak Sokak" ve Pasajlar" gibi çok önemli yapıtları vardır. Sarkis, merkez ve merkez dışılık; "doğu ve batı" ve "savaş ganimetleri" gibi kavram ve konular üzerinde düşünerek sanat üretmektedir. "Göçme" olayı ve ailesinin yaşadığı olaylar sanatçının sanatına yön vermiştir. "Çaylak Sokak" 1982'de Kassel'de "Documenta 7"de sergilenmiştir. Bu yapıtta, savaş ganimetlerine gönderme yapan nesnelerin yanı sıra Sarkis'in uzun yıllar boyunca yapıtlarında çok kullandığı teyp bantları da yerleştirmeye dahil edilmiştir. Burada bir mekana ait/ o mekana özgü nesneler/objeler bir bütünlük içerisinde farklı bir sahnede/mekanda sergilenmektedir. Sarkis'in en ilgi gören ve mekanı farklı bir şekilde değerlendirdiği yapıtı ise, 1995 yılında yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki "Pilav ve Tartışma Yeri"dir. Ortak bir noktada buluşma ve paylaşma ve tek bir kazandan yemek yemek gibi düşünceleri içinde barındıran bu yerleştirme, aynı zamanda izleyici olan insanların katılımıyla bir performansa da dönüşmektedir. Geçmişteki Türklerin göçebeliğinden günümüzde yollardaki seyyar pilav satıcılarına kadar göndermeleri olan bu yerleştirme insanların bir araya gelerek düşüncelerini paylaşmaları için bir fırsat sunmuştur. Kısacası Sarkis, sanat tarihinde Kosuth'un kavral yapıtlarından ve Alan Kaprow'un "happening"ine kadar geçmişle bağları olan mekanla ve onun değişmesiyle ilgili bir yapıt sunmaktadır.



Resim 146: Sarkis, "Pilav ve Tartışma Yeri", 1995, Yerleştirme

3.7.5 Bedri BAYKAM

Bedri Baykam 1987 yılında ABD'den döndükten sonra siyaset, popüler kültür ve toplumsal sorunlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak tüm bu temaların yanı sıra kendi ilgi alanları üzerine yapıtlar üretmekten de vazgeçmemiştir. Örneğin sanatçının 1981 yılında yaptığı "Fahişe'nin Odası" 120x240 cm. ebatlarında oldukça büyük ve karışık

teknikle yapılmış eseri, Baykam'ın kişisel ilgi alanlarına yönelik bir yapıttır. Bedri Baykam, tüm politik yaklaşımlarının, sosyal çevresinden aldığı etkilerin ve toplumsal sorunlara bakışının yanı sıra çok farklı konular üzerine çalışabilen bir sanatçıdır. "Fahişe'nin Odası" isimli resmi de, Baykam'ın tüm bu sosyal içerikli temaları dışında üzerine yoğunlaştığı cinsellik ve kadınlar temasının ürünlerinden birisidir. Baykam, resmin merkezine soyunan bir kadın figürü, yan tarafa ise aynalarla oluşturduğu bir başka figür yerleştirmiştir. İzleyici, resmin sağ tarafında kırık aynalarla betimlenmiş bu figüre, o fahişenin kişiliğinin parçaları olarak da yaklaşabilir, veya aynadaki yansımayla birlikte kendini görerek içsel bir çözümlemeye de gidebilir. "İzleyen ister istemez kendini, bu figürle özdeşleştirir. Çünkü tıpkı kendisi gibi o odaya ait olmayan, dışarıdan gelen bir karakteri temsil eder. Üstelik figürü oluşturan kırık aynalar izleyene, bu figürle psikolojik olarak özdeşleşmesini bir kez daha hatırlatır niteliktedir. Aynanın kırık kullanımı varoluşsal söylemin uzantısıdır."²⁵⁶ Baykam'ın bu resminde çok parçalı olan sadece aynalı figür değildir, figürlerin içinde bulundukları mekan da, klasik mekan anlayışından uzak ve farklı renklerle boyanmış planlarla belirtilmiştir.



Resim 147: Park Oteli, Tuv.Üz. Kar. Tek., 180x130 cm., 1994

3.7.6 Alp Tamer ULUKILIÇ

Alp Tamer Ulukılıç, kendine özgü bir dünyayı özgün bir gerçeklik içerisinde dışavuran Türk sanatçılarından birisidir. Ulukılıç, fotoğraflık imgelerden ve özellikle de çocukluğundan çok etkilenmiştir. Alp Tamer Ulukılıç'ın 1993 yılında yapmış olduğu "Karmakarışka" isimli resminde, gerideki müzisyenden, ön planda yer almış sandalye üzerinde yatan kediye; farklı imajlardan esinlenilerek oluşturulmuş görsellerle çevrili

²⁵⁶ Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, s.229.

kutudan çıplak kadına kadar çok farklı boyutlarda imgeler aynı kompozisyon içerisinde sergilenmiştir. “Karmakarışka”da gerçekçi imgeler, farklı bir mekan anlayışı içerisinde resmedilmiştir. Bu kadar farklı görüntünün birlikteliği izleyicide bunun bir kurgu olduğu izlenimini yaratmaktadır. Ayrıca bu imgelerin belli simgesel anlamları olduğu ve bazı kişi veya nesneleri temsil ettiklerine dair bir sezgi de duyumsanabilmektedir. “Bu iki resimde bir tür dramatis personae olarak karşılaştığımız sırtüstü yatan adam Ulukılıç’ın kendisidir; en azından böyle görmemizi ister: “(...) sanatçıdan öte; insan olarak, bir organizma olarak ben... Acı çeken, düşünen, huzursuz, tedirgin...” Küp şeklindeki kutu ile yumurta ise, bu gizemli ben’in (yatan adam) karmaşık bir semboller ağıyla iç içe olduğunu ortaya koymaktadır. Buna göre simgesel içeriği bakımından söz konusu nesneleri kısaca anımsamaya çalışalım: kutu, dişiliğin yanı sıra korunma ve anneliğe ilişkin olanı; küp dayanışmayı; yumurta ölümsüzlüğü imlemektedir.”²⁵⁷



Resim 148: Alp Tamer Ulukılıç, “Karmakarışka”, 1993, Tuv.Üz.Akrilik, 130x150 cm.

Ulukılıç’ın sanatında bu simgeselliğin yanı sıra renk kullanımındaki özgürlük de büyük pay sahibidir. Tüm bu renk kullanımı ve nesnelerin seçilmesindeki simgesellik içerisinde ‘mekan’ sadece figürlerin ve simgelerin konumlandırıldığı bir alan konumundadır. “Karmakarışka”da ‘mekan’, düşsel bir atmosfer gibidir, “Ulukılıç, çeşitli sahnelerin birlikteliğini belli bir uyum içinde düzenlerken, ayrıca mekanla hesaplaşmaz; çünkü boşluk, doldurulması gereken bir fenomen değildir – burada geçerli olan ilke, mekana karşı sorumluluğunun peşinen iptal edilmiş olmasıdır.”²⁵⁸ Sanatçı için kompozisyonadaki elemanların kendi başlarına taşıdıkları anlamlar ve gerçekçi betimlenmeleri ve resim düzlemine yerleştirilmeleri yeterlidir.

²⁵⁷ Mehmet Ergüven, **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1996, s.78.

²⁵⁸ Ergüven, 1996, s.82.

3.7.7 İrfan OKAN

İrfan Okan'ın resimleri, varoluş ve yalnızlık temalarını işlemesi nedeniyle romantik bir tavırdan gösterilebilir. Figüratif resim anlayışını 20.yüzyılın tipik sorunlarından biri olan yalnızlık ve yabancılaşmayla özgünleştiren Okan, yapıtlarındaki karakterlere odaklanmaktadır. Okan'ın resimlerindeki bu yalnızlık ışık ve renklerdeki tuş kullanımıyla desteklenmektedir. Sanatçının eserlerindeki bu insan figürlerinin bulundukları mekanlar da karakterlerin ruh halini vurgulaması amacıyla derinlik vermesi planlanan düşünmeye açık boşluklar gerektirmektedir. “Mekan derinliğini psikolojik algıya izin verecek biçimde yorumlayan İrfan Okan, içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsiz, kaygıları olan ancak değiştirme arzusu ve umudu taşıyan bireyin ruh halini irdeliyor.”²⁵⁹ Dolayısıyla Okan'ın resimlerinde, figürlerinin içinde bulunduğu psikolojik durumu daha etkili yansıtabilmesi için kurgusal bir mekan anlayışı kullanıldığı söylenebilir.



Resim 149: İrfan Okan, “Bellek”, Tuv.Üz. Yağlıboya

3.7.8 Tayfun ERDOĞMUŞ

Tayfun Erdoğan, resimlerinde farklı malzemeler ve teknikler kullanan ve izlediği bu yöntemle kendi geçmişi ve batı sanatı arasında bağ kurmaya çalışan Türk çağdaş sanatçılarından birisidir. “Önce insan ve varlık sorunsalını irdeleyen yapıtlarında çağdaş insanla Minauros (Yarı insan-yarı boğa olan efsanevi yaratık) arasında benzerlik kuran, insanın da çıkışı olmayan bir labirentte yaşama mahkum olmak gibi temalar üzerine kurgulamaktadır.”²⁶⁰

Erdoğan'ın bazen soyut bazense soyuta yakın birer soyutlama olarak adlandırılabilir eserlerinde kullandığı kendisine ait tomografiler, yaşadığı çevreye ve doğaya ait yapraklar, el yapımı kağıtlarla batı sanatından aldığı izlenimler arasında bağ

²⁵⁹ <http://www.arkitera.com.tr/sa26173-irfan-okan-sergisi-bellek-manzaralari.html>

²⁶⁰ Ersoy, s.161.

kurmaya çalışması, onun özgün yanını ortaya koymaktadır. Fevzi Karakoç gibi Tayfun Erdoğan da resimlerinde tekrara ve ritmik düzene yer vermekte ve şeffaflık ve saydamlıktan yararlanmaktadır. Sanatçının yapıtlarında kullandığı birebir ölçüde orijinal yapraklar, resim kompozisyonu içerisinde büyük kaldıkları için perspektifi bozmakta ve resmi yüzeyselleştirmektedirler. Dolayısıyla Erdoğan'un resminde mekan perspektif kullanılarak oluşturulmuş gerçekçi bir mekan olmaktan uzak, kendi iç katmanları içerisinde var olan soyut bir 'mekan'dır.



Resim 150: Tayfun Erdoğan, Adsız, Tuv.Üz. Elyapımı Kağıt ve Mermer, 162x65 cm. (x2)

3.7.9 Devabil KARA

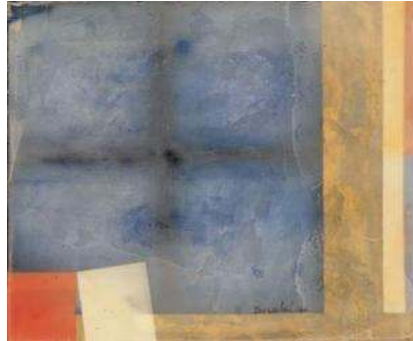


Resim 151: Devabil Kara, 2010

Devabil Kara'nın resimlerinde kullandığı farklı malzemeler ve deneysel yaklaşım, resim yüzeyi üzerinde değişik dokuların oluşmasını sağlamaktadır. Kara'nın resimlerinde mekan denince ilk akla gelen "boşluk" kavramının kullanımıdır.

“...Resimlerin sınırladığı alan, bu alanın içinde ya da dışında konumlanan nesneler, izler, imler, silintiler ve tümünün geçiciliğini belirginleştirerek zamanın canlı imgesini görülebilir kılan boşluk sezgisi, bakışı geçmişe olduğu kadar geleceğe de açılan bir arkeolojiye kışkırtıyor, Dizilmiş, sınıflandırılmış ve kodlanmış “buluntu”lar ya da birer buluntuya ait olduklarını düşündüren silik, soluk izler, sürekli kendisi üzerine katlanan, kendi kendisini kazan, kazdıkça boşluğa, geçmişle gelecek arasındaki ince zara yaklaşan bir arkeolojinin “nesneleri”... Devabil Kara’nın resimleri boşluğu sezdendiriyor. Yalnızca tuvallerdeki evreni giderek kaplayan beyazlığın ve onun çağrıştırdığı sessizliğin imlediği boşluğu, zen ustalarının “satori” dedikleri saf boşluk duyumunu değil... Resimlerin dokusu altında yer yer beliren ve sanatçının çoğu işinde yinelenen iki metafor-imge, sandalye ve merdivenin referansta bulunduğu bir yaşama tarzının da boşluğunu hissettiriyor.”²⁶¹ Sanatçı eserlerinde dil, metafor ve zaman gibi kavramların yanında mekana da yer vermektedir. Yukarıda değinilen “boşluk” kavramıyla mekanı sorgulayan sanatçı, masa, sandalye ve farklı nesneleri belirgin veya silik bir şekilde boşluk içerisinde konumlandırmakta ve kendine has mekan hissiyatını bu şekilde göstermektedir.

Sanatçının 2001 yılında yaptığı “İşaretlenmiş Alanlar” isimli resmi, farklı yüzeylerin bir araya getirilmesi açısından kolajı çağrıştırmaktadır. Zaten Kara, 1980’lerden sonra kolaj da çalışmış ve bunlarla soyutlamalar yapmıştır. Dolayısıyla 2000’li yıllara gelindiğinde sanatçının “alan”larla olan bağı; kolajlar ve soyut mekan anlayışını bir araya getirmesiyle kurulabilmektedir. Ancak Devabil Kara’nın resimlerinde sadece boşluk kullanımında doğan ve metaforlarla elde ettiği soyut bir mekan anlayışı var demek tam olarak doğru olmayacaktır çünkü bu “alan”ların ya da farklı planların bir araya getirilmesi kurgusal bir mekan düşüncesine de işaret etmektedir.



Resim 152: Devabil Kara, “Sır II”, 2002, Tuval Üz. Akrilik, 60x50cm.

²⁶¹ <http://www.devabilkara.com/ozgurinturkish.htm>

3.7.10 Hakan ONUR

Hakan Onur, Türk sanatında 1990 sonrasında yapıtlarıyla adını duyuran bir sanatçıdır. Resim ve enstelasyon şeklinde ürettiği yapıtlarında genelde, sözcükler; harfler; şatolar; koltuklar; Mickey Mouse yumrukları; matematiksel öğeler; konuşma balonları; klozet; arma ve bayrak gibi imgeler yer alır. Bu imgeler, “Onur’un iktidar, kimlik, evlilik, hakikat ve sanat yapısı gibi çeşitli kavramları sorgulayışında başrol oynar.”²⁶² Sanatçı adeta bu imgelerden oluşan bir yolculuğa çıkmaktadır. Onun deyişyle; “Bu atladaki yolculuk; “özneyi bir kenara koymaktan korkmadan koltuktan pembe şatolara, klozetten sihirli dünyanın temsili “havada uçan tepsilere” ve oradan dışsal görünen ama içsel çatışmaların, çalkantıların şifresi olabilecek imge avcılığına uzanan uçuşunun kenarında süzülen sarp patikayla özdeş bir arayış olarak tezahür eder.”²⁶³ Sanatçının “Mutluluk Bahçeleri-Bir Çocuk Şarkısı için Görüntüler: Ali Baba’nın bir Çiftliği Var” isimli çalışmasında da yukarıdaki kavramların yanı sıra, çocukluk dünyası, gerçek dünya ve aidiyetlik kavramları üzerine eleştirilerini yapılandırmıştır. Resimde ilk göze çarpan, bir yerleşim alanı için gerçek olmayan ütöpik bir dünya görüştür. Aynı zamanda bu çizgi dünya (cartoon) Türkiye’nin başkenti Ankara için yapılan hicivsel bir eleştiri olarak da yorumlanabilir. Onur’un 1996 yılında yaptığı bu resmi üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Tuvalin çevresinde çerçeve şeklinde bir şerit halinde uzanan dünya ülkelerinin bayraklarının olduğu resmin İlk bölümünde, ütöpik düş; Pembe bir şato olarak betimlenmiştir. Hakan Onur’la yapılan görüşmede sanatçı bu resmi ve kendi sanatı ile ilgili şunlara değinmiştir: “Resmin ilk bölümünde, Hakan Onur’un çocukken içinde varolduğu ve çocukluğuna gönderme yapan masal kent vardır. Bir çocuğun kendine mekan olarak seçtiği bu çizgi dünya, hayallerini gerçekleştirdiği alandır. Onur için bu çizgi dünya (cartoon)lar oldukça önemlidir ve çoğunlukla her resminde bu dünyaya yer vermektedir. Resmin ortasındaki İkinci bölümde, Türk Bayrakları arasında Ali Baba’nın Çiftliği’ndeki tüm kelimelerin sözlük anlamlarına yer verilmiştir. Alt kısımdaki üçüncü bölümde ise yanlarda Piri Reis haritaları ve ortada Türkiye Cumhuriyetinin sınırları ile ilgili bilgi yer almaktadır. Sanatçı burada, bir çocuğun çizgi filmlerden sonra okulla tanıştığında yaşadığı ülkeyi tanımasına gönderme yapmaktadır. En altta ise, bir maymunun tek gözünün, tek

²⁶² http://www.sergi rehberi.com/artist_detay.asp?q=Hakan+Onur+Metinler&a_id=361&t=414

²⁶³ <http://sanatkop.com/index.php/hakan-onur-resim-sergisi/>

** Hakan Onur’la 25.11.2010 Perşembe günü saat 14.30’da yapılan görüşmeden...

kulağının ve ağzının birazcık kapatıldığı fotoğraflar bulunmaktadır. Ancak bu eylemler yarım olarak gerçekleştirilmektedir.



**Resim 153: Mutluluk Bahçeleri-Bir Çocuk Şarkısı İçin Görüntüler:
Ali Baba'nın Bir Çiftliği Var, Tuv.Üz. Karş.Tek., 195x140,5 cm., 1996**

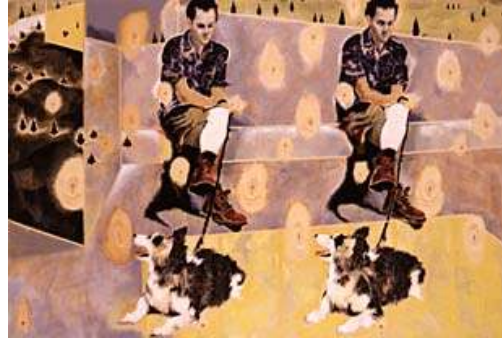
Onur, "Mutluluk Bahçeleri-Bir Çocuk Şarkısı İçin Görüntüler: Ali Baba'nın bir Çiftliği Var' isimli resminde birçok çalışmasında da olduğu gibi mekan olarak bildiğimiz ve güvendiğimiz tezhip kurgusunu kullandığını vurgulamaktadır."** Bu resmin genelinde çok parçalı bir kompozisyon oluşturulmuş ve bu kompozisyon içinde sanatçı tarafından kurgusal bir mekan anlayışı izlenmiştir.

3.8 1990 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan

3.8.1 Temür KÖRAN

Temür Köran ise 1990 sonrasının genç ressamlarından bir tanesidir. Köran'ın resimlerinde, iki figürün birbirini tekrarı sonucu oluşan motifi andıran bir görsellik söz konusudur. Sanatçı, görsel imajların ağırlıklı olarak kadınlar üzerine eğilmesinden dolayı kadın figürünün resminde baskın olduğunu söylemektedir. Köran'ın 2004 yılında açmış olduğu "Çeşitlemeler" sergisi sanatçının farklı betimlemelerinin bir arada görülebilmesi için iyi bir örnektir. " Boyanın spontan akıcı efektinin resmin örgüsünde kullanıldığı yapılarda, figüre alternatif olarak, soyut dörtgen renk bloklarının hakim olduğu kurgularla, kompozisyonu sağlamlaştırma yoluna gidilmiştir. Köran'ın resimlerinde soyut kurgulamanın daha da ötesinde, biçimler kırılarak, bükülerek, yer yer kesilerek ya da üst üste bindirilerek

çağdaş bir yapıyı oluşturur.”²⁶⁴ “Köran, çoğu kez fotoğrafa özgü gerekçeli anın resimdeki karşılığını arıyor olmaktan ötürü, önce jسته odaklı sahneleme (mizansen) üzerinde yoğunlaşıp – Boynuzlar dizisini anımsayalım -, daha sonra görsel biçemi kollama kaydıyla figür ile dipyüzeyi (mekan) birbirinden bağımsız şekilde tasarlar; figür büyük ölçüde insan’dır burada; mekan tasarımı ise buna eklenen özerk dipyüzeye işaret eder; ve bu da, resmin sadece anlam boyutuyla (semantik) değil, düzenlemeye ilişkin öğeleriyle de (sentaks) yeterince hesaplaşmasına fırsat tanır ona; biçeme değgin örgensel bütünlük, birinin öbürünü tamamlamasıyla kotarılmıştır böylece.”²⁶⁵ Köran’ın bükülen, kırılan ve/veya çoğalan figürlerinin arkasındaki “mekan” doğa/yaşantısından yola çıkarak seçtiği mekan görünümünün bir kurgusundan oluşmaktadır. Sonuç olarak Temür Köran’ın resminde sadece “mekan” için değil ama tuvalin bütününde hem kompozisyon hem de kavramsal açıdan kurgusal bir yöntem izlendiği açıktır.



Resim 154: Temür Köran, 1999, Ahşap/Akrilik, 120x200cm.

3.8.2 İrfan ÖNÜR MEN

İrfan Önürmen, sosyal olgulara ve toplumsal sorunlara duyarlı ve bu konulara olan hassasiyetini, gerek resim; gerek yerleştirme; gerekse kolaj gibi farklı yöntemleri kullanarak ifade eden bir sanatçıdır. Önürmen’in öğrenciliğinde yaptığı renkli pentür çalışmalarını gazetelerle oluşturduğu yerleştirme ve kolajlar izlemiştir. Bu kolajlar, zamanla iki boyuttan çıkarak yerleştirmeye kolaj arasında bir çizgide kalan arka arkaya asılmış katmanlara dönüşmüştür. “2000’li yıllardan bugüne sürdürdüğü “pentül” adlı çalışmaları, onun 90’lı yılların başındaki düşünsel iklimden etkilendiğini gösteriyor.”²⁶⁶ Bu çok katmanlı sergileme yönteminde sanatçının kullandığı tül, renkle buluşup, resme gönderme yapınca serinin adı “pentül” olmuştur. Gazete kullanımı, leke, renk, çizgi ve kolaj Önürmen’in sanatında önemli kırılma noktalarıdır. “Kolaj

²⁶⁴ http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/temur-koran-dan-cesitlemeler-sergisi_9662.html

²⁶⁵ <http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=193>

²⁶⁶ Levent Çalıkoğlu, Postmodern kültür arkeolojisi, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı:573, Aralık 2006, s.36.

“şimdilerde yeni deformasyon olanaklarının yaratıcısı olarak assemblaja, çevre düzenlemesine, heykel ve mimarlık sentezi kavramlar ve eylem gösterilerine dönüşen evrim zincirinin anahtar unsurudur.”²⁶⁷



Resim 155: İrfan Önürmen, Tül

Her ne kadar yöntemler ve malzemeler farklı da olsa İrfan Önürmen'in sanatında mekan hep farklı kavramsal boyutlarıyla yer almıştır. Örneğin sanatçının aşağıdaki resimlerinden ilkinde boyayla tuval üzerine resmedilmiş bir atölye ortamı gözlemlenmektedir. Buradaki mekan anlayışı klasik resmin getirileri doğrultusunda oluşan ve perspektif kullanımıyla sağlanan bir mekandır. Diğer çalışmanın fotoğrafında ise sanatçının tüllerle oluşturduğu çok katmanlı bir eserinden örnek verilmiştir. Bu tülle yapılmış çalışmada, kadın ve erkek figürlerinin içinde bulunduğu mekan katmanlar arasındaki boşlukla yani izleyicinin/bizim içinde bulunduğumuz mekanla elde edilmektedir. Sonuç olarak sanatçı eserlerinde her ne konu veya malzeme kullanırsa kullansın “mekan” üzerine düşünür onun için farklı açılımlar geliştirir.



Resim 156: İrfan Önürmen, Atölye, 2000, Tuv.Üz.Yğb.

²⁶⁷ http://www.irfanonurmen.com/turkish/biyografi_detay3.php?recordID=5

3.8.3 Mustafa HORASAN

Mustafa Horasan, resimlerinde insan ve fantastik figürleri bir arada betimlemektedir. Hayvansî figürler ve insan imgeleri Horasan'ın resimlerinde devamlı ilişki halindedirler. Sanatçının resimlerinde kullanıldığı doku ise, fantastik dünyasını vurgulamasında yardımcı bir elemandır. Her ne kadar Horasan'ın resimleri figüratif ve renkçi olarak dikkati çekse ve “mekan” ikinci planda kalsa da sanatçının mekan anlayışına değinmek faydalı olacaktır. “Horasan somut, koordinatları belli bir mekan yanılsamasıyla, boşluğun yeniden üretimini üstlenmiştir esasen – dolayısıyla tıpkı içerdığı şeyler gibi, kendisi de aksesuardır mekanın.”²⁶⁸ Sanatçı farklı hayvanlardan esinlenerek yaptığı boynuzlu ve/veya zebra desenli figürlerini doğadan yola çıkarak oluşturduğu gerçeğe yakın bir mekan anlayışı içerisinde betimlemektedir. Bir düştür yola çıkılarak yapılmış hissi yaratan bu resimlerin figürleriyle mekan arasında hem bir bağ hem de bir kopukluk vardır sanki. “Üstelik belirsizliğe mahkumiyet, biçimsel olmanın çok ötesinde, mekandan cinsel kimliğe kadar yaşamı tüm boyutlarıyla kuşatan evrensel bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır burada; karyatidi çağrıştıran heraldik figürler, protez uzuvların oluşturduğu kurmaca bedenler, aslıyla sureti arasındaki sınır çizgisinin silindiği gölge yaratıklar vb. hemen hepsi “istençsiz düşünceler”in uzantısındaki gündüz düşünü anımsatır bize.”²⁶⁹

Horasan'ın “Gün Açarırken” isimli resmi kurgusal bir mekan içerisinde o mekanla tam olarak bütünleşmeyen çıplak, hayvansî üç figürden oluşmaktadır. Yer yer üç boyutlu hissi verilmiş mekan ayrıntıları ve figürler aslında birbirlerinden kopuktur çünkü figürler resmin fonu üzerinde konumlandırılmış gibi durmaktadırlar. Bu da yüzeysel bir görünümü beraberinde getirmektedir. “Horasan da aynı amaçla hesaplaştığı arka planda mekan tasarımına aktarmıştır bunu; ancak, bir yanılsama beklentisinden çok doğrudan doğruya mekanın olanaksızlığı gündemdedir burada – figür, kendisine sonradan eklenen mekan, salt sentaks aracılığıyla diyoloğa girip uyumlu bir bütün oluşturacağı panoya çevirmiştir böylece. Pano ise, kurmaca derinliğin (mekan) hizmetindeki araç olarak, figüre eklentinin parodisidir Horasan'da. Öte yandan, hiç değilse son dört yüzyıl boyunca resmin temel sorunları arasında yer alan mekan kavramı, genelde sadece perspektif ve yanılsamasıyla münasebeti açısından ilgi alanımıza girmesine karşın, yine Merleau-Ponty, derinlik kavramının kendisini sorgularken, birçok şeyi yeniden bulmaya zorlar bizi: “İnsan daima ya bu ya da öbür tarafındadır derinliğin...”Gün Açarırken’de tipik bir örneğiyle karşılaşırız bunun; dipyüzey algının temsil edilmeye elverişli nesnesi yahut boşluk değil, figür ile sözümona ardında yer alan arasındaki “kavrayamadığım bir dayanışma”nın ifadesidir burada.”²⁷⁰

²⁶⁸ Mehmet Ergüven, **Mustafa Horasan**, Art Grup, 1995, s.15.

²⁶⁹ Ergüven, 1995, s.14.

²⁷⁰ Ergüven, 1995, s.83-84.



Resim 157: Mustafa Horasan, “Gün Açarırken”, Tuv.Üz.Yğb.

3.8.4 Kezban Arca BATİBEKİ

Kezban Arca Batıbeki'nin resimlerinde işlenen ana konu 'kadın'dır. Batıbeki, bu erotik ve anlatımcı figür kompozisyonlarında kullandığı öğeleri yapıştırılmış etkisi vererek konumlandırmaktadır. Bu yapıştırma etkisinin yüzeysel bir görünüm vermesi beklenirken; sanatçı, figürleri ve onlarla birlikte betimlenen at, köpek veya kaplan gibi hayvan imgelerini ışık-gölge kullanımıyla hacimlendirmektedir. Dolayısıyla Batıbeki'nin resimlerindeki renk lekeleri bu hacim etkisiyle fondan ayrılmakta ve farklı katmanlar oluşturmaktadır. Kezban Arca Batıbeki'nin “Amazon” isimli resminde at üstünde ok fırlatmakta olan kadın figürünün siyah fon önünde yukarıda değinilen hacimsel etkiyi yaratmaktadır. Batıbeki'nin bu resminde “mekan”, bu atlı kadın figürünün içinde bulunduğu mekan olarak algılanmamalıdır. Burada “mekan” açık-koyu ilişkisiyle sağlanmaktadır. Beyaz renkteki kadın figürünün hacimsel betimlenişi siyah fon üstünde öne çıkmakta ve yine yukarıda açıklanan ayrı bir katman etkisi yaratmaktadır. Sonuç olarak Kezban Arca Batıbeki'nin resimlerinde mekan renk lekelerinin katmanlaşmasıyla elde edilmektedir.



Resim 158: Kezban Arca Batıbeki, 1988, Tuv.Üz.Akrilik, 150x150 cm.

3.8.5 Hale TENER

Hale Tenger de savaş ve “doğu-batı” kavramlarıyla ilgilenen ve yerleştirmeler yapan bir diğer önemli sanatçımızdır. Hale Tenger’in mekanla ilgili yapıtlarına “Kant’ın Portresi” (1994) örnek olarak gösterilebilir. “Kant’ın Portresi”, Tenger’in Polonyalı bir yazarın Kant’la ilgili metninden etkilenecek oluşturduğu bir yerleştirmedir. “Kant’ın Portresi” izleyiciyi ismi dolayısıyla bir resim beklentisine soksa da, Hale Tenger Kant’ın kişiliğini üç boyutlu bir şekilde tasarlamak ve sunmak istemiştir. Kant’ın obsesyonlarından ve alışkanlıklarından yola çıkarak oluşturulmuş bu düzenleme, zifiri karanlık bir “mekan” olarak tasarlanırsa da izleyicinin görmesi için hafif bir aydınlatma yapılmıştır. Hale Tenger bu yerleştirmesi için yaptığı araştırmaları şu sözleriyle anlatmıştır: “Kendim de obsesif bir insan olduğum için bana çok ilginç gelmişti. Ama dediğim gibi özellikle Boleslav Micinski’nin Kant’ın Portresi çok kuvvetli bir metindi. Sıcak yerlerde akrep gelmesin diye yatakların ayakları içi su dolu kapların içine konur. Bunu aşırı kontrol hissini iyice arttırmak için yapmıştım.”²⁷¹. Tenger, Kant’ın kendine hatırlatma olarak yazdığı “Kötü rüyalardan, kabuslardan sakın” notundan esinlenerek “mekan”ı yerleştirdiği ayakları su dolu kaplara sokulmuş yatakta, dikenli bir yastık kullanmıştır. Böylece yatakta yatanın kabus veya rüya görmesine mani olacak rahatsızlık verecek bir unsur sağlamıştır. Ayrıca sanatçı, bu entelasyonda Kant’ın obsesyonlarıyla bağlantılı olarak odalardaki tüm eşyaları doksan derecelik açılarla yerleştirmiştir. Sonuç olarak, Tenger’in sanatında “mekan”, resmin içerisindeki perspektif kullanılarak oluşturulan yanılsamadan, gerçek üç boyuta dönüşmüştür.

²⁷¹ Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’LI YILLARDA TÜRKİYE’DE ÇAğDAş SANAT**, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.271.



Resim 159: Hale Tenger, “Kant’ın Portresi”, 1994, Yerleştirme

3.8.6 HAFRİYAT

90'lı yıllarda enstalasyon ve yeni medya teknikleriyle yapıt üreten bir diğer sanatçı topluluğu ise Hafriyat'tır. Hafriyat; Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, Mehmed Erdener, Erim Bayrı, Antonio Cosentino, Neriman Polat ve Emre Zeytinoğlu'ndan oluşan bir sivil inisiyatifdir. Çoğu resim eğitimi almış olan bu topluluk, bazen toplumsal sorunları, bazense grubun bireysel yönelimlerini vurgulayan eserler ortaya koymaktadırlar. Hafriyat, resim sanatıyla yeni medyanın; gerçekçi resim anlayışıyla soyutun arasında tam olarak belirgin olmasa da varlığını hissettiren bir çekişmenin döneminde her iki taraftan da olmadığını göstermeye çalışmak durumunda kalmıştır. Mustafa Pancar bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır: "Biz her haliyle, bir şekilde ortada kaldık aslında. Ne geleneksel olabildik ne de tam modern olabildik. Aslında bu çelişkiden doğan bir melez sanatçı tipi Hafriyat'ın bel kemiğini oluşturdu. Çünkü bu amatörlik her zaman iyi niyeti yaşatabilecek bir ortamı geliştiriyordu."²⁷²

²⁷² Çalıköğlu, 2008, s.17.



Resim 160: Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”, Tuv.Üz.Yğb., 127x165cm.

Gruba ismini, Mustafa Pancar'ın 1995 yılında yaptığı "Hafriyat" isimli resmi vermiştir. Hakan Gürsoytrak'ın, Antonio Cosentino'nun veya Mustafa Pancar'ın resimleri dışavurumcu (ekspresif) tarzda değerlendirilebilir çünkü fırça darbeleri ve renk kullanımı bu doğrultudadır. Bu sanatçılar gerçek olandan yola çıkarak bazen gerçekçi, bazense soyutlama olarak değerlendirilebilecek yapıtlar ortaya koymaktadırlar. Pancar'ın “Hafriyat” resminde de, sanatçının odaklandığı manzara dışavurumcu (ekspresif) bir şekilde betimlenmiştir. Mustafa Pancar, yukarıda “Hafriyat”ı amatör ruhu devamlı bir şekilde korumaya özen gösteren bir topluluk olarak tanımlarken son derece mütevazidir ve işin ilginç tarafı grubun ismini aldığı bu resim de konu olarak sade ve hayatın içinden bir eylemi, “hafriyat”ı göstermektedir. Genellikle gerçekçi ve dışavurumcu tarzda çalışan Pancar'ın dışında bu grubun içinde resim, video ve yerleştirme alanında eserler de üretilmektedir.

3.8.7 Serkan ÖZKAYA

9.Uluslararası İstanbul Bienali'Nde Serkan Özkaya ise, orijinali Floransa'da bulunan Michelangelo'nun 'Davut' heykelini birebir boyutundan da büyük bir ebatta, yatay kesilmiş strafor dilimlerinden işleyerek inşa etmiştir. Michelangelo'nun 'Davut'u gibi, yüzyıllardır başyapıt olarak nitelendirilen birçok sanat eserinin kopyalarının, promosyon amaçlı modellerinin ve farklı işlevsel niteliklere sahip örneklerinin (kitap ayırıcı, yelpaze, şemsiye veya bardakların üzerindeki baskıları) sorgulanmış olacağı bu devasa çalışma ne yazık ki Deniz Palas Apartmanı'nın önündeki yerine yerleştirilmesinden birkaç dakika sonra devrilerek parçalanmıştır. Dolayısıyla

Özkaya'nın yapıtı yerine, Deniz Palas'ın girişinde yer verilen, heykelin yerleştirilme sürecinde çekilmiş olan video kaydı sergilenmek durumunda kalmıştır.



Resim 161: Serkan Özkaya, “Davut”, 2005, Strafor

3.8.8 Şükran MORAL

Muhafazakâr bir yaşam biçiminden uzaklaşarak ve İtalya'ya göçen Şükran Moral, kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak feminist yapıtlar ortaya koyan bir performans sanatçısıdır. Moral genel olarak yapıtlarında, kadın bedenini ve cinselliğini tepkisel bir araca dönüştürmektedir. Ahu Antmen sanatçı için şunları belirtmiştir: “Şükran Moral, kayda değer bir sanatçı: Yalnızca ‘Bordello’suyla bile, yani Yüksek Kaldırım’da hayat kadını oynadığı o ünlü performansı ile bile, Türkiye’de performans sanatının ‘ana kraliçe’lerinden biri olmayı hak ediyor.”²⁷³Bordello (Genelev)

Şükran Moral, kadının meta olması, kızlık ve namus vb. bir çok tabular üzerine sanatını gerçekleştirmektedir. Genelde performanslar gerçekleştiren sanatçı bu eserlerini videoya da almaktadır. Kendini İsa gibi çarmıha gemesi veya Jinekoloji Sandalyesi gibi çarpıcı ve adından söz ettiren performans ve videolarının yanında özellikle mekan üzerine yoğunlaştığı “Hamam” sa bunlardan ayrılmaktadır. Burada sanatçı tepkisini farklı bir şekilde dile getirmekte, bakışını tabulaştırılmış bir mekanın aurasına çevirmektedir.

1997 yılında Şükran Moral’ın “Hamam” isimli video yerleştirmesi, geleneksel bir mekan olan erkekler hamamında geçmektedir. Sanatçı hamamda çıplak bir şekilde banyo yaparken videoya alınmıştır. Burada Ingres’in “Kadınlar Hamamı” resmine ve

²⁷³ <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=928952>

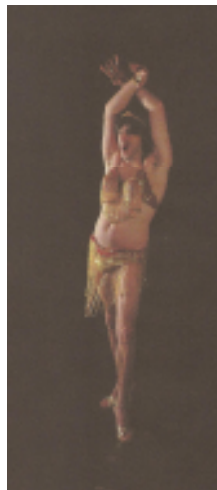
Batı'da algılanan oryantalist hamam görünümlerine farklı bir bakış açısı getirilmektedir. "Moral "cins ayrımının bu en tarihsel mekanını erkeklerden oluşan bir harem haline getirmekte; tensel ve egzotik bir resimsellikten beslenen bir sinema dilini kullanarak bu geleneksel mekana ilişkin eşcinsel ve erkek-şovenist fantezilerin bir eleştirisini yapmaktadır."²⁷⁴



Resim 162: Şükran Moral, "Hamam", 1997, Performans / Video

3.8.9 Kutluğ ATAMAN

Türk Çağdaş Sanatı içerisinde video sanatını başarılı bir şekilde yurtdışında da temsil eden sanatçılarımızdan birisi de Kutluğ Ataman'dır. Ataman, şu an, İstanbul, Londra ve Buenos Aires gibi üç farklı şehirde yaşamını sürdürdüğü ve daha önceden Berlin ve Los Angeles'de de yaşama fırsatı bulduğu için, farklı ülkelerin sanat havasını soluma fırsatına sahip bir sanatçıdır.



Resim 163: Kutluğ Ataman, "Türk Lokumu", 2007, Performans

²⁷⁴ Koçak, Eylül 2007, s.91.

Kutluğ Ataman için “mekan” hem sanatını destekleyen ve eserini ortaya çıkaran bir unsur hem de eserinin tanımlanmasında önemli bir olgudur. Bu durum sanatçının iki ayrı videosuyla açıklanabilir. 2007 yılında New York Armory Show’da sergilenen “Türk Lokumu” isimli videosunda mekan, eseri destekleyen, dikkati görülmesi/izlenmesi planlanan ana karaktere çekmeye yönelik bir yan unsurdur. “Türk Lokumu” ismi Batılı ülkelerin Türkiye’ye bakışına bir eleştiridir. “Türk Lokumu’nda Ataman Türkiye’ye özgü göbek dansı kıyafetlerini giyinmiş ve kendisini tamamen bir dansöze benzetmiştir. “Ataman’ın göbek dansını gerçekleştirdiği boş mekan, kılık değiştirmek için kullandığı her bir detayı seçişindeki titizliği daha da vurguluyor: altın saçaklı pullarla bezeli son derece abartılı bir oryantal dans kostümü, aynı tarzda bilezikler, ışıltılı bir taç, yüksek topuklu lame ayakkabılar ve uzun siyah bir peruk. Sanatçının “Türk Lokumu” olmak için geçirdiği bedensel dönüşüme de değinmek gerek. Kendisini yapıtın öznesi olarak ilk defa konumlandıran Ataman, alışlageldik oryantal dansöz stereotipine uyabilmek için 18 kilo almış.”²⁷⁵ Sonuç olarak, dekora yer verilmemesiyle, sadece ana karakter olan Ataman’ın kendisine odaklanması sağlanmıştır böylece boşluğun önemine dikkat çekilmektedir.



Resim 164: Kutluğ Ataman, “Semiha B.Unplugged”, 1997, Video

Kutluğ Ataman’ın ilk kez 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde gösterilen 1997 yılında yapmış olduğu “Kutluğ Ataman’ın: Semiha B. Unplugged” adlı videosunda ise, abartılı takıları, maskesi, kıyafetleri, eşyaları ve hareketleriyle Berksoy, kendisini, eski aşklarını, annesini ve hayatına dair birçok şeyi anlatmaktadır. Ataman’ın bu video enstasyonu, çıplak haliyle 27 saat, temizlenerek son hali olan 8 saate indirilmiş

²⁷⁵ Emre Baykal, **Kutluğ Ataman**, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2008, İstanbul, s.10.

oldukça uzun bir eserdir. İzleyici kendi hayatına, sanata, çocukluk anıları ve daha bir çok düşünceye dair düşünmeye başlamaktadır. Semiha Berksoy'un yatağı ve odası, bir sahneye dönüşmüş ve video enstalasyonun algılanmasında önemli bir rol sahibi olmuştur. Dolayısıyla video sanatındaki “mekan” a bir resmin “mekan” ıyla aynı şekilde bakmak doğru olmayacaktır. Ataman'ın bu videosunda mekan, Berksoy'un kimliğine dair izleyiciye yüklü bir şekilde bilgi vermektedir. Sanatçının yukarıda incelenen “Türk Lokumu” videosundaki gibi mekan boşluktan oluşsaydı “Kutluğ Ataman'ın: Semiha B. Unplugged”ı kesinlikle aynı tadı veremezdi. Sonuç olarak Kutluğ Ataman'ın video enstalasyonlarında “mekan” eseri tamamlayan önemli bir unsurdur.

3.8.10 Bülent ŞANGAR

Tam olarak Video sanatı içerisinde gösterilemese de fotoğraf-video-enstalasyon gibi farklı disiplinlerle çalışan bir diğer güncel sanatçı ise Bülent Şangar'dır. Şangar, Resim Bölümünden mezun olmasına karşın, sanat hayatının başından itibaren bu reddedilemez disiplini hem kabullenmiş, hem de ona alternatifler aramıştır. Şangar'ın öğrencilik dönemi olan 80'li yıllarda, Türk ressamları arasında Yeni Dışavurumcu (Neo-Ekspresif) anlayış hakim olsa da Bülent Şangar, yurtdışında güncel olan yeni sanat dallarını araştırmaktadır. Bu arayış süreci içerisinde, sanatçının resimden çıkışı (kopuşu değil, çünkü Şangar hiçbir zaman sanatı resimden bağımsız düşünmemiştir), serigrafi (ipek baskı) tekniğiyle mümkün olmuştur. Bülent Şangar için sanat, disiplinlerarası bir olgudur. Şangar, “görselle içeriğin aynı anda birlikte işlevsel olduğu; birinin diğerine tercih edilemeyeceği bir dil üretmek istiyordu.”²⁷⁶ Bülent Şangar sanatı hakkında şu noktalara değinmiştir: “Resmi fotoğrafın içine yerleştirmeye çalışmadım; çünkü daha dolaylı bir ilişki üzerinden düşündüm; daha çok sinema-fotoğraf etkileşimine benzer bir düşünme ve eyleme hali... Buradan hareketle fotografik seriler ürettim; art arda hareketli / durağan görüntüler.”²⁷⁷

Şangar'ın yapıtlarında genellikle kurban, şiddet, kapılar, şüphe, izlenme ve izleme gibi konular işlenmektedir. Şiddet teması Bülent Şangar'ın yapıtlarına 1993 yılında “Kurban” isimli çalışmasıyla girmiştir. Şangar'ın bu eserinde, Taksim Meydanında kurban edilen kişi kendisi, kurbanı boynundan kesme eyleminde bulunansa babasıdır. Serigrafi tekniğiyle yapılan bu eser, bir film karesini

²⁷⁶ Ali Akay; Erden Kosava, **BÜLENT ŞANGAR GERİLİM İMGELERİ ‘Bülent Şangar ile Söyleşi’**, Yapı Kredi Yayınları, 2009, İstanbul, s.110 -> <- 111 (2).

²⁷⁷ Akay; Kosava , s.110 -> <- 111 (4).

çağrıştırmakta ve izleyicide o “mekan”ı izliyormuş etkisi yaratmaktadır. Bu etki Bülent Şangar’ın eserlerinde görülen genel bir duruma işaret etmektedir. Sanatçının neredeyse tüm eserleri ister serigrafi , ister fotoğraf serileri olsun, bir film gibi izlemeye yönlendirmektedir. “İzleme” ve “izlenme” halleri başta resim sanatı olmak üzere tüm görsel sanatların zaten temel sorunudur. Ancak Şangar’ın yapıtlarını farklı kılan taraf, izleyiciyi de o mekana dahil etme isteği uyandırmasıdır. Bu duruma, “Kurban” isimli serigrafiden sonra verilebilecek en başarılı örnek, 2000 yılında Kwangju Bienali’nde de sergilenen ve 1997 yılında çekilen “Katliam” isimli dört fotoğraftan oluşan seridir. “Katliam”da, bir oda ve içinde yerde kıyılamadan yatan insan figürleri gösterilmektedir. Katledildikleri düşünülen bu insanları kapıdan içeri girmekte olan Şangar mı keşfetmiştir, yoksa onun bu olayın gerçekleşmesinde bir payı var mıdır? İzleyici her ne kadar bu olaya tanıklık etse de aslında ne olduğu bilinmemekte ve Şangar da fotoğraflarda olayla ilgili suçlu olabileceği yargısına karşılık kendisini sanık durumundan çıkarmak için bir şaşkın bir hale bürünmüştür. “Katliam”da ve genel olarak Şangar’ın sanatında “mekan” olayın geçtiği bize tanıdık eşyalarla oluşturulmuş bir alandır. “Orta sınıf kültürünü gösteren mobilyalar ve avize ile odanın içinde gazetelerin üst üste yığılması da bu odanın içinde geçen zamana gönderme yapar gibi durmaktadır.”²⁷⁸



Resim 165: Bülent Şangar, “Katliam”, 1997, Fotoğraf

²⁷⁸ Akay; Kosava, s.89.

3.9 2000 Sonrası Türk Plastik Sanatlarında Mekan Arayışları

3.9.1 ODA PROJESİ

“Oda Projesi” İstanbul’da temellenmiş, bir çok sanat disipliniyle ilgilenen yeni nesil bir oluşumdur. Bu oluşum, Özge Açıkcol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel’in Galata’da bir mahallenin içinde konuşlanarak; sanatçı, halk ve farklı kesimlerden insanlar arasında bağ kurmayı hedeflemesiyle ortaya çıkmıştır. “Oda Projesi”nde, kente ait bir “sanat mekan”ının halkla nasıl paylaşılabileceği ve buluşma mekanı olarak kullanılabilecek bu alanın katılımcılarla nasıl dönüştürülebileceği tartışılmaktadır. Galata mahallesinde tutulan ve sanat çalışmaları yapılan ilk evlerinden çıkmak durumunda kalan bu genç sanatçı topluluğuna mahalleli yardımcı olur ve üç odalı yeni bir ev bulunur. Bu oluşumla beraber, mahalle ve dolayısıyla halkla ilişki kurmak söz konusu olunca komşuluk kavramları da gözden geçirilmektedir. “Oda Projesi”ne ismini, sanatçıların kendi özel kullanımları için ayırdıkları iki mekanın ortasındaki oda vermiştir. “Daha önce özel bir mekanken orta odayı, iki özel mekanın ortasındaki odayı kamusal bir alana çevirme ve ortak kullanım için bir davet oluşturma süreci başladı.”²⁷⁹ Burasını bir sanat merkezi, galeri veya atölye olarak isimlendirmek doğru olmaz. Bu alanın varlığıyla amaçlanan, mahallelinin de katılabileceği interaktif projeler geliştirmek ve uygulamak, mekanı dönüştürmek ve orada hep birlikte yeni deneyimler yaşamaktır. Ortaya her zaman bir eser çıkması zorunlu kılınmamakta veya çıkarsa bile bunun uzun ömürlü olması ya da korunması gerekmemektedir. “Biz bu mekanda bir şey üretirken bir nesne üretmeye ya da görünür bir şey üretmeye çalışmadık. Ya da her proje bir süre sonra kendi kendisini yok etti.”²⁸⁰ Ancak doğaldır ki, “Oda Projesi” sadece tüketmeye yönelik olmayan farklı üretimlerin de oluşmasında etkin olmuştur.



Resim 166: Oda Projesi, 2008

²⁷⁹ Çalıkoğlu, 2008, s.60.

²⁸⁰ Çalıkoğlu, 2008, s.66.

Örneğin, “Collective Creativity” sergisi için “Yerden Mekana” isimli bir proje oluşturulmuştur. Bu projede mimari bir yarışma şartnamesi hazırlanmış ve mimarlardan yeni bir mahalle inşa etmeleri istenmiştir. Yarışma jürisi olarak mahalle halkı belirlenmiştir. Değerlendirme günü bütün mimarlar projelerini, paftalarını, maket ve cd’lerini göstermişlerdir. Sonuç olarak yarışmayı, mahallenin tasarımını kendi halkına bırakan, yeni bir tasarımın bir başkası tarafından değil de yaşayan kitle tarafından tasarlanması gerektiğini savunan ve mimar olarak kendisinin yardımcı olabileceğini öneren bir kişi kazanmıştır. Yarışma sonrasında “Collective Creativity” sergisinde ise tüm öneriler sergilenmiş ve böylece mekanla ilgili kolektif yaratıcılık üzerinde durulmuştur.

3.9.2 Nezaket EKİCİ

Kendisi, izleyici, mekan ve zaman dörtlüsünü bir araya getirebildiği performans sanatını seçen Nezaket Ekici, Almanya’da yaşayan ve sanatsal çalışmalarını orada sürdüren bir sanatçıdır. Bedenini bir araç olarak kullanarak sanat yapan Ekici Performans sanatı için şunları söylemiştir: “İzleyici, performanslarımı izlediğinde benim varlığım, kendi varlığı, mekan/zaman gibi birbirinden farklı bir çok unsurla aynı anda iletişim kurmuş oluyor.”²⁸¹ Nezaket Ekici performanslarından birini 2007 yılında Sinop Bienali’nde gerçekleştirilmiştir. Melih Görgün’ün küratörlüğünü yaptığı Sinop Bienali’nde, Sinop cezaevinde kendini saçlarından duvara asan sanatçının amacı, o mekanda yaşanan acıları yansıtmaktır.

Sanatçının Karşı Sanat Çalışmalarındaki “Gözü Kara / Fearless” sergisinde yer alan performansı ise bir tepki niteliği taşımaktadır. Aya Sofya ile ilgili projesi için politik nedenlerle yetkili kurumlardan izin alamayan sanatçı bunu Almanya’da uygulanmıştır. İstanbul’da ise bu projenin hikayesini, seçilebilir bir dille ve tekrar eden kelimelerle vurgulamıştır.



Resim 167: Nezaket Ekici, “Spelling Hagia Sophia”, 2005, Performans/Video

²⁸¹ <http://yazigocmeni.blogspot.com/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html>

3.9.3 Halil ALTINDERE

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer almış bir diğer Türk sanatçı Halil Altındere, geleneksel mekanlardan kopmuş ve merkeze Karaköy ve Beyoğlu'na yaklaşmış Bienal için İstiklal Caddesini ele almıştır. Irk, din ve renk bağlamında oldukça kozmopolit bir yapıya sahip olan İstanbul'un en işlek birkaç caddesinden biri olan 'İstiklal' araçlara günün belli saatlerinde açık olan ve yayalara özgürlük kazandıran bir alan konumundadır. Altındere, Türkiye'nin neredeyse – çarşafılı kişilere çok nadir rastlanan- bütün kesimlerinden insan tiplerini içinde barındıran bu işlek yol için bir proje oluşturmayı seçmiştir. Bu projeye göre sanatçının dikkatini yoğunlaştırdığı nokta, İstiklal Caddesi'nde günün her saati farklı bir olay olması ve bunun insanların gözündeki alışılmışlığı ve uçuculuğudur. Halil Altındere, hırsızlıktan yan kesiciliğe, kavgalardan sivil polisler ve transeksüellerle yapılan laf sürtüşmelerine kadar olumsuz olarak nitelendirilebilecek birçok olaydan, bir güzellik kraliçesinin bisiklete binmesi ve iki iş adamının rap yapması gibi değişik mizansenler oluşturmayı seçmiştir. "Bütün bu sekansların absürlüğüne rağmen, insanlar çabuk, şüpheli bir bakış attıktan sonra yanından yürüyüp gitmektedirler[...] Video, kente göç eden birçok insan gibi caddeyle uzun zamandır kendini özdeşleştiren Altındere'nin İstiklal Caddesi'ne methiyesi niteliğindedir."²⁸²



Resim 168: Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1997, (6 adet) 250x150 cm

²⁸² Vasıf Kortun, 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s.87.

SONUÇ

Tarih boyunca, insanın üretici olduğu her toplumda yaratıcılığının bir göstergesi olarak ortaya konan sanat yapıtları, geçen zaman içinde farklı anlamlar yüklenerek günümüze gelmişlerdir. Sanat yapıtı, insanı insan yapan akıl ile duygu birlikteliğinde var olabilen ve çok boyutlu anlamlar içeren özel ve biricik bir yaratımdır. Sanat yapıtının 'biricik' olmasının temel nedeni ne sadece insana özgü en önemli özellikler olan duygu ve akıl birlikteliğinde ortaya konmuş olmasıdır, ne de yaratıcısının ona yüklediği özel anlamdır. Gerçek sanat yapıtını 'biricik' ve 'özel' kılan, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta çağdan çağa zenginleşerek organik bir şekilde genişleyen ve uygarlaşmanın temel belirleyicilerinden biri olan çok katmanlı, anlamsal ve estetik yapısıdır. Bu yapı daraldığı, içine kapandığı zaman sanat yapıtının etkisi azalır, genişlediği zaman artar ve çağlara yayılır.

Tarihsel, toplumsal, düşünsel, kültürel, ekonomik ve benzer etkenlerin biçimlendirdiği ve anlamlandırdığı sanat yapıtının plastik yapısının belirleyicileri estetik biçimler ve kavramlardır. Geniş bir boyutta ele alındığında mekan kavramı da bu kavramlardan bir tanesi olarak öne çıkar.

Mekan en dar anlamıyla "içinde yaşanılan yer, fiziksel ortam; uzay, feza" anlamlarını içerir. Bununla birlikte "mekan algısı" taşıdığı fiziksel ve kültürel boyutlar açısından farklı farklıdır.

Daha kapsayıcı bir tanımla "insanın iç dünyasını ve yarattığı kültürü birebir yansıtan önemli bir yaşam alanıdır mekan". Descartes'in yaklaşımıyla söylersek "mekan ve madde aynı şeylerdir. Bunun içindir ki boş mekan olmaz; zira bu, bir madde olmadan mekan olması demektir ki bu da mümkün değildir."²⁸³ Madde olmadan mekan olamayacağı belirlemesi kesin bir sonuç ise mekanın ve maddenin ayrımının ya da birbirinden ayrılmazlığının nerede başlayıp nerede bittiğinin belirlenmesi ile konu açıklığa kavuşmuş olacaktır.

Konuya plastik sanatlar açısından yaklaşıldığında, mekanın derinlik ya da Fransızca'dan gelen bir terim olan *espas* (*espace*) kavramıyla çoğu zaman yan yana ele alındığı ve form-fon ilişkisi bağlamında değerlendirildiği görülür.

Bu eser metni çalışmasında ele aldığımız ve irdelediğimiz yanıyla mekan, resim ve heykel türü plastik sanat ürünlerinde yansıtma ve yansıma sorunsalına görsel ve düşünsel açıdan nasıl yaklaşıldığı ile ilgilidir.

²⁸³ Çalıkoglu, **Rahmi Aksungur**, s.30.

Üç boyutlu bir nitelik taşıyan, yani maddesi ve mekanı somut olan heykelin yanında somut madde ve somut mekandan yoksun, sadece madde ve mekan yanılsamasına dayalı bir üretim biçimi olan resim sanatının yan yana ve birlikte ele alınıp değerlendirilmesi hem zaman dizinsel (kronolojik) süreç yönünden hem de sonuç açısından oldukça karmaşık bir yapı ortaya koyar. Böylesi bir bakış açısı ve yaklaşımla yola çıkanlar sonuçta, Doğal mekan, Kurgusal mekan, Yansıtmacı mekan, Parçalanmış mekan, Çizgisel mekan, Uzamsal/Derinlikli mekan, Yüzeysel mekan, Kuşbakışı mekan, Soyut mekan, kozmik mekan ve Kavramsal mekan gibi farklı mekan türlerinin var olduğunu belirlemişlerdir.

Bu noktadan yola çıkarak “Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Mekan Olgusu ve Kırılma Noktaları” konulu bu eser-metin çalışmasına, zamandizinsel bir yaklaşıma bağlı belli bir plan ve program dahilinde yaklaşılmış; sırasıyla, önce mekan kavramına değinilmiş , daha sonra sanat tarihi içerisinde plastik sanatlarda mekan olgusu ile ilgili gelişmeler araştırılmış ve kırılma noktaları saptanmıştır. Son olarak, “mekan”ın Türk Plastik Sanatlarındaki kullanımı ve güncel sanattaki durumu ele alınmıştır.

Buna göre, önce resim ve heykelin daha sonra ise sınırları geçişken farklı sanatların bir araya gelerek oluşturdukları Güncel Sanat türlerinin –gecikmeli de olsa- Türk Plastik sanatlarında nasıl yansıma bulduğuna ve farklı sanatsal üretimlerin ortaya çıkmasındaki rolüne değinilmiştir.

Eser-metni çalışmasında ayrıntılı olarak ele alınan bu konuların burada bir daha yinelenmesi gereksizdir. Esasta toplumu eğitmeye, bir şeyler anlatmaya ve betimlemeye yönelik yanılsamacı* bir bakış açısıyla biçimlenen Batı resim ve heykel sanatları 19.yüzyılın son çeyreğinden başlayarak –bir diğer kanalda- Modernist tavra yönelmiştir. Endüstri Devrimi ve teknolojik gelişmelerin hızlandığı bu yönelim 20.yüzyıl boyunca resim ve heykel sanatlarında yeni gelişme ve açılımların ortaya çıkmasına da neden olmuştur.

Batı resim sanatı söz konusu olduğunda, kökleri bir yandan çok gerilere götürülebilen, öte yandan günümüze uzanan ve deyim yerindeyse esas gövdeye bağlı iki ana daldan çok daha geniş bir alana ve zamana yayılmış olanı ‘yanılsamacı yaklaşım’dır. Lionello Venturi’nin kitabına koymuş olduğu “Modern Sanata Doğru Dört Adım”** başlığından yola çıkarsak Giogione, Caravaggio, Manet ve Cezanne gibi

* Gombrich, **Art and Illusion**, Princeton University Press, 1972, USA

** Venturi, Lionel, **Four Steps Toward Modern Art**, Colombia University Press, NewYork, 1956

*** İpşiroğlu, Mazhar ve Nazan, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, Aralık 1978, İstanbul

yanılsamacı gelenekten gelen dört büyük ustanın modernist yaklaşım ve düşüncenin gelişip serpilmesindeki rolleri de açıklık kazanmış olur. Bunun sonucunda Cezanne ile başlayan Modernist bakış açısının ortaya çıkardığı ‘yaratıcı yaklaşım’*** ise 19.yüzyılın sonundan günümüze dek etkisini arttırarak sürdüren ikinci kolu oluşturur.

Çağdaş Türk Resim ve Heykel sanatları da doğaldır ki önce(likle) “yanılsamacı gelenek”ten beslenmiş ve zamanla modernist yöne doğru genişlemeye başlamıştır.

Fatih Sultan Mehmet’in zamanında ve sonrasında kurulan birkaç karşılıklı ilişkiyi saymazsak Batılı anlamda Türk resim sanatının kökleri Tanzimat döneminden geriye götürülemez. Bu nedenle, yukarıda değinilen “mekan türleri” bağlamında “Çağdaş Türk Plastik Sanatlarında Mekan Olgusu ve Kırılma Noktaları” konusundaki yorum ve çıkarımlarımız da Tanzimat ile günümüz arasında ortaya konanlarla sınırlı ve Batı’daki çıkarımlara koşut bir nitelik taşır.

Bir Batılı sanat yazarının yorumuyla Tanzimat öncesini özetlersek, “Avrupa etkisinden önce Türk resmi tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Minyatürlerin çoğunda İran etkisi görülüyordu. Geleneksel resim dili, işaretlerden ve süslemelerden oluşuyordu.”²⁸⁴

Çok genel bir yaklaşımla Çağdaş Türk Resim Sanatının Tanzimat’tan Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına dek önce perspektifi ve mekan algısı yetkinleşmemiş saf yürek işlerle, daha sonra ise mekan dahil hem biçimsel hem de biçimsel olarak giderek yetkinleşen doğa çıkışlı, yanılsamacı bir ana kanalda çeşitlenerek geliştiği görülür. Ancak bu “gelişme”nin kolay olmadığı da ayrı bir gerçektir. Farklı bir kültür ve buna bağlı bir düşünce sisteminin kavranması ile tümüyle yeni bir sanatsal dilde üretimde bulunmak Erken Dönem Türk ressamlarının karşılaştıkları en büyük sorunlar olmuştur. Bunun sonucunda “Primitif” diye nitelenen 1.Kuşak Türk ressamlarının ortaya koydukları –sonradan fotoğraf kaynaklı oldukları anlaşılan- samimi ama birbirinin benzeri resimler perspektif bozuklukları ve atmosferik olmayan mekan algılarıyla da “başlangıçta yapılmış olmanın” tüm açmazlarını bünyelerinde taşımakla birlikte önemli bir kırılma noktası olarak görülebilirler. İşin ilginç Türkiye Resim Sanatının en büyük ustalarından ve “Kurucu Dörtler”den biri kabul edilen Şeker Ahmet Paşa’nın yurtdışına gitmeden önce yapmış olduğu “Talim” kompozisyonu ile yurtdışında eğitim aldıktan sonra yapmış olduğu “Orman” kompozisyonu arasında da perspektif ve mekan algısı açısından bazı “sorunlar” olduğu görülür. Bununla birlikte “Orman” isimli resim üzerine

²⁸⁴ Berger, John, **Şiirin Saati**, Çev:Gönül Çapan, Metis Yayınları, s.111.

yazmış olduğu bir makalesinde John Berger'in "bu sorunları" Şeker Ahmet Paşa'nın özgün, yaratıcı ve doğaya yaklaşımındaki içtenlikli tavrına bağlayarak olumlama bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Orman konulu "Bu resimde mekan fiziksel değil tinseldi. Işık boşluğu yarıp geçmiyor, daha çok dışa yansıyan bir aydınlık izlenimi veriyordu."²⁸⁵

Osmanlı döneminde yurtdışında eğitim gören ressamlarımızın çoğu Paris'te Oryantalist tavrıdaki sanatçıların öğrencileri olmuşlardır. Bununla birlikte, tümüyle oryantalist bir tavırda resimler yapmamışlar Oryantalizm (Osman Hamdi Bey), Barbizon Okulu ve Courbet gerçekliği (Şeker Ahmet Paşa) arasında bir anlayışta üretimde bulunmuşlardır. Ağırlıklı olarak ölü-doğa ve görünüş resimleri üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Oryantalist tavırdan en çok etkilenen Osman Hamdi Bey'in figür-mekan ilişkisini ilk irdeleyen ressamlardan olması, kuramsal perspektifi bilinçli kullanması ve daha başka yönlerden kendisi ve resmi Türk (resim) sanatı için önemli kırılma noktası oluşturur. Hüseyin Zekai Paşa'nın "Ayasofya Mahvili" konulu resmi de iç mekanın ilk kez ele alışı, ayrıntı ile bütünü atmosferik etkiyi bütünleştirecek biçimde büyük bir teknik ustalıklı uzlaştırmasıyla ayrı bir önem kazanır.

Kurucu Dörtler ile 1914 Kuşağı arasında köprü ve geçiş niteliği taşıyan Halil Paşa ise, ilk resimlerindeki akademik tavrını sonraki döneminde atölye mekanından açık havaya çıkarak İzlenimci fırça sürüşü ile rahat bir boyasallığa taşımıştır. Bu durum resimlerindeki atmosferik mekan etkisini de arttırmıştır.

Çallı Kuşağı da denen 1914 Kuşağı ressamaları ise bir süre batıda bulunmalarının ve aldıkları sanat eğitiminin etkisiyle, kendi içlerinde farklılaşan derecelerde, genelde mekan özelde İzlenimci mekan sorunsalını ustalıklı irdelemişlerdir. Nazmi Ziya İzlenimci mekan, Hüseyin Avni Lifij ise simgesel konulu tinsel mekanlarıyla usta işi resimler yapmalarıyla kırılma noktaları oluşturmuş ve kendilerinden sonraki Türk sanatçılarına da teknik ve düşünsel yönden yeni yollar açmışlardır.

Osmanlı'daki Batılılaşma eğilimine bağlı olarak gelişen çok boyutlu ilişkiler Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak bir kültür politikası olarak sanatsal alanda da sürdürülmüştür. Bu bağlamda yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal kimliğinin belirlenmesi için resim, heykel, müzik ve mimari gibi alanlarda da batıya açık bir dünya görüşü benimsenmiştir.

²⁸⁵ Berger, **Şiirin Saati**, s.111.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışına öğrenime gönderilen grubun genel tavrı kendilerinden önceki Çallı kuşağının akademik İzlenimciliğine karşı yeni yollar arayışında ortaya çıkar. Bu ressamlar arasından Almanya'ya gönderilen ve Hans Hoffmann atölyesinde eğitim gören Ali Avni Çelebi ile Zeki Kocamemi Türk resim sanatının o güne kadarki alışıldık çizgisinin sınırlarını zorlamaları, yer yer Kübizm ve Dışavurumculuk kökenli inşacı biçim anlayışıyla Türk resminde figür-mekan ilişkisine yeni ve modernist bir bakış açısı getirmeleriyle önemli bir kırılma noktası oluştururlar.

"Sanat görüneni vermez, görünmeyeni görünür kılar,"²⁸⁶ düşüncesine dayalı bu yaklaşım özelde Türk Resim Sanatı genelde Türk Plastik Sanatları bağlamında yansıtmacı yaklaşımın koşutunda yaratıcı modernist yaklaşıma yeni bir kanal açmayı beraberinde getirir.

Nitekim bu bakış açısında temellenen post-kübist yaklaşım ile daha Cumhuriyetin kuruluşu öncesinde, Kurucu Dörtler ile Çallı Kuşağı ressamlarında gözlemlenen yanılsamacı yaklaşımlar Cumhuriyetin ilk yıllarından modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen 1950'li yıllara ve bugüne dek ağırlıklı bir biçimde etkisini sürdürmüş ve bu yaklaşımlar mekan sorunsalına da birebir yansımıştır.

2.Büyük Bölüşüm Savaşı sırasında ABD'nin yaşama geçirmeye çalıştığı Kültür Politikası çerçevesinde Sosyalist Blok dışındaki ülkelere ve Türkiye'ye uzanan "Soyut Resim Rüzgarı" 1940'lı yılların sonundan başlayarak ve giderek etki alanını genişleterek tüm 50'li ve 60'lı yılları içine alacak biçimde lirik soyut, geometrik soyut ve soyutlamacı yaklaşımlar biçiminde çeşitlenerek Türk Plastik Sanatları için hem düşünsel hem de biçimsel açıdan soyut mekan'a bağlı yeni kırılma noktaları oluşturur.

ABD ve Avrupa ile sıklaşan ilişkiler sürecinde farklı Türk sanatçıları etkisi altına alan bu yaklaşım Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da alışıldık sezgisel tavrından uzaklaşarak Rothko sevgisi ve renk tutkusu çerçevesinde akılcı bir sanatsal üretim biçimi gerektiren kolajın ve hazır gereçlerin kullanımına yönlendirir. 1960-70 yılları arasında, kum, çakıl, oto macunu, tutkal, Anadolu kilimi vb. hazır gereçleri (ready made) tuvallerinde kullanması, bu çerçevede Türk Resmi içinde yeni bir kırılma noktası olarak belirginleşir.

60'lı yılların ikinci yarısından başlayarak sanatsal üretimi yoğunlaşan ve Türk Plastik Sanatları içinde ahşap, dikenli tel, kapitone ve benzeri birbiriyle uyuşmaz gibi görünen hazır gereçleri düşünsel ve eleştirel içerikli Neo-dada ve Pop kökenli

²⁸⁶ Nazan İpşiroğlu, Klee'nin Dünya Görüşü ve Sanatı, **Cumhuriyet Kitap**, 31 Mart 2011, sayı:1102, s.16.

alışmalarında büyük bir yalınlık ve ustalıkla kullanan Altan Gürman, mekan olgusunda hem plastik hem de düşünsel açıdan başka bir kırılma noktası oluşturur.

Tek tek isimlere değinmeden belirtirsek, 70'lerden başlayarak Türk Plastik Sanatlarında Toplumsal Gerçekçi, Yeni Figürücü, Soyut, Pop, Fotogerçekçi, Kavramsalci nitelikteki farklı eğilimler, yan yana ve bir arada kendilerine yaşam alanı bulma çabası içinde oldular. Gelenekle bağı daha belirgin olan yanılsamacı eğilimlerin mekana yaklaşımında çeşitlikler görülürken, biçimsel yanı ağır basan yaratıcı yaklaşımların mekana bakışı hem düşünsel hem de biçimsel boyutu ile diğerlerinden farklılaşarak Kavramsal mekan çerçevesinde yeni bir arayış içine girdi.

İlk bakışta, Kübist, Ard-Kübist, Dadacı, Yeni Dadacı, Kavramsalci yaklaşımların devamındaymış izlenimi veren Eylem Sanatı, Yerleştirme ve Video Sanatı türleri üretimlerde, mekan bir yanıla modernist çeşitli kırılma noktalarını bünyelerinde barındırırken bir diğer yanıla modernizm-sonrası (Post-modernist) mekan dahil, çeşitli biçimsel ve biçimsel sorunları da uygulama alanına taşıdıkları görülür. Türk Plastik Sanatları içinde kendilerine yer bulan bu yaklaşımlardan bazıları katıksız bir tavır sergilerken, bir bölümü de bir yanıla yanılsamacı geleneğe, diğer yanıla modernist tavra yaklaşarak sanatın kesintisiz, doğrusal bir gelişme süreci olmadığı, bazen aklın bazen sezginin öne çıktığı, bazen yaşama yaklaşp bazen uzaklaştığı dairesel bir dönüşüme dayalı insani bir üretim biçimi olduğunu somutlaştırır gibidirler. Bu durum, mekan sorunu düşünsel ve plastik açıdan ele alındığında da benzer ipuçları ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, Türk Plastik Sanatlarında düşünsel, plastik ve estetik açıdan ortaya konanlar Batı'da üretilenler ile eşzamanlı bir üretim sürecinde ortaya konmasalar, biçim-biçem yönünden daha yoksul ve dar bir çerçeve çizseler de, -kitle iletişim araçları ile teknolojiadaki büyük hızlanma nedeniyle-mekan dahil pek çok konuda süresi eskiye göre kısalan "gecikmeli devamcılar" niteliğini taşırlar saptamasında bulunmak yanlış olmayacaktır.

KENDİ YAPITLARIM ÜZERİNE

Sanatçının fikrini uygulamaya geçirmeden önce izlediği yöntem, genelde taslak oluşturma ya da çalışmanın eskizini veya etüdünü yapma şeklindedir. “Çizgi” temelinde başlayan bu süreç, bilgi ve deneyimler doğrultusunda kendine farklı yollar bulur.

Sanatsal çalışmalarımın başlangıcında izlediğim yol da, nesnelerin mekan içerisine eskiz niteliğinde genel olarak yerleştirilmesinden oluşur. Yaşadığım alan, yani içinde bulunduğum mekandan yola çıkarak oluşturduğum siyah, beyaz ve ara değerlerdeki çalışmalar göründen yola çıkan bir görselleştirme çabası üzerine gelişmiştir. Bu mekanlar genelde atölye veya yatak odası gibi üretimimi gerçekleştirdiğim alanlar olmuştur. Daha sonradan nesne, figür (genelde hayvan figürleri) ve mekan ilişkisinin etüt nitelikli biçimsel araştırmaları, boya kullanımıyla istediğim etkiyi vermemeye başlayınca, içinde bulunduğum mekanlardan aldığım görüntülerin resmime yansması da değişmiştir. Eskiz ve etüd kullanımından sonra bu aşamada yaptığım kolajların, resimde mekan algısına bakışımı değiştirmeme büyük etkisi oldu.

Kolajlarla açık-koyu dışında renkle de istediğim etkiyi yakalayabileceğimi fark edip daha özgür olmaya, kendimi içinde bulunduğum alanla sınırlandırmamaya yönlendirdim. Bu dönemde eskizlerin yerini tamamen kolajlar almıştır ve bunların boyayla tuval düzlemine aktarılması hedeflenmiştir. Ancak bir süre sonra kolajlar da tek başlarına yeterli olmamaya başlamışlardır. Zaten en baştan beri amaç, kolajı birebir aynen tuvale aktarmak değildir. Resmim, üretim aşamasında başta planlanmamış olan farklılıklara ve yeni gelişmelere açık bir şekilde evrilmiştir. Kolajlar beni, renk ve elemanların boyutlarıyla ön-arka ilişkisini vermeye yönlendirmiş ve en önemlisi kendi kurgusal mekanımı oluşturmama teşvik etmiştir.

Dolayısıyla, ilk başta biçimsel etki ve yanılsamacı bir anlayışla oluşturulmaya çalışılan doğayı keşfetmeye yönelik tutum, zamanla yerini oran-orantı, büyük-küçük, açık-koyu, boş-dolu gibi karşıt kavramların ilişkisiyle verilmeye çalışılan kurgusal bir ön-arka etkisine bırakmıştır. Bu kurgusal mekan anlayışını görselleştirmek için kullanılan yer karoları, perdemsî kumaş formları, duvar, kağıt veya tuval düzleminden yola çıkılarak yerleştirilen farklı planlar, ne tam olarak bir iç mekan (interior) ne de bir dış mekan olarak algılanmaktadır. Kullandığım elemanlar ve onları yerleştirme şeklim, soyut bir anlayışla değil; bazen soyutlamaya giden bir yoldadır. Resmin yapım aşamasında ve/veya sürecinde ihtiyaç duyduğum özgürlük, bazı elemanların

soyutlamaya doğru gitmesi gerektiğini bana hissettirmektedir. Yer karoları, dama taşları ve benim için resim dosyasını ya da farklı kağıt dokularını temsil eden bu elemanlar mekana özgü referanslardır.

Sonuç olarak, bu Eser-Metin çalışması, bana içinde yaşanılan alan olan “mekan”ın, sanat tarihi içerisinde yüzyıllardır nasıl ele alındığını anlamam konusunda ve kendi yaptığım çalışmaları bu süreç içerisinde konumlandırmam konusunda büyük katkısı olmuştur. 19.yüzyılın sonuna dek süren yanılsamacı mekan anlayışı ve sonrasında özellikle Cezanne, Picasso, Braque, Duchamp ve Maleviç gibi daha bir çok kırılma noktasını oluşturan sanatçılar ve onların yaratıcı tutumları doğrultusunda oluşan kavramsal mekan anlayışları sonucunda etkilenen, Türk sanatı da 19.yüzyıldan oldukça farklı bir noktaya gelmiştir. Benim resimlerim de bu ‘gecikmeli’ derinlik anlayışının bir devamı olarak, kurgusal bir ön-arka ilişkisinin izini sürmektedir.



**Resim 1: Burcu Ayan Ergen, “Silüet”, 2010,
Tuv.Üz.Karışık Tek., 116x89cm.**



**Resim 2: Burcu Ayan Ergen, “Kırmızı” Diptik I, 2010,
Tuv.Üz.Kar.Tek, 100x80cm.**



**Resim 3: Burcu Ayan Ergen, “Kırmızı” Diptik II, 2010,
Tuv.Üz.Kar.Tek, 100x80cm.**



**Resim 4: Burcu Ayan Ergen, “Sarılı Kurgu”, 2010,
Tuv.Üz.Kar.Tek., 89x116 cm.**



**Resim 5: Burcu Ayan Ergen, “Derin Kırmızı”, 2010, Tuv.Üz.Kar.Tek,
116x89cm.**



**Resim 6: Burcu Ayan Ergen, “Açık Mavi”, 2011, Tuv.Üz.Kar.Tek.,
80x100cm.**



Resim 7: Burcu Ayan Ergen, “Kırmızı Şerit”, 2011, Tuv.Üz.Yğb.,
120x100 cm.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- AKAY, Ali; KOSAVA, Erden, "Bülent Şangar Gerilim İmgeleri", Yapı Kredi Yayınları, 2009, İstanbul
- AKDENİZ, Fikri, "Altın Oran ve Fibonacci Sayıları", Nobel Kitabevi, 2007
- ANTMEN, Ahu, "Türkiye Sanat Yıllığı 2000", 2001, İstanbul
- ARNHEIM, Rudolf, "Görsel Düşünme", Metis Yayınları, 2007
- ATAKAN, Nancy, "Arayışlar", Yapı Kredi Yayınları, 1998, İstanbul
- ATKINS, Robert, "Art Speak", 1990-93, Abbeville Press, New York
- ATKINS, Robert, "Art Spoke", 1990-93, Abbeville Press, New York
- BATUR, Enis, "Başkalaşım I-X", Yapı Kredi Yayınları, 2000, İstanbul
- BAYKAL, Emre, "Kutluğ Ataman", Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2008, İstanbul
- BEUYS; Kounellis; Kiefer; Cucchi, "Bir Katedral İnşa Etmek", Sel Yayıncılık, 2005, İstanbul
- BERGER, John, "Görme Biçimleri", çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1986, İstanbul
- BERGİL, Mehmet, "Doğada/Bilimde/Sanatta Altın Oran", Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1988, İstanbul
- BERK, Nurullah; Turani, Adnan, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, cilt:2, Tılgat Yayınları, İstanbul
- BERKSOY, Funda, "20.y.y Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik", 1998, İstanbul
- BERSANİ, Leo; Dutiot, Ulysse, "Fakir Sanat Beckett Rothko Resnais", Dost Yayınları, 2006, Ankara
- BİGALI, Şeref, "Resim Sanatı", 1976, İstanbul
- BOZDOĞAN, Sibel, "Modernizm ve Ulusun İnşası", Metis Yayınları, 2002, İstanbul
- BUCHOLZ, Elke; Zimmerman, Beate, "Picasso", Literatür Yayınları, 2005
- BURKE, Peter, "Avrupa'da Rönesans", çev:Uygar Abacı, Literatür Yayınları, 2003
- BURNETT, Ron, "İmgeler Nasıl Düşünür?", Metis Yayınları, 2007
- "Cezanne", Literatür Yayınları Mini Sanat Dizisi, 2005
- CHENG, Francois, "boşluk ve doluluk", İmge Kitabevi, 2006
- CRARY, Jonathan, "Gözlemcinin Teknikleri 'On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine'", Metis Yayınları, 2004
- DECCARTES, Rene, "Felsefe'nin İlkeleri", çev: Mesut Akın, 1664

DÜBEN, İpek, "Resimde Mekan Sorunu: Osman Hamdi TÜRK RESMİ VE ELEŞTİRİSİ:1880-1950, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul

EDGÜ, Ferit, Türk Plastik Sanatları, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, İstanbul

EDGÜ, Ferit, "Kuzgun Acar 'Yarım Yüzyıllık Kopuk Sayfalar'", Türkiye İş Bankası Yayınları, Şubat 2004, İstanbul

ERDEM, Sevim, "Modern Sanat", Kültür Kitabevi, 1963

ERDOK, Neşe, "Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi", 1977, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, "Yoruma Doğru", 1992, Yapı Kredi Yayınları

EROĞLU, Özkan, "Halil Akdeniz Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası", Ütopya Yayınları, 2010

FARAGO, France, "Sanat", çev:Özcan Doğan, 2006, DoğuBatı Yayınları, Ankara

FLORENSKI, Pavel, "Tersten Perspektif", 2001, Metis Yayınları, İstanbul

FOUCAULT, Michel, "Bu Bir Pipo Değildir", çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 1993

GENÇ, Adem; Sipahioğlu, Ahmet, "Görsel Algılama 'Sanatta Yaratıcı Süreç'", Sergi Yayınevi

GOMBRİCH, E.H., "Sanatın Öyküsü", Remzi Kitabevi, 1997, İstanbul

GOMBRİCH, E.H., "Sanat ve Yanılsama", Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul

GÖNENÇ, Turgay, "Türk Plastik Sanatları", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998

GRANT, Kim, "Surrealism and the Visual Arts", Cambridge Yayınları, 2005, USA

HASLAM, Malcolm, "The Real World of The Surrealists", Weidenfeld and Nicolson London, 1978

HARVEY, David, "Postmodernliğin Durumu", çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, 2006, İstanbul

HEINRICH, Barbara, "Gülsün karamustafa" Güllerim Tahayyüllerim", Yapı Kredi Yayınları, 2007

İPŞİROĞLU, Mazhar; Eyüboğlu, Sabahattin, "Avrupa Resmine Gerçek Duygusu", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972, İstanbul

İPŞİROĞLU, Mazhar, "Avrupa Sanatı ve Problemleri", 1946, İstanbul

İPŞİROĞLU, Mazhar; Nazan, "Sanatta Devrim", Ada Yayınları, 1978

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, "Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi", 1977, Cem Yayınevi, İstanbul

İSKENDER, Kemal, "Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği", Gergedan Yayınları, No:19, Eylül 1988

KALİÇ, Sabri, "Deneyisel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol", Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul

KRAUSSE, Anna-Carola, "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü", Literatür Yayınları, 2005

KÜÇÜKŞEN, Ferhunde, "İnsan ve Mekan", Sayed Eleştiri Dergisi, 2009/1

LYNTON, "Modern Sanatın Öyküsü", Remzi Kitabevi

LOWRY, Bates, "Sanatı Görmek", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972, İstanbul

LİTTLE, Stephen, "İzmler 'Sanatı Anlamak'", Yapı Yayın

LEPPERT, Richard, "Sanatta Anlamanın Görüntüsü", Ayrıntı Yayınları, 2002

MADRA, Beral, "İki Yılda Bir Sanat", Norgunk Yayınları, 2003, İstanbul

MUYBRIDGE, Eadweard, "The Human Figure In Motion", Dover Publications, 1955, New York, USA

"Görsel Rehberler SANAT", İnkılap Yayınları, 2008

PLATON (Eflatun), "Timaios", çev:Erol Güney; Lütfi Ay

READ, Herbert, "Sanatın Anlamı", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, İstanbul

RENDİ, Günsal; Erol,Turan, "Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, cilt:1

RUHRBERG, Schneckenburger, Fricke, Honnef, "Art of the 20th Century" volume:1, Taschen Yayınları, 2005

SHAW, Wendy, "Mehmet Güteryüz Retrospektif", Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008

SCHMALENBACH, Werner, "Leger", Thames and Hudson, 1976, New York

SHİNER, Larry, "Sanatın İcadı 'Bir Kültür Tarihi'", Ayrıntı Yayınları, 2004

SKİRA, Albert, "La Peinture Etrusue", 1952, New York

SKİRA, Albert, "La Peinture Romaine", 1953, Paris, New York

ÖZSEZGİN, Kaya, "Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi", Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

TANSUĞ, Sezer, "Çağdaş Türk Sanatı", Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer, "Türk Resminde Yeni Dönem", Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer, "Resim Sanatının Tarihi", Remzi kitabevi

TANSUĞ, Sezer, "Beş Gerçekçi Türk Ressamı", Gelişim Yayınları, 1976

Thema Larousse, cilt:5

TURANİ, Adnan, "Resimde Geometri", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, Ankara

TURANİ, Adnan, "Dünya Sanat Tarihi", Remzi Kitabevi, 2007
"Picasso Konuşuyor", Derleyen: Dore Ashton, Ütopya Yayınları, 2001, Ankara
VENTURİ, Lionel, "Four Steps Toward Modern Art", Colombia University Press, 1956, New York
WILSON, Simon, "Pop", Thames ve Hudson, 1974, Londra
WÖLFFLİN, Heinrich, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları", 1990, Remzi Kitabevi

Makaleler:

ACAR, Barış, Artist modern, sayı:12/95, Aralık 2008
ALTUĞ, Evrim, "İnsanlığın Özüne Dair Renkli Bedenler", Milliyet Sanat Dergisi, sayı:128, Aralık 2006
BERKMAN, Bülent, "Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması", Milliyet Sanat Dergisi, 1987, sayı:176
BATUR, Enis, "Estetik Ütopya", Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları Sanat Dizisi: 5
"Fluxus Yapıtları Türkiye'de İlk Kez Sergileniyor", Cumhuriyet Gazetesi, 1995
EROĞLU, Özkan, "Neş'e Erdok İle Buluşma", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı:19, Mayıs-Ağustos 1995
İPŞİROĞLU, Nazan, "Klee'nin Dünya Görüşü ve Sanatı", Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki, 31 Mart 2011, sayı:1102
KÖKSAL, Ahmet, "İstanbul'daki Sanat Galerileri", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni dizi:17, Şubat 1981
SÖNMEZ, Ayşegül, "Tadı Tuzu Olan Bir Sergi", Milliyet Sanat Dergisi, sayı:578, Mayıs 2007
"20.Yüzyılda Heykel", Sanat Dünyamız Dergisi, sayı:82, Yapı Kredi Yayınları

Ansiklopedi ve Sözlükler:

Büyük Larousse, cilt:15
CASSOU, Jean, "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi", Remzi Kitabevi, 2006, İstanbul
DAL, E., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, cilt:1
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, cilt: 2
HANÇERLİOĞLU, Orhan, "Felsefe Sözlüğü", Remzi Kitabevi, 1973, İstanbul
KESER, Nimet, "Sanat Sözlüğü", Ütopya Yayınları, 2005, Ankara
Okul Sözlüğü, Milliyet, Türk Dil Kurumu, 1997

ÖZSEZGİN, Kaya, "Türk Plastik Sanatları Ansiklopedik Sözlük", Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1995, İstanbul

SÖZEN, Metin; Tanyeli, Uğur, "Sanat kavram ve Terimleri Sözlüğü", Remzi Kitabevi, 1986, İstanbul

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, 1983-84, cilt:9

Kataloglar:

9.Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 2005, İstanbul

"100 Masterpieces in Colour", Galley Press, 1986, İspanya

AYAN, Aydın, "Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi", Türkiye İş Bankası Yayınları, Ocak 2007, İstanbul

AYAN, Aydın, "Tülay Tura Börtocene 'Kaos ve Oluşum 2' ", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

BEYKAL, Canan, "Mustafa Ata", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995, İstanbul

BİLGİN, Zafer, "İbrahim Örs", Bilim Sanat Yayınları, 2005, İstanbul

ÇALIKOĞLU, Levent, "Rahmi Aksungur", Milli Reasürans Sanat Galerisi, Ocak 2004, İstanbul

ÇALIK, Siren, "Şadi Çalık", Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004, İstanbul

ÇALIKOĞLU, Levent, "Modern Türk", Milliyet Sanat Dergisi, sayı:579

Çalıkoğlu, Levent, "Kuzgun Acar 'Boşluğu Kanatan Formlar'", Türkiye İş Bankası Yayınları, Şubat 2004, İstanbul

ENGİNÖZ, Yasemin, "Dosya:9.İstanbul Bienali 'Flying City ile Söyleşi'", XXI Dergisi, 2005

ERGÜVEN, Mehmet, "Neş'e Erdok", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2000, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, "Devrim Erbil", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1995, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, "Alp Tamer Ulukılıç", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1996, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, "Mustafa Horasan", Art Grup, 1995

GİRAY, Kıymet, "Manzara", Türkiye İş Bankası Yayınları

KOÇAK, Orhan, "MODERN VE ÖTESİ Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, Modernist Heykel: Boşaltılmış Mekan", İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, İstanbul

MADRA, Beral, "Uluslararası 2.İstanbul Bienali Geleneksel yapılarda Çağdaş Sanat", İstanbul Kültür Sanat Vakfı yayınları, 1989, İstanbul

MÜRİDOĞLU, Zühdü, "50 Yılda Cumhuriyet, 50 Yılda Güzel Sanatlar, '50 Yılda Türk Heykeli", Akademi Yayınları Mimarlık ve Sanat 8, 1974, İstanbul

OKTAY, Ahmet, "Adem Genç", Bilim Sanat Yayınları, İstanbul

OKTAY, Ahmet, "Aydın Ayan", Bilim sanat Galerisi Yayınları, 1997, İstanbul

OKTAY, Ahmet, "Resim Yazıları", Bilim Sanat Yayınları, 2002, İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya, "Fevzi Karakoç", Tem Sanat Galerisi

TANSUĞ, Sezer, "Ömer Uluç", Artist Yayınları, İstanbul

"Türk Plastik Sanatları", Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998

"Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat Yeni Açılımlar", Editörler: İpek Duben, Esra Yıldız, Mart 2008, İstanbul

Tezler:

AYAN, Burcu, "Uluslararası İstanbul Bienallerinde Katılımcı Sanatçıların Profili", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üni.Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, İstanbul

BEYHAN, Cenk, "Mekan Kurgusu ve 20.y.y. Resim Sanatında Yansımaları", MSGSÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul, 2007

EYİGÖR, Fevziye, "1960'dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları", Sanatta Yeterlik, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, İstanbul

MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun, "Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi", Sanatta Yeterlik Eser Metni, MSGSÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2005, İstanbul

UYGUN, Mustafa, "Başlangıçtan 1950'lere kadar Türk Resminde Manzara", Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, İstanbul

UZUNOĞLU, Meryem, "Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması", Sanatta Yeterlik Tezi MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, İstanbul

Diğer Yayınlar:

"Kavramsal Sanat", Beral Madra 20.Yüzyıl Sanatı Ders Notları, YTÜ., 2001, İstanbul

Web Siteleri:

<http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse91.html>

<http://www.director-file.com/cunnigham/bjork.html>

<http://www.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm>
<http://www.turkishpaintings.com>
<http://www.devabilkara.com/ozgurinturkish.htm>
http://www.sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Hakan+Onur+Metinler&a_id=361&t=4
14
<http://sanatkop.com/index.php/hakan-onur-resim-sergisi/>
http://www.ekici-art.de/e/art/frame_top.html
<http://www.devabilkara.com/ozgurinturkish.htm>
<http://www.gorselsanatlar.org/soyut-675/1950'den-sonra-soyut-sanat-yonundeki-gelismeler/>
<http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-buddha/>
http://kavramsalsanat.blogcu.com/19-yuzyil-turk-resmi_2170668.html
<http://www.uludagsozluk.com/k/isa-nin-son-aksam-yemegi/>
http://yapi.com.tr/Haberler/ilhan-koman-deney-birikiminden-bulgular-dunyasina_61073.html
<http://yazigocmeni.blogspot.com/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html>
<http://yazigocmeni.blogspot.com/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html>
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=193>
<http://art-e.sdu.edu.tr/docs/bolat.pdf>
<http://www.sansursuz.com/node/294697>

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: “Lascaux ve Altamira mağara resimleri”

Resim 2: “Nebamun’un Bahçesi”, M.Ö.1400 dolayları, Duvar resmi, 64x74.2 cm.

Resim 3: Hagesandoros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros,

Resim 4: Miron, “Disk Atan Adam”, M.Ö.450 dolayları, mermer

Resim 5: “Trajanus Sütunu”, M.S.114 dolayları, Roma

Resim 6: “Ekmek ve Balıkların Çoğalması mucizesi”, İ.S.520 dolayları

Resim 7: Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1305 dolayları, Padova’daki Freskler

Resim 8: Masaccio , “Kutsal Üçlü”, 1425-28, fresk, 667x317cm.

Resim 9: Lorenzo Ghiberti, “İsa’nın Vaftiz Edilişi”, 1427, bronz, 60x60cm.

Resim 10: Paolo Uccello, “San Romano Savaşı”, 1450 dolayları, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 11: Piero della Francesca, “Urbino Dükü ve Düşesi”, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 12: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”

Resim 13: Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evliliği”, 1434, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 14: Raffaello, “Atina Okulu”, 1508-1511

Resim 15: Tiziano, “Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri”, 1519-26,

Resim 16: Albrecht Dürer, “İsa’nın Doğuşu”, 1504, Gravür

Resim 17: Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, Tuv. Üz.Yğb.

Resim 18: Albrecht Altdorfer, “İssus Savaşı”, 1528-29, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 19: Hieronymus Bosch, “Son Yargı”, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 20: Pieter Bruegel, “Köy Düşünü”, 1568,

Resim 21: Pieter Bruegel, “Karda Avcılar”, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 22: El Greco, “Kont Orgaz’ın Gömülüşü”, 1586, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 23: Tintoretto, “Aziz Markos’un Cesedinin Bulunuşu”, 1562,

Resim 24: Caravaggio, “Kuşkucu Thomas”, 1602-03, Tuv.Üz.Yğb., 107x146 cm.

Resim 25: Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656, Tuv.Üz.Yğb., 318x276 cm.

Resim 26: Velazquez, “Breda’nın Teslimi”, 1634, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 27: Carraci, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, 1599-1600, Tuv.Üz.Yğb., 156x149 cm.

Resim 28: Peter Paul Rubens, “Barışın Nimetleri Alegorisi”, 1629-30,

- Resim 29: Poussin, “Arcadia Çobanları”, 1638-39,
- Resim 30: Guido Reni, “Aurora (Şafak)”, 1614, Fresko, 280x700 cm.
- Resim 31: Jean Antoine Watteau, “Gilles”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 32: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 33: Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 34: Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1830, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 35: William Turner, “Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi”, 1842,
- Resim 36: Goya, “3 Mayıs”, 1808, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 37: Gustave Courbet, “Ornans’da Cenaze Töreni”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 38: Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Tuv.Üz.Yğb., 83,8x111 cm.
- Resim 39: Adolph von Menzel, “Demir Doğrama Atölyesi”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 40: Gustave Moreau, “Likornlar”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 41: Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 1886, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 42: Claude Monet, “İzlenim”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 43: Claude Monet, “Paris St.Lazare tren İstasyonu”,
- Resim 44: Renoir, “Moulin de la Galette’de Dans”, 1876, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 45: Manet, “Büyük kent medeniyetine övgü ve eleştirisi: Folies-Bergeres Barı”, 1881-82, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 46: Manet, “Kırda Yemek”, 1862-63, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 47: Georges Seurat, “La Grande Jatte Adasında Bir Pazar
- Resim 48: Paul Gauguin, “Arearea”, 1892, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 49: Cezanne, “Estaque Yakınlarında Deniz”, 1878-79, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 50: Vlaminck, “Patates Toplayanlar”, 1905, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 51: Henri Matisse, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 52: Emil Nolde, “Maria Aegyptiaca”, 1912, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 53: Max Beckmann, “Gece”, 1918-19, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 54: Edward Munch, “Çılgılık”, 1895, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 55: Wassily Kandinsky, “Fabrika Bacalı Manzara”,
- Resim 56: Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1906-07, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 57: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 58: Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”,
- Resim 59: Marcel Duchamp, “Fountain” (Çeşme), Ready-made(hazır-nesne)

- Resim 60: Maleviç, “Siyah Kare”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 61: Tatlin, “Monument to the Third International”, 1919
- Resim 62: Naum Gabo, “Kinetik yapı” (Ayaktaki Dalga), 1919-20
- Resim 63: Mondrian, “Victory Boogie-Woogie”, 1943-44, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 64: Rene Magritte, “The Human Condition”, 1933, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 65: Richard Hamilton, “Bugün Evimizi Çekici Kılan Nedir?”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 66: Mikolaj Smoczynski, “Paralel Eylem”, 1991, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 67: Sol Le Witt
- Resim 68: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970, Arazi Sanatı
- Resim 69: Christo ve Jeanne-Claude
- Resim 70: Alan Kaprow, “Tires”(Lastikler)
- Resim 71: Daniel Buren, Yerleştirme
- Resim 72: Monica Bonvicini, “Cehenneme Merdiven”, 2003, Yerleştirme
- Resim 73: Doris Salcedo, “6-7 Kasım”, 2002, Yerleştirme
- Resim 74: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar Venüsü”, Yerleştirme
- Resim 75: Nam June Paik, “Yeni Yaşamda Bir Kurbağa Olmak İsterim”,
- Resim 76: Tintin Wulia, “Herşey Yolunda”
- Resim 77: Cunningham, “All is Full of Love” (Herşey aşkla dolu), Video
- Resim 78: Belgrad Kalesi, Süleymanname, Topkapı Sarayı Kitaplığı H.1517, s.108 b.1558 tarihli
- Resim 79: “Surname-i Vehbi”, Padişahın Okmeydanına Gelişi,
- Resim 80: Boğaziçi’nden Görünüm “Sadullah Paşa Yalısı”,
- Resim 81: Eyüplü Cemal, “Çinili Köşk”, Tuv.Üz.Yğb., 76x100 cm.
- Resim 82: Şeker Ahmet Paşa, “Portakal”, Tuv.Üz.Yğb., 32.5x40.5cm.
- Resim 83: Şeker Ahmet Paşa, “Orman”, Tuv.Üz.Yğb., 140x180 cm.
- Resim 84: Hüseyin Zekai Paşa, “Ayasofya Cami Hünkar Mahfili”,
- Resim 85: Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 86: Halil Paşa, “Çengelköy İskelesi”, Tuv.Üz.Yğb., 80x144 cm.
- Resim 87: Hikmet Onat, “Üsküdar’dan”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 88: Hüseyin Avni Lifij, “Alegori/Savaş”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 89: Ali Avni Çelebi, “Bursa Ulu Cami”, Tuv.Üz.Yğb. , 45.5x54.5 cm.
- Resim 90: Zeki Kocamemi, “Ağacları Yol”, Tuv.Üz.Yğb., 32x29 cm.
- Resim 91: Ömer Adil, “Kızlar Atölyesi”, Tuv.Üz.Yğb., 81x118 cm.

Resim 92: Nurullah Berk, "Ütücü Kadın", Tuv.Üz.Yğb., 100x100 cm.

Resim 93: Sabri Berkel, "Yoğurtçu", Tuv.Üz.Yğb., 162.5x130 cm.

Resim 94: Zühtü Müridoğlu, "Soyut Kompozisyon", ahşap,demir, 112x62x56 cm.

Resim 95: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Köylü Kadın", Duralit Üz.Yğb., 146x183 cm.

Resim 96: Orhan Peker, "Sıra Atlar", 1965, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 97: Turan Erol, "Akşam Vakti Ağrı Dağı", 1997,

Resim 98: Neşet Günal, "Ana ve Çocuk", 1959, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 99: Nedim Günsür, "Bayram Yeri", 1961, Tuv.Üz.Yğb., 54x102cm.

Resim 100: Adnan Çoker, "Yeni Evren I", Tuv.Üz.Akrilik, 65x81 cm.

Resim 101: Ferruh Başağa, "Kompozisyon", 1998, Tuv.Üz. Yağ., 170x145 cm.

Resim 102: Mübin Orhon, 1973, Tuv.Üz.Yğb., 54.9x45.8 cm.

Resim 103: Özdemir Altan, "Köpek Gezdirme Alanları"(ayrıntı), 1995,

Resim 104: Cihat Burak, "Pehlivanlar", 1955, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 105: İlhan Koman, "Soyut Kompozisyon", Demir, 95x60x53 cm.

Resim 106: Sadi Öziş, "Soyut Kompozisyon", Demir, 89x71x39 cm.

Resim 107: Şadi Çalık, "Kompozisyon", Demir, 95x55x35cm.

Resim 108: Yüksel Arslan, (ayrıntı), Kağıt Üz.Karışık Tek., 52x93 cm.

Resim 109: Meriç Hızal, "Hava" ve "Toprak", 1987, Bronz

Resim 110: Ergin İnan, "İnsan III", Tuv.Üz. Karışık Tek. , 150x116 cm.

Resim 111: Devrim Erbil, "Anadolu Kasabası", Tuv.Üz.Yğb., 129.5x98 cm.

Resim 112: Tülay Tura Börtecene, Kaos ve Oluşum Resimleri, Tuv.Üz.Yğb., 145x145 cm.

Resim 113: Ömer Uluç, Tuv.Üz.Yğb., 100x100 cm.

Resim 114: Nil Yalter, "Başsız Kadın/Göbek Dansı", Video

Resim 115: (hayvan formunda 76x60x40cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Resim 116: Erol Akyavaş, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 117: Burhan Doğançay, 1966, Tuv. Üz. Kolaj ve Karışık Tek., 149.90 x 81.30 cm.

Resim 118: Mustafa Ayaz, "Mavi Coşku", 1998, Tuv.Üz.Yğb., 100x140 cm.

Resim 119: Füsun Onur, "Kadans", 1995, Yerleştirme

Resim 120: Altan Gürman, "M-1", Mukavva Üz.Kar.Tek., 124x218cm.

Resim 121: Utku Varlık, "Anıların Penceresi III",

Resim 122: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, Yerleştirme

Resim 123: Hüsamettin Koçan, 2009, Tuv.Üz.Karışık Tek., 180x180 cm.

Resim 124: Cevat Demir, 2008, Karışık Teknik, 140x160 cm.

Resim 125: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası, 2002, tuval-ağaç konstruksiyon, akrilik, 210x495 cm.

Resim 126: M.Zahit Büyükişliyen, “Doğa Üzerine”, 1999, Tuv.Üz.Akr., 150x150cm.

Resim 127: Mustafa Ata, “Yaratı Alanları”, 1987, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 128: İbrahim Örs, “Gravat”, Tuv.Üz.Yğb., 116x84.5 cm.

Resim 129: Adem Genç, “Bir Hususiyeti Olmayanın Yüceltilmesine Yönelik Soyutlamalar-I”, 1998, Tuv.Üz. Akrilik, 178x138cm.

Resim 130: Mehmet Güteryüz, “Dile Düşmüş”, 1990, Tuv.Üz.Yğb., 180x210 cm.

Resim 131: Komet, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 132: Neşe Erdok, “Kadıköy Vapurunda Sabah”, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 133: Aleattin Aksoy, “Unutulmuşluk”, 1994, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 134: Fevzi Karakoç, “Mavi Kar”, 1997, Tuv.Üz.Yğb., 140x100cm.

Resim 135: Mehmet Aksoy, “Ekinoks”, 1996, Mermer

Resim 136: Güngör Taner, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 137: Rahmi Aksungur, “Yontucu”, 1996, Mermer, 140x38x38 cm.

Resim 138: Kemal İskender

Resim 139: Nedret Sekban, “Demiryolu”, 1978, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 140:Nur Koçak, “Fetiş Nesneler II”, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 141: Şükrü Aysan, “Pentür No:6”, Bez.Üz.Akrilik, 158x131 cm.

Resim 142: Balkan Naci İslimyeli, “Lodosçu”, 1981, Kağıt Üz.Kar.Tek., 50x50 cm.

Resim 143: Ahmet Öktem, “Çağdaş Sanat İçin Üç Öneri”

Resim 144: Serhat Kiraz, Yerleştirme

Resim 145: Mehmet Gün, 2008, Tuv.Üz.Yğb.

Resim 146: Sarkis, “Pilav ve Tartışma Yeri”, 1995, Yerleştirme

Resim 147: Park Oteli, Tuv.Üz. Kar. Tek., 180x130 cm., 1994

Resim 148: Alp Tamer Ulukılıç, “Karmakarışka”, 1993, Tuv.Üz.Akrilik, 130x150 cm.

Resim 149: İrfan Okan, “Bellek”, Tuv.Üz. Yağlıboya

- Resim 150: Tayfun Erdoğmuş, Adsız, Tuv.Üz. Elyapımı Kağıt ve Mermer,
- Resim 151: Devabil Kara, 2010
- Resim 152: Devabil Kara, “Sır II”, 2002, Tuval Üz. Akrilik, 60x50cm.
- Resim 153: Mutluluk Bahçeleri-Bir Çocuk Şarkısı İçin Görüntüler:
- Resim 154: Temür Köran, 1999, Ahşap/Akrilik, 120x200cm.
- Resim 155: İrfan Önürmen, Tül
- Resim 156: İrfan Önürmen, Atölye, 2000, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 157: Mustafa Horasan, “Gün Ağarırken”, Tuv.Üz.Yğb.
- Resim 158: Kezban Arca Batıbeki, 1988, Tuv.Üz.Akrilik, 150x150 cm.
- Resim 159: Hale Tenger, “Kant’ın Portresi”, 1994, Yerleştirme
- Resim 160: Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”, Tuv.Üz.Yğb., 127x165cm.
- Resim 161: Serkan Özkaya, “Davut”, 2005, Strafor
- Resim 162: Şükran Moral, “Hamam”, 1997, Performans / Video
- Resim 163: Kutluğ Ataman, “Türk Lokumu”, 2007, Performans
- Resim 164: Kutluğ Ataman, “Semiha B.Unplugged”, 1997, Video
- Resim 165: Bülent Şangar, “Katliam”, 1997, Fotoğraf
- Resim 166: Oda Projesi, 2008
- Resim 167: Nezaket Ekici, “Spelling Hagia Sophia”, 2005, Performans/Video
- Resim 168: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997, (6 adet) 250x150 cm

ÖZGEÇMİŞ

Burcu AYAN ERGEN

Doğum Yeri ve Tarihi: Üsküdar / İstanbul / Türkiye, 02/08/1982

Elektronik Posta Adresi: burcuayan@gmail.com

İŞ DURUMU :

2007 Şubat'tan beri, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

EĞİTİMİ:

2006, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programına kabul edildi.

2006, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı'ndan "Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Katılımcı Sanatçıların Profili" tezini savunarak oybirliğiyle başarılı bulundu ve mezun oldu.

2006, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Programı'ndan (İkinci Ana Dal) mezun oldu.

2004, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Sanat Yönetimi Programı'ndan mezun oldu.

İNCELEME, ARAŞTIRMA ve GEZİLERİ:

2010, Fransa'da Paris ve Lyon kentlerinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2009, İngiltere'nin Londra kentindeki müzelerde araştırma ve inceleme

2006, Avusturya'nın Viyana kentinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2006, Çek Cumhuriyeti'nin Prag ve Karlovy Vary kentlerinde ve Terezin kasabasında müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2006, Macaristan'ın Budapeşte kentinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2005, Fransa'da Paris kentinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2003, İtalya’da Roma, Floransa, Perugia, Assisi, Padova ve Venedik kentlerinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2003, Yunanistan’da Atina kentinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

2002, İspanya’da Madrid ve Toledo kentlerinde müze ve tarihi mekanlarda araştırma inceleme

ÜÇLÜ SERGİ:

- **21 Aralık 2005 - 19 Ocak 2006** Aydın,Can,Burcu Ayan Sergisi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi Sanat Galerisi, Ankara

KARMA SERGİLER:

- **12 Mayıs-11 Haziran 2011**, “Genç Ustalar Usta Gençler Karma Resim Sergisi”, Yaşar Resim Müzesi ve Sanat Galerisi, İzmir
- **12-29 Nisan 2011**, UPSD.Genç Etkinlik 5 “Özgürlük Sil Baştan”, MKM, İstanbul
- **19 Mart – 23 Nisan 2011**, Karma Sergi, fusuninan artgallery, İstanbul
- **11 Şubat – 11 Mart 2011**, “Uluslar arası Anadolu’da Sanat Buluşması Resim Sempozyumu 2010” Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sanat Galerisi, Eskişehir
- **19-22 Şubat 2011**, “Trabzon Etkinlikleri 5”, Ankara
- **8 Temmuz-27 Ağustos 2010**, “30+30 Kore Savaşına Katılımın 60.Yılı Türk ve Kore Sanatçıları Resim Sergisi”, Caddebostan Kültür Merkezi, Kadıköy/İstanbul
- **16-26 Mart 2010**, Beyoğlu Sergisi, Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi, Beyoğlu/İstanbul
- **Mayıs 2008**, Karma Sergi, Vivaldi Sanat Galerisi, Bodrum/Muğla
- **Mayıs 2008**, Art Show 2008 Genç Yetenekler Sergisi, Mustafa Kemal Merkezi, Levent/İstanbul
- **10-17 Nisan 2008**, 4.Türk-Japon Çağdaş Güzel Sanatlar Genç Öğretim Elemanları Sergisi, MKM, Levent7İstanbul
- **Nisan 2008**, Karma Resim Sergisi, İzmir Resim ve Heykel Müzesi / İzmir
- **7-29 Aralık 2006**, „Mutluluk“ Bahariye Segileri IV, Bahariye Sanat Galerisi, Kadıköy/İstanbul
- **Haziran 2006**, YTÜ. STF. Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Programı Bitirme Sergisi, YTÜ. Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, Beşiktaş/İstanbul

- **Ekim 2005**, TÜYAP Sanat Fuarı, Yıldız Teknik Üniversitesi Öğrenci Salonu, Beylikdüzü/İstanbul
- **4-10 Temmuz 2005**, “Genç-Renk” Karma Sergisi, AIAP-UPSD Türkiye Komite Merkezi, Dolmabahçe /İstanbul
- **Ekim – Kasım 2004**, TÜYAP Sanat Fuarı, Yıldız Teknik Üniversitesi Öğrenci Salonu, Beylikdüzü/İstanbul
- **Mayıs 2003**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bileşik Sanatlar Programı, “Korkuluk” Sergisi / Şişli Belediyesi Şenliği, Maçka Parkı, Maçka/İstanbul
- **Haziran 2001**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Desen Sergisi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, Yıldız Merkez Kampüs , Beşiktaş/İstanbul

KATILDIĞI SEMPOZYUMLAR:

- **28-30 Nisan 2010**, 3.Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Konya/Türkiye
- **8-9 Haziran 2010**, “Batı’nın Doğu’su, Doğu’nun Batı’sı; Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar” Marmara Üniversitesi Uluslararası Sempozyum, İstanbul/Türkiye
- **13-20 Haziran 2010**, Anadolu Sanat Buluşması Uluslararası Resim Sempozyumu, Eskişehir/Türkiye

KONFERANSLARI:

- **10 Kasım 2007**, “10.ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ ÜZERİNE”, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü, GSF 303, Kayışdağı/İstanbul