

62696

T.C. ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA SANAT DALI
GRAFİK SANAT DALI

RESİMDE
FİGÜR-MEKAN
SORUNSAI

62696

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ENGİN KORKMAZ
TEZ DANIŞMANI YRD. DOÇ. SELÇUK GÜNAY

BURSA

1997

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IV
GİRİŞ	V
1. BÖLÜM	
FİGÜR VE MEKAN KAVRAMLARININ RESİM SANATI İÇİNDEKİ	
YERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	1
2. BÖLÜM	
RESİM SANATINDA MEKAN KAVRAMINI ETKİLEYEN ELEMANLAR	15
2.1. ÇİZGİ DESEN	15
2.2. IŞIK-GÖLGE	16
2.3. DOKU	17
2.4. RENK	18
2.5. YÖN	19
2.6. PERSPEKTİF	19
2.7. TEKNİK VE MALZEME	20
3. BÖLÜM	
FİGÜR MEKAN SORUNSALININ RESİMSEL BİR ANLATIM DİLİ	
OLARAK ELE ALINIŞ ÖĞELERİ	21
3.1. FİGÜR ÖGESİ	21
3.2. MEKAN ÖGESİ	23
3.3. KOMPOZİSYON ÖGESİ	25
SONUÇ	27
UYGULAMALAR	28
KAYNAKÇA	46

ÖNSÖZ

Tez konusu seçilirken konu sadece teorik olarak değil, aynı zamanda bir uygulama çalışması olarak da düşünülmüştür. Gerek teorik araştırmalar, gerekse bu araştırmaların uygulamalarıyla desteklenmesi ile tezin pratik ve kuramsal açıdan karşılaştırılmasına çaba harcanmıştır. Konu figür-mekan kavramlarının resim sanatı içindeki yerlerinin tarihsel gelişimi ile başlatılarak, Heinrich Wölfflin'in: "Sanat tarihinin temel kavramları", E.H.Gombrich'in: "Sanatın öyküsü", Norbert Lynton'un: "Modern sanatın öyküsü kitaplarındaki gelişim süreci esas alınmıştır. Daha sonra resimde mekan oluşumunu etkileyen elemanlar incelenmiştir. Bu konuya, hem tanımlar olarak hem de resim sanatı içinde ilk ve yoğun olarak öne çıktıkları dönemlerde, farklı kaynaklardan yararlanılarak yaklaşılmıştır.

Tezin, teorik araştırmaları devam ederken, aynı zamanda tez konusu resimsel bir anlatım dili olarak ele alınmıştır. Uygulamalarda modern yaşam insanının psikik dünyası irdelenerek betimlenmeye çalışılmıştır. Bireyin yaşam karşısında takındığı tutum, kendi iç dünyası, kişisel gerçekleri, duygu, düşünce, umut ve tüm duyarlılığı, plastik endişeler ile beraber ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tezin uygulama kısmında; figür-mekan sorunsalı, bir anlatım dili olarak ele alınırken, teorik olarak da üç aşamada incelenmiştir:

- 1- Figür ögesi,
- 2- Mekan ögesi,
- 3- Kompozisyon ögesi.

Resimler bu üç başlık içinde yorumlanmış, konuya uygulama kapsamında nasıl bakıldığı anlatılmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında yakın ilgi ve desteğini sürekli olarak gördüğüm tez danışmanım Yard. Doç. Selçuk Günay'a teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca yüksek lisans ve tez çalışması sürecinde, en zor koşullarda desteğini gördüğüm Sayın Güngör TAYAN'a; resimlerin yorumlarında düşüncelerinden yararlandığım John Martinek'e; çeviri sorununu halleden arkadaşım Teheresa Federer'e; tüm güçlüğü beraber paylaştığım aileme teşekkürü görev bilirim

ENGİN KORKMAZ

GİRİŞ

Resim sanatını tarihsel gelişim süreci içerisinde bir incelemeye aldığımızda; 20. yüzyılın batı dünyasında bilimin, felsefenin, geleneklerin sarsıldığı dönem olduğunu görüyoruz. Ekonomik, toplumsal ve siyasal yapıdaki bu değişimler sanat üzerine olan tüm teorik ve pratik yaklaşımları da etkilemiştir.

Bu dönemde tüm klasik geleneklerin başarıya giden yol olduklarına dair inanç yitiriliyor, nesnelerin kökenleri araştırılıyor, uzakdoğu uygarlıkları ve ilkel topluluklar titizlikle inceleniyordu. Bunların sonucunda, geleneğin bir çelişkiler bütünü olduğu fikri ortaya çıkıyordu. Hemen bu düşüncelerin arkasından da çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte gerçeklik kavramı üzerine olan düşünsel yaklaşımlar hızla değişiyor, yeni bir yorum ortaya çıkıyordu. Nesnel gerçeklik, madde, doğa varlığı, soyut düşünsel bilgiler sistemi haline geliyordu. Gerek bilim alanındaki gelişmelere ve gerekse tarihsel araştırmaların sonucu olarak sanatta hızlı ve büyük değişimler olacak ve yine en büyük atılımını bu yüzyılda yapacaktır. Sanat tarihinin geniş perspektifi içerisinde artık sanatçıların sanata yaklaşımları da değişik yollar izlemeye başlamış, resim sanatının sorunlarına olan bakış açıları, çözüm yolu önermeleri büyük farklılıklar kazanmıştır. Sanatçının resim düzlemi üzerinde kendini ifade edeceği, düşünsel ve biçimsel yaratılarını ortaya koyacağı yöntemi, yine sanatçıya bırakan yaklaşım 20. yüzyıl'a modern sanat anlayışı olarak kendini kabul ettirmiştir.

Mekan kavramının resim sanatı içindeki yeri, 20. yüzyıl'da da devam eden oldukça geniş bir tarihsel sürece yayılmıştır. 20. yüzyıl'ın ikinci yarısı ise mekan kavramının resim sanatı içindeki yerinin en başarılı noktaya ulaştığı dönem olmuştur. Güney Fransa'da İspanya'daki mağaraların duvarlarında ve kayaların üzerinde bulunan buzul çağı insanının ilk hayvan resimlerinden itibaren yüzyıllarca iki boyutluluğa dayanan mekân anlayışı, gelişim yolunda hiç bir zaman hızlı bir atılım sağlayamamıştır. Bunun nedenlerine baktığımız zaman, karşımıza toplumsal inançlar ve düşünsel yaklaşımlar çıkmaktadır. Giotto'nun hacim kazanmaya başlayan resimlerinden, soyut ekspresyonistlere kadar sürekli olarak sanatçılar, resimde mekan oluşturabilme uğraşı vermişlerdir.

Yüzeyselliğe dayanan mekan anlayışının tam anlamıyla bir kenara bırakılıp, resimde üçüncü boyut etkisini yakalamaya yönelik mekan oluşturabilme çabalarını görebilmek için; Rönesans'ı beklememiz gerekecektir. Ancak, Rönesans ile bu döneme girilmiş ve uzun bir süreç sonunda üçüncü boyut yanılması gerçekleştirilmiştir.

Neden, resim sanatında mekan olgusunun üçüncü boyut yanılmasını kazanması, bu denli uzun bir süreç gerektirmiş ve ancak Rönesans ile birlikte başarılmıştır. Bu sorunun yanıtı üzerinde düşünürsek, burada yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi sanata da çok geniş perspektiften bakan Rönesans anlayışının yapısı ve önemi anlaşılacaktır. Rönesans'ın düşünce yapısı ve bu yapının özel koşullarında, bireyin

araştırmacı, sorgulayıcı ve fikir üreten bir karakter kazanması, bilim toplumu olma yolundaki çabalar için gerekli fikirler filizlenmiştir.

Tarihsel gelişimini 20. yüzyıl'da her bakımdan en uç noktaya getiren ve çok farklı yaklaşımlar ile ifade bulan mekan kavramı tez'de bir dışavurum elemanı olup, duyguların ve düşüncelerin yansıtılmasında en başarılı imge olduğu için, bir sorunsal çerçevesi içerisinde figür ile birlikte ele alınmıştır. Resimlerde figür ile mekan arasındaki ilişkiler bir çıkış noktası olarak ele alınarak, diğer plastik öğeler ile beraber dışavurumcu bir dil oluşturma çabasına hizmet etmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Değişik mekanlarda gözlemler yapılmış, bu mekanlar içinde insanlarla insanlar arası ve insanlar ile içinde buldukları mekânlar arasındaki ilişkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar sonucu figür betimlemelerinde iç mekanların, dışavurumcu yaklaşımlar ve figür ile olan ilişkileri üzerinde düşünmek için, daha uygun alanlar olabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Resimlerde oluşturulan mekanlar genelde soyutlanmasına rağmen, bazen de somut bir şekilde betimlenerek, kendi içlerinde karşıtlık taşıyan bir durum yaratılmıştır. Mekan ile beraber, ona ait olan değerler ve içinde barındırdığı figürler de zıtlıklar taşır. Değişik mekanlar içinde figürler klasik yaklaşım ile ele alınmamış, soyutlama sürecinden geçirilerek, daha çok sembolik yaklaşımlar vurgulanmak istenmiştir. Mekanlar içinde yakalanan zıtlıklar, karşıt parçalanmaların birbirleri ile oluşturdukları ilişki, resimlere bir dinamizm kazandırmakta, dışavurumcu ifadeler için ipuçları oluşturmaktadır. Resimlerin birçoğunda devinimi destekleyebilmek, ifadeleri belirli planlar içine çekebilmek ve kompozisyonu zenginleştirmek amacı ile dikey kenar bantlar kullanılmıştır.

Bu bantlar, alan olarak her zaman kompozisyonun iç dengelerini bozmayacak genişliktedir. Plan-mekan etkisini güçlendirmek amacı ile genelde bu bantlarda yıldız boya kullanılmıştır.

Resimlerde Figür-Mekan sorunsalı çerçevesinde oran, renk, ifade, yön zıtlıkları ve bunların oluşturdukları devinim dışavurumcu yaklaşım ile uygulanmış, hepsinde duygusal etkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Modern yaşamın kaçınılmaz sonuçlarından olan ilişki kopmaları, yalnızlıklar ve bireysel yaşamlar, insanların içine hapsedikleri duygusuz iç mekanlarda psikolojik etki olarak yansıtılmıştır. Tezde içinde barındırdıkları figürler ile bütünleştikleri, tekil yada çoğul olarak bireyin yaşamında belirleyici nitelik ve izler taşıdıkları için, iç mekânlar öne çıkmıştır.

Buna bağlanarak figür-mekan sorunsalı bir plastik anlatım dili olarak, ortaya konulup, araştırılmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

FIGÜR VE MEKAN KAVRAMLARININ RESİM SANATI İÇİNDEKİ YERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Geçmişteki sanat yapıtlarına baktığımız zaman, elemanların belli prensipler çerçevesinde oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Bu prensipler, gerek sezgisel, gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli bir mekan kurgusu ve önerisi içinde oluştuğunu izliyoruz. Elemanların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında, belli uyum kurallarının, ritmik ilişkilerin, yer yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi bir "sanat" niteliği kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Her uygarlık bu sanat prensiplerine belli estetik katkılarda bulunmuştur. Matematiksel orantılar ve kalıplar, yeni prensiplerin ortaya çıkmasına ayrıca neden olmuştur. Bu prensipler, bir veya birkaç, giderek belli tarihsel kesit ve çağlarda, belli toplumsal gelişmeler sonucu bir araya gelerek, bir üst düzeyde, estetik kural ve repertuarlar oluşturmuşlardır¹.

Yüzeysel mekan oluşumları, iki boyutluluk, asırlarca insanlığın tüm resimsel faaliyetlerinde aşamadıkları önemli bir sorun olarak kalmıştır. Ancak geriye dönüp baktığımızda, tarihsel süreç içerisinde yine de yoğun resimsel faaliyetleri olan uygarlıklarla karşılaşırız. Bunların en önemlileri olarak Mısır'dan bahsedebiliriz.

Mısır'ın dışında hiç bir uygarlık anıtlar yapabilmek için bu denli büyük bir işin altına giremezdi. Buradan, Mısır uygarlığının diğer uygarlıklardan daha farklı olan inanç sisteminin önemini anlayabiliriz. Kral, halk üzerinde egemenliği olan, tanrısal bir varlık idi. Bu dünyadan ayrıldığı zaman yanlarından geldiği tanrıların arasına dönecekti. Burada piramitlerin kralı gökyüzüne daha kolay çıkarmak gibi bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak piramitlerin esas görevi kralın kutsal bedenini korumaktı. Ruh öbür dünyada yaşayacaksa bedenine de ihtiyacı olacaktı. Bunun için kralın ölü bedeni özenle mumyalanıyor ve piramit içinde boş bir odaya konuluyordu. Odanın duvarları ise krala yolculuğunda yardım edecek resimler ile süsleniyordu. Kralın sadece bedenini korumak yeterli değildi, fiziksel olarak görünüşünün korunması da gerekiyordu. Varlığını sonsuza kadar sürdürebilmesi için bu gerekiyordu. Bunun için heykeltıraşlar granitten kralın büstlerini yapıyorlardı. Ruhun bunun içinde korunacağını düşünüyorlardı. Bu büstler gömütte kimsenin göremeyeceği yere konuluyordu. Gerek ölü odasının duvarlarına yapılan resimler ve gerekse, ölü'nün portresi süslemeyi aşan bir nitelik taşıyordu. Onlar haz kaynağı olarak ta düşünülmemişti; tek görevleri yaşamı korumaktı. Sanatçı da bu eserleri üretirken güzellik duygusu ile imgeleştirme amacı ile hareket etmektedir. Bu nedenle sanatçı rastgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken

¹ Özer KABAŞ, Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Çalışması, s. 2.

herşeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyarak eserini oluşturuyordu.

Resim üretimlerinde de sanatçılar yine belli kurallar doğrultusunda eserlerini oluşturuyorlardı. Nesnelere gördükleri gibi değil, bildikleri gibi çiziyorlardı. Aynı yaklaşım figür için de geçerliydi. Baş yandan daha iyi algılandığı için yandan, göz ise belleğe karşıdan yerleştiği için, yandan çizilen başa karşıdan görünen bir göz yerleştiriliyordu. Vücudun üst bölümünü, omuzları ve göğsü karşıdan göstermek daha etkiliydi. Böylece kol bağlantıları daha güzel görünüyordu. Kol ve bacaklar ise yandan daha belirginleşir, ayakların ikisinde yandan ve içten yansıtılıyordu.

Ancak Mısırlı sanatçıların figürü böyle görmediğini, sadece bir kuralı uyguladıklarını bilmemiz gerekiyor. Böylece Mısırlılar resme yeni bir mekan önerisi sokmuşlardır. Nesnelere hakkında daha önemli noktaları yakalayabilmek için ön ve yan görünüşler iç-içe düşünülmüştür. Bu da dik izdüşüm perspektifin bir ileri adımı olarak kabul edilebilir.

Sanat tarihi incelerken dinsel inançları ne denli göz önüne almamız gerektiğinin önemli ispatlarından birini de Mısır uygarlığı oluşturuyor².

İnsan figürü üzerine düşünen ve onu daha iyi betimleyebilmek için, yeni yöntemler araştıran, önemli bir uygarlık da Yunan uygarlığı olmuştur. İnsanı inandırıcı bir biçimde resmedebilmek için, kemik ve kas yapılarını incelediler. Bu konu üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, insan varlık olarak değer kazanmaya başladı, ideal olarak kabul edildi. Rakkursi, Yunanlı sanatçılar tarafından başarı ile uygulanmakta, özellikle vazoların üzerindeki desenlerde ufak plan ve çizgi bindirmeleri ile hafif bir derinlik yakalanmaktadır.

Ayrıca, resim sanatı gelişim sürecinde önemli olan bir başka yapıt da Pompei Freskoları'dır. Bu freskolar da günlük yaşam resimleri, peyzajlar ve natürcüler yapılmıştır. Yalnız yaptıkları işlerin fazla başarılı olduğunu söylemek, pek de mümkün değildir. Perspektif yasalarını hiç bilmiyorlardı, buna rağmen Pompei'li sanatçılar çalışmalarında, yüzeyden derinlemesine giden bir mekan elde etmeyi başarmışlardır.

Daha sonra bahsedebileceğimiz önemli bir nokta da yeni bir din ve sanata yeni bir yaklaşım olarak, Hıristiyanlığın kendini hissettirmeye başlamasıdır. Yeni dinin sanatçıları da içine almasından sonra, Yunan gelenekleri birer çıkış noktası gibi kullanılarak, bir anlamda propaganda içerikli resimler yapıldı. Hıristiyan sanatçılarına göre resim sanatı farklı, kendi kendine estetik değer sahibi olan bir şey değil, insanlara doğru yolu ve dinsel sahneleri göstermeye yarayan bir araçtı. Resim sanatının temel görevinin dine hizmet olduğuna inanıyorlardı. Dinin büyük bir toplumsal gerçek olduğu o dönemde de ispatlandı ve Hıristiyanlık Roma İmparatorluğunu ikiye böldü. Bundan sonra yeni dini kabul eden Doğu Roma İmparatorluğu, Hıristiyanlığa hizmet

² E. H. GOMBRICH (Çev: Bedrettin Cömert) Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay. Baskı: 4, İstanbul 1992, s. 31-35.

için büyük yapıtlar üretmeye başladı. Daha sonra Bizanslı sanatçıları görüyoruz, onlar, artık resim sanatı ile ilgili bilgilerini gerçeklerle karşılaştırmaya başlamışlardı. Figür ve Mekan resimlerinde yeni yöntemler geliştirmeye çalışıyorlardı.

Bu sırada doğuda Müslümanlık ortaya çıkmış, etki alanını hızla genişletiyordu. Hemen tüm dinler gibi Müslümanlık da başlarda sanata karşı özellikle imgelere karşı sert bir tutum izlemiştir. Bunun sonucunda figür resimlerine giremeyen sanatçılar, tüm yaratıcılıklarını biçim, motif ve süslemelere verdiler. Bir süre sonra doğan yeni mezheplerin rahat ortamında sanatçılar, bazı dinsel kitapları resimlemeye başladı. figür çalışmayan sanatçılar tüm yaratıcılıklarını minyatürlerde yansıtmışlardır. Bu arada gerçeklik yanılması için, herhangi bir çaba içerisine girmemişlerdir. Mekanlarda derinlik etkisi olmadığı gibi, figürlerde herhangi bir anatomik betimleme yoktur. Doğal nesnelere yaklaşmışlar, ancak onları oldukları gibi değil stilize ederek, soyuta yakın biçimlendirmişlerdir. Yalnız İslam sanatının soyuta yaklaşmasıyla modern sanatın soyut tanımı farklıdır. Modern sanatta soyuta yönelik doğa karşıtı görünür ve doğanın reddedilmesi biçiminde gelişir. İslam ise bir sentez ile uzun süreli kendine ait bir yol çizmiştir.

Asya'ya baktığımız zaman, yüzyıllar boyunca öğeleri kendi içerisinde eritebilecek kadar güçlü ve kapalı bir Çin İmparatorluğu görüyoruz. Doğuda dine inanan sanatçılar, dinlerin katkısı ile su, dağ, ağaç gibi bazende bir kaya parçası gibi önemsiz görünen şeylerin resimlerini yapmaya başladılar. Bunun temelinde birazda dinsel bir öğretiyi yaymak düşüncesi vardı. Manzara resimlerinde saklı olan amaç budur. Çinli ressamın nesnelere arasındaki oran ilişkilerini dikkate alarak, simetrik bir kalıp içerisine yerleştirmeden, denge oluşturmaya çalışmışlar, çizgilerde eğrileri ve yumuşak kıvrımları yeğ tutarak, resimlerini katılıktan kurtarıp, belli bir canlılık yakalamışlardır. Kimi resimlerde flulaşan görüntüler arasında netleşen nesnelere, yumuşak tonları ile, kimi resimlerde ise çizgi ve biçim bindirmeleri ile belli bir mekan elde ettikleri görülür³.

Doğuda bunlar yapılırken, Avrupa'da ise Hıristiyanlığın ilk dönemlerinden sonra oldukça tutucu bir dönem başladığını görüyoruz. Fakat bu karanlık dönemde 13. yüzyıl'a kadar devam edecektir. Bu yüzyılda İtalyan heykel sanatçıları yeniden Yunan sanatına ilgi duyarak onu incelemeye başladılar. Ressamlar ise, yanlış örnek üzerinde durduklarından halâ yenilikçi hareketlenmeler içine giremiyorlardı. Ancak yenilikleri onlarda zamanla kavrayacak ve küçük değişiklikleri bırakarak, resim sanatında köklü devrimler yapacaklardır. Bunun için gerekli olan bütün ipuçları Bizans sanatının içindeydi. Bizans sanatı, bütün durağanlığına rağmen, Helenistik sanatın ruhunu kendi içerisinde koruyor ve yaşatıyordu. Bu dönemde kendisi büyük bir sanatçı olan Giotto, heykel sanatındaki yenilenmeyi kavradı ve canlı figürleri resme aktararak yeni bir dönem başlattı.

³ Güner İNAL, Uzak Doğuda Resim ve İslâm'da Minyatür, İ.Ü.E.F. Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1979. s. 112, 113, 114.

Resim sanatında Giotto ile yeni bir dönemin başladığını, tüm sanat tarihçileri kabul etmiştir. İtalyanlar bu büyük sanatçının resimleri ile yeni bir dönemin başladığına inanmışlardı ve bu inanış bir gerçektir. Ancak şu noktayı da unutmamak gerekiyor ki; Giotto, yöntemlerden çoğunu Bizanslı ustalara ve amaçlarını ise, kuzeyli heykelticilerden çıkarmıştır. Onun en önemli yapıtları duvar resimleri ve freskolardır. Giotto, Padona'daki küçük bir kilisenin duvarlarını, Meryem ve İsa'nın yaşam resimleri ile donattı. Bu çalışmalarındaki figürlerinde, Giotto rakursiler ve gölgeler kullanmış, modülasyona girmiştir. Böylece resim sanatında hacim ilk kez bu denli ön plana çıkmış oluyordu.

Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yarılması yaratma becerisine ulaşmıştı. Giotto'nun bu yeni yaklaşımında mekan, volüm karşıtıdır.

Böylelikle 14. yüzyıl'a gelmiş oluyoruz. Bu yüzyılın sanatçıları da tüm yeniliklere katkı sağlama çabasında idiler. Direk doğayı gözlemlemek onlar için yeterli değildi, onlar insan vücudunu tanımada yeni yollar arıyorlardı. İşte bu ilgi ve araştırmalarda Ortaçağ sanatının sonuna nokta koyuyordu. Bu Rönesans adını verdiğimiz döneme ilk adımların atılması anlamına da geliyordu. Rönesans, yeniden doğuş ve keşif ruhu demektir. Bu ruhun ortaya çıkmasında en önemli sanatçı ise Filippo Brunelleschi idi. O perspektif yasalarını ortaya koymuş, o yasalara dayanarak resim sanatının ilk ürünlerini ise Masaccio üretmiştir. Masaccio, mekânı bir mimari eleman olmaktan kurtarıp onu resim sanatının bir destek noktası haline getirmiştir. Kendisi de resimlerinde figürlerini bu yeni mekân içinde oranları doğru bir biçimde yerleştirmiştir. Figürleri son derece gerçekçi bir yanılsama taşımaktadır. Masaccio'nun en önemli başarısı mekânda yenilik sağlaması, onu en çok etkileyen sanatçı ise Giotto olmuştur.

Artık resim düzlemi, perspektif yasalarına göre bilimsel yöntemin kesinlik, doğruluk ve güvenilirliğinin de derinliğine kurabilir, düzlem üzerinde içeri doğru büyük göçmeler yaratabilir, delikler açabilirdi. Masaccio 27 yıllık kısa hayatında, önce altın zeminli tuvaler üzerine ince figürler yaptı. Ancak kısa zamanda kendini geliştirerek, hayatının son üç yılına sığdırdığı ve kendisinin en önemli eserleri olan Roma'daki freskolarını yapmıştır. Bizans'taki kademeli doğa anlatımını bir kenara bırakarak, geçişleri daha yumuşatmıştır. Ayrıca Masaccio figürlerinde serbest hareketin doğal ifadesini de yakalamıştır. Modaya uygun elbiselerin kıvrımları ilk olarak onun resimlerinde sevilmiştir. Böylece İtalyan resminde görülen insan ve eşya kişiliği yanında, dünyevi mekânın yakalanması da başarılmıştır.

Kuzeyli sanatçıları içinde ise Brunelleschi'nin yaptığını başaran, bir heykeltici değil bir ressam olmuştur. Bu ressam sanatın gotik gelenek ile olan tüm bağlarını koparan "Jan Van Eyck"dir. Yalnız onu güneyin sanatçılarından ayıran çok önemli bir nokta var ki; oda onun mekân oluştururken perspektiften yararlanmayıp, tüm ayrıntıları bıkmadan usanmadan işleyerek çalışmasıdır. Onun bu tüm detayları yakalamaya yönelik çabası, malzeme ve teknik araştırmalar yapmasını zorunlu kıldı. Eski yöntemler ile ince ince çalışması pek mümkün değildi. Bu yüzden kendi tekniğine daha uygun olan yağlı boya tekniğini geliştirdi. Onun mekân oluşumları, nesnelere form ve doku farklılıklarının

çok iyi işlenmesi ile sağlanıyordu. 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyıl başı ile birlikte İtalya'da resim sanatı çok parlak dönem yaşıyordu. Bu dönemin önemli sanatçıları ise Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tziano'dur.

Rönesans'ın olgunluk döneminde klasik yaklaşım doğrultusunda önemini yüzyıllarca kaybetmeyen Leonardo yetişir. Floransa'lı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Biraz büyüünce ressam Andrea Del Verocchio'nun atölyesinde çirak olarak çalışmaya başlar. 1472 yılında usta olarak ressamlar locasına alınır. 1482 yılında Floransa'da tamamlanmamış birçok eserini yarım bırakarak Milano'ya gider. Ve bu kentin hakimi olan Lodorico Sforza'nın hizmetinde çalışmaya başlar. Burada kendini bir ressam olarak değil daha çok bir mucit olarak takdim eder.

Ondaki güzellik anlayışı, zerafet ve yeteneğin herkesin üzerinde olduğuna inanılıyordu. Onun tüm Avrupa'da ünlü olmasını sağlayan eser ise "Son Akşam Yemeği" konulu eseridir. 1495-1498 yılları arasında Milano'da Sta'Maria delle Grazie kilisesine yaptığı bu eser klasik dönemin en önemli eseri olarak kabul edilmiştir. Yatay uzunluğuna bir pano olarak değerlendirilen eserde, İsa, tablonun tam merkezine ve kaçış noktasının bulunduğu yere oturtulmuştur. Konu İsa'nın "İçinizden biri bana ihanet edecek" sözünün resimlenmesidir. Bu sözden sonra hayariler birbirlerinin yüzlerine bakmakta ve tartışmaktadır. Figürlerin bu hareketliliğine karşılık İsa sakin iki elini masanın üzerine uzatmış olarak gösterilir. Ayrıca yemek salonunun perspektif çizgileri, İsa'nın arkasındaki açık pencereye doğru yani merkezdeki derinliğe doğru ilerlemektedir. Sanki yanılmacı mekan gerçek mekana eklenmiş gibi ya da bu istenmiş gibi görülür. Bu kutu gibi kapalı mekandan açık mekana geçişi arka düzlemde bulunan üç pencere sağlamaktadır.

Leonardo eserlerinden çoğunu bitirememiştir. Birçoğunu da öğrencileri tamamlamıştır. Tamamen kendisinin çalıştığı üç eserini biliyoruz. "Kayalıklarda Meryem", "Evliya Anna" ve "Mona Lisa"dır.

Leonardo'nun dönemindeki bir başka yenilik ise mekanın ışık unsurunu kazanmasıdır. Quattrocento sanatçıları, resim yüzeyini her yönden gelen bir ışığa göre değerlendirdiler. Oysa Leonardo, bir hareketi karşı bir hareketle dengelediği gibi, ışıklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirmektedir. Böylece XV. yüzyılın değerlendirmedeği bir ışık unsurunun, çehreleri, elleri, vücutları buğulu bir gölge içinde aydınlattığı görülür. Tatlı gölgeler içine yerleştirilen yüzler Rönesans'ın bu dönemde kazandığı tatlı bir ışıkla aydınlanır.

Yine bir başka yenilik de gerçeğin gözlemidir. XV. yüzyıl sanatçısı, gözünün altındaki herşeyi tesbit ediyordu. Kısacası bir nesnenin bütün ayrıntıları sanatçı tarafından yakalanması gereken unsurlardı. O dönemin sanatçıları kendilerini "doğanın bir hizmetkari" gibi görüyorlardı. Oysa Leonardo "Doğanın egemeni" olmak istiyordu.

Leonardo arka planda sonsuzluğa açılan manzaralarla sınırsız mekanı yakalamıştır. XV. yüzyıl'da tüm Avrupa'da portrelerin fonlarında, doğadan

gözlemlenmiş, panoramik, kır, kasaba, şehir görünüşleri saptanmıştır. Oysa Leonardo'nun gerek "Kutsal Anna"da ya da "Mona Lisa"da görülen arka fon resmi herhangi bir yerden yapılmış doğa tasviri değildir.

Leonardo figürü çok iyi tanımaya çalışmış bunun içinde kendi kendisine anatomik araştırmalar yapmıştır. Onun figürleri mekan içerisinde belli bir değere sahiptir. Figürlerin, mekan ile olan ilişkileri aynı zamanda perspektif yasalarına da yansımaktadır.

Rönesans'tan sonrada sanatçılar yoğun çabalar ile araştırma ve denemelere devam etmiştir; değişimleri sürdürmüştür. Bu süreklilik içerisinde mekan kavramı da resim sanatı içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu nokta da kuzeyin sanatçıları ile güneyin sanatçıları arasında önemli bir fark ortaya çıkıyor. Güneyli sanatçıların tamamen perspektif yasalarına dayandığı mekân, kuzeylilerde çok ince bir işçilik ve tüm ayrıntıların yakalanması ile sağlanmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Barok sanata geldiğimiz zaman mekanı ışık-gölgeye, fırça tuşlarına ve renk titreşimlerine dayandırarak oluşturduklarını görüyoruz. Çok uzun yıllar süren bu yaklaşımlar 19. yüzyıl'da yerini yeni tavırlara bırakacaktır.

19. yüzyıl. Batı dünyasında bilimin, felsefenin, geleneklerin yavaş yavaş sarsılmaya başladığı dönemdir. 20. yüzyıl'da tamamen terkedilecek olan klasik gelenek üzerine eleştiri ve doğru yol olmadığına olan inanış yine bu yüzyılda ortaya çıkar. 19. yüzyıl'da üretilen resimler daha çok manzaralar, natürmortlar ve tarihi resimlerdir. Fakat yüzyılın son yıllarında Eduard Manet ve onun gibi düşünen diğer sanatçılar geleneksel sanatın doğayı betimlemede temel yanlışlıklar içinde olduğu fikrini ortaya attılar. Klasizm'in sanat anlayışı akılcı bir düzeni içerir. Geometrik formlar bütün yapıya hakimdirler. Empresyonist sanat ise doğayı duyular yolu ile kavrar ve hoş giden duyular meydana getirmeye çalışır. Ne çizgi ne kompozisyon, ne de insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik vardır. Doğal nesnelere bir kaç fırça tuşu ile betimlenmektedir. Empresyonistler objeleri atölyenin yapay havasından kurtarıp, gün ışığında resmetmeye başladılar. 19. yüzyıl'da sanata yeni olanaklar sağlayan iki gerçek vardı. Bunlardan biri fotoğraf makinası idi. Fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile birlikte sanatçılar daha deneysel olabilme ve anlık görüntüler yakalayabilme imkanı sağladılar. Diğerleri ise Avrupa'lı sanatçıların renkli Japon baskıları ile tanışmaları oldu. Bu yenilikler tüm Avrupa'lı sanatçılarda yeni eğilimler doğmasını sağladı. Bunların en önemli temsilcilerinden biri de Edgar Degas olmuştur. Figüre değişik açılardan bakıyor böylece resim sanatında yeni bir mekana yaklaşım doğuyordu. Degas bu yaklaşımına uygun olarak da en uygun yer olan bale salonlarını mesken tuttu kendisi için. Degas insan figürü üzerindeki ışık-gölge oyunuyla hareketliliği yakalama veya farklı açıdan mekan elde edebilme düşüncesinde idi. Yaptığı çalışmalarda tam düşündüğü gibi, gerek mekan ve gerekse figür betimlemelerinde tüm geleneklerin dışına çıkmıştır. O güne kadar uygulanan ve derinlik etkisine dayanan mekan bir anda değişmiştir. Degas'ta mekan üstten bir bakış ile ve derinlik etkisine dayanmadan oluşuyordu. Mekan belirli bir sınırlama ile karşılaşmıştı. Degas mekana olduğu gibi figürlere de çok

farklı bir açıdan yaklaşıyordu, adeta rastlantısal çekilmiş fotoğraflar gibi figürleri bazen yarım görünüyordu.

20. yüzyıl başlarında resim sanatında hem mekan hem de figür'e daha ilkelci bir yaklaşım gösteren "Primitvizm"i görüyoruz. Bu düşünceyi ilk ortaya atan sanatçı Paul Gauguin olmuştur. Avrupa'nın resim sanatındaki tüm birikimlerinin sanatı özünden, yani güçlü ve yoğun duyuşuyla dolaysız ifade yeteneğinden uzaklaştırdığına inanıyordu. Yaşamı da bu düşünce ekseninde olmalıydı. Avrupa'dan ayrıldı ve Tahiti'ye yerleşti.

Orada yaptığı tüm çalışmalarında kendisini ilkel sanat ile uyumlu kılmaya çalıştı. Bunun için renkli büyük lekelerden yararlandı ve formların, biçimlerin kontur çizgilerini sadeleştirdi. Gauguin kendi resmini, batı resim sanatının uzun birikiminden kopardı. Gauguin'in kullandığı kırmızı ağaçlar ve benzeri doğa dışı renkler insanı doğadan ziyade, düşünce dünyasına çekerler. Geniş renk alanları sayesinde objeler basıklaşmış ve derinlik sınırlandırılmıştır. Gauguin sanatı duyguların anlatımı olarak değil de, bir düşüncenin iletilmesi olarak görmekte, renklerin onun gözünde simgesel bir güç taşımaktadır. Mekanı sınırlandırmıştır, böylece onun figürleri kompozisyonlar içinde değer sahibidirler. Gauguin yaptığı resimlere sadece kendisine ait özellikler kazandırabilmek amacı ile doğanın kendisini sınırlamasına izin vermemiş, yeni yolunda modern sanata önemli katkılar sağlamıştır.

İzlenimciliğe en önemli tepki Paul Cezanne'dan gelir. Akademizme karşıydı. Doğayı bilerek değil de gözlemleyerek betimlemek istiyordu. Cezanne izlenimcilerin resmi çözüp dağıtma tutumlarına karşı çıkmıştır. Resmi nesnenin eksiksiz kavranması olarak ele alır. Resim sanatının temel problemlerinde diğer arkadaşları gibi düşünmüyordu. Doğanın duyusal olarak betimlenmesine karşı değildi, ancak nesnelerin yalın durumuda onun için önemliydi. Mantık, sağlamlık ve birlik onun kompozisyonlarında ön koşul, renk ve ton ise alt öğeleridir. Onun resmettiği her biçim somutlaşır; ışık, su, hava bile onun elinde kütle kazanır.

İzlenimcilerin geçmişin büyük yapıtlarını niteleyen uyumlu çizimle yalın cisimselliğe ve yetkin dengeye varma çabalarını bir yana bırakmış olmaları, Cezanne'ı diğer izlenimci arkadaşlarından ayıran bir diğer önemli fark olarak karışımıza çıkar. Cezanne ne izlenimci tabloların karışıklığına gitmek ne de akademik yöntemler ile elde edilen hacim, derinlik yanılsamalarına dönmek istiyordu. Renklerinde kuvvetli etkiler yakalamak istiyordu ancak aynı zamanda resimsel düzenlemelerde doğallıktan yana tavır koyuyordu. Düz renk yüzeyleri ile çalıştığı zaman gerçeklik yanılsamasının tehlikeye gireceğini biliyordu. Onun için resmin gerçekliğini yakalamak ancak nesnelerin gerçekliğini yakalamak ile sağlanabilirdi. Cezanne'ın resim hakkındaki temel düşüncesini şu cümlesinde yakalıyoruz "Doğa silindir, koni ve küre" gibi elemanlar ile resmedilebilir. Ancak Cezanne hiç bir zaman katı geometrik bir tutum içine girmedi. Her zaman net ve yalın oldu. Fikirleri Kubizm'in yolunu açmış ve deformasyonun ilk ve en iyi yaratıcısı olmuştur. Cezanne'ın resimlere geleneksel perspektif yasalarının tam tersine bir mekan oluşturmuştur. Nesnelere ve planları derinliğe gittikçe büyümekte, ön

plandaki küçük nesnelere onların arkasındaki büyük nesnelere kapatmakta, böylece en uzakta en büyük nesne yer almaktadır. Cezanne'nin resimlerinden Matisse, Fovizmi ile, Braque ve Picasso'da Kubizm ile çıkış noktaları alır. Tüm çağdaş geometrik soyut sanatlar Cezanne'a çok şey borçludur.

İzlenimciliğe karşı çıkan bu tepkiler, çağdaş resmin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Yavaş yavaş bütün Avrupa ülkelerinde sanata dair yeni hareketlenmeler görülmektedir. Bunların ilk göze çarpanları Nabisler grubudur. Bu ressamlar simgesel ilişkiler, keskin dış çizgiler, yüzeysel bir boyama tekniği, gölgesiz ışık ve alışılmamış perspektiflerle resim yaparlar. Bu grubun öncülüğünü ise: Pierre Bonnard ve Edouard Vuillard yapmıştır. Bunlarla beraber iki önemli isim daha var biri Odilon Redon'dur. Tamamen düş ve hayal dünyasını herhangi bir görüş ile bağlantısız olarak resmeder. Onun mekan ve figürlere yaklaşımı tamamen kendi ben'ine göre değişir. İkinci isim ise Lautrec'tir. Onun resimlerini belirleyen en önemli öğe çizgisidir. Figürleri genelde eğlence mekanlarındaki insanlardır. Figüre yaklaşımında iğneleyici bir alay vardır.

Bu arada 1890'lardan sonra Doğu Asya sanatı Avrupa'da önem kazanmaya başlar. Bunun ilk ipuçları da dekorasyon alanında görülür. Yeni yaklaşımın adı Art Nouveau olarak somutluk kazanır. Ressamlar arasında bu yaklaşımı gösteren sanatçı olarak Gustav Klimt'i görüyoruz, onun resimlerinde yüzeyler dekoratif ve stilize bir biçimde işlenir ve canlı renkler kullanılırdı.

Bu ortamda ve yeni yüzyılın başlaması ile sanat yapıtının ne olması gerektiğine ilişkin sorular yoğunlaşırken, o zamana kadar önemsenmeyen Afrika zenci sanatı, dans maskeleri, dinsel yontuları ve benzeri yapıtları yeni bir bakış açısıyla ele alınıyordu. Herhangi bir konunun gerçekçi bir biçimde canlandırılması artık fotoğrafla da yapılabilmektedir. Bu durumda yeni bir estetik anlayışın ipuçları da oluşuyor, geleneklere karşı duyulan güvensizlik pek çok yeni yaklaşımda beraberinde getiriyordu.

Bu doğrultuda ilk hareket Fovizm'dir. 1905 sonbahar sergisi ile ortaya çıkmıştır. Bu hareketin en önemli temsilcisi Matisse, Rouault, Vilaminck ve Derain'dir. Sanatçılar daha ilk sergilerinde kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmesi ile ayrılırlar. Kompozisyonlarını son derece özgürce bir yaklaşım ile oluşturmuşlardır. Kullandıkları renklerin işlevi duyguyu anlatmaktadır. Fovizm renk konusundaki tavrı ile soyut sanatın ilk dönemlerinde kendine yer bulmuştur.

Soyut sanat yirminci yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup, çeşitli yönlerde gelişip günümüze ulaşan bir sanat görüşünü kapsar.

1905 sonbahar sergisinde gerçekleşen Fovizm'den iki yıl sonra Picasso "Ben cisimleri düşündüğüm gibi çizerim, gördüğüm gibi değil" der. Onunla aynı yolu izleyen Braque vardır.

Yine 1905 yılında Dresden kentinde Die Brücke (Köprü) grubu kurulur. Grubu oluşturan isimler Kirchner, Heckel, Schmidt-Ruttluff ve Otto Müller'dir. Bu isimlerin büyük çoğunluğu resim için mimarlıktan vazgeçmiş insanlardır. Sadece Kirchner kısa bir süre sanat eğitimi almıştır. Grubun yayınladığı bildiride "İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı çalışma ve yaşama özgürlüğü istiyoruz" denmektedir. Grup Almanya'nın kültür yaşamında bir dönüm noktası teşkil eder. Estetik açıdan Fovizm'e yakın olan Die Brücke bir dönem Van Gogh ve Gauguin ile yakınlık kurmaya çalışmıştır. Ancak temel birkaç noktadaki farktan dolayı onların yolundan ayrılmıştır. Grubun üyeleri anlıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmeye çalıştılar. Doğayı resimlerinde derin ve abartarak kullanmaya çaba gösterdiler. Die Brücke dışavurumcu yaklaşımın gelişim sürecinde önemli bir merkez olmuştur. Hiddet ve kalabalık herşeyden önce özgün bir bildirişim gücü taşımalıydı onlar için. 1911 sonunda grup yavaş yavaş dağıldı.

1909'a kadar çok farklı konularla ilgili olan Futürizm, İtalyan şairi Marinetti'nin yayınladığı bir bildiri ile bir kültür akımının adı olmuştur. Marinetti geçmişle olan tüm köprüleri atıyor ve sanayileşmeyi, teknolojiyi alkışlıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, kitapların ve müzelerin yıkılması gerektiğini söylüyordu. Grubun yada akımın felsefesini şu cümleden yakalamak mümkün "Güzelliğin yeni biçimi hızın güzelliği". Savaşın güzelliklerinden söz etmesi ve savaştan övgüyle bahsetmesi, Faşizm'in ilk kıpırtıları gibidir. Hız ve hareket öğelerini barındırmadığı için Kubizm'i eleştirir. Resimleri de fikirlerini yansıtmalıydı. Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı, tuvallerimiz üzerinde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlemeli diyorlardı. Akım açtığı sergiler ve yayınladığı bildiriler ile tüm batı sanatını etkiledi. Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini gibi sanatçılar Futürizm'in en başarılı ürünlerini yarattılar. Gerek mekanlara ve figürlere yaklaşımları ve gerekse renk kullanımları, gerek manifestoya uymakla beraber sonuçta Kubizm'in açtığı yola biraz daha sert bir şekilde girmişler ve modern sanatı etkilemişlerdir.

Dışavurumcu bir pencereden baktığımız zaman Dresden'den sonra ikinci bir merkez olarak, yine Almanya'da Münih'i görüyoruz. Münih'te kurulan ve önderliğini Kandinsky'nin yaptığı grup önce çeşitli yazılar içeren bir dergi çıkarmaya başlar. Bu hareketin başında Kandinsky'nin yanında olan isim Marc'tır. Derginin temel ilkesi Goethe'nin "Resim sanatı müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kavramdan yoksundur" sözü idi. Der Blaue Reiter her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici sınırlı işlevinin anlaşılması gerektiği fikrini savunuyordu. Grup sanatta üslup sorunları yerine sanatın özünü araştıran yazılar yayımlıyordu.

Eğer Der Blaue Reiter grubu özetle: Bir resmin sanat yaptığı sayılabilmesi için bir iç gereksinmeye sahip olması koşulunu ileri sürer. Resimde kompozisyonun bir tür müziksel içerik kazanmasını amaçlar. Grubun sanatçıları özel bir biçim aramaz.

Biçimlerin çeşitliliğinde "Sanatçının iç-isteğinin" kendisini göstermesini isterler. Halk sanatlarını ve çocuk resimlerini yayınlarına alarak önem verirler. Grup 1. Dünya Savaşının sonu ile birlikte dağılır. Ancak yaklaşımları Avrupa sanatına yön vermiştir.

1. Dünya Savaşı yıllarında kendisini hissettiren bir başka sanat olayı olarak Dada hareketinden söz edebiliriz. Sanatçılar savaşa tavır koyan kişilerdi. Amaçları sanattan daha çok protesto idi. İnsanların adeta keyifle silahlandığı ve savaşa koştuğu bir dönem yaşanıyordu. Yıllarca devam eden ve büyük kıyımlara sahne olan savaşa tepki duyan sanatçılardan bir bölümü tarafsız İsviçre'ye kaçtı. Şair, oyun yazarı ve siyaset yorumcusu Hügo Ball, Tristan Tzara "Cabaret Voltaire" adlı gece kulübünü 1916 yılında kendi amaçları için kullanmaya başladılar. Ball önce klasik müzik çalıyor sonra dans müziğine geçiyordu. Duvarlarda Hans Arp'ın yapıtları, Pcaso'nun gravürleri ve İsviçre'ye sığınan sanatçıların yapıtları vardı. Üstün ve basit nitelikli sanat yapıtları ile içip söyleşmeyi ve dans etmeyi seven bu grup entellektüel bir oluşum içerisindeydi. Doktorluk mesleğini bırakan Alman yazar Richard Heulsenbeck'de kalemi ile savaşmak için bu gruba katıldı. Onun gelişi ile birlikte Dada hareketinin saldırgan yanı arttı. Her türlü sanat ve özellikle Ekspresyonizm savaşın çarklarına katılmakla suçlanıyordu. Hareket sesini duyurmaya başlayınca bir galeri açıp dergi çıkarmaya başladılar. Ancak kendini savaşa endeksleyen grup savaşın bitmesi ile birlikte dağılmaya başlar.

Dada hareketi savaşın son yıllarında Marcel Duchamp yoluyla ABD'ye ulaşır. Paris'e gelen Dada'lar ise gerçek üstüculüğün öncülüğünü yaparlar. Gerçek üstü akım Fütürizm'in hareketliliğine tepki olsada, büyü ve gizemli olan şeylere ilgisi nedeni ile metafizikten, saçma ve akıl karıştıran şeylere sevgisiyle Dada'dan esinlenmiştir. Bu akıma göre sanat, bilinç altından bahseden akıldışı bir dünyanın anlatımı olmalıdır. Akımın öncüleri olarak Dali, Yves Tanguy, Rene Magritte, Max Ernst isimlerini sayabiliriz.

20. yüzyıl önceki yüzyılların natüralist anlatımına karşı çıkar ve insanın doğaya bakışı yalnız bilgi ve düşünce ile sınırlı kalmaz, buna duyarlılığını da katar. İşte insanın evrene bakışındaki etkinlikler insanı soyut kavramına ulaştırır. Buradan hareketle insanın nesnelere bakış açısı, bilgi ve düşünce sistematığı soyuttur diyebiliriz. Bu soyut bakış açısı insanın yaratmalarını da soyut sanat biçimleri olarak ortaya çıkarır. İnsanın doğaya bakış açısı onun bilme, düşünme, yaratma etkinliğinin temelini oluşturur. Soyut sanatı bilmek içinde bu doğayı kavrama, objeleri yorumlama sistemini bilmek gerekir.

Buradan, yeniden soyut sanatın ortaya çıkışına ve gelişim sürecinde sanata yaklaşımına dönersek, 19. yüzyıl'ın bitimi ile birlikte ve 20. yüzyıl'ın ilk yarlarından itibaren soyut sanat kendini yavaş yavaş ortaya koymaya başlar. Soyut sanat yeni bir gerçeklik aramasından ve yeni bir yoruma dayanması nedeni ile genel bir kural olarak objeden ve figürden kaçmaya çalışacaktır. Natüralizm'deki doğanın idealleştirilmesi ve sanatçıya ideal olanın yani doğanın resmedilmesi görevini vermesinin yanında, soyut sanat sanatçıya herhangi bir nesnel varlığı ideal olarak sunmaz. Soyut sanatçı için ideal

olan varlık sanat eserinin kendisidir. Kendi nesnesini kendisi yaratmak durumundadır. bu nesne doğal nesneden daha gerçek ve ileri bir nesnedir.

Natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış sürecinin aracılık görevini Cezanne'ın yaptığını görüyoruz. Fovizm ve Kubizm'de Cezanne'ın resimlerinden çıkış noktası bulmuştur. Cezanne yaşadığı dönemin sanat olgusunu çok iyi kavramıştır. Cezanne'dan sonra resim sanatı artık doğanın dış görünüşünden kurtulur. Sonrasında gelen ve bütün amaçları Soyut'a ulaşmak olan tüm akımlar yeni bir biçim dünyası arar. Ancak bu amaç için soyut sanat da, sanatın araç ve elemanlarından faydalanacaktır. Soyut sanat bunun yanı sıra sanatı sanat dışı elemanlardan da temizlemek ister. Doğal olan nesne formlarında sanata yabancı elemanların başında kabul edilir. Nesnel formlar evrensel olanın anlatımını engellemektedir. Bu yüzden soyut sanat amaçladığı biçim dünyasına ulaşmak için doğal formlar yerine çizgi, renk, yüzey gibi elemanlardan yararlanır. Sanatı soyut kılabilmek için en büyük adımını, biçim vermeyi geometrik formlar halinde çözümlyerek atar. Amaç herhangi bir nesnel formu soyutlamak değil, direk soyut bir öz yakalamaktır.

Klasik yada alışılmış sanat, doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları doğal biçimleri ile ele almak, gün ışığına çıkarmak yada yorumlamak amacı güder. Doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim vermede o denli güçlü olacaktır. Bu yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki örneğin alışlagelmiş sanata büyük bir tepki ile doğan impressionizm için de geçerlidir. Çünkü impressionizm içinde çıkış noktası doğadır. Geleneksel, alışlagelmiş sanatın biçim vermesi, ister objektif, isterse subjektif bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, nede böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. soyut sanatın aradığı şey, duyuşsal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık empirik, duyuşsal doğada somut olarak vardır, nede bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan sanat, aynı zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır¹.

Cezanne'ın doğaya koşut evren anlayışı zamanla giderek bir değişim ve gelişim göstermiştir. Örnek olarak Kandinsky obje resimlerine zarar vermektedir der. Burada soyut sanatın en önemli ilkesine bir kez daha geri dönüyoruz. "Objeden kaçmak esastır". Aynı konuda Jawlensky şöyle demiştir "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir." Sanatçı kendi dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyi değil.

Sanat eseri artık böylece sadece seyredilecek haz uyandıran bir obje değil, düşünülerek ulaşılabilir bir gerçek olur. Artık önemli olan doğayı görebilmek değil, onu düşünebilmektir. Böylece soyut sanatın önemli bir amacı olan duyuşsal

¹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 1989, s. 150, 151.

gerçeklikten kaçma ve mutlak gerçekliğe ulaşma düşüncesi gerçekleşmiş olur. Bunun yöntemi de, renkli-renksiz geometrik düzlemler ve çizgilerle yüzeysel bir sanat objesi oluşturmakta, mekanı içerik olarak derinlikte, biçim olarak yüzeyde oluşturmaktır.

Kubizm 20. yüzyıl sanatında büyük bir devrim yapar ve yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratarak çağın ruhuna en önemli katkısını sağlar. Tabiki Kubizm bir anda kendi kendine oluşmadı. Onun ortaya çıkacağı ortamı yaratan sanatçıların başında Cezanne'ı görmekteyiz. Geleneklerin getirdiği eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Böylece Kubizm'de "güzel-görüntü" dünyası parçalanır ve gerçekliğin bir güzel renklendirmesi" olarak anlaşılması da ortadan kalkar. Artık doğal nesnelere içeriklerinden kurtulmuştur, geriye kalan ise yalnızca biçimdir. Cezanne'ın ortaya koyduğu yaklaşım Picasso ve Braque'da iyice olgunlaşır. Bu yaklaşıma Analitik Kubizm diyoruz. Temel ilke nesnelere biçimsel olarak analiz edilmesidir. Empresyonistlerde egemen olan görme duyusuna karşı, Kubistler duyuların aracılığına son veren ve aklın belirleyiciliğine dayanan zihnin, aklın gücünü ortaya koyar. Aynı tarihsel süreçte Kubizm'e paralel ve ilkeleri benzeşen Empresyonizm akımını görüyoruz. Empresyonizm'de Kubizm gibi dış gerçekten değilde insanın bilinç, ben dünyasından iç dünyasından hareket eder. Natüralizm'i reddederler.

Rönesans sanatı hareket dışı bilimsel bir doğa düzeni arıyordu. Barok sanatı hareket içindeki doğa düzenini, empresyonist sanat duyularının oluşturduğu illüzyon niteliğinde bir doğa düzeni arıyordu. Kubizm'de resmin nesne ile ilgisi, bu temel şart artık geçerliliğini yitirir. 20. yüzyılın ilk on yılının sonunda Kubizm yeni teknik yaklaşımlarla ikiye ayrılır. Bunlardan biri doğa biçimlerinin analizine dayandığı için "Analitik Kubizm", öbürü salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için "Sentetik Kubizm" adını alır.

Konumuz çerçevesinden baktığımızda Analitik Kubizm hala bir mekana sahiptir. Ancak onun mekan olgusu önceki mekan anlayışlarından farklıydı, ne cisimlerin hacimsel etkilerinden ve aralarındaki boşluktan, ne de çizgisel perspektiften kaynaklanıyordu. Picasso çalışmalarında mekanı arka arkaya birbirini örten planlardan derinlik illüzyonu ile oluşturmaktadır. Bu mekan geleneksel sonsuzluk etkisini değil, daha yüzeysel etki bırakmayı başarmıştır. Sentetik Kubizm'in mekan anlayışı ise Analitik Kubizm'in tam tersi istikamettedir. Geometrik biçim ve formlar resim yüzeyinin önüne doğru üst üste sıralama göstermekte, biçimler yüzünden öne doğru gelmekte, resmin mekanı derinlemesine değil dışa doğru oluşturmaktadır.

Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Vander Leck gibi sanatçılar, Kubizm'in tüm batı sanatını etkilediği ortamda, anti-natüralizm ve soyuta dayanan bir anlayışı ortaya atarlar. Bu yeni anlayışın estetik yaklaşımı da "neo-plastisizm" olarak savunulur. Bu sanatçılara daha sonra mimar ve heykeltıraşların da katılımıyla "De Stijl" grubu oluşur; aynı isimde bir de dergi çıkarmaya başlarlar. Dergide savundukları sanat anlayışının temeli "konstruktif soyut"tur. Ancak grubun soyut anlayışı çağdaşlarından daha farklıdır. Bu ortam içerisinde Kubizm en aşırı noktalara götürülmüştür. Bunu en iyi başaran sanatçılardan biri de Piet Mondrian'dı. Sanatçı

doğa ile bağlarını kopararak sanatın temel orantılarını ortaya çıkarır. Soyut sanatın arı bir güzellik yakalayabilmesi için, doğallığı aşması gerektiğini söyler. Savunduğu neo-plastisizm bu anlamda sanatın geometrileştirilmesidir. mekan etkisi tamamen yüzeye çekilmiştir. Kareler, dikdörtgenler ve çizgiler yüzeyde derinlik yanılması için kullanılmaktadır. Ancak şüphesiz resim sanatı yalnız bir biçimler sanatı değildir. Biçimin yanında renginde önemli bir yeri vardır. Neo-plastisizm'in renk tavrı ne olacaktır? Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise dikey ve yatay karşıtlığına dayanır. Bu karşıtlıkta renkli dikdörtgenler temel yapıtaşdır. O halde renkde bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır. Aynı zamanda renk artık duyuşal niteliğini yitirerek bir biçim elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır⁵.

Daha sonra ilkel sanat prensiplerini savunan ve resimlerinde derinlik etkisine tavrı koyan Rothko'yu görüyoruz. O'nun çalışmalarında yanılmalara yer yoktu, resmin yüzeyi iki boyutlu ve düz olarak değerlendiriliyordu. Çalışmaları ve ortaya koyduğu düşünceleri ile tüm çağdaşı olan Amerikalı sanatçıları etkilemiştir.

Harold Rosenberg, Jackson Pollock, görüş ve resimleri ile Rothko'nun yolunu izlemişlerdir. Pollock bu dönemde yaptığı büyük boyutlara sahip resimlerle yeni deneysel işler üretmeye başlayarak sehpa resmi ile iplerini kopardı.

Tüm Amerikan soyut ekspresyonistleri resimlerinde izleyiciyi resmin içine alarak bir etki alanı yakalama çabası ile resmin espas problemini yüzeyde çözmeye yönelmişlerdir. Düzene soktukları tüm renk alanlarını, boşluk ve derinlik yanılmalardan kurtulmak için çok iyi dengelemeye çalışmışlardır.

Amerikan ekspresyonistleri temelde bir tablonun herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine karşı çıkarak, resim imgesinin ta kendisidir dediler. Tablo herşeydir. Mekan etkisi verecek herhangi bir etki taşınması da gerekmiyordu. Eğer böyle bit etki varsa onu ortadan kaldırmak için her türlü yoluda denemişlerdir.

Yüzeyin yalnızca yüzey olduğunu vurgulamak için bazı sanatçılar iki farklı renk alanını farklı boyutlarda ele almıştır. Bu düşüncenin devamında ise tual biçimleri yeniden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Frank Stella, Jasper Johns gibi sanatçılarda bu dönemde resimde derinliğe dayanan Mekan etkilerini ortadan kaldırmak ve tual içi mekanı yok edebilmek için nesnelere yararlanarak, üç boyutlu dış mekan oluşumları yakaladılar.

İmgeler ve gerçeklik arasındaki ayrımın belirsiz olduğu ilkel dönemlerden itibaren, figür ve mekan kavramları insanın resimsel faaliyetlerinde yerini bulmuştur. İkel insan resimlerinde "ben bir mekan oluşturuyorum" diye düşünmese de içinde mekan duygusu vardı ve figür olarak daha çok avladıkları hayvanları algılıyorlardı. Burada amaçları hayvanlar üzerinde büyüsel etkiler yapabilmektir; aynı isteği yerli yerli danslarında da görmek mümkündür. İkel insanın resim yoluyla yaratmaya çalıştığı yeni

⁵ İsmail TUNALI, Felsefenin İşığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 1989, s. 178, 179.

mekan, onu bir yaşantıya götürüyordu. Bu mekan içsel bir mekandı ve resimlerde daha çok hareket, yön ve renk karşıtlıkları ile oluşuyordu. Uygarlığın uzun gelişim sürecinde, figür ve mekan kavramlarının anlamlı yerler kazanmaya başlamasını görmek için Ortaçağa kadar beklememiz gerekecektir. Ortaçağa açık mekan düşüncesi gözlem yoluyla değil, mantık yoluyla girecektir. Figür ile mekan arasındaki ilişki ise daha çok kutsal bir nitelik taşımaktadır. Tüm resimsel unsurların kutsal bir karşılığı vardır. Mekan içinde figürlerin görevleri vardır. Kadın Meryem'i, çocuk İsa'yı ve ev İsa'nın içinde doğduğu ağılı temsil eder. Yeni Çağda Ortaçağın resimsel yaklaşımlarının bir çoğu terkedilir. İki boyutlu Ortaçağ resminin karşısında, insanı hacimli olarak ifade eden bir anlayış doğar. Ortaçağın resme bakışından kurtulan Rönesans oylumlu bir mekana yönelir. Bilimsel perspektifin bulunması ile mekan sağlam temellere oturur. Ancak bu mekan ve figür yaklaşımı atölyenin kapalı ortamında oluşuyordu. Sanatçı atölyeden dışarıya çıkmıyordu. Empresyonistlerin geleneksel sanatın doğayı betimlemede uyguladığı kalıp kuralların yanlışlıklarını görmesine kadar bu yaklaşım sürdürülür. Artık resimsel mekan ve figür atölyede tasarlanarak değil gün ışığında görüldüğü gibi resmedilecektir. Bu dönem içerisinde figür-mekan ilişkisi çok farklı olan Degas'ın resimlerini görüyoruz. Mekan ve figür fotoğraf makinasının rastlantısal çektiği kareler gibidir. Figürler yarım ele alınabilmiş ve mekan sınırlandırılmıştır.

20. yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup çeşitli okullar halinde gelişip günümüze kadar uzanan soyut sanat ise kendi mantığını oluşturmuştur. Esas olan doğadan uzaklaşmaktır. Figür ve mekan artık kopmuştur. Figürden uzaklaşılırken mekan ise çizgi, doku, renk, yüzey gibi elemanlar ile oluşturulmuştur. Hazır malzemelerin resme girmesi ile de espas resmin yüzeyinden dışarı doğru oluşur.

Soyut sanat bu yaklaşımların izlerini günümüze kadar korumuştur. Aynı ortamın sürekli deneyselliğe açık oluşu ve akımların sürekli etki tepki ilişkisi içinde olmaları yeni yaklaşımların doğacağı ortamı yaratmıştır.

2. BÖLÜM

RESİM SANATINDA MEKAN KAVRAMINI ETKİLEYEN ELEMAN

2.1. ÇİZGİ DESEN

Resim sanatını tarihsel gelişim sürecinde incelediğimiz zaman, başlangıç noktasında çizgi ile karşılaşırız. Çizgi insanlık tarihi ile beraber en eski anlatım aracı olmuştur. Çizgi, görünen gerçekliğin kavranmasında ve aktarılmasında kullanılabilecek en uygun araçtır. İnsan ilk resimsel faaliyetlerinde formları çizgi ile sınırlandırıp içerisini de yüzeysel olarak renklendiriyordu.

Doğayı işleyen, değiştiren, inceleyen ve denetleyen sosyal yaratık olan insan çizgiyi doğa mücadelesinde "soyut" ama simgesel olarak "somut" bir araç olarak kullanır. İster geometrik, ister artistik bir değer içersin, bu "soyutlamaya" bağlı kavram. günlük yaşama o kerte de girmiştir ki, adeta "maddesel" bir varoluşun "niteliği" kadar gerçeklik kazanmıştır. Biçim ve formların dış sınırları, ışık-gölgenin, renklerin ayırım yerleri, büyük alanların çok ensiz yüzeyleri, uzunluğundan başka bir boyutu algılanamayan kaynaklar, çizgi olarak görünür. Sonuç olarak çizgi, şekillendirmenin, hacimlendirmenin, görsel yaratılışın boyutsal bir ögesi olduğu işleve, anlama üzerinde taşıdığı becerikliliğe göre estetik değer içeren görsel somutlaşmanın teknik anlatımıdır¹.

Yüzyıllar boyunca yüzeysel, iki boyutlu anlatımın bir ögesi olarak kullanıldı çizgi. Ancak zamanla insanın yaşadığı doğayı merak etmesi ve tanıması ayrıca toplumsal yenilenmelerin paralelinde resim sanatı da büyük devrimler yaşamaya başladı. Nesneleri sadece dış kontürleri ile tanımak yeterli olmayınca, boyama sırasında cisimlerin kütleleri verilmeye çalışılmıştır. buda hemen başarılı bir tutum olmadı. Resim sanatının büyük birikimi üzerinde bunu ilk başaran sanatçı Giotto olmuştur. Giotto'nun yaşadığı dönemde heykel sanatçıları sürekli bir araştırma, yenilikler ortamında idiler. Tüm çabalar perspektif ve derinlik etkisini yakalayabilmek içindi. Bu bir heykeltıraş tarafından başarılı olduğu zaman Rönesans hareketinin ilk kıvılcımları da ortaya çıkmaya başlıyordu. Rönesans ile birlikte artık ressamın kontürleri aşıyorlardı. Artık cisimlerin hacimleri ve mekanda derinlik yansıması onlar için yeni hedefler olmuştu. Ressamlar bu yenileme hareketleri ile içine girdikleri üretken ortam içerisinde, zamanla yeni üsluplar yakalamaya başladılar. Çizgiyi ve çizgisel karaktere yaklaşan sanatçılar resimlerinde nesnelerin dış sınırlarının gözle takip edilebilmesine izin veriyorlardı. buna çizgisel üslup diyoruz. Çizgisel üslup gerçeklik yansıması taşıyor ve figürleri sağlamlık ve belirlilik karakteri taşıyarak bu gerçeklik yansımasına hizmet eder. Ancak resim sanatının tarihsel süreci içerisinde Barok sanata geldiğimiz zaman çizgisel üslup eski geçerliliğini terk ediyordu. Barok sanat içerisinde çizginin görevleri

¹ Faruk ATALAYER, Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Ün. Yayınları, No: 769, s. 147, 148.

artık çok daha farklıdır. bu dönemde gerek figür ve gerekse mekanda gerçeklik yanulsamaları desen yolu ile elde edilmiştir.

Çizgisel üslup, üç boyutlu olarak duyulanmış, bir bellilik üslubudur. Figürler hep sağlam ve belirli sınırlanışları seyirciye sanki onları parmakları ile yakalayabilecekmiş güvenini verir ve kabartıları sağlayan bütün gölgeler vücudun şekillerine resme o kadar tam bir yolla uyarlar ki, dokunma duygusunu adeta tahrik ederler. Tasvirle tasvir edilen nesne aynıdır denebilir. Buna karşılık gölgesel üslup, nesnenin olduğu gibi tasvirinden az yada çok ayrılmıştır. Onun için artık, arası kesilmeyen bir kontur yoktur ve yoklanabilir yüzeyler parçalanmıştır. Birbirlerine bağlı olmayan bir sürü lekeler yan yana dururlar. Desenler ve modeller artık, üç boyutlu vücut tasarımıyla-geometrik anlamda- birbirlerine tastamam uymazlar, tersine, sadece nesnenin gözün algıladığı görünüşünü verirler².

Klasik dönemde salt bir eleman olarak karşımıza çıkan çizgi, modern sanatta resmin bütünü oluşturabiliyordu. Mondrian'da geometrik çizgi, Pollock'ta boyanın akışı ile elde edilen çizgi yoğunluğu. Frank Stella'da tuvalin formuna göre şekillenen çizgi, çevresel sanatçılarda ise doğada oluşturdukları çizgi sanat eserinin kendisini oluşturuyor, yada eserde çok önemli söz sahibi olabiliyordu.

2.2. IŞIK-GÖLGE

Işık ve gölge birer eleman olarak ilk kez barok sanatta karşımıza çıkıyor. Işık ve gölge sanat içerisinde kendi yerini sağlamlaştırdıktan sonra, artık kontürler hafiflemeye başlamıştır.

Çizginin, sınırlayıcı olarak değerden düşmesiyle gölgesel imkanlar başlar. O zaman, sanki resmin her köşesi esrarlı bir hareket ile canlanmış gibidir. Kuvvetle kendini belirten kontur, görüntüyü tesbit eder ve şekli hareketsiz bir hale koyarken gölgesel tasvirin kendiliğinde, görüntülere yer çekiminden kurtulmuş, uçuşan bir karakter verme vardır. Şekil kıvrımdanmaya başlar, ışıklar ve gölgeler bağımsız elemanlar olur, yükseklikten yüksekliğe, derinlikten derinliğe birbirini arar ve birbirine bağlanırlar. Tüm durup dinlenmeden akıp giden, hiç sonu gelmeyen bir hareket kazanmıştır. Hareket ister alev alev şiddetli olsun, ister sadece hafif bir titreşme ve ışıldama olsun, göz için sonuna erişilmez bir şey olarak kalır³.

Özet olara şöyle de söylevebiliriz. Çizgisel yaklaşım bir obje, nesne yada biçim'i diğerlerinden net olarak ayırırken, gölgesel yaklaşımda nesnelere sınırlarının dışına taşan bir karakter kazanır. Barok sanatla birlikte sanatçının nesnelere yaklaşımındaki değişimi şu değişmez temel cümle ile açıklayabiliriz. çizgisel yaklaşım gerçeği olduğu gibi gösterirken, ışık gölgenin kazanılması ile sanatçıların yaklaşımı değişir ve artık

² Heinrich WÖLFFLIN (Çev: Hayrullah ÖRS) Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Remzi Kitabevi Yayınları. B: 3. İstanbul 1990. s. 34.

³ Heinrich WÖLFFLIN (Çev: Hayrullah ÖRS) Sanat Tarihinin..... s. 32.

gerçek görüldüğü gibi çizilmeye başlanır. Bu açıklama bizi bir anda Empresyonizm'e götürür, ancak çok net bir fark var. Barok sanatın görüneni kapalı mekanda yapay ışıktaki görünen'dir. Nesnenin gün ışığında görüldüğü gibi resmedilmesi fikri ancak Empresyonizm'de ortaya çıkar.

Eşyanın, varlığın sınırlarını gösteren, diğer eşyadan ayırt edilmesine sağlayan, eşyayı yerine pozuna oturtan, tesbit eden ışıktır. Hem gözde hem beyin zarında görüngünün can kazanması var olması ışık ile ilgilidir. Aydınlık biçim, form, yüzey, kontür, aydınlık olmayan yada az aydınlık alanlardan kuvvetlice ayrılır. Yani yüzey, hacim, mekan ışık gölge aydınlığına göre algılanıp kavranır. Eşyaların, varlıkların kabarıklıkları, yuvarlaklıkları, köşelilikleri, çukurları, girinti-çıkıntıları ışık gölge ile algılanıp, bilgiye dönüştürülür. Eşyayı, varlığı ışık-gölge ile birbirinden ayırır değerlendiririz. Yaratıcılığın resimsel olarak dışavurumu, canlandırma, düzenleme ışık-gölge ile olanaklıdır. Nesnelere ve figürler mekana gölge ile bağlanırlar. Konturların niteliği ışığın şiddeti ile ilgilidir. Konturların değer kaybetmesi gölgesel olanakların değer kazanmasıdır. Algı ışığın geliş açısına göre değişkenlik içerir. Işık kaynağından dik ve yakın aydınlanmış nesne ve varlıklar, renk, doku kontur değerlerinden kaybederler. Yatay aydınlatılmış nesne ve varlıkların gölgesel-karanlık yüzeyleri fazladır. Aynı ışığın, değişik açı derecelerindeki, nesne, varlık mekan ve derinlik etkileri ışık-gölgede en iyi uyumu veren ışık yönü, açısı tasarımcı tarafından deneyimle yakalanır. Işık-gölge en iyi kütle değerini yaratan, derinlik algısını veren somut öğedir¹.

2.3. DOKU

Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri doku'yu oluşturur. Başka bir deyişle yüzeylerin dokunsal değerlerine doku adı verilir. Bu doğanın kendi yapısal bir özelliğidir. Dokunma duyumuza etki etmeden yalnız göz yoluyla, bizde doğal doku etkileri yaratan faktörlere vizüel dokular denir. Doku mekanı, hacmi, formu örgütleyen malzemenin iç yapı maddesinin plastik görünüşüdür. Mekan, yüzey derinlik elemanlarının vizüel algısı dokudur. Doku yüzey, renk ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri üçüncü boyuta götüren bir öğedir².

Dokuyu resim sanatı içerisinde mekan elde edilmesinde düşündüğümüz zaman, dokuların görsel algı yolu ile, beyinde uzaklık ve yakınlık etkileri yaptığını görüyoruz. Yani bir resimde mekan yaratıyorsak bizim için en önemli elemanlardan biriside doku olmuş oluyor. Doku sahip olduğu renk ve ışık ile perspektif etkileri yaratır. Eğer, resimde sıcak renkli parlak cisimler göze yakınlık ve soğuk renkli yumuşak dokular kullanırsak uzaklık etkisi yaratarak, bir mekan-derinlik yakalamış oluruz.

¹ Faruk ATALAYER, Temel Sanat... , s. 166, 167.

² Faruk ATALAYER, Temel Sanat... , s. 194.

Doku eski çağlardan günümüze kadar sanatta kullanılan bir elemandır. Geçmişine baktığımız zaman Asur duvar kabartmalarına kadar uzanır. Resim sanatının devrim geçirdiği Rönesans'ta da dokuyu pek göremiyoruz. O dönemdeki sanat eserlerine bakarak, sanatçıların dokuyu ayrıntı kabul etmiş olabileceklerini tahmin edebiliriz. Oysa günün sanatçıları ile aralarında her zaman farklı yaklaşımlar olan kuzeyli sanatçılar dokuyu iyi kullanmışlardır. Gerçeklik yanılmasını sağlayabilmek için en ince ayrıntılara inmiş dokudan yararlanmışlardır. Resim içerisinde yer alan tüm elemanlar dokuları betimlenmiş ve bu ayrıntıya dayalı yaklaşım ile gerçeklik yanılmasını uçlara taşıyabilmişlerdir. Doku resimsel bir eleman olarak Empresyonizm'de de kullanılmış ancak nesnelerin kendi dokuları değil boyanın sürülüşünden, yan yana gelmiş nokta ve çizgilerden oluşan bir doku görünür.

Dokunun tek başına bir resim oluşturabilmesi ise Optik Art içerisinde optik sanatçılar tarafından başarılacaktır.

2.4. RENK

Renklerin her birinin, kendi kroma ve ton değerlerine göre ayrı ayrı bir derinlik ve genişlik tesiri vardır. Kırmızı rengin öne çıkma ve yaklaşma özelliği fazladır. Mavi ise uzaklık etkisi yaratır. Mavi renk ailesi genellikle durgun statik sakin bir görünümündedir. Yine sıcak-soğuk renklerin derinlik olarak uzak-yakın görünme eşyaları dar-geniş gösterme tesirleri vardır. Buradan modern resimde renklerle mekan oluşturma ve derinlik yakalama olayını daha iyi anlayabiliriz. Gri ve mor renkler ölü renklerdir ve derinlik etkileri en az düzeydedir. Renklerin saf katışıksız halleride renkler arası espas ve derinlik ilişkilerinde belirleyici bir faktördür. Saf kroması yüksek, katışıksız bir renk, kroması düşük bir tonuna göre, daha yakın görünürler. Parlak ışıklı renkler göze daha yakın görünürler. Renklerin içine, ya komplementerlerini, ya da siyah beyaz karıştırarak derinlik etkileri ile oynanabilir.

Resim sanatında derinlik kavramının kullanılmadığı iki boyutlu resimlerde renk, kontürlerle belirlenen alanların renklendirilmesi amacı ile kullanılıyordu. ancak rengin görsel bir değer, ama "amaç değer" olarak ele alıp kullananlar resim sanatında "Empresyonist" akımın temsilcileri olmuştur. Onlardan önce renk, üzerinde bulunduğu objeyi ifade eden onu tanıtan ve ona yapışık bir eleman idi.

Empresyonist sanatçılar mekan yanılmasını yüzeye yaklaştırmak için renklerin sıcak-soğuk ilişkilerinden yararlanıyorlardı. Sıcak-soğuk renk zıtlığı modülasyonu kaldırdığı için, ışık alan yerleri sıcak, almayan gölgedeki yerleri soğuk renklendirerek mekan yanılmasını gözde çözmeye çalışıyorlardı. Empresyonistlerin resim de mekan problemine böyle yaklaşmaları soyut sanatın ilk ipuçlarından birini oluşturur. Soyut sanatta renk yaklaşımları çok daha fazla değişecektir. Renklerle psikolojik etkiler yaratma çabaları kendini hissettirecektir. Mekan ise artık tamamen yüzeyde çözülen bir problem olacaktır.

Tamamıyla renkten yana tavır koyan Fovistlerde, renkleri tüm şiddetleri ile kullanarak derinlik etkisini azaltıp, mekânı yüzeyde çözmüşlerdir. Eğer derinlik ve mekân yakalamaya çalışırlarsa renkleri aynı şiddetle kullanmaları mümkün olmayacaktı. Artık renklerin eskisi kadar formlara ve biçimlere ihtiyacı yoktu.

2.5. YÖN

Yön insanın kendi varlığına göre, uzaysal ve mekansal yerini betimleyen, hem kavramsal hemde somut bir ögedir. Satih üzerinde yön tayini; mekan tam olarak sınırlandırılmış bir yerdir. Sağ ve sol, yukarı veya aşağı yön'ün ölçüsüdür. Satih üzerindeki boyutlar orta noktada daima çift yönlü olurlar. Çekim daima çift yönlüdür. Kızgın ve sakin durumlarda olduğu gibi. Böylece ideal orta nokta hem yönleri, hemde boyutları ispat edilebilir yapar. Yön cisimlerin etkilerinde, algılarında objektif değişiklikler yapar. P. Klee'nin söylediği gibi "hareket ve yön" birbirlerine bağlı ve birbirini belirleyen iki ayrı gerçekliktir. Hareket, sakin olduğu noktalarda bile daima çift yönde hareket ediyormuş etkisi yapar.

Resim sanatı içinde mekan elde edilmesinde kullanılan bir başka yolda yön ve hareket farkıdır. Soyut sanata kadar bu yolla mekan elde edilirken doğal nesnelere bağlı kalınıyordu. Kullanılan doğal nesne ile dikey, ufuk çizgisi ile yatay bir hareket sağlanıyor, böylece gerçeklik etkisi yakalanmaya çalışılıyordu. Resim sanatında hareketin belirginleştiği önemli bir noktada, Rönesans hareketinin başlarında perspektif yasalarının araştırılması olmuştur. Perspektif yasaları uygulanarak resimde artık gerçek mekan yanılması sağlanabiliyordu. Böylece o güne kadar enine oluşan hareketlilik artık resimde dikey olarak yakalanmaya başlandı.

Modern sanata kadar resimde hareket nesnelere bağlı iken modern sanatla birlikte artık nesnel gerçekçiliğe dayalı yaklaşım aşılarak evrensel yasalara dayalı bir yaklaşım gösterilmeye çalışılmıştır. Modern resim sanatında, sanatçılardan bazıları hareketli bir bakış açısı çerçevesinde ele alarak bu çerçevede işlerini oluşturmuyorlardı.

2.6. PERSPEKTİF

Perspektif sözünü tanımlarken derinlik yanılmasının herhangi bir çizgisel yöntem ya da boyama tekniği ile yakalanmasından bahsediyoruz. Perspektif elde edebilmek için, nesnelere belirli bir plan ile küçülmesi, imgelerin arkaya doğru gittikçe belirsizleşmesi, renklerin giderek açılması gibi yöntemleri kullanabiliyoruz.

Perspektif yasalarının tarihsel gelişimine baktığımız zaman, en büyük atılımını 15. yüzyıl'da Brunelleschi'nin arkadaşı olan Alberti ile yapmıştır. Perspektif yasalarından yararlanılarak yapılan ilk resim ise Masaccio tarafından yapılmıştır. Perspektif kuralları uygulanarak sonsuza uzanan bir derinlik yanılması başarılmıştır. Kuzeyin sanatçıları bu kurallardan uzun süre habersiz kaldılar. Onların resimlerinde derinlik yanılması geometrik olarak değil, tüm ayrıntıların başarılı şekilde yakalanması ile sağlanıyordu.

2.7. TEKNİK VE MALZEME

Resim sanatının ilk teknik malzemesi su, tutkal ve zambak, boya malzemesi karışımına dayanan tempera tekniği idi. Ancak bu tekniğin bir çok olumsuz yanı vardı. Rönesans ile birlikte her alanda olduğu gibi sanatçılar teknik olarakta yenilikler getirecek araştırmalar içine girdiler. bu araştırmalar içinde bugünkü yağlı boya tekniğini Jan Van Eyck geliştirmiştir. Bu yeni teknik beraberinde birçok olumlu olanaklar getiriyordu. Resim sanatında mekan yanılması bu teknik gelişim sonucunda çok büyük bir atılım yapacaktır.

Yağlı boyanın kullanımı ile birlikte bir başka önemli atılımı barok sanatçılar yapmıştır. Konturların erimesi, ışık-gölgenin kullanımı ile beraber boyanın kullanımında daha lekesele olmaya başladı. Bazı barok sanatçılarında boyayı daha kalın sürerek pentür etkisi yakalamaya başladılar. Barok sanat içinde yağlı boya resmin en iyi uygulayıcıları olarak Rembrandt ve Rubens'den bahsedebiliriz. Bundan sonra resimlerini tuşa dayalı olarak ilk oluşturacak sanatçılar Empresyonistler olacaktır. Ayrıca Puantilist'ler yine tuşa dayalı çalışan bir başka grup olmuştur. Modern sanatta ise tuş karşımıza Analitik Kubizm ve soyut Empresyonizm'de karşımıza çıkmaktadır.

Resim sanatında yeni teknik olanaklar sağlayan en önemli dönem modern sanat olmuştur. Modern sanat resme yeni teknik olanaklar, yeni kavramlar, yeni yorumlar ve yine bu yeni yaklaşımlardan doğan mekan oluşumlarını beraberinde getirmiştir. Resim sanatında en önemli teknik ve malzeme yeniliklerinden biriside, boya dışında, biçimli yada biçimsiz kağıt parçalarının Picasso ve Baroque ile değerlendirilmeye başlanması olmuştur. Yine teknik ve malzeme alanında sürekli yeni arayışlara giren önemli bir sanatçıda Robert Rauschenberg olmuştur. Jackson Pollock resimlerini tual yerine muşamba yüzey üzerine oluşturmuş, Frank Stella ise metaller ve teller kullanmıştır. Artık resim yüzeyinde üç boyutlu, hazır malzemeler kullanılmaya başlamıştır.

Böylece artık resimde derinlik ve mekan oluşumu tamamen yüzeye gelmiş, hatta hazır malzemelerin kullanımı ile mekan oluşumların tual'den izleyiciye doğru oluşmaya başlamıştır. Mekan artık resim sanatı için bir yanılısama olmaktan kurtulmuştur.

3. BÖLÜM

FIGÜR MEKÂN SORUNSALININ RESİMSEL BİR ANLATIM DİLİ OLARAK ELE ALINIŞ ÖGELERİ

3.1. FIGÜR ÖGESİ

Sanatın kaynağını insanın yaşamla olan ilişkileri oluşturmaktadır. Sanat zaten kısa bir tanım ile insanın yaşamla olan ilişkilerinin bir yansıma biçimidir. Benim çalışmalarım için konu olan yada konu içinde pay sahibi olan figürler, giriş bölümünde özetlemeye çalıştığım gibi yaşamla sürekli ilişki içerisinde olan figürlerdir. Figürlerim günümüzde tüm insanlığı olumsuz yönleri ile etkileyen teknolojik yaşamla ve bu yaşamın oluşturduğu yeni toplum yapısı ile içli dışlı olan insanlardır. Aynı zamanda bu yoğun ilişkilerin problemlerinin ve sonuçlarının psikolojik yükünü taşıyan figürlerdir. Onlar zorunlu olarak parçası oldukları toplumsal yaşamın, içine ittiği psişik dünyada betimlenmeye çalışılmıştır. Resimlerdeki temel yaklaşım noktalarından birisi de figürün içinde bulunduğu mekânla olan ilişkileridir.

Figürlerimin yaşam karşısında takındıkları tutum, sahibi oldukları iç dünya, kişisel gerçekleri, duyguları ve düşünceleri, umutları ve tüm duyarlılıklarını plastik endişelerimle birlikte ifade etmeye çalıştığımı söyleyebilirim.

Figürler resimlerde tedirgin, suskun, donuk, bazen devinimli, bazen durağan ama gerek yön zıtlıkları, gerek ifade zıtlıkları ile bir başkaldırı ve sessiz bir protesto içindedirler. Bazen çok karışık, bazen açık, ışıklı, parlak, grup olarak yada tek başına portreleri olmayan figürlerden yararlanılarak modern yaşamın koşul ve sonuçları bir ayna gibi insanların yüzüne tutulmaya çalışılmıştır. Portresiz figürler ile modern yaşamın yarattığı insan tipine bir gönderme yapılmaya çalışılmıştır. Teknolojinin tüm imkanlarını kullanarak yaşamımızı biçimlendirdiği bu yüzyılda, insan fazlası ile uyarıcı bombardımanına tutulmaktadır. Televizyon, radyo, basın ve yaratılan kültür ortamı ile insanların duyarlılıkları, duyguları ve bireysellikleri hızla törpülenmektedir. Ekonomik nedenlerle büyük kentlere doğru olan göç, ekonomik sıkıntı, monoton bir yaşantı ve kozmopolit büyük kent nüfusları yaratmaktadır. Bunun kaçınılmaz sonucu da yalnızlaşmadır.

Resimlerde insan bazen tek başına ve yalnız, bazende grup içerisinde ama yinede yalnızlık psikolojisi içinde betimlenmiştir. Yaşamsal çelişkiler gözlemlenip bunların psikolojik yansımaları ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, bazı resimlerimde kendi yaşamsal problemlerimin ipuçları yakalanabilir.

Bireysel olarak bir başka biçimde dışa vuramadığım, dile getirip çözüm bulamadığım, kontrol edemediğim, ancak beni içine alıp yaşantımı etkileyen durumlarla resimler yolu ile yeniden bir hesaplaşma içine girmeye çalıştığımı söyleyebilirim. Bu durum büyük bir sevinç, tam tersine büyük bir üzüntü, yalnızlık bazende bir ilişkinin sonunda yaşanan iç hesaplaşma olabilir. bunlar benim için son derece uyarıcı olan durumlardır. Çalışmalardaki figürler benim dışavurduğum ifadeleri taşırlar.

Figürler klasik bir yaklaşım ile betimlenmiş olmamasına rağmen, içinde buldukları mekanın, yaşadıkları ilişkinin ya da içinde bulunduğu yalnızlığın psikolojik etkilerini sembolik bir şekilde yansıtırlar. Resimlerde birer anlatım elemanı olarak dikkat çeken ve öne çıkan masa ve sandalyeler de sembolik değere sahiptirler. Bu masalarda ve sandalyelerde oturan figür veya figür grupları mekanın dışında pek bir şey paylaşmazlar. Duraganlıkları, bakış yönlerindeki farklılık ve birbirleri ile olan fiziksel ilişkileri yoğunluk taşımazlar. Kalabalık figür grupları içinde olsalar bile bireysellikleri yıldızlı planlardan yararlanılarak vurgulanmaya çalışılmıştır. Ancak yine de insansal bir yaşamın özlemi, tamamen yokolmamış bir paylaşım umudu hissedilir. Amaç modern yaşam insanının yalın gerçeğine açık ve anlaşılabilir göndermeler yapabilmektir.

Figürlerin hareketleri ve duraganlıkları, kompozisyon içindeki durum ve değerleri, diğer figürler ile içinde oldukları yön ve ifade zıtlıkları, dışavurumcu yaklaşımın merkez noktalarını oluştururlar. Kompozisyonlarda ön planda tutulmaya çalışılan, figürlerin bireysel gerçekleridir.

"Gerçek onu yaratanın kendisi ve hayatıdır. Bir eserin gerçeklik değeri o eseri gören, dinleyen insanların kendilerinde ve hayatlarında o eserin yapılabileceği değişiklik ile ölçülmelidir."¹

Resimlerim benim için iki önemli problemin birleştiği noktayı oluşturur. Birincisi resim yapmak, ikincisi ise resim yaparak bir düşüncüyü ifade edebilmek. burada resim yaparak ifade etmeye çalıştığım düşüncenin merkezi insan ilişkileridir. Birey olarak ben ve dışındaki tüm insanlar ile olan ilişkim, benim dışımda insanların birbirleri ile olan ilişkileri ve resim düzlemi ile aramdaki üretime ve dışavuruma dayalı ilişkiler temel uğraş noktalarımdır. Bu ilişkileri çözümlenmeye ve yorumlamaya yönelik olarak verdiğim mücadele beni resimde oldukça ilginç bir noktaya getirdi. Bir yanda Jackson Pollock'a ulaşan fırça ve boya ritmi, diğer yanda Mısır duvar resimlerindeki gibi statik figür betimlemeleri. Ancak figürlerimdeki bükülmezlik ve geometrik sağlamlığın, kompozisyon ve fırça hareketleri ile bir rahatsız etme ilişkisi yaşadığımı düşünüyorum: mantık ve ona dayalı düzenin kaosla olan mücadelesini yakalamaya çalıştım. Bu kaos'u insanın kendi içindeki kaos ve insanın dışındaki kaos olarak iki ayrı biçimde ifade etmeye çalıştım. Figürleri, onların dışında olan kaosu daha farklı bir mercek ile yansıtabilmek için bazen bir araç olarak kullandım. Bu yüzden figürlerin konturları içinde anatomik araştırmalara girmeden, negatif olarak yansıttım. Bu bana figürlerimin

¹ Cengiz KABAOĞLU. Boyut Plastik Sanat Dergisi, Mart 1984. Sayı: 19.

iç kaoslarını sembolik olarak ifade edebilme imkanı verdi. Bazen figürlerim dış kaosun parçalarını içlerinde taşırlar, bu dış kaosun bir içsel yansımasıdır. Bunun olumlu bir kazanım olduğunu düşünüyorum, çünkü hepimiz çevremizden ve toplumumuzdan parçalar alıyoruz ve onları kendi yapımıza göre biraz değiştirip benimsiyoruz.

Figür-Mekan sorunsalını uygulama olarak ele alırken, figür ögesi benim en önemli dışavurum aracım oldu, kompozisyonlar içinde sahip olduğu değer ile de konunun temelini oluşturduğu anlaşılmaktadır.

3.2. MEKAN ÖGESİ

Modern yaşam doğal olarak kendi mekanlarını da oluşturmuştur. İç mekanlar bu yaşamın tüm karakterini yansıtan en önemli birimleri olmuştur. Figür-Mekan sorunsalı çerçevesinde konuyu bir plastik anlatım dili olarak ele alırken daha çok iç mekanlardan ya da renk kullanımının öne çıktığı devinimli renk lekelerinden yararlandım. Toplumsal yaşamın ve paylaşımının simgesi olan masa başı diyalogları-diyalogsuzluklarına bilinçli bir yaklaşım göstermeye çalıştım. Bazı çalışmalarında mekan etkisini, iç heyecanların ve kaosun birer yansıması olarak devinimli boya sürüşleri ile yakalamaya çalıştım. tanınmayan, ayrıntısız, dar perspektifli iç mekanlar kullandım. İç mekanlardaki figürler bir masanın etrafında bazen karşılıklı, bazen yan yana ancak hiçbir zaman yoğun bir iletişim içinde değiller.

İç mekanlar kent insanının hem barınağı hem sığınağıdır. Kent yaşamının yoğun uyarıcı bombardımanından, kaosundan, yalnızlığından kaçan birey kendi için kültürüne ve ekonomik koşullarına uygun mekanlar yaratır. Koşullar ne olursa olsun amaç insanca yaşayabilecek mekanlar yaratabilmektir. Endüstriyel yaşamın gerçekleri ile bireyin kendisi için daha az ayrıntılı, insanı boğmayan, yaşamın kaosuyla zıt mekanlar yaratmaya çalışır. Günümüzde ne yazık ki bu çaba sonuç vermemektedir. Hızlı ve tek tip üretilmiş betonarme toplu konutlar yaşamın yeni mekanları olmuştur.

Çağdaş kent yaşamı ne kadar yorucu ve gürültülü ise, mimarda yaptığı evi o kadar ayrıntısız, sade ve huzur verici inşa etmektedir².

Resimlerde mekanlar yaşamın en önemli tanığı rolündedir. Yaşam içinde devamlı ilişkili olduğumuz nesnelere ayrıntısız hatta soyutlanmış olarak kullanılmıştır. Nesnelere ayrıntı zenginlikleri bir anlatım dili olarak tamamen figürler ile mekanlar arası ilişkilere yansıtılmıştır. Figürler masa ve sandalyeler dışında başka bir nesne ile ilişkiye girmezler. Masalar ve sandalyeler ise figürleri kucaklayan birimler olarak betimlenmiştir. Bazı resimlerde figürler birşeylerden kaçmakta ve bir insanın yada bir bar tezgahının bir yanında başka figürlere sığınmaktadır.

² Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Varlık Yayınları, 1983. s. 480.

Figürler ile mekanlar arasındaki ilişki birbirini tamamlar niteliktedir. bu tamamlama hem duygusal hemde biçimseldir. Bazen figürler için mekan bir sığınak gibidir. Ancak birçok figür aynı sığınağı paylaşırken ifade, yön ve plan olarak birbirlerine ters düşmektedirler. Bazen tek bir figür diğerlerinden tamamen ayrılmakta daha ön planda dikey bir kenar alanda ve yıldızdan yaralanılarak betimlenmektedir. Adeta diğerlerine tavır koymaktadır. Soyutlanmış ve sadece renk ve fırça sürüşleri ile oluşturulan mekanlarda ise figürler iç kaoslarına ve biçimsel hareketliliklerine uygun olarak bir tavır yansıtmaktadır. Figürler ile mekanları birbirinden tamamen koparmamak için masa ve sandalyeler özel amaç ile kullanılmıştır. Onlar birer bağlantıdır. Bu görevi bir şişe, kadeh, kül tabağı, bardak, akvaryum yada kapı ile paylaşabilirler.

Resimlerimde doğal mekan soyutlanmış, soyut ve somut arasındaki gel gitleme gizemli bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Mekanlar içinde büyüklü ve küçüklü parçaların birbirleri ile oluşturdukları ilişki, çalışmaların bir çoğundaki devinim ve hareketliliğin temelini oluşturmaktadır. Bu devinim bazen kompozisyonun temelini oluşturmakta, fazla olan parçalanmalar resme dinamizm katmaktadır. Kompozisyonlarda daha önce bahsettiğim gibi zıtlıkları bir arada kullanmaya çalıştım; bu bazı resimlerde temel olarak kendisini belli eder. İki boyutluluk ve gerçeklik yanılsamaları, organik ve soyutlanmış formlar, boyanın içine yıldızın girmesi hem zıtlıkları oluşturmakta hemde espası güçlendirmektedir. Mekanlar bazen tamamen kurgusal, bazende arınmış, eksiltilmiş, yalınlaştırılmıştır. Soyut mekanlar bazen somut formları içinde ortaya koyar. Üç boyutluluk yanılsaması olan kompozisyonların birçoğunda yalın bir mekan hissedilir. biçimler mekanlar içinde sembolik olarak kullanılmıştır. Bununla ifade zenginliği kazanılmaya çalışılmıştır.

Mekan oluşumları daha çok figürlerin ifadelerinin yansıtılmasına yardımcı olur. Bu yardım bazen figürün durağanlığına tezat, son derece spontane ve devinimli olurken, bazende temel planlara bölünerek aynı karakteri taşır. Gerçeklik yanılsamasından yararlanan mekanlarda bu gerçeklik aniden yüzeysellik ile kesilmekte ve optik zorlamalar sağlanmaktadır. Şunu da söyleyebilirim birçok resimde mekanların en önemli noktasını zemin oluşturmaktadır. Bu zeminlerde yıldızdan yararlanmış etki kuvvetlendirilmiştir. Bazı resimlerde ise yaşamın bir kenarında asılı kalmış figürler, yüzeysel mekanlar içinde rengin ve boyanın içinde sıkışmakta, soyutlanmış bir mekanın saldırısına uğramaktadır. renkler çok sert kullanıldığı zamanlarda bile figürü ve nesnelere desteklemektedir. Biçimsel endişeleri ön plana çıkarmak için figür bazen sembol olarak kullanılmıştır. Figürler adeta birer negatif gibidir. Portreden başlayarak vücutlar ayrıntıları ile işlenmemiştir. Figürler bazen mekan ile son derece yakınlaşır iç içe girer. Kompozisyon içinde objeler gerçek içeriklerini bir tarafa bırakarak soyutlanmış renk lekelerinden ibaret görüşler olarak kendilerini ortaya koyarlar. Objeler zaman ve mekandan soyutlanmış spontane bir duyarlılık ile bazen geniş, bazen dar, güvenli, atak renk lekeleri ile biçimlenmiştir.

Mekanlar figürler ile ilgili tüm yaşamsal ilişkilerin psikolojik yanını ifade eder yapıdadır. Figürlerim mekanlar içinde bir kaç resim dışında çok hareketli değildir. Figürler bazen boyalı alanların devinimine ayak uyduramamakta, kendisini kompozisyon içinde daha dingin bir alana atmak, bazen de devinimli yüzey içerisinde bir kenara itilmekte ya da çekilmektedir. Kompozisyon içinde kullanılan dikey alanlar bazen konuyla hiçbir ilgisi olmayan soyut formlar ile değerlendirilmektedir. bu çeşit yaklaşımların olduğu mekânları tanımlarken fantastik deyimini kullanıyoruz.

3.3. KOMPOZİSYON ÖGESİ

Kompozisyonlarımdaki planlar figürlere hizmet eder, bu planlardan bazıları tek bazıları da grup figürleri barındırır. Dikey bölünmeler hemen tüm kompozisyonların ortak özelliği olarak belirtilebilir. Figürlerim aynı masayı, aynı mekanı paylaşıyorlar olmasına rağmen hepsi belli bir anda donmuş tüm paylaştıkları ve yaşadıkları herşey havada asılı kalmış gibidir. Kompozisyonlarda tüm devinimlere ve bölünmelere rağmen bunu destekler. Figürler kompozisyonlarda genelde tepkisiz, belli bir noktaya odaklanmıştır.

Kompozisyon benim için sanatçının estetik üretimi sırasında kullanacağı plastik öğeleri nesnel gerçeklikten farklı olarak kendi düşünsel yapısı doğrultusunda bir bütün oluşturmasıdır. Resmi oluşturan plastik elemanların çalışma sırasında bir düzen oluşturacak biçimde bir araya getirilmesidir. Yine kompozisyon tüm plastik öğelerin bir yöneticisi konumundadır.

Resimlerimde hiç bir zaman kompozisyonlar taslaklar yaparak oluşturmadım. Ancak kompozisyonların oluşum süreçleri içinde, hızlı ve spontan bir çalışma ile sürekli bir değişim yaratılmaya çalışılmıştır. Bazen bitmiş bir kompozisyon bünyesinde bir kaç başka kompozisyon denemesini taşır. Süreç içerisinde resmin getirdiği yeni ve rastlantısal oluşumlar da yakalanarak kompozisyon içinde birer plastik öge olmaya zorlanmıştır. Bazı çalışmalarda kompozisyon bu rastlantıların biçimlendirmesi ile oluşmuştur.

Çalışma sırasında ortaya çıkıp rastlantı gibi görünen kimi oluşmalar çoğu kez sanatçıyı şaşırtmakta hatta onu önceden aklına bile getirmediği sonuçlara sürüklemektedir. Dolaylı olarak resmin bir tasarım değil bir olgu olduğu, ön taslaklarında bir başlangıç notundan ileri gidemeyeceği çıkarılabilir³.

Resimlerde kompozisyonlara baktığımız zaman bazen üçüncü boyut yanılması ile yüzeysel etki aniden kesişmekte bu da saydam bir görüntü yaratmaktadır. Bundan daha çok kompozisyon içindeki tek figürleri diğer figür gruplarından ayırmak istediğimde yararlandım. Kompozisyonda ifade olarak ayrılan figürü, plan olarak ta ayırmaya katkısı oldu. Kompozisyonların hemen hepsi dikey planlanmıştır. Figürler yüzey de büyüklük olarak önemli bir değere sahiptir. İki boyutluluk ve üç boyutluluk

³ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Varlık Yayınları, 1983, s. 73.

yanılması aynı kompozisyon içinde kullanılarak göz hareketliliği sağlanmıştır. Bazı resimlerde ise kompozisyonların biraz fantastik olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bu fantastik kompozisyonlar büyük bir kaosu içlerinde barındırırlar. Kompozisyonlarda espas, ritm ve denge önemlidir. Tüm nesnel gerçeklikleri resimden çıkarsak bile renk, leke ve planlar bile kompozisyon içindeki dengeyi bozmayacak biçimdedir. İç planların bazılarında yıldızdan yararlanılarak büyük boş alanlar yaratılmıştır. Bu da zaten biraz amaç olan soyutlamaya yaklaşılmasını sağlamıştır.

Kompozisyonlarda üzerinde durulabilecek önemli noktalardan birisi de mücadeledir. Resimlerde bu mücadele hem yapılmakta, hemde bu mücadele izleyiciye anlatılmak istenmektedir. Bir ucu ile soyut ekspresyonistlere diğer ucu ile Mısır duvar resimlerine ulaşan bir mücadele. Kompozisyonlar içindeki bu mücadeleye mantık ve düzen'in kaosa mücadelesi de diyebiliriz. Bu bana biraz dış etki ve uyarıcıların bize ve ilişkilerimize yüklenmesi gibi de geliyor.

Bazı kompozisyonlarda figürler bu mücadeleden tamamen sapıyor ve şeffaf oluyorlar. Bu yaklaşım mekan ile desteklendiğinde, kompozisyonlarda daha yumuşuyor. Sonuç olarak resimlerin, iç mekan ve elemanlarıyla figürlerden oluşan soyutlamalar olup; teknoloji çağının, toplumsal ve insani ilişkileri yozlaştırması sonucu bir. kaosa dönüşen yaşam ortamının vurgulanması isteği ile: Işık, renk, çizgi, fikir ve resimsel kompozisyon kontrastlıklarıyla desteklenmiş soyutlamalardır.

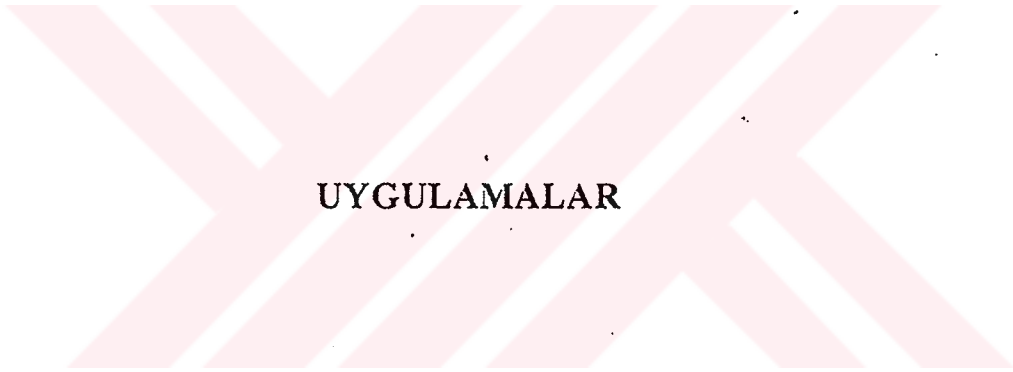
SONUÇ

Resim sanatının ilk örneklerinde insan, elindeki madde ile kayaları boyarken yada çizerken sanat yapmaya çalışmıyordu; bu eylem sırasında bilinçli değildi. Amaç kendisini doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlerden koruyacak imgeler yaratabilmektir. Özetlersek, ilk insanın resimsel faaliyetinin temelinde daha çok büyüsel amaçlar vardı. Ancak uygarlığın gelişimi ile beraber insan'ın resimsel faaliyetleri daha bilinçli nitelikler göstermeye başlayacaktır. Özellikle Asur, Mısır ve Yunan uygarlıkları bu alanda büyük eserler üretmişlerdir. Bu uygarlıklardan daha sonra modern sanat birer çıkış noktası olarakta yararlanmıştır.

Orta Çağ'a geldiğimizde resimsel unsurların yüzeyde yan yana sıralandığını görüyoruz. Bu çağın resmi tüm arkaik dönemlerde olduğu gibi figürleri arka arkaya getirmez, yüzeysel yaklaşım gösterir. Yeni Çağ'da ise derinliğe anlatımın olumlu ipuçlarını görmeye başlıyoruz. Rönesans ile batı sanatı yüzeyselliği aşarak resimde üçüncü boyut yanılmasına ulaşma çabalarının ilk sonuçlarını almaya başlayacaktır. Bu çabalara bakılırsa eğer, en önemli sanatçı olarak Floransalı ressam Giotto Di Bandone'yi görüyoruz. Onun döneminde perspektif yasaları bulunmuş ve figür konusunda önemli araştırmalar yapılmıştır. Bunun ilk olumlu ipuçlarını heykeltıraşlarda gördükten sonra, Giotto iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut yanılmasıyla yakalanmasını sağlamıştır. Bundan sonra resim sanatında mekan oluşumunun, nesnel gerçekliğin tuvale aktarılması ile yakalanmaya çalışıldığını görüyoruz.

Zamanla nesnel gerçekliğin tuvale aktarılması konusunda da yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Natürizm ile 20. yüzyıl'a ulaşan resim sanatı, bilim ve felsefedeki gelişmeler, sanatçıların ilkel sanatlara ilgi duymaları sonucunda, en büyük atılımını bu yüzyılda yapmıştır. Bu atılım sonucunda sanat doğa ile olan bağlarını koparıp, sanatın özündeki evrensel yasalara ulaşmaya çalışacaktır. Bunun içinde figür ile bağlarını koparacak, mekan'ı da espas olarak yüzeyde oluşturacaktır.

Modern sanat ile beraber mekan kavramı resim sanatı içindeki yerinden uzaktır. Espas tuvalin yüzeyinde, hatta yüzeyden dışarı doğru oluşmaktadır. Son yüzyılda gördüğümüz bu atılım şüphesiz devam edecek, sanat yeni anlatım biçimleri ile değişim ve gelişim sürecini devam ettirecektir.



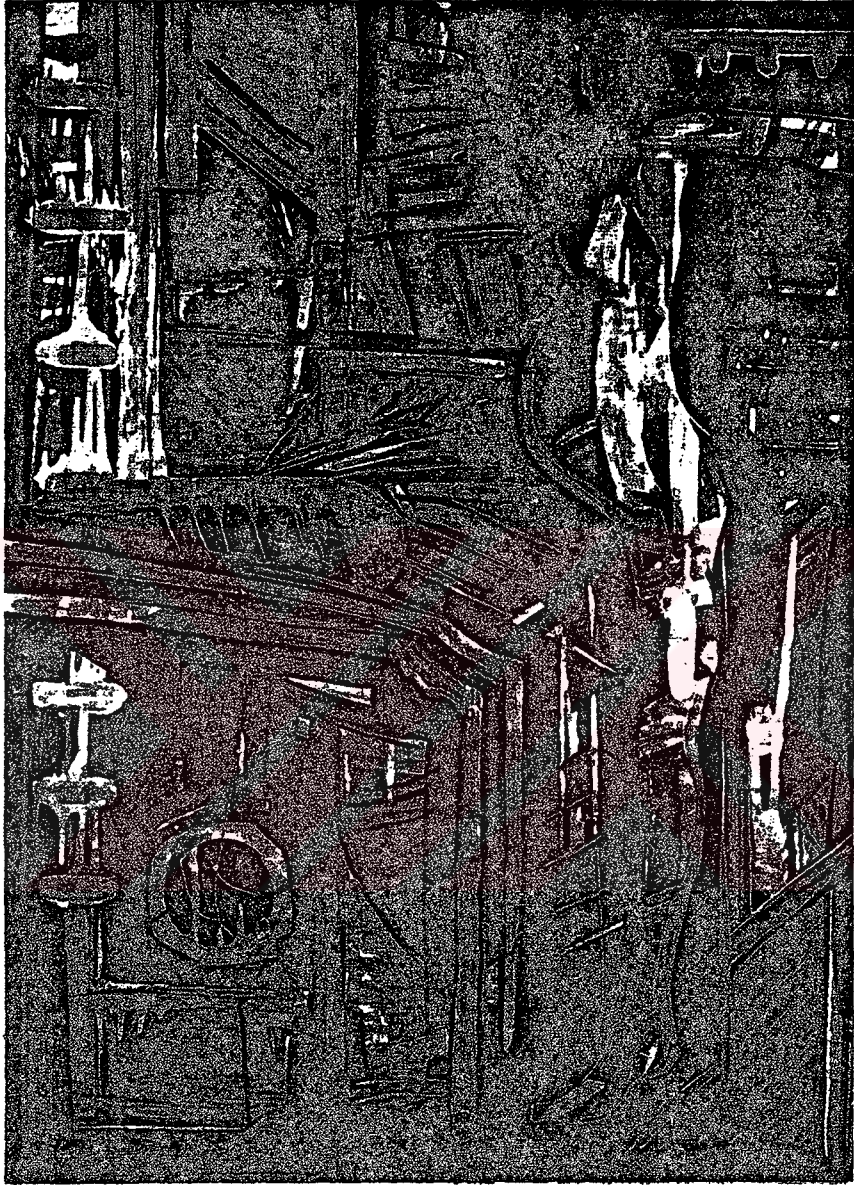
UYGULAMALAR



Resim: 1



Resim: 2



Resim: 3



Resim: 4



Resim: 5



Resim: 6



Resim: 7



Resim: 8



Resim: 9



Resim: 10



Resim: 11



Resim: 12



Resim: 13



Resim: 14



Resim: 15



Resim: 16



Resim: 17

KAYNAKÇA

ATALAYER, Faruk, "Temel Sanat Öğeleri", Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Yayınları, No: 769.

BATUR, Enis, "20. Yüzyıl Fransız Resmi", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

BERGER, John, "Görme Biçimleri", Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metris

Yayınları, 1988.

DEMİR, Abdullah, "Temel Sanat Eğitimi", Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Yayınları, 1993.

ERGÜVEN, Mehmet, "Yorumla Doğru" İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, "Resme Başlarken", Ankara: Toplum Yayınevi,

1964.

GOMBRICH, E.H., "Sanatın Öyküsü" Çev: Bedrettin Cömert, Ankara: Remzi

Kitabevi, 1992.

IŞINGÖR, Mümtaz, "Temel Sanat Eğitimi", Ankara: Devlet Kitapları Yayını,

1986.

İNAL, Güner, "Uzak Doğuda Resim ve İslâm'da Minyatür", İstanbul: İ.Ü.E.F.

Sanat Tarihi Ent., 1979.

KABAOĞLU, Cengiz, Boyut Plastik Sanat Dergisi, Mart 1984, Sayı: 19.

LYNTON, Norbert, "Modern Sanatın Öyküsü", Çev: Cevat Çapan - Sadi Öziş,
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

ŞENGEL, Deniz, "Çağdaş Düşünce ve Sanat", İstanbul: İstanbul Plastik Sanatlar
Yayın Derneği Yayın Dizisi 1, 1993.

TUNALI, İsmail, "Felsefenin Işığında Modern Resim", İstanbul: Remzi Kitabevi,
1989.

TURANİ, Adnan, "Çağdaş Sanat Felsefesi", İstanbul: Varlık Yayınları, 1983.

TURANİ, Adnan, "Resim Üzerine", Ankara: Toplum Yayınevi. 1964.

WÖLFFLIN, Heinrich, " Sanat Tarihinin Temel Kavramları" Çev: Hayrullah
ÖRS, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ