

RESİMDE MEKAN VE GEOMETRİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜJDE AKIN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
AĞUSTOS- 2018**

RESİMDE MEKAN VE GEOMETRİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜJDE AKIN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Prof. Nurseren TOR**

**MERSİN
AĞUSTOS- 2018**

ONAY

Müjde AKIN tarafından Prof. Nurseren TOR' un danışmanlığında hazırlanan "Resimde Mekan ve Geometri İlişkisi adlı çalışma yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Nurseren TOR	
Üye	Doç. Dr. Savaş YILDIRIM	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Muzaffer YILMAZ	
Üye	Yrd.Doç.Dr. Hüseyin SÖNMEZ	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Banu Yılmaz Akyürek	

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun.....30-04-2018.....tarih ve 2018/60.....sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. SavaşYILDIRIM
Güzel SanatlarEnstitü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

İmza / 

Müjde AKIN

ÖZET

Yeni resim dili temelleri 14. Yüzyılın başlarına kadar gitmektedir ve izleyiciye başka bir gerçeklik penceresi sunmaktadır. Yüzey üzerindeki boyut arayışları mekan, ışık, zaman gibi kavramların da dirilişini sağlamıştır. Zaman içerisinde yanılısamanın mekan üstündeki etkisi artmış, alımlayıcılara birden fazla mekan sergilenmiştir. Modernizmin doğuşuna olanak sağlayan William Turner, yüzeyde geometrik parçalanmaların netliğini birçok sanatçıdan farklı yorumlayarak formları eritmiştir. Mekanda geometri, Cezanne ile hayat bulmuş ve Modernizmin kapıları açılmıştır. Nesne arayışları, renk etkileşimlerinin yoğunlukla görülmeye başlandığı dönemde artık düşünsellikte giderek ön plana çıkmaktadır. Nesnelerin düşünsel boyutta ele alınışı soyut resim söz konusu olmuştur. Düzlemde soyut gerçeklik, nesnenin özgürlüğüne olanak tanımıştır. Nesneye mekan içinde başka bir boyut kazandırmış olan MarcelDuchamp, o ana kadar var olan gerçeklik algısında sıçrama yaratmıştır. Hazır malzeme söz konusu olduğunda, heykelin yerleşmiş olan tanımlamasını da yenilemiştir. 1960' lar da sahneye yeniden kurgulama çıkmıştır. Bütün üretim biçimlerinin değişimi, gerçekliğin tekrar sorgulanışı ile yeni bir evrimleşme sürecine girilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mekan, Yanılısama, Nesne, Geometrik.

Danışman: Prof. NurserenTor, Mersin Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

The roots of new art language date to the early 14th century and present another point of view to spectators. A search for dimension on surface led to rebirth of the concepts of space, light and time. The effect of illusion on space has increased in time and a number of spaces have been displayed for targets. William Turner, who enabled the emerge of Modernism, reduced the forms by interpreting the clearness of geometrical parts on the surface differently from several other artists. Geometry on space was born with Cezanne and led to the birth of Modernism. Searches for an object, in a period when colour interactions were observed extensively, have gradually taken over in intellectuality. Dealing with objects in intellectual dimension provided with abstract painting. Abstract reality on surface has enabled the freedom for object. Marcel Duchamp, who gained another dimension to object in space, caused an advance in the perception of reality present at that time. When ready material is the subject, it updated the settled definition of sculpture. Constructing appeared again in 1960s. With changes in all production forms and questioning reality again, a new evolution process has started.

Keywords: Space, Illusion, Object, Geometrical.

Advisor: Professor Nurseren Tor, Mersin University, Art Painting Department, Mersin.

TEŞEKKÜR

Tez araştırmam sürecinde, doğru analizleri ile beni yönlendiren Prof. Nurseren TOR' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Beni yüksek lisans sürecine hazırlayan, desteklerini her zaman sunan ve tanımaktan şeref duyduğum, Öğr. Gör. Cem DEMİR' e, Prof. Birnur ERALDEMİR' e ve Doç. Dr. Mustafa OKAN' a teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: ERKEN RÖNESANS' TAN MODERNİZME RESİMDE MEKAN	2
2.1. Rönesans' tan Empresyonizm' e Yapıtta Mekan Analizi	2
2.1.1. Erken Rönesans Örneğinde Duygudan Perspektife Mekan	5
2.1.2. Yüksek Rönesans' ta Eser Bağlamında Mekanda Yanılsama	10
2.1.3. Romantizm Sürecinde William Turner' ın “Denizde Kar Fırtınası” adlı eserinde biçimsel soyutlama	19
2.2. Empresyonizm' den Kübizm' e Paul Cezanne' ın Eserlerinde Mekana Bakış	21
2.2.1. Kübizm' de Mekan Arayışları	27
2.2.2. Resimde Geometrinin Soyutlaşması	31
2.3. Geometrik Çözümlemenin Resimsel Dili	35
3. BÖLÜM: RESİMDEN ENSTALASYONA PARÇALANAN MEKAN	39
3.1. Resimsel Bir İfade Olarak Kolaj	39
3.2. Asamblajdan Enstalasyona: Kurt Schwitters	41
3.3. Mekandan Yüzeye Geometrik Biçimlendirme	44
4. BÖLÜM: RESİMDE YENİ MEKAN ARAYIŞLARI	48
4.1. 1960 Sonrası Resim Sanatında Yenicilik	48
4.1.1. Sanatsal İfadede Totoloji ve Yinelenen Alternatifler	59
4.1.2. 1970'lerde Geometrik Resimde Mekan Arayışı	52
4.2. Gösterge- Mekan ya da Neo- Geo	53
5. BÖLÜM: 1970 SONRASI TÜRK RESMİNDE MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ	55
5.1. Adnan Çoker	55
5.2. Mübin Orhon	56
5.3. Füsun Onur	57
5.4. Altan Gürman	58
6. BÖLÜM: SONUÇ	60
KAYNAKLAR	61

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 2.1. Giotto di Bondone, “İnanç”, 1302- 1305	2
Resim 2.2. Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-1428, Santa Maria Novella, Floransa	3
Resim 2.3. Giotto di Bondone, “İnanç”, detay	6
Resim 2.4. Piero Della Francesca, “İsa’ nın Kırbaçlanması”, 1455-1460	7
Resim 2.5. Piero Della Francesca, “İsa’ nın Kırbaçlanması”, detay	8
Resim 2.6. Piero Della Francesca, “Konstantin’in Düşü”, 1460	9
Resim 2.7.“Leonardo da Vinci, “Son Aksam Yemeği”, 1495-1498 Santa Maria delle Grazie, Milano	10
Resim 2.8. “Leonardo da Vinci, “Son Aksam Yemeği”, 1495-1498 Santa Maria delle Grazie, Milano, detay	11
Resim 2.9.”Leonardo da Vinci, “Son Aksam Yemeği”, 1495-1498, detay	12
Resim 2.10. “Leonardo da Vinci, “Son Aksam Yemeği”, 1495-1498, detay	12
Resim 2.11. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, National Gallery, Londra	13
Resim 2.12.”Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, detay	14
Resim 2.13.”Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, detay	15
Resim 2.14. Diego Velazquez, “LasMeminas”, 1656, Prado Müzesi, Madrid	16
Resim 2.15. Diego Velazquez, “LasMeminas”, 1656, detay	17
Resim 2.16. Francisco Goya, IV. Carlos ve Ailesi, 1800, Prado Müzesi, Madrid	18
Resim 2.17. Diego Velazquez, “LasMeminas”, 1656, detay	19
Resim 2.18.”William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, Tate Gallery, Londra	20
Resim 2.19. William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, detay	20
Resim 2.20. Paul Cezanne, “Modern Olympia”, 1873, Orsay Müzesi, Paris	22
Resim 2.21. Paul Cezanne, “Yıkılanlar”, 1898 – 1905, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika	24
Resim 2.22. Paul Cezanne, “Soğanlı Natürmort”, 1895- 1900, Orsay Müzesi, Paris	25
Resim 2.23. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1896, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika	26
Resim 2.24. Pablo Picasso, “Avignon’ lu Kızlar”, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York	28
Resim 2.25. Georges Braque, “Gitarlı Adam”, 1911, New York MoMA	29
Resim 2.26. Georges Braque, “Still life Bach”, 1912, Basel Sanat Müzesi	30
Resim 2.27. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1896, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika	31
Resim 2.28. Wassily Kandinsky, "Composition VII", 1923, Guggenheim Museum, New York, ABD	33
Resim 2.29. Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon” , 1992, Ulusal Galeri, Berlin	34
Resim 2.30. Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1914-1915, Tretyakov Galerisi, Moskova	35
Resim 2.31. Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon”, 1922, Ulusal Galeri, Berlin, detay	36
Resim 2.32. Piet Mondrian, “BroadwayBoogie- Woogie”, 1942-3, New York, Modern Sanat Müzesi	37
Resim 2.33. Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1914-15, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, detay	38
Resim 2.34. Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 1914-15, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova	38
Resim 3.1. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, Picasso Müzesi, Paris	39
Resim 3.2. Georges Braque, “Meyve Tabakası ve Bardak”, 1912, Balse Sanat Müzesi.	40
Resim 3.3. Juan Gris, “The Bottle of Banyus”, 1914	41
Resim 3.4. Kurt Schwitters, “Terleyen Kadınlı Merz 163” , 1920, New York	42

	Sayfa
Resim 3.5. Kurt Schwitters, “Merz Bau”, 1923, New York	43
Resim 3.6. El Lissitski, “Proun Odası” 1923, New York	44
Resim 3.7. Marcel Duchamp “Çeşme” Hazır Nesne, 1917	45
Resim 3.8. Aleksander Rodçenko, “Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi”, 1921	46
Resim 3.9. Jackson Pollock, “Sayı 1”, 1984	46
Resim 3.10. Barnett Newman, “Birlik 1”, 1948, New York	47
Resim 3.11. Mark Rothko, “Greenand Tangerine on Red”, 1956, Washington, D.C	48
Resim 4.1. Frank Stella, “Darabjerd I” 1967, New York	50
Resim 4.2. Donald Judd, “İsimsiz” 1967, New York	51
Resim 4.3. Carl Andre, “JuneField”, 1975, New York	52
Resim 4.4. Sol LeWitt, “Zemin Parçası”, 1976, New York	53
Resim 4.5. Jeff Koons, “New Hoover Quik Broom, New Hoover Celebrity IV”, 1980, Newport Street Gallery	55
Resim 4.6. Haim Steinbach, “Untitled”, 2014	56
Resim 5.1. Adnan Çoker, “Mor ve Ötesi Boşluk”, 1976	57
Resim 5.2. Mübin Orhon “Soyut kompozisyon” 1977.	58
Resim 5.3. Füsun Onur “Dıştan İçe İçten Dışa” 1976, detay.	59
Resim 5.4. Altan Gürman “Montaj 4”, 1967.	59

1. GİRİŞ

Araştırma Batı resimde mekan algısının Rönesans' tan 1990' lara kadar nasıl değiştiği eser analizleriyle sorgularken aynı zamanda 20. Yüzyıl Türk resmine de nasıl yansıdığını tespit etmeyi amaçlamaktadır. İlk bölümde, yanılısma üzerinde kurulan yapıtların bir sonraki döneme zemin hazırlayışı göz önüne alınarak incelenmektedir. İç ve dış mekanda parçalanmış geometrik formlar perspektifin kullanımıyla sanat tarihi sürecinde yanılısma kavramını irdelenmektedir.

Doğanın ve nesnelerin ışığın etkisi ile nasıl algılandığını eser örnekleri ile sunmaktadır. Geleneksel bakış açısının dışına çıkılarak izleyiciye farklı bir doğa ile karşı karşıya bırakmaktadır. Yüzeyde renk değerleri erimekte ve soyutlaşmış bir ifade söz konusu olduğu söylenebilir. Net olmayan formlar süreç içerisinde endüstrileşen çağa geometrize bakışı sunmuştur. Bu bağlamda yüzeyde parçalanmanın net görülebildiği Paul Cezanne' nın eserleri çalışmanın diğer bölümleri içinde çıkış kaynağı oluşturmaktadır. Paul Cezanne' nın yapıtlarında bakış açılarının zamandaşlığı bir sonraki dönemde yerini soyutlaşmış yüzeylere bırakmaktadır. Mekanlardan arınmış formlar nesnesiz alanlarda anlam kazanırken, yıkıcı tavrı ile Marcel Duchamp, nesnenin tek başına var olmasını mümkün kıldığı söylenebilir.

İkinci bölümde mekanın sonsuzluğu ve eriyen sınırları içinde malzemenin özgürleşmesine değinilmektedir. Gündelik nesneler yüzeye eklenmiş, kendi bulundukları mekanlardan çıkarak yeni bir ifade ile izleyiciyle buluşmaktadır. Mekan sanat yapıtına evrilirken eserlerin de değiştiği görülebilmektedir. Enstalasyonun fikrinin doğuşuyla mekan ve zamanın da eş zamanlı sunumu söz konusu olmuştur. Sanat yapıtlarının mekan ve izleyici ile olan bağı bir döngü içerisinde farklı roller üstlenmesi yeni arayışlarına zemin hazırlamakta ve hızlı bir akışı tetiklemekte olduğu söylenebilmektedir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde 1960 sonların sanat ortamında disiplinler arası ilişki ve eriyen sınırlara değinilmektedir. Modern olanın tekrarı niteliğinde olan postmodernizm geçmiş ve gelecek arasında konumlanırken yeni bir bilgi sunmamaktadır. Postmodernizm yapıtların yeniden üretimine olanak tanımaktadır. Sanat eseri var olanın üzerinde yeni bir inşa, yeni söylem çabası içinde çeşitli aşamalara tabi tutulmaktadır. Yeni kavramı beraberinde birçok olguyu da getirmiştir.

Dördüncü bölümde Batı resminin geçirdiği değişimin Türk resmindeki karşılığı plastik değerler ve düşünsel açıdan ele alınmaktadır. Resmin mekanı yalın bir şekilde değerlendirilmektedir. Yüzeylerde soyut ifade ve geometrik yapılar görülmektedir. Düzlemde oluşan soyutlamalar sanatçılar üzerinde açıklanmaktadır.

2. BÖLÜM: ERKEN RÖNESANS' TAN MODERNİZME RESİMDE MEKAN

2.1. Rönesans' tan Empresyonizm' e Yapıtta Mekan Analizi

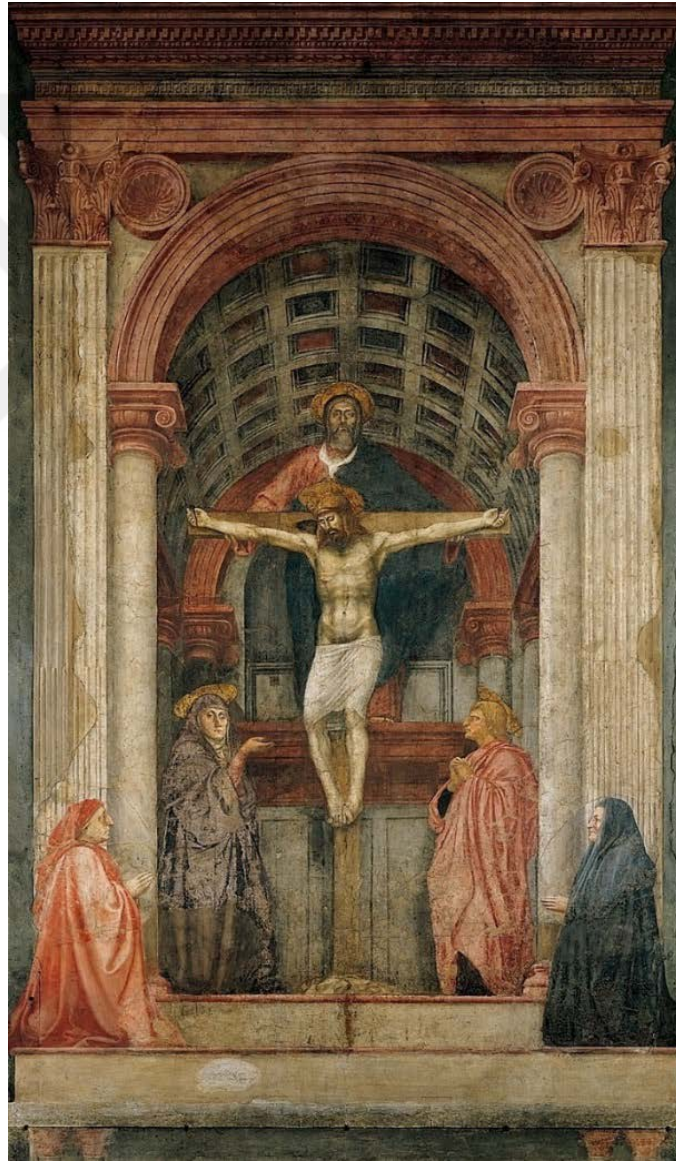
Başlangıçtan itibaren resmin yapıldığı alanlarla sınırlı kalan mekan olgusu, Rönesans' ta Giotto ile resim sanatında yerini almıştır. Giotto 1302 ve 1305 yılları arasında yapmış olduğu eserinde görmekte olduğumuz üç boyutlu kütsel biçim anlayışı Rönesans sanatına yön vermiştir. Giotto' nun eserlerinde yüzey üzerine mekan aktarımı, bir dönüm noktası yaratmıştır. Giotto' nun resimsel mekanı keşfetmesi figüre yönelik bir çabanın sonucu olduğunu söyleyebiliriz. İlk kez Giotto' nun "İnanç" (Resim 2.1) adlı duvar resminde karşılaşılan heykelsi etkinin izleyicide resimde gerçeklik yanılsamasını ortaya çıkardığı, bunun ise mekân duygusunun kavranması suretiyle ortaya çıkan bir algı olduğu söylenebilir.



Resim 2.1. Giotto di Bondone, "İnanç", 1302- 1305.

“14. Yüzyılın ilk başlarında ressamlar Ortaçağ’ ın olağan formlarını arkada bırakarak, görme yapılarını bugünlere kadar tanımlayacak perspektif kurallarını geliştirdiler” (Krausse, 2005: 6). Giotto’ nun çağdaşı olan Masaccio yapmış olduğu fresklerde, Rönesans resmine yeni çözümler getiren sanatçılardandır. Masaccio’ nun gerçekliğin gelişmesine katkı sağlayacak çözümler ürettiği söylenebilir (Resim 2.2). “Kutsal Üçlü” adlı resminde “Masaccio mekanın betimlenişinde perspektifin tutarlı kullanımıyla devrim yarattı” (Little, 2013: 18).

Yapıtta, iki boyutlu bir düzlem perspektif yasalarının kullanımıyla yarattığı mekan yanıltmasına iyi bir örnektir. İzleyicide gerçek bir mekan duygusunu oluşturan bu eserde “ perspektife fazlasıyla vurgu yapılmış, figürlerin vücutları adeta birer heykel gibi üç boyutlu yapılmıştır” (Krausse, 2005: 9).



Resim 2.2.Masaccio, Kutsal Üçlü, 1425-1428, Santa Maria Novella, Floransa.

Benzer olarak Eyüpoğlu ve İpşiroğlu' nun da ifade ettiği üzere:

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 (Eyüpoğlu,İpşiroğlu, 2013: 41-42).

Perspektifin ortaya çıkmasıyla iki boyutlu yüzeyde algısı, resim düzleminde yanılısamaya dayalı mekan olgusunu yaratmıştır. Rönesans dönemine bakıldığında, tek kaçış noktasıyla şekillenmekte olan perspektifin aracılığıyla ilerleyen nesnel ve çizgisel bir yapılanma görülmektedir. Gölge ve ışık objelerin hacmini belirtmek için iki zıt değer olarak kullanılmıştır. Gölge ve ışığın karşıtlığı kaynaşarak birbirini tamamlayan değerler olarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Yapıtlarda mekan, perspektif dışında renk, ışık gibi öğeler de kendini göstermektedir.

Bu gelişmeler XV. yüzyıl Erken Rönesans döneminde İtalya' da farklı bir resim dilinin oluşmasına olanak sağlamıştır. Erken Rönesans sanatçılarının eserlerinde mekan çözümlenirken, mekanın var olması gereken ön duvarı yok sayılmış hem dış mekan yani mimari ve doğa hem de iç mekan aynı anda gösterilmiştir. Rönesans da görmekte olduğumuz, mimari yapıdaki mekanların yarattığı etki figürleri, izleyicinin algısı ile soyutlanmış mekanlardan çıkarmakta ve başka bir gerçeklikte değerlendirilmektedir. Perspektifin resimde kullanılmasıyla yeni bir boyut kazanan mekanın gerçeklik algısı figürün içinde bulunduğu mekana izleyiciyi de dâhil etmektedir. Nesnelerin uzamsal ilişkisi, mekanı zaman boyutunda şekillendirirken, resim yüzeyinin sınırlarını da bu doğrultuda değişikliğe uğratmaktadır. Erken Rönesans sanatçılarının yenilikçi eğilimleri, plastik anlamda ortaya koydukları bulgular, Rönesans sanatının temelini oluşturmaktadır. Bu dönemin içinde değerlendirebileceğimiz sanatçılardan biri Piero della Francescadır. İtalyan Rönesans' ının başlarında, ışığın, resmin genel bütünlüğünü ve malzeme ile renklerin görünüşü açısından önemini kavrayan ilk sanatçılardan biri olmuştur. "Yapıtlarında geometrik plana ve ışığa bağlı mekan kavrayışına büyük önem vermiştir" (Germaner, 2008: 1343).

Yüksek Rönesans dönemine geldiğimizde merkezi perspektif ile vurgulanan figürleri Leonardo da Vinci' nin yapıtlarında görmekteyiz. Dönemin sanatçıları resimde perspektif, açık koyu, ışık ve renk kullanımı, derinlik, kompozisyon ve kurgu üzerine araştırmalara gitmiştir. Sanatçılar matematiksel kurallardan, resimde kurguya hizmet edecek biçimde yaralanmaktadır. Işık ve gölgenin kompozisyon etmenleri olarak büyük çapta kullanıldığı eseri "Son Akşam Yemeği" olmuştur. "Leonardo' nun 'Akşam Yemeği' klasik biçimde olan düzlemler üslubunun ilk büyük örneğidir" (Wölfflin, 2000: 107). Kompozisyon merkezindeki İsa figürü, esas alınarak

düzenlenmiştir. Kompozisyonadaki figürler, tek bir düzlem üzerinde bir küme oluşturulacak şekilde yerleştirilmiştir.

Üç boyutluluğu plastik dille verme yolundaki arayışları ile Kuzey resminin gelişmesinde önemli rolü olan Jan Van Eyck “mekanların geometrik biçimde verilmesindeki ustalıklarla birlikte, kendi simgesel kullanımını bildirir gibi görünür” (Castelli, 2013: 64). Jan Van Eyck ‘in eserlerinde, perspektif kavrayışını görebildiğimiz mekan, yoğun simgesel anlarla yüklü nesneleri barındırmaktadır. “Resmi beliren dünyanın aynası gibi oluşuncaya dek, sabırla ve detay üzerine detay ilave ederek, doğanın bir yansımasını oluşturdu” (Gombrich, 2004: 240). Rönesans sanatçılarının ve yenilikçi arayışları yeni bir dönemin temelini oluşturur.

Barok dönemine gelindiğinde yansılamayı farklı bir boyutta değerlendiren Diego Velazquez eserlerinde ayrıntılı bir mekan gözlemi içeren kompozisyonlarında iç mekanı ve dış mekanı birlikte görmekteyiz.

16.yüzyılda her yönün bir zıt yönü vardı, bütün ışık, bütün renk dengini bulurdu. Barok ise bir yönün ağır gelmesinden hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle karışırdı ki netice bir doyum değil, bir gerilim olurdu. [...] Bir düzensizlik izlenimi uyandırmadan, ışığı sadece canlı gerginliği yükseltmek için, bir tarafa vurdurur. Barok’a göre, tablonun her kısmı aynı derecede doyum bir ışık dağılışı olmalıdır (Wölfflin, 2000: 155).

Barok’ ta, açık form ışık elamanlarının eklenmesi ile dinamizm vurgulanmıştır. Bu dönemde giderek belirginleşen ışık gölge karşıtlığı en üst seviyelere ulaştığını söyleyebiliriz. Tarihsel bir akış içerisinde bakıldığında Barok dönemini izleyen ve Romantizm ile arasında köprü oluşturan Rokoko “ Barok’ un ağır, kitleli, kocaman resimlerine karşılık, incelikli, dalgalı, neşeli ve ufak figürlerle ilgilidir” (Turani, 2007: 484). “18. Yüzyılın sonunda akademik üslubun yerine sanatçıların kendi yorumlarını seçebildikleri, başkaldırdıkları bir dönem başlar” (Burtek, 2010: 46). Romantizm ile resim sanatında o zamana kadar çok üzerinde durulamayan manzara resmi, 18. Yüzyıl da yeni elde edilmiş olan konu özgürlüğüyle de, büyük itibara ulaşmıştır. Romantizm’ de daha önceden saptamış olduğumuz ölçütlerin dışında, sanatçıların getirdiği kurallarla ve ölçütler ile değerlendirilen eserlerden söz edebiliriz. Bu dönemin içinde yer alan William Turner’ ın yapıtlarında sınır çizgisi, belirlenmiş biçim oluşturduğu görsel bütünlük içinde eriyip gitmektedir. Yapmış olduğu eserlerle modern sanata taban oluşturmuştur.

2.1.1.Erken Rönesans Örneğinde Duygudan Perspektife Mekan

Erken Rönesans’ta Giotto’yla başlayan iki boyutlu yüzeyde hacim etkisi arayışının resimde mekan sorunsalının arketiplerinden birisi olduğu ifade edilebilir. Gombrich’in de ‘Sanatın Öyküsü’ kitabında tanımladığı üzere “Rönesans yeniden doğuş ve yeniden canlanma anlamına denk gelir. Bu şekildeki bir yeniden doğuş düşüncesi İtalya’da Giotto zamanından başlayarak gelişmeye başlamıştır” (2004: 223). Giotto’ nun doğalcı bir anlatım kaygısıyla

geliştirdiği mekan anlayışında perspektif, resimde derinlik algısının sağlanmasında önemli bir araç olduğunu söyleyebiliriz. İlk kez Giotto' nun "İnanç" (Resim 2.3.) adlı duvar resminde karşılaşılan heykelsi etkinin izleyicide resimde gerçeklik yanılsamasını ortaya çıkardığı, bunun ise mekân duygusunun kavranması suretiyle ortaya çıkan bir algı olduğu söylenebilir.

Hacmi nedeniyle heykel yanılsaması veren bu eser mekân algısı yaratabildiği gibi, mimari betimlemede kompozisyon elemanını ve derinliği kullanmıştır. Zemindeki boşluk ve eserdeki derinliğin birbirini dengelediğini söyleyebiliriz.



Resim 2.3.Giotto di Bondone, "İnanç", detay.

Bir elinde haç, diğer elinde açık bir tomar bulunan bir kadın biçiminde kişileştirilmiş 'İnanç' figürünü gösteriyor. Görünen soylu figürün, Gotik heykeltçilerin yapıtlarına benzeyişini görmek basittir. Fakat bu heykel değildir. Kabartma yanılsaması yansıtan bir resimdir. Kollardaki perspektif kısaltımı, boyun ve yüzündeki hacimlendirmeyi, akan kumaşın kıvrımları ve detayları arasındaki koyu gölgeleri görüyoruz (Resim 2.3.). Bin yıldır buna yakın bir şey yapılmamıştı. Giotto düz bir düzlemde derinlik yanılsaması oluşturması sanatını yeniden keşfetmişti (Gombrich, 2004: 201).

Resim sanatında büyük değişimlerin olduğu Rönesans'ta insan-mekan kavramı ön plana çıkmıştır. Dönemin perspektif kuralları eserlerde bir sistem içerisinde uygulandığını söyleyebiliriz. Bu dizgeyi, analitik çözümlemeler ve geometrik biçimlerle açıklayabilmekteyiz.

“On beşinci yüzyıl ile yirminci yüzyıl arasında, yanlısamalı bir üçüncü boyut oluşturan matematiksel olarak gerçek perspektif Batı formunun kendine özgü göstergesi oldu” (McNeill, 2008: 517).

İtalyan sanatçı Piero Della Francesca, çalışmalarında perspektif tekniğini en iyi uygulayabilen Rönesans sanatçılarından birisi olmuştur. Perspektifteki başarısını geometri ve matematik bilgisine dayandıran Francesca, böylece temalarını da basit ama vurgulayıcı bir netlikte verebilmiştir. “Francesca, tabiattaki her şeyin temelinde kusursuz bir geometri olduğuna inanarak ona ulaşmaya çalışmış bir sanatçıdır. Bu nedenle resimlerinde her şeyi en ince detaylarına kadar hesaplayan ve aynı zaman da ışığın resimdeki önemini kavrayan ilk sanatçılardandır” (Krausse, 2005: 12).

Perspektif bilgisinin gelişmesiyle güçlenen mekan duygusu Piero Della Francesca’ nın “İsa’nın Kırbaçlanması” (Resim 2.4.) adlı resminde açıkça görülmektedir.



Resim 2.4.Piero Della Francesca, “İsa’ nın Kırbaçlanması”, 1455-1460.

“Eserde mimari yapıyı çevreleyen sekiz figür bulunmaktadır. Kompozisyon boyunca tekrar eden geniş zemin, karelere bölünmüştür” (Cole, 1992: 19). Mimari ve zemin karolarının dizilişi derinlikli bir mekanı göstermektedir. Merkezi bir perspektife göre düzenlenen bu kompozisyonda tek bir kaçış noktasından iki ayrı konu işlendiğini söyleyebiliriz. Resmin iki parçası arasındaki tek dolaysız bağ zemindeki beyaz çizgiymiş gibi görülmektedir. Çalışmada mekan ve zaman birlikte verilmiştir. Eserin sağ tarafında işlenen konu için dış mekan ya da kent meydanından bir sahne seçilirken, çalışmanın adını belirleyen konu için ise iç mekan tercih

edildiğini görebilmekteyiz. “Bu iki sahne, resmin bütününe aynı oranda etki eden ılık sayesinde bütünleşmiştir” (Krausse, 2005: 12).

Öndeki üç figür dönemin sivil mimarisinin önünde durmaktadır. Öndeki figürlerin büyüklüğü ve sıcak renklerle verilışı düzenlemenin, kendi alan derinliğini yaratmıştır. Figürler neredeyse durgun ve sürekli ışığın altındadır. Eserde geriye doğru giden bir hareket söz konusudur (Resim 2.5.).



Resim 2.5.Piero Della Francesca, “İsa’ nın Kırbaçlanması”, detay.

Bu üç figür “hayali bir mekanda yer alır, bu mekanın ayrıntıları ise antik Grek-Roma dönemini ve Doğu ile Batı kiliselerinin ortak entelektüel geleneğini anımsatır” (Jardine & Brotton, 2006: 36). Piero Della Francesca mekan duygusunu vermeye yarayan bütün geometrik unsurlar içinde ışığı da kullanmıştır. “Geometri, bu dönemde sanat ve güzellik amaç olmaktan çok, doğal görünüşe zihnen yaklaşma aracı olarak değer kazanıyordu” (Eyüpoğlu & İpşiroğlu, 2013: 48). Sanatçının “Konstantin’in Düşü”, adlı çalışmasında da görebileceğimiz gibi (Resim 2.6.) “ışık, yalnızca figürlerin formlarını hacimlendirmeye desteklemiyor, derinlik illüzyonu yaratmada perspektif kadar mühim bir rol oynuyor” (Gombrich, 2004: 260).



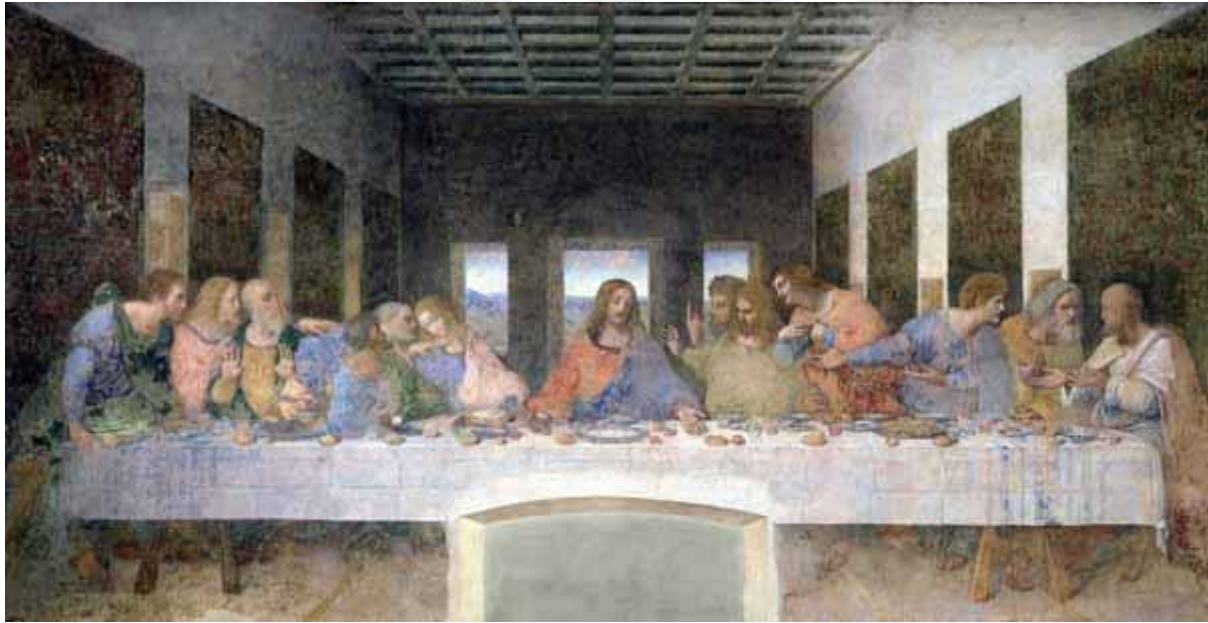
Resim 2.6. Piero Della Francesca, “Konstantin’in Düşü”, 1460.

“15. yüzyıl Rönesans’ın ilk yarısını olgunluk dönemi olarak kabul edilir ve bu devrin güzel sanatlar alanında bulunduğu değerler, 19. yüzyılın ortalarına kadar devam eder” (Turani, 2007: 369). Yüksek Rönesans dönemine gelindiğinde ise mekan duygusunda asıl sıçrama Da Vinci’nin Son Akşam Yemeği adlı eserinde görünür. Eserde, yer aldıkları mekana oranla figürleri daha büyük verme yöntemi ilk kez Leonardo’ nun bu eserinde görülmektedir.

2.1.2. Yüksek Rönesans' ta Eser Bağlamında Mekanda Yanılsama

Yüksek Rönesans döneminde mekan duygusunda sıçrama Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" isimli eserinde görünür. Yapıt, Milano' da bulunan Santa Maria delle Grazie manastırında bulunan rahiplerin yemek yedikleri salonu duvarını bir bölümünü kaplamaktadır. Eserde "mekansal mantık ve dramatik anlatı bağlamında resim sanatının ne sunulabileceğine dair örnek bir gösterim vermeye adanmıştı" (J.Bell, 2009: 190).

Kapalı bir mekan içinde resmedilen çalışmada figürlerin sıralanışı, yatay bir kompozisyonun uygulanışı ve gerideki pencereye doğru uzanan sütunların kaçışıyla mekana derinlik hissi kazandırılmıştır. "Eserde konu, merkezi perspektif kurallarına uygun biçimde düzenlenmiş olan bir mekan içinde anlatılmaktadır" (Zöllner, 2010: 122). Mekansal gerçekliği algılamak ve yeniden yaratmak için perspektif yardım ile iki boyutlu bir yüzeye devredilmesi üzerinde son derece yoğun çalışmalar yapmıştır (Resim2.7.).



Resim 2.7. Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495-1498 Santa Maria delle Grazie, Milano.

Yapıtta İsa tam ortada, odak noktasındadır ve her şey onun çevresinde hareket edip ona doğru yönelmektedir. "Resme bakar bakmaz figürler göze çarpıyor. Basık tavanlı loş bir odada toplanmışlar. Dikkati dağıtacak hiç bir ayrıntı görülüyor. İsa'nın başını çevreleyen pencere kadar her şey bu resimde, dikkati olanca yoğunluğuyla figürler üzerine çekmeye yardımcı oluyor" (Zöllner, 2010: 122).

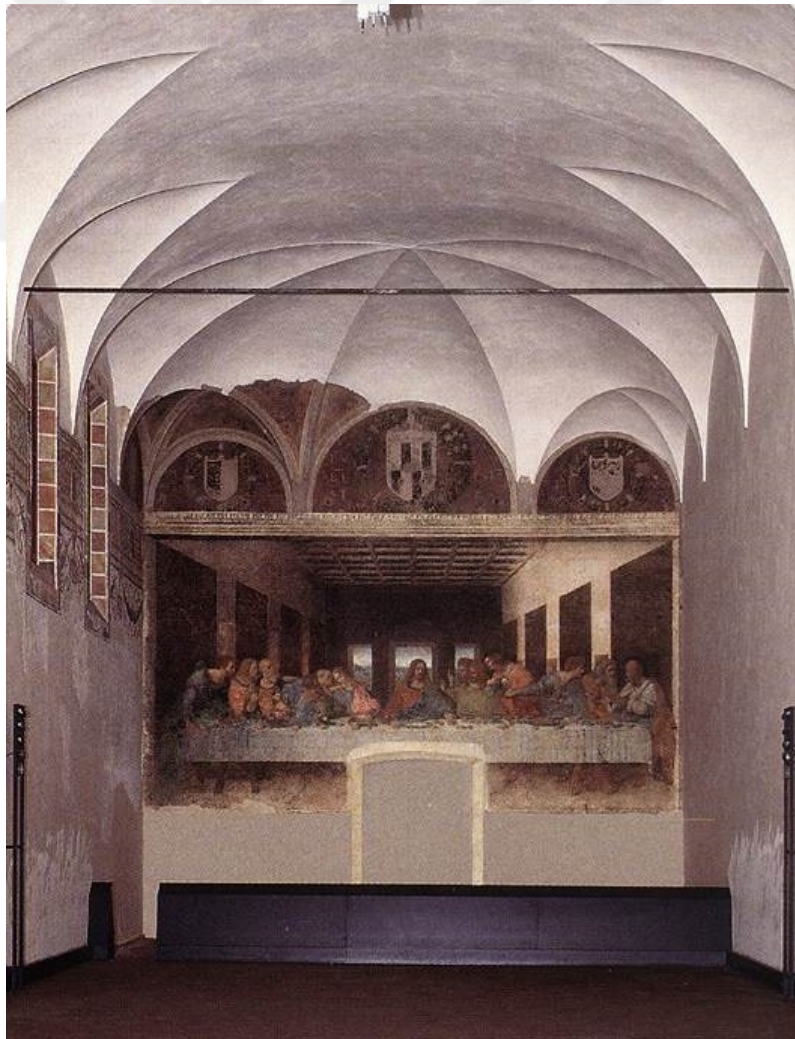
Leonardo' nun derinlik kullanarak yemekhanede geniş alanda yapmış olduğu yanılsama derinliğinin, kullanması konunun güçlenmesinde sağlamıştır.

(Resim 2.8.) “Yanılsamalı perspektifle resim mekanını gerçek mekanın bir uzantısı olarak biçimlendirilmiştir” (Rona, 2008: 945).

İzleyiciye doğru açılmakta olan mekanın tavandaki dikey çizgiler ve duvardaki dörtgen şekillerle verilmiş olan çizgisel perspektifin birleşme noktası dikkati İsa’ da topladığı görülebilmektedir. Perspektif çizgilerinin İsa’ da birleştirilmesi ile yaratılan geometrik bir kurgu söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Resmin tek odak noktasının İsa olması, figürlerin üçlü ve dörtlü gruplar halinde yerleştirilmesi izleyicinin dikkatinin dağılmadan İsa’ da toplanmasını sağlamaktadır. Krausse’ ye göre de Rönesans’la birlikte:

Resme hacim, gölge-ışık ve perspektif girmiştir ve bu döneme verilebilecek örneklerden olan ve sanat tarihinin kırılma noktalarından birisi olan Da Vinci’nin Son Akşam Yemeği isimli çalışmasıdır. İsa’nın başının üstündeki hale, mimari bir unsura dönüşerek arka plandaki üç pencereden ortadakinin üstünde bir kemer haline gelmiştir (2005: 72).



Resim 2.8.“Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”,1495-1498 Santa Maria delle Grazie, Milano, detay.

Resimde mimari ve figürler, çalışmanın merkezine yerleştirilen İsa' ya göre düzenlenmiştir. Mekanın yaratılmasında kullanılan mimari hatlar İsa' yı işaret ettiğini söyleyebiliriz. Resmindeki tüm kaçış çizgilerinin hepsi, özellikle duvar halılarının ve bölmeli tavanın çizgileri İsa' nın başının üstünde kemere uzanır. Geometrik düzenlemelerin bütünü İsa' ya bağlanmıştır.

Resmin arka planını meydana getiren ve üç penceresiyle doğaya açılan karşı duvar, öndeki figürlerin hareketini mekanın dışına taşımaktadır (Resim 2.9.). "Leonardo' nun burada yaptığı, büyük ölçüde [...] Geometrik perspektif geçişlerini bir sahne tasarımı olarak kullanmaktır" (Kemp, 2007: 133).



Resim 2.9."Leonardo da Vinci, "Son Aksam Yemeği", 1495-1498, detay.

Figürlerin merkezi yerleşimi resmi tek odaklı bir yapıya dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Tek bir yönden gelen ışık kaynağı masanın üstündeki nesnelere üç boyutluluk kazandırmıştır (Resim 2.10.).



Resim 2.10."Leonardo da Vinci, "Son Aksam Yemeği", 1495-1498, detay.

Sfumato¹ tekniğini bulan Leonardo, ışık – gölge karşılığını "Son Aksam Yemeği" adlı eserinde kullanmıştır. O döneme kadar ilk kez ışık ve gölgenin kompozisyon etmenleri, geniş çapta kullanıldığı ilk resim olduğunu söyleyebiliriz. Leonardo renkleri, sfumato tekniği ile bir araya getirerek zihinsel bir boyuta çekmiştir. Işık ve gölgenin arasında yaptığı yumuşak geçişler; nesnelerin sertliğini kaybedilmesine böylece gerçeklik biraz yumuşatılmıştır ve izleyicide yeni, farklı izlenimler uyandırmaktadır.

¹ Resim ya da çizimde renk ve tonlar arasında yumuşak geçişleri sağlayan gölgeleme yöntemi. İlk kez Leonardo Da Vinci tarafından uygulanan bu yöntem, çoğu kez aydınlık alanlardan karanlık alanlara geçişlerde kullanılır (Rona, 2008: 1399).

Gombrich' in 'Sanatın Öyküsü' kitabında eserdeki kompozisyonun ötesinde "Leonardo'nun insanoğlunun davranış ve tepkilerini kavramadaki derin kabiliyeti ve sahneyi gözlerimizin önüne sermesini sağlayan büyük bir hayal gücüdür" (2004: 298) açıklaması ile başka bir konuya vurgu yapmaktadır. Leonardo da Vinci "Son Aksam Yemeği" adlı eserindeki, dikkatli doğal gözlemlerle sanatsal yapının dengeli birleşimi hakkında birçok şey söylenmiştir.

Mekanın çok boyutluluğuna örnek niteliğinde olan eser Jan Van Eyck'ın "Arnolfini' nin Evlenmesi" adlı yapıtıdır. İzleyiciyi resmin kadrajıyla sınırlandırmamakta tam tersi gösterilen mekanın ötesinde bir veriyle karşı karşıya bırakmaktadır (Resim 2.11.). Van Eyck' ın şahitliğinde geçen bu sahne, birçok sembolik işaretlere sahip ikonografik yönüyle önemli bir tarihi anı belgelemektedir.



Resim 2.11. Jan Van Eyck, "Arnolfini' nin Evlenmesi", 1434, National Gallery, Londra.

Resimde mekan arayışlarına alternatif çözümlemeler geliştiren sanatçılardan olan "Jan Van Eyck, asıl perspektifli tasvirlerle olan önemli yeteneği, detaylardaki yöneticiliği ve figürlerle mekanı gerçeğe oldukça yakın resmetme kabiliyeti, Jan Van Eyck' ı gerçekçi sanat akımlarının atası

durumuna getirir. Resimdeki çift, içinde konumlandıkları burjuva mekanla birlikte en doğal biçimde betimlendiğini görürüz” (Krausse, 2005: 27).

Eserde sol taraftan gelen ışığın aydınlatığı mekan “figürlerin ayaklarının hemen yakınında bulunan köpek figürünün ve duvardaki aynanın yoğun bir detay ilgisine işaret ettiği bu yapıt, bir Ortaçağ atmosferine de sahiptir. Böyle bir atmosferi orta sınıftan insanların durağan bir an içinde tespit edilmeleri sağlamıştır” (Tansuğ, 2006: 214). Ön planda ve arka plandaki nesneler ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Resmin ön tarafında takunyalar, köpek, halı gibi nesnelerin yanı sıra Arnolfini ve eşinin arasından bakıldığında duvara asılmış bir dışbükey ayna bulunmaktadır (Resim 2.12.).



Resim 2.12. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, detay.

Arnolfini ve eşini hem ön taraftan hem de arka taraftan görebilmemizi sağlayan ayna bir arka göz sahnenin dışında, bizim tarafımızda olanı da göstermektedir. “Odanın arkasında bulunan aynada, bütün sahneyi arka tarafa yansımış biçimiyle görüyoruz. Burada aynı zaman içerisinde ressamı ve şahidi de görür gibiyiz” (Gombrich, 2004: 243).

Aynaya her baktığımızda yeniden odaya dönüş yapabilmekteyiz ve bu hareket sürekli tekrarlanmaktadır. “Dışardan ve tamamını birbiriyle ilişkilendiren bütünlüklü bakış” (Krausse, 2005: 26) ve eserde yaratılan derinlik hissi mekanı çok sesli bir hale getirdiğini söyleyebiliriz. Ergüven’e göre;

Hemen yakınında duvara da bulunan dışbükey ayna, eylemin gerçekleştiği mekanı özetlerken, kendisi ile birlikte alımlayıcıyı da tanıklığa davet eder; orada bulunmayan görmek ise bu rolü kendiliğinden ikiye katlamaktadır. Böyle bir durumda, eserdeki suretin, biri gerçekte, diğeri temsili varlığına doğru olmak üzere iki yönlü hareket etmeye başladığını görürüz- resimde görünmeyen figürün aynadaki yansıması, görünenin zahiri yanılsamacı niteliğini azaltıp, dışarıda bizimle birlikte olduğu izlenimini daha da güçlendirirken, suretin suretine çevirdiği görünmeyen ile de bir kez daha pekiştirmektedir. Bunu; ayna, her şeyden önce yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir (Ergüven, 2007: 69).

Ayna resimde görünmeyen şahitlerin varlığını kanıtlayan bir araç görevini görürken, aynı zamanda iç mekana ikinci bir mekan eklemiştir. Aynanın dışında çerçevenin hemen üzerinde yazan yazı resim tarihinde ilk kez bir sanatçı sözün bütünüyle bir görgü tanığı durumuna gelmiştir (Resim 2.13.). Sanatçı ve izleyici ile sürekli temas halinde olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 2.13. Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi", 1434, detay.

17. ve 18. Yüzyıllar arasındaki Barok dönemde mekana ilişkin alternatif çözümleme olarak gösterilebilecek başat eser Velazquez'in "Las Meninas" isimli eseridir. Bu eserde Velazquez'in

resme kendini dâhil etmesinden önce gösteren ve gösterilen ilişkisini sorgulamaktadır (Resim2.14.). Mekanın içerisinde başka bir mekanın resmedildiği bir yapıttır.



Resim 2.14. Diego Velázquez, “Las Meninas”, 1656, Prado Müzesi, Madrid.

Eserde ön planda prenses ve hizmetkârları yer almaktadır. Sol ön planda sanatçının kendisini ve arka planda bulunan aynada ise kral ve kraliçeyi de görmekteyiz. Kral ve kraliçenin esere doğrudan eklenmemiş fakat aynadaki yansımaları ile hem yapıtın içinde hem de yapıtın dışında konumlandırıldığını söyleyebiliriz. Sanatçı dâhil resimdeki kişilerin gözleri seyirciye doğru bakmaktadır. “Onlar mekanın dışında gibi görünen izleyicilerdir” (Konstantinidis, 2012: 2).

Yapıtta gördüğümüz ayna mekana ait görüntüler yansıtılmamıştır. Sadece kral ve kraliçenin görüntüleri yansıtılmıştır (Resim 2.15.).



Resim 2.15. Diego Velazquez, "Las Meninas", 1656, detay.

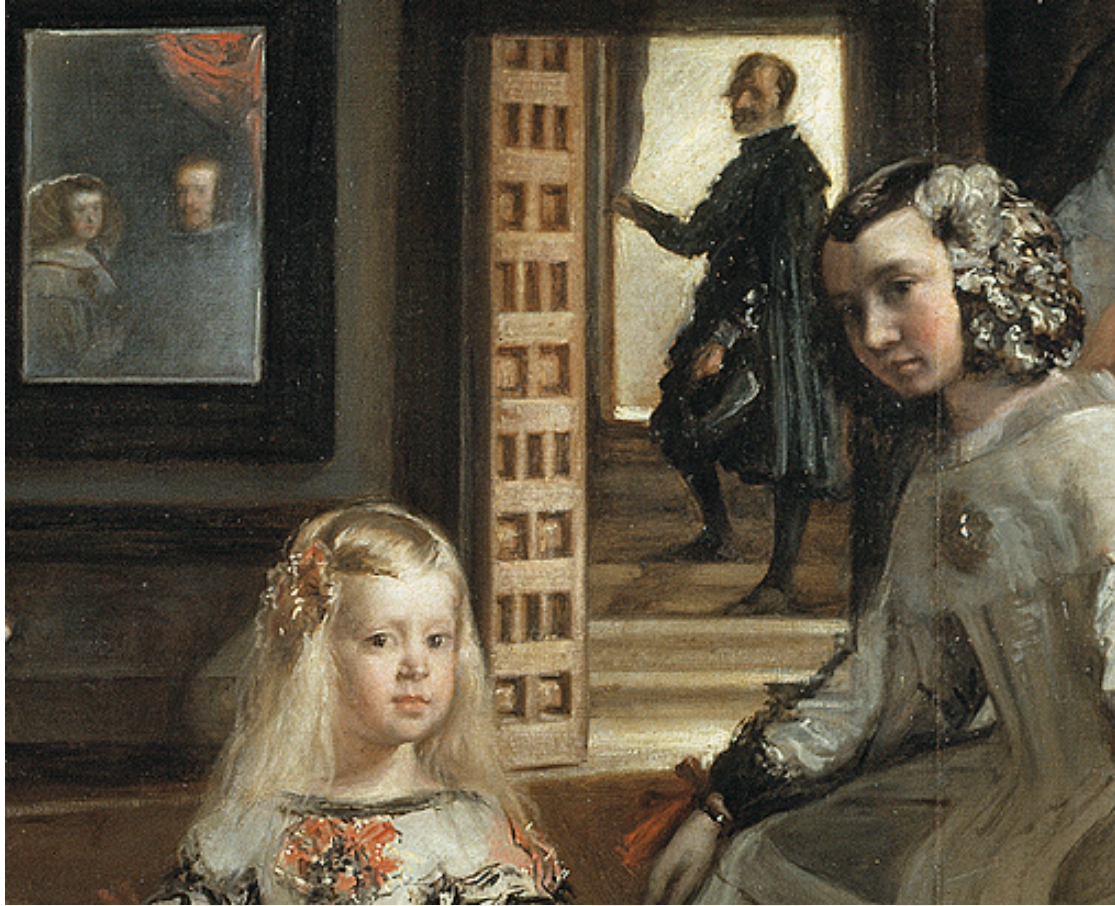
"Ressam bir gerçekliği diğer gerçekliğin içine yerleştirme merakı, izleyicilerini dolambaçlı bilmecelerin içine çeker. Ayna, tamamen dışarı bakar ve kendileri içeri bakmakta olan kralı ve kraliçeyi (Velazquez' in hamilerini) yansıtır" (Bell, 2009: 250). Tuvalin kendisinin de ayna rolünü üstelendiğini söyleyebiliriz. Michael Foucault "Kelimeler ve Şeyler" adlı kitabında Las Meninas'ı yorumlarken, seyircinin "Ressam için görünür duruma gelmiş ve kendi için de görünmez bir görüntü halinde yüzeye yansıtılmış olan görünmezliğini görmekte" (M. Foucault, 2013: 30) olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Velasquez bize kendi kurduğu bir aynayı (kendi aynasını) sunmakta olduğunu söyleyebiliriz. "Büyük bir ustalıkla fakat aynı zamanda gayet yumuşak fırça darbeleriyle, gerçek ile yansımaların birbirinden ayır edilemediği olağanüstü bir illüzyon yaratmıştır" (Krausse, 2005: 39). Velasquez, "Las Meninas' ında Van Eyck' ın "Arnolfini' nin Evliliği" adlı eserinde "aynaya öteki alan boyutunu taşımışlar, Goya ise IV. Carlos Ailesi' nde (Resim 2.16.). Velasquez' in resminin kuruluş özelliğini ters çevirerek, karşıt yönden aynı sonuca gitmiştir" (Batur, 1992: 31).



Resim 2.16. Francisco Goya, IV. Carlos ve Ailesi, 1800, Prado Müzesi, Madrid.

1799’da Goya, İspanya kralının baş ressamı unvanını aldıktan sonra IV. Carlos’un ailesinin resmini yapmış ve Velasquez’in “Las Meninas” adlı eserindeki gibi kendini saray ressamı olarak resimlemiş, bunun için aynadan yararlanmıştır. Goya bu eserinde tasarlamış olduğu bir ayna ile kendisini de resme dâhil ederek betimlemiştir. Böylece kendini hem seyreden hem de bizim tarafımızdan seyredilen konumuna taşımıştır. IV. Carlos ailesini aydınlatan ışık, “Las Meninas”ta da olduğu gibi yandan gelmektedir.

“Las Meninas” adlı yapıtta geniş bir iç mekan, arkada farklı, olasılıkla bir dış mekana açılan kapı ve aynadaki yansımayla resmi izleyenlerin baktığı noktanın da mekan olarak resme dâhil edilmesi, önemli bir değişkendir. Yapıtta farklı bir mekandan gelen güçlü ışık ile nesneler aydınlatılmıştır (Resim 2.17.). “Çizgilerin silikleştiği, yalnız katıksız renk ve ışık izlenimi bırakan bu resimde sanatçı, zaman içinde geçici bir anı yakalayarak, sonsuzlaştırmıştır” (Eroğlu, 2007: 290). Mekanda çok sayıda dikdörtgen parçalanmalar bulunmaktadır. Geometrik parçalanmaların eserde bir denge oluşturmuştur.



Resim 2.17. Diego Velázquez, “Las Meninas”, 1656, detay.

2.1.3. William Turner’ ın “Denizde Kar Fırtınası” adlı eserinde biçimsel soyutlamanın değerlendirilmesi.

Barok’ la birlikte kıpırdanmaya başlayan yeni ifade biçimleri Romantizm ile hız kazanmıştır. Klasik dönem ve Rönesans’taki katı denge ve geometrik düzen Romantizm’ de yerini güçlü duygu ve ifadelere bırakmıştır. Dönemin önemli temsilcilerinden olan William Turner’ ın “Denizde Kar Fırtınası” (Resim 2.18.) adlı çalışması; nesnelere yalnızca renk lekeleri ve fırça darbelerinin girift ilişkilerinden oluşmaktadır. William Turner’ ın eserinde biçimsel bir sorgulama söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Etkili ve hızlı fırça vuruşlarını benimseyen sanatçı, kasırga silüetleri, sisli atmosferin hâkim olduğu deniz manzaraları ve romantik bir ortamı yansıtan gün batımları resmetmiştir. “Turner’ ın resimlerinde ele aldığı tema, ışığın bozduğu manzaralardı. [...] Denizin sisi içinde, geçmişin büyük dönemlerini yansıtan kasırga silüetleri, batan güneşin ışıkları altında, romantik bir atmosferin şiirini söylüyor gibidir” (Turani, 2007: 497).



Resim 2.18. William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, Tate Gallery, Londra.

Turner ‘Kar Fırtınası’ adlı resmi ile doğayı farklı bir biçimde yorumlamıştır. “Renkler ve çizgiler natüralist bir üslupla kullanılmıştır” (Krausse, 2005: 63). Sanatçı renkleri sert ve yoğun bir biçimde özgürleştirmiştir. Resimde gökyüzüne ilişkin tüm bilimsel bilgilerini renk geçişleri ile birleştirmiştir. Yoğun hareketin kurgulandığı bu resim izleyicinin yüzeydeki ayrıntıları görebilme yeteneğini zorlamaktadır. Çalışmada oluşan türbülans ayrıntıların görülmesinin engeller Resim 2.19. Yapıtlarına dair tüm nesneleri, doğa yasalarına dayandırarak betimleme yoluna gittiğini söyleyebiliriz.



Resim 2.19. William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, detay.

Gombrich de 'William Turner'ın "Denizde Kar Fırtınası" adlı eserini şöyle değerlendirmiştir:

Bunlar göz kamaştıran ışık ve fırtına bulutunun koyu renkli gölgeleri arasında yutulup gitmiş. Denizdeki kar fırtınası aslında bu şekilde mi olur, bilmiyorum. Fakat bunun, romantik bir şiiri okurken veya romantik bir müziği dinlerken hayal ettiğimiz ürkütücü ve direnilmez bir fırtınaya benzeştiğini kesinlikle söyleyebiliriz (2004: 493- 494).

Genel olarak eserde ışık ve ışığın çarpıcılığıyla elde edilmiş belirsizliklerle oluşan etkinin ön planda olduğunu söylenebilir. Renkleri yoğun ve zengin kullanarak doğada en güçlü ve dramatik olanı betimlemektedir. William Turner'ın kompozisyonları, ışık dolu, farklı bir dünyanın görüntülerine sahip gibidir, hareketlidir ve göz kamaştırıcı bir görünümde olduğunu söyleyebiliriz. Işığı resmin ana unsuru olarak kullanan sanatçının eserlerinde biçimler dağılmaktadır.

Resimdeki mekan duygusu, ışığın ve hareketin güçlü etkisi ile sisli, belirsiz neredeyse soyut bir yapıya dönüşmektedir. "Manzara resminde soyuta dönüşme eylemini, gün ışığını yararlanmakla, izlenimci sanat başaracaktır; ama öncesinde Turner'ın gayreti gerçekten müthüştür. Uzam yönündeki alışla gelmiş yapı onunla yıkılmıştır" (Eroğlu: 2007, 329).

Resim, ışığın baskın etkisi ve sisle belirgin kontur çizgilerinden uzaklaşarak soyut bir mekana dönüşmektedir. Turner'ın ışığı saptamak ve desene dayalı tüm ilkeleri yıkmak adına yaptığı bu çalışmalar, Empresyonistler için bir çıkış noktası olmuştur. Bu gelişmeler ile ışığın renk üstündeki etkileri ve renklerin birbirleri ile ilişkilerine verilen önem artmıştır. Bunun paralelinde biçimden uzaklaşmış, doğa izlenimleri; ışık etkisinde sayısız renkle ifade edilmiştir. Bu unsurlar resimde soyut anlatımın kapılarını aralamıştır.

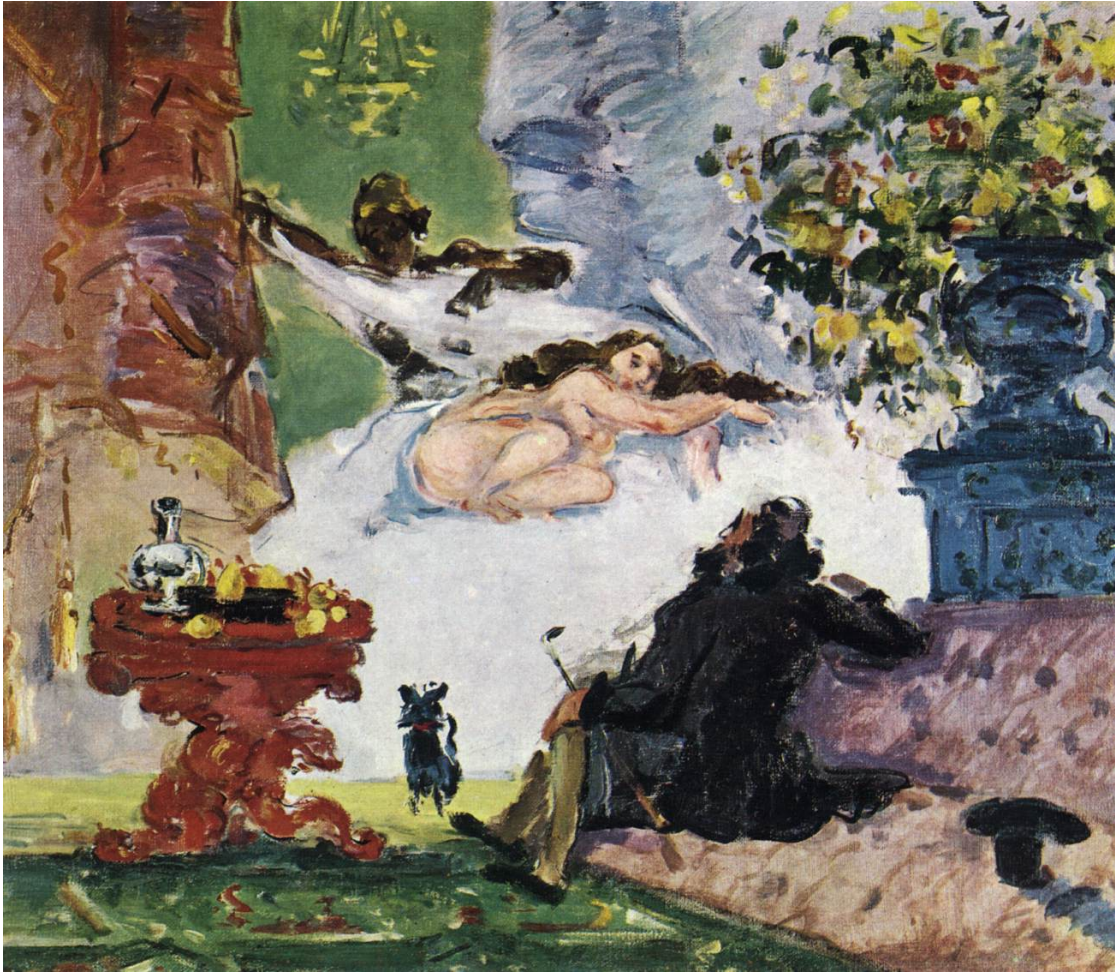
2.2. Empresyonizm' den Kübizm' e Paul Cezanne' ın Eserlerinde Mekana Bakış

İzlenimcilik akımın önemli temsilcilerinden olan Claude Monet, resimlerinde bütünlük açısından kompozisyon kurgusunun büyük bir önemi vardır. "Gün Doğumundan Alınan İzlenim" adlı çalışmasında liman görüntüsünden çok ışığın anlık değişen değerleri söz konusudur. İsmail Tunalı'nın (Felsefenin Işığında Modern Resim) da ifade ettiği üzere "Doğanın mekanik taklidine dayanmayan, objektif bir natüralizm değil, doğanın duysal olarak kavranmasıyla oluşan subjektif bir natüralizmdir" (Tunalı,1983:135). Çizgisel perspektife kurallarının dışına çıkarak, insan gözünün doğru uyaranlar karşısında görüntülerini tamamladığını keşfetmişlerdir.

İzlenimcilik Modern Sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Gelenekler yıkılmış, 20. Yüzyıl sanatı oluşan değerlere, karşı değerler sunarak, yeni biçimler üretmeye başlamıştır. Kübizm babası sayıldığı ressam Paul Cezanne yeni bir biçim diliyle endüstri çağının mekanik ruhunu geometrize eden bir anlayış olarak karşımıza çıktığı ifade edilebilir. Resimde mekan konusunda, Rönesans öncesi Giotto bir kırılma noktası olarak değerlendirildiğinde Cezanne da 20. Yüzyılın başı için böyle değerlendirebiliriz.

İzlenimcilikle Kübizm arasında bir noktada değerlendirilebilecek Cezanne, 19.yüzyıldan 20.yüzyıla geçişte yeni temellerin atılmasını sağlayan önemli sanatçılardandır. “Kübizm akımının gelişimini etkileyen başlıca figür olarak nitelendirilen Cezanne’ ı diğer İzlenimcilerden ayıran, resimdeki değişen ışık değerlerinden çok resmin altyapısına, yapısal temeline verdiği önemdir” (Antmen, 2008: 25).

Modern Olympia eseri sanatının ilk yapıtlarından biridir ve Empresyonist dönemi arasında geçiş niteliğindedir (Resim 2.20.). Form anlayışı gerçeğe uygun yansıtılırken sanatçının bu dönemde yapmış olduğu eserlerinde geometrik formlar görülmektedir. “Resmin görüntüyü belirlediği bir yenilik anlayışının öncüsüdür” (İskender, 2008: 1196).



Resim 2.20. Paul Cezanne, “Modern Olympia”, 1873, Orsay Müzesi, Paris.

Sanatçı kompozisyonlarında kurgunun oluşumu ile perspektifi gerçekleştirmek için yüzey üzerinde inşa edilmiş üst üste binen geometrik formlar kullanılmış, böylece geçici görünümünün arkasındaki değişmeyen kalıcı formu arama çalışmalarının yapıtlarında görebilmekteyiz. Sanatçı üst üste gelen formları yerleştirebilmek ve derinlik hissini verebilmek için, ufuk çizgisini yukarı doğru çektiğini söyleyebiliriz.

Geometrik biçimsel formlarla yatay ve dikey değerleri ile nesnenin ve kompozisyonun belirsiz yapısına sağlam bir zemin oluşturmuştur. “Düzenli kütesel bir dünya izlenimi oluşturmak için değişik metodları araştırarak başarmayı ön görmüştür. Kübistler ise bunun tersi bir yol izlediler. Bütün doğaya sadık yansıtma geleneğini bir yana iterek yeniden ‘gerçek nesneye’ dönmeyi denediler” (Gombrich, 1992: 301).

Cezanne’ nın kompozisyonlarında biçimlerin geriye doğru gittikçe küçülmediğini görebilmekteyiz. Yapıtlarında perspektif tersine çevrilmiştir. Cezanne ile birlikte yüzey artık bambaşka bir biçim anlayışı taşımaktadır. Doğanın görünen yönlerinden uzak algılanan görüntünün renk ve hacimlendirme ile doğada gördüğü, dengeli ve kendi içinde bütünlüğü olan bir kompozisyona dönüştürmeyi hedeflediğini söyleyebiliriz. Cezanne’ ın renk etkileşimlerini resmin ögesi olarak kabul ettiği; doğaya ait olan saf ve canlı renkleri peyzaj resimlerine taşıdığı eserlerinde, görmekte olduğumuz dünyanın gerçekliğidir. Cezanne’ nın doğal görünümü dönüştürme uğraşı içerisinde formu ton, renk ve çizgiden oluşan biçimsel filtreden geçirmekte, sonunda elde ettiği soyut ve bütünüyle biçimsel yapının yardımıyla asıl verileri yeniden yorumlamaktadır.

Küre, silindir ve konilere göre kavranabilen bir doğa, duysal olarak anlanan bir doğa değil de, zihinsel olarak ‘kurulan’ bir ‘kurgusal soyut’ dünya olacaktır. Böyle soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken Cezanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tersine, onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı ‘doğaya koşut’ olarak temellendirmek istiyor (Tunalı, 2013: 123-124).

Sanatçının nesnelerin kütle ve biçimlerini koruyarak, ışığın nesneler üzerinde yarattığı renk etkilerini yakalamaya çalışmıştır. “Cezanne’ da ışığın ve havanın neden olduğu o yanılsamaları boşuna ararız. Görünür gerçekliği garip bir donuklukla, biraz fazla bir derinlik duygusu yaratmayacak şekilde yansıtmıştır” (Krausse, 2005: 77).

Ritmik kompozisyonu, kesin hatlarla üst üste yerleştirilmiş düzlemleri ve resmin bütününde uyum bulunmaktadır (Resim 2.21.). “Yıkananlar dizisinde görüldüğü gibi görünen gerçekliğe değil, resimsel gerçekliğe yönelik tavrıyla Cezanne, soyut resmin yolunu açan başlıca sanatçılar arasındadır” (Antmen, 2008: 25).



Resim 2.21. Paul Cezanne, “Yıkılanlar”, 1898 – 1905, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika.

Sanatçını “Soğanlı Natürmort” adlı eserinde “sade kompozisyonda hiçbir şey tesadüfe bırakılmış değil (Resim 2.22.) örtünün sivri kıvrımları ile soğanların yuvarlaklığı hoş bir tezat oluşturur. Biçimler sadece koni, küre ve silindirden ibarettir[...] Önemli olan malzemelerinin doğasını doğru renklerle tuvale aktarabilmektedir” (Krausse, 2005: 77).

Baktığımızda, zaman, mekan ve nesne dışında bağımsız bir yapı görmekteyiz. Yapıtlardaki nesneler doğada gerçek ışığını yansıtmaktadır. Sanatçının çalışmalarında çizgi, renk, ton, düzenin birbirinden ayrılmaz hala gelmiştir.



Resim 2.22. Paul Cezanne, “Soğanlı Natürmort”, 1895- 1900, Orsay Müzesi, Paris.

Cezanne’ nın manzaralarına baktığımızda ön plandaki evlerin küçük, orta plandaki ağaçların orta büyüklükte ve arkadaki dağların büyük bir şekilde düzenlendiği görülmektedir (Resim 2.23.). Cezanne’ nın çalışmalarının klasik perspektif yasalarının getirdiği yanılsamacı etkiden uzak olduğunu söyleyebiliriz. Mekan sorununa yönelen sanatçı mekanı tanımlayış biçiminde klasik yöntemlerin dışına çıkmaktadır. Resimlerinde, kompozisyonları oluşturan elemanları, düzlemleri art arda yerleştirerek ve renklerin etkisinden yararlanarak derinliği sağlamıştır.

Greenberg’ in “Modernist Resim” adlı yazısında şöyle değerlendirmiştir: “Cezanne, çizim ve tasarımını tuvalin dikdörtgen biçimine daha açık bir şekilde oturtabilmek için gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan fedakârlık etti” (Danto, 2010: 102).

Eserlerinde yapı sorununu irdeleyen Cezanne için hedef, doğayı ve nesneleri duyuşal görünümlerinden ayırmak onlara biçimsel bir varlık kazandırmak olduğunu söyleyebiliriz. “Cezanne’ ın tablosu düz bir gerçek olması kadar somut bir gerçektir. Hayali mekanın yaratımıyla ilgilenmeyen yeni bir çeşit sanatsal irade, ikisinin içinde de soluk alıp vermektedir” (Bell, 2009: 360).



Resim 2.23. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1896, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika.

Cezanne ile resme giren ve geleneksel tek bakış noktası karşı birkaç görüş açısını kullanması nesneyi birçok yönüyle eşzamanlı bir bakışa dönüştüren biçim dili hacmin de kırılmasını sağlamıştır. Cezanne’ ın meydana getirdiği mekanda yanılısma duygusu sonraki dönemlerde Kübist sanatçıların meselesi haline gelmektedir. Bunun dışında form konusu dönemin sanatçıları tarafından tekrar ele alınmış nerdeyse başlıca mesele haline gelmiştir.

2.2.1. Kübizm’de Mekan Arayışları

Geometrik yüzeylere bölünen formun renklerle olan ilişkisi, modern sanatta bir dönüm noktası yaratan Kübizm’ in habercisi olduğu söylenebilir. Cezanne’ ın doğa- nesneler dünyasına yaklaşımı Kübist sanatçıların izlediği bir yol olmuştur ve biçim sorunu temel unsur olarak belirlenmiştir. Kübizm ile biçimsel bir devrim başlatmıştır. “ Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır” (Tunalı, 2013: 165). Biçimleri parçalama ve iç içe geçen bir yansıtma süreci söz konusudur. Cezanne’ dan etkilenererek, mekansal derinlik ve hacim tekrar sorgulanmaktadır. Cezanne ile hesaplaşmaya giren düşünme süreci Picasso ve Braque ile devam etmiş ve olgunlaşmıştır. “Cezanne bize ışığın gerçekliğinde yaşayan biçimleri gösterdi, Picasso bize onların zihin içindeki gerçek yaşamlarının maddi bir değerlendirmesini getiriyor” (Harrison& Wood, 2011: 212).

Artık gözlemlenen imgeler var olduğu biçimde değil, sanatçının resmettiği biçimdedir.

“19. Yüzyılda modernlik deneyimini bütün karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görüntülerinin ötesinde, modernliğin ruhsal durumunu hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanı sıra yeni biçimsel ve teknik anlayışlarla ‘güzel duyu’ nun ötesini hedefleyerek, alımlayıcının görme biçimlerini ve de algısını dönüşüme uğratma içerisinde olmuşlardır” (Antmen, 2010: 18).

Bu dönemde Batı resminde tek bakışlı perspektif yanılmasıyla nesneyi çeşitli bakış açılarından izleyen bir sürecin başlamasıyla, resimde espas ve mekanın kırılmasına doğru bir gelişme söz konusu olmuştur. Oluşturulan çok sayıdaki görüş noktaları ile hacim, eşzamanlılık içinde iki boyutlu bir yüzeyde kurgulanmaktadır. Amaçları nesnenin bütün zaman içindeki varlığına ulaşmak olduğunu söyleyebiliriz. Temel ilke nesnelerin biçimsel analizidir.

“Kübiştlere bakılırsa, görünenler tek gözün karşısına çıkan şeyler değildir artık; verilen bir nesnenin etrafındaki bütün noktalardan alınabilecek görüntülerin toplamıydı” (Berger, 2012: 18).

Cezanne’ dan sonra parçalanmış nesne doğrultusunda incelenmesi gereken bir diğer sanatçı Pablo Picasso’ dur. Picasso’ nun çalışmalarının genelinde tüm yüzey farklı yönden gelen ışıkla aydınlatılmıştır. Işık ve gölge resmin genel kurgusuna teslim olmaktadır. Picasso “ Nesneleri oluşturan çeşitli öğeleri öylesine eksiksiz ve öylesine keskin biçimde sıralar ki, nesnelerin zamandaşlığını, zorunlu olarak ama düzenlenişleri nedeniyle algılayan izleyicilerin çabası sayesinde artık hiç mi hiç nesne olarak gözükmezler” (Apollinaire, 1996: 31).

Düzlemleri art arda getirerek sağlanan bir derinlik anlayışı söz konusudur. Picasso’ nun 1907 yılında yapmış olduğu “Avignon’ lu Kızlar” adlı eserinde figürlerin biçimsel anlatımını görmekteyiz (Resim 2.24.). “Cezanne’ ın tüm resimsel formları oval, dikdörtgen ve daireye indirgeme arzusuna, Picasso bedenleri radikal bir şekilde ‘geometrilendirerek’ , yabancılaştırarak ve mekansal perspektifi ortadan kaldırarak cevap verir” (Krausse, 2005: 92). Sanatçının bu eserinde net bir şekilde görülebileceği gibi şematize ve kaba bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı zamanda hem cepheden, hem de profil açısından görülebilmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açıdan kavrayabilme olanağını vermektedir.



Resim 2.24. Pablo Picasso, “Avignon’ lu Kızlar”, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York.

Kübizm döneminde yapılan eserlerinin temelini oluşturan gerçeğin geometrik biçimlere indirgendiği ve doğanın analizinin yapıldığı bu dönemde karşımıza Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak adlandırılan iki yapı çıkmaktadır. Yapıları yeniden kurdukları çözümleyici bir dönem olan Analitik Kübizm de renk ikincil unsur olmuştur ve biçimin önüne geçmemektedir. Nesnelerin daha çok parçalara bölünmektedir. Yüzeyin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalanması ön plandadır. Parçadan bütüne giden bir yapı söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Renk, formun ortaya çıkarılmasında önemli bir rol oynamaktadır ve parçalanarak oluşturulan birbirine paralel yapılar gölgelendirme ile birbirlerinden ayrılmaktadır. Yüzeyde ki çok planlı oluşumlar nedeniyle göz bir odak noktasına odaklanmak yerine bütüne odaklanmaktadır. Biçimlerin üzerinde yatay ve dikey parçalarla formların çoklu bakış açısıyla ifade sağlanmıştır. Ortaya çıkan bu çoklu bakış açısı perspektif yansımalarının değişmesine neden olmaktadır. Biçimi sahip olduğu öğelere ayırıp parçalamak ve temel geometrik bir sistematikte yeniden şekillendirilmektedir. “Analitik Kübizm, nesneleri duygusal- yüzeysel ‘art arda’ bağılıklarından çözümlerken, amacı, nesneleri ‘aynı zamanda’ cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktır” (Tunalı, 2013: 171). Analitik Kübizm ‘ in içinde değerlendirebileceğimiz Georges Braque’ nin “Gitarlı Adam” adlı eseri gerçek nesnelerin bir takım özellikleri bozulmadan yüzeye yansıtılmıştır. Parçalanmış formlar mekanın geometrik biçimleriyle birleşmektedir ve ışık, gölge geometrik formların birbirinden ayrılmasını sağlamaktadır (Resim2.25.).



Resim 2.25. Georges Braque, “Gitarlı Adam”, 1911, New York MoMA.

Sentetik Kübizm, Picasso ve Braque’ in eserlerinde hazır nesneleri kullanmaya başlayarak yapıtlarında değişimin görüldüğü bir dönemdir. Soyut yaklaşmış formlara rağmen çözümlenebilirliğini korumaktadır. Yüzey üzerine malzemelerin kendisini yerleştirerek yeni bir anlatım şekli oluşturmaktadır. Bu dönemde biçimlerin birbirine karşıt duruma geldiğini ve daha çok nesneye dayalı bir değişim olduğunu söyleyebiliriz. Zamanla tüm yeni malzemeler ve boyut arayışları yeni olanakların önünü açmıştır. Georges Braque ‘nin “Still life Bach” adlı yapıtında formlar yüzey ile pozitif ve negatif ilişkiyle mekanla yer değiştirmektedir (Resim 2.26.).



Resim 2.26. Georges Braque, “Still life Bach”, 1912, Basel Sanat Müzesi.

Georges Braque “ Kübizm ilkesini ‘yeni mekan yaratmak’ diye betimlenmiş, nesneleri parçalamasındaki amacını da ‘mekan ve uzam içindeki hareket yaratmak’ olarak nitelendirmiştir” (Kür, 2008: 261).

Kübizm yeni bir resimsel dil; görme biçiminde yeni doğayı temsil etmenin farklı bir yöntemi olarak karşımıza çıkmıştır. Yeniden inşa edilen nesne gerçek değerini yitirir ve yüzeyde yeni bir kavram içerisinde somut bir mekan olarak ortaya çıkmaktadır. Biçimin sorgulandığı Kübizm ile gelen imgenin parçalanmasıyla, sonraki dönemlerde önemli bir akım haline gelecek olan soyut sanatında ilk adımları atılmaktadır. Kavranan nesnelerin düzeni yerini soyut biçimlerin düzenine bırakmaktadır. Resimde soyut geometriden farklı olarak davranan Kübizm çözümleme enstrümanı olarak geometriye başvuran akımların öncülerindendir.

2.2.2. Resimde Geometrinin Soyutlaşması

İnsanın doğayı, nesneleri ve kendisini ele alış, algılayış ve yorumlayışlarında, nesnelere yaklaşımlarında bir takım farklılıklar, değişimlere yol açmakta ve dolayısıyla yeni anlayışların doğmasına neden olmaktadır.

Sanatta soyutlama, yüzyıl içinde farklı durumlardan etkilenmiştir. Biçimlere yönelik birçok değerlendirmede bulunulmuştur. Soyutlama ile nesne parçalanmış, çözülmüş ve kendi gerçeklik düzleminden çıkarak farklı bir düzlem içinde ele alınmaktadır. Hançerlioğlu soyutlama kavramını “gerçekte, tekrar somuta ulaşmak ve somut olanın tüm parçalarında da birbiriyle olan ilişkileri içinde bütünüyle kavramak amacıyla kullanılan bir araçtır” olarak tanımlamıştır (Hançerlioğlu, 2010: 381).

Duyular ve doğanın dünyasına sahip nesnelerin geometrikleşmesiyle yeni olan bir dünya algısı ile karşılaşmaktadır. Cezanne’ın doğayı silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözleri soyut sanata somutluk kazandırmaktadır. Sanatçıya göre, salt geometrik formlar, nesnelerin özlerini ve duysal dünyayı oluşturmaktadır. “Nesneler ve doğa yeni bir form içinde, geometrik biçim içinde anlaşılacak istenir. Zamanla bu yaklaşım nesnelerin ve doğanın deformasyonunu içerir ve neticesinde nesneler ve doğa, ortadan kaldırılması gerektiren varlığı ifade eder” (Tunalı, 2013: 128). Cezanne’ın son dönemlerinde yapmış olduğu resimlerde fırça vuruşları, renk alanlarının eserin yüzeyinde dağılımı, geometrik soyutlamaya yol açmıştır (Resim 2.27.).



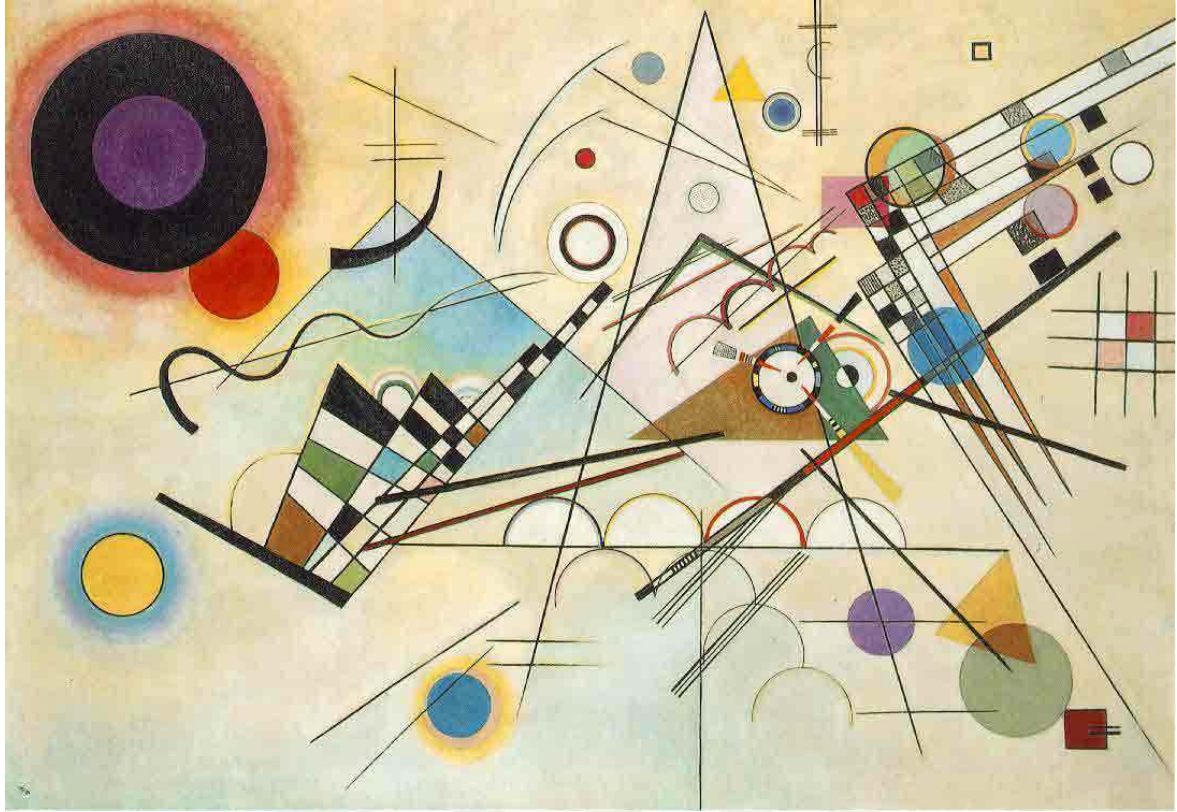
Resim 2.27. Paul Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı”, 1896, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika.

Soyut düşünceler tuvalin gerçekliği içinde somut elle tutulur bir şeylere dönüşürken aynı zamanda zihinsel bir okumanın gerekliliği ile karşı karşıya kalmaktayız. Soyut, doğal nesnelerden uzaklaşıp, yeni bir nesnellığe ulaşılmasında, düşünsel bir nesneler dünyası yaratmaya yönelmektedir. Soyut sanatı, görünenin karşıtı olarak değerlendirilebilir. Görünür kılınan gerçeklik duyularla algılanan gerçeklik değil, onların anlamının bütünü olduğu söylenebilir. Soyut sanat gelenekleri yıkarak yeni bir başlangıç yapmayı hedeflemiştir. Somut dünyanın gerçekleri dışında soyut bir dünyanın kapılarını aralamaktadırlar. Dönemin sanatçıları doğa ve nesneleri yeni bir biçim içinde kavrama yoluna gitmiş, bu yaklaşımın nihayetinde doğa ve nesnelerin ortadan kalkması gerektiğine işaret etmektedir. Soyut sanatın bulmaya çabaladığı gerçeklik, doğal nesnelerin oluşturduğu gerçeklik değil sanatçının kurduğu bir gerçekliktir. Bu duruma ulaşmanın yolu doğal biçimlerin bozulması, giderek ortadan kalkması ve ya ayrıştırılması olduğu söylenebilir.

20. yüzyılın başlarına kadar soyutlama anlayışının etkileri ile gelen sanatçılar artık eserlerinde saf bir soyutu aramaya başlamakta, bunu yaparken geometrik formları ve renkleri araç olarak kullanmaktadırlar. Bu dönemin içinde değerlendirebileceğimiz, Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian gibi sanatçılar çağın sanat değerleri üzerinde etkileyici olmuştur. Kandinsky, Mondrian ve Van Doesburg' da, Hollanda' da yeni- plastikçilik, Rusya' da Süprematizm akımları içinde rastlanmaktadır. De Stijl adlı grubun içinde gelişen "Yeni- plastikçilik Mondrian' ın inandığı, fizikötesi bir dünya tasarımının sanatındaki yansımasıydı. Hakikat, ona göre, gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelerle dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydi" (Yılmaz, 2013: 110- 111). Her sanatçı, yüzeyler üzerinde farklı arayışlar içine girmektedir. Soyut sanatın doğuşunda, Cezanne'ın doğayı silindir, küp ve konilere göre ele almasının dışında önemli bir diğer düşüncenin, Kandinsky'nin kişisel gözlemine dayanan düşüncesidir ve bu gözlemini Kandinsky şöyle ifade etmiştir:

Henüz başlayan bir grup vakti idi. Paletlerim ile çalışmadan yeni eve varmıştım, daha yeni dalgındım ve bitirdiğim çalışmamı düşünüyordum; işte bu esnada birdenbire anlatamayacağım kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten bambaşka bir şey görmediğim ve de içerikçe anlaşılamaz olan bu belirsiz resme yaklaştım. Hemen belirsizliği çözümleyerek anahtarı buldum: Benim yaptığım ve yanlamasına duvara yaslı duran bir tablo idi. Sonraki gün, bu eserden dün aldığım izlenimi günün ışığında almayı denediysem de bunu ancak yarısını başarabildim, yanlamasına da olsa, resimde obje' leri daima ayırt ettim ve şimdi artık içinde bulunduğu gurubun ince parıltısı da biraz eksikli. Artık net olarak şunu biliyorum: Nesne, resimlerime zararlı olmaktadır (Tunalı, 2013: 128).

Objenin nesnel biçimde yapının içinde gerekli olmaması soyut sanat içerisinde de önemli bir değer taşımaktadır. Sanatçının belirtmek istediği, sanat objesini duyular yoluyla kavradığımız gerçeklik dışında olduğudur. Çalışmalarında nesneler yerine plastik dili kullanmaktadırlar (Resim 2.28.).



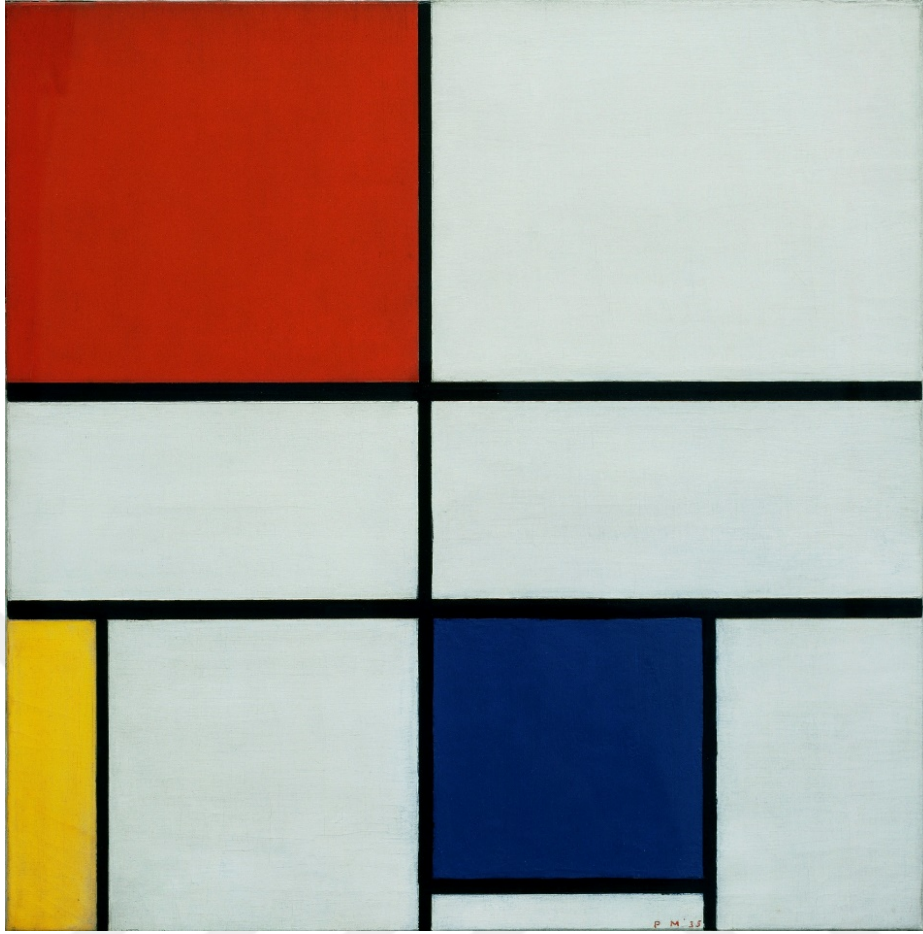
Resim 2.28. Wassily Kandinsky, "Composition VII", 1923, GuggenheimMuseum, New York, ABD.

Kandinsky sanatta iç gerçekliği, rengin ruh üzerindeki etkilerini geometrik şekillerle ifade edilmesi üzerinde yoğunlaşırken, Mondrian daha yalın renkler ile geometrik formların ön planda olduğu eserleriyle uyum ve denge yakalamayı amaçladığı söylenebilir.

Mondrian ve Theo Van Doesburg ile birlikte De Stijl grubunu kurmuştur aynı adlı sanat dergisini yayımlamaya başlamış ve figüratif çağrışımları terk edip yeni bir soyut ifadenin başlamasını sağlamıştır. "Renkler soyutlanarak asal renkler (sarı, kırmızı, mavi) ve nötr renkler (siyah, beyaz, gri) kabul edildi. Biçimler soyutlanarak uzay, yatay ve düşey çizgilerle bölündü" (Demirkol, 2008: 66).

Soyutlama sürecini kullanarak, eseri tanımlanabilir özelliklerinde soymayı, resmin özünde olan formunu vurgulamayı talep eder gibidir.

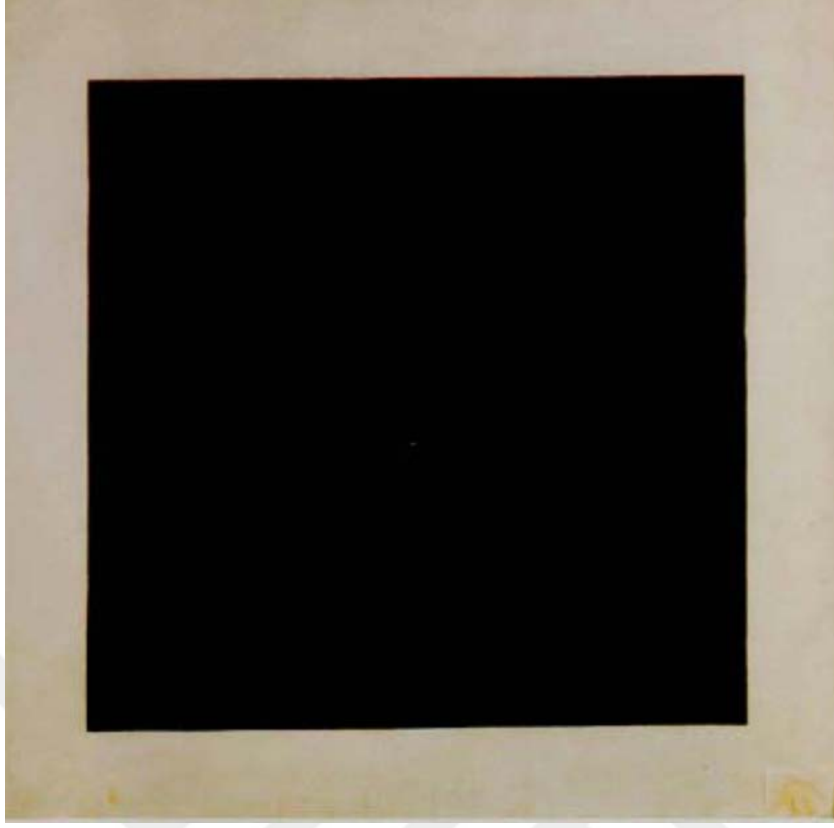
Mondrian soyutlamalarında, geometrik parçaları arasında renk alanları oluşturmaktadır (Resim 2.29.) "eserlerinin değişmeyen geometrik yapısıyla ve 'saf' bir gerçekliği sunmaktadır, asıl olanın 'gerçekçi yüzünü' yakalamak, doğal formların ardında bulunan ebedi biçimlere varmak istemiştir" (Krausse, 2005: 98).



Resim 2.29.Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon”, 1922, Ulusal Galerisi, Berlin.

Mondrian kompozisyonlarında ki biçimsellik Malevich’ den farklı olarak yüzeyde yatay, düşey çizgiler ve bunların birbirini kesmesiyle ortaya çıkan geometrik alanlardan oluşmaktadır. Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, sağa ve sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeyi hedeflediği söylenebilir. “Dikey çizgiler dışındaki tüm doğal görünimleri resimden çıkardı, renklerden geriye sadece siyah, beyaz ve ana renkler kaldı” (Bell, 2009:392).

Süprematizm, geometrik soyutlamaya dayalı sanat hareketinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Süprematizm kendisinden eski soyut sanat akımlarından farklılık göstermektedir. Bağımsız betimlemeden yeni bir mekan içerisinde, derinlik yanılsaması nerdeyse ortadan kalmaktadır. “Süprematizmin soyutluğu değil resimselliği koruyarak Maleviç’ in ‘nesnel olamayan gerçeklik’ tabir ettiği şeyi betimlemesi gerektiği, akımın mağrur amacının bir parçasıydı” (Danto, 2010: 205). Malevich’ e göre eserin dışında bulunan her şey resmin dışına sürüklenmelidir. Böyle bir anlayış ile resmi bir sıfır noktasına götürmek istemektedir, ortaya çıkan eser basit bir geometrik form olarak düşünülebilir (Resim 2.30.). Sıfır noktasına ulaşma çabası tümüyle yeni bir soyutlama anlayışını ortaya koymaktadır. Sanatçı doğa ve nesneler dünyasından kurtulup bunun ötesinde geçmektedir.



Resim 2.30.Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1914-1915, Tretyakov Galerisi, Moskova.

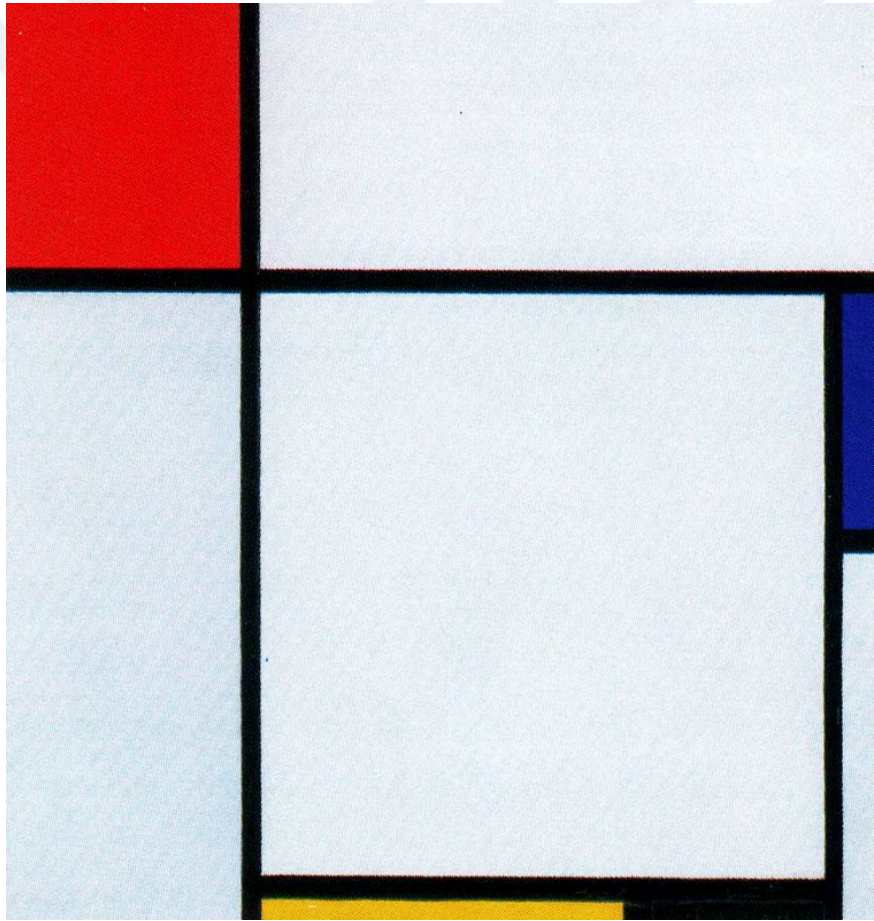
2.3. Geometrik Çözümlemenin Resimsel Dili

Kübitlerin nesneyi bölerek ulaşmaya çalıştıkları nokta bir bakıma soyut sanatın kapılarını araladığı söylenebilir. Dönemin kavrayış biçimi içinde yeni bir söylemle başlayan nesnelerin parçalanması devamında yüzeyleri kaplar hale gelmektedir. Geometrik yapıların kullanımı Kübitler için yeni anlatım olanağını doğurmuştur. Resmin sınırları içinde, yeni bir form anlayışı “ nesneye basit bir bakıştan doğmuştur” (Artun, 2013: 120). Geometrik formları, anlatımın bir aracı olarak kullandıkları söylenebilir. Bu yeni biçim, görüntüsünden kurtarılmış nesne ve başka bir nesneyi çağrıştırmayan bir yapıdadır.

Kübizm ile mekanlar parçalanmış, nesnenin olağan algısı değiştirilmiş ve çeşitli formlar ile zenginleştirilmiştir. Anlatım olanaklarının çoğalmasıyla geometrik formlar resim düzleminde farklı bir konumda var olmaya başlamaktadır. Düzlem bağlamında ele alınan geometrik formlar yapının kendisi değil sadece bu forma benzetilen yüzeyler olduğu söylenebilir. Kübitler biçimsel parçalanmanın yanı sıra “geleneksel hacimleme yöntemini kullanarak” (Gombrich, 2004: 576) formların özelliklerini vurguladıklarından söz edebiliriz. Nesneye ait bilgilerin biçimlenmesi sonucunda yine nesneye gönderme yapan yeni bir bilgi biçimi, soyutlama yoluyla farklı disiplinler arasındaki sınırı eritmiş “resmi tanımaya ve yeniden yaratmaya” doğru ilerlemiştir (Lenoir, 2005: 191).

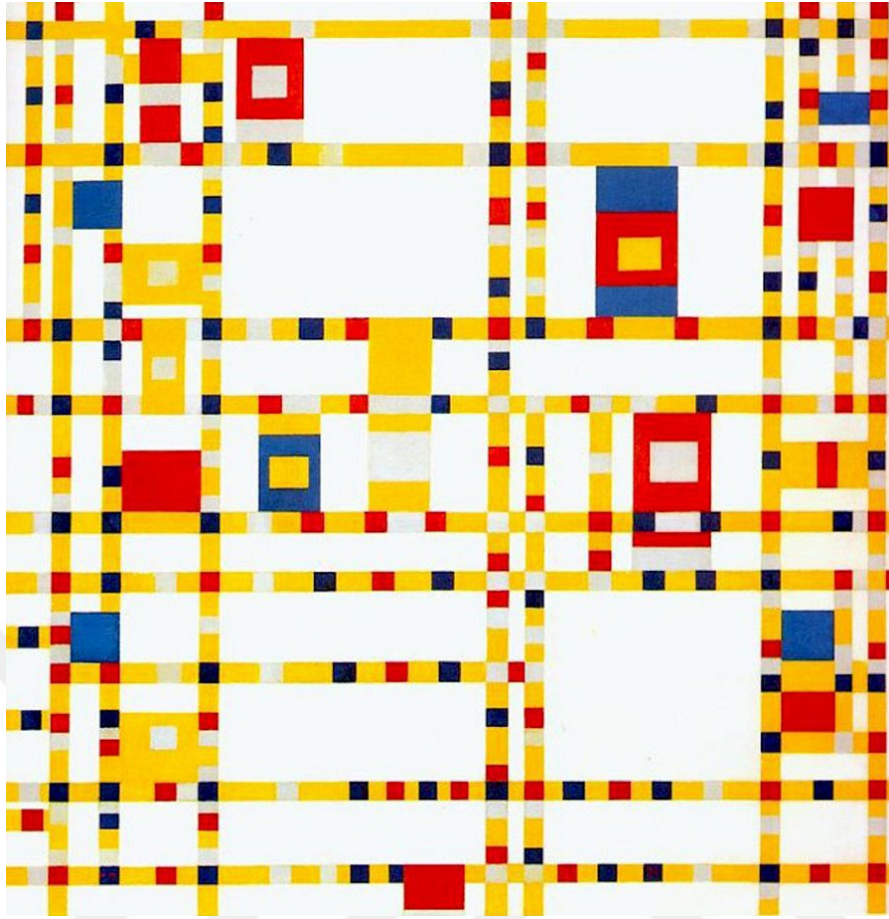
Renk ve düzlem üzerindeki başkalaşımın en saf ifadesi, Piet Mondrian ve Kazimir Malevich' in yapıtlarında görülebilmektedir. Düşünsel boyutta değerlendirilebilecek eserleri, yeni biçim, yeni yüzey oluşumları ve kullanılan salt renkler birçok ifadeyi de beraberinde getirmiştir.

Mondrian geometrik yapıların yanı sıra renk değerlerini ön planda tuttuğu yapıtlarında, bir rengin bir diğer renk ile sınırlandırmıştır. Eserlerinde, geometrik formların doğada ki haliyle bulunmamaktadır, yüzeyde bağımsız şekilde renklerle temas etmektedir. Nesneleri referans göstermeden mevcut olan eserler, geometrik yapılar yüzeyde özerk bir yapıda olduğu söylenebilir. İfade araçlarının saflaştığı yapıtlarında, renk ve çizgiler sınırsız olanakları içinde var olduğu söylenebilir. Mondrian' nın üretimlerindeki mekanları geometrik biçimlerle algılanmaktadır. Renkli dörtgenlerin siyah çizgilerle birlikte kullanıldığı 'Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon' adlı eserinde "resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu" (Krausse, 2005: 98).



Resim 2.31.Piet Mondrian, "Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon", 1922, Ulusal Galeri, Berlin, detay.

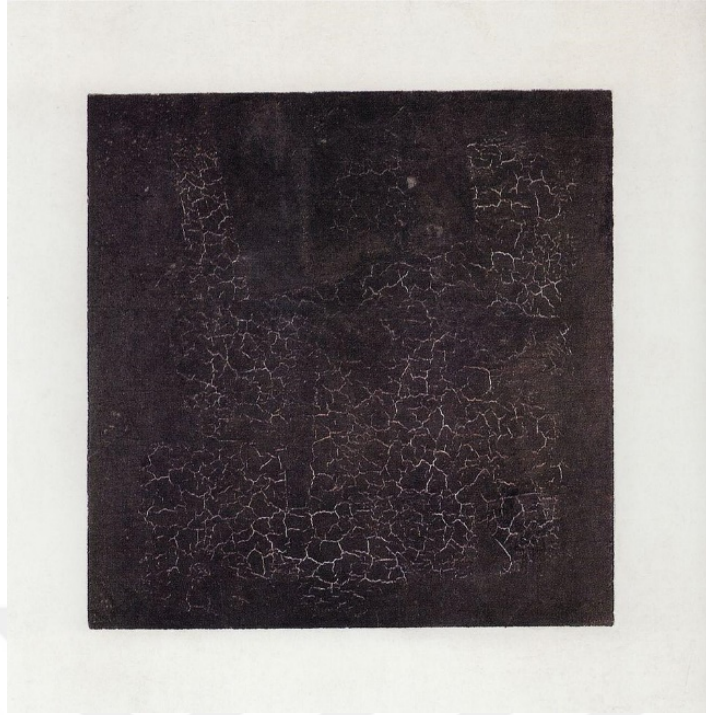
Beyaz alanları keskin bir biçimde yer yer sınırlayan siyah çizgiler mevcuttur. Beyazın hâkimiyetinin olduğu çalışmada farklı ölçekteki formları renklerin dengelediği söylenebilir. Renkli alanlar beyaz bölgeleri çevrelemekte ve dışarı ile içeri arasında köprü niteliğinde gibidir.



Resim 2.32.Piet Mondrian, “Broadway Boogie- Woogie”, 1942-3, New York, Modern Sanat Müzesi.

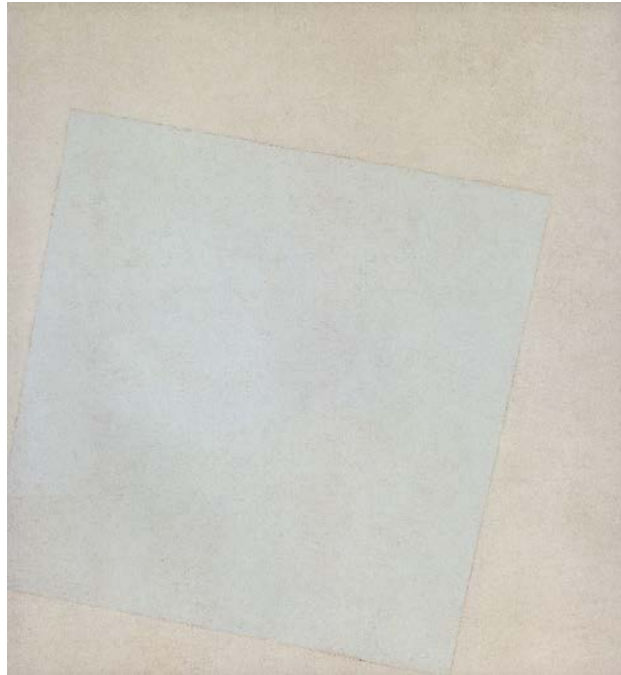
Mondrian’ nın ‘Broadway Boogie- Woogie’, adlı bu çalışmasında resmi çevreleyen çizgiler yok edilmiştir ve küçük dörtgenlere bölünmüştür. Siyah çizgiler yerini dik açılarla oluşturulmuş dört gensel bir kompozisyona bırakmaktadır. Yüzeydeki formlar kendi düzenini oluşturmaktadır, bütün renk elemanları eşit güçte gibidir. “Resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak ortak yeri bir ölçüde bırakır” (Lynton, 2004: 214). Malevich’ ın kullandığı öğeler, renkler resmi durağanlıktan uzaklaştırmış ve mekan duygusunu artırmış olduğu söylenebilir. Üst üste gelen renk öğeleri, beyaz zemin üzerinde sınırsız bir mekan duygusu vermiştir. Geometrik biçimleri mekandan arındırılıp nesnesiz bir yerde konumlandırmaktadır.

Eski bilgilerin olanaklarından ve sınırlarından kurtarılmış yeni biçimi Malevich’ in ‘Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare’ adlı eserinde görülebilmektedir. Malevich’ in (Resim 2.33.) kendi sınırları içerisinde dış mekanla ilişkilendirilemeyecek bir yapıdadır. Bu yapıt “çoğu dikdörtgen olan ve genellikle resimsel uzamda uçuyor görünümü veren bir renkli biçimler dili geliştirmesini sağlayan bir sıfırı noktası oldu” (Harrison ve Wood, 2011: 325). Söylemini kendi içinde barındıran formu, eseri düşünsel boyut kazandırdığı söylenebilir.



Resim 2.33.Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, 1914-15, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, detay.

“Beyaz Üzerine Beyaz Kare” adlı eseri tek renk ve tek biçimden oluşmaktadır ve “geometrik- soyut bir varlığı ifade eder”(Tunalı, 2008: 187). Renler ve düzlem üzerindeki başkalaşımın en saf ifadesi olduğu söylenebilir. “Malevich, kareyi, yeni sanatın yüzü ve dünya inşası’ nın temel bileşeni sayıyordu” (Heartney, 2008: 66). Yüzeye hareket ve ağırlık veren eğik kare, eserde özgürce konumlanmaktadır. Bulunduğu düzlemde değişmeyen ve aynı kalan form, kendi düzenini oluşturmuştur.



Resim 2.34.KazimirMalevich, “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, 1914-15, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.

3.BÖLÜM: RESİMDEN ENSTALASYONA PARÇALANAN MEKAN

3.1. Resimsel Bir İfade Olarak Kolaj

Sanat tarihinde çarpıcı ve yenilikçi bir dönem açan kübistler, malzeme sınırsızlığını kolaj ile vurgulamıştır. 20. Yüzyıl boyunca sanatta kullanılan bağımsız bir araç olduğu söylenebilir. Günlük kullanılan nesnelerin, resim yüzeyine eklemlenmesi ile oluşan kolaj, boya dışında farklı materyallere yönelimi bakımından kırılma noktası olmuştur. Artık sanatta gerçek nesnelerin kullanımı söz konusudur ve “boya resmindekine eşit bir ifadesel içerik yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyine” yükseltilmiştir (Batur, 2003: 324).

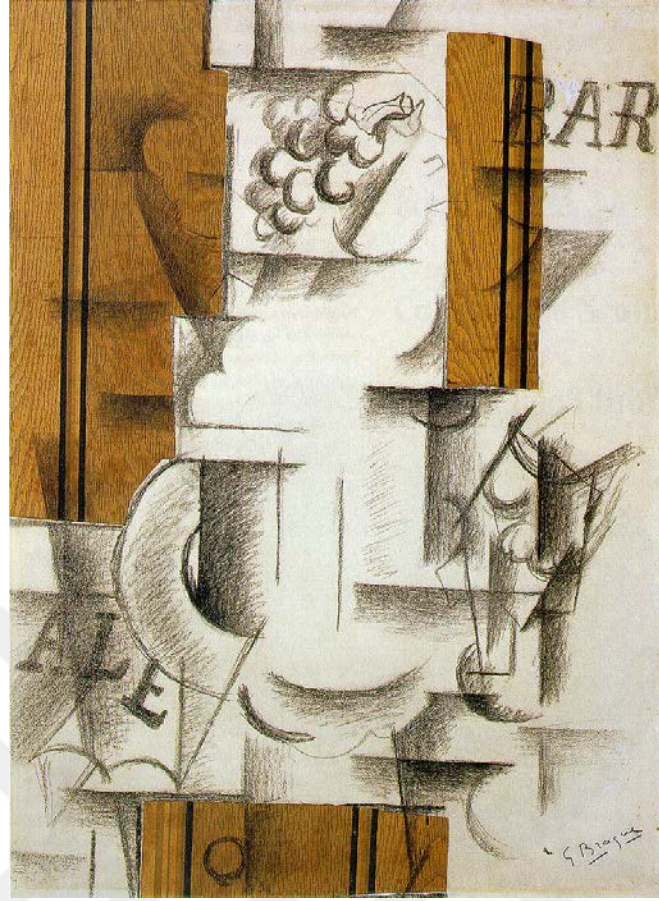
İlk kolaj uygulamalarını gerçekleştiren Pablo Picasso, George Braque ve JuanGris, daha önce parçalanmış nesneler birleştirilerek birer sanat elemanına dönüştürüldüğü söylenebilir. O ana kadar kendi başlarına bir sanatsal içerikleri olmayan malzemeler, düzlemle bütünleştikten sonra yüzey gibi işlev görmektedir. Parçaların ortak birlikteliğinden oluşan bu yapı düşünsel boyutta yeni bir bakış açısı sağladığı söylenebilir.

Birbirinden ayrı nitelikteki malzemeleri aynı mekanda bir araya getiren kolaj, nesnelerin fiziksel özelliklerini değil kendi bağlamında yeniden üretilmektedir (Resim 3.1.). Kullanılan “sözcükler ve gerçek malzemeler resimde form olarak kullanılmıştır” (Demirkol, 2008: 45).



Resim 3.1. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, Picasso Müzesi, Paris.

Yeni bir kimliğe bürünen nesneler, bilinen duruş ve bakışları değiştirmiştir. Formlar zemin üzerinde yan yana ve üst üste gelecek şekilde yığılmış, gibidir (Resim3.2.).



Resim 3.2 .Georges Braque, “Meyve Tabakı ve Bardak”, 1912, Balse Sanat Müzesi.

Oluşturulan kompozisyonlar çeşitli müdahaleler ile geometrik yapıları birbirinden ayırmaktadır. Çok yönlü ve tükenmez olanaklarıyla kolaj, “tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının ‘yanılsamacılığı’, öte yanda betimlenen nesnelerin ifade edildiği kübist tekniğin ‘soyutlamacılığı’” dır (Bürger, 2014: 141-142). Geniş alanları kaplayan farklı öğelerin bir araya gelmesinden doğan doku farklılıkları, eserin tek bütüncül olmasından dolayı görülmemektedir. Yüzeylere yapıştırılan nesneler diğer formlar ile kurduğu ilişki sonucunda farklı zaman ve mekanı birleştirdiği söylenebilir.

Geometrik parçalanmalara kırk cam parçalarının eklenmesi ile mekanı ele alış biçimi ile farklı bir boyut yaratan Juan Gris, resmin içinde ritmik ve düzenli bir yapı oluşturan ayrışık, aykırı nesneler yüzeyde sentezlenmiş ve üçüncü boyuta geçişi sağlamıştır (Resim 3.3.). Kullanılan aynalar yüzeyde ikinci bir mekanı yaratmış “artık parçalar aslı işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir” (Bürger, 2008: 148).

Tüm yeni malzemelere ve boyut arayışları ve katmanlaşan yüzeyler “sanat ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulayan birer medyuma dönüşürler” (Krausse, 2005: 95). Parçaların birbiri ile oluşturduğu bütüncül yapının aksine dadistlerle birlikte kolaj yeniden yapılandırılmıştır ve mekansal bir ortama taşınmıştır.



Resim 3.3. Juan Gris, "The Bottle of Banyus", 1914.

3.2. Asamblajdan Enstalasyona: Kurt Schwitters

Yeni resim dillerinden olan Kolaj ve Asamblajda Kübizmle ilk örneklerini veren tekniklerindendir. Picasso'nun "Hasır Sandalyeli Natürmort" ve "Gitar" adlı yapıtları bu tekniklerin ilkleri olarak anılmaktadır. Kolajdan farklı olarak "Gitar" adlı çalışma üç boyutlu olduğundan dolayı, mekanla ilgili bir çözümleme içermese de Dada'nın önemli temsilcilerinden olan Kurt Schwitters'in Merzbau'larının öncülü olması bakımından önem taşımaktadır.

"Schwitters bu adı, kendisine Hannover Private Kommerzbank'dan gelen dört mektubun başlığındaki 'Kommerz' sözcüğünden çıkarmıştır. Kommerzbank sözcüğünden alınan 'Merz', sanatçının bir kelimedenden nasıl yola çıktığını ve kendine nasıl nesne/meکان/yapıt yarattığını göstermesi açısından önemlidir" (Adalı, 1996: 67).



Resim 3.4. Kurt Schwitters, "Terleyen Kadınlı Merz163" , 1920, New York.

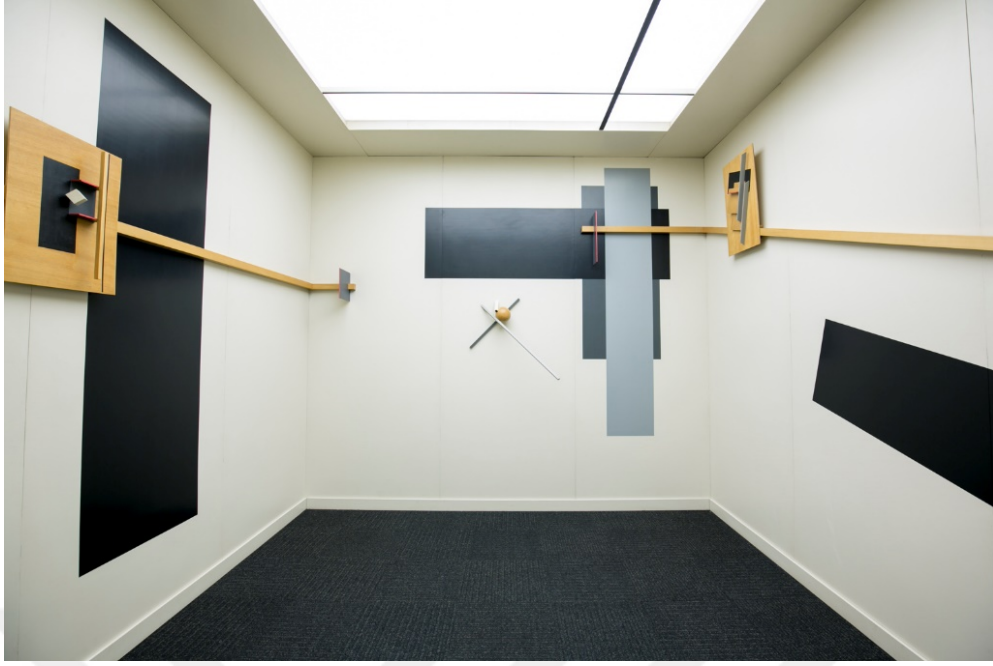
Birçok katman ile örülmüş "Merz" eklenmelerle büyüyebilecekmiş izlenimiyle, izleyici için uyarıcı niteliğindedir. Nesnelerin ilişkisi biçimlenen yapıt, farklı zamanların birlikteliğinden oluşmaktadır. Diğer Dadacı sanatçılar gibi; bilet, konserve kutusu, düğme, paçavra, makara vb. her türlü atık malzemeyi bir araya getirerek bir oluşturduğu "Merz Bau "(Resim 3.5.) bu şekilde ortaya çıkmıştır. Gelip geçici nesnelerin bir aradalığından meydana gelen eser bir yanı ile heykel, bir yanıyla da mimari bir yapı olduğu söylenebilir. "Malzemenin ne olduğu asıl değildir, ben kendim nasıl asıl değilsem ögle. Asıl olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğu için, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. [...] örneğin çuval bezi üzerine ahşap" (Artun, 2010: 157).



Resim 3.5. Kurt Schwitters, “Merz Bau”, 1923, New York.

Schwitters'in küçük kompozisyonların yanı sıra, nesnelerle iç mekanı düzenlediği denemeler uzamı ele geçirmekte ve ona sanat olma değeri yüklemekteydi. Yeni okumaların, yeni mekansal deneyimlerin önünü açan Schwitters diğer disiplinlerle olan sınırları da erimiştir. Yüzeyden kurtulmuş, büyüyerek değişen yapı, izleyen ve izleyiciyi tek bir düzlemde buluşturan hem fiziksel hem de zihinsel deneyimlere açıktır. Bu çalışmalarda mekanın sanat yapıtına dönüştüğü söylenebilir.

Schwitters'in çağdaşı olan El Lissitski'nin 1923 yılında yaptığı “Proun Odası” (Resim 3.6.) adlı çalışma da benzer sinyaller veren bir yapıt olarak karşımızda durmaktadır. Bu sanatçıların yapmış olduğu uygulamalar Asamblaj'dan Yerleştirme' ye (Enstalasyon) doğru evrilecek bir sürecin başlangıcı sayılabilir.



Resim 3.6. El Lissitski, “*Proun Odası*” 1923, New York.

Enstalasyon (yerleştirme) sanatı 1960’ların deneysel sanat ortamında meşrutiyyetini ilan etmiş bir yöntem ve geleneksel sanat eserlerinin tersine, çevreden bağımsız sanat (eseri) nesnesi barındırmayıp belirtilmiş bir mekan içinde, mekanında kurgulanıp dönüştürüldüğü ve izleyici katılımının da temel gerekliliklerden biri olduğu sanatsal ifade biçimi olmuştur.

Gerek El Lissitski’nin, gerekse Schwitters’in yapıtlarına geri dönülecek olursa Asamblajdan Mekan düzenlemelerine değin yakalanan görsel imgenin resim bilgisinin olanağı ve tecrübesinde kurulduğu ifade edilebilir. Her iki sanatçı da üretimlerine ressam pratiğinden bakmaktadır.

Schwitters’ in “Merz Bau” adlı yapıtında parçalanmış görüntüleri “oyulmuş iç bükey ve dış bükey formları” ile sınırları zorlayan bir yapıda olduğu söylenebilir (Richter, 1997: 152). Resmin ilk çıkışının ardından binlerce yıllık gelişimin neticesinde sanatçıların sanatın ne olduğunu da sorgulayarak yeni arayışlara yöneldikleri bu dönemi Bozkurt, “zamanla değişen koşullar ve ortamlar sayesinde sanatçılar kendi anlatım biçimlerini geliştirme, toplumdaki bağımsız kılma, yeni ve alışılmadık biçim, malzeme ve teknikleri deneme özgürlüğüne ulaşmışlardır” (Bozkurt, 1994: 93) biçiminde tanımlamaktadır. Merz yüzeyden kurtulmuş, büyüyen ve değişen yapısı ile belirli bir mesafede durmaksızın izleyicinin alanına girmiştir.

3.3.Mekandan Yüze Geometrik Biçimlendirme

Cezanne ile birlikte geometrik formların kullanımı çözümleyici bir yaklaşımın ötesine geçmiş, yüzeyde farklılaşmış ve yeni ifade olanakları bulmuştur. Yüzey görünümündeki değişim Kübizmle iç içe geçmiştir. Bu dönem içerisinde oluşan asamblaj, mekan olgusunda büyük bir etki

yaratabilecek enstalasyon fikrinin temellerini atmıştır. Geometrik formlar birçok dönem içinde farklı kullanım alanlara sahip olmuştur.

Yeni bir bakış açısı sunan yıkıcı bir tavır ile Dada, Marcel Duchamp'ın yapıtlarıyla mekan- nesne algısını değiştirmiştir. “Yaşamın içinden alınan bir ayrıntı yapıtın içine entegre edilmemiş, alelaide bir nesneyi doğrudan sanat eseri olarak önermiştir” (Antmen, 2008: 125). Yüzeyden ayrılan nesne kendi başına var olurken büyük bir kırılmaya neden olmuştur ve izleyici için yeni bir hesaplaşma süreci başlamıştır (Resim3.7.). Daha önce de ifade edildiği üzere Schwitters, “Merz Yapısı” ile yaşam ve sanat arasındaki sınırları zorlayan bir başka sanatçıdır.

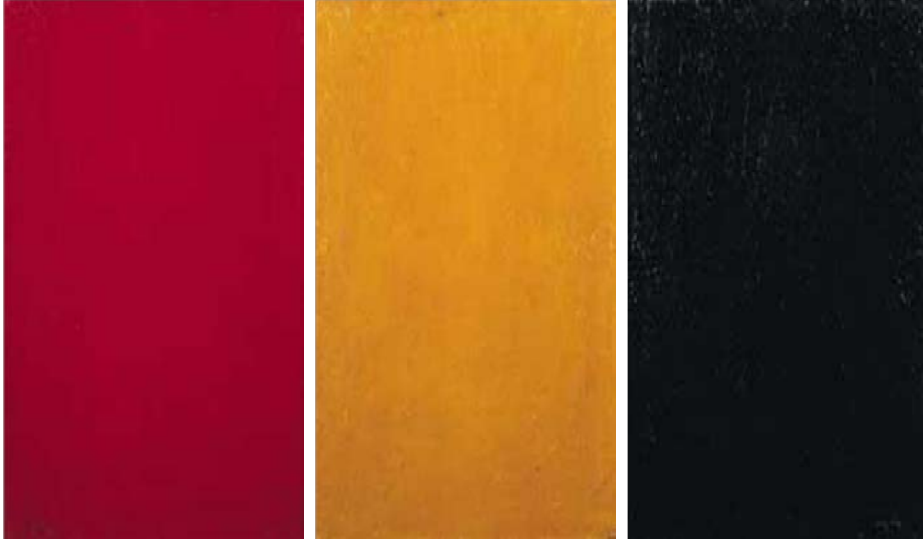


Resim 3.7.Marcel Duchamp “Çeşme” Hazır Nesne, 1917.

Giotto ile sürekli değişim geçiren mekan algısı Malevich'ın eserlerinde düzlemin dış geometrik formu resmin kendisine aktif olarak katıldığı söylenebilir. Malevich'ın “Siyah Kare” adlı yapıtı “geçmişle bağlantıları atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, susmakta olan hiçliğin simgesi idi” (Yılmaz, 2005: 71).

Malevich'den daha farklı bir anlayış içinde yüzeyde yalınlaştırmaya giden Rodçenko'nun “Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi” eserinde iki boyutlu yüzeyde bölünmüş renk alanları, bize üç boyutlu bir yanılsama sunmaktadır (Resim 3.8.). Hal Foster'ın “Gerçeğin Geri Dönüşü” adlı kitabında Rodçenko üç renkten oluşan panelini resmin sonu olarak nitelendirmiştir.

“Fakat göstermek istediği resmin gelenekselliğidir: Rodçenko'nun kendisine has baskıcı ve zorlamacı sanatsal- politik bağlamına göre önemli olan, bu gelenekselliğin farklı tualler üzerine boyanan ana renklerle sınırlandırılabilmesidir” (Foster, 2009: 44).



Resim 3.8. Aleksandr Rodchenko, “Saf Renkler: Kırmızı, Sarı, Mavi”, 1921.

Yüzeyde yeni bir biçim sistemi kuran Jackson Pollock’ un yapıtları “gözle görünür hale gelmiş bir eylem” görüntüsü vardır (Lynton, 2004: 235). Eserlerinde geniş yüzeye hâkim olan yoğun bir boyasal etki bulunmaktadır. Düzlemin dışında ve içinde başlayan çizgiler sanatçının hareketlerini kaydeder nitelikte olduğu söylenebilir. Farklı renk alanları üst üste binerek güçlü bir titreşim alanı yaratmaktadır (Resim 3.9.).



Resim 3.9. Jackson Pollock, “Sayı 1”, 1984.

“Doğrudan yerde çalışmasından dolayı, uygulama yöntemini kolaylaştırmak üzere yalnızca yer çekimini kullanmakla kalmıyor, aynı zamanda da, kompozisyonların çevresinde, kelimenin tam anlamıyla içine girerek yürüyebilmektedir” (Fineberg, 2014: 94). Keskin kısa, uzun çizgilerle oluşturulmuş basit geometrik biçimler yüzeyde güçlü alanlar yaratmıştır.

Düşünsel alanda, mekan- nesne ilişki içinde ilerleyen ve yeni eylem alanları yaratan sanatçılardan biri de Barnett Newman’ dır. Dikey hareketle yüzeyi ikiye bölen sanatçı, keskin ve net renk alanları sunmaktadır. İzleyiciye özgür renk alanları sunan eserleri yüzeyin kendisini vurgular nitelikte olduğu söylenebilir (Resim 3.10.). Büyük renk şeritlerinde çizgi sonsuza gidiyormuş izlenimi vermektedir. “Geniş, bölünmemiş ve bir düzene sokulmamış renk alanı ya da bir renk, ikincisi bu alanı kesen ve bölen başka bir renk sütunu” sanatçının yüzeyi ele alışı bakımından dikkat çekicidir (Lynton, 2004: 238).



Resim 3.10.Barnett Newman, “Birlik 1”, 1948, New York.

İndirgeyici tavrı ile bölünen renk alanları ve tuvalin kendi zorunlu geometrik formunu kullanan bir başka sanatçı Mark Rothko’ dur. İzleyiciyi kendine doğru çeken büyük boyutlardaki çalışmalarıyla yeni bir deneyim olanağı sunmaktadır. Üst üste duran üç ya da daha çok dikdörtgenden oluşan eserlerinde mekan renk aracılığı ile duyumsanmakta olduğu söylenebilir (Resim 3.11.).

“Rothko’ nun söz konusu eserlerindeki; renkli zemin üzerinde yüzen, yoğun renk bloklarının sınırlı bir mekansal alanı kapsaması ve tuvalin yüzeyine yapışmaması kübistlerden kalan bir mirasa dayandırmaktadır” (Edward, 2004: 222- 223). Alışılmışın dışında büyük ve yoğun renk kütleleri yine kendi içinde farklı renk değerleri taşımaktadır. Renkli formların bittiği noktalarda bir sınır çizgisi oluşturmaktadır ve renk ile zemin arasındaki ilişikliği sorgulatır niteliktedir.



Resim 3.11. Mark Rothko, “Green and Tangerine on Red”, 1956, Washington, D.C.

Renklerin kenarlarında boşluk geçirgen yapısıyla, yoğun renk alanlarını dengelemektedir. Bulundukları mekanın atmosferini değiştiren “bu resimde, üstteki koyu renk, yerçekimi yasasının mantığına karşı gelerek alttaki daha geniş dikdörtgeni kendine doğru çekebilir izlenimi uyandırır” (Bersani& Dutoit, 2006: 103). Sanatçının eserlerinde kullandığı renkli formlar yüzeyini sınırlarını zorlamakta, dikdörtgen yapının kenarları düzlemde titreşim yaratmaktadır.

4. BÖLÜM: RESİMDE YENİ MEKAN ARAYIŞLARI

4.1. 1960 Sonrası Resim Sanatında Yenicilik

1960’ların sonuna doğru Post-modern olarak tanımlanan yeni bir sürecin başlangıcı ile yeni, avangard arayışlar sıyrılmış, başka bir deyişle neo’ ların dönemi başlamıştır.

Anvanguard zaman içerisinde geri planda kalmışsa da “gelecekte bugünün yenilikçi sanatıyla yeniden ortaya çıkar” (Foster, 2009: 12).

Modernizmin yeniden kurgulanması olarak değerlendirilebileceğimiz bu dönem “post” ön eki ile geçmişle bağlarını koparmamıştır. Bu dönem içerisinde kültürel değişim, tüketim kültürü, bilginin üretim biçimlerinin dönüşümü, zaman, mekan, izleyici ve sanat yapıtı kavramlarını da etkilemiştir. 1980’lerde daha net görülebilen yenici hareketler, hızlı, kolay üretilen ve tüketilen ürünlerin yanında, sanatı yapıtı da yer almış “son derece hızlı bir dolaşım ve olanaksız bir mübadele” içine girmiştir (Baudrillard, 2012: 20). Postmodernizmin ve yeni önermesi üzerine bir takım yazar ve sanatçı çeşitli söylemlerde bulunmuşlardır. Modernizmin içinde filizlenmiş olan postmodernizmi Krishan Kumar “ birçok geleneğin birleşimi, geleneklerin çarpıcı bir sentezi” olarak tanımlamaktadır (Kumar, 2013: 130). Net bir söylemde bulunmayan postmodern, hem geçmiş hem de gelecek konumunda yer aldığı söylenebilir. Adorno’ nun modern sanat kuramının içinde yer bulan ve ayrı bir noktada değerlendirdiği “neo” kavramı “modernizmdeki ‘yeni’ kategorisi ile bu tabakanın benzer ölçüde meşru olan eski kullanımlarının arasındaki fark o zamana kadar hâkim olan şeyden daha radikal bir şekilde ayrılmış olmasıdır” (Bürger, 2014: 122).

Disiplinler arası bağlantıların ve kavramsal içeriğin ön plana çıkması ile ifade biçimleri çeşitlenmiş, mekana yayılan asamblaj ya da yerleştirme türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. “, Yeniden figür, yeniden resim, yeniden boya, yeniden tarih, yeniden anlatı vs. gibi, hem modernist hem de kavramsal eğilimlerin dışladığı pek çok geleneksel unsurun geri dönüşü niteliğindedir” (Antmen, 2010: 263).

1970’li yıllarda başka bir söylemde bulunan Baudrillard ise gerçekliğin yok olmasına değinmektedir. Hedef kitlesi artık daha büyük olan “postmodernizm, dünyada başka herhangi bir şey yokmuşçasına, değişimin bölünmüş ve kaotik akıntıları arasında yüzer, hayır, daha da ilerisinde, çamur içinde debelenir” , hızla devam eden bir değişim ve geçicilik halindedir (Harvey, 2012: 60). Sınırların kaybolması ile hayatımızın içine giren iletişim araçları, her türlü teknolojinin getirdiği yoğun görselliği de bünyesinde barındırmaktadır. Hareketlenen sanat ortamı birçok eleştiriyi beraberinde getirmiş, yeni üretimleri de olanaklı kılmıştır.

4.1.1. Sanatsal İfadede Totoloji ve Yinelenen Alternatifler

Duchamp’ ın düşünsel boyuttaki yaklaşımı birçok akıma olanak sunması ile 1960’lı 70’li yıllarda değişmekte olan sanat ortamına yeniden üretim olgusu da eklenmiş, daha önce var olan sanat akımlarına ilişkin farklı bir sunum söz konusu olmuştur. Disiplinlerin arasından kalkan sınırlar birçok kavramı oluşturduğu gibi “tekrar” kavramını da gündeme getirmiştir. Baudrillard’ ın “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı kitabında sürekliliği olan göstergeler içinde “güncel biçimlerin yeniden kullanıma sokulmasından” sanatın geldiği durumunu sorgulamaktadır (2012: 19).

Tüketimin dinamik yapısı, hızlı akışı birçok alanda üretimin devamlılığını gerekli kılmış, kendini yineleyen (totoloji) göstergeler ile karşımıza çıkmaktadır.

Doğru bir önermeden doğan “totoloji” Gencay Şaylan’ nın tanımladığı gibi, doğru bir önermenin “yani kurala uygunsu ondan çıkarılacak yeni önermeler de doğru olacaktır ve bu doğruluk totoloji sözcüğüyle tanımlanmaktadır” (Şaylan, 2009: 246). Geçmişin yinelenmesi veya üretilmesi yapısal farklılıkları olsa dahi yeni bir bilgi vermemektedir. Postmodern durum içinde artık gerçeğin birer yanılsaması olan yapıtlar Baudrillard’ ın da değindiği üzere yapay bir evrende “tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır” (Baudrillard, 2013: 15).

Sanat yapıtının değişen işlevi geçmişin yeniden oluşumunu tetiklerken Dada akımı kadar etkili olan Kavramsal ve Minimal sanatında doğuşu olmuştur. Özne ve nesne arasında kavramsal bir etki yarattığı söylenebilir. Minimalizm ile resim ve heykel ayrımı sorgulanırken yeni değer oluşumları da söz konusu olmuştur. “Özellikle gerçek uzamla sürekliliğini vurgulamak için kaidelere değil, doğrudan yere ya da duvara yerleştirilen heykellere, düzenli, geometrik formlara ya da modüler dizilişlere” bir yönelim söz konusudur (Fineberg, 2014: 281).

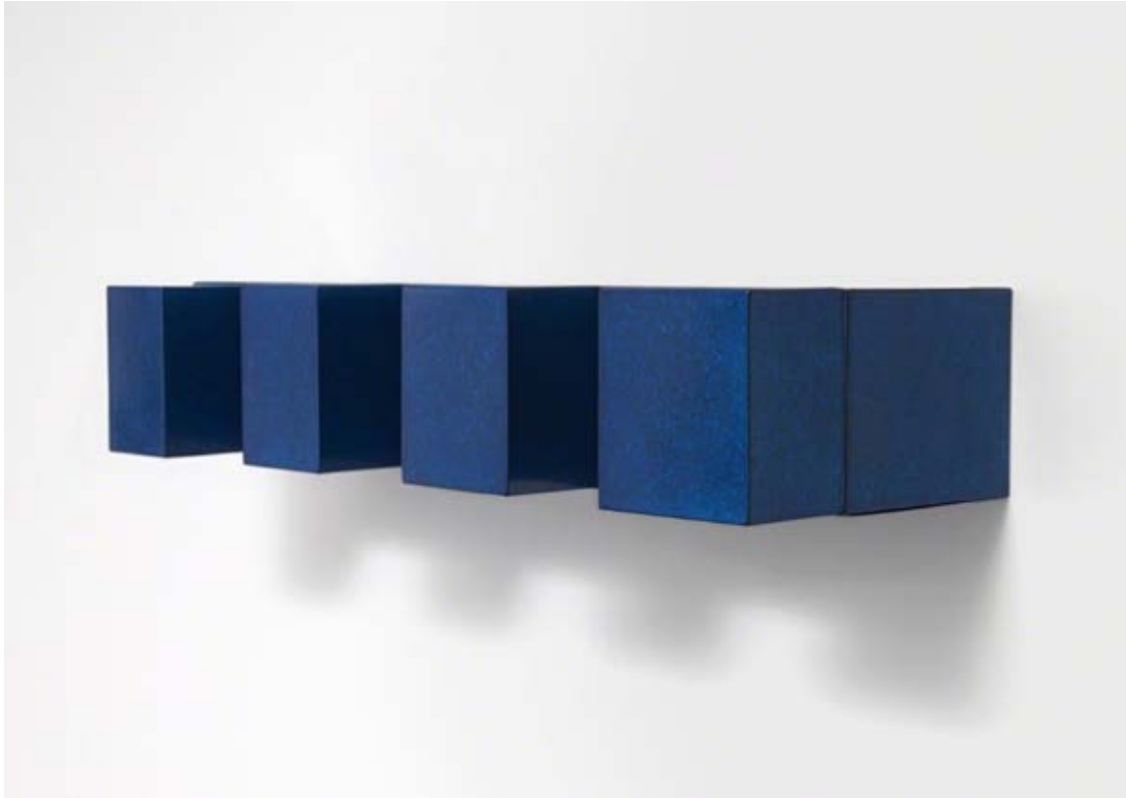
Mekanın bütününe algılamaya iten yapıt tam da fiziksel olarak olduğu şey durumundadır. Endüstriyel malzemenin olduğu gibi kullanımı resim ve heykel arasındaki ayrımı ortadan kaldıran önermeleri ile sanat tarihi süreci içinde evrilmiştir.



Resim 4.1. Frank Stella, “Darabjerd I” 1967, New York.

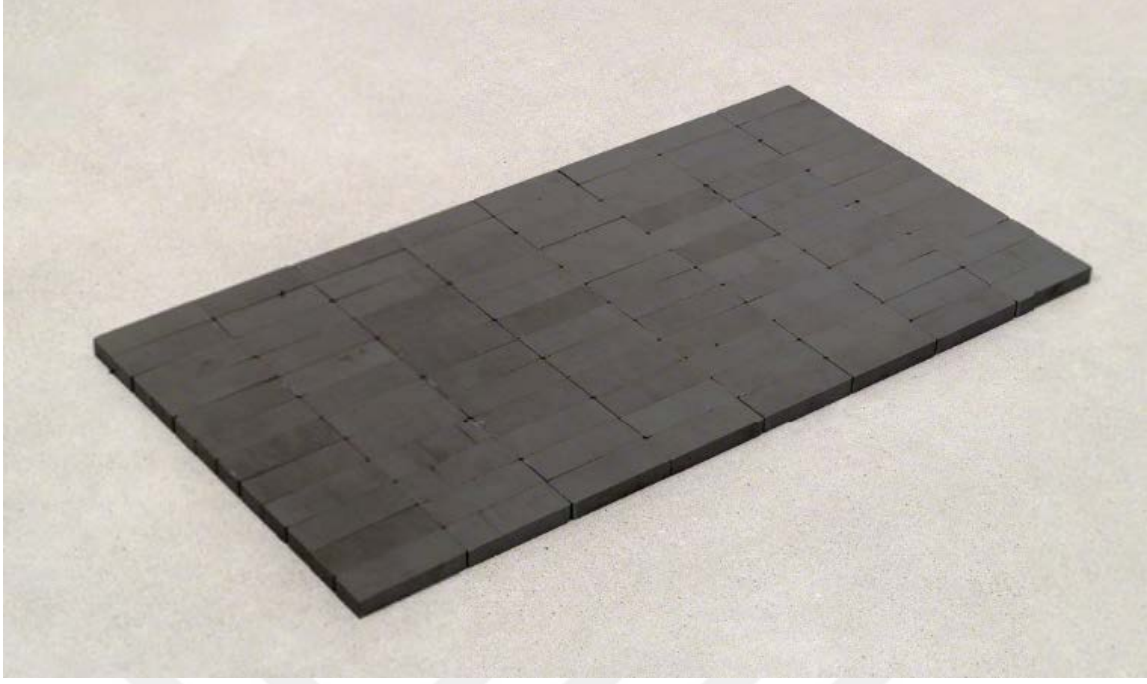
Yüzeyden mekana akmakta olan yapıtları ile Stella, birbirine geçen şeritlerin yinelenmesiyle algı kırılmalarına da olanak sağlamaktadır (Resim4.1.). Büyük renk alanları simetrik bir biçimde kesilmiştir. Yüzeyde sorgulanan yapı mekanla bağdaştırılmıştır.

Barnett Newman'ın geniş renk alanların bütüncül yapısı bir bakıma Stella için çıkış noktası niteliğinde olduğu söylenebilir. Yapıtların boyut kazandığı dönemin bir başka ismi ise Donald Judd "izleyicinin dikkatini mekanın yanı sıra yapıtın (seri halde tekrar eden) malzemesine ve herhangi bir nesne olma özelliğine çeker" (O'Doherty, 2010: 17). İzleyiciyi fiziksel olarak mekanın içine dâhil eden çalışmaları, sert kenarlı dikdörtgen renk ve form ilişkisi üzerinden kurulmaktadır.



Resim 4.2. Donald Judd, "İsimsiz" 1967, New York.

Alışılan kompozisyon fikrinin dışına çıkmış kütsel yapılar yeni bir bakış açısı yaratmıştır. Mekana paralel olarak konumlandırılan çalışmada, dikdörtgen olan birimler sıralanarak bir ritim oluşturmuştur. Carl Andre' nin çalışmaları ise geometrik yapıların tekrarından oluşmaktadır, zemin üzerinde yalın bir halde bulunan biçimler izleyici içinde mekan içinde farklı bir deneyim olanağı sunmuştur. Geleneksel malzemelerin dışına çıkan Andre endüstriyel ürünleri kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı "materyalin gerçek varlığının, sertliğinin, renginin ve ağırlığının altını çizer" (Fineberg, 2014: 287).



Resim 4.3. Carl Andre, “JuneField”, 1975, New York.

Nesne yerine kavramın ön plana çıktığı Kavramsal sanatta yapıtların nerdeyse bütün aşamaları görülebilmektedir. Sanat yapıtı ile birlikte metin ve dilin de kullanıldığı düşünsel bir durum söz konusudur. Sanat yapıtı, sanat alımlayıcısını deneyim ortamından düşünceye itmiştir.

Artık nesnenin sanat yapıtı olmak dışında sahip olduğu niteliklerin eserler ile eşdeğer oluşu söz konusudur (Resim 4.4.) Akımın önemli temsilcilerinden biri olan Sol LeWitt zihinsel süreçlerin ön planda tutulduğu yapıtlarında “anlamı formun altında yatan çözümlenebilir” bir yapı içermektedir (Fineberg, 2014: 292). Geleneksel sanat biçimi sorgulayan diğer sanatçı Joseph Kosuth, dil merkezli çözümleyicidir. Sıradan olanın gösteriye dönüşümünü kavramsal olarak ele alan bütüncül bir yapıda olduğu söylenebilir.



Resim 4.4. Sol LeWitt, “Zemin Parçası”, 1976, New York.

4.1.2. 1970’lerde Geometrik Resimde Mekan Arayışı

Radikal değişimler beraberinde yeni tartışma ortamları doğurmuş, kavramsal olana yönelen düşünceler zihinsel bir süreci hızlandırmıştır. 1970’li 80’li yıllarda bütün yönelimlere olanak sağlayan atmosfer özgürleşmeyi de sağlamıştır. Postmodern söylemine yön veren teknoloji mekan kavramını da sorgulatmış, açık, kapalı ve taşınabilir olgularını gündeme getirmiştir. “Birey, artık görsel simgenin farklı medyalar aracılığıyla kullanılması neticesinde kendi gerçeğini kendisi üretebilecek bir konuma gelmiştir. Bu, mekandan medyaya geçilmesi demektir” (Kahraman, 2005: 276).

Düşünce sürecinin etkin olduğu yapıtlarda geometrik formların mekanı kuşatması ve birçok disiplinin birlikteliğinden oluşan üretim biçimleri heykel kavramını da içinde erittiği söylenebilir. Üretilen yapıtlar hem mekan hem de mimari yapıları sınırları içine almıştır. Uzamın hâkimiyetini eline alan eserler özne- nesne birlikteliğini sınırları olmayan ifadeler taşımıştır. Seri olarak yeniden üretilen imgeler dijital formlara dönüşümü ile izleyici kitlesine farklı referans noktaları sunmuştur.

Mekan, sınırlarının dışına çıkma ya da içinde kalma, kendi içinde parça bütün ilişkisi ile deneyimlenen ve hep yeni olasılıklarla beslenen bir yapı haline gelmiştir. Sanat nesnesi mekan ile çizgisini tekrar tekrar kurgulamış, bu devamlı güncellenen ortamda katlanarak dev bir yapı haline gelmiştir.

Fizikselden sanal mekana geçişte çoklu mekanların var oluşu ölçülemeyen “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünyanın olanaksız bir mekanda var olmasına” neden olmuştur (Foucault, 2011: 10).

4.2. Gösterge- Mekan ya da Neo- Geo

Temel geometrik formlara dayalı uzamsal hareketlere “20.yüzyılın mimarisi ve tasarımı hakkında bilgi sahibi olarak bakmak, genellikle bunun için bir dil oluşturulmasını sağladı ve bu 1986’da resmin çıkışının modasının geçtiği açıklandığında New York’ta ilgi odağı olan, “Neo-Geo” (Yeni Dünya) adlı hareketle başladı” (J. Bell, 2009: 452). 1970 ve 1980’lerde New York’ta ilgi odağı olan Yeni Geometri (Neo-Geo) hareketi, sanatta kullanılan geometri öğesinin yeni boyutlar kazandığı bir dönem olarak görülmüştür. Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach, Philip Taffe, Ashley Bickerton gibi sanatçılar bu akımın önemli temsilcilerindendir. Geometrik formların, gelişen dünyada etrafımızda gördüğümüz, içerisinde yaşadığımız, her gün görmeye ve kullanmaya alışık olduğumuz mekan ve nesnelerin birer modeli olduğu vurgulanmaktadır. Var olan bir nesneden ya da düşünceden soyutlamaya gitmekten çok işaretlerin bir araya gelmesinden oluşan kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadırlar. Geometrik unsurları yoğun bir şekilde kullanan Peter Halley çalışmalarını Minimalizm ve Neo Geo akımları ile özdeşleştirmiştir. Sanatçıların fikri yapılanmalarında Michel Foucault ve Jean Baudrillard önemli bir yer tutmaktadır.

Yeni geometrinin yaklaştığı olası bir yol olan simülasyonda (bu sebeple yeni geometrinin diğer bir adı ‘simülasyonizm’dir) tasvir korunmaz. Geleceğin gösterge sanatı tarihleri içinde, betimlemenin yerine savaş dönemi öncesi sanat hakkındaki ana düşüncemizde benzeri gibi sadece soyutlama değil; simülasyon da geçebilir. Soyutlamaya rağmen yalnızca betimlemeyi saf dışı bırakmaya amaçlıyorsa, dünyayla göndergesel bir ilişki kurmadan betimlemeci bir netice yaratabildiği bilinen simülasyontasviri yıkmaya çalışır (H. Foster, 2009: 136).

Akımın sanatçılarından olan Peter Halley 1984’te Arts Magazine’ de yayınlanan Geometrinin Krizi adlı makalesinde; modern toplumun son iki yüzyıldır giderek artan geometri takıntısı ile ilgili artan karmaşıklığa rağmen neden geometrik ortamlar inşa edip bu alanda yaşamaya çalışıyoruz, geometri görselliği ve sanatı neden bu kadar kabul görmekte sorularını yanıtlarken Baudrillard’ın Simülasyon meselesine odaklanmaktadır (P. Halley, TheCrisis in Geometry: 1989). Tüketim kültürüne ait her türlü nesneyi çarpıcı bir şekilde kullanan Jeff Koons izleyicinin sergi mekanı algısını ve beklentisini yıktığı söylenebilir (Resim4.5.).

Temel geometrik formlara dayalı uzamsal hareketler tüm yeni oluşumları kucaklar nitelikte gibidir. Farklı sistemlerin ürünü olan nesneler deneyimlenen bir iletişimin aracı haline dönüşmüştür. “Gündelik ürünleri sanat adı altında sergileyen Jeff Koons sanatı pazarlayan kişilerin en iyi örneği olabilir. Daha küçük ürünleri modernist raflarda sergileyen Haim Steinbach az farkla ikinci sırada gelir” (Kuspit, 2010: 98).



Resim 4.5. Jeff Koons, “New Hoover QuikBroom, New Hoover Celebrity IV”, 1980, Newport Street Gallery.



Resim 4.6. Haim Steinbach, “Untitled”, 2014.

5. BÖLÜM: 1970 SONRASI TÜRK RESMİNDE MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1. Adnan Çoker

Sanatçı soyutlama eğilimi içerisinde mekanı ele almaktadır. Düzlem üzerinde kullandığı geometrik formlar mimari bir yapıyı sunmakta olduğu söylenebilir. Somut olanı soyutlayarak dile getiren sanatçı, kontrast renkleri kullanarak yüzeyde derinlik yakalamaktadır. Işığın hakim olduğu geometrik biçimler siyah zeminde asılı durmaktadır. “Askı Biçim olarak adlandırdığı biçimlerse siyah boşluk içinde, havada yan yana ya da birbirinden uzak durağan biçimdedir” (Duben, 2008: 373).

Düzlemde hem eylemi hem de düşüncüyü yansıtmakta olduğu söylenebilir. Renk geçişlerinin çarpıcı etkisi zeminle zıt bir denge kurarken kubbe yapısını da ön plana çıkarmaktadır. Siyah alanların vermiş olduğu boşluk duygusu mekanda konumlanan formların temas edilebilir bir noktaya taşımıştır. “Türkiye’de ilk soyut üzerine sergisi açan ve geleneksel soyutlayıcı eğilimden beslenerek anıtsal şemalarda karar kılan sanatçıdır” (Özsezgin, 1989: 43).



Resim 5.1. Adnan Çoker, “Mor ve Ötesi Boşluk”, 1976.

5.2. Mübin Orhon

Sanatçı izleyiciye nesnelerden arınmış yeni bir mekan kurgusu sunmaktadır. Eserlerinde sınırlı renk ve biçimlerle resmin olanaklarında ışığı yeniden yorumlamaktadır. “Mor ve mavinin koyu tonlarıyla açık tonlarda verdiği biçimlerin ışığı, içerikle bütünleşmiş ve bu yolla etkinin gücünü artırmıştır” (Arslan, 2008: 1174).

Yüzeydeki renk değerleri kendi içinde etkileşime girmektedir. Dikdörtgen formundaki kompozisyonda fırçanın etkisi ile düzlem üzerinde keskinlik erimektedir. Resimde siyah renk yoğun bir biçimde kullanılırken mor renk ile başka bir mekan yaratılmaktadır. Renk değerleri ve çok yönlü kullanımı, yüzeydeki lekesele değerleri farklı sembolik özellikleriyle yeni bir yolun kapılarını açmıştır bu yaratıcılığın kökeninde soyut sanatın etkileri gözlemlenebilirken dış dünyadaki birçok referanslardan arınmış yalın yeni bir mekân kurgusu ortaya çıkmakta olduğu söylenebilir.

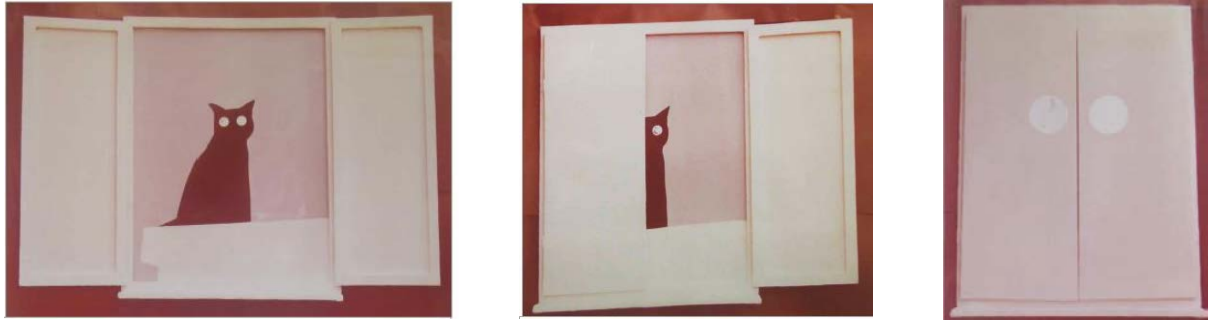


Resim 5.2. Mübin Orhon “Soyut kompozisyon”, 1977.

5.3. Füsun Onur

Mekanın içinde malzemeyi ele alışı şekli bakımından yeni eğilimlerin öncüsü olduğu söylenebilir. Sanatçı iki boyutlu resim düşüncesi ile heykelsi biçimlerin ilişkisini çalışmalarına yansıtırken boşluk ve doluluk kavramlarından da yararlanmaktadır. Mekanda bir araya gelen nesneler izleyici ile diyalog halinde gibidir. “Dıştan İçe İçten Dışa” çalışması kedi figürünün kullanıldığı çoklu parçadan oluşmaktadır.

İlk görselde karşımıza kara bir kedi çıkmaktadır ikinci görsele geçer iken aynı resmin bir kısmı kanatla örtülmektedir. En son kapalı kanatları görmekteyiz, adım adım kaybolan kedi görünen ile göreni sorguluyor olduğu söylenebilir. Yapıt aynı zamanda psikolojik okumayı da gerekli kılmaktadır. “Kara kedi bir uğursuzluk simgesidir. Seni rahatsız edip sıkkan bir şeyin karşılığıdır. Ona dokunmaya cesaret edemezsin ama onunla yüzleştğinde başka bir şeye dönüşür” (Brehm, 2007: 79). Mekanla bütünleşen eser bulunan parçaların bir aradalığından oluşmaktadır.



Resim 5.3. Füsun Onur “Dıştan İçe İçten Dışa”, 1976, detay.

5.4. Altan Gürman

Düzlemde taşan ve çok katmanlı bir etki yaratan eserleri aynı zamanda yalın bir halde olduğu söylenebilir. Boya ile sınırlandırmadığı yapıtlarında malzeme ve içeriği birlikte sunmaktadır. Nesneleri ve geometrik formları kullanımıyla seyirciyi farklı bir deneyim ile karşı karşıya bırakmaktadır. Montaj 4 adlı çalışması gerçek nesneler geometrik formlarla birlikte kullanılmıştır. Yapıtın mekanından taşmakta olan dikenli teller, girilemez olanı işaret etmektedir. Kullanılan dikenli tel ve beyaz üzerine çapraz boyanan kırmızı tahtalar düzleme sınırlılık çizdiği söylenebilir.

Sanatçı yüzeydeki “boşluk sorunlarını perspektifin yanılsamacılığını aşarak çözmeye çalışırken” yapıt görünenin ötesinde bir söylemi de kendi içinde barındırmaktadır (Dastarlı, 2005: 54).



Resim 5.4. Altan Gürman “Montaj 4”, 1967.

6. BÖLÜM: SONUÇ

Batı sanatının Erken Rönesans' tan günümüze kadar biçimlenen mekan kavramı özgürleşerek farklı sahnelerde izleyicinin karşına çıkmıştır. Rönesans' a kadar uygulanan katı denge ve geometrik düzenin kırılması mekanda duygu ve algı işleyişini değiştirmiştir. Zamanla soyutlaşan ve yalınlaşan yüzeyler sıfır noktasına ulaşırken aynı zamanda titreşen renk katmanları da yaratmıştır. Mekanlarda benzeşlik, birbirini izleyen ve parça ile bütün arasındaki şematik ilişki kimi zaman var olmuş kimi zamanda yok olmuştur. Malzeme yüzeyden ayrılarak mekanla bir bütünlük oluşturmuş ve mekanı da sanat eserine dahil etmiştir.

Sanat tarihi akışında mekan parçalanmalardan, soyutlaşma evresine teknolojinin fonksiyonları birçok yeninin kapılarını açmıştır. 1990' larda tek merkezli sanat ortadan kalkmış, geniş kitleli arayışlarla dünyaya dağılmaktadır.

Sürecin en büyük kavşaklarından biri olarak nitelendirebileceğimiz post modern dönem yeniden kurgunun da odağı olmuştur. Moderni hala içinde barındıran bu dönemde bireyselleşen dünya görüşü hakim olmaya başlamıştır. Sınırlılıklardan, keskin kurallardan bahsetmenin artık mümkün olmadığı bu dönemde artık sanat nesnesine bir nesnesi olarak bakılmaktadır. Sanat ve sanatçının söylem alanı genişlemiş, dijital sistemin içerisinde aktif bir rol oynamıştır.

Bu değişimler Türk resminde de karşılık bulmuş, birçok atılımın içinde mekan ve nesne kendine yeni ifade alanları bulmuştur. Yeni ifade olanakları içinde soyut yüzeyler oluşmuştur ve bununun örneklerini Mübin Orhon ve Adnan Çoker' in eserlerinde görebilmekteyiz. Sanatçıların yapıtlarında derinlikli mekan ışığın ve geometrik formların etkisi altındadır. Malzemenin ve teknolojinin sunmuş olduğu olanaklar çerçevesinde sanat yapıtları da etkilenmiştir. Bu bağlamda Fusun Onur ve Altan Gürman' nın eserleri değerlendirilmiştir. Yenilikçi bir anlayışın ürünü olan eserlerde gündelik malzemeler yüzeyde düşünsel bir boyuta ulaşmıştır.

Tez çalışmasında soyut yüzey oluşumları, kübizmin deneyimselliği ve geometik formları arayışı katman katman sorgulanırken zihinsel, kavramsal boyutları eser bazında ele alınmıştır. Mekanın sınırsız olanakları içinde malzemenin yeri irdelenirken sanat eserlerinin izleyici üzerindeki yansımalarına değinilmiştir. Resimde mekan sorunsalının, Sanat tarihi akışında mekan duygusuna dair çözümlemelerde, resimde tamamlayıcı perspektif unsur olarak yarattığı gerçeklik yanılsamasından indirgenmiş geometrik ifadeye değin geçirdiği dönüşüm ve ulaştığı güncel dil araştırılmıştır. Bu araştırma, değişen mekân kavramının resim olanağında analiz ve uygulama biçimleri ile ifade boyutlarını göz önünde bulundurarak günümüz resmine ulaştığı nihai nokta ve sürecin nasıl devam etmekte olduğuna dair bir tespit geliştirilmeye çalışmıştır.

KAYNAKLAR

Tek yazarlı ya da editörlü kitaplar

- [1]. Antmen, A. (2010). *20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [2]. Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [3]. Batur, E. (1992). *Başkalaşım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [3]. Brehm, M. (2007). *Fusun Onur- Dikkatli Gözler İçin*. (B. Tut, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [4]. Bozkurt, N. (1994). *Eleştiri ve Aydınlanma*. İstanbul: Say Yayınları.
- [5]. Cole, A. (1992). *Perspective*. London: DorlingKindersley.
- [6]. Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım.
- [7]. Ergüven, M. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [8]. Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- [9]. Hançerlioğlu, O. (2010). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [10]. Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [11]. Özsezgin, K. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- [12]. Richter, H. (1997). *Dada: art and anti-art*. London: Thamesand Hudson.
- [13]. Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- [14]. Tansuğ, S. (2006). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [14]. Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [15]. Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [16]. Turani, A. (2007). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [17]. Yılmaz, M. (2003). *Modernizmdenpostmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

İki ya da daha fazla yazarlı kitaplar

- [18]. Edward, L.& S. (2004). *20. Yüzyılda görsel sanatlar*. (E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınbay, Çev.) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- [19]. İpşiroğlu, M. Ş. & Eyüpoğlu, S. (2013). *Avrupa resminde gerçek duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [20]. Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram 1900- 2000 değişen fikirler antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- [21]. Jardine, L. & Brotton, J. (2006). *Rönesans sanatı ve siyaseti*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Çeviri kitaplar

- [22]. Apollinaire, G. (1996). *Kübist ressamlar*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [23]. Baudrillard, J. (2012). *Kötülüğün şeffaflığı*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- [24]. Baudrillard, J. (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları.
- [25]. Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (U.C. Ünlü & N. İleri & R. Gürtuna, Çev.) İstanbul: NTV Yayınları.
- [26]. Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- [27]. Bersani, L.&Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- [28]. Bürger, P. (2014). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- [29]. Castelli, P. (2013). *Rönesans Estetiği*. (D. Kundakçı & G. Özaktürk, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- [30]. Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [31]. Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat*. (A. E. Simber, G. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- [32]. Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [33]. Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler*. (M.A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- [34]. Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [35]. Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- [36]. Kemp, M. (2007). *Leonardo*. (H. Balkara, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- [37]. Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptcioğlu, Çev.) İstanbul: Literatür.
- [38]. Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post- Modern Topluma*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- [39]. Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- [40]. Lenoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [41]. Little, S. (2013). *İzmler*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.
- [42]. Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [43]. McNeill, H.W. (2007). *Dünya Tarihi*. (A. Şenel, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- [44]. O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde 'Galeri Mekanının İdeolojisi'*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- [45]. Zöllner, F. (2010). *Leonardo da Vinci 1452- 1519*. (K. Williams & W. Chapel, Çev.) Köln: Taschen.
- [46]. Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Dergide tek yazarlı makale

- [47]. Adalı, A. (1996). Kolaj' ın tarihsel oluşumu. *Toplumbilim*, 4, 67-83.
- [48]. Burttek, Z. (2010). Romantik dünya. *Artist Modern*, 20, 46.
- [49]. Dastarlı, E. (2005). Albüm: Altan Gürman. *Rh+sanat*, 20, 53.

Ciltli çalışmalar (Ansiklopedi)

- [50]. Germaner, S., İnankur, Z. (2008). Oryantalizm ve Türkiye. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.3, ss. 1341-1345). İstanbul: Yem Yayın.
- [51]. Heartney, E. (2008). *Art & Today*. New York: Phaidon.
- [52]. İskender, K. (2008). Sanatta geçerli kullanımlar ve biçim yenilenmesi ilişkileri. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.3, ss. 1165-1196). İstanbul: Yem Yayın.
- [53]. Kür, I. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.1, ss. 260-261). İstanbul: Yem Yayın.
- [54]. Rona, Z. (2008). Namık İsmail. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.2, ss. 945-946). İstanbul: Yem Yayın.
- [55]. Duben, İ. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.1, ss. 373). İstanbul: Yem Yayın.
- [56]. Arslan, N. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde*. (c.3, ss. 1174). İstanbul: Yem Yayın.

Web sayfası

- [57]. Konstantinidis, G. (2012). Las Meninas by Diogo Velasquez. *Art Theory*, erişim tarihi: 17.12.2017. http://www.academia.edu/4312531/Velazquez_Las_Meninas
- [58]. Halley, P. (1984). The Crisis in Geometry. *Arts Magazine*, erişim tarihi: 17.12.2017 <http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/Crisis%20in%20Geometry.FR2.htm>