

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**19. YÜZYIL SONRASI BATI RESİM SANATINDA
FİGÜR-MEKÂN İLİŞKİSİ:
MEKÂNIN FİGÜRÜN ALIMLANMASINDAKİ ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet GÜLER

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Doç. Neslihan ERDOĞDU

TEMMUZ - 2018

**19. YÜZYIL SONRASI BATI RESİM SANATINDA
FİGÜR-MEKÂN İLİŞKİSİ:
MEKÂNIN FİGÜRÜN ALIMLANMASINDAKİ ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet GÜLER

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 13/07/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç. Neslihan ERDOĞDU	BAŞARILI	
Dr. Öğr. Üys. Gülseren İLDEŞ	BAŞARILI	
Dr. Öğr. Üys. Haluk Arda OSKAY	BAŞARILI	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU BEYAN BELGESİ

Tez Başlığı: 19. Yüzyıl Sonrası Batı Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi: Mekânın Figürün Alınlanması Etkisi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın toplam 164 sayfalık kısmına ilişkin *Sakarya Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliği Madde 28* uyarınca aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve 29/06/2018 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından şahsıma iletilen *Turnitin* intihal tespit programı raporuna göre tezimin benzerlik oranı %12'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1) Kaynakça hariç
- 2) Alıntılar dahil
- 3) 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bu bilgiler doğrultusunda tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.


Öğrenci: Mehmet Güler
13.07.2018

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı – Soyadı	: Mehmet Güler
Öğrenci Numarası	: 1560Y17002
Anasanat Dalı	: Resim
Programı	: Resim
Statüsü	: ☒ Y. Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik
Doktora	


Danışman: Doç. Neslihan ERDOĞDU
13.07.2018

ÖNSÖZ

Bu çalışma, resim sanatında figür-mekân ilişkisi üzerine yoğunlaşmakta olup bu olgunun 19. yüzyıl ve sonrasında Batı sanatındaki yansımalarını ilgili dönemde üretilen resimlerden oluşan bir seçki üzerinden ele almaktadır. Aynı zamanda sanatsal bir üretim süreci de bu çalışmaya eşlik etmektedir ve üretilen eserler çalışmanın ilgili bölümünde sunulmaktadır.

Bu çalışmanın oluşumunun her safhasında, ilgi ve desteğini esirgemeyen, değerli bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan danışman hocam Sayın Doç. Neslihan Erdoğan'ya ve eğitim hayatım boyunca bende emeği bulunan tüm hocalarıma değerli katkılarından dolayı teşekkür ediyor, bugüne dek yanımda olan ve desteğini esirgemeyen sevgili aileme minnet ve şükran duygularımı sunuyorum.

Mehmet GÜLER

13.07.2018

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET.....	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: RESİM SANATINDA MEKÂNIN DERİNLİKLERİ VE FİĞÜR	4
1.1. Bir Kavram Olarak Mekânın Tanımları.....	4
1.2. Resim Sanatında Mekân ve Çeşitleri	10
1.2.1. İç Mekân	13
1.2.2. Dış Mekân	21
1.2.3. Düşsel Mekân.....	30
1.2.4. Soyut Mekân	39
1.3. Figürün Resim Sanatında Tanımı ve İşlevi	49
BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA FİĞÜR-MEKÂN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL SÜRECİ.....	54
2.1 Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisine Tarihsel Bakış.....	54
2.1.1. Figür-Mekân İlişkisi Bağlamında Perspektif: Pavel Florenski ve Erwin Panofsky.....	56
2.1.2. Rönesans Dönemi ve Sonrasında Figür-Mekân İlişkisi.....	63
BÖLÜM 3: MEKÂNIN FİĞÜRÜN ALIMLANMASINDAKİ ETKİSİ.....	68
3.1. Modern Dönemde Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi	68
3.2. Modern Sonrası Dönemde Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi.....	112
BÖLÜM 4: FİĞÜR-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR	142
4.1. Sanatçı Beyanı.....	142
4.2. Sanatsal Çalışmalar	143
SONUÇ.....	149

KAYNAKÇA.....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	157



RESİM LİSTESİ

Resim 1 : Jan Vermeer, <i>Sütçü Kız</i> , 1657-1658	15
Resim 2 : Jan Steen, <i>Lüks içinde, Dikkat</i> , 1663.....	17
Resim 3 : Hans Holbein, <i>Tüccar Georg Gisze'nin Portresi</i> , 1532.....	19
Resim 4 : Giorgione, <i>Fırtına</i> , 1505.	22
Resim 5 : Pieter Bruegel, <i>Karda Avcılar</i>	24
Resim 6 : Jean Honore Fragonard, <i>Salıncak</i> , 1767.....	25
Resim 7 : Joseph Mallord William Turner, <i>Savaşan Temeraire</i> , 1838	27
Resim 8 : Gustave Courbet, <i>Günaydın Bay Courbet</i> , 1854.....	28
Resim 9 : Giotto di Bondone, <i>İsa'ya Ağıt</i> , 1304-1306	31
Resim 10 : Hieronymus Bosch, <i>Dünya Zevklerinin Bahçesi</i> , yaklaşık 1500	33
Resim 11 : Michelangelo, <i>Son Yargılama</i> , 1534-1541.....	35
Resim 12 : El Greco, <i>Beşinci Mührün Açılışı</i> , 1608-1614	36
Resim 13 : Salvador Dali, <i>Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali</i> , 1938	38
Resim 14 : Vassily Kandinsky, <i>Kompozisyon VII</i> , 1913.....	42
Resim 15 : Piet Mondrian, <i>Kompozisyon</i> , 1929	44
Resim 16 : Kazimir Maleviç, <i>Siyah Kare ve Kırmızı Kare (Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği - Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri)</i> , 1915.....	46
Resim 17 : Jackson Pollock, <i>Sonbahar Ritmi (30 Numara)</i> , 1950	47
Resim 18 : Mark Rothko, <i>Beyaz Merkez</i> , 1950	48
Resim 19 : Eduard Manet, <i>Kırda Yemek</i> , 1863	74
Resim 20 : Marcantonio Raimondi ve Raphael, <i>Paris'in Yargısı</i> , 1510-20.....	75
Resim 21 : Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863	77
Resim 22 : Titian, <i>Urbino Venüsü</i> , 1538.....	78
Resim 23 : Pierre-Auguste Renoir, <i>Tekne Gezisinde Öğle Yemeği</i> , 1880-81.....	81

Resim 24 : Edgar Degas, <i>Bale Sınıfı</i> , 1871-74	82
Resim 25 : Camille Pissarro, <i>Opera Caddesi: Sabah Güneşi</i> , 1898	84
Resim 26 : Paul Cézanne, <i>Kart Oynayanlar</i> , 1890-95	87
Resim 27 : Paul Gauguin, <i>Arearea</i> , 1892	88
Resim 28 : Vincent van Gogh, <i>Kulağı Sargılı Otoportre</i> , 1889	90
Resim 29 : Gustav Klimt, <i>Öpücük</i> , 1907-08	92
Resim 30 : Henri Matisse, <i>Kırmızı Oda</i> , 1908	93
Resim 31 : Pablo Picasso, <i>Avignon'lu Kadınlar</i> , 1906-07	95
Resim 32 : Otto Dix, <i>Gazeteci SylviavonHarden'in Portresi</i> , 1926	98
Resim 33 : George Grosz, <i>Toplumun İleri Gelenleri</i> , 1926	100
Resim 34 : René Magritte, <i>Aktarma</i> , 1966	102
Resim 35 : Giorgio de Chirico, <i>Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi</i> , 1914	103
Resim 36 : Edward Hopper, <i>Gece Kuşları</i> , 1942	104
Resim 37 : Jean Dubuffet, <i>Doğum</i> , 1944	106
Resim 38 : Willem de Kooning, <i>Kadın I</i> , 1950-2	108
Resim 39 : Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?</i> , 1956	110
Resim 40 : Francis Bacon, <i>Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüt</i> , 1962	115
Resim 41 : Francis Bacon, <i>Lucian Freud'un Portresi İçin Üç Etüt</i> , 1969	117
Resim 42 : Lucian Freud, <i>Ressam ve Model</i> , 1987	119
Resim 43 : Gerhard Richter, <i>Ema (Merdivende Nü)</i> , 1966	121
Resim 44 : Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Nü (No: 2)</i> , 1912	122
Resim 45 : Philip Pearlstein, <i>Sallanan Sandalyede Kadın Model</i> , 1977-78	124
Resim 46 : Paula Rego, <i>Nişan: Dersler: Gemi Enkazı</i> , 1999	125
Resim 47 : David Hockney, <i>Amerikan Koleksiyonerler</i> , 1968	127
Resim 48 : Jean Rustin, <i>Elektrik Panelinin Yakınında</i> , 1996	128

Resim 49 : Godfried Helnwein, <i>Savaşın Felaketleri 4</i> , 2007	131
Resim 50 : David Salle, <i>Evinin Dışında</i> , 2009	133
Resim 51 : Eric Fischl, <i>Sanat Fuarı: Satış Pavyonu # 3 Ölüm Maskesi</i> , 2014	135
Resim 52 : Eric Fischl, <i>SheSays: “Can I helpYou?”</i> , <i>He says: “It can’t be Helped”</i> , 2015	135
Resim 53 : Willem van Haecht, <i>Avusturya Arşidüşesi Isabella’nın Salonunun İçi</i> , 1621-1633	136
Resim 54 : Kerry James Marshall, <i>Güzellik Okulu, Kültür Okulu</i> , 2012	137
Resim 55 : Hurvin Anderson, <i>Peter Serisi: Arka</i> , 2008	139
Resim 56 : Hurvin Anderson, <i>Peter’in Oturanları 2</i> , 2009.....	140
Resim 57 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 01</i> , 2017	143
Resim 58 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 02</i> , 2017	143
Resim 59 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 03</i> , 2017	144
Resim 60 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 04</i> , 2018	144
Resim 61 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 05</i> , 2018	145
Resim 62 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 06</i> , 2018	146
Resim 63 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 07</i> , 2018	147
Resim 64 : Mehmet Güler, <i>Eser No: 08</i> , 2018	148

Tezin Başlığı: 19. Yüzyıl Sonrası Batı Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi: Mekânın Figürün Alımlanmasındaki Etkisi

Tezin Yazarı: Mehmet GÜLER

Danışman: Doç. Neslihan ERDOĞDU

Kabul Tarihi: 13 Temmuz 2018

Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 157 (tez)

Anasanat Dalı: Resim

Mekân kavramı, felsefe, bilim ve sanat tarihi boyunca birçok kişi tarafından farklı açılardan ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımlamalar, çağın bilimsel gelişmeleri, sosyo-kültürel yapısı ve inanç sistemiyle bir paralellik göstermiştir. Hangi bakış açısıyla yorumlanırsa yorumlansın mekân, bir sınır çizer ve bir yere işaret eder. Boşluğu ifade etse dahi içine aldığı cisimlere kapsayıcı, sonsuz bir alan açar.

Fiziki ve düşünsel mekânlar insan zihninde şekillenir ve imgesel bir boyuta ulaşır. Dolayısıyla mekâna dair tüm bu sınırlar ya da sınırsızlık insan merkezli bir algıyla biçimlenir. Sanat alanında mekân kavramı da çağın mekânı algılama biçimi ve mekân ile insanın kurduğu ilişki üzerinden şekillenmiştir. İlk çizginin yüzey üzerine atıldığı günden bugüne temsil edilenin önceliği bu ilişkinin belirleyicisi olmuştur.

İki boyutlu resim yüzeyinin kendisi bir mekân olarak kabul edildiğinde, ifade edilmek istenilenin aktarımı, iki boyutlu mekâna biçimsel ve kavramsal bir anlam katar. Figürün mekân ile kurduğu ilişki ile birlikte özne, mekânının kapsayıcı sınırları içinde kendine yer edinir. İkona döneminin iki boyutlu mekân algısı yerine Rönesans'la başlayan perspektife dayalı üç boyutlu mekân algısı, iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir yanılsama yaratarak, doğalcı bir yaklaşımla insanı mekân ile birlikte anlamlandırmıştır.

Klasik sanatta figür-mekân ilişkisi, dönemsel bakış açılarıyla değişen ışık, renk, çizgi gibi kompozisyon öğelerine rağmen perspektife bağlı bir yapıya dayanırken, modernizm ile birlikte perspektif, resim yüzeyini sınırlayıcı bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Fotoğraf makinesinin icadı, gelişen teknoloji ve sosyal yaşam sanatçıların klasik sanatın karşısında bireyci tavırlar almalarına olanak tanımıştır ve sanatçılar figür ve mekânı kendi üsluplarınca yorumlayıcı bir özgürlük alanına dönüştürmüşlerdir. Bu alan, zaman kavramını da kendi zamanından çıkartan bir ilişki içerisinde kendi döneminin sanatsal tavırlarının belirleyicisi olmuştur. Modernizm sonrası sanat ile birlikte eserlerde kavramsallığın ön plana çıkarılması, mekânı zihinsel bir boyuta ulaştırırken, çağdaş sanat mekânın ve figürün temsili yapısını yeniden sorgulamaya ve mekânı beden üzerinden, bedeni de mekân üzerinden anlamlandırmaya ve gerçekliği sorgulatmaya yönelik bir çaba içerisine girmiştir.

Anahtar Kelimeler: Figür, Mekân, Resim, Sanat, Zaman.

Title of the Thesis: The Relationship of Figure and Space in Western Painting Art After 19th Century : The Effect of Space on Reception of Figure

Author: Mehmet GÜLER

Supervisor: Assoc. Prof. Neslihan ERDOĞDU

Date: July 13, 2018

Nu. of pages : vii (pre text) + 157 (main body)

Department: Painting

The concept of space has been examined by many from different perspectives and tried to be defined throughout the history of philosophy, science and art. These definitions goes in parallel with their scientific development, socio-cultural structure and belief system. Regardless of point of view it reviewed by, space draws a boundary and indicates a place. Even if it expresses the void, the container opens an infinite space to the objects it contains.

Physical and intellectual spaces are shaped in the human mind and reach an imaginary dimension. For this reason, all these boundaries of space or eternity are shaped by a human-centered perception. The concept of space in the field of art has also been shaped by the perception of space and the relationship between space and man. The priority of what is represented today from the day when the first line is laid on the surface has been the determinant of this relationship.

When the two-dimensional picture surface itself is regarded as a space, the transfer of the desired expression adds a formal and conceptual meaning to the two-dimensional space. Along with the relationship with the figurative and space, the subject takes its place within the boundaries of its enclosure. The three-dimensional space sensation based on the perspective starting with the Renaissance, instead of the two-dimensional space sensation of the icon period, created a three-dimensional illusion on the two-dimensional picture surface and made a meaningful interpretation of the human space with a natural approach.

While the relationship between figure and space in classical art relies on a perspective-dependent structure in spite of composition elements such as light, color and line changing with the periodical gaze, perspectives with modernism have begun to be seen as a limiting element of the painting surface. The invention of the photographic machine, developing technology and social life have transformed artists into individualistic attitudes in the face of classical art and transformed figure and space into an interpretive freedom in their own way. This space has been the determinant of the artistic attitudes of its period in a relationship that derives the concept of time from its own time. While bringing conceptuality to the forefront of art in post-modernism art has brought the space to a mental dimension, it has made an effort to question the structure of contemporary art space and figure again and to question the space through the body, the body through the space and to question the reality.

Keywords: Figure, Space, Painting, Art, Time.

GİRİŞ

Figür ve mekân; resim sanatı açısından ezeli iki kavram. Bu iki kavram sanatın doğuşundan itibaren var olmuş ve varlıklarını çağlar boyunca sürdürmüşlerdir. Figür, sanatsal üretimin birincil ögesi olarak var olurken mekân da figürü çevreleyen bir unsur olarak -salt boşluk veya bir fon dahi olsa- kendine bir varlık alanı bulmuştur. Figür ve mekânın durumu ve aralarındaki ilişki tarih boyunca çeşitlilik gösterirken, bu iki öge resim sanatında dönemlerin karakterini yansıtan başlıca imgeler olmuşlardır.

Figür resim sanatın en önde gelen biçimidir ve non-figüratif sanatın egemen olduğu döneme dek her zaman başrolde olmuştur. Mekâna yaklaşım ise ilk çağlarda simgesel bir düzeyde var olmuş Ortaçağda ise sanat, dini değerlerin ışığında şekillenirken mekân çoğunlukla figürü vurgulamak amacındaki yaldızlı bir fon olarak kullanılmıştır. Rönesans'ta egemen olan gerçekçilik ve hümanizm anlayışı ile birlikte figürde olduğu kadar mekânda da bir gerçekliğe ulaşma çabası doğmuştur. Üç boyutlu evrenin iki boyutlu, yassı bir yüzeye nasıl aktarılacağına dair geometrik çalışmaların ve görme edimi üzerine yürütülen tartışmaların bir sonucu olan merkezi perspektifin kullanımı ile sanatçılar mekânı da içine alan illüzyonlar yaratmayı başarmışlardır. Sanat ve din arasındaki ilişkinin zayıflaması ve sanatın kullanım alanının genişlemesi sonucunda resimlerin konusu ve dolayısıyla figür ve mekân dünyevileşmiştir. Gündelik hayat, yaşama dair bir an olarak resim sanatının içinde yer almaya başlamıştır. Fotoğraf makinesinin icadı ve kullanımının yaygınlaşması ile resim sanatında yaşanan kırılmanın ardından figür ve mekân fotoğraflık bir gerçekliğe kavuşmuştur. Öte yandan sanatçının özgürleşme sürecinin de bir sonucu olarak özgün bir üslup arayışlarının ışığında ve birbiri ardı sıra gelen modern sanat akımlarının etkisiyle figür ve mekân sanatçıların algısıyla psikolojik bir dönüşüme uğramıştır. Daha sonraki dönemde temsili öğelerin resimden uzaklaştırılması ile non-figüratif sanat bir dönemin hâkimi olmuştur. Non-figüratif sanatta figür bulunmasa da renkler ile oluşturulan leke ve alanlarda mekânın izleri sürülebilir. Non-figüratif sanat dönemin egemen sanat üslubu olarak kabul edilse de figüratif sanat varlığını sürdürmüştür. Değişen konumu ile figür artık beden olarak daha politik bir imge haline dönüşmüştür.

Tüm bu dönüşüm süreçleri figür ve mekânın kendi içlerindeki ve aralarındaki serüveni ve bu olgunun resimler üzerinden izleyicinin zihninde oluşturduğu algı bu çalışmanın

konusunu oluşturmaktadır. Burada tartışılan, figürün anlamını şekillendirme, dönüştürme imkanına sahip bir öge olarak mekân kavramıdır. Bu olgu tartışılırken, tarihsel gelişimi ortaya koymak ve genel bir çerçeve çizmek adına 19. yüzyıl ve öncesinden de eserlere yer verilmiştir. Ancak bu çalışmaya konu olan asıl eserler 19. yüzyıl sonrası Batı resim sanatındaki figüratif eserlerden bir seçki ile sınırlı tutulmuştur. Konu Avrupa sanatı ve savaş sonrası Amerika sanatından örnekler üzerinde yapılan analizler ile tartışılmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Batı resim sanatında figür-mekân ilişkisinin tarihsel süreçteki gelişimini ortaya koymak ve resim mekânının figürün alımlanmasındaki etkilerini biçim ve içerik açısından irdelemektir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışma genellikle resimde figür-mekân ilişkisi üzerine kurgulanırken özellikle mekânın figür üzerindeki tahakkümü ön plana çıkarılmaktadır. Resim düzlemindeki figür-mekân ilişkisinin tartışılmasının yanı sıra özgün bir bakış açısı geliştirilerek izleyici ve resmin figürü arasındaki diyaloga yoğunlaşarak bu ilişkide resmin kurgulanmış mekânının oynadığı roller ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Birinci bölümde tezin iki temel kavramı olan figür ve mekân kavramları ile ilgili bir literatür taraması sonucunda; mekân kavramı evrensel çerçevede ele alınarak genelden özele doğru bir gidişat izlenmiştir. Kavramın farklı disiplinler tarafından ele alınış biçimleri tartışılmış, sonrasında da resim sanatı özelinde mekânın durumu ortaya koyulmuştur. Resim sanatında mekân çeşitleri kategorik olarak sınıflandırılmış ve seçilmiş yapıt örnekleri üzerinden yapılan çözümlemeler ile açıklanmıştır. Ardından da figür kavramının farklı tanımları ve resim sanatı özelindeki durumu ortaya koyulmuştur.

İkinci bölümde figür ve mekân kavramlarının ortaya çıkışı ve aralarındaki ilişkinin tarihsel gelişimi ortaya koyulmuştur. Burada ön plana çıkan perspektif kavramı, Pavel Florenski ve Erwin Panofsky'nin görüşleri ekseninde tartışılmıştır. Sonrasında

Rönesans döneminden 19. yüzyıla gelene dek resim sanatının ve figür-mekân ilişkisinin yaşadığı tarihsel dönüşümler özetlenmiştir.

Üçüncü bölümde 19. yüzyıl sonrası dönem, modern ve modern sonrası olarak ikiye ayrılarak düzenlenmiştir. İlgili dönemlerde yaşanan toplumsal gelişmeler ve sanata yansımaları, sanatın kendi içindeki devinimi kronolojik olarak ele alınarak anlamlandırılmıştır. Resimde figür-mekân ilişkisi ve mekânın figürün alımlanmasına etkisi, seçilmiş yapıtların çözümlenmesi ile tartışılmıştır.

Dördüncü bölümde yazım sürecine eşlik eden üretimin sonunda, bu çalışmanın konusu ile ilişkilendirilebilir bir seri oluşturacak biçimde üretilmiş olan eserler sanatçı beyanı ile birlikte sunulmuştur.

BÖLÜM 1: RESİM SANATINDA MEKÂNIN DERİNLİKLERİ VE FİĞÜR

1.1. Bir Kavram Olarak Mekânın Tanımları

“Hayatı değiştirmek için mekânı değiştirmek gerekir.”

Henri Lefebvre (2015: 205)

Mekân kavramı, fizik ve matematik gibi pozitif bilimlerin araştırma alanlarında yer alan, mimarinin konusunu oluşturan, felsefe ve sanat alanlarının da bir sorunsal olarak tanımlanmaya ve çözümlenmeye çalıştığı geniş kapsamlı bir kavramdır. Ayrıca geometri, coğrafya, metafizik, din, sosyoloji gibi daha birçok disiplinde de kendine yer bulmaktadır. Tarih boyunca farklı alanlardan kazandığı çokça anlamı içinde barındıran ve birçok temel tartışmanın konusunu oluşturan mekân kavramı, tüm bunlardan bağımsız olarak düşünüldüğünde “Uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası; bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştiği yer” olarak tanımlanabilir (Keser, 2009: 210). Etimolojik olarak incelendiğinde ise Arapça “olmak, var olmak” anlamına gelen “kevn” kökünden türetildiği görülmektedir (Ayverdi, 2010:789).

Mekân kavramı düşünce ve bilim tarihi boyunca birçok kişi tarafından farklı açılardan ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Mekân ile ilgili felsefi yaklaşımlar arasında üç temel yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlardan birincisi mekânı ön plana çıkaran ve içine bir şeyler yerleştirilinceye dek boş bir kap olarak gören yaklaşımdır. İkinci yaklaşım, mekân içinde yer alan şeyleri ön plana çıkaran, ancak mekânın bu şeyler arasında var olabileceğini ve şeyler var olmadığı zaman mekândan söz edilemeyeceğini savunan bağıntısal mekân tanımıdır. Üçüncü yaklaşım ise ilk iki yaklaşımın sentezi olarak nitelenen çok yönlü mekân görüşüdür. Çok yönlü mekân görüşü, mekânın ve şeylerin birbirini tamamlayan unsurlar olduğu fikrine dayanmaktadır. (Cevizci, 1999: 583)

Bu bağlamda mekân üzerine geliştirilen teoriler ile birçok farklı bakış açısı ve mekân anlayışı ortaya çıkmıştır. Parmenides’e göre var olmayan mutlak bir yokluk, temel gerçekliği atomlar üzerinden açıklayan Atomculara göre; atomlar arasında var olan

boşluk, Locke'ye göre ise dokunma ve görme duyusu ile algıladığımız bir mefhum olan mekân, Decartes tarafından madde ile özleştirilmiştir. Decartes mekânın yer kaplayan bir şey olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Öte yandan Newton mekânı sabit, hareketsiz ve etkileşimsiz tüm diğer varlıkların koşulu olan zorunlu ve sonsuz bir yapı olarak görmektedir. Leibniz, Newton'un mutlak mekân anlayışına karşı, mekânın gerçek olmayan bağıntılar ile meydana gelen mantıksal bir yapı olduğunu fikrine dayanan bağıntısal mekân anlayışını geliştirmiştir. Mekânı algımızın zorunlu bir formu olarak gören Kant'ta, şeylerin mekânın içindeki şeyler olarak algılandığı ve mekânın duyarlığın a priori bir formu olduğu görüşü hakimdir. F. Bradley ise mekânı ne gerçekliğe sahip ne de gerçekliğin bir paçası olan bir bağıntı, salt bir görüş olarak nitelemiştir. (Cevizci, 1999: 583-584)

Antik Yunan felsefiyle başlayıp günümüze kadar süregelen mekânın tanımlanması ve çözümlenmesindeki görüşlerin çeşitliliği ve karşıtlığı bir bakıma mekân kavramının önemini belirten zenginliği ortaya koyarken diğer yandan da kavramın tanımının ve sınırlarının belirsizliğini yansıtmaktadır. Mekân ile benzer anlamlara sahip, hatta kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılan, yer, uzay, uzam gibi kavramlar arasındaki ayırım da net olarak ortaya koyulamamakta ve bir yorum belirsizliği ortaya çıkmaktadır.

“Mekânı kendi gerçekliği içinde kavramak istersem, o zaman yeri mekândan ayıramam. Mekân kavramı bende her şeyden önce nerede sorusu ile doğar” diyen Ludwig Freurbach (2012:148), genel mekân kavramının sadece yerin belirliliği ile olan bağı içinde somut bir kavram olduğunu düşünmektedir.

Hegel'in genelde doğaya olduğu gibi mekâna da olumsuz bir belirlenim tanıdığını belirten Freurbach (2012:148), Hegel'in sadece bir yerde var oluşu olumlu bir belirlenim olarak gördüğünü, bir yerde var olmama durumunu ifade etmek için kullandığı “birbiri-dışında-oluş” kavramının Hegel'de olumsuz bir belirlenim olduğunu belirtmekte ve bu durumdaki mekânın ideanın, aklın yadsınışı olduğunu ifade etmektedir. Bu konudaki Hegel'den farklı olan düşüncelerini de şu şekilde dile getirmektedir:

“...mekânın aklın yadsınışı olduğu şöyle dursun, mekânda daha çok idea'ya, akla yer verilmektedir; mekân aklın etkide bulunduğu alanların ilkidir. Nerede

mekânsal birbiri-dışındalık yoksa orada mantıksal bir birbiri-dışındalık da yoktur. Ya da Hegel gibi, mantıktan yola çıkarak mekâna geçerse, nerede fark yoksa orada mekân da yoktur. ... Gerçek düşünme, mekân ve zaman içindeki düşünme'dir" (Freuerbach, 2012:149).

Gündelik yaşamda kullanılan mekân kavramı düşünüldüğünde yer kavramı ile özdeş olduğu söylenebilir. En genel biçimiyle iç ve dış alanları tanımlamak ve birbirinden ayırmak için ikiye ayrılır. Mağara döneminde başladığı kabul edilen barınma ve korunma temelli mekânlar, aidiyet olgusunu da beraberinde getirmiştir. İç; mahrem olanı ve özel alanı temsil ederken, dış; toplumca ortak kullanım alanını temsil etmiştir. Toplumsal ve kültürel bütünlüğü ve ortak yaşamı düzenleyen bu mekânlar, mimari özelliklerinin yanı sıra işlevsel özellikleriyle de birbirinden ayrılmıştır.

Sosyolojik açıdan bakıldığında mekân kavramı sosyo-kültürel bir düzeni temsil eden mimari yapıları birbirinden sınıfsal ve işlevsel olarak ayıran yer, mahal ve ikametgâh anlamlarını içerir. Kent, kasaba, köy gibi sınırları da belirleyen yaşamsal alanlar, kültürel yapı içinde mekâna kimlik kazandıran bir işleyişe sahiptir. Toplumsal yapının bireylere yüklediği anlamlar ve roller de mekânların şekillenmesinde ve işleyişinde önemli etkenlerdir. İç ve dış, mahremiyet olgusu, kutsallık, kamusal ve özel mülkiyet gibi mekânsal yapılanmalar kültürün yarattığı bir oluşumdur. Mekânın toplum ile etkileşimini sorgulayan düşünürler mekân tartışmalarını toplum tarafından yapılandırılan toplumsal mekân kavramı üzerinden yürütmüşlerdir.

"Massey, mekânın farklı biçimlerini bağımsız birer varlık değil, toplumsal yapıların belirlediği birer ürün olarak tanımlamaktadır (age). Massey görüşlerini, "Alanlara kıyasla mekânlar, genellikle, (nostaljik bir otantiklik ve sabitlik duygusuyla dolu olarak) çoğu kez birbirinden bağımsız görünür. Ancak mekânlar da kendilerinin ötesinde mekânlarla ilişkilidirler," sözleriyle açıklıyor ve şöyle devam ediyor: "Böylelikle bireyler, hiçbir zaman tek bir bireysel topluluğa dahil değildir. Ancak, çoğul ve akışkan mekânsal çevreleri deneyimler ve onlar tarafından konumlandırılırlar" (Alıntılayan ve aktaran Akpınar, Bakar ve Dedehayır, 2010:11).

Mekânın toplumsal yapılar tarafından şekillendirilen bir yapı olduğu fikrindeki Massey gibi Henri Lefebvre de mekânın toplumsal yönünü ön plana çıkarmaktadır. Mekân

kavramının geometrik bir kavram olmaktan öte bir şeyler çağrıştırmamasının ve kavramının yalnızca matematik biliminden kaynaklandığı kanısının yakın geçmişe kadar sürdüğünü düşünen Henri Lefebvre (2014: 33), toplumsal mekânın göz ardı edildiğini ifade etmektedir. Mekân kavramını birçok yönüyle inceleyip ele alan Lefebvre'e göre, uzun bir felsefi hazırlık sürecinden geçen mekân kavramının, zaman kavramı ile birlikte kategorilerin bir parçası olduğunu ileri süren Aristotelesçi geleneğe Decartes tarafından son verilmiştir. Aristotelesçi gelenekte mekân ve zaman hissedilir olguların adlandırmasını ve sınıflandırmasını sağlamaktaydı. Kartezyen akıl ile birlikte mekânın mutlak olanın alanına dahil olduğunu ifade eden Lefebvre'ye göre Decartes'in ardından gelen filozofların mekân sorununu -Kant tarafından eski kategori kavramının yeniden ele alınmasına dek- mekânın tanrısal öznitelik olması ve tüm var olanların içkin düzeni olup olmadığı soruları üzerinden yürüttüler. Lefebvre, Kant'a göre bilginin aracı olan mekânın, bilincin apriori'sine, içsel, ideal, dolayısıyla aşkın ve kendi içinde kavranılamaz olan yapısına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Lefebvre, tüm bu görüş farklılıklarının mekân felsefesinden mekân bilimine geçişe damga vurduğunu ileri sürmektedir.

Lefebvre'ye göre bu felsefi tartışmalardan sonra matematikçiler tarafından ele alınan mekân kavramının önüne koyulan sayısız sözcük ile çoğaltılarak her birinin sınırlandırılma ve tanımlanma çabasının başarısız olduğu ve matematik ile fiziksel, toplumsal gerçekler arasında bir uçurum ortaya çıktığı söylenilebilir. Ardından ortaya çıkan sorunsalın çözümünün tekrar filozoflara bırakıldığını ifade eden Lefebvre (2014: 34), durumu "Böylece mekân, felsefi bir geleneğin -Platonculuğun- kategoriler doktrinine karşı çıkardığı şey oldu (ya da yeniden böyle oldu): "Zihinsel bir şey" (Leonardo Da Vinci)" sözleriyle ifade etmektedir.

Zihinsel mekân kavramının kapsamını eleştiren ve filozofların mekânı olarak nitelendirdiği zihinsel mekândan, nesnelerle işi olan insanların mekânı olan toplumsal mekâna geçişte yaratılan ve aynı zamanda göz ardı edilen kopukluğa değinen Lefebvre'ye göre "Felsefi-epistemolojik kökenli mekân fetişleşir ve zihinsel mekân, fiziksel mekânla toplumsal mekânı kapsar" (2014 :37). Düşünürün zihinsel algısında bütünlüyci bir anlama bürünen ve düşünsel boyutu da tanımlayan zihinsel mekân (epistemoloji filozoflarının ve matematikçilerin mekânı), fiziksel, zihinsel ve toplumsal

terimleri arasındaki uçurumu Lefebvre'ye (2014 :38) göre daha da derinleştirir. Dolayısıyla mekân üzerine yapılan bütüncü tanımlamalar teoride mekân bilgisinin erişimine olanak vermemektedir:

“Epistemolojik-felsefi düşünüm, çok sayıda yayın ve çalışmanın uzun süredir aradığı bu ekseni mekân bilimine sağlamamıştır. Araştırmalar, (analitik momente erişmeden; teorik olana hiç erişmeden) ya tanımlar ya da mekânın parçalanmasına ve kopmasına varır. Oysa tanımların ve kopmaların ancak mekân içinde olanın envanterini çıkardığını, en fazla mekân üzerine bir söylem oluşturduğunu, ama asla mekânın bilgisini ortaya çıkarmadığını düşünmeye yol açacak birçok neden vardır. Mekânın bilgisi olmadığında, toplumsal mekânın özniteliklerinin ve özelliklerinin önemli bir kısmı mevcut haliyle söyleme, dile yani zihinsel mekâna aktarılır” (Lefebvre, 2014: 38).

Mekânı tanımlama ve sınırlandırma çabası ile ortaya çıkan iç içe geçmiş mekânların sayısının, yaşanan kopuş ve parçalanmaların tanımlanamaz olana kadar uzandığını ifade eden Lefebvre (2014:39) bu tikel yaklaşıma karşı olan bakış açısını “Tanımların ve kopuşların sonsuz çokluğu, bunları güvenilirmez kılar” ifadesiyle ortaya koymaktadır.

Zihinsel mekândan ayrı olarak tanımlanan toplumsal mekân toplumsal bir üründür, önermesini savunan Lefebvre (2014: 69), bu önermeyi üç temel içerim üzerinden tartışmaktadır: Mekân pratiği, mekân temsili ve temsil mekânları. Diğer bir deyişle algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân. Bu üç kavramı sırasıyla şu şekilde tanımlamaktadır:

Mekân pratiği; algılanan mekân:

“Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: Ona hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekânını deşifre ederek keşfedilir” (Lefebvre, 2014: 67).

Algılanan mekân kavramı ile işaret edilen, fiziksel olarak duyumsanabilen, görülen, imkân ve ihtiyaçlara binaen şekillenen fiziksel mekândan söz edilmektedir.

Mekân temsilleri; tasarlanmış mekân: “Bu, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekândır” (Lefebvre, 2014: 68). Dolayısıyla iktidarın, muktedir olanın yaratmış olduğu mekân: dolaylı bir oluşumun ötesinde bilinçli bir biçimde tasarlanan, şekillendirilen, üretilen mekân. Burada mekânın toplumsal yönü ön plana çıkmaktadır.

Temsil mekânları; yaşanan mekân: “Temsil mekânları, yani mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekân... egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekândır” (Lefebvre, 2014: 68). Burada söz konusu olan mekânın imgelemi, zihinsel boyutudur. Böylece mekânı fiziksel bir olgu olarak ele aldığı ölçüde aynı zamanda zihinsel ve toplumsal yanını da ön plana çıkarmakta ve mekânı üretilen bir şey olarak görmektedir. Lefebvre (2014: 74) bu kavramları tartışırken öte yandan da kavramlar arasındaki ilişkilerin ne basit ne de istikrarlı olduğunu vurgulamaktadır.

Mekâna dair bir diğer bakış açısı da teolojide bulunabilir. Burada mekân kavramı, en genel tanımıyla dünyevi ve ilahi olarak iki ayrı kategoriye ayrılır. Bu doğrultuda inanışlar ve dinler de çağlar boyunca toplumun kültürel yapısına göre şekillenen ortak kullanımlı yapılar kurarak, kutsal olan ile sıradan olanın ayrımını mekân üzerinden yapmıştır. Çok tanrılı inanışların kutsal tapınakları ve mabetleri görünmez olan tanrısal mekânların görünür kılınmasında toplumda öncelikli yerlerini almıştır. Sonrasında tek tanrılı inanışlara da aktarılan bu gelenek ibadethanelerin yükselen mimarileri ile günümüze ulaşmıştır. Semavi dini inanışlarda ise mekân kavramı mimari yapıların dışında dünyevi olanla ilahi olanı ayıran iki ayrı anlamda kullanılır. Dünyevi mekânın realitesine karşın fani ve geçiciliği, ilahi olanın soyut algısına rağmen ebediliği üzerine tanımlamalar yapılmıştır. Ölümden sonraki yaşama duyulan inanca bağlı gelişen bu mekân algısı cennet ve cehennem olgularını mekân tanımlamaları üzerinden şekillendirmiştir. Beden ise ilahi bir mekân olarak kutsal kabul edilen kişilerin vücudunda tanrılaşmıştır.

Tüm bu mekân ile ilgili farklı görüşler birbirinden bağımsız gibi görünse de sanat alanında mekân söz konusu olduğunda her biri kuramsal bağlamda kendine yer bulabilir. Özellikle sanatın toplum ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, toplumda mekânın algılanması ile ilgili görüşler resimsel mekânın izleyici tarafından algılanması

üzerinde de geçerliliğini koruyabilir. Sanat alanında mekânın tanımlanması ise sanatın disiplinleri arasında da farklılık göstermektedir.

“En yalın biçimiyle, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak, mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi, mekân yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla, genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olamaz; içeriği sanat dallarına göre değişen farklı mekân kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir” (Tanyeli,1997:1193).

Dolayısıyla resim sanatındaki mekân kavramı ile heykel veya mimari gibi diğer sanat disiplinlerindeki mekân olgusu -en başka teknik olarak- birbiri ile aynı değildir. Her bir sanat dalı kendi disiplini içerisinde mekânı anlamlandırır. Zaman içerisinde değişebilen bu tanımlamalar, sanatın teknik imkânları, beklentiler ve ihtiyaçlara göre ve de toplumsal algıya göre yeniden şekillenebilmektedir.

1.2. Resim Sanatında Mekân ve Çeşitleri

Resim sanatı özelinde mekân kavramının tanımlanması, kavramın dahil olduğu diğer disiplinlerde olduğu kadar geniş ve çok yönlü bir olgudur. Resim yüzeyinin iki boyutlu yapısı kendi başına bir mekânı oluşturabileceği gibi kompozisyonu meydana getiren öğelerin bir aradalığını sağlayan boşluğun kendisi de mekânı yaratan unsurlardan biridir. Keser (2009: 210) mekânı “kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılsaması oluşturacak biçimde düzenlenmesi” şeklinde tanımlamaktadır. Tanyeli’nin (1997: 1193) tanımına göre mekân “resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eşanlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde ‘yeniden üretmek’ istendiği zaman gündeme gelmektedir”. Bu iki tanım da resimde mekânın resmin iki boyutlu yüzeyi üzerinde yarattığı yanılsama ile olan bağıntı ön plana çıkarmaktadır. Tanyeli (1997: 1193) mekânın resim yapısının vazgeçilmez öğelerinden biri olmadığını ifade etmektedir. Bu yorum genellikle kabul görse de soyut bir sanat eserinde resmin bütününde bir mekân yaratma durumu göz önünde bulundurulduğunda bu yorumun dar bir çerçeveye çizdiği görülmektedir. Jestüel

lekelerin veya düz renk bloklarının oluşturduğu derinlik etkisi ve resmin iki boyutluluğun ortadan kalkması bu yoruma aksi yönde bir örnek olur. Resim sanatının tarihsel süreçlerine bakıldığında mekânın algılanışı ve tanımı da değişmektedir. Resimde anlatılmak istenilen ya da amaç ve misyon edindiği konuya göre mekân olgusu da resim yüzeyinde kendine yeni anlamlar bulmuştur. Mekânın bu bağlamdaki bir diğer tanımı şu şekildedir: “Özellikle klasik resimde anlatılmak istenenin geçtiği, resmin kendi içerisindeki, üç boyutlu yanılsamasının da kullanıldığı uzay boşluğa verilen isimdir” (Eroğlu, 1997:187). Bu tanımdaki boşluk hissi nesneler arasındaki mesafe yani espas ile ilişkilidir. Dolayısıyla resim düzleminde yer alan figür ve nesnelerin arasındaki boşluk mekânsal yanılsama sayesinde kurgulanmaktadır. Fakat mekânı mutlak boşluk olarak tanımlamak doğru değildir. Öztuna (2007: 144), boşluğu negatif bir çerçeve çizerek yokluk olarak kavramaktan ziyade boşluğun bir varlık olduğunu şu ifadeler ile vurgulamaktadır: “Bir sanat eserinde mekân, bir boşluk olmayıp; büyük ölçüde bir varlıktır. Bir sanat eseri, çizgileri, şekilleri, renkleri ve dokularıyla, anlam vermek üzere etkileşim içinde olan dinamik bir görsel öğedir.” Düz, eni ve boyu olan derinliği olmayan resim yüzeyinde üç boyutlu bir etki ve dolayısıyla daha gerçekçi bir görüntü yaratmak adına perspektif, büyük- küçük, açık- koyu, sıklık-seyreklilik gibi çeşitli yöntemler kullanılır ve kompozisyondaki elamanlar arasında boşluk ve derinlik etkisi yaratılır. Resimdeki bu etki izleyicinin dünyevi deneyiminden kaynaklanan içgüdüsel uzam algısı sayesinde ortaya çıkan optik bir yanılsamadır. “Sanatçılar her dönemde, resmin temel çelişkisine, yani bir yüzeyde derinlik duygusunu betimleme çabasına, kendi çözümlerini getirmeye çalışmışlardır” (Gombrich, 2007: 575-576). Ancak sanat tarihinin her dönemi için bu yaklaşımdan söz etmek doğru olmaz. Tarihin belirli dönemlerinde, çağın koşulları gereği gerçekçi bir görüntü yaratma ihtiyacı ortaya çıkmamış ve resimde böyle bir derinlik yanılsaması yaratmaya ilgi duyulmamıştır.

“Örneğin, tarihöncesi dönemin (preshistorya) resimlerde anlatılan olay ya da konunun içinde gerçekleştiği çevre betimlenmez. Betiler çoğunlukla hem birbirlerinden bağımsız olarak var olurlar hem de resim düzlemi bu tek tek betileri üstünde taşımak dışında bir işleve sahip değildir” (Tanyeli, 1997: 1193).

Dolayısıyla bu tür resimler için mekân yoktur diye bir yargıda bulunmak doğru olmaz. Bu dönem resimlerinin mekân olgusu resmin kendi düzlemidir. İzleyicisinin algısında amacına uygun bir şekilde biçimlenir.

“Güney Avrupa mağaralarında, rastgele birbirleri üzerine boyanmış birçok görüntüden oluşan ilk resimler uzam kaygısını oldukça minimal düzeyde ortaya koyar. Bununla beraber Antik Yakın Doğu'da düz ve hiyerarşik düzen önemli hale gelmişti, belirli olaylar ya da kişiler boyut farklılıkları ile vurgulanırlardı. Yüzyıllar boyunca, daha gerçekçi bir uzamsal bağlamda görüntüler sunma isteği mekanik perspektif, fotoğraf ve hareketli objeleri yakalanmak için filmin kullanılması gibi keşiflere yol açtı” (Ocvirk ve diğerleri, 2015: 225).

Perspektif, resim yüzeyinde mekânı oluşturmak adına derinlik izlenimi uyandırmanın temel yöntemlerinden biridir. İzleyicinin bakış açısına göre matematiksel veya sezgisel olarak inşa edilen resimdeki uzamsal ilişkiler ile izleyicinin gerçek bir sahneyi izliyormuşçasına bir deneyim yaşamasını sağlayan bir resimsel mekân oluşturmak hedeflenmektedir.

“14.yy’ın sonundan başlayarak Avrupa resim sanatının tarihi büyük oranda bu mekânı oluşturma sorununun evrimiyle eşanlamlıdır ve bu gelişmeyi olanaklı kılan olguysa perspectiva artificialis’in icadıdır. Resimde mekânı betimlemek ancak nesneleri bakış noktasından uzaklaştıkça küçülmüş gibi görmeyi sağlayan optik yanılgıyı resim düzlemi üstünde yeniden üretmekle başarılabilir” (Tanyeli, 1997: 1193).

Boyut, resimsel mekânda bir derinlik yaratmada kullanılan bir diğer yöntemdir. Figürlerin ve nesnelerin boyutları, uzaktaki nesnelerin ufak resmedilmesi ve üst üste binerek birbirlerinin yüzeylerini kapatmaları kompozisyonun elemanları arasında bir ön-arka ilişkisi dolayısıyla da bir derinlik yaratmaktadır. Özellikle peyzaj resimlerinde kullanılan atmosferik perspektif, uzaktaki öğelerin gerçekte de göründükleri gibi daha soluk ve mavi tonlarda resmedilmesi, netlik ve detayların yumuşatılması ile adeta sonsuz bir uzam etkisi yaratmakta olan bir yöntemdir. Resmin elemanları arasındaki ilişkiler düzenlenirken kompozisyon, renk, ton değerleri, şeffaflık, ışık, gölge gibi değerler, resimsel düzlemdeki figür ve nesnelerin üç boyutlu algılanmalarına ve derinlik etkisi yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Tüm bu resim düzlemindeki düzenlemeler,

uzam yaratılırken kullanılan öğeler ve uzamın sınırları resimsel mekânı ortaya çıkarmaktadır.

Modern sanat ile değişen sanat anlayışı beraberinde mekân olgusunu da kendi içinde klasik sanattan farklı olarak bir sorunsala dönüştürmüştür. Ardı sıra ortaya çıkan akımlar, kendi bakış açılarına göre mekânı resimsel araç olarak kurgulanabilir bir olguya dönüştürmüşlerdir. Mekân, matematiksel perspektifin dışındaki gerçekliğin arayışında sanatçının tasarladığı bir özgürlüğe kavuşmuştur. Figür ve nesneyi ortadan kaldıran soyut resimde ise mekân kendi başına resim yüzeyinin bir problematiği olmuştur. Bu tür yaklaşımlarda amaçlan, renk ve dokuların ya da sadece renk alanlarının, kendi bağlamında mekânsal etki yaratmasıdır. Dolayısıyla sanat alanında mekân, çağın getirdiği ihtiyaç ve yönlendirmelere bağlı gelişerek, sanatçının yaratım sürecinde ilk karşılaştıkları bir olgudur. Bu ilk karşılaşma da resim yüzeyinin iki boyutlu boş mekânıyla başlar. İki boyutlu yüzeyde mekânın, sanatçının yüzeye ilk dokunuşuyla oluşmaya başladığı söylenebilir.

1.2.1. İç Mekân

Mekân sınırları belirlenmiş bir alan olarak kabul edildiğinde iç ve dış kavramları mekânın kategorize edilmesinde belirleyicidir. Mimari mekânların iç ve dış ayrımı, aidiyet kavramını, kişilere yüklenen rolleri ya da daha geniş kapsamlı düşünüldüğünde kamusal mekânları, toplumsal yaşam alanlarını biçimlendirip sınırlarını belirler. Bu sınırlar kültüre ve toplumsal ihtiyaçlara göre şekillenerek fonksiyon kazanmıştır. İç mekânlar dolayısıyla kendi işlevsel yapısına göre anlamlandırılır. Odalar, koridorlar, mutfak, banyo gibi fonksiyonel iç mekânlar anlam ve içerik açısından da birbirinden mimari sınırlarla mekân içinde mekân yaratmaktadır. Özel mekânların içi bu bağlamda ele alındığında mahremiyet olgusunu da beraberinde getirir.

Batı resim sanatının tarihine bakıldığında iç mekân perspektifin bulunması ile birlikte Rönesans dönemi dini resimlerde görülmeye başlanmıştır. Ancak bu resimlerde iç mekân, resmin sadece arka planını oluşturmaktadır. Mitolojik resimlerde ise sadece konunun geçtiği yeri öykünmecî tasvirini yapmak için kullanılmıştır. İç mekân resminin başlı başına bir tür olarak gelişmesi ve yaygınlaşması 17. yüzyılda Kuzey Avrupa'da gerçekleşmiştir.

“...bu tür resimlerde asıl konunun, genellikle insan grupları ve davranışları olduğunu ve iç mekânın buna bir çevre oluşturduğu görülür. Bu resimlerde çevre, doğa, kent ya da klasik resimde yaygın kullanılan tarihsel çevre değil, genellikle evlerin, dükkânların içidir” (Erzen,1997: 824-825).

Resim türü olarak bakıldığında:

“İç mekân resmi ‘Enteryör resmi’ olarak da bilinir. Batı resim sanatında tür resminden kaynaklanan iç mekân resmi 20. yy’a değin manzara ya da ölüdoğa gibi kolayca sınıflandırılmaz. Ancak belirli dönemlerde ve ülkelerde, belirli sanatçıların yaklaşımları içinde zaman zaman ön plana çıkan bir ilgi alanı olarak görülür” (Erzen,1997: 824).

Tür resmi kavramına karşılık gelen ‘janr resmi’ de şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Fransızca genre (janr) sözcüğü, “tür, çeşit ve cins” anlamlarına gelir. ... Rönesans döneminde epik dramatik ve lirik gibi edebiyat biçimleri için kullanılmıştır. Sonradan resim sanatının dinsel konular ve tarihsel konulardaki resimleri, portre, manzara ve ölüdoğa gibi geleneksel biçimleri için de geçerli olan bir anlam kazanmıştır. 17. yy’dan bu yanaysa her türlü insan eylemini ve güncel yaşayış biçimini gerçekçi bir anlayışla betimleyen resimler ya da üslup biçimini tanımlamak için kullanılmaktadır. 17. yy’a değin yaygın resim türleri dinsel konular ile portredir. 17. yy’la birlikte ölüdoğa, manzara ve tür resmi yaygınlık kazanmıştır” (İskender,1997: 1832).

İç mekân resminin 17. yüzyılda Hollanda’da ortaya çıkması ve yaygınlaşmasında dini, sosyolojik ve ticari birtakım faktörlerin de etkileri vardır. Gombrich (2007: 413) ilgili dönemin koşullarını şu şekilde özetlemektedir:

“Avrupa’nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi, Flemenk ülkeleri gibi küçük bölgelerin sanatını da etkiledi...Flemenk’in kuzey bölgeleri, Katolik hükümdarlara, yani İspanyollara karşı çıkmış, bu bölgedeki zengin ticaret kentlerinde yaşayan çoğu Protestan inancı benimsemişti. Hollandalı bu Protestan tacirlerin beğenisi, sınırın ötesinde geçerli olan beğeniden oldukça farklıydı. Bu insanlar, Bakış açıları yönünden, İngiltere’deki Püritanlara benziyorlardı; dindar, çalışkan ve tutumluydular ve çoğu da güney tarzı şatafattan hoşlanmıyordu. Bu

bakış açıları, güvenlik ve zenginliklerin artmasıyla giderek yumuşamış olsa da 17. yüzyılın bu Hollandalı kentsoyluları, Katolik Avrupa'ya egemen olan Barok üslubu hiçbir zaman tam olarak benimsemediler.”



Resim 1: Jan Vermeer, *Sütçü Kız*, 1657-1658, tuval üzerine yağlı boya, 45 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-milkmaid/9AHrwZ3Av6Zhjg>

Hollandalı sanatçı Vermeer konu kapsamında incelendiğinde, gündelik yaşamın tüm natürelliğini sanki zamanı bir anlığına durmuşçasına resmedebilmeyi amaçlayan bir sanatçı olarak sanat tarihine yerini almıştır.

“Vermeer bir Venedik ressamı gibi renkçidir. Ancak o, tipik bir Kuzeyli olarak, gerçekçi, içli ve duygulu bir renk uyumunu bu gerçekçiliğine katmıştır. Figürleri hep sakindir. Onda İtalyan Baroku’nun hareketli figürleri yoktur. Bu ressam hep ölçülü figürlerin, özellikle ev kadınlarının ressamı olarak kalmıştır. Ayrıca Delft şehrinin kanalları kenarında yer almış eski ev dizilerini, onların eski, hüznü, fakat bir ihtiyar gibi sevimli hallerini canlandırmıştır. Resimlerinde inciler, ipekliler, kadifeler, kürkler, camdan ev eşyaları, özellikle aynalar, müzik aletleri, onun, renklerini ısıtıcı olanaklar olarak kullanmasına neden olmuştur” (Turani, 2010: 482).

Sanatçının “Sütçü Kız” (Resim 1) isimli eserindeki iç mekân ise, ışığın aydınlattığı ayrıntılı bir şekilde işlenmiş nesne ve figürün birbirleriyle olan ilişkileri üzerine kurgulanmıştır. “Hollanda sanatında köklü bir gelenek olarak sütçü kızlar resmedilirdi, ancak Vermeer’in bu betimlemesi dinginliği ve anısal sadeliği ile eşsizdir. Pencereden süzülen güneş ışığı sütçü kızın üstüne düşer ve güçlü gölge-ışık kontrastlarıyla yuvarlak hatları biçimlenir” (Dixon, 2010: 237). Sanatçının resminde mekân, bir fon ya da dekor olmaktan öte, resmin yapılma amacıdır. Dikey ve yatayların ışık ile biçimlendiği kompozisyonda figür mekâna dahil edilmiştir. Süt dökmek gibi mutfakta yaşanan sıradan bir eylem Vermeer’in sanatında dini resimlerdeki kutsal karakterler gibi yücelebilmektedir.



Resim 2: Jan Steen, *Lüks içinde, Dikkat*, 1663, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 140 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/beware-of-luxury-%E2%80%99Cin-weelde-siet-toe%E2%80%99D/iAEDJelKemoXnA>

Kuzey Avrupa’da Protestanlığın yaygınlaşması sonucunda Avrupa sanatının geleneğinde ve gelişiminde önemli etkisi bulunan din ve sanat arasındaki ilişki sonlanma noktasına gelmiştir. Kiliseden sipariş alamayan sanatçılar farklı arayışlara girmişler ve yeni ortaya çıkan burjuvazinin desteğini almaya başlamışlardır. Ruhban ve aristokrasi dışında kendine alıcı bulan sanat da gelen talepler ile yeniden şekillenmeye başlamıştır. Gündelik yaşam konulu iç mekân resimleri, burjuva hayatlarını konu edinebildiği gibi halk tabakasının yaşamlarına dair konuları da eleştirel bir tarz ile sanat alanına kazandırmıştır. Jan Steen ise gündelik yaşamın eleştirel bir dil ile yansıtmayı amaçlayan ressamlardan biridir. Steen’in “Lüks içinde. Dikkat” (Resim 2) adlı eserini Dixon (2010: 236) şu şekilde yorumlamaktadır:

“Bu komik şaheser sağ alt köşede bir taşa yazılmış olan ciddi bir ahlaki mesaj içerir: Lüks İçinde, Dikkat. Steen’in kargaşa içindeki hali vakti yerinde karakterleri çeşitli gariplikler ve uçarılık sergilemektedir. Bu arada, başlarının üstündeki sepetteki kol değneği onları fakirlik ve hastalığın beklediğini ima ediyor. Adamın omzunda bağırان ördek, adamın etrafındaki kargaşaya aldırmadığını ve boş konuştuğunu ima ediyor. Resimdeki gül koklayan domuz bir Hollanda atasözüne gönderme yapıyor: Domuzun önüne gül atmak müsrifliktir.”

Toplumun yozlaşmış yapısını ortaya koyan bu tür resimler, burjuva ile halk tabakasının yaşantıları arasındaki farkı görünür kılmak için sipariş ediliyorlardı. Simgesel anlamları içinde barındıran bu tür resimlerde amaç, kapalı duvarlar arasında yaşanan ahlaki durumu sorgulamaktır.

Burjuvazinin sanatsal tüketim aracı olan iç mekân resimleri, burjuva yaşamının gösterişini yansıtmak ve onaylamak adına kullanılmaktadır. Öte yandan “o güne dek Avrupa sanatında ağırlıklı bir yeri olan dinsel resme karşıt doğrultudaki yeni laik yönelimin bir yansıması” (Sözen ve Tanyeli, 2011: 142) olarak da görülmektedir. Bu resimlerin diğer bir özelliği küçük boyutlu olmalarıdır:

“Büyük boy tarihsel ve dinsel resimlerin aksine, günlük yaşamı tasvir eden (janr) resimler küçüktür. Bunun bir nedeni işledikleri konunun önemsiz oluşu, bir başka nedeni de büyük kiliseler ya da saraylar yerine mütevazı evlere asılmak için yapılmalarıdır. Resimdeki karakterler köylüler ve burjuvalardır, bunlar içmek, flört etmek, kumar oynamak gibi eğlencelerle vakit geçirirler. Janr sanatı genellikle ahlâk mesajı verir” (Dixon, 2010: 16).



Resim 3: Hans Holbein, *Tüccar Georg Gisze'nin Portresi*, 1532, meşe ağacı üzerine yağlı boya, 97,5 x 85,7 cm, Berlin Devlet Müzeleri, Berlin, Almanya.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-merchant-georg-gisze/VwFTBKeaJVASog>

Janr resimlerinin dışında iç mekânın yaygınca kullanıldığı bir diğer tür de portre resimleridir. Portre sanatının gelişmesiyle birlikte mekân da portrenin statüsüne uygun olarak biçim almıştır. Kişinin mesleği, toplumdaki yerini ve zenginliğini ortaya çıkartacak iç mekân, fon olmaktan öte, figürün tamamlayıcısı gibidir. Hans Holbein'in "Tüccar Georg Gisze'nin Portresi" (Resim 3) adlı eseri bu durumu ortaya koyan bir

örnektir. Burada mekâna yerleştirilmiş objeler, sahip oldukları sembolik anlamlar ile izleyiciye portresi yapılan kişi ile ilgili çeşitli mesajlar vermektedir:

“Resim Gisze’yi yarım figür olarak, yani belden yukarısını ve kollarını kapsar. Genç ve zengin adam ofisinde, iş araçlarının, hesap defterlerinin, kalemlerinin, makasının, mührünün ve kumbarasının ortasında göz alıcı bir Şark halısıyla kaplanmış bir masanın başında oturmaktadır. Arkasında, başının üst hizasında duvara raptedilmiş bir kâğıt, model hakkında bilgi vermektedir: “Burada gördüğün Georg’un yüz hatlarını ve resmini içerir; gözleri işte bu kadar canlıdır, yanakları gördüğün gibidir. 34. yaşında 1532 yılındaydı.” Karakter özellikleri simgesel bir anlatımla betimlenmiştir. İçinde karanfiller ve baharat dalları duran ön plandaki vazo, modelin karakterini sembolize eder: Sevgi, sadakat, temizlik ve tevazu. Vazonun camının berraklığı aynı zamanda tüccarın saflığına da işaret ediyor olabilir. Ancak vazonun kırılabilirliği gibi, hızlı geçen zamanı gösteren saat de bu resimdeki hiçbir şeyin baki olmadığını anlatıyordur belki bize” (Krausse, 2005: 31).

Gündelik yaşamın anlık halleri olarak ifade bulan tür resimleri ve portreler aynı zamanda döneme ait tarihsel bir belge niteliğine sahiptir. İç mekân resimleri sonrasında sanatçıların hayata bakış açılarını yansıtan bir konu olarak sıkça kullanılan bir kavramsal niteliğe bürünmüştür. “İç mekân resimleri çağı belgeleme açısından önemli olmakla birlikte, gündelik aile yaşamına yaklaşım biçimiyle hem psikolojik hem de toplumsal anlamlar da taşır” (Erzen,1997: 824). İzleyici açısından bakıldığında ise iç mekânların resmedilmesi bu mekânların özel yaşam ve mahremiyet ile bağlamı itibarı ile mahremiyetin gereği olan gizlilik kavramını ortadan kaldırmaktadır. İzleyici bir yabancıнын yaşam alanını gözlemlemektedir. Resmedilen sahnenin konusuna bağlı olarak izleyici bir röntgenci konumunda dahi bulunabilir. Yatak odası, hamam, banyo gibi mahremiyeti toplumca gerekli kılan iç mekânlar sanatçılar tarafından sıkça konu edinilmiştir. Mahrem alanlardaki figürler de bu mekâna bağlı olarak cinselliği çağrıştıran ya da cinselliği konu edinen bir anlama bürünmüşlerdir. Mekân ve figür arasında kurulan bu ilişkide iç mekân, seyircinin de dahil etmesiyle birlikte seyirlik bir alana dönüşmektedir.

1.2.2. Dış Mekân

Genel bir ifadeyle mimari yapıların dışı olarak tanımlanabilen dış mekân, toplumsal yaşam alanları ve doğa yaşamının bütünü içinde kullanılmaktadır. Mekânın oluşumunda birincil rol oynayan sınırlayıcı öğeler iç mekânda mahremiyet kavramını yaratırken, dış mekânda da kamusal, toplumsal ve doğal yaşam gibi olguları beraberinde getirmektedir. Köy, kent, metropol gibi toplumsal yaşam alanlarını şekillendiren mimari yapıların dışında kalan bu mekânlar, şehrin dokusunun tasvir edilmesi ve gündelik yaşamın bir parçasını betimlenmesi amacıyla sanat tarihinde yer almıştır. Doğa betimlemeleri ise başlı başına bir tür olan manzara resmi ile sanat alanında kendine yer edinmiştir.

Manzara, dış mekânın resmin temelini oluşturduğu başlı başına bir türdür. Peyzaj olarak da adlandırılan manzara, doğal görünümün ana konu olduğu ve figürün bulunsu dahi ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türü olarak tanımlanmakta ve ilk ressamların figür betimlemelerine fon yaratma çabasından kaynaklandığı düşünülmektedir (İnankur, 1997:1170). “Batı sanatında manzara resminin başlangıcı Yunan Sanatının Helenistik Dönemi’ne değin uzanmaktadır. Günümüze gelen ilk manzara örnekleri ise Roma sanatına aittir” (İnankur, 1997:1171).

Dini konulu resimlerde hikâyenin geçtiği ortamı tasvir etmek amacıyla kullanılan dış mekân, aynı zamanda portre resimlerinde de fon olarak yer almıştır. Rönesans döneminde insan ve insan eylemleri, dolayısıyla figür resmidaki ana konu olduğundan, mekân geri planda kalsa da Leonardo Da Vinci figür ve manzara arasında bir özdeşlik kurarak ve resimlerinde doğaya da aynı önemi vererek çağdaşlarından ayrılır. Daha sonra İtalya ve Hollanda’da manzara resmi yaygınlaşmış ve bağımsız bir tür olmuştur. İlk manzara resimlerinden biri olarak kabul edilen Giorgione’nin “Fırtına” adlı eseri (Resim 4) dış mekânın sadece bir arka plan öğesi olmaktan öte resmin ana unsurlardan biri olarak kullanılmasıyla ön plana çıkmaktadır. Eserde anlatılan hikâye bilinmemekle birlikte pastoral olarak adlandırılan “köy ve kır yaşamı, çobanlar ve sürüleri gibi konuları işleyen sanat anlayışı”nın bir örneği olduğu söylenebilir (Bozkurt, 1997: 1435). Pastoral yapıtların özellikleri şu şekilde belirtilmektedir:

“Bu yapıtlarda genellikle bol yapraklı gür ağaçların altında kırlar ve bu manzara içinde yer alan evcil hayvanlarla gelip geçen yolcular işlenmiştir. Standartlaşmış bir yapı gösteren pastoral sahneler, şiirsel yapay bir büyüyle yüklü imgesel ve kendine özgü bir dünyayı öyküler” (Bozkurt, 1997: 1436).



Resim 4: Giorgione, *Firtına*, 1505, tuval üzerine yağlı boya, 82 x 73 cm, Academia Galerisi, Venedik, İtalya.

Kaynak: <https://venicewiki.org/images/6/68/GiorgioneTempesta.jpg>

Giorgione'nin bu resmi ile kendisinden sonra gelenleri de önemli derecede etkilediği, arka planda betimlenen fırtına ve bunun ön plandaki figürlere yansıtılışı ile yaratılan gergin atmosfer ile resmin sadece Rönesans'ın değil tüm resim tarihini en önemli örnekleri arasında yer aldığı düşünülmekte ve resim ilk atmosferik manzara olarak nitelendirilmektedir (Tükel, 1997: 679). Eserin ana teması ile ilgili bir belirsizlik hâkim olsa da resmin atmosferini oluşturan manzara ön plana çıkarılmaktadır:

“Giorgione’nin Fırtına’sında evleri birer hayalet gibi aydınlatan şimşek, resimdeki sahnenin esrarengiz, anlaşılmaz havasına önemli ölçüde katkıda bulunur. Resmin ana teması nedir? Bir masala mı gönderme yapmaktadır? Resmin anlamı bugüne kadar doyurucu bir biçimde çözülemedi. Sütunların mecazi anlamda kahramanlığı simgelediği, anne figürünün şefkati, yardımseverliği çağrıştırdığını düşünebiliyoruz; fakat ressam belki de belli bir hikâye anlatmak istemiyordu, çünkü resimdeki başka figürlerin boyayla kapattığı anlaşılıyor. Muhtemelen sadece resmin taşıdığı atmosferle ilgileniyordu. Bu resimde figürler ve doğa hem kompozisyon hem de atmosfer açısından bütünlük arz eder” (Krausse, 2005: 20).

Dış mekân tasviri ile ön plana çıkan bir diğer örnek Bruegel’in “Karda Avcılar” (Resim 5) adlı eseridir. Kuzey sanatının önemli isimlerinden biri olan Pieter Brugel, kırsal hayatı anlatan sahneleri betimleyen çokça resminden ötürü “Köylü” takma adı ile de bilinir. Erken dönemde ikinci Bosch olarak adlandırılan Bruegel’in “erken yapıtları gerçekten de gerek fantastik anlatımları gerek biçimsel düzenlenişleri açısından Bosch’unkilere benzer” (Tükel, 1997: 290). Karda Avcılar resmi Bruegel’in günlük Flaman yaşantısından sahneleri betimleyen çok sayıda figürün yer aldığı kalabalık kompozisyonlarından biridir. Bu çok sayıda figür ile resmin bütününe yayılan bir hareket yaratan sanatçı belirgin bir diyagonal şeklinde kompozisyona yerleştirdiği uçurumu, dikey ağaçlar ve arka plandaki vadideki yatay lekeler ile dengelemektedir. Ön plandaki detaycı anlayışını git gide küçülen sayısız figür, ağaç ve çeşitli mimari yapılar ile manzaranın ufkuna kadar sürdüren sanatçı derinlik duygusunu izleyiciye hissettirmede oldukça başarılı bir eser ortaya koymaktadır.

“Doğanın sınırsızlığını böylesine şiddetle duyuran bir manzara resmiyle ilk kez karşılaşyoruz sanat tarihinde. Brueghel’den öncekilerin bir görüntü olarak verdikleri büyük doğa, ilk kez burada gerçeklik kazanıyor. Brueghel bize, yaşam akışı içinde bu akıştan soyutlanamayan gerçek manzaralar veriyor” (İpşiroğlu, 2010:125). Sanatsal değerinin yanı sıra tarihi belge niteliğinde olan bu tür yapıtlar, dönemin coğrafi ve kültürel yapısına dair izlenimler vermesi açısından önem taşımaktadır.



Resim 5: Pieter Bruegel, *Karda Avcılar*, 1565, pano üzerine yağlı boya, 117 x 162 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/hunters-in-the-snow-winter/WgFmzFNNN74nUg>

“18.yy’ın ilk yarısında Paris’te başlayıp bütün Fransa ve Avrupa’da yaygınlaşan bezeme üslubu” (Rona, 1997: 1567) olarak tanımlanan rokoko dönemi resimlerinde bir dış mekân olarak doğaya ilgi artmıştır. Bu dönemde sanat anlayışı şu şekilde özetlenmektedir:

“Resim sanatının başlıca konusu saray hayatı olmuştu. Açık hava eğlenceleri, av partileri, gezintiler, piknikler çok sevilen konulardı. Gerçek hayattan uzak kalan saray çevresi, doğa özlemini bu tür resimlerle gideriyordu. Doğaya dönüş çağrısı ilk kez bu dönemde ortaya çıkıyor. Fakat doğadan öylesine uzaklaşmıştı ki, bu çağrı bir özlem olarak kalıyor ve bu resimler şairane hayal ülkeleri, aşk adaları, çoban idili vb. şeylerin yer aldığı yapay bir doğayı vermekten öteye geçemiyordu” (İpşiroğlu, 2010: 146).



Resim 6: Jean Honore Fragonard, Salıncak, 1767, tuval üzerine yağlı boya, 81 x 64 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Kaynak: https://img-fotki.yandex.ru/get/6828/228753815.10/0_dc59e_5e187bc_orig

Süslemeci anlayışa göre düzenlenen bahçe tasviri, kullanılan pastel renkler ve saray hayatını yansıtan eğlenceli atmosferi ile Rokoko döneminin temel özelliklerini yansıtan “Salıncak” adlı Fragonard resmi (Resim 6), öte yandan konusu itibari ile de dönemin Fransız burjuvazi ve aristokrasisinin zevk ve eğlence düşkünlüğüne gönderme yapmaktadır.

“Bu özel fantezi, genç metresinin bir rahiple görüntülenmesini isteyen bir saray görevlisi (sol altta) tarafından sipariş edildi. Fragonard rahibin yerine aldatılmış koca figürü yerleştirerek, resmi esprili bir flört sahnesine dönüştürdü. Dudaklarına götürdüğü parmaklarıyla aşk tanrısı Eros, adeta aşıkların sırrını

paylaşmakta, aşıkların neşeli hareketlerini yansıtan, ancak kaybolan masumiyetin de simgesi olan uçan terliğe bakmaktadır. Güneş sol üst taraftan gelerek kadını bir ışık huzmesi olarak sarmalar. Koyu renkli yapraklar kadının etrafını çevreleyerek merkezdeki hareketliliği öne çıkarır” (Dixon, 2010: 246).

Ayrıca manzara resimleri olarak, “gerçekte var olmayan şehir görünümüleri ya da gerçek mekânlarla hayali mekânların birleştirildiği kurgusal şehir manzaralarını tanımlayan ‘Capriccio’ ve gerçeğe bağlı kalarak betimlenmiş kent görünümüleri olan ‘Veduta’lar” da özellikle İtalyan ve İngiliz ressamı tarafından Rokoko döneminde geliştirilmişlerdir. (Şentürk, 2016: 158)

Dış mekânın resimlerde kendine yer bulduğu bir diğer akım da Romantizmdir. “Romantik anlayış, sanatçının, yapıtlarını öğretilmeyen ve kurala bağlanamayan bir esin ışığında yarattığını ileri sürerek, akademizme karşı çıkar” (Rona, 1997: 40). Bu dönemde doğaya olan ilgi artmakta ve manzara resmi ön plana çıkmaktadır.

“Yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi yapan manzara resmi ilk kez Romantik dönemde bir çevre olmaktan çıkmış ve figür resminin önüne geçmiştir. Pitoresk gibi, Romantik manzara resmi de bir İngiliz olgusudur ve İngiltere ilk kez bu dönemde Avrupa resmine egemen olmuştur. Romantik akımın temel özelliklerinden biri olan doğa resme pitoresk ile girmiş ancak pitoreskte yalnız kendi özünde var olan güzellik ve ilginçlik yüzünden vurgulanan manzara ve manzara öğeleri, Romantizm’de izleyicinin us gücü ve duyguları üzerindeki etkisi açısından ele alınmıştır. Manzara, izleyiciyi kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üzerindeki etkisini çözümlemeye yönelten bir etkiye dönüşmüştür” (İnankur, 1997: 1575).

Akımın öne çıkan isimlerinde olan J. M. W. Turner’ın sanatında, şiirsel bir anlatımla oluşturduğu figürsüz deniz manzaraları, fırtına ve liman resimleri hakimdir. Doğa güçlerinin yüceliği ve dinamizmi karşısında duyulan coşku Turner’ın sanatının çıkış noktası olduğu ve eserlerinde bu coşkuyu yansıtmayı hedeflediği ifade edilmektedir. (İpşiroğlu, 2010: 150). Sanatçının “Savaşın Temeraire” adlı eseri (Resim: 7), Trafalgar Çatışması’nda hasar alan savaş gemisinin hurda yapılmak üzere limana çekilme sahnesini betimlemektedir. “Olayın belgesel bir resmini yapmak yerine Turner geminin

son yolculuğunu, büyük yelkenli efsanelerinin devirlerini dolduruşuna ağıt düzercesine resmediyor” (Dixon, 2010: 320).



Resim 7: Joseph Mallord William Turner, *Savaşan Temeraire*, 1838, tuval üzerine yağlı boya, 90.7 x 112.6 cm, Ulusal Galerisi, Londra İngiltere.

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Fighting_Temeraire,_JMW_Turner,_National_Gallery.jpg

“Gerçek bir hikâyeden uyarlanmış olsa bile, Turner’ın resmi, gerçeği, duygusal anlamda çokça yüklü, şiirsel bir ağıta dönüştürür. Gemi, Sheerness’ten Rotherhithe’deki tersaneye iki günde, muhtemelen gündüz vakti çekilmişti; ancak Turner sahneyi gün batımında tasvir edip bir sonlanma havası yaratmıştır. Gemi aslında batıya doğru hareket etmelidir, ancak Turner gemiyi doğuya doğru hareket eder şekilde resmetmiştir, böylece gün batımı arkasında kalacaktır. Direklerin de çıkarılmış olması gerekirken Turner bunları da çizmiştir ve küçük çekicinin siyah bacasının karşısına oturtmuştur” (Dixon, 2010: 321).

Klasik dönem sanat anlayışına bağlı kalan akademizme karşı gelişen akımlardan bir diğeri de Gerçekçiliktir. Hollanda geleneği gibi günlük yaşamı konu alan gerçekçilik akımı, buna rağmen halkın yaşam ile olan mücadelelerini konu edinmesi ve politik bir bakış açısı olması açısından 16. yüzyıl Hollanda sanatından ayrılır. Dış mekân ve figür ilişkisi bu dönemde halk tabakasının gündelik yaşamlarından bir kesit olarak, sanatçıların yerleşik düzene karşı olan politik bakış açısını yansıtmak amacıyla betimlenmiştir.

“Romantizm’den sonra özellikle Fransa’da Courbet’nin öncülüğünü yaptığı bir akım olarak gerçekçilik, 1855’te Pavillon du Réalisme (Gerçekçilik Pavyonu) sergisinde doruğuna ulaşmış ve J. F. Millet, Damumier gibi sanatçılar resimlerinde görüldüğü gibi akademizmin konu ve tekniklerine karşı gelmiştir” (Erzen ,1997: 669).



Resim 8: Gustave Courbet, *Günaydın Bay Courbet*, 1854, tuval üzerine yağlı boya, 129 x 149 cm, Fabre Müzesi, Montpellier, Fransa.

Kaynak: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/AD108Istorijadizajna/AD112-Istorija-umetnosti-novog-veka/Ivan-Krgovic-2496---Gustav-Kurbe/Susret>

Gerçekçi üslubu benimseyen sanatçılar, dış mekânı günlük yaşamın görüntülerini yansıtmak amacıyla kullanmışlardır. Resimlerin konusunu oluşturan yoksullar, işçiler köylüler ve gündelik yaşamdan sahneler idealize edilmeksizin betimlenmektedir. Gustave Courbet, “özellikle gündelik yaşamdan seçtiği konuları betimlediği resimleriyle Gerçekçilik akımının öncüsü olmuştur” (Tükel, 1997: 359).

“Günaydın Bay Courbet” (Resim: 8) adlı eserinde, kendisini sırt çantasında taşıdığı resim malzemeleri ile açık havada karşılaştığı bir sanat koleksiyoncusu olan Alfren Bruyas ve yardımcısı ile şapkalarını çıkarıp selamlaşırken resmeden Courbet, “alışılmış gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir idealizasyona gitmeden ve duygusal yoğunluk yüklemekten, ama gene de eleştirel bir yaklaşım içinde aktarmıştır” (Tükel, 1997: 359). Bu sahnede bir köpek figürüne de yer veren sanatçı, figürlerin el hareketleri ve bakış yönleri ile resmin bütünü izleyiciye göstermekte ve arka plana bir at arabası yerleştirilerek figürlerin ardında kalan manzaraya bir dinamizm katmaktadır. Eser ile ilgili Gombrich şu şekilde söz etmektedir:

“Akademik sanatın ünlü tablolarına alışkın birisine, bu tablo, çocukça görünmüş olmalıdır. Burada ne zarif duruşlar, ne de akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler vardır.... Bir ressamın, kendini adeta bir serseri gibi ceketsiz betimlemesi, ‘saygıdeğer’ resamlara ve onların hayranlıklarına bir hakaret gibi gelmiş olmalıdır. Aslında Courbet’nin uyandırmak istediği izlenim de buydu. Tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, kendini beğenmiş ‘kentsoyluları şaşkına çevirmesini’, geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu” (Gombrich, 2007: 511).

Resim sanatında dış mekâna, doğaya ve manzaraya olan ilgi açık hava ressamlığı ve Empresyonistler tarafından sürdürülmüştür. Atölye dışında dış mekânda çalışan empresyonistler, zaman ve mekân algısının değişebilirliğini gün içinde değişen ışık ile yapıtlarında görünür kılmışlardır. Işığa oldukça önem veren Empresyonistler mitolojik ve tarihsel konular yerine anlık salt bir izlenimi yakalamak adına eserler üretirlerken günlük yaşam ve doğa görünimleri de eserlerde işlenen yaygın konular arasında yerini almıştır.

1.2.3. Düşsel Mekân

Sanatçıların mekân yaratmada her zaman çevrelerindeki doğayı, iç veya dış mekânları referans aldıklarını söylemek doğru olmaz. Kimi sanatçılar, eserlerinde çevrelerinde görülen, algılanan mekânların yanı sıra üzerine düş kurulan fantastik ve kurgusal mekânlar da betimlemişlerdir. Soyut bir kavram olarak düşsel mekân, sanatçının hayal gücü ve çeşitli betimlemelerden yola çıkarak kurguladığı gerçekte var olmayan bir mekâna işaret etmektedir. Genellikle bu mekânlar mitolojik ve dini hikayelerin tasvir edildiği eserlerde ve fantastik resim kurgularında gözlemlenmektedirler. Bu gerçeğe aykırı düşsel mekân, çevresel öğeler ile yaratıldığı gibi çeşitli fantastik figürler ile de oluşturulabilmektedir.

Düşsel mekânlar sanatçılar için sonsuz bir özgürlük alanı yaratır. Düşlerin ve bilinçaltının gerçekliğinde algılanan dünyanın gerçekliği aranmaz. Zaman-mekân-figür ilişkisi de bu bağlamda sanatçının düşsel dünyasında şekilden şekle girebilmektedir. Bu tür resimlerde izleyiciyi ikna veya etki edebilmesi de gerçekliğin bittiği yerde başlar. Uhrevi bir varoluşa tanrısal gücün ışıltısı, mekânların ve figürlerin ululuğu sıradan insanların yaşantısından farklı bir gösterişle fantastik bir dünya içinde verilir. Ya da masalların ve mitlerin gerçeküstü anlatım dili sanatçının yaratıcılığı ile birleşerek düşsel bir dünya algısıyla betimlenir.

Giotto'nun "Ağıt" adlı freskosu (Resim 9), yapıldığı dönem itibari ile gerçek mekânın resme dahil olması açısından önemli bir örnektir. Giotto bu eser ile "İtalya'da o dönemde egemen olan Bizans sanatı anlayışının kalıplaşmış biçim eğilimini yıkmış, belli bir mekân içinde yer alan figürlerine üst düzeyde bir hacim değeri yükleyerek doğalcı bir anlayışın gelişmesini sağlamıştır" (Tükel, 1997: 680). Bu ortaçağda hakim olan sanat anlayışına aykırı bir tutumdur. Çünkü:

"Ortaçağda uzam (mekân), ideal bir uzamdı. Derinlikten yoksun bir düzey olarak veriliyor ve kutsal sahnelerde bu zemin, çok defa yaldızla örtülüyordu. Soyut düşünmeye alışmış olan Ortaçağ insanı, bu düzeyle uzam kavramının verilmek istenildiğini anlamakta güçlük çekmiyordu" (İpşiroğlu, 2010: 67).



Resim 9: Giotto di Bondone, *İsa'ya Ağıt*, 1304-1306, fresk, 200 x 185 cm, Scrovegni (Arena) Şapeli, Pedua, İtalya.

Kaynak: <https://ok.ru/krasochnoy/topic/65905262370954>

Giotto'nun eserinde diyagonal olarak yer alan tepe, arka plandaki ağaç ve maviye boyanmış gökyüzü ortaçağdaki eserlerde bulunmayan gerçek bir mekân betimlemesi olarak ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda "Figürlerin, içinde bulunduktan durum ve koşullara uygun olarak, iç dünyalarının, güçlü tepkilerle, yüz ve davranışlarında ifadesini buluşu, Giotto'nun bu başlangıç döneminde, en belirgin özelliklerden biridir" (Cömert'ten alıntılanan Akyürek, 1994: 109).

Giotto'nun iki boyutlu resmi, yüzeyde yarattığı uzam etkisi ve figürlerin arasındaki espas ile dönemin resim sanatı için büyük yeniliklerdir. Doğayı gördüğü gibi yansıtan

bu anlayış aynı zamanda natüralist üslubun doğuşunu sağlamaktadır. Ancak resmedilen dini imgeler eserde düşsel bir atmosfer de yaratmaktadır. Her ne kadar Giotto Bizans sanatında olduğundan daha somut bir mekân betimlemiş olsa da uçuşan melek figürleri, başlardaki hareler ve aktarılan dini hikâyenin atmosferi düşsel bir anlatımı ortaya koymakta, dolayısıyla da düşsel bir mekânın izlerini de içinde barındırmaktadır. Gerçek dünyada geçen bir olayı ruhani figürler ile birlikte betimleyen sanatçı, gerçek olan ile düşsel olanı bir arada sunmaktadır.

“Bu dinsel olayı Giotto ‘yeryüzüne’ indirmiş, onu insan boyutları içinde sunup saydamlaştırmıştır. Bu acı olay, bizim çok dışımızda, göklerde bir yerde, bize yabancı olan insanüstü bazı kişilerin başından geçmiyor, tersine bize yakın, hatta bizim de içinde bulunduğumuz insanların başından geçmektedir. Umarsız bir suskunluk içerisindeki annenin, İsa’nın ayak ucundaki Mary Magdalen’in ve ölü İsa’yı çepeçevre saran insan kümesinin acısını biz de paylaşıyoruz. Bu dramatik gerilimin doruğunu Meryem ile İsa’nın birbirine yaklaşan başları oluşturur. Sırtı bize dönük olan, yüzlerini göremediğimiz figürler bize acı bir yası iletir adeta; çünkü bu duygu resmin tamamına sinmiştir” (Akyürek, 1994: 109).

Rönesans döneminde düşsel mekân bağlamında, eserlerinde dini konuları fantastik biçimde ele alan sanatçı olarak Hieronymus Bosch’tan söz edilebilir. Fantastik figür ve mekân kurguları yaratan ve kendi döneminde sıra dışı olarak nitelenen sanatçı 20. yüzyılda Gerçeküstücülüğün öncüsü olarak görülmüştür.

“Sanatçının hemen hepsi son derece alışılmamış özellikler taşıyan yapıtlarında yarı insan, yarı hayvan biçimindeki yaratıklar düşsel bir mimari ve manzara içinde yer alırlar. Ana tema her zaman yalın olmakla birlikte çok yoğun alegorik ve simgesel anlatımlarla işlenmiştir. Bu açıdan sanatçının yapıtları ortaçağ dünyasındaki anlatıların görsel bir biçimde dile getirilmesidir” (Tükel, 1997: 275).

Kuzey Avrupa Sanatının, Güney Avrupa Sanatına göre daha masalsı ve kasvetli bir yapısı vardır. Coğrafi özelliklerin ve soğuk iklimin etkisiyle Kuzey Avrupa, canavar, dev gibi doğaüstü yaratıkları mit ve masallarda sıkça konu edinmişlerdir. Kasvetli ve korkutucu mitolojik inanışlar Hristiyanlık ile birlikte dini konulu sanata da yansımıştır.

Bosch’u anlayabilmek ve onun düşsel resimlerini okuyabilmek için onun yaşadığı coğrafyanın kültürel yapısını da göz önünde bulundurmak gerekir. Diğer yönden resimlerinde sıkça görülen yaratıkvari figürler ve kurgulanmış mekânlar da fantastik bir dünya yaratırken, dini inanışa getirdiği bir çeşit kinayeli bir eleştiri aracı olmuştur.

“Onun resimlerinde bir domuzun rahip başörtüsü taktığı, bir bankacının büyük bir sıçana benzeyen şeytana eziyet ettiği, kısacası olmayan bir alemini tasavvur ederek adeta kiliseyi hicvettiği görülür” (Turani, 2010: 366-367). Bosch’un tasvir ettiği bu “olmayan alem” kurguladığı düşsel mekânın kendisidir. Figürler de bu gerçekte var olmayan mekân ile uyumlu bir biçimde sıra dışıdırlar.



Resim 10: Hieronymus Bosch, *Dünya Zevklerinin Bahçesi*, yaklaşık 1500, pano üzerine yağlı boya, 220 x 390 cm, Prado, Madrid, İspanya.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_023.jpg

“Dünya Zevklerinin Bahçesi” (Resim 10) adlı eser, triptik diye adlandırılan, katlanabilir üç kanattan oluşan bir pano üzerine resmedilmiştir. Triptik kapalı olduğunda bir küre şeklinde tasvir edilen, henüz insanların olmadığı karanlık dünya ve sol üst köşede resmedilmiş Tanrı figürü ortaya çıkmaktadır. Triptik açık konumda iken panonun sol kanadında Adem ile Havva’nın yer aldığı cennet, orta kısmında dünya, sağ kanatta ise karanlık atmosferi ile insanların cezalandırdığı cehennem tasvir edilmiştir. Eserde iç içe geçmiş birçok sahne yer almaktadır, bir kısmı çeşitli dini anlatıları sembolize etmekte

ve alegorik bir anlatıma sahiptir. Sanatçı üç kanatta devam eden manzara ile düşsel bir mekân yaratmış, gerçeküstü yaratıklar ve cisimler ile hayal gücünü eserine yansıtmıştır. Gombrich (2007: 359) eserden şu şekilde bahsetmektedir:

“Solda, dünyayı kötülüğün kapladığını görüyoruz. Havva’nın Yaratılması’nı, Âdem’in Kandırılışı izliyor ve her ikisi de cennetten kovuluyorlar. Yukarda, iğrenç böcek sürüleri gibi cennetten kovulan isyankâr meleklerin gökten düşmesini izliyoruz. Öteki kanatta, bize cehennemden bir görüntü veriliyor. Her yanda dehşet dehşet üstüne. Ateşler, işkenceler, yarı hayvan yarı insan ya da yarı makine biçiminde her türden korkunç şeytanlar, zavallı günahkâr ruhlara eziyet edip, onları sonsuza değin cezalandırıyorlar. Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Ortaçağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı” (Gombrich, 2007: 359).

Michelangelo’nun “Son Yargılama” (Resim 11) adlı freskosunda da benzer bir durum söz konusudur. Eser, işlediği konu itibari ile dini anlatımların ve sanatçının imgeleminin bir yansımasını ortaya koymaktadır. Mahşer gününün betimlendiği eserde dünyevi ve tanrısal olan betimlemeler birlikte verilmiş ve yer çekiminden bağımsız hareket eden figür yığınları ile düşsel bir mekân yaratılmıştır.

“Bu yapıtta Son Yargı ile İsa’nın İkinci Gelişi sahneleri iç içe işlenmiş, ayrıca kompozisyonun bir bütün olarak evrensel bir görüyü, insanlığın, evrenin dönen güçlerine boyun eğişini simgelemesi amaçlanmıştır. Yapıtın bir başka özelliği de çıplak insan figürünün belirlenmiş biçimiyle fiziksel hareketin ve psikolojik ifadenin ustaca yansıtılışıdır” (Rona, 1997: 1231).



Resim 11: Michelangelo, *Son Yargılama*, 1534-1541, fresk, 1370 x 1200 cm, Sistina Şapeli, Roma, İtalya.

Kaynak: <http://new.fatare.com/michelangelo-s-painting-on-the-ceiling-of-sistine-chapel-was-executed-in-a-process-called/>

Birçok figürün yer aldığı kompozisyonda resmin odak noktası üst kısmın ortasında bulunan İsa figürüdür. Solunda Meryem, Adem ile Havva ve kurtuluşa eren diğer insanlar yer almaktadır. Sağında ise azizler yer alır. Üst kısımda çarmıhı taşıyan melekler, en alt kısımda da ölülerin mezardan çıkarılışı ve cezalandırılarak cehenneme gönderilenler resmedilmiştir.

“Hesap Günü dirilen ölüler, yığın halinde, yanardağdan fişkıran duman bulutu gibi, resmin sol köşesinden yükseliyor ve yukarda bir eğri çizerek sağdan tekrar

aşağıya, meleklerin cehennem zebanileriyle savaştığı karanlıklara doğru iniyorlar. Resimde ilk bakışta göze çarpan tek figür İsa oluyor. Resmin üst yanında, ortada ayağa kalkmış, kollarıyla çevresindeki insan yığınının girdap hareketini yönetiyor. Hristiyanlığın alışmadığı bir İsa bu. İnsanların arasına karışıp çile çeken Tanrı'dan çok, Yunan dünyasının tanrılaştırdığı insanları andırıyor” (İpşiroğlu, 2010: 107).

İspanyol El Greco da dini hikayeleri tasvir ettiği resimlerinde düşsel bir mekân resmetmiştir. “Beşinci Mührün Açılışı” (Resim 12) adlı eseri bu bağlamda değerlendirilebilir. “Resim, Yeni Ahit’in son kitabı olan Yahya İncili’nden bir bölümü betimler. Resmin sol yanında bir peygamber tavrıyla kollarını kaldırıp, bakışlarını göğe çevirmiş, vecd içinde gördüğümüz figür Aziz Yahya’nın kendisidir” (Gobrich, 1997: 373).



Resim 12: El Greco, *Beşinci Mührün Açılışı*, 1608-1614, tuval üzerine yağlı boya, 224.8 x 199.4 cm, Metropolitan Müzesi, New York, Amerika.

Kaynak: <https://culturepositive.wordpress.com/2014/07/25/expositionmadrid-le-greco-et-la-peinture-moderne/>

Eserde oran ve ölçülerin bilinçli olarak bozulması, kaynağı belirsiz bir ışık tarafından birçok yönden aydınlatılmış figürler gibi maniyerist üslubun özellikleri göze çarpmaktadır. Resmin mekânı ele alındığında resmedilen hikâyenin geçtiği ortam ile ilgili herhangi bir unsura yer verilmemiştir. Sanatçı kıyamet gününün atmosferini yansıtmak adına bu hareketli sahneyi düşsel bir mekâna yerleştirmiştir. Adnan Turani (2010: 398), sanatçı ve eser hakkında şunları ifade etmektedir:

“El Greco’nun ‘Beşinci Mührün Açılışı’ adlı kompozisyonunda adeta göğe yükselircesine uçan kadın ve erkek çıplak figürler görülür. Bu insanların vücutlarıyla elleri ve kolları, sanki Gotik’in alev biçimli hatları olan pencerelerini yansıtıyor. Doğaüstü bu yaratıklar, sanki yere basmıyorlar. Onlar için mekânın önemi yokmuş gibidir. Gerçekten, Rönesans resimlerinde, ne denli mimariye dayanan bir mekân görüyorsak, El Greco’da da o kadar mekân fikrinden uzak bir anlayış resimlerine egemendir. O, dindar olduğundan daima bir ahiret özlemi içinde yaşamıştır. El Greco, hareketi resme sokmuş ve maniyerizmi en yüksek noktasına getirmiştir. İspanyollar ona ‘ruhları gören kişi’ diyorlardı.”

Düşsel öğelerin resimlerde yer aldığı başlıca akımın Gerçeküstücülük olduğu söylenebilir. Gerçeküstücü ressamlar otomatizm kavramını benimseyerek bilinçaltının özgür bırakılarak çeşitli imgelerin yaratılmasını hedeflemektedirler. “Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı” (Rona, 1997: 670). Bu “us dışı çevreler”, yani gerçeklikten uzak düşsel mekân kurguları sürreal resimlerde belirgin bir biçimde yer almaktadırlar.

Gerçeküstücülüğün temsilcilerinden Salvador Dali eserlerinde, geliştirdiği paranoyak-eleştirel yöntem adını verdiği yöntemi kullanarak bilinçaltından kaynaklanan imgeleri bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonlarda, aklın denetiminden bağımsız, tamamen öznel bir sanat eseri ortaya koymak hedefindedir. Dali bu imgeleri gerçekçi bir üslupla resmederek düşsel olan ile gerçek olanı iç içe sunmaktadır.



Resim 13: Salvador Dali, *Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali*, 1938, tuval üzerine yağlı boya, 114.2 x 143.7 cm, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, Connecticut, Amerika

Kaynak: http://art-dali.com/1930_second_87.html

“Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali” (Resim 13) adlı eserinde Dali, iç içe geçmiş çoklu görüntüler oluşturarak optik bir illüzyon yaratırken, gerçekçi bir biçimde resmettiği çeşitli obje ve figürler ile beraber düşsel bir mekân oluşturmaktadır. Eserdeki iç içe geçmiş imgeler ve düşsel etki Gombrich (2007: 593-594) tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

“Sağ üst köşedeki düşsel manzarada, dalga dalga arazi ile içinden tünel geçen dağın, aynı zamanda bir köpeğin kafasını betimlediğini görürüz. Köpeğin tasması, denizin üstünden geçen kemerli köprüyü oluşturur. Boşlukta asılı duran köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan bir meyve kâsesinden oluşmuştur. Bu kâse de bir kızın yüzüne dönüşür. Şaşırtıcı biçimlerle dolu kumsaldaki iki nesne, kızın gözlerini oluşturur. Tıpkı bir düşte olduğu gibi bazı şeyler, örneğin

ip ve kumaş, beklenmedik bir şekilde nettir. Buna karşın bazı diğer biçimler belirsiz ve anlaşılmaz kalır.”

Tüm bu örneklerdeki temel nokta resmin mekânının izleyicinin gerçeklik algısında yarattığı kırılmadır. Gerçekçi mekânlar, hayali olarak üretilseler dahi gündelik yaşam ile ilişkili, kabul edilebilir bir düzen içinde yer alırken düşsel mekânlar ise gerçek çevre ile bir tutarlılık göstermemektedir. Bu eserler, sanatçının hayal gücünü kullanarak, kimi zaman çeşitli dini hikayeler ve mitlerdeki anlatılardan yola çıkarak veya bilinç altında yarattığı imgeleri eserlerine yansıtarak kurguladıkları, gerçekte var olmayan bir mekânı izleyiciye sunmaktadır.

1.2.4. Soyut Mekân

Resimde soyut kavramı, tarih boyunca resim sanatının başlıca unsurları olan figür, nesne, doğa tasvirinin ve tematik öğelerin 20. yüzyılda resim yüzeyinden giderek uzaklaştırılmasının ve resmin dış dünya ile olan bağının indirgenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan sanatı tanımlamaktadır

Resim alanında soyut kavramı sıkça non-figüratif sanatı tanımlamak adına da kullanılmaktadır. “Soyut sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş ve onun yerine ‘nesnel olmayan’ ya da ‘figüratif olmayan’ terimleri önerilmiştir” (Gombrich, 2007: 570).

Resim sanatının tarihsel sürecinde “Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir” (Antmen, 2009: 79).

Sözlük anlamıyla ele alındığında “Soyut: Somut gerçekliğe olan uzaklığı nedeniyle anlaşılması güç olan her şey için kullanılır. Resimde soyuta gelince; 20. yüzyılda elle tutulur gerçekliği betimlemeyi ve hareket noktası olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama işleminden geçiren ya da geçirmeyen özelliğin ismidir” (Eroğlu,1997: 228).

Soyut kavramı üzerine yapılan tanımlamalardan Erzen'in (1997: 1689) tanımında soyut ve soyutlama kavramları arasındaki ayrıma değinilmektedir:

“Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler non-objektif (nesnel olmayan) ve non-figüratif sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda elde edilen asıl nesneyi çağrıştıracak için soyut yerine soyutlama terimini kullanmak yerinde olacaktır.”

Soyut sanat, tüm doğa, nesne ve figür çağrışımlarından uzak sanatı tanımladığından, bu çağrışımları içinde barındıran sanat bir soyutlama olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla soyut sanatın gelişimde önemli rol oynayan Kübizm ve kübist üsluptaki eserler için - nesne ve figür betimlemelerinden tamamen bir kopuş olmadığından- soyut kavramından ziyade soyutlama kavramı kullanılmaktadır. Bu bağlamda Vassily Kandinsky'nin 1910 yılında yapmış olduğu doğal görünümlerden arındırılmış suluboya çalışmaları daha önceki soyutlamacı üsluptaki resimlerden ayrılarak ilk soyut resimler olarak nitelendirilmektedir.

İki boyutlu resim yüzeyindeki boşluğun kendisi bir mekân olarak kabul edildiğinde, mekânsız bir resimden bahsetmek mümkün değildir. Dolayısıyla dış dünyadan olabildiğine uzaklaşılsa dahi soyut resimde de var olan bir resimsel mekândan söz etmek mümkündür. Bu bölümde ele alınan soyut mekân, figür ve çevresel öğeler ile kurgulanan mekândan ziyade, resim yüzeyindeki boşluğa, biçim ve renkler arasında yaratılan espasa işaret eden bir mekânı tanımlamaktadır. Soyut resimlerde mekân, iki boyutlu yüzeyde biçim, renk, doku, çizgi, leke gibi plastik değerlerin arasındaki ilişkilerin ve bu değerlerin bir aradalığından ya da yokluğundan kaynaklanan görsel etkinin yarattığı uzamdan ibarettir.

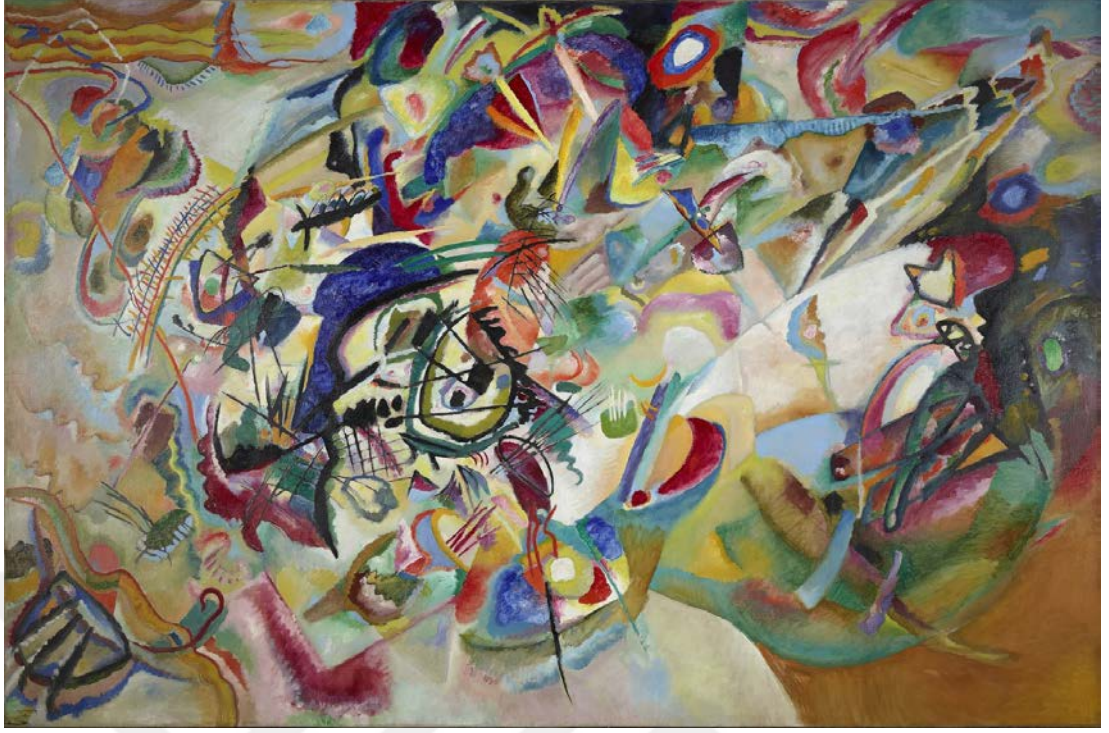
Clement Greenberg, 1961 yılında kaleme aldığı makalesinde Modern resim ve soyut sanat ile birlikte resimdeki saflaşma eğilimden bahsetmektedir. Greenberg resimdeki bu saflaşmayı figüratif çağrışımlardan uzaklaşmaktan öte üç boyutluluktan uzaklaşmak

olarak görmekte ve resmin kendi iki boyutlu alanına çekilmesinden söz etmektedir (Greenberg,'ten aktaran Yılmaz 2006: 173). Mehmet Yılmaz (2006: 173) bu resimlerdeki derinliği, “Modernlerin resminde bir derinlik görölse bile, bu, eski ustalarinki gibi sanki içinde yürünüp gidilecek bir derinlik yanılsaması değil, ancak gözlerin dolaşabileceği bir yanılsamaydı” cümlesi ile ifade etmektedir.

Soyut çalışmalar yapan sanatçılar iki boyutlu resim yüzeyinde üç boyutlu bir yanılsamaya ihtiyaç duymuyorlardı, ancak renkler ve biçimler arasında algılanabilir bir uzam bulunduğundan bu resimlerin tamamen derinlikten yoksun olduğu ifadesi yapıt okuması açısından doğru bir yaklaşım değildir.

Soyut sanatın ilk temsilcisi olarak görülen “Kandinsky, ilk soyut resim kabul edilen ve hiçbir figüratif karşılığı olmaksızın tümüyle renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine dayanan İlk Soyut Suluboya’sını 1910’da gerçekleştirmiştir” (İnankur, 1997: 940). Kandinsky (1993: 10-11), bu soyut eserlerin ortaya çıkışında 1895’te Moskova’da açılan Fransız Empresyonistlerinin sergisini ziyaret etmesinin önemli rolü olduğunu belirtmektedir. Moskova’daki Fransız sergisinde Claude Monet’nin “Saman Yığını” adlı eseri ile karşılaşan Kandinsky bu anın kendisini ve dolayısıyla sanatını oldukça etkilediğinden söz ediyor. Eseri saman yığını olduğunu anlamadığını ve sergi kataloğundan bunu öğrendiğini belirten Kandinsky, nesnesinin eksik olduğunu hissetmesine rağmen resmin onda bıraktığı etkinin sebebini ve o an yaşananları anlamadığını ifade ediyor ve şöyle devam ediyor:

“Ama iyice anladığım bir şey varsa o da, paletin bana o zamana kadar gizli kalmış, aklımın ucundan bile geçmeyen ve bütün düşlerimi aşan gücüydü. Resim masalsı bir güç ve görkem kazanıyordu. Ama farkında olmadan, nesnenin resimde vazgeçilmez bir öge olduğu yolundaki kanım da sarsılmıştı.”



Resim 14: Vassily Kandinsky, *Kompozisyon VII*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 200.7 x 302.3 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.

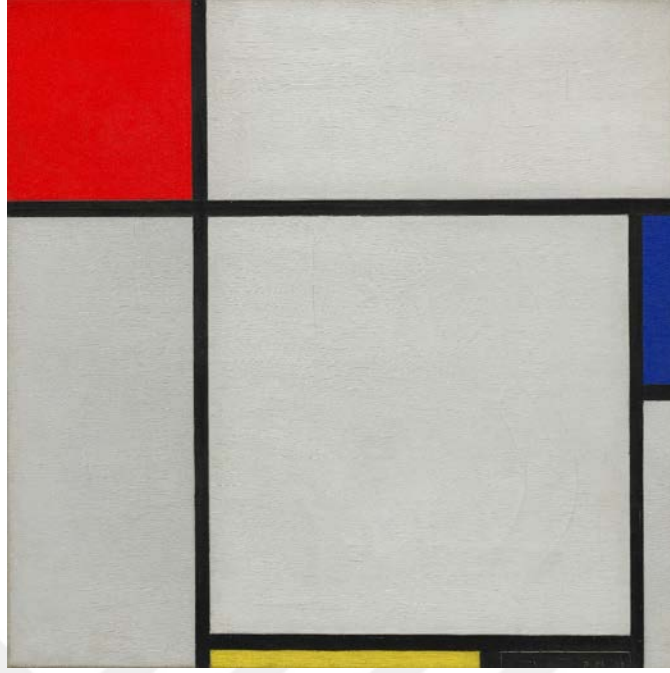
Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/composition-vii/CQHOKgpWcL_UPA?hl=tr

Daha önceki dönemde izlenimci üsluba yakın, lekeler ile oluşturulmuş ve fovizmin canlı renklerinin hâkim olduğu figüratif resimler üreten Kandinsky daha sonra figürü ve diğer doğa betimlemelerini resminden atarak soyut resmin ilk örneklerini ortaya koymuştur. Kandinsky, eserlerinde öznel ve anlık duyguların yansıtılmasını amaçlayan, biçim ve rengin resmin temel unsurları olduğu anlatımcı soyutlamayı benimsemektedir. “Kompozisyon VII” (Resim 14) adlı eser Kandinsky’nin soyut sulu boyalarından sonra ortaya koyduğu büyük boyutlu yağlıboya çalışmalarındandır. Eser mekân açısından ele alındığında, renkli ve dinamik yapısı ile sürreal bir mekânı andırmaktadır, ancak biçimlerden herhangi bir nesne, figür veya soyutlanmış betimleme çıkarımı yapmak aşırı bir yorumlama olabilir. Resim düzlemindeki çizgi ve lekeler ile ortaya çıkarılmış biçimler arasında gölgeleme, üst üste bindirme gibi yöntemler ile bir ön-arka ilişkisi ve uzam yaratılmıştır. Zeminde boşluk etkisi yaratan sarı renklerin üzerinde doygun renkler ve siyah lekeler ön plana çıkmaktadır. Ayrıca görsel öğelerin ruhsal etkileri üzerinde de duran sanatçı bu renk ve soyut biçimlerin anlamlarına da kompozisyonunda

önem vermektedir. Resim ve müzik arasındaki benzerliklere dikkat çeken Kandinsky, renk ve notanın ruhsal etkileri ve beste ile kompozisyon arasında özdeşlikler kurarak kendi resim dilini geliştirmiştir. Daha sonraki yıllarda sanatçı kullandığı renk paletinde bir değişikliğe gitmese de geometrik biçimlerden oluşan kompozisyonlara yönelmiştir:

“Gerek Yapımcılık’ın, gerek Suprematizm’in ve Bauhaus’un etkisiyle sanatçının 1920’lerde yaptığı resimlerde anlatımcı nitelik tümüyle yok olmuştur. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzey üstüne dağılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur” (İnankur, 1997: 940).

Piet Mondrian, soyut resim sanatının diğer önemli temsilcilerinden biridir. “Kandinski’nin sanatı, bireysel ve duygusal bir yöndeyken Piet Mondrian’ınki, daha akılcı ve geometrik bir yönde gelişmiştir” (Yılmaz, 2006: 65). Önceleri çeşitli nesneleri soyutlayıcı bir üslup ile resmeden sanatçının eserlerinde, resmedilen nesneyi çağrıştıracak biçimde düzenlenmiş hareketli çizgiler ön plana çıkmakta iken daha sonra bu hareketli çizgilerin yerini sadece yatay ve dikey çizgiler almıştır. Neo-plastisizm olarak adlandırdığı bu geometrik soyut üslubu benimseyen sanatçı, bu kurama göre eserler üretmeye devam etmiş ve renkte de bir indirgemeye gitmiştir. Siyah, beyaz, gri, sarı, kırmızı ve mavi dışındaki renklere resminde daha fazla yer vermemiştir. “Doğal görüntülerden doğal olmayan görüntülere, figüratiften non-figüratife doğru adım adım evrilen Mondrian’ın resimleri modernist resim teorisinin net bir özeti gibidir” (Yılmaz, 2006: 66).



Resim 15: Piet Mondrian, *Kompozisyon*, 1929, tuval üzerine yağlı boya, 45.1 x 45.3 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Amerika.

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3014>

Mondrian'ın sanat anlayışında öznel ve dışavurumcu bir anlatımdan ziyade basite indirgenmiş nesnel ve dolaysız bir anlatım ön plana çıkmaktadır. Dış dünyaya ait öğeler resimde yer almaz iken yatay ve dikey çizgiler karşıt kavramların bir yansıması olarak kullanılmaktadır. “Kompozisyon” adlı eseri (Resim 15), sanatçının kendi geliştirdiği ve neo-plastisizm olarak adlandırdığı resim dilinin tipik örneklerinden biridir. Resim yüzeyinde bir derinlik yanılsaması yaratmak Mondrian tarafından tercih edilen bir yöntem değildir. O yatay ve dikey çizgiler ile düz renk alanlarını asimetrik bir biçimde kompoze ederek bir denge arayışı içindeydi ve olabildiğine sade ve dolaysız bir anlatımı benimsemişti. Yatay-dikey karşıtlıkları, renk alanlarının konumları ve kapladıkları alan çeşitli yorumlamalara açık olsa da Mondrian'ın resimlerinde mekânın, boşluktan başka bir şey olarak yorumlanamayacağı söylenebilir.

Mondrian gibi belirli bir kuramın sınırları içerisinde üreten bir diğer sanatçı da Kazimir Maleviç'tir. Maleviç, kendi geliştirdiği ve suprematizm adını verdiği anlayış ile resmin sanatsal gerçekliği dışında kalan tüm öğeleri resmin dışına iten ve resmi sadeleştiren soyut üslubu en uç noktalara taşımayı başarmış bir isimdir. “Maleviç’e göre betimleme,

sanatsal yaratıyı engellemekteydi, bu nedenle nesne tümüyle resimden yok edilmeli ve resim, dinsel, siyasal ya da toplumsal içerikten arındırılmalıydı” (Rona, 1997: 1711).

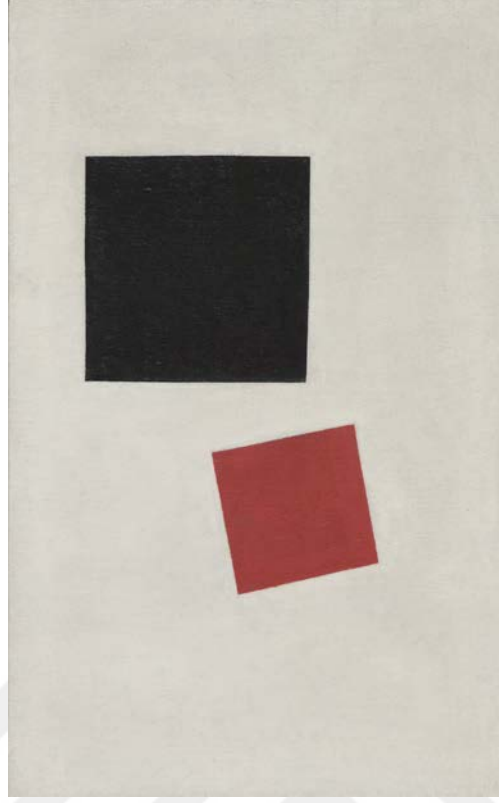
Maleviç de diğer soyut eser üreten sanatçılar gibi, ilkin kübist ve fütüristik özellikler taşıyan figüratif ve soyutlamacı eserler üretirken daha sonra resim dilini değiştirmiştir ve soyut geometrik düzenlemelere yönelmiştir:

“Bu yapıtlar, görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf estetik bir duygunun yansımasıdır. Maleviç bu dönemde, tuval üstünde siyah, kırmızı, bazen da sarıyla, kare, daire, üçgen gibi temel geometrik biçimlerin bir arada kullanıldığı ya da salt beyaz tuvalin üstünde siyah bir karenin yer aldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bu Suprematist düzenlemelerdeki biçimler, farklı renkte oluşları ve özel yerleştirilişleriyle bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimi verir” (Tükel, 1997: 1158).

Maleviç tarafından geliştirilen bir soyut sanat akımı olan suprematizm geometrik biçimlerin konstrüktivist bir anlayışla kompoze edilmesini temel almakta, nesnenin tasvirinden ziyade saf sanatsal duygunun üstünlüğüne vurgu yapmaktadır.

“Süprematizmin bir akım değil, bir ‘ruh hali’ olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin ‘herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu’ olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin ‘anlama gebe’ olarak ortaya çıktığını söylemiştir” (Antmen, 2009: 82).

Maleviç’in “Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği - Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri” olarak adlandırdığı eseri (Resim 16), iki karenin boşluktaki görüntüsünü veren sade bir kompozisyonudur.



Resim 16: Kazimir Maleviç, *Siyah Kare ve Kırmızı Kare (Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Gerçekliği - Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri)*, 1915, 71.1 x 45.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Amerika.

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Black_Square_and_Red_Square_\(Malevich,_1915\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Black_Square_and_Red_Square_(Malevich,_1915).jpg)

“Maleviç, Süprematist resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış, ‘saf’ biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamlar içinde temel Süprematist öge, sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan karedir” (Antmen, 2009: 82).

Resimde kırmızı kareyi eğik bir biçimde yerleştiren sanatçı, bir dinamizm ve devinim yaratma amacındadır. Resmin beyaz zemini kareler arasındaki uzay boşluğunu vurgulamaktadır ve resmin mekânı mutlak bir boşluktur. Maleviç daha sonraki yapıtlarında beyaz üstüne siyah kare ve beyaz üstüne beyaz gibi daha da sadeleştirilmiş eserler üretmiş. Bu eserler resmin dış dünya ile ilişkisin indirgenmesi ve tematik öğelerden arındırılması bağlamında vardığı uç nokta olarak nitelenmiştir. Bu resimlerdeki temel vurgu da boşluk ve hiçlik duygusudur.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde II. Dünya Savaşı'nın da etkisi ile dünyanın sanat merkezi Paris'ten New York'a kayarken soyut sanatın gelişimi de Amerika'da sürmüştür ve Amerikan Soyut Dışavurumcu resim ortaya çıkmıştır:

“Buradaki ‘soyut dışavurumcu’ tanımının kapsamı ise oldukça geniştir: Bazıları, Willem de Kooning gibi, figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır içinde çalışırken, bazıları tümüyle soyutçudur; her birinin ‘dışavurumcu’ enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklıdır. Bu gibi farklılıklar nedeniyle, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmini, ‘Aksiyon Resmi’ ve ‘Boyasal Alan Resmi’ gibi başlıklar altında gruplamak söz konusu olmuş, Jackson Pollock ‘Aksiyon Resmi’nin, Mark Rothko ise ‘Boyasal Alan Resmi’nin başlıca temsilcileri olarak nitelendirilmişlerdir. Tuvalini yere sererek, adeta bir ritüel halinde resim yapan, bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Pollock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko’nun resimleri arasındaki köprü, salt kendiliğinde anlamını bulan o saf sanat anlayışıdır” (Antmen, 2009: 149-150).



Resim 17: Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi (30 Numara)*, 1950, tuval üzerine emay, 266,7 x 525,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/>

Aksiyon resmi veya hareketli soyut olarak adlandırılan bu tarzın başlıca temsilcisi olan Pollock, boyayı çubuklarla damlatarak ve kaplardan akıtarak yarattığı hareketli, jestüel

lekelerden oluşan resimleri ile tanınır. “Sonbahar Ritmi-30 Numara” (Resim 17) bu eserlerden biridir.

Pollock’un resimlerinde gerçeküstücülüğün temel aldığı çağrışımlar ve otomatizm kavramlarının etkisi de görülür; bilinci özgür bırakarak, öncesinde herhangi bir tasarım olmadan resim yapmak bu kavramlar ile ilişkilidir. Bu eserlerdeki başlıca özellikler resimlerin büyük boyutlarda ve karmaşık bir yapıda olması, dinamizm ve devinim vurgusudur. Bu resimlerde bütünleşik bir kompozisyon yer almaktadır ve tuvalin tüm yüzeyi eşdeğer bir öneme sahiptir. Sonbahar Ritmi adlı eserde boya akıtılarak ve damlatılarak oluşturulmuş lekeler ile yüzeyde bir derinlik yaratılmıştır. Sarı zemindeki kahverengi gri ve beyaz lekeler arka planda kalırken siyah lekeler ön plana çıkmaktadır. Sanatçının resimsel espası bu şekilde yarattığı söylenebilir.



Resim 18: Mark Rothko, *Beyaz Merkez*, 1950, tuval üzerine yağlı boya, 205,8 x 141 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <http://www.markrothko.org/white-center/>

Pollock'un eserlerinde gördüğümüz şiddet ve dinamizm Mark Rothko'nun eserlerinde yerini sade bir kompozisyona ve dinginliğe bırakır. Soyut Dışavurumcu anlayışın "Boyasal Alan Resmi" tarzında üretim yapan Rothko, eserlerini düz olmayan yumuşak kenarlı dikdörtgen renk alanları yaratarak oluşturmaktadır. "Rengin önemli bir ifade aracı olarak kullanıldığı resimlerinde geniş boyasal alanlara yer veren Rothko, soyut resimlerinin 'soyut' olduğunu kabul etmeyerek, acı, haz, keder gibi duyguların somut bir ifadesi olduğunda ısrar etmiştir" (Antmen, 2009: 156).

Sanatçının "Beyaz Merkez" (Resim 18) adlı eserinde kompozisyon, turuncu zemin üzerine yerleştirdiği pembe, sarı ve beyaz dikdörtgenler ve bir yatay çizgi halindeki siyah lekeden oluşmaktadır. Bu formların geçişlerindeki belirsizlik ve saydam boya tabakaları Rothko'nun resimlerinde sıkça kullandığı bir etkidir. Bu renk blokları ve aralarındaki geçiş dikey yerleştirilmiş büyük boyutlu tuvalde derinlik yaratmakta ve renkler doygunlukları ile ön plana çıkmaktadırlar.

Soyut sanat anlayışı ile dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaşan resmin mekânı da gerçeklikten uzaklaşmış ve bunun bir sonucu olarak perspektif ve doğalcı anlatım ile oluşturulan mekânlar, yerini biçimlerin kendi aralarında yarattığı uzam algısına, renk alanları ile yaratılan bir derinliğe veya hiçliği vurgulayan salt bir boşluğa bırakmıştır.

Her ne kadar soyut resim gözün algıladığı gerçeklikten uzaklaşmayı hedeflemiş olsa da resim yüzeyinde kullanılan renk, form hatta hiçliği ifade eden boşluk bile zihinsel algıda izleyicisini soyut olanı somut olan ile benzeşim kurma eğilimine yöneltmektedir. Dolayısıyla soyut olan zihinsel mekânda somut bir imge ile özdeşleştirilerek algılanmaktadır.

1.3. Figürün Resim Sanatında Tanımı ve İşlevi

Figür kavramı, "Fransızca 'yüz' anlamına gelir; sanatta ise bir çalışmada betimlenen her türlü varlık anlamında kullanılır" (Keser, 2009: 130). Geniş anlamıyla betimlenen doğal veya düşsel varlık ve nesneleri tanımlayan figür dar anlamıyla ise insan ve hayvan bedenini ifade etmektedir. Figüratif resim kavramı da geniş anlamıyla, soyut veya non-

figüratif sanata karşıt bir şekilde doğayı referans alarak gerçek varlık ve nesnelerin betimlemelerini içeren resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır. “İnsan ve hayvan figürlerine dayalı resimler, peyzajlar, natürmortlar, dış mekân, iç mekân ya da doğadan alınmış her konu figüratif resim olarak tanımlanmaktadır” (Keser, 2009: 130). Diğer bir sözlük tanımında figürün dış dünyaya yaptığı göndermeler ile diğer resimsel betimlemelerden ayrıldığına vurgu yapılmaktadır:

“Türkçedeki ‘beti’ sözcüğüyle eşanlamlı gibi düşünülebilirse de beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar” (Sözen ve Tanyeli, 2011: 108).

Bu “sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapan” olarak nitelenen figür, herhangi bir nesne veya varlıktan ziyade bir sanat nesnesi olarak betimlenen insan bedeni, yani insan figürüdür. “İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir” (İskender, 1997: 589). Tarih boyunca farklı yaklaşımlar ile resimlerde betimlenen insan figürü sanatın başlıca ifade biçimlerinden biridir.

“Tarih öncesi çağlarda olduğu kadar, tarihin başlangıcından bugüne dek resim ve heykelde sanatın en büyük konusu insan biçimi çevresinde yoğunlaşmıştır. İlkel toplumlarda büyü ve tören amacıyla yapılan sanatlarda çoğunlukla insan figürü kullanılmış, öteki toplumlarda tarih boyunca dini, politik gücü, gelenek ve görenekleri, toplumun yapı ve değerlerini aktaran konular her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır. İnsan figürü çeşitli dinlerde Tanrı’yı simgelemiş; hemen hemen tüm kültürlerde kutsal bir değer kazanmış ve Batı sanatında biçimlere düzen ilkelerini veren kaynak olmuştur. İnsan figürünün kullanımı kültürel değerler ile toplumun düşünce ve duygu yaklaşımı hakkında sanatta en fazla bilgi verici özelliktir” (Erzen, 1997: 591).

İnsana dair her türlü yaşamsal kesitler insan figürü ile ifade bulurken, insanın doğal durumunu yansıtmının yanı sıra dini hikayeleri betimlemek amacıyla da insan figürü kullanılmıştır. Bir tapınma aracına dönüştürülen dini resimlerde insan figürü, araç olarak kullanılan bir biçimdir. “Batı sanatının figür geleneği gerek idealize etme eğilimden ötürü gerek biçimsel olarak örnek aldığı için eski Yunan ve Roma sanatından

kaynaklanır” (İskender, 1997: 590). Figürün betimlenmesi nesnel gerçekliğini yansıtmaktan ziyade çeşitli üslupsal gerekliliklere ve belirli oranlara sadık kalınarak gerçekleştirilmiştir. Rönesans döneminde de idealist bir sanat anlayışı ile resmedilen insan figürü, zaman zaman da doğalcı bir anlayış ile ele alınmıştır. Özellikle Rönesans dönemindeki hümanist düşünce ile birlikte, insan figürü resim sanatının en temel biçimlerinden biri olmuştur. Birey olarak insanı ön plana çıkaran bu anlayış portre resminin de yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Antik Yunan ve Roma sanatında önemli rol oynayan portrecilik, Ortaçağ’da önemini yitirse de Rönesans ile tekrar gelişim göstermiştir. Portre sanatı figürün diğer kullanım alanlarından farklı olarak sipariş geleneği ile gelişmiştir. Yaygın olarak resmedilen devlet büyüklerinin portrelerinin yanı sıra burjuva ve aristokrasi de portre sanatına ilgi göstermiştir. Sanatçıların kendilerini resmettiği otoportre de portre sanatının bir başka türüdür. Portre sanatında iki temel yaklaşım ön plana çıkmaktadır; bireysel özellikleri yansıtmayı amaçlayan doğalcı anlayış ve idealize etme. Özgün yaratma arzularına karşın modelin kişisel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu, sanatçıların portre sanatındaki başlıca problematiklerinden biri olmuştur. Kimi doğalcı ve idealist anlayışlardan birini ön plana çıkarırken kimi sanatçılar bütünlük bir anlayış benimsemişlerdir. Genel olarak Rönesans portresinde detaycı ve biçimci bir dil hakimdir ve resmedilen kişinin sosyokültürel konumunu, toplumsal statüsünü yansıtmak bu türün başlıca amaçlarından. Anıtsal, dekoratif, edebi, ideal, düşsel, dramatik, melankolik gibi birçok anlamı içinde barındıran portre sanatı, sipariş geleneğinin değişmesiyle birlikte kapsamını genişleterek özgürleşmiş ve figürün başlıca kullanım alanlarından biri olarak İzlenimcilik ve Dışavurumculuk akımları ile doğal betimlemeden uzaklaşıncaya dek sürdürülmüştür. 19. yüzyılda fotoğrafın icadının resim sanatına etkileri doğrultusunda portre sanatı da farklı ifade biçimlerinin geliştirilmesiyle sürdürülmüştür.

Resimde insan figürünün başlıca kullanım alanlarında bir diğeri de nü olarak adlandırılan çıplak insan figürüdür. “Batı sanatının betimleme biçimleri kapsamı içinde, genel olarak çıplak insan, özel olarak da çıplak kadın figürünün bir anlatım aracı olarak kullanıldığı resim türü” (İskender, 1997: 398) olarak tanımlanan nü, Antik Yunan sanatının odak noktalarından biridir. Ortaçağ’da nadir olarak görülen nü resimler Rönesans dönemi ile tekrar yaygınlaşmıştır. Çıplak insan figürünün bir anlatım aracı

olarak kullanılması Rönesans'ta idealist bir anlayış ile ele alınmış ve daha sonraki dönemlerde de farklı biçimlerde sürmüştür. Nü figür, genel anlamda çıplaklıktan, sanatsal bir biçim olarak ayrılmaktadır. Çıplak olma durumu ile nü eserlerdeki çıplaklık arasındaki ayrım şu şekilde ifade edilmektedir:

“Çıplak olmakla, bir sanat yapıtında ‘çıplak’ olarak betimlenmek arasında kesin bir ayrım vardır. Çıplaklık insanın doğal bir durumu, ‘çıplak’sa belli bir düzen ve uyum duygusu aracılığıyla günün yaklaşımı gereği idealleştirilmiş ya da cinselliğe varan bir çekiciliğe kavuşturulmuş “çıplak insan figürü” demektir. Bu bağlam içinde çıplak, İngiliz sanat tarihçisi Kenneth Clark’a göre bir sanat konusu değil, sanatın kendine özgü geliştirdiği bir görme biçimi ya da İngiliz sanat eleştirmeni John Berger’in dediği gibi, seyredilebilir bir nesne haline indirgenmiş çıplak kadın figürüdür” (İskender, 1997: 398).

John Berger (2012: 54), “Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır” cümlesi ile bu ayrımı ifade etmekte ve çıplak vücudun bir sanat nesnesi olarak görülmesine değinmektedir. Bu seyirlik çıplaklık, figürü de bir anlatım aracı olmaktan ziyade amaç olarak ortaya koymaktadır. Figürün sanat alanında kullanımı çıplak ve giyinik olma açısından ayrıştırıldığında beden kullanımı amaç edinmesiyle nü figür diğer figür kullanımlarından ayrılmaktadır:

“Sanat alanında beden, genel olarak insanın sosyo-kültürel bir konumunu, bir statüsünü göstermede araç yapıldığı zaman giyinik, örtülü (az ya da çok, ama mutlaka örtülü) ifade edilmiştir. Çıplak beden ise, amaç olarak ele alındığında erotik sanatı ve nü sanatını, araç olarak kullanıldığında da pornografiyi ortaya çıkarmıştır denebilir” (Erinç, 1995: 125).

Dönem dönem estetik, aşk, güzellik gibi simgesel anlatımlar adına kullanılan nü figürler kimi zaman ise ahlaki mesajlar içermekte kimi zaman da cinsellik ve erotizmi vurgulamaktadır. Çıplak insan figürü çeşitli dönemlerde anatomik gerçekliğin bir anlatımı olarak da resmedilmiştir. Her dönemde o dönemin sosyal koşulları ve sanat anlayışına göre biçimlenmiş ve anlamlandırılmıştır. 19. yüzyılda gelişen akımlar ile birlikte, çıplak insan figürü bu akımların üslup, ilke ve kurallarına göre resimlerde yer almaya devam etmiştir.

İnsana dair her türlü yansımanın ifade biçimi olarak figür din inanış, gündelik yaşam, haz, eğlence, iş gibi sayısı çoğaltılabilecek her türlü konunun başlıca biçimi olmuş ve birçok farklı yaklaşım ile ele alınarak betimlenmiştir. Sanatçının kendi dünyasına bakış açısını yansıtmaya ve özgürleşmeye başlaması ile figürün sanat alanında kullanım amaçlarını da değiştirmiştir. Figür, sanatçının bazen bir protesto bazen de düşsel dünyasını yansıtmaya aracı olarak sanat alanında sürekli bir değişim içinde varlığını sürdürmüştür. Modern görüntü oluşturma teknolojisi olarak fotoğrafın sanatta yarattığı devrim niteliğindeki etkiden, resim sanatı da büyük ölçüde etkilenmiş ve sınırsız sayıda çoğaltılabilen dijital görüntüye karşın kendini dönüştürerek yoluna devam ederken figürün sanattaki yeri de aynı doğrultuda önemini korumuştur.



BÖLÜM 2: RESİM SANATINDA FİĞÜR-MEKÂN İLİŞKİSİNİN TARİHSEL SÜRECİ

2.1 Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisine Tarihsel Bakış

Tarihsel dönemlerde toplumun yapısı, kültürü, inanç sistemi ve dünya görüşü dönemin estetik anlayışına yansımakta ve sanat üretim biçimlerinde de bunun izleri görülmektedir. Bu etkileşim, resim sanatının başlıca tasvir unsuru olan figür ile onun bulunduğu yeri ve çevresini temsil eden -yahut yalnızca bir fon görevi gören- mekân arasındaki ilişki düzenlenirken de meydana gelir. Çağın insanını bireyi ve dış dünyayı algılama biçimi ile sanat alanında tasvir edilen gerçekliği, figür ve mekânı alımlaması arasında bir özdeşlik mevcuttur. Dolayısıyla resim sanatında figür-mekân ilişkisini tarihsel süreçte değişimi, zamanın ruhu ile yakından ilintilidir. Çeşitli dönemlerde ortaya çıkan, değişen, dönüşen görme biçimleri düşünce ile imge arasındaki bağlantılar doğrultusunda şekillenmektedir. Resimsel tasvirdeki biçim ve yöntemleri değerlendirirken de tarihselliğin ve bu bağlantıların göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Resimde figürün tarihinin, resmin tarihi hatta sanatın tarihi ile aynı başlangıç noktasını paylaştığı söylenebilir. İlk örnekleri Buzul Çağı'na kadar uzanan prehistorik mağara ve kaya üstü resimlerinde ilk olarak hayvan figürleri tasvir edilmiştir. İnsan figürlerinin sayısı azdır. Avrupa, Avustralya ve Afrika'da bulunan mağara resimlerinde tasvir edilen bu figürler kimi zaman tekil olarak, kimi zaman da genellikle av ve savaş sahnelerini betimleyen konular kapsamında bir arada resmedilmişlerdir. Dinsel, dekoratif veya büyüsel amaçlarla yapıldıkları düşünülen bu resimlerde mekâna ait çevresel betimlemeler gözlemlenmez ancak boyut kazandırmak adına duvardaki şekillerden yararlanıldığı düşünülmektedir. Tarihöncesi dönemde mekânın resme dahil olduğu tek istisna "Çatalhöyük'te bulunan bir duvar resmidir. Bu resimde, önde Çatalhöyük yerleşkesi, arkada Hasandağ olduğu düşünülebilecek bir yanardağ konisi gözlenir..." (Tanyeli, 1997: 1193). Bu resim, resimsel bir mekân yaratma çabasının ilk örneği olarak yorumlanabilir. Ancak bu örnekte bir figür betimlemesi bulunmadığından figür-mekân ilişkisinden söz edilememektedir.

Antik Çağ'da, Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında üretilen sanatta, figür ile beraber, çevresel öğelerin belirli bir düzeyde de olsa tasvir edildiği görülmektedir. Bu betimlemelerde mekâna ait öğeler simgesel olarak yer almaktadırlar. Bu sembolik öğeler figürün bulunduğu çevreyi betimlemekten veya figürün arkasında bir fon görevi görmekten ziyade, sadece sembolik olarak olayın geçtiği yeri çağrıştırmaya amacıyla resimsel düzlemde yer almaktadırlar. Bu dönemde figür ile mekân resim düzleminde bir arada yer almaktadırlar ancak gerçek anlamda bütünleşik bir ilişki yapısından söz etmek mümkün değildir. Genellikle tekil formlar olarak resim düzleminde yer alırlarken, betimlenen figürün ilişki içerisinde olduğu nesne tasvirlerinden söz edilebilir.

Figür, tüm bu dönemlerde -resim sanatının tarihi boyunca olduğu gibi- tasvir edilen başlıca biçim iken, mekânın gerçek manada tasviri ise özellikle Antik Yunan ve Antik Roma sanatlarındaki betimlemelerde ortaya çıkmaktadır. Antik Yunan'daki vazo resimlerinden mekâna ait mimari öğelerin ve manzara motiflerinin süsleme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Roma sanatında ise sanatçıların ışık ve gölge ile nesneleri üç boyutlu görünmesini sağlamayı başardıkları resimler bulunur. Ev içlerine yapılan fresklerde resmedilen sütun ve kemerler ile üç boyutlu bir mekân yanılsaması yaratılarak izleyicinin resmedilen figürler ile aynı ortamda bulunuyormuş izlenimi yaşaması sağlanmaktadır. Bununla beraber Antik dönem sanatında parçaların bütünle ilişkisini düzenlemek adına çeşitli oranlar geliştirilmiştir. Figürler baş ve boyları arasındaki büyüklük ilişkisi oranlarla belirlenirken, üç boyutlu uzayın iki boyutlu düzlemde nasıl gerçek manada temsil edileceğine dair matematiksel ve geometrik çalışmaların ışığında çeşitli perspektif uygulama yöntemleri de geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Figürün içinde konumlandırıldığı mekân ve aralarındaki ilişki bağlamında perspektifin tarihsel dönemlerde yaşadığı evrim, mekânın algılanma ve betimlenmesinde yaşanan değişimleri ortaya koyacak başlıca unsurlardan biridir. Ortaçağ'ın ardından Rönesans ve Yeniçağ'da resim sanatının başlıca problematiklerinden olan perspektifin nasıl uygulanması gerektiği konusundaki tartışmalar dönemin sanatının kurallarını belirlemiştir.

2.1.1. Figür-Mekân İlişkisi Bağlamında Perspektif: Pavel Florenski ve Erwin Panofsky

Bir mimar olan Leone Battista Alberti, aynı zamanda sanatın kuramsal tarafı ile ilgilenmiş 1436 yılında yayımlanan “*Resim Üzerine*” (*Della Pittura*) adlı ilk kitabında perspektif ve oran ile ilgili “bilimsel bir temel kurmaya çalışmış ve özellikle, nesnelerin görüntülerinin uzaklıkla orantılı olarak küçülmesi konusuna eğilmiştir. Kitabı, perspektifle ilgili yazılmış ilk kuramsal yapıt olarak nitelendirilmektedir” (Erkin, 1997: 55). Ancak perspektifin tarihi Antik Mısır’a kadar uzanır. Nesnelerin görüntüsünün insan gözüne yakınlaştıkça büyüdüğü, uzaklaştıkça küçüldüğü fikri birçok dönemde bilinmektedir. Ancak bu prensibin nasıl işlediğinin kurallara bağlanarak açıklanması yüzyıllar sürmüştür.

Resimde mekânın tarihi büyük oranda perspektifin tarihi ile anlaşılabilir. Resimde perspektifin ustaca kullanımı Rönesans dönemi ile özdeşleştirilse de aslında daha önceki dönemlerde de perspektif kullanımı söz konusudur. Ancak her dönemde ressamın geliştirdikleri perspektif anlayışı ve perspektifin uygulanma esasları birbirinden farklıdır. Dönemin dünyayı, evreni, algılama şekli ile resimsel mekânı algılama şekli belirli oranlarda örtüşmektedir. Toplum o dönemde dış dünyayı zihninde nasıl anlamlandırıyor ise izleyici olarak resmin karşısında yer aldığı da resmin tasvir ettiği dünyayı algılarken aynı bellek ve refleks devreye girmektedir.

Pavel Florenski’nin 1920 yılında Moskova’da kaleme aldığı “*Tersten Perspektif*” adlı metin, perspektif ile ilgili önemli tarihsel süreçlere değinir ve perspektif ile mutlak bir temsilin sağlanabileceğine dair fikrin kuramsal temellerini sarsmaya yönelik bir eserdir. “Dünyanın perspektifle oluşturulmuş imgesi bir algı durumu değil, olabildiğince güçlü ve fazlasıyla soyut bir düşüncelerin taleplerinin sonucudur” diyen Florenski (2013: 110), Ortaçağın ardından oluşan merkezi perspektifi öznellikten uzak olarak niteler ve “eğer doğal algısına sadık kalmak istiyorsa” sanatçının buna ihtiyacı olmadığını ifade eder. Görüneni olduğu gibi temsil edilmesi fikrine dayanan natüralist üslubu eleştiren Florenski, matematiksel ve fiziksel nedenlerden ötürü üç boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeyde tam anlamıyla temsiline mümkün olmadığını savunmaktadır. Tek merkezli olan perspektif yerine “tersten perspektif” olarak nitelediği çok merkezli

anlayışı savunur ve bu şekilde yapılan temsilin insanın mekânı algılama biçimine daha uygun olduğu fikrindedir. Florenski'nin düşüncesine göre tersten perspektif:

“...becerilememiş, yanlış anlaşılmış ya da kötü uygulanmış bir doğrusal perspektif değildir kesinlikle. Aksine tersten perspektif, özel bir dünyayı kavrama biçimi, olgun ve kendine özgü bir temsil yöntemi olarak görülmelidir. Bu yönteme düşmanlık duyulup nefret edilebilir belki, ama hakkında asla acımayla dolu ve küçümseyici bir tavırla konuşulmaması gerekir” (2013: 77).

Florenski'nin tersten veya tersine çevrilmiş perspektif olarak nitelediği çok merkezli perspektif anlayışı, 14., 15., kısmen de 16. yüzyıllara ait ikon resimlerinde kullanılan perspektif anlayışını işaret eder. Bu resimlerde merkezi perspektif anlayışının aksine perspektifi ortaya koyan doğrular bakış noktasından resmedilen imgeye değil tam tersine resmedilen imgeden bakış noktasına doğru yönelir ve bakış noktası her nesne, figür ve mekânsal öge için farklı konumlandırılabilir. Dolayısıyla, gerçekliğin normalde aynı anda görülemeyecek yüzeyleri temsilde aynı anda görülebilmektir. Bu çok merkezli temsil anlayışı, mekânın ve nesnelerin yanı sıra -özellikle başın bir yana dönük olduğu durumlarda burnun iki yan yüzeyinin de görülecek şekilde resmedilmesinde- figürlerde de gözlemlenmektedir. Dolayısıyla figür ve resmin mekânı arasında perspektif anlayışı olarak bir ortaklık söz konusudur ancak, merkezleri birbirlerinden farklıdır. Florenski (2013: 44-46), sanatçıların bu ve benzeri tutumlarının, bozulmuş veya hatalı perspektif anlayışlarından kaynaklandığı düşüncesinin doğru olmadığını ve bunların naif, çocuksu çizimler olarak nitelenemeyeceğini belirterek, “perspektif yasalarına aykırı davranmanın, ikon ressamının hoş görülebilir güçsüzlüğünü değil, ressamın içinde yatan pozitif gücü gösterdiği” fikrini savunmakta ve “ikonların paralel perspektife uygun düşmeyen yanlarının raslantısal olmadığını ve perspektif yasalarına bu şekilde aykırı davranılmasının estetik açıdan taşıdığı verimliliği” vurgulamaktadır.

Perspektifin, tiyatronun sahne tasarımında bir gerçeklik yanılsaması yaratmak adına resimden yararlanmasıyla kullanılmaya başlandığını belirten Florenski, bunun resmin temel amacı olmadığını düşünür. “Dekorasyon doğası gereği yanıltmacadır, ama güzel bir yanıltmacadır. Arı sanat ise yaşamın yerine geçen değil, ona tüm gerçekliği simgesel olarak işaret eden yaşamsal hakikattir, en azından böyle olması için çabalar” (2013: 56). İlk perspektif kuramcılarının tiyatro izleyicisinde bir mekân yanılsaması yaratmanın

kurallarını belirlemek amacıyla olduğunu iddia eden Florenski (2013: 61), perspektifin asıl kökeninin tiyatrodan olduğunu, fakat bunun nedeninin yalnızca perspektifin ilk kullanım alanının tiyatro olması olmadığını ifade eder. Onun için zaten “dünyanın perspektif ile yapılan temsili teatraldır.” Merkezi perspektif kurallarının kullanılmama nedenlerine ilişkin fikirlerini şu şekilde ifade eder:

“Tüm bunlardan yola çıkarak Yunanistan’da perspektifin en geç İÖ 5. yüzyıldan itibaren biliniyor olduğunu söyleyebiliriz. Eğer perspektif şu ya da bu nedenle kullanılmamışsa, buradan, daha farklı ve daha derinlerde yatan nedenlerin, arı sanatın en önemli koşullarının etkili olduğu anlaşılıyor. Bu denli ileri matematiksel bilgi düzeyine erişmişken ve eski ustalar böylesine gelişmiş bir geometrik gözlem gücüne ve deneyimli bir göze sahipken, onların dünyanın güya sıradan görme edimine özgü perspektifliğini fark etmediğini ya da bu olguyu elementer geometrinin teoremlerine uygun düşecek şekilde kolayca kullanabilecek durumda olmadığını söylemek hem olanaksız hem de çok saçma olurdu. Bu durumda, perspektif kurallarını yalnızca istemedikleri, buna gereksiz buldukları, sanatsal olmadığını düşündükleri için kullanmadıkları konusunda şüphe duymak pek mümkün görünmüyor” (2013: 58).

Ortaçağ’da yanılsamacılığın ve perspektif ile yaratılan mekânsallığın ortadan kalkması, figür ile mekân arasında gerçeğe uygun oranların olmayışı ve gerçeklikten giderek uzaklaşılması sonucunda, o dönemdeki ustaların mekân kavrayışlarının olmadığı, renklendirmede keyfi davrandıkları, cisimlerin aynı anda birçok yüzünün gösterilmesinin bilgisizliğe dayandığı düşüncelerini bir küçümseme olarak yorumlayan Florenski, bunun aydınlanma felsefesinin bir tutumu olarak, tüm tarihi olguların, 19. yüzyılın ikinci yarısının olgularına benzer olup olmaması açısından değerlendirilmesinin bir sonucu olduğunu belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:

“Antikçağ sanatında eskil çağların tapınç nesnelerinden güzele, sonra duyusala, sonunda da yanılsamacı olana geçişin bu tarihçiler tarafından niçin bir ilerleme olarak görüldüğü böylece anlaşılır hale geliyor. Ortaçağ ise yanılsamacı sorunlardan gerçekten de bilinçli olarak uzak kalmıştı ve amacı benzerlikler yaratmak yerine, gerçekliği simgesel olarak temsil etmenin yollarını aramaktı - bu nedenle de bir çöküntü dönemi olarak görüldü. Sonuç olarak, Rönesans’la birlikte başlayan ve kararlı bir tavırla, simgelere yaratmanın yerine yanıltıcı

taklitler oluşturmaya koyan Yeniçağ sanatı gizli bir anlayışla geniş ve ıssız bir düzlüğe çıkarılarak 19. yüzyıla kadar getirildi. Tarihçilere göre sanat tartışmasız olarak kendini kusursuzlaştırmaktaydı” (2013: 66).

Florenski, natüralist anlayışın doğal olanı olduğu gibi yansıtma iddiasında perspektife, dolayısıyla matematik ve geometriye bu kadar mecbur olmasını doğallıkla ilişkilendiremiyordu. Yine de onun itirazı tamamen perspektifin kendisine değildir. Onun itiraz ettiği nokta şuydu: “Kendi özüne uygun olarak perspektife ne kadar büyük bir değer biçmemiz, ne denli büyük saygı duymamız gerekse de, onu basit, doğal ve insan gözünününe doğrudan benzeyen bir görme biçimi olarak düşünmeye kesinlikle hakkımız yoktur” (2013: 86). Florenski’nin karşı çıktığı perspektifin tek doğru olduğu, doğal algımızın da perspektifsel olduğu düşüncesi idi. Bu itirazı altı kuramsal temel üzerinden tartışmaktadır. Önce üç boyutlu dünyanın -dördüncü boyut olan zamanı iymser bir şekilde işin dışında tutarak- iki boyutlu bir yüzeyde gerçek anlamda bir temsiline mümkün olabilmesi için altı kuramsal temel öne sürmekte ve sonrasında perspektife ilişkin bu altı kuramsal temelin yaşanan gerçeklik ile örtüşüp örtüşmediğini sorgulamaktadır.

Doğrusal perspektifin ortaya çıkmasına neden olan yaşamsal koşullar ile beraber sanatçı bir temsil oluştururken devreye giren kuramsal temellerden birincisini şu cümle ile ifade eder “Bunlardan ilki, reel dünya uzayının Öklid uzayı olduğu inancıdır. Bu, izotop, eştürden, sonsuz ve sınırsız, eğriliği sıfır olan üç boyutlu bir uzaydır” (2013: 126). Şeylerin üç boyutunun da yassılıktan uzak, mutlak doğrusal, yer ve yöne göre değişmez bir ölçüte sahip olarak algılanmasına vurgu yapar ve Florenski’ye göre doğrusal perspektifin uygulayıcısı olan sanatçı, “dünyanın Öklidci anlamda bir yapısı olduğu ve onun Kantçı anlayışla kavranabileceğine inanır” (2013: 126). Kantçılığın özneyi ön plana çıkaran anlayışına paralel olarak perspektifte bakışı belirleyen noktanın, uzayda belirlenebilecek tüm noktalardan ayrıcalıklı olmasının tek nedenini sanatçının sağ gözü olan optik merkezi belirlemesi olduğunu ifade eder ve bu kuramsal temellerin ikincisidir. Bir diğeri, sanatçının iki gözünün olduğu ve bu sayede üç boyutlu algıya sahip olabildiğinin göz ardı edilmesine işaret eder ve bu durumun özeti “sanatçının dünyasının bütünü artık gözlemleyen sanatçıyla değil, sadece onun sağ gözüyle ilgilidir” (2013:127) cümlesidir. Bu sanatçının hareketsizliği ve temsil edilmeye çalışılan

gerçekliğin hareketsiz, değişmez ve devinimsiz olarak tasarlanması diğer iki kuramsal temeldir. Altıncısı ve sonuncusu ise “tüm psiko-fizyolojik görme süreçleri görmezden gelinir” (2013:128) fikridir. Florenski’ye göre ancak bu altı kuramsal temelin tümü sağlanırsa “dünyadaki dış yüzeylerin noktalarıyla, perspektife uygun bir resim olması gereken suretin noktaları arasında bir eşleme yapmak mümkün olabilir” (2013: 128). Tüm bunların, tüm koşullarda geçerli olacak şekilde sağlanmasının imkansızlığına dikkat çeken Florenski, bu olsa bile ortaya çıkan temsili şöyle niteler:

“Tüm bunlar gerçekleştikten sonra elde ettiğimiz tümleşik resim, salt sanatsal özellikler taşıyan resimle elbette örtüşmeyecektir, çünkü burada önceden varsayılmış olan mekân anlayışı ile -bu anlayış mekânı kendi içine kapalı bir bütünlük olarak temsil etmeyi gerektirdiği içindir ki- sanatsal temsildeki mekân anlayışı arasında örtüşme yoktur” (2013: 129).

Bu altı kuramsal temelin yaşanan gerçek deneyim ile olan tutarsızlığını da ortaya koyan Florenski, Öklid uzayının sayısız uzaydan biri olduğunu ve fiziksel gerçeklik ile tamamen örtüştüğüne dair bir temelin bulunmadığını düşünmektedir. Uzamın sadece geometrik ve matematiksel olarak algılanarak koku, tat alma, dokunma gibi duyumsamalar ile oluşan fizyolojik uzamın göz ardı edildiğini ifade etmektedir. Sanatçının yalnızca bir kuramdan hareket ederek gördüğünü bu kurallar doğrultusunda yansıtmasına da karşı çıkar: “Onun görüşü, görme organının hakiki doğasına bağlıdır, Kant’ın tarif ettiği bir dünyaya değil, ve ayrıca, Öklid geometrisinin yasalarına kesinlikle tabi olmayan gerçekliği çizmek zorundadır” (2013: 134).

Bakışı belirleyen tek bir noktanın durma noktası olarak belirlenmesi ve diğer tüm durma noktalarının görmezden gelinmesinin herhangi bir haklı gerekçesi olmadığını belirten Florenski, ayrıca sanatçının ikinci bir gözü olduğunu ve oturuyor olsa dahi her zaman devinim halinde olduğunu ifade ederek tek bir mutlak bakış noktasına ilişkin kuramsal temelleri de çürütmektedir. Bu konuda benzer bir itirazı Jacques Lacan’da ifade etmektedir. Geometral alan adını verdiği üçgen görme şeması ve görme alanının özne ile olan ilişkisinden bahseden Lacan (2013:104) şöyle der: “Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim.”

Şeylerin durağan, hareketsiz olarak tasvirinin, hareketli gerçeklik ile örtüşmediğini belirten Florenski, gerçeklik ile kurulacak canlı ilişkiden elde edilen izlenimlerin bir sentezinin ortaya koyulmasının gerekliliğine dikkat çeker. “Gerçekte eşzamanlı olarak gördüğümüz hiçbir şey yoktur” (2013: 139) diyerek art arda gördüğümüzü belirten Florenski, insan bilincinde imgenin tek bir merkezden algılanmadığını aksine çok merkezli perspektifin insanın görsel algılama biçimini daha iyi yansıttığını düşünmektedir. Perspektife ilişkin kuramsal temellerin haklılığını bu şekilde sorgulayan ve çürüten, gerçeklik ile onun temsili arasındaki ilişkiyi ve gerçekliğin temsil edilmesinde işleyen geometrik bir olgu olarak merkezi perspektifi eleştiren Florenski’nin fikirleri kendisinin şu cümleleri ile özetlenebilir:

“Gerçi bir cisim bir düzlem üzerinde temsil edilebilir, ama bunu aynı zamanda temsil edilen nesnenin biçimini de koruyarak yapmak mümkün değildir. Oysa temsili sanatta önemli olan yalnızca biçimdir. Ve sonuçta (gerçekliğin yanılsamacı bir imgesini yaratma iddiasını taşıdıkları sürece) resim sanatı ve tüm güzel sanatlar için genel olarak şu yargıya varılması gerekiyor: Natüralizm asla ve asla mümkün değildir!...Temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece işaret ederek gösterebilir ya da ima ederek anlatabilir. ... Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. ...Tıpkı teknik çizimin diğer tür ve yöntemleri gibi perspektif de yaratıcı bilince çok uzaktır” (2013: 121-122,125,141).

Pawel Florenski gibi görünen gerçeklik ve onun perspektif ile yapılan temsili arasındaki tutarsızlıkları ifade eden bir diğer isim de sanat tarihçisi Erwin Panofsky’dır. 1927’de yayımlanan “*Die Perspektive als Symbolische Form*” adlı “denemenin çevresinde dönen tartışma Panofsky’nin perspektife binaen yapılmış resimlerin mutlak gerçekliğe, bizim fiilen gördüğümüz haliyle mekânı sunma iddiasına sahip olmadığı yönündeki değerlendirmesinden doğmuştur” (Holly, 2016: 188). Florenski’nin öne sürdüğü kuramsal temeller gibi Panofsky (2017: 11) de merkezi perspektifin iki temel öncüden hareket ettiğini söyler: “Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur”. Panofsky, sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonu oluşturmak adına kabul edilen bu öncülleri gerçekliğin cüretkâr

soyutlamaları olarak niteler. Oluşturulan bu mekânın psikofizyolojik mekânın zıddı olduğunu vurgular ve Ernst Cassirer'in psikofizyolojik mekân anlayışı ile ilgili görüşlerini aktarır:

“Algı sonsuzluk kavramını tanımaz; daha baştan, algılama yetisinin belli sınırlarına, dolayısıyla da bilinçli olarak sınırlandırılmış mekâna bağlıdır. Ayrıca nasıl algılanan mekânın sonsuzluğundan söz edemiyorsak homojenliğinden de söz edemeyiz. ... Yerler ve yönler bakımından katı bir aynılık söz konusu değildir, aksine yerlerin her biri, kendine ait bir özgünlüğe ve kendine ait bir değere sahiptir. Görmenin mekânı gibi dokunmanın mekânı (Tastrum) da, Euklides geometrisinin metrik mekânının aksine, anisotropiktir (eşyönsüzdür) ve homojen değildir: Mekânsal düzenlenişin ana yönleri -ön-arka, alt-üst, sağ-sol- bu iki fizyolojik mekânda (görme ve dokunmanın mekânında) birbirleriyle eşdeğer değildir” (2017: 12).

Homojenlik ve sonsuzluk kavramlarının gerçek mekânın deneyimlenmesine yabancı olduğunu ifade eden Panofsky, insanın sabit tek bir gözle değil hareketli iki gözle gördüğü gerçeğinin, psikolojik koşullara tabi optik imge ile mekanik koşullara tabi retina imgesi arasındaki farkın ve görüntünün düz değil içbükey eğriliğe sahip bir yüzeyde oluştuğunun görmezden gelindiğini vurgular. “Perspektife uygun bir konstrüksiyon, psikofizyolojik mekâna özgü bu yapıdan tamamen ayrılan bir soyutlamadır” (Panofsky, 2017: 13) diyerek gerçeklik ile konstrüksiyon olarak adlandırdığı temsil arasındaki tutarsızlığı ifade etmektedir. Panofsky, bu bağlamda, “dünyayı gözlerimizin gördüğü şey olarak temsil ettiği iddiası temelinde perspektife karşı çıkar” (Holly, 2016: 193).

“Temsil her zaman bir göstergedir ve aslında ister perspektifle yapılmış olsun ister olmasın, her türlü temsil böyledir” (Florenski, 2013: 114). Dolayısıyla tüm bu tartışmanın resimdeki figür-mekân ilişkisi açısından önemi; çağın ruhunun, sanatın varlığını nasıl biçimlendirdiğine ilişkindir. Buradan çıkan sonuç; öznenin figür, dünyanın mekân ile olan özdeşliği ve ister gerçeğe ister temsile yönelsin bakışın bir olduğu gerçeğidir.

2.1.2. Rönesans Dönemi ve Sonrasında Figür-Mekân İlişkisi

Hristiyanlığın kabulünden sonra Avrupa'da toplumsal yaşam, dinin baskısı altında şekillenmiştir. Kilise, krallığın da üstünde bir yönetim mekanizması işlevi görmüştür. Sanata da bu çerçeveden bakıldığında ortaçağda sanatın bağımsızlığından söz edilmesi mümkün değildir. Ortaçağ boyunca İncil'i tasvir etmeyi amaçlayan sanat, kilisenin hizmetinde bir meslek alanı olarak kabul edilmiştir. Duvar resimleri, paneller, taşınabilir ikonlar, heykeller gibi birçok sanat eseri, hem içerik hem de işlevsellik açısından dine hizmet etmiştir. Resimlerin birçoğunda üslupsal bir ayrıcalık yerine geleneksel bir yaklaşım görülmektedir. Betimlemeye dayalı olan resimlerdeki mekân da, çoğunlukla altın yaldızlı bir fondan ibarettir. Tanrısal alemin yüceliğini vurgulamak adına arka planın altın sarısı yaldız ile kaplandığı bu pano resimlerinde, figürler arasında öneme bağlı hiyerarşik bir yapı dikkat çekmektedir. Hangi figürün nasıl görüneceğine dair kalıplaşmış biçimlerin dışında bir üretim o günün sanatçısı için düşünülebilir bir şey değildir. Nitekim sanat ve zanaat arasında net bir ayrım var olmadığından sanatçının diğer zanaatkarlardan ayrıcalıklı bir durumu da söz konusu değildir.

Rönesans döneminde ise doğa ve yaşam arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Dini resimler yine Avrupa sanatının merkezindedir. Ancak, İncil'i tasvir etme biçimi, ortaçağın geleneksel kurallarının dışına çıkarak, gündelik hayatın izlerini taşıyan doğalcı bir üslupla ele alınmıştır.

“Sanatların ve bilimlerin o baş döndürücü canlanması Rönesans on dördüncü yüzyıl İtalyası'nda başladı, antikiteye dönük yeni bir ilgi ve farkındalıktan, yaygın ekonomik refahtan, doğal ve seküler dünyaya dönük yeni keşfedilen hayranlıktan doğdu. Görsel sanatların konumu değişti, giderek ve geri döndürülemez biçimde zanaatler sanata dönüştü ve zanaatkârlar sanatçılaştılar. Rönesans sanatının lineer perspektif icadı, anatomik gerçekliğe ampirik bir ilgi ve kompozisyon uyumuna ve Klasik güzelliğe odaklanma gibi karakteristik özellikleri dönemin edebiyatta, bilimde ve felsefede yaşanan gelişmeleriyle yakından alakalıdır. Floransa, Roma ve Venedik İtalyan Rönesansı'nın merkezleriydiler, ancak önemli gelişmeler yarımada'nın tüm farklı şehir-devletlerinde yaşandı” (Fortenberry ve Melick, 2015: 308).

Rönesans ile birlikte yeniden doğan antik Yunan ve Roma'nın kültürü ve dünya görüşü ile insan ve bilim merkeze alınmıştır. Toplumda yaşanan radikal dönüşüm, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin beraberinde birçok anlayış değişmiş, kilise kurumunun toplum üzerindeki etkisinin azalması ile sanat üzerindeki etkisi de azalmıştır. Toplumun, ilahi olan öteki dünyadan nesnel dünyaya yönelen algısı dönemin sanatına da aynı şekilde yansımaktadır. Dini içerikli sanat varlığını sürdürmektedir ancak Ortaçağ'ın çizgisel ve düz üslubuna karşın daha doğalcı bir anlatım biçimi kazanmıştır.

Rönesans'a değin diğer zanaatkarlardan ayrı tutulmayan ressamların bu dönemde kendi kişisellikleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Tasvirin dini sınır ve kurallarından sıyrılan sanatçılar resimde perspektif, üç boyut verme, ışık-gölge, uyum ve denge gibi öğelerin nasıl düzenlenmesi gerektiğinin üzerinde durarak görünen gerçekliğin nasıl daha iyi yansıtılabileceği ile ilgilenmişler ve resim sanatında gelişimler yaşanmıştır. Rönesans sanatçıların perspektifi geliştirerek matematiksel olarak rasyonelleştirmeyi başarmalarının ve antik döneme öykünmenin bir sonucu olarak resimlerin mekânlarında antik dönemin mimarisine sahip klasik yapılar görülmektedir. Kimi zaman konular da o döneme ait pagan kültüründen seçilmektedir.

Çağın dünya algısına paralel olarak resim de gerçekliğe yönelmiş ve natüralist anlatım tarzı gelişerek yaygınlaşmıştır. Figürlerin doğa ile birlikte resmedilmesi ve manzara resmi de bu dönemde yaygınlaşmış, mitolojik ve tarihsel konulu resimlerin de sayısı artmıştır.

Özellikle kuzeydeki kentlerde ticaretin gelişimi ile beraber doğan kentsoylu sınıf dönemin toplumsal ilişkilerini ve kültürünü etkilemiştir. Sanat tüketicisi bir konuma gelen bu varlıklı kesim, kendi evlerini dekore etmek adına siparişler ile sanatçılara destek vermişler ve birey kavramının ön plana çıkmasının da etkisiyle, görünümlerini ölümsüzleştirmek adına portre resimlerine ilgi duymuşlardır. Yeni üslup taleplerinin artması ile beraber sanatçılar da özgün ifade biçimleri geliştirme ve yenilik arayışına girmişlerdir. Böylece resimlerde dini karakterler dışındaki figürler de sıklıkla görülmeye başlanır ve gündelik yaşam resmin konularından biri haline gelmiştir. Resimlerdeki mekânlar da bu gelişmelere paralel olarak dünyevi gerçekliği, gündelik mekânları yansıtmaya başlamıştır.

Rönesans döneminde resim sanatında elde edinilmeye çalışılan doğallık ve fiziksel dünyanın gerçekçi bir biçimde temsilinin sonucu olarak figür ve mekân bir arada ve aynı gerçekçilikte resmedilmiş, sembolik ve soyut mekân anlayışının yerini üç boyutlu uzam ve mimari öğeler almıştır. Sonrasında gelişen maniyerist üslupta ise figür ve mekânda bir yapı bozum ve keyfilik ön plana çıkmaktadır. Bu Rönesans'ın doğalcı anlayışının, denge ve uyum ilkelerinin aksine bir tutumdur. Kompozisyona hareket katmak amacıyla birbirinin içine geçmiş figürler ile oluşturulan karmaşık kompozisyonlar, figürlerin deformasyonu, düşsel nitelikteki mekânlar, abartılı ve parlak renk kullanımı maniyerist üslupta öne çıkan özelliklerdir.

“Resimlerde Tanrı'ya ulaşma çabalarıyla uzayan, deforme olmuş figürler yerçekiminin ortadan kalktığı, boşluk duygusu yaratan ve gerçeklikten uzaklaşmış tanımsız alanlarla ilişkilendirilir. Resimlerdeki figürlerin deformasyonu ve mekânların soyutlanması, özellikle yer çekiminin etkisinin ortadan kalkarak gökyüzüne doğru uzanan figürlerle Tanrı'ya ulaşma çabaları ve Tanrısal olana hayranlığın bir göstergesi olmuştur” (Şentürk, 2016: 123).

Dinsel ve duygusal temaları ön plana çıkaran Maniyerizm, kolektif bir sanat üslubundan veya bir akım olmaktan ziyade bireysel üslubu ön plana çıkaran bağımsız sanatçıları nitелеmektedir. Ardından gelen Barok dönemde resim, duylara hitap eden gösterişli bir anlatıma sahiptir. Protestan reformuna karşı Katolik kilisesi, verdiği resim siparişleri ile inananlara mesaj vermeyi amaçladığından dinsel temalar yaygındır. Öte yandan krallık ve imparatorlukların resim siparişlerinde ise ihtişam ve zenginlik vurgulanmaktadır. “İtalyan Baroku'nun taşkın dinamizmiyle zıt bir şekilde Fransız Baroku; saygınlık ve arınmışlık peşindeydi: Klasisizmin kurallarıyla açıktan oynamak yerine sanatçılar bu kurallar dahilinde çalışmayı yeğlediler” (Fortenberry ve Melick, 2015: 282). Süslemecilik, kuvvetli ışık ve gölgenin vurgulanmasının yanı sıra figürlerde duygusal ifadeler barok üslubun temel özelliklerindendir. Resimlerin açık ve diyagonal kompozisyonlar tercih edilmektedir. Barok resimde:

“açık ve hareketli kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı bütünleştirilmiş, adeta izleyici resme dahil edilmiştir. Rönesans resminin figürlerinde kullanılan klasik duruşlar, kompozisyona daha fazla hareketlilik duygusu kazandıran alışılmadık duruşlarla yer değiştirmiştir. Klasik duruşlarıyla ağırbaşlı izlenim veren figürler, duygulu, sıradan ve yaşayan

figürlerle yer değiştirerek yaşamın gerçeklerini yansıtmı görevini üstlenmiştir”
(Şentürk, 2016: 129).

Daha sonra Barok üsluba tepki olarak gelişen Rokoko saray ve aristokrasinin gösterişli yaşamını yansıtmaktadır. Dolayısıyla resimlerin mekânlarını da sarayların bahçeleri, parklar ve eğlenceli ortamlardan oluşan teatral sahneler oluşturmaktadır. Figürlerde gösterişli mekân ile uyumlu bir biçimde şatafatlı kıyafetler ile resmedilmektedirler. Aşk, resimlerde işlenen en yaygın temadır. Pastoral tarzda olan resim örneklerinde ise yaygın olarak çoban figürü betimlenmektedir.

“Dekoratif, kaygısız Rokoko üslubu, 18. Yüzyılda tüm Avrupa’da yayıldı. İlk kez yüzyılın başında Fransa’da ortaya çıktı ve yerini yavaş yavaş, Neoklasizm’e bıraktığı 1770’li yıllara kadar popülerliğini korudu. Zirvede olduğu dönemde Rokoko, karşı koyulması zor bir zarafet, cazibe, espri ve erotizm karışımı oluşturmaya başladı” (Farthing,2017: 250).

Rokoko dönemindeki resimler kişisel beğeniye yönelik ve dekoratif amaçlarla yapıldıklarından bu dönemde resim sanatı genellikle dinsel tema ve kısıtlamalardan yoksundur. Aristokrasi ve burjuvazinin beğenilerine hitap eden resimlerde hâkim olan hedonizm anlayışı, daha sonraki dönemlerde toplumda ve sanatta ahlaki bir yozlaşma olarak yorumlanmış ve diğer toplumsal olayların da etkisiyle tekrar klasik üsluba yönelinmiştir:

“Neo-Klasizm on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, Barok üslubun abartılarına ve Rokoko’nun ciddiyetsizliğine karşı tepki, ayrıca 1738’den Herculaneum’da başlayan, on yıl sonra Pompeii ile devam eden süreçte antik Roma şehirlerinin arkeolojik açıdan yeniden keşfinin doğrudan bir sonucu olarak doğdu”
(Farthing,2017: 246)

Neoklasizm ile tekrar antikiteye öykünerek tarihsel, mitolojik konular ve klasik üslup benimsenirken çizgisel yapı, kapalı form, sadelik ve denge gibi klasik değerler resimlerdeki temel unsurlardır. İdeal güzellik anlayışı doğrultusunda figür ve mekânda idealizasyona başvurulmuştur.

“Bu resimlerin kahramanları ideal oranların sunduğu güzellikte kurulan sahnede rollerini oynayan mükemmel oyuncular gibi betimlenmiştir. Resimlerin mekânı

ise dekor izlenimi veren atmosferiyle idealleştirilmiş teatral görünümüleri daha da güçlendirir” (Şentürk, 2016: 168-169).

Bu dönemde sanatçılar, Rönesans döneminde olduğundan farklı olarak, antik eserleri taklit etmekten ziyade, o biçim ve anlayışı kendi dönemlerine uyarlayıp çağın güncel temalarını işlemek adına kullanmışlardır. Aydınlanma, Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi gibi toplumsal olaylar sanatı da son derece etkilemiştir. Ardından gelen Romantizm özgün yaratıcılık ve sanatçının iç dünyası ön plana çıkmıştır. Sanatçı resimlerinde neyi göstereceği ve bunun hangi biçimde olacağı konusunda giderek özgürleşmektedir. Realizm ile sanatın klasik ideallerinin aksine bir tutum sergilenmiş ve toplumsal konular, gündelik sahneler politik bir şekilde resimlerin konusunu oluşturmuştur. Tamamen özgürleşen sanatçılar ile görünen gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması resmin yegâne amacı olmaktan çıkmış ve yenilikçi üslup ve akımlar birbirine paralel olarak çeşitlenmiştir. Tüm bunların ışığında resimde figür-mekân ilişkisi figürün ve çağrışımlarının resmin dışına itileceği bir sürece yaklaşmakla beraber dönüşümünü sürdürmeye devam etmiştir.

BÖLÜM 3: MEKÂNIN FİGÜRÜN ALIMLANMASINDAKİ ETKİSİ

3.1. Modern Dönemde Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi

19. yüzyıl ve sonrasında resim sanatında yaşanan dönüşümler, birbirinin ardı sıra gelen akımlar ve teknik imkanların gelişimi ile birlikte sanatın tanım ve alanının genişlemesi tıpkı daha önceki tarihsel dönemlerde olduğu gibi toplumu dolayısıyla da sanatı etkileyen gelişmelerin; siyasi, iktisadi, sosyal, teknolojik ve kültürel dönüşümlerin ortak bir sonucudur. Dönemin resim sanatı ve resimde figür-mekân ilişkisi de tüm bu sanatın gelişimi ile paralellikler gösteren dönüşüm ve gelişmelerin ışığında şekillenmektedir.

Resim sanatı modern dönemin gelişmeleri ışığında izlenimcilik ile gelenekten köklü bir kopuş yaşarken, 20. yüzyılda biçimden ve temsilden git gide uzaklaşarak soyut olarak adlandırılacak olan bir yapıya bürünecektir. Resim sanatının bu yolculuğunda ona eşlik eden savaş, bunalım, devrim ve keşifler çağın insanının zihin dünyasını yeniden şekillendirirken sanatçılara da üretim biçimi, üslup ve konu açısından birçok yenilik yaratma olanağı tanımaktadır. Server Tanilli'nin (2002: 7) “1815-1914: Bu iki tarih arasındaki zaman parçasına 19. yüzyıl diyoruz” ifadesi birtakım çerçeveler ve sınıflandırmalar oluşturmak ve tarihsel dönemleri belirlemek açısından biçimsel olarak kullanılan çıkış noktalarına gönderme yapar. Belirtilen tarihler Avrupa'yı şekillendiren Viyana kongresi ve 20. Yüzyılın başlangıcı olarak nitelenen Birinci Dünya Savaşı'dır. Ancak bu tarihlendirmeler de “tarihin kesintisiz akışı göz önünde tutulduğunda biçimsel olmaktan ileri gitmez” (Tanilli, 2003: 10). Bu durum yüzyıllar için geçerli olduğu kadar tarihsel dönemleri tanımlayan kavramlar için de geçerlidir. Modernleşme süreci Avrupa'da 16. yüzyılda başlamış olsa da modern sanat kavramı ile kastedilen, genellikle -Empresyonizmin doğuşundan evvel 19. yüzyılın gelişmelerinin de önemli rol oynamasının yanı sıra genellikle Empresyonizm milat kabul edilerek- 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ortaya çıkan yenilikçi sanat anlayışıdır. Modern sanatının daha sonraki gelişimin süreçlerinde sanatı niteleyen ‘postmodern’, ‘çağdaş’, ‘avangard’, ‘güncel’ gibi kavramların tarihsel sınırları da aynı ölçüde kesinlik taşımaz ve bu konuda bir fikir birliği oluşmamıştır. Sanatta Modernizm'i tanımlamak adına Baudelaire'in (2013: 214) şu ifadesi özetleyici olabilir: “‘Modernite’yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz

ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.”

Adnan Turani’nin (1975: 92) modern tanımı: “Daima ağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir” şeklindeyir. Turani modern kavramının gelenek kavramıyla arasındaki zıtlığı ön plana çıkarmaktadır.

Raymond Williams (2012 :251) ise kavramı etimolojik olarak ele alarak tarihsel dönüşümünü ř şekilde ortaya koymaktadır: “Modern İngilizce’ye Fransızca yakın kök moderne’den gelmiştir, o da geç Latince modernus’tan, Latin kök sözcük modo’dan - hemen şimdi- gelmektedir.”

Gordon Marshall (1999: 508), modernizmin kavramsal tanımını ve tarihsel sınırları Roland Barthes ve Virginia Woolf’un da bu konudaki görüşlerini aktararak ř şekilde ifade etmektedir:

“Modernizm genelde, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terim sayılmaktadır. Öte yandan, modernizmin açıkça sınırı belirlenmiş bir bitiş tarihi yoktur. İkinci Dünya Savaşı’ndan beri gerçekleşen değişimleri tanımlamak için postmodern terimi kullanılıyorsa da, bazı düşünürler modernizmin hl sürdüğünü iddia etmekte, bazı yazarlar da, modernizmin ölümünün söz konusu tarihten çok daha önce gerçekleştiğini belirtmektedirler. Fransız göstergebilimci Roland Barthes, modernizmi, on dokuzuncu yüzyıl içinde bir momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin oğullaşması şeklinde tanımlamıştır. İngiliz romancı ve denemeci Virginia Woolf ise, modernizmi, insan ilişkileri ve insan karakterinde bir değişim olması açısından tarihsel bir fırsat saymıştır. Modernizmin ne zaman başladığı veya özelliklerinin tam olarak neler olduğu konusunda çok az görüş birliği bulunmasına karşın, biçimsel olarak modernizm. genellikle, derinleşme, slpuluk, ie dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki şeklinde tarif edilmiştir.”

Modernizmi tetikleyen unsurları içinde barındıran “19. yüzyıl, Batı uygarlığının tarihi için, ansızın ve keskin dönüşümlerin, -daha yerinde bir deyimle- devrimlerin yüzyılıdır. (Tanilli, 1994: 110). Bu “devrimler” sadece batı uygarlıklarını değil, tüm dünyayı etkisi altına alacak kadar etkili olmuştur. 1789-1799 yıllarında yaşanan Fransız İhtilali ile başladığı kabul edilen toplumsal hareketlenmeler ülkelerin yönetim biçimlerini ve sosyal yapılarını temelden sarmıştır. Burjuva sınıfının soylu ve ruhban sınıf karşısında elde ettiği sosyal hak ve özgürlükler liberalizmin iktisadi ve sınıfsal yönünü belirlemiştir. Milliyetçiliğin bir sonucu olarak ulus devlet anlayışı yaygınlaşmış, bağımsızlığını ilan eden halklar ve çok uluslu yapılardan kopan yeni devletler ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmeler yüzyıllar boyu etkisini sürdürecektir ve sosyal hayatı kökten değiştirecek olan Sanayi Devrimi’ne zemin hazırlamaktadır.

Sanayi Devrimi’nin en temel özelliği el emeğine dayalı üretimden makineye bağlı üretime geçilmiş olmasıdır. Makineleşme ile birlikte kurulan fabrikalarda çalışan kesim işçi sınıfını oluşturmuş, gelişen kent yaşamının sunduğu olanaklar, köy yaşamı ile arasında oluşan farklılıklar kent yaşamının çekiciliğini arttırmış, göçlerin yaşanmasına ve kent nüfusunun artışına sebep olmuştur:

“...sanayiciler kentlerde yerleşiyor ya da yeni kentler kuruluyor çok kez. Bunun sonucunda kentlerle köy ve kasabalar arasında -eskiden beri görülen-farklılık, böylece daha da derinleşiyor: Artık kentler sınai ve ticari faaliyetlerin merkezleridir; köyler ve kasabalar ise yalnızca tarım faaliyetlerinde bulunacaklardır. Kentlerin, köy ve kasabaların aleyhine olarak büyümesi öyle bir noktaya gelir ki, 20. Yüzyılın başlarında Batı Avrupa nüfusunun çoğunluğu artık kentlerde bulunmaktadır” (Tanilli, 1994: 120).

Sanayi Devrimi’nin sonucu birçok buluş ortaya çıkmış ve toplumsal hayata dahil olmuştur. Sanayileşen kent dokusu, demir ve çeliğin kullanımı sonucunda yeni görünüm kazanmış, tren garları, fabrikalar ve bacaları, istasyonlar, limanlar, göç sonucu oluşan banliyöler gibi sanayileşmenin getirdiği yeni mekânlar kentlerin karakterlerini belirlemiştir. Burjuva sınıfı, -18. yüzyılda olduğunun aksine- soylu sınıfa karşı güçlüdür, ayrıca işveren konumundadır ve kent yaşamı içinde mekânsal ayrıcalık yaratacak alanlara hakimdir. Sosyal yaşamdaki sınıfsal farklılıklar, yeniden şekillenen kent yaşamında mekânların anlam ve içeriklerini de hitap ettiği statüye göre

belirlemiştir. Kafeler, restoranlar, tiyatrolar, konser salonları, kabareler gibi belli bir ekonomik gücü elinde bulunduran sınıfa ayrılmış bu mekânlar, sanayileşen kent dokusuna alternatif olarak gelişmiştir. Kentlerde çoğalan nüfus ile birlikte yerleşim alanlarına getirilmesi gereken düzenlemeler, ortaya çıkan kentleşme olgusunu da toplumsal bilinç düzeyine taşımayı zorunlu kılmıştır.

Sanayi Devrimi, üretim-tüketim kültürünü de beraberinde getirirken, hızla gelişen teknolojik gelişmeler de gündelik yaşam alışkanlıklarını tamamen değiştirmeye başlamıştır. “Makineli üretim, toplumun yapısını, derinden değiştirmiş ve insanlara, doğa karşısındaki güçleri bakımından yeni bir görüş kazandırmıştır” (Tanilli, 1994: 134).

Yeni oluşan sınıflar, yeni sosyal haklar ve özgürlükleri gerekli kılmıştır. Vatandaşlık hakları, insan hakları, işçi hakları gibi birçok kazanılmış mücadele, dini kurumların toplum üzerindeki etkisini de zayıflatmıştır. Teknolojiyle değişen yaşam modeli ve koşulları, öncelikleri değiştirdiği gibi, eskiden sorgulanamaz olduğu düşünülen olgulara dahi eleştiri getirebilecek kadar toplumun yapısını değiştirmiştir. Sosyal ortam değişmekte, bilim sanat ve felsefe ile ilgilenen kesim çoğalmaktadır. Yazılı basın, gazete geniş kitlelere ulaşmayı başarmaktadır. Matematik, fizik, kimya, doğa bilimleri, tıp alanlarındaki gelişmeler, filoloji ve arkeolojinin katkılarıyla tarihin başlı başına bir bilim olması ve sosyolojinin doğuşu dönemin başlıca bilimsel gelişmelerindendir.

Toplumun zihin dünyasında yaşanan dönüşüm ve sanat alanındaki gelişmeler de birbiri ile benzerlik göstermektedir. “19. yüzyılın ortalarına değin egemen olan Romantizm, doğaya ve duygulara yakınlığı, lirik çıkışlarıyla, bir yerde, 19. yüzyılın ilk yarısındaki o coşkun ve tutkulu araştırmacılığın dile getirilmesidir” (Tanilli, 1994: 138). Romantizm bir akımın adı olmasına rağmen bu akımda yer alan sanatçılar arasında bir üslup birliği bulunmamaktadır. Sanatçıların ortak noktası, reel dünyanın görünen gerçeğini yansıtmaktan ziyade kendi iç dünyalarına dönerek duygu ve düşlerini yansıtmalarıdır. “Gelenekçiler bile geleneğin sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım ortamı arıyorlardı: Romantizmde de hem bu arayışı, hem de gelenekten kurtulmayı kolaylaştıracak başka davranışları haklı kılacak özellikler vardı” (Lynton, 2015: 14). Bu özgürleşme ile beraber mekân ve figür ilişkisi de sanatçının bir dışavurum aracına dönüşmüştür.

“Yüzyılın ortalarından başlayarak gerçekçilik (realizm) kendisini gösterecektir. Bilimlerdeki o büyük gelişmelerle gözleri büyüleyen bilimci akım az sonra, edebiyatta da yankısını bulur: Doğalcılık (Natüralizm) böyle doğar. Doğalcılık, edebiyatta ifade aracı olarak başta romanı seçecektir. Müzikte o kadar değil, ama görsel sanatları derinden etkileyecektir bu akım” (Tanilli, 1994: 138).

Sanatçılar bu dönemde felsefe ve bilim dünyasında olduğu gibi bir özgürleşme yoluna gitmişlerdir. Klasik sanatın temel ilkelerini tersine çevirerek, sezgi, hayal, coşku ve duyguyu ön plana çıkartacak üsluplar geliştirerek bir başkaldırı da bulunmuşlardır. Gombrich (2007: 499). 19. yüzyılda yaşanan bu dönüşümlerin sanata etkisini şu şekilde yorumlamaktadır:

“Büyük Fransız İhtilali dönemine damgasını vuran ve benim, gelenekten kopuş diye adlandırdığım olgu, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını ister istemez değiştirecekti. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan Sanat’la, bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki farkın belirlenmesi için ellerinden geleni yapmışlardı. Şimdi ise, başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutuyordu. Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkârlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladı. El işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alıyordu.”

Sanatta büyük bir kırılmaya neden olan bir diğer olgu da 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra fotoğraf makinesinin icadıdır. Görünen gerçekliğin çoğaltılabilir bir kopyasını elde etme imkanı, dönemin ressamı için bir tür tehdit olarak yorumlanmış, özellikle portre ressamı durumdan bir hayli etkilenmiştir. Daha sonra başlı başına bir sanat olarak kabul görecektir olan fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmaları sürdürülmüştür. Fotoğrafın endüstrileşmesi ile birlikte, kullanımı oldukça yaygınlaşmış ve birçok sanatçı, anlık görüntüleri resmetmede fotoğrafın imkanlarından yararlanmışlardır. 20. yüzyılda kendisini gösterecek olan fotogerçekçilik ve hiperrealizm gibi akımlara dahil olan sanatçıların gayesi ise fotoğrafın tüm görsel değerlerine sadık kalarak, onun bir kopyasını elde etmek olmuştur. Görünen gerçekliği yansıtmaya görevini fotoğrafçılara devreden sanatçılar, kendi gerçeklik algılarını ve bakış açılarını ön plana çıkarmışlardır. Figür ve mekân arasındaki ilişki de bu bağlamda reel olandan kopartılarak, sanatçının

algısına bağılı anlam kazanmaya başlamıştır. Çoğaltılabilir sanat yapıtı kavramını ele alan Walter Benjamin (2013: 50-51), sanat eserinin kaybolan biricikliği ve artan ulaşılabilirlik durumu ile ilgili görüşlerini şu ifadelerle özetlemektedir:

“Burada elenen öge, ‘hale’ terimiyle ifade edilebilir ve hatta şu da söylenebilir: Mekanik yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sönüp yok olan şey, bir sanat eserinin halesidir. Bu, önemi ve anlamı sanat alanını aşan bir semptomatik süreçtir. Dahası, şu söylenerek bir genelleme yapılabilir: Yeniden-üretim (çoğaltma) tekniğı, çoğaltılmış olan nesneyi gelenek alanından çıkartır. Çok miktarda çoğaltma yapmak suretiyle, bir şeyin biricik varlığının yerine çok sayıda kopya konur. Çoğaltma işleminin izleyiciye ya da dinleyiciye onu kendi bulunduğu yerde takip etmesini sağlamakla da çoğaltılmış olan nesneye bir canlılık kazandırılacaktır. Bu iki süreç, geleneğin muazzam ölçüde çatırdamasına yol açar ki geleneğin bu şekilde çatırdaması da çağın krizinin ve insanlığın yenilenmesinin zıddını oluşturmaktadır. Her iki süreç de çağın kitle hareketleriyle iç içe geçmiştir.”

Geleneğin karşısına yeni olanı koyan modern anlayışın sanatı da geleneksel olan yerine yeni olanı, modern olanı, bugüne ait olanı koyma çabasıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan İzlenimciliğin ilk modern sanat akımı olduğu düşünülmektedir. Bu anlık izlenimleri yakalama tutkusunda fotoğraf makinesinin anlık görüntüleri kaydetmesinden de esinlenildiğı söylenebilir. Öte yandan Edouard Manet’nin altmışlı yıllardaki eserleri de Empresyonizm’in doğuşunda etkili olmuştur. Manet’nin yaşadığı döneme ait gözlemlerini resimlerine yansıtarak çağdaş yaşamı konu edinmesi o dönemin şartlarında sanatçılardan beklenen bir tutum değildir. Manet, gerçekçi olarak da nitelendirilse resimlerindeki modernlik vurgusu, geleneğe ve akademizme karşı yenilikçi tutumu ve üslubu empresyonist sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Ayrıca Manet’nin resimleri, aldığı tepkiler ve yarattığı sansasyon ile dönemin sanat anlayışını ortaya koyma açısından da oldukça değerlidir.

“Manet, diğer sanatçıları modern yaşamı resmetmeleri konusunda etkilediğı için izlenimciler açısından bir “baba” figürü gibiydi ancak onlarla birlikte sergiler yapmayı reddederek Fransa’nın resmî yıllık sanat sergisi olan Paris Salon Sergisi’nde dikkat çekmeye çabalamayı sürdürdü” (Farthing, 2017: 318).

Paris Salon Sergisi'nin seçici kurulu 1863 yılında çok sayıda eseri geri çevirmiştir. Bunun üzerine gelen tepkilerin bir sonucu olarak bu eserlerin 'Reddedilenler Salonu' olarak adlandırılan alternatif bir mekânda sergilenmelerine karar verilmiştir. Bu fikir, başta seçici kurulun haklılığını kanıtlamak amacı taşısa da uzun vadede resim sanatını oldukça etkileyecek olan bir skandala zemin hazırlamıştır. Manet'nin daha sonraları "Kırda Yemek" (Resim 19) olarak adlandırılacak olan resmi de Reddedilenler Salonu'nda -arka planda yer alan figüre ithafen ve Seine Nehri kenarında yıkanan bir kadından ilham alarak resmettiğindendir ki- "Banyo" adıyla sergilenmiştir. Bu resim Reddedilenler Salonu'nun yarattığı tartışmaların odağındaki resimdir ve ne 'kırda yemek' ne de 'banyo' isimleri aslında eserin konusu hakkında net bir bilgi vermemektedir. Mitolojik ve tarihi temalı resimlerde bulunan anlatıma aşina olan izleyicileri ilk bakışta tedirgin eden de resimdeki sahne konusundaki bu belirsizliktir.



Resim 19: Eduard Manet, *Kırda Yemek*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 208 x 264.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg

Manet'nin tekniği de eleştirilere maruz kalmış, gelişigüzel bir şekilde resmedilmiş olan mekân ve renk geçişlerindeki keskinlik resmin beğeniyle karşılanmayan diğer yönleridir. Bunun yanı sıra renk kullanımı, belirgin fırça izleri gibi resimdeki daha birçok unsur da tepkiyle karşılanmıştır. Arka plandaki kayık ve resmin diğer figürleri ile karşılaştırıldığında yıkanan kadın figürünün boyutu uyumsuz bir biçimde büyük oluşu sanatçının klasik perspektif kurallarına riayet etmediğinin göstergesidir.



Resim 20: Marcantonio Raimondi ve Raphael, *Paris'in Yargısı*, 1510-20, gravür, 29x43 cm.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/>

Manet'nin resimlerinde eski ustaların eserlerinin birtakım etkileri belirgin bir şekilde görülebilir. Sanatçı, kimi resimleri yeniden yorumlarken, kimisinin kompozisyonlarından veya figürlerin pozlarından faydalanmaktadır. Bu tutum kabul edilebilir bir durumdur ancak klasik sanatın mitolojik figürlerinin sanatçının dönemine uyarlanmış halleri için aynı durum söz konusu değildir. Bu resimdeki oturan üç figürün kompozisyonu çizimi Rafaello'ya ait olan "Paris'in Yargısı" (Resim 20) adlı gravürde

yer alan bir figür grubuna aittir. Bunun yanı sıra Manet'nin resminde “Giorgione'nin Fırtına'sının etkisi olduğu söylenir. İki resim arasında kompozisyon benzerlikleri vardır” (Farthing, 2017: 169). Pastoral bir fonda yer alan nü figür veya nü figür ve giyinik erkeklerin yer aldığı bunlar ve benzeri birçok resim mevcuttur ancak “19. Yüzyıl sanatında nü resimleri, klasik bir su perisi ya da tanrıçayı ele aldığı sürece oldukça değerli sayılırlardı” (Farthing, 2017: 306). Her ne kadar klasik sanat eserlerinden esinlenmeler içerse de resim dönemin Paris'ini yansıtmaktadır ve mitolojik veya alegorik bir anlam taşımayan figürler de izleyicilerin çağdaşıdır. Bu açıdan bakıldığında, izleyicinin resimde göz göze geldiği kadın figürü, bir nü değil çıplak bir Parislidir. Resmin müstehcen bulunmasının başlıca sebebi olan çıplak kadın figürünün izleyiciye çevirdiği bakışları da nü figürlerde pek rastlanmayan, izleyiciler için yine alışılmadık bir durumdur. Resmin solunda yerde duran elbiseleri ve kafasındaki bandana figürün Parisli bir kadın olduğunu desteklerken erkek iki figür de dönemin modasına uygun bir görünüme sahiptirler.

Resmin amacı, klasik resimlere bir öykünme ve mitolojik ve tarihsel temaları güncelleştirme gayesi olarak yorumlanabileceği gibi bir diğer görüşe göre de amaç “burjuva kesimin bayıldığı pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasında mahrem ilişkiyi hicvetmekti” (Krausse, 2005: 71). Bu tedirgin edici sahnenin anlamlandırılmasındaki güçlük ‘Bu resim ne anlatıyor?’ sorusunun zamanla buharlaşacağı ve eseri anlamlandırma görevinin sanatçıdan izleyiciye geçeceği bir sürecin başlangıcı olarak da yorumlanabilir. “Kırda Yemek” resmin izleyiciye ne anlattığından çok ne gösterdiği üzerinde durulabilir.

Resim figür-mekân ilişkisi üzerinden incelendiğinde; dış mekân resmi olarak kabul edilen resim, üçgen kompozisyona yakın bir düzenlemeye sahiptir. Resim mekânı üç plandan oluşmaktadır. Ön plandaki üç figür gündelik bir anın temsili gibi rahat duruş ve oturuşlarıyla resmin merkezinde yer alır. Resmin sol kısmında yer alan kadın figürünün çıplaklığı, resimdeki diğer figürlerin giyinik olması ile karşıt bir algı yaratmaktadır. Kadının çıplaklığı dış mekânın kamusallığını sorgulatmaktadır. İç mekânın mahremiyetiyle özdeşleşen çıplaklık, bu resimde ahlaki bir olaya vurgu yaparcasına bakışları izleyicisine yöneltmektedir. Soldan sağa bakıldığında ise, piknik sonrası dağınıklık, çıplak figür ve arka plandaki yere çömelmiş kadın figürü resmi diyagonal

olarak ikiye bölerken, bakışları ikinci öncelik olarak arka plana çekmektedir. İki planda yer alan kadın figürünün diğer figürlerden bağımsız durması ve su ile özdeşleştirilmesi Nymphe'ye gönderme yapmak istercesine, resmin ön planında yer alan ahlaki durumu arındırma çabası olarak da algılanabilir. Ancak Resmin sağında yer alan kayık ve çömelmiş bu kadın arasındaki boyutsal sorun ve de bu alanın ön plan ile arasındaki perspektif sorunu resmin ikinci mekânını, ön mekândaki figürlere fon oluşturmaktan öteye götürememektedir.

“Kırda Yemek” isimli bu resim üzerine bu kadar tartışılmasının nedeni, mekân ve mahremiyet olgusudur. Sanatçının sanat tarihi süresince ezber bozan yaklaşımı kamusal mekânları mahrem alanlara çevirmesinden ziyade, mitolojinin sığına altına girmeden, gündelik yaşamının görünmez mahrem anlarını teşhir etmesidir. Ve bunu da izleyeni dikizci durumuna sokarak yapmasıdır. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer durum da, çıplak kadının izleyici ile kurduğu göz teması izleyeni kendi gerçekliğinden kopartıp, resimdeki mekânın bir parçası yapacak kadar güçlü ve etkili olmasıdır.



Resim 21: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/olympia/ywFEI4rxgCSO1Q>



Resim 22: Titian, *Urbino Venüsü*, 1538, tuval üzerine yağlı boya, 119 x 165 cm, Uffizi, Floransa, İtalya.

Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Lenbach_Venus_von_Urbino_\(nach_Tizian\)_1866_Sammlung_Schack.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Lenbach_Venus_von_Urbino_(nach_Tizian)_1866_Sammlung_Schack.jpg)

Manet, 1865 yılında Paris Salon Sergisi'ne kabul edilen "Olimpia" (Resim 21) adlı resmi ile "Kırda Yemek" adlı resmiyle yarattığı sansasyonel durumun bir benzerini yaratır. Olimpia resminde de dünyevileştirilen bir konu mevcuttur. Çağrıştırdığı erotik imgeler ve birtakım anlamlar izleyicileri rahatsız ederken, Manet'nin tekniği de eleştirmenler tarafından memnuniyetsizlik ile karşılanır. Manet'nin resimdeki çıkış noktası, daha önce birçok sanatçının resmettiği uzanan nü Venüs temsidir. Resim, özellikle Titian'ın "Urbino Venüsü" (Resim 22) ile oldukça benzerlik barındırsa da modernlik vurgusu resmi diğer tüm Venüs temsillerinden ayrı bir yere taşır. "Manet bu resimde, sanatın günlük yaşamı dolaysız şekilde betimleyebileceğini öne süren Realist düşüncüyü ortaya koymuştu" (Farthing, 2017: 306). Bu iki resmi karşılaştıran John Berger (2012: 63), şu görüşü ileri sürer: "Manet'nin Olympia'sını Titian'ınkiyle karşılaştırsak Manet'nin geleneksel yerine oturtulmuş olan kadın resminde bu yeri

belli bir başkaldırıyla karşı çıkmakta olduğunu görürüz. İdeal kadın imgesi bozulmuştur.”

İki resim de figürü ön plana çıkaran bir karanlık arka plan barındırır. Titian’ın resmindeki derinlikli arka plan ve pencereden gözüken dış mekân yerine Manet, siyahi hizmetçi figüre fon oluşturacak ve onu ön plana çıkaracak bir perde resmederek daha yüzeysel bir mekân yaratmıştır. Titian’ın resminde mekân bir Rönesans sarayının odası iken Olympia’nın mekânı ise Parisin apartman dairelerinden birini akla getirmektedir. İki resmin kompozisyonu birbirine oldukça benzer. İki ressam da resimlerinde mekânı oluşturan yatay ve dikey kesitleri figürlerin oluşturduğu diyagonal hareket ile dengeler. Pencereden gözüken mersin ağacı ve figürün elindeki güller Venüs ile ilintili simgelerdir ancak arka planda yer alan iki hizmetçi sahneye dünyevi bir anlam da katmaktadır.

Titian’ın Urbino Venüsü’nde köpek figürü sadakatin simgesi olarak resimde kullanılmıştır. Manet’nin resminde ise ürkmüş bir kedi yer almaktadır. Kedi imgesi aynı zamanda argo manadaki karşılığı ile kadının cinselliğine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Figürün bir fahişe olduğunu düşünülürse izleyicinin bu resimsel sahne karşısındaki konumunun bir müşteri ile eşdeğer olduğu söylenebilir. Üzerindeki mücevherler, tek ayağından çıkmış terliği ve yer yer kullanılan çiçek imgesi Olympia’nın cinselliğine bir göndermedir ve izleyicide onun bir fahişe olduğu fikrini destekleyen öğelerdir. Siyahi figürün elindeki demet Olympia’nın müşterisinden gönderilen bir armağan olarak yorumlanmaktadır. Giyinik ve çıplak olan iki kadın figürü arasındaki farklılık güçlü bir biçimde vurgulanırken, siyahi figür sahip olduğu sembolik anlamlarla da resmin anlamını farklılaştırabilir. Hatta “yapılan post-kolonyal çalışmalarda resmin ana figürünün bu siyahi hizmetçi olduğu tezi öne sürülmektedir” (Farthing, 2017: 306).

Dönemin Paris’inde fahişeler kendilerine mitolojiden tanrıça isimleri ve benzeri isimler seçmekteydiler ve Olympia ismi de bu başlıca isimlerden biridir. Her ne kadar Olympia ismi mitolojik anlamlar taşıyor olsa da Manet’nin isim tercihinde dönemin Paris’ini göz önünde bulundurarak bilinçli davrandığı fikri resmin içeri ile daha tutarlıdır veya Manet ismin sahip olduğu bu karşıt anlamlardan bir ironi yaratma niyetinde olabilir.

Olympia'nın modern çıplaklığında herhangi bir mahcubiyet görülmez. Olympia'nın Venüs'ün sahip olduğu kusursuz güzellikten uzak gerçekliği, iki figür arasındaki temel farklardan bir diğeridir. Figür sahip olduğu yüz hatları ve beden formu ile ideal güzelliğin yansıtıldığı klasik nü figürlerdeki kusursuzluk iddiasını taşımamaktadır. Antik bir konu olarak değil dünyevi bir figür olarak resmin mekânında yer alır ve kendi modern gerçekliğiyle izleyiciye görünür.

Manet'nin “Kırda Yemek” ve “Olympia” resimleri ve ilintili oldukları diğer resimlerin bütünü göz önünde bulundurulduğunda, resimde figüre veya mekâna yüklenen anlamların, resmin anlamını ne denli değiştirdiğini ortaya koymaktadır. Resmedilen sahnenin tarihselliğine bağlı olarak barındırdığı veya sonradan kazandığı anlamlar eserin alımlanmasında etkin rol oynamaktadır. Sanatçıdan bağımsız bu süreç eserin varlığı devam ettiği sürece de devam eder. İzleyici figür ve mekânı anlam açısından bir bütün olarak algılar. Figür ve mekân arasındaki kavramsal uyum ya da uyumsuzluk algıda yeniden şekillenerek ya figürü mekâna dönüştürür ya da mekânı figüre. Aslında Manet'nin bu iki resminde tepkileri toplayan figür ve mekân arasındaki gerilimdir. Bu durum Sanat tarihi boyunca uhrevi ve dünyevi kavramlarının bir arada olarak tasvir edildiği resimlerde de gözlemlenebilir. Birbirinin karşıtı anlamlar barındıran imgelerin aynı resim düzleminde bir arada yer alması veya aralarındaki hiyerarşinin sarsılması ve mekân ile uyumsuzluğu geleneğe karşı bir başkaldırı olarak yorumlanır. Bu görüş zamanla geçerliliğini yitirmiş, sanatçının özgürleştiği bir süreç başlamıştır.



Resim 23: Pierre-Auguste Renoir, *Tekne Gezisinde Öğle Yemeği*, 1880-81, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 173 cm, Philips Koleksiyonu, Washington DC, ABD.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-of-the-boating-party/mgHsTKDNJVzPAg?hl=tr>

Modern yaşam tarzını yansıtan güncel temalar empresyonistler arasında oldukça yaygın olmuştur. Manet gibi Empresyonizm'in figüratif temsilcilerinden olan Pierr-Auguste Renoir resimlerinde Paris'in kamusal eğlence anlayışını izleyiciye sunar. "Tekne Gezisinde Öğle Yemeği" adlı resminde (Resim 23) tekneler ile gidilebilen, nehir kenarındaki bir restoranın balkonundaki kalabalık grubun öğle yemeği sahnesi yansıtılmaktadır. Resimde modernlik vurgusu hakimdir. Dönemin sosyal ortamını ve eğlence anlayışı ortaya koyan bu sahne ressamın arkadaşlarının kendisine modellik etmeleri ile kurgulanmıştır.

Renoir, açık havada figür kompozisyonunu işlediği bu ve benzeri resimlerinde ışığın ve gölgenin figürler üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışmıştır. Resimde renk ve leke ön plana çıkan unsurlardır. Sanatçı, serbest fırça sürüşleri ile oluşturduğu ayrıntıdan

yoksun biçimleri izleyicinin gözünün tamamlamasını amaçlamaktadır. Bu durum bazı izleyiciler tarafından bitmemişlik olarak yorumlanarak eleştirilen de bir tutumdur. Bu belli belirsizlik hissi resmin mekânında daha çok göze çarpmaktadır. Figürler resmin mekânına nazaran daha detaylı resmedilmişlerdir, mekânda ise daha serbest fırça sürüşleri hakimdir. Arka plandaki yeşillik alanlarda bu etki kolaylıkla görülebilir. Ön plandaki masanın üzerindeki objeler ise ışıltılarını vurgulayacak beyaz lekeler ve ışık-gölge kontrastlığıyla biçim bulurlar.

Resmin solunda yer alan korkuluk resim düzlemini merkeze doğru çapraz bir şekilde keser. Korkuluğun açısı ve korkuluğa yaslanan kadın figürün resmin sol alt kısmındaki figür gurubuna yönelttiği bakışı resimde üçgen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Mavi elbiseli kadın figürünün kolunun açısı ve diğer figürlerin başlarının konumlarıyla da bu yapı desteklenmektedir. Her biri farklı yönlere bakan figürler izleyicinin bakışını yönlendirmekte ve sahnenin bütününe algılamasını sağlamaktadır.



Resim 24: Edgar Degas, *Bale Sınıfı*, 1871-74, tuval üzerine yağlı boya, 85 x 75 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-ballet-class/fwE5p5FTjV9Ezg?hl=tr>

“Bale Sınıfı” adlı eser (Resim 24) Degas’ın dans temasını ele aldığı eserlerinden biridir. Degas, “yağlıboya ve pastel boya resimlerinin yarısından fazlasında, Paris Operası’ndaki genç corps de ballet üyelerinin sahne üzerindeki veya provadaki hallerini betimlemişti” (Farthing, 2017: 320). Anı yakalama isteği ve dans gibi modern temalara yönelmesi Degas’ı İzlenimci üsluba yakınlaştıran yönleridir. İzlenimci grubunun açtığı sekiz serginin yedisine katılan sanatçı akım adına önemli bir yere sahiptir. Ancak diğer izlenimciler gibi açık havada değil stüdyoda çalışan sanatçı, “resimlerinde geçici anları yakalamayı amaçlıyor, fakat bunun için ışığın değişen etkilerini incelemek yerine fotoğrafın raslantısal niteliklerini taklit etmeye çalışıyordu” (Dixon, 2010: 354). Bu bağlamda eser fotoğrafın icadının resim sanatına etkilerinin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Bale Sınıfı resmi bir bale dersindeki spontane bir anı betimlemektedir. Kalabalık bir figür kompozisyonuna sahip olan resimde figürler tam anlamıyla bir düzen içinde değil birbirinden kopuk ve asimetrik bir biçimde yerleştirilmişlerdir. Serbest duruşlara sahip balerin figürlerinin kimi ısınma hareketleri yapar, kimi kostümünü düzeltmektedir. Figürler, yere dayadığı esasına yaslanmış bir biçimde duran bale hocasının etrafında toplanmışlardır, arka planda ise dansçıların annelerinden oluşan birkaç izleyici bulunmaktadır. Ön planda bulunan balerin figürünün sırtı dönük olarak resmedilmesi bale eğitmenini resmin odak noktasındaki figür haline getirmektedir. Resmin mekânı abartılı bir perspektife sahiptir. Yer döşemesindeki arka plana doğru uzanan çizgilerin yarattığı dinamizm ile resmin arka planında yer alan figürler de izleyicinin dikkatine sunulmaktadır. Duvarda yer alan mermerden gömme sütunlar mekâna klasik bir hava katarken aynada resmin ışığının kaynağını ve şehirdeki apartmanların yansıyan görüntüsü yer alır. Resim klasik eserlerdeki sahnelerin sahip olduğu durağanlığın aksine dinamik bir eylem sahnesinin anlık görüntüsünü yakalayıp izleyiciye sunmasıyla modern dönem resimleri arasındaki yerini alır.



Resim 25 : Camille Pissarro, *Opera Caddesi: Sabah Güneşi*, 1898, tuval üzerine yağlı boya, 66 x 81,9 cm, Özel koleksiyon.

Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/86418.html>

İzlenimci üslubun diğer bir temsilcisi olan Camille Pissarro, tüm empresyonist sergilerine katılım gösteren tek ressamdır. Pissarro'nun "Opera Caddesi: Sabah Güneşi" adlı resmi (Resim 25) Haussmann apartmanları, geniş bulvarları ve meydanları ile 19. yüzyılın Paris'inin sahip olduğu kendine has şehir görünümünü betimlemektedir. At arabaları, faytonlar ve yürüyerek şehirde dolaşan kalabalıklar 19. yüzyıl şehirli insanının kamusal alandaki aktif varlığını yansıtmaktadır. Kaldığı otel odasından modern şehir görünümünü yakaladığı bu sahnenin aynı bakış açısıyla farklı zaman ve durumlarda resmedilmiş birkaç benzeri bulunmaktadır. Pissarro'nun gayesi günün farklı zamanlarının ve farklı hava koşullarının yarattığı ışık-gölge etkilerini eserlerine yansıtmaktır. Resmin bütününe gün ışığının sarı rengi hakimdir. Figürlerin ve mekâna ait öğelerin uzayan gölgeleri güneş ışığının geliş açısı vurgulanmaktadır. Arka plandaki

yapıların soluk mavi görünüşleri sayesinde yaratılan hava perspektifi resme derinlik etkisi kazandırmaktadır.

Resmin kompozisyonu -Pissarro'nun bir yol veya dere yatağını merkeze alarak yaptığı manzara resimlerine benzer bir biçimde- bulvarı resmin odak noktasına konumlandırarak biçimde oluşturulmuştur. Bulvarın iki yanında simetrik bir biçimde bulunan ağaçlar, sokak lambaları ve süs havuzları kompozisyonu dengeler. Ön planda yer alan meydanın sahip olduğu açık alan izleyicideki boşluk ve derinlik duygusunu arttırmaktadır. Adeta tek bir fırça sürüşü ile yaratılan figürlerin kapladıkları alan mekâna oranla her ne kadar küçük olsa da sahip oldukları dinamizm izleyicide yaşayan bir şehir izlenimi yaratmaktadır. Öte yandan şehirde yükselen devasa yapılara oranla insanın boyutunu gözler önüne sermektedir.

İzlenimci resimlerin mekân ve figür ilişkisi açısından genel yapısına bakıldığında, Hollanda resminin gündelik yaşam resimlerini çağrıştırdığı görülmektedir. Kuzey Avrupa Sanatında gündelik yaşamın sınıfsal yönlerini yansıtmaya yönelik tür resmi diye adlandırılan janr resimlerinin etkisinde kalan izlenimciler, o dönemden farklı olarak ışığın zaman ile değişkenliği üzerinde renk açısından üslupsal ortak temeller üzerinde çalışmışlardır. Ve dönemin tür resimlerinde olduğu üzere toplumsal bir eleştiri yerine, sanayi devrimi sonrası değişen toplumsal yaşamın getirdiği mekân ve insan arasındaki ilişkileri bazen döneme övgü, bazen de dışarıdan bir gözlemci gibi betimleme çabasında olmuşlardır. İzlenimcilerde görülen en belirgin özelliklerden biri de takıntılı tematik yaklaşımlarıdır. Pissarro'nun caddeleri, Degas'ın balerinleri, Monet'in nilüferleri gibi sıkça tekrar ettikleri resimlerde mekân ve figürler birbirini sürekli tema açısından tekrar eder, değişen tek şey ise zamandır. Kısacası izlenimcilerinin eserlerini anlamamanın figür ve mekân arasındaki ilişkiyi doğru okuyabilmenin birinci koşulu zaman kavramıdır. Zamanı görünür kılmamanın yolu olarak da anlık değişen ışığı yakalayabilmektir.

Manet, Monet, Renoir, Degas ve Pissarro: Empresyonizmi ve 19. yüzyılın figüratif sanatını şekillendiren başlıca sanatçılardır. Modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen bu sanatçılar, kendilerinden sonraki dönemlerin sanatını da oldukça etkilemişlerdir. Tüm bu sürece toplumsal ve teknolojik açıdan bakıldığında Modern sanatın gelişmesinde ve empresyonist sanatçıların gelenekten kopuşlarında fotoğrafın ve Japon sanatına duyulan ilginin rolü yadsınamaz bir gerçektir. “Fotoğraf makinesinin

yardımıyla, rastlantısal görünümünün ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi” (Gombrich, 2007: 524). Ressamlar işlerinin bir bölümünü fotoğrafçılara devredince kendilerine yeni alanlar açma gereksinimi duydular ve farklı araştırmalara yönelerek resim sanatını dönüştürdüler. “Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu” (Gombrich, 2007: 525). Fotoğrafın anlık izlenimler yaratmadaki başarısından etkilenmelerinin yanı sıra gündelik konulara yönelen, sadeleştirilmiş renk ve biçimlere sahip Japon baskı resimlerini görerek geleneksel sanatın kurallarını yıkmada daha da ileri gidilebileceğini kavradılar. Geleneksel konulardan uzaklaşma, kompozisyon ve biçimde özgürleşme de bu sayede geliştirilmiş oldu.

“İlk izlenimci grup 1880’li yıllarda dağıldı ancak 19. yüzyılın sonunda, tüm dünyadan sanatçılar fırçanın serbestçe tutulduğu bu teknikle çağdaş temaları tuvale aktarmaya başlamıştı. Sonraki sanat akımları hem Empresyonizm’in gelişmiş biçimleriydi hem de onun sınırlarına karşı çıkan hareketlerdi. Pek çok açıdan, Empresyonizm modern sanatın başlangıcını temsil ediyordu” (Farthing, 2017: 319).

İzlenimci ressamların ardından gelen ve onların izinden giden Seurat, Signac gibi sanatçılar Neo-Empresyonist, Gauguin, Cézanne ve Van Gogh ise Post-Empresyonist olarak anılacaklardı. Post-Empresyonist veya Neo-Empresyonist olarak adlandırılan sanatçıların kendi aralarında tutarlı bir üslup birliği veya ortak bir amaç söz konusu değildir. Onların ortak yönü Empresyonizm ile olan etkileşimleridir. Her biri akımı bireysel yaklaşımları ile ele alırlar:

“Cézanne, resimsel yapıya yoğunlaşırken Seurat, rengin bilimsel doğasıyla ilgilenir. Van Gogh’un dışavurumcu fırça darbeleri duygu yoğunluğunu ifade ederken Gauguin renk ve çizgilerin sembolik kullanımı hakkında çalışmalar yapar” (Farthing, 2017: 328)



Resim 26: Paul Cézanne, *Kart Oynayanlar*, 1890-95, tuval üzerine yağlı boya, 47 x 57 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://arthistoryproject.com/artists/paul-cezanne/the-card-players/>

Cezanne'ın “Kart Oynayanlar” (Resim: 26) adlı resmi aynı konuyu ele aldığı beş kompozisyondan biridir. Resimdeki mekân kurgusu adeta tiyatral bir sahneye sahiptir. Resmin kadrajı bir portre resmi gibi sadece figürlere odaklanmış bir kurguya sahiptir. Ellerindeki kartlara konsantre olmuş figürler ile oyunun ciddiyeti vurgulanmaktadır. Perspektif ve figürlerin sahip olduğu oranlar açısından klasik değerlere bağlı bir resim değildir. Masa adeta figürlerinkinden farklı bir açıdan resmedilmiş gibidir. Resmin mekânı, gündelik yaşam, hollanda resimlerin olduğu gibi ahlaki bir eleştiri anlamı barındırmaz. Sadeleştirilmiş bir mekân söz konusudur. Masada duran şişe dışında resmin mekânın eklenen herhangi bir öge bulunmamaktadır. Renklerde de benzer bir sadelik durumu hakimdir. Resim monokroma yakın bir renk paletine sahiptir. Figürler arasında kurulan dengede ve geometrik formların

belirlenmesinde lekelerin öne çıkmakta olduğu bir renk resmidir. Bu Cezanne’ın uslubunun temel bir özelliğidir.

“Post-Empresyonist sanatçılar natüralist ve Empresyonist etkilerden sıyrılarak canlı renkler, kalın tabakalar halinde uygulanmış boya, gerçek yaşamdan sahneler ve geometrik yapılara benzeyen dışavurumcu fırça darbeleri kullanmaya başladılar. Cézanne’nin eserlerinin temelinde bu yaklaşım yatmaktadır. Cézanne, daha da derine inerek doğanın temel geometrik düzenini analiz etmek amacıyla yüzeysel detayları resminden çıkarır. Çoğu izlenimci ressam küçük boya dokunuşları kullanırken Cézanne daha geniş boya lekeleri kullanmayı tercih eder” (Fathing, 2017: 329).



Resim 27: Paul Gauguin, *Arearea*, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 75 x 94 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/paul-gauguin-arearea-joyousness-i>

Geniş boya lekelerini kullanan bir diğ er ressam da Gauguin’dir. “Gauguin renk ilişkilerine bilhassa önem verirdi; bunları müzikteki armonilerle bir tutar, anlatıya ya da nesnel

temsile başvurmadan izleyicinin duygularını aynı şekilde harekete geçirebileceğini düşünürdü” (Fortenberry ve Melick, 2015: 206). “Arearea” (Resim 27) adlı resim, Sembolizm ve Primitivizm ile anılan sanatçının Tahitili kadınları betimlediği eserlerinden biridir. Resmin mekân algısı izleyicinin gözünde sadece renklerle şekillenir. Renkler arasındaki sıcak soğuk karşıtlığı resmin espasına katkı sağlarken figürler arasındaki büyük küçük ilişkisi ile de derinlik etkisi yaratılmaktadır. Arka plandaki figür grubu yerel bir inanışa ait bir ritüeli canlandırmaktadır. İki boyutlu büyük renk lekeleri ile yalınlaştırılmış bir hacme sahip olan resmin mekânında yer alan figürlere bir de köpek eşlik etmektedir. En ön planda yer alan köpek figürünün resme dinamizm kattığı söylenebilir ancak resmin başlıca karakterleri şüphesiz izleyiciye bakan Tahitili kadındır. Yanında flüt çalan bir figür de ona eşlik eder. Figür ve mekâna kontrast renkler hakimdir. Öte yandan figürler sahip oldukları kontur ve keskin hatlarıyla da vurgulanmaktadır. Gauguin’in batının modern konularından ve klasik sanatın öğretilerinden sıyrılmak amacıyla Tahiti’ye seyahati ve buradaki gözlemlerinin sonucu olarak ortaya çıkan bu ve benzeri resimler Primitivizm kavramının yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Gauguin’in resimlerinde yer alan Tahiti yaşamının getirdiği bir yenilik de Avrupa’nın dışında farklı bir coğrafi mekânın batı sanatında yer almasıdır. 18. yüzyılda ortaya çıkan Oryantalist sanat da bu anlamda değerlendirilebilir ancak oryantalist sanatçıların bir çoğu şark mekânlarını düşsel bir kurgu ile betimlemişlerdir. Gauguin’in resimlerindeki mekân egzotik diyarın mekânlarıdır. Figürler batının öğretilerinden uzak, primitif yaşamın kendisi gibi yaşayan ve hisseden bir sanatçının elinden çıkmıştır.

Diğer yönden Avrupa’da, antropoloji biliminin Afrika ve ilkel yaşama duyduğu merak ve bu yaşamı seyirlik nesneye dönüştürmesi sonucunda Matisse, Picasso, Brancusi gibi sanatçılar da ilkel kabilelerin sanatına ve egzotik konulara ilgi duymaya başlamışlardır. İlkel yaşam ve onu temsil eden masklar gibi temalar sanatçıların resimlerinde mekânlar arası eklektik bir bağ kurarak bir anlatım diline dönüşmüştür. Bu durum için, bu günün bakış açısıyla yorumlandığında, sanatçıların ilkelliği sanat aracılığıyla modernize etme çabasına girdikleri söylenebilir.

Modern sanatın en sıra dışı sanatçılarından biri olarak kabul edilen Van Gogh’un resimleri, renk ağırlıklı olmasına rağmen, gündelik yaşam mekânlarını düş ile

buluşturması sonucu gerçekliğinden uzaklaştırmıştır. Ayrıca yaşamı boyunca saplantılı bir biçimde otoportre yapan sanatçı, klasik dönemin portre geleneğini figürü tuval mekânına yerleştirmesi açısından devam ettirse de sanatçının psikolojik yaklaşımları açısından bakıldığında sanatçının portreleri bir i ayna görevi görmektedir.

Tüm otoportre resimlerinin mekânı ve mekânda yer alan öğeleri, figür ile olan ilişkisi ve figüre yüklediği anlam açısından özellikle seçilmiştir. Bu tip resimlerde mekânın figürün alımlanmasına etkisinden açıkça söz edilebilir.



Resim 28: Vincent van Gogh, *Kulağı Sargılı Otoportre*, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 49 cm, Courtauld Galerisi, Londra, İngiltere.

Kaynak: <https://edition.cnn.com/style/gallery/the-courtauld-gallery/index.html>

Van Gogh'un "Kulağı Sargılı Otoportre" resminde (Resim 28) şövale üstünde bir tuval ve duvarda asılı bir resim ile sanatçının kendi atölye ortamını mekân olarak seçtiği görülmektedir. Duvarda asılı olan resim bir Japon baskısıdır ve Van Gogh'un Japon baskı sanatına olan ilgisini yansıtmaktadır. Şövale üzerindeki boş tuval sanatçının resim yapmaya olan tutkusunu ve çalışmalarına devam etmekte olduğunu göstermektedir. Resim içinde resim ve boş tuval ve aralıklı kapı, mekânı üç ayrı boşluğun içine sürüklerken, fondaki bu parçalanma figürün gözler üzerinde odak yaratılması ile etkisini kaybetmektedir. Gözlerin ardından ceket düğmesi yüzey üzerinde ikincil bir odak yaratmakta ve ceketin tüm yüzeyini mekâna dönüştürmektedir.

Sanatçının Gauguin ile yaşadığı tartışma sonrasında girdiği bunalım ve kendi kulağını kesmesinin ardından yapmış olduğu benzer bir otoportresi daha bulunmaktadır. Resimde figüre odaklanıldığında ceket ve şapkasıyla soğuk bir kış günü izlenimi yaratan sanatçı, donuk bakışları ve sargılı kulağıyla da bir melankoli havasını resme hakim kılmaktadır. Bu hava sanatçının canlı renkleri ve dinamik fırça sürüşleri ile her ne kadar sarsılsa da Van Gogh'un bu otoportresi sanatçının dramatik yaşam öyküsünü ister istemez izleyicinin aklına getirmektedir.

Mekâna farklı bir bakış açısı getiren Art Nouveau akımının dekoratif üslubunu benimseyen Gustav Klimt, ayrıca Art Nouveau ile yakından ilişkili olan Viyana Sezesyonunun önde gelen temsilcilerindendir.



Resim 29: Gustav Klimt, *Öpücük*, 1907-08, tuval üzerine yağlı boya, 180 x 80 cm, Belvedere Avusturya Galerisi, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://www.belvedere.at/gustav-klimt>

“Öpücük” adlı resim (Resim 29) Gustav Klimt’ in sarılma ve aşk temalarını işlediği eserlerinden biridir. Resmin merkezinde yer alan çiftten erkek olanın yüzü görülmemektedir ve bakış kadın figürün yüzüne yoğunlaşır. “Burada kadın, Klimt’in çalışmalarında sıkça yer verdiği femme fatale (baştan çıkaran kadın) karakterinin tam tersine, teslimiyetçi bir biçimde resmedilmiş” (Dixon, 2010: 415). Çizgisel, kavisli desenler ile oluşturulan dekoratif öğeler bu üsluplara ait resimlerde oldukça yaygındır. Bu resimde de bu özellikler ön plandadır. Figürlerin kıyafetlerinin geometrik şekillerile süsleyen sanatçı sembolik olarak erkek figürün elbisesinde dikdörtgen, kadın figürün elbisesinde ise daire formunun çeşitlerini tekrarlamıştır. Somut bir biçimde resmedilmiş olan figürlerin portreleri, el ve ayakları dışında kalan resim yüzeyi çoğunlukla altın

yaldız ve soyut dekoratif şekiller ile bezenmiştir. Babasının altın işçisi olmasının sanatına etkisinin oldukça belirgin olduğu Klimt'in mozaik sanatına olan ilgisi de resimlerini şekillenmiştir. "Kompozisyonun tümü bir süs, dekor halinde tasarlanmıştır. Bu nedenle gerçekçi betimlenen uzuvlar da dekorun içinde, ona ait birer mozaik parçası olarak algılanırlar" (Krausse, 2005: 83-84). Dolayısıyla resmin figür ve mekânı birbiriyle oldukça özdeştir. Resimdeki figür ve mekân ilişkisi form ve fon ilişkisi olarak yorumlanabilir. Figürlere fon olan altın sarısı alan vedaha parlak ve dairelerle bezeli bölge onları gerçek dünyadan izole bir konuma yerleştirir. Figürlerin üzerinde durduğu çiçekli alan ise resmin mekânına dair tek gerçeklik ifadesidir.



Resim 30: Henri Matisse, *Kırmızı Oda*, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 180.5 x 221 cm, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

Kaynak: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=en>

Benzer dekoratif durum Matisse'in "Kırmızı Oda" (Resim 30) tablosunda da mevcuttur. Resim tamamen dekoratif bir amaçla bir yemek odasına asılmak üzere sipariş edilmiş ve ona göre tasarlanmıştır. Matematiksel perspektifin tamamen ortadan kalktığı resimde Matisse, bu temayı işlerken bir hizmetçinin yemek masasını düzenlediği bir anı tuvaline yansıtmaktadır. Sandalyeler ve masanın üzerindeki meyveler ile hizmetçi figürün doğal bir mekânda yer aldığı izlenimi oluşsa da kırmızı geniş alan, bu alanda ve masanın üzerinde boyuttan etkilenmeden tekrar eden motifler resim düzleminin iki boyutluluğunu ön plana çıkarır. Resimde renkler görünen gerçekliği taklit etmekten çok izleyicinin zihninde bir ahenk veya zıtlık yaratmak amaçlı kullanılmaktadır. Organik motiflerin resmin bütününde kullanılması, duvarda ve masa örtüsünde aynı desenin tekrar etmesi gibi bir durum değildir bu. Çünkü desen masanın eğik yapısına göre şekillenmez, sanki duvar gibi düz bir yüzeyde yer oluyormuş gibi organize edilmiştir. Öte yandan bu kavisli çizgiler ritmik bir biçimde tekrar ederek dinamizm de yaratmaktadır. Motifler organik yapısıyla da resimdeki sandalye ve pencerenin geometrik keskin hatları ile kontrast oluşturarak bir denge unsuru yaratırlar. Figür de mekânın resmin bütününe hakim olan bu kavisli çizgiler ve kontur ile biçim bulmaktadır. Figürün resimdeki ana unsur olmaktan ziyade temaya güçlendiren bir öğedir ve resmin mekânı ile aynı dekoratif amaçlara hizmet edecek biçimde stilize edilmiştir. Duvarında bulunan pencereden görünen manzara derinlikli mekân yaratma gayesine hizmet ederken meyve bahçesi ve manzarada yer alan pembe ev izleyicideki derinlik izlenimini yaratır. Bu alanda hakim olan soğuk renkler de resmin baskın kırmızı rengi ile zıt bir ilişki doğurur.



Resim 31: Pablo Picasso, *Avignon’lu Kadınlar*, 1906-07, tuval üzerine yağlı boya, 244 x 234 cm, MOMA, New York, Amerika.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79766>

Picasso modern sanata yön veren başlıca isimlerinden biridir. “Avignon’lu Kadınlar” da (Resim 31) onun eserleri arasında, yapıldığı dönemde yarattığı etki ve daha sonrası için sunduğu imkanlar ile öne çıkan bir resimdir. Bu resim kübizmin başlangıcı niteliğindedir ve ilk kübist resim olarak değerlendirilmektedir. Ancak “Kübizme giden yolu açmakla birlikte, tam anlamıyla Kübist değildir; sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir” (Antmen, 2009: 46).

Resim beş nü figür ile bir genelevi betimlemektedir. Resim ilk sergilendiğinde olumsuz tepkiler ile karşılaşmıştır ancak tepkilerin sebebi resmin konusu ve cinsellik vurgusundan ziyade sahip olduğu üsluptur. Bu tarz aşırı sert bulunmuştur. Picasso'nun çağdaşı ressamlardan Matisse ve Cezanné'nın rengi ve çizgiyi ön plana çıkaran üsluplarından etkilendiği açıkça bilinmektedir. Formları koni, üçgen silindir gibi geometrik formlara indirgeyen Cezanné gibi Picasso da kristalize olmuş, parçalanmış renk lekeleriyle resmi organize etmiştir. Figür kompozisyonlarında da Matisse ve Cezanné'nın eserleriyle benzerlikler görülmektedir.

Geleneksel perspektif ve kompozisyon değerlerinden tamamen kopuk olan “bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır” (Antmen, 2009: 46). Kaba ve keskin hatlara sahip heykelsi figürler ile anatomik doğruluktan tamamen uzaklaşmıştır. İki boyutlu lekeler ile oluşturulan figürlere hacim verme ile ilgili bir çaba da görülmemektedir. Resim kısıtlı bir renk paletine sahiptir. Tek odaklı perspektifin aksine öğelerin birçok farklı açıdan görünümü bir arada resmedilmiştir.

Bir de natüremortun bulunduğu resimde başlangıçta biri denizci biri ise elinde bir kurukafa ile yer alan tıp öğrencisi olmak üzere iki tane erkek figürün de bulunduğu ancak daha sonra kompozisyonundan çıkarıldığı resmin ön çalışmalarından bilinmektedir. Erkek figürlerin bulunmayışı ile beraber, Manet'nin “Olympia” resminde olduğu gibi izleyici geneldeki kadınları izler konumda bulur kendini.

“Avignonlu Kızlar tablosu, bir resmin her bölümünün aynı dili kullanması gerekmediği düşüncesini de getirmiş olabilir. Tutarlılık, herhangi bir sanat yapıtında o yapıta açıklık ve dinginlik kazandırdığı için yararlı bir özellik sayılabilir. Ama bir sanatçının olanaklarından yalnızca birini seçip öbürlerini bir yana bırakması mı gerekir?” (Lynton, 2015: 54).

Picasso'nun bu olanakların birkaçını bir arada kullandığı görüşünü ortaya çıkaran resimdeki portrelerdir. Burada ilkel Afrika sanatı ve İber Yarımadası'nın heykellerinin etkileri görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan iki figürün portresi diğer figürlere nazaran daha gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir, büyük kulak ve gözlere ile daha

yumuşak yüz hatlarına sahiptirler. Resmin sağında yer alan iki figür ise sanki yüzlerinde Afrika maskaları ile resmedilmişlerdir. Oturan figürün sırtı dönük olmasına rağmen yüzünün karşıdan görünüşü resmedilmiştir. Resmin solundaki ayaktaki figür ise diğer figürlere nazaran daha durağan bir etki yaratır ve portresi heykelsi bir görünümdeyir. Bu stilize portreler resmin bütünüyle kontrast oluşturur niteliktedir.

“Avignonlu Kızlar’da bütün elemanlar (figürler, çevrelerindeki elemanlar, kumaşlar, alt taraftaki natürmort ve hata her şeyi kuşatan hava) parçalara ayrılmış, bıçak gibi sivri ve rahatsız edici elemanlar haline dönüşmüşlerdir. Boşluk yoktur bu resimde. Boşluk denen şey kristalize olmuş bir doluluğa dönüşmüştür” (Yılmaz, 2006:42).

Resimde boşluğun bulunmadığı fikrini destekleyen etki, sağdaki figürün aralamakta olduğu mavi perdede açıkça görölmektedir. Perdenin merkezdeki figürler ile arasındaki uzam anlaşılmaz, formlar iç içe geçmiş gibidir. Formların dışında kalan negatif alanlar ancak ten renginden ayrıldıkları noktada sezilebilmektedir. Bu resmin mekânı ile figürler arasındaki ilişki açısından alışılmadık bir durumdur; geometrik lekelerle oluşturulmuş parçalanmış figürler ve boşluğun olmadığı parçalanmış bir mekân.



Resim 32: OttoDix, *Gazeteci SylviavonHarden’in Portresi*, 1926, ahşap üzerine yağlı boya ve tempera, 121 x 89 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-portrait-of-the-journalist-sylvia-von-harden>

“Gazeteci Sylviavon Harden’in Portresi” (Resim 32) OttoDix’in, toplumsal roller ile figür arasındaki gerilimi izleyiciye sunan, idealizasyondan uzak çirkin ve itici olarak yorumlanan portre resimlerinden biridir. Mekânın figür ile ilişkili olarak yarattığı psikolojik gerilim üzerine kurgulanmış açık bir kompozisyonudur. Figürün merkezde yer

almıyor oluşu ile beraber resimde mekân ve boşluğu ayrılan alan resmi klasik portre resimlerinden ayırır. Yalnızlık ve modern yaşam vurgusunun yanı sıra dönemin yeni kadın imajı ile beraber yaşanan toplumsal değişim resmin hakim temalarıdır.

Resimdeki figür, gazeteci olarak adlandırılrsa da daha çok yazar ve şair olarak bilinen bir kadındır. Dönemin yeni kadın imajını yansıtmaya amacıyla tercih edilmiştir. Bir kafenin köşesinde tek başına oturmaktadır. Kamusal alanda sigara içmekte olan figürün bakışı izleyiciye dönük değildir. Masasında yer alan kokteyli, sigarasını yaktığı kibrit kutusu ve isminin yazılı olduğu sigara tabakası resmin yalın mekânında yer alan ve kadının yalnızlığını vurgulayan öğelerdir. Mekâna ve resmin bütününe kırmızı renk hakimdir. Bu resimdeki gerilime hizmet eden bir durumdur. Figürün vücudu kadınlığını vurgulayacak olan kıvrımlardan tamamen uzak bir biçimde resmedilmiştir. Kısa saç, ince uzun parmaklar, büyük ve şekilsiz eller ile erkeksi görünüm kuvvetlendirilmiştir. Resimdeki sandalyede ve masanın ayağında hakim olan kıvrımlı hatların ise figür ile tezat oluşturması açısından özellikle tercih edildiği görülmektedir. Resimde dikkat çeken bir diğer nokta, figürün sağ ayağındaki kaymış olan çorabıdır. Bu durum sanatçının figürü resmederken anlık izlenimleri olduğu gibi yansıttığının bir göstergesidir. Bu detay figüre kattığı anlam bakımından ele alındığında ise onun pasaklı bir kadın olduğu fikrini ortaya koymaktadır. Figürün sağ gözündeki monokl adı verilen tek camlı gözlüğü de erkekler arasında yaygın bir aksesuardır. Burada figürün kariyer odaklı bir iş kadını kimliği vurgulamaktadır. Dix, figürün kişiliğini ortaya koyan tüm bu elemanlar ile kadın ve erkek arasındaki hiyerarşiyi ve cinsiyet üzerinden edinilen toplumsal rolleri tersine çevirmektedir. Toplumsal dönüşümün sonucu olarak ortaya çıkan yeni kadın imajı da böylelikle görünürlük kazanır.

Otto Dix ve George Grosz Alman Yeni Nesnelcilik akımının başlıca temsilcilerindendir. Her iki sanatçı da Dada hareketinde de yer almışlardır. Grosz “Toplumsal İleri Gelenleri” (Resim: 33) resmi ile figür-mekân ilişkisi açısından farklı bir örnek sunar.



Resim 33: George Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri*, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 108 cm, Ulusal Galerî, Berlin, Almanya.

Kaynak: <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/pillars-society-george-grosz-1926>

“Toplumun İleri Gelenleri, Grosz’un en etkili ve aşırı derecede politik eserlerinden biriydi. Sanatçının savaş gazilerine, savaş fırsatçılarına ve onların siyasi yandaşlarına odaklanan çalışmaları vardı. Burada ise ülkeyi sürekli savaşa ve teröre sürükleyen, satın alınmış fikir liderlerinin resmini yapmıştı”(Farthing, 2017: 423).

Sanatçı farklı sosyal statülerdeki bireyleri yan yana getirerek bir toplumsal eleştiri ortaya koymakta ve ülkedeki savaş ortamını topluma yön veren kesimler üzerinden eleştirmektedir. Resimdeki figürlerin karakterlerine uygun mekânlar, çeşitli sembolik anlamlar barındıran objeler ile yaratılmış ve hepsi bir kolaj gibi bir arada sunulmuştur. Sıkıştırılmış olan kadrajda figürler bir yığın olarak algılanır. Resmin bu yapısında Grosz'un almış olduğu grafik eğitimin etkisi vardır. İronik, alaycı ve şiddetli bir eleştiri barındıran resimde karikatürize bir dil hakimdir.

Resmin en ön planında yer verilmiş olan figür kravatındaki gamalı haçtan anlaşıldığı üzere bir Nazi'dir. Bir elinde bira bardağı diğerinde ise bir kılıç bulunmaktadır. Nazi figürünün kafasının içine bir süvari yerleştiren sanatçı arkasında duran politikacı figürün kafasına ise dışkı yerleştirmiştir. Kanlı bir yaprak, kalem ve gazeteler tutmakta olan gazetecinin kafasında da miğfer gibi kullanılan bir kase bulunmaktadır. Bunların tümü o dönemde belirli konumlarda yer alan insanlar ile ilişkilendirilebilecek figürlerdir ve kullanılan sembolik nesnelerle yaratılan mekânda sanatçı tarafından eleştirilmektedirler. Bu üçlü figür grubunun arkasında vaaz vermekte olan din adamı görülmektedir. Arka planında ateşler içindeki bir bina ile tasvir edilen şehir manzarası yer alır ve işçiler o yöne giderken Nazi askerleriyse aksi yönde ilerlemektedirler. Sanatçı dönemin Almanyası ve kapitalist toplum ile ilgili eleştirilerini bu ve benzeri resimleriyle ifade ederken “amacının ‘modern tarih resimleri yapmak’ olduğunu söylüyordu” (Lynton, 2015: 156).



Resim 34: René Magritte, *Aktarma*, 1966, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 81, Özel Koleksiyon.

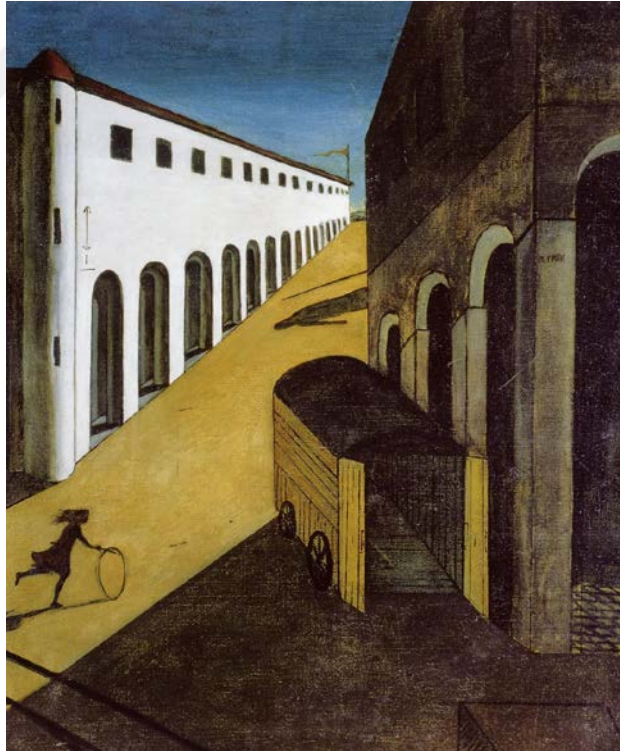
Kaynak: <https://www.lebonbon.fr/paris/news/5-choses-a-savoir-avant-d-aller-voir-magritte-au-centre-pompidou/>

Magritte'in resimlerinin sıra dışı oluşu resme hakim olan yalın ve dingin görünüm ile gizlenmektedir. “Aktarma” adlı resim (Resim 34), Sürrealizmin aykırı doğasını sade bir kompozisyon ile sunmaktadır.

Resimdeki fötr şapkalı adam, Magritte'in resimlerinde sıkça karşımıza çıkan bir figür betimlemesidir. Sırtı dönük figür imajı portre resmi olarak ele alındığında farklı bir bakışı açısı ortaya koymaktadır. Ancak Magritte'in resimlerinde öne çıkan unsur kavramdır. “Magritte, bilinçli düşüncenin fikirleri oluşturduğuna ve resim için gereken şeylerin de fikirler olduğuna inanmıştır. Ona göre, bir resmin ardında, altında yatan anlam tutarlıysa o resim, ele aldığı kavram kadar orijinaldir” (Farthing, 2017: 432).

Kavram, zihindeki yansımasının göstergesel bir ifadesi olarak resimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu resimde de kavramlar ve onları betimleyen görseller arasındaki ilişkiye yoğunlaşan sanatçı aktarma (transfer) kavramını ele almaktadır. Resmin solundaki figür ve onun formunun resmin sağında yer alan tekrarı resme simetrik bir izlenim katar. Resimde aktarım kavramı ile vurgulanan figürün kendi formunun ve iki boyutlu yüzeyde kapladığı boşluğun aktarımıdır. Resmin sağındaki negatif alanda oluşan figür formu figürün bulunduğu yüzeye taşınırsa deniz, bulutların ve perdenin tamamlandığı görülmektedir. Perde üzerindeki figür formundaki bulutlu manzara figürün görünür olduğu alanda, görünmez kıldığı mekânı ortaya koymaktadır. Bu aktarım tersine çevrildiğinde perdenin önünde duran bir figür ve resmin sağında bulutlu bir deniz manzarası ortaya çıkar. Magritte bir kesip çıkarma ve yer değiştirme etkisi ile resmi kurgulamış ve düşsel bir mekân yaratmıştır. Figürün ve mekânın resmin iki boyutlu düzlemindeki ilişkisini de figürün kapladığı alanı vurgulayarak ortaya koymuştur.



Resim 35: Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, Tuval üzerine yağlı boya, 87x71 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: <http://community.artauthority.net/work.asp?wid=7873>

Metafizik resim, özellikle Carlo Carra ve Giorgio de Chirico'nun benimsedikleri ortak üslubu ve kendilerine has ikonografiyi belirtir. Chirico'nun "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi" (Resim 35) adlı eseri bu metafizik resimlerden biridir.

Giorgio de Chirico'nun resimlerinde yaygın olarak "tedirgin edici boş mekânlar, cephelerini akşam üstü güneşinin aydınlattığı ve uzayıp giden gölgeleriyle yüksek kuleler, binalar göze çarpar" (Yılmaz, 2006: 136). Bunlar resme yalnızlık ve melankoli duygusunu içinde barındıran sıra dışı bir atmosfer kazandırır. Mekândaki binalar kemerli yapısıyla klasik İtalyan mimarisinin özelliklerini yansıtır. Perspektif bilinçli olarak çarpıtılmıştır. Uzayıp giden, adeta sonsuz bir düşsel mekân yaratılmıştır ve ona terk edilmiş izlenimi uyandıran boşluk ile de durağan bir görünüm elde edilmiştir. Kuvvetli ışık ile güçlü bir açık koyu kontrastlığı ortaya çıkmıştır ve mekânın büyük bir bölümü karanlıkta kalmaktadır. Resmin merkezinde yer alan kapısı açık vagon, diyagonal konumuyla aydınlık alana doğru bir yönelim yaratır. Çember çeviren çocuk figürü resimdeki bu dinginliğe bir dinamizm katmakta olsa da resmin bütününe göre boyutu itibari ile ve silüet halindeki görünümü ile bir gölgeyi çağırıştırır. Gittiği yöndeki dev gölge ise onu beklemekte olan bir başka figüre veya meydandaki bir heykele ait olabilir. Bu belirsizlikler, tuhaf haldeki tekinsiz mekân ve gizemli atmosfer de Chirico'nun yarattığı, gerçek dünyanın ötesindeki metafizik evreni oluşturur.



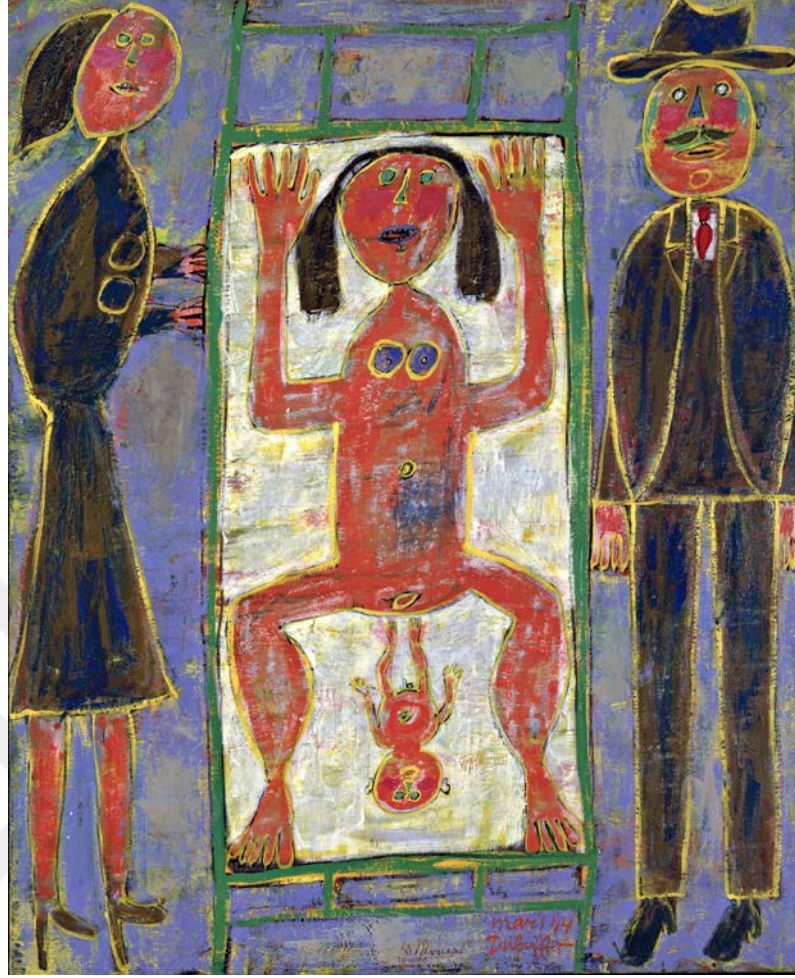
Resim 36: Edward Hopper, *Gece Kuşları*, 1942, tuval üzerine yağlı boya, 84.1 x 152.4 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD.

Kaynak: <https://archinect.com/news/article/124360793/the-internet-and-the-future-of-loneliness>

Edward Hopper “Gece Kuşları” (Resim36) adlı resmini New York’taki Greenwich Caddesi’nde, köşebaşında bulunan bir restorandan esinlenerek resmettiğini söylenmiştir. Resimdeki sadeleştirilmiş yüzeylerdeki güçlü ışığın kaynağı olan Florasan ışıklar 1940’lı yılların başında kullanılmaya başlanmıştır ve gece lokantalarında oldukça yaygındır. “Florasan ışığı, resimdeki tek ışık kaynağıdır ve *film noir* türünün sert kontrastlar yaratan ışık efektlerini çağrıştırarak resme sinematografik bir özellik kazandırır” (Farthing, 2017: 368). Hopper, resimlerinin, insanların izole halleri ve kentsel boşluklar ile ilgili, bilinçli olarak yerleştirilmiş olan semboller taşıdığını reddetse de Gece Kuşları adlı resimde bilinçsizce de olsa, büyük bir şehrin yalnızlığını resmettiğini belirtmiştir. Resimdeki dört figür kendi aralarında oldukları kadar izleyici ile de iletişimsiz bir haldedir. Herhangi bir hikaye anlatmazlar. Kırmızı elbisesi ve kızıl saçlarıyla kadın figürü ön plana çıkarken, bu görünümüyle “erkek müşterilerin anonimliğini yoğunlaştırıyor” (Dixon, 2010: 492). (The Art Institute of Chicago, 2013: 58).

“Kadının eli, her an yanındaki adamın eline dokunacakmış gibi dursa da aslında kadın hiç kimse ile iletişim halinde değildir. Tek başına oturan gri takım elbiseli adamın yalnızlığı, diğer figürlerle arasındaki mesafeli duruşuyla ve sırtının izleyiciye dönük olmasıyla vurgulanmıştır” (Farthing, 2017: 368).

Gerçekçi şekilde betimlenen resimde zaman adeta durmuş gibidir; kentsel mekân tasvirindeki boş alanların çokluğu bu etkiyi güçlendirir. Resmin 2. Dünya Savaşı sırasında yapıldığı düşünüldüğünde resmin atmosferinin dönemin Amerikan toplumunun karamsar havasını yansıttığı söylenebilir. Resmin kadrajında restoranın girişi gözükmemektedir. Bu figür grubunu camla çevrili bir mekânda izole bir konuma yerleştirmektedir.



Resim 37: Jean Dubuffet, *Doğum*, 1944, tuval üzerine yağlı boya, 99.8 x 80.8 cm, MoMA, New York, Amerika.

Kaynak: <https://smarthistory.org/dubuffet-childbirth/>

“‘Herkes bir ressamdır’ düşüncesine sahip Jean Dubuffet kendi kendini eğitmiş aykırı - yüksek kültürden dışlanmış, ivedi, kişisel gerçekliklerle çalışan- bireylerin yarattığı ‘zekice hezeyan’ sanatını yüceltirdi” (Fortenberry ve Melick, 2015: 118). Art brut veya ham sanat olarak adlandırdığı üslup eğitimsiz, sanat kültürüne sahip olmayan bireylerin ortaya koyduğu sanat yapıtlarını niteler. “Doğum” resmi de (Resim 37) bu anlayışı ortaya koymaktadır.

“Doğum” adlı resimi perspektiften yoksun bir resimdir. Doğum yapmış kadın figürü, bebek ve bulunduğu yatak üstten bir görünüme sahipken yanlarında figürler karşıdan görünümleri ile resmedilmişlerdir. Bu durum çocuksu, naif bir etki yaratmaktadır. “Dubuffet, çocuk resimlerinden, delilerin yapıtlarından, duvardaki resim ve çizimlerden

etkilenmiş, kendi yapıtlarını da bu doğrultuda geliştirmiştir” (Tükel, 1997: 480). Resmin mekânı da figürler ile aynı ölçüde sade bir biçimdedir ve renklendirilmiş bir fon olarak kurgulanmıştır. Ayaktaki figürlerin resim yüzeyinin sınırlarına temas edecek biçimde resmedilmesi sıra dışı bir kompozisyon ortaya koyar. Bu derinlikli bir mekânın olanaklarını ortadan kaldıran bir durumdur. “Figürlerin dış çizgileri yüzeye kazınmış gibi görünür ve bir grafitiye benzer” (Fineberg, 2014: 125). Figürlerdeki bu sarı kontür mekânın rengi ile kontrast oluşturmakta ve figürü ön plana çıkarmaktadır. Dubuffett’in “ham ve içgüdüsel stili, eğitilmemiş sıradan insanın estetik anlayışına hitap eder...” (Fineberg, 2014: 126). “Doğum” resmi de tüm öğeleriyle bu üslubu ortaya koyan bir örnektir.

Soyut Dışavurumculuk, Amerikan sanatının yükselişi ve ülkenin kültürel ve sanatsal bir merkez haline gelmesinde başlıca etkenlerdendir. Devinimi ve aksiyonu ön plana çıkaran sanatçılar, büyük boyutlu yüzeyler üzerinde boya etkilerini ön plana çıkarırlarken, Jackson Pollock ve Willem de Kooning ‘eylem resmi’ olarak adlandırılan bu üslubun başlıca iki temsilcisidir. Ancak De Kooning, resimlerinde figüratif öğeleri de kullanarak, soyutlanmış figürlere yer vermekteydi. Sanatçı, “resim soyut da olsa, tuval üzerindeki boyaların yine de bir şeye benzemesinden yanaydı” (Yılmaz, 2006: 166).



Resim 38: Willem de Kooning, *Kadın I*, 1950-2, tuval üzerine yağlı boya, 193 x 147 cm, MoMA, New York, Amerika.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79810>

“Kadın I” resmi (Resim 38), “Kooning’in 1950-1955 yılları arasında yaptığı ve her birini hızlı staccato tarzı fırça darbeleriyle oluşturduğu vahşi görünümlü kadınların yer aldığı altı resimden biridir” (Farthing, 2017: 453). De Kooning, bu seride soyut üslupta ancak figüratif resimler ortaya koymuştur. Figüratif bir soyutlamadan söz edilebilir.

Resim yüzeyinde figürün kolayca algılanabildiği başlıca nokta portredir. Kocaman gözlerin ve dişlerin olduğu vahşice bir portre. Bir diğer belirgin figüratif etki iri göğüslerdir ve oluşan bu kadın imgesi bir nü veya doğurganlığı simgeleyen klasik ana tanrıça figürünün sıra dışı bir temsili olarak yorumlanabilir. Figürün resim yüzeyindeki yerleşiminden oturan bir figür olduğu izlenimi oluşmaktadır ancak alt bedenini oluşturan lekeler figürün bütününe oranla belirsizdir. Bu alanda fon olarak yer alan yeşil renkli lekelerin yoğunluğundan ötürü bir manzara etkisinin ortaya çıkmakta olduğu söylenebilir. Figüre fon oluşturan hareketli fırça sürüşlerinin oluşturduğu renk lekeleri içinde figürü belli eden net konturlardan ziyade form ile çizgi resmin katmanlı yapısında uyumsuz bir biçimde ayrışır. Siyah renk ise adeta resmi kirletircesine yüzeyin bütününde belirli oranlarda yer bulur. “Fırça darbelerinin hareketliliği ile birlikte De Kooning’in çoğu resminde egemen olan sarı, pembe ve siyah gibi renklerle kalın ve ince boya kullanımımın karşıtlığı anlatıma belirli bir gerginlik sağlar” (Erzen, 1997: 431). Figürün ifadesi, renk kullanımı ve sanatçının aksiyonunu öne çıkaran sert fırça darbeleri ile resim gergin, vahşi, korkunç gibi şiddeti çağrıştıran kavramlar ile bütünleşir ve klasik kadın imajını sarsan bir görünüm ortaya koymaktadır. Figürün resim yüzeyinin büyük bir bölümünü oluşturduğu kompozisyonda yakından bakıldığında sezilemeyen bu figür mekânın içinde kaybolur. De Kooning soyut, aynı zamanda figüratif bir resim ortaya koymuştur.



Resim 39: Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?*, 1956, kağıt üzerine kolaj, 26,5 x 25 cm, Sanat Galerisi, Hamburg, Almanya.

Kaynak: https://www.cassart.co.uk/blog/richard_hamilton_tate_modern.htm

Richard Hamilton'un "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?" isimli resmi (Resim 39), aynı zamanda o dönemde açılan "İşte Yarn" adlı serginin afişi olarak tasarlanmıştır. Dönemin Amerikasını yansıtan bir iç mekân resmi gibi görünen kompozisyon, sanatçının çeşitli kaynaklardan seçtiği görselleri bir araya getirerek oluşturduğu ve içinde serginin konsepti ile ilgili çeşitli anlamlar ve göndermeler barındıran bir kolajdır. "Hamilton, bu kolajı 'dergilerden alınmış 'anlık' sanat' olarak tanımlar" (Fineberg, 2014: 233).

Hamilton, serginin üzerinde durduğu konuları ve dolayısıyla resmin içinde barındırmakta olduğu kavramları şu şekilde sıralamıştır: "Gazetecilik, Sinema,

Reklâmcılık, Televizyon, Stilizasyon, Cinsel Sembolizm, Raslantısallık, İzleyici Katılımı, Fotoğraf, Çoklu Görüntü, Mekanik Görüntü İletişimi, Diyafram, Kodlama, Teknik Çizim” (Fineberg, 2014: 234).

Kurgulanan bu mekândaki iki ana figürden erkek olan kaslı yapısıyla kadın ise zayıf görüntüsüyle ideal güzellik ve form anlayışına bir göndermede bulunurken çıplaklıkları ise cinselliği vurgular. Erkek figürün elindeki dev lolipopun ambalajında yazan ‘POP’ kelimesi de pop art kavramına bir göndermedir. Arka planda merdivenleri süpüren bir figür daha vardır. Bir tüketim nesnesi olarak elektrikli süpürgeyi ön plana çıkaran görsele ‘sıradan temizlikçiler sadece bu uzaklığa ulaşabilir’ şeklindeki reklam sloganı eşlik eder. Mekânı oluşturan tüm öğeler ile bu türden bir ikonoloji oluşturulmuştur. Kasetçalar ve telefon ile konuşan bir kadını gösteren televizyon teknolojik ilerlemeyi sembolize ederken ,resmin sol alt kısmında yer alan gazete ile birlikte medya ve iletişim araçlarını oluştururlar. Duvarda yer alan çerçevelerden birinin içinde Victoria dönemi Sanat eleştirmeni John Ruskin’in portresi yer alır, diğerinde de bir çizgi romanın afişi bulunmaktadır. Bir diğer afiş Pencereden görünen dış mekânda yer almaktadır ve bunun ile sanatçı, “bütün bu göstergebilimsel uğraş için yüklü bir metafor sağlamıştır, çünkü Caz Şarkıcısı sinematografik görüntülerle konuşmaları senkronize eden ilk filmidir” (Fineberg, 2014: 234). Odanın tavanını oluşturan görsel ayın teleskopik bir görüntüsü iken “kabartılı halı Weegee’nin, Coney Island kumsalında çektiği bir fotoğrafın büyütülmesiyle elde edilmişti” (Fineberg, 2014: 234). Tüm bu hazır nesnelerin ve kitle kültürüne ait imgelerin kullanımı açısından gelenek dışı bir resim gibi gözüксе de kompozisyonu açısından klasik sanattan örnekler ile özdeşlik kurulabilir:

“Her şeyden önce afiş, insanın beş duyusuna seslenen bir Rönesans resmini andırır. Ayrıca bu afiş; on yedinci yüzyılda yapılmış ve günlük yaşamı simgeleyen; evdeki bir çift, iş gören bir hizmetçi ve geri planda da kent yaşamını konu edinen bir Hollanda resmini akla getiriyordu” (Lynton, 2015: 286-287).

19. yüzyılın sonlarından bir sonraki yüzyılın ortalarına kadar geçen bu sürede figür ve mekân kavramlarının resim sanatı bağlamında kendi içindeki dönüşümleri ve birbiri ile olan ilişkilerindeki değişim sürerken sanatın geleneğe karşı tavrı git gide daha da sert

bir hal almakta ve bu temel kavramlar resim yüzeyinin dışına doğru itilmekteydiler. Ancak figür resim sanatındaki varlığını bir şekilde sürdürecekti. Mekân ise zaten bembeyaz bir tuvalde dahi kendini var edebilme gücüne sahip olan mutlak bir olguydu resim sanatı için.

3.2. Modern Sonrası Dönemde Resim Sanatında Figür-Mekân İlişkisi

20. yüzyıl tüm dünya için sosyo-kültürel açıdan birçok gelişmenin bir arada yaşandığı bir dönemdir. Yüzyıl içinde yaşanan savaşlar, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, toplumsal yaşamı ve dolayısıyla sanatı büyük bir dönüşümle beraber değişime sürüklemiştir. 19. Yüzyılla başlayan bu gelişim 20. yüzyıl toplumları için kaçınılmaz bir dinamizme sebep olurken, bireyin yaşamını ve değerlerini de kendi içinde sorgulatır bir noktaya getirmiştir. Peş peşe ortaya çıkan sanat akımlarının temelinde yatan bu toplumsal gelişmeler de, klasik dönemin zaman ve mekân algısının çok uzağında, çağın ona sunduğu imkanlar çerçevesinde yeniden şekillenmeye başlamıştır.

“Bir bunalım dönemidir ki bu, kazanılmış her şey, misli görülmemiş bir devrimin itişti karşısında dengesini yitirmişe benzer. Çünkü, dünyanın çehresinin değişmesi, sadece siyasal ve iktisadî alanda değildir; bilim, fikir ve sanat alanında da: Köklü bir devrim, fizik kurallarını altüst eder, gözcü buluşlara yol açar ve felsefî görüşlerde yenileşmeye götürür; sanatçılar ve yazarlar, bütünüyle yeni biçimlerin arayışı içindedirler ve bu biçimlere dayanıp çağın karmaşık ve sıra dışı özelliklerini de dile getirirler” (Tanilli, 2003: 9).

20. yüzyılda Avrupa, sahip olduğu askeri, maddi, teknik, fikri, sanayii ve iktisadi ayrıcalıkları kaybetmekte veya yegane sahibi olmaktansa başka ülkeler ile paylaşmaktadır. Avrupa’nın bu gerileyişinin sebeplerinin başında Birinci Dünya Savaşı vardır. Bunun sanat alanındaki yansıması ise sanatın dünyadaki merkezi konumunda bulunan Avrupa’nın yerini Amerika almasıdır. Birçok Avrupalı sanatçının göç etmesiyle 19. yüzyılda sanatın başkenti olarak adlandırılan Paris’in yerini New York almıştır.

Dünyanın sınırları ile kısıtlı olan klasik dünya görüşü, Einstein’ın görecelik kuramıyla, evrenin sonsuz sınırsızlığına ulaşırken, sanat da mekân algısına, klasik dönemden farklı

olarak kavramsal, alternatif yeni bakış açıları kazandırmıştır. Teknolojinin sunduğu olanaklar ile mekân kavramı, bir sorunsal olarak sanatın merkezine oturmuştur.

Non-figüratif sanatın ortaya çıkması ile birlikte başlayan bu süreç, özellikle 1960 sonrasında sanatın ne olması gerektiği ile ilgili sorular, mekân kavramı üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. 20. yüzyıl sanat algısı figüratif resmi de geleneğinden kopartarak, figür ve mekân ilişkisine kavramsal anlamlar yüklemeye, psikolojik gerilimler yaratmaya yönelik bir sürece yöneltmiştir. Figürün temsil ettiği anlamlar, beden kavramı üzerinden ele alınıp, bedenin kendisi başlı başına bir ifade aracına dönüşmüştür. Beden bir mekân olarak sunulduğu gibi, mekân da bedeni temsil eden bir kavrama dönüşebilmektedir.

Dijital teknolojinin yardımıyla, fotoğraflık gözün gerçekçiliğe bürünebilen beden, 20. yüzyılın çıkmazlarını, gerilimlerini ya da olduğu gibi hallerini tüm çıplaklığı ve sanatçısının ilan ettiği özgürlüğünü izleyicisine aktarmaktadır. 20. yüzyıl sanat alanında belki de en büyük gelişmelerden biri olan bedenin bir özgürlük meselesi olarak görülmesi, çoğu kere bedenin çıplaklığı ile ilişkilendirilmiştir. Tabu ve yasakların, toplumsal baskıların bir dışı vurumu olarak kullanılan bedenin çıplaklığı, sanatın sınırlarını genişletse de, topluma karşı yeni bir mücadele alanı içinde sanatçı gardını almak zorunda kalmıştır.

Burada üstünde durulması gereken en önemli nokta, bedenin çıplaklığının seyirlik nesne olarak ifade bulmamasıdır. Gelenekselleşen estetik algının dışında, iğreti, şiddet, çirkinlik ya da müstehcenlik sınırlarında bakılmasından rahatsızlık duyulabilecek duygular uyandıran bedenlerin, teşhir olarak resim sanatında kullanıldığıdır. Bu bedenlerin mekânla kurduğu ilişki de sadece tuval mekânı ile sınırlandırılmadığıdır. En rahatsız edici durumları bile estetize ederek sunan klasik estetik algı 20. yüzyılla birlikte, gerçekliğin tüm çıplaklığını seyircisinin önüne gerilimli bir hat yaratarak ortaya koyma eğilimindedir.

Diğer yönden, estetik algının zaman algısıyla paralel geliştiği kabul edildiğinde, günümüz sanatı, dijital teknolojinin olanaklarını kendine mal ederek, gözün ve zihnin sınırlarını zorlayan bir gerçekliğin ötesinde, figür ve mekânlarını yaratmaktadır. Artık algılanan dijital gözün algısıdır. Sanatçının zihninde yarattığı imgesel mekân, dijital

teknolojinin mekânlarıyla yer değiştirmektedir. Ütopik ya da distopik mekânlar sanat mekânlarına yeni bakış açıları getirirken, zaman algısı da, ‘şimdi’nin ötesine sanat aracılığıyla geçebilmektedir.

“Mekân ya da daha genelleştirilmiş bir deyişle uzam kavramını ele alırken, günümüzde sanatın temel sorunsallarından biri olan beden ve onu kuşatan toplumsal ve fiziki koşullardan, yeni çevresel örgütlenişler içinde bedenin görünüşünden yola çıkmak gerekiyor. Çünkü çağdaş beden, bünyesinde zaman ve uzamın kullanılmadığı yeni bir tür ikamet alanı gibi duruyor adeta” (Şahiner, 2008: 187).

Beden kavramını figürden ayıran; figür sanat eserinin öznesi durumunda kendi varlığını temsil ediyorken, beden kendinden bağımsız olarak cinsellik, kimlik, masumiyet, kötülük, kutsallık gibi bir takım sembolleri içinde barındırır. Ten veya et olarak tanımladığı bir yapıya bürünen beden, izleyeni kendine çeker. 1960 sonrası sanat anlayışı, bedeni klasik dönemdeki seyirlik halinden çıkartır. İzleyeni aktif duruma sokar. Beden sorgulanır bir kavrama dönüşür. İfadenin, dışavurumun ya da protestonun temsili beden kavramı üzerinden tartışılır. Mekân ise bedenin varoluşu üzerine yeniden düzenlenir.

Yüzyılın yarısında non-figüratif sanatın egemenliği ve sanatın sonu gibi söylemlerle birlikte sanatın bir çıkmaza sürüklediği düşünülmüş olsa da figüratif sanat kendi varlığını devam ettirmiştir. Soğuk savaşın etkileriyle Komünist Rusya’ya karşı bir mücadele alanına dönüştürülen hâkim Amerikan ve Batı Sanatı, soyut sanatın dışında kendi figür sanatına da , dönemin düşünsel yapısına paralel bir zemin hazırlayarak tekrar bir dirilişe geçme olanağı yaratmıştır. Burada Yeni Dışavurumculuk ile başlayan bir diriliş söz konusudur.

“Yeni Dışavurumculuk, 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve ABD’de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih ... gibi bir dizi ‘geri dönüş’,

hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antmen, 2009 :263).

Zamanla figüratif resim tekrar ilgi odağı haline gelmiştir ve burada Francis Bacon ve Lucian Freud isimleri ön plana çıkmaktadır. “1960’lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmiştir” (Antmen, 2009 :265).



Resim 40: Francis Bacon, *Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüt*, 1962, tuval üzerine kum ve yağlı boya, her biri 198,1 x 144.8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/293>

Francis Bacon, “Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüt” adlı resminde (Resim 40), resim sanatında sıkça kullanılmış olan İsa’nın çarmıha gerilişi temasını dünyevileştirirken aynı zamanda da kiliselerin mihrap aralıklarında kullanılan triptik resim düzenini kullanmaktadır. Ancak dini anlatının uyandırdığı anlamdan bağımsız olarak resimde bir şiddet vurgusu hakimdir. Bacon, bu güçlü temayı kullanırken biçim olarak da bir takım referanslara başvurmuştur. Sağdaki panelde “Bacon, 13.yüzyıl ressamı Cimabue'nun resmettiği çarmıha gerilme sahnesinde çarmıha gerilmiş İsa’nın baş aşağı dalgalanışını çarmıhtan aşağı doğru sürünen bir solucana benzetmiş, resimlerini de buradan yola

ıkarak yapmıştı” (Hauser, 2017: 51). Bu figür kasaplarda asılı duran etlerle de özdeşleştirilir.

Çarpıtılmış metamorfik figürler Bacon’un resimlerinde ön plana çıkan imgelerdir ve bu resimde de yer alırlar. Bacon, bilinçaltı imgeler yaratmak adına raslantısal denemeler ile bu figürleri oluşturmaktadır. Bu durumdan kaynaklı ortaya çıkan lekeler soyuta yakın bir etkiye sahiptir. Sürrealist ressamların bilinçaltını zgr kılmak amaçla başvurdukları rastgele denemeleri Bacon somut imgeler ve figürler yaratırken kullanmaktadır: “İfadenin çıplaklığı ve modelin özünde var olan gerçeklik bu resimleri srrealizmden ayırmaktadır. Ama sanatçı resmetme sürecinde, kendini dolaysız öznel gerekliğıe ulaştıracak bir yol olarak , sürrealist otomatizmin bir adaptasyonunu kullanmıştır” (Fineberg, 2014: 137).

İnsan figürünü ele alırken onu bambaşka bir hale sokan Bacon “Yalnızca imajın görüntüsünü yeniden yaratmıyorsunuz” demişti sanat eleştirmeni David Sylvester’e, “kişisel olarak algısına sahip olduğunuz duygunun tüm alanlarını yeniden yaratıyorsunuz” (Fineberg, 2014: 137). Bu bakımdan resimde duygu ön plandadır. Figürlerin görünümünden şiddet ve acı çekme duyguları ön plana çıkmaktadır. Oldukça yalın ve sade bir biçimde kurgulanmış bir i mekânda yer alırlar. Bacon’ın “gayet net ve düzenli betimlediğı meknlarda, şiddete maruz kalmış gibi görünen figürlerinin çarpık görüntüleri şaşırtıcı bir zıtlık içindedir” (Krausse, 2005: 118). Bir daire biçimine yakın şekilde kurgulanan i mekânda yer alan kapalı siyah perdeler gizli bir ritüel izlenimi yaratırken, aynı zamanda bir hapsolmşluk hissi oluşmaktadır.

Triptiğin kenar resimlerinin kadrajı tekil olarak izleyicinin konumu ile ilişkilendirildiğinde farklı bir anlatım ortaya konulabilir. Sol kenardaki resimde izleyici ayakları görünen kurbanın bakış açısına yakın bir açıdan sahneyi görmektedir. Sağ taraftaki resimde ise yerdeki gizemli gölge formu yine izleyicinin konumuyla ilişkilendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında resmin sol kanadı izleyiciyi kurban konumuna, sağ kanadı ise şiddetin uygulayıcısı veya buna tanıklık eden kimse konumuna yerleştirmektedir. Her iki durum da izleyicide birtakım olumsuz hisler uyandıracaktır.



Resim 41: Francis Bacon, *Lucian Freud'un Portresi İçin Üç Etüt*, 1969, tuval üzerine yağlı boya, her biri 198 x 147,5 cm.

Kaynak: http://www.orartswatch.org/dealing-with-francis-bacon-and-all-that-money/francis_baconlucian_freud_triptych/

Sınırları kontur ile belirlenmiş saydam prizmalar, Bacon'ın sıkça kullandığı bir imgedir. "Lucian Freud'un Portresi İçin Üç Etüt" (Resim 41) resminde bu imge görülmektedir. Genellikle figürün içine alan bu yapı uzay çerçevesi (space-frame) veya kafes olarak tanımlanmaktadır. Bacon, tuval yüzeyinde bir çerçeve yaratarak odak noktayı vurgulamak ve daha iyi görülmesini sağlamak amacıyla bu tekniği kullandığını belirtmiştir (Hauser, 2017: 39). Bacon'ın bu açıklamasına rağmen bu öğenin figür ile ilişkisinin sadece bunla sınırlı olmadığı söylenebilir.

Deleuze (2009: 14), Jean-François Lyotard'ın figüral kelimesini isim halinde ve figüratif kelimesinin karşıtı olarak kullandığını belirtmekte ve figüral kavramını ondan ödünç alarak kullanmaktadır. Bu bir bakıma fotoğrafın görünen gerçekliğin temsilini ele geçirmesi ile beraber figüratif sanatın yaşadığı dönüşüm ve ulaştığı noktadır. Resmin figüratif, illüstratif ve naratiflikten kurtularak artık bir figüraldır ve figür artık beden olarak ele alınmaktadır.

Figürün eliptik yapı veya yapılar ile çevrenmesi durumu söz konusudur. "Bu, figürü tecrit etmek için yapılmış basit bir işlemdir"(2009: 13).

Figürün tecrit edililişinin nedeni Bacon’ın da belirttiği üzere şudur:

“Figürün tecrit edilmiş olmaması durumunda zorunlu olarak edineceği figüratif, illüstratif, naratif karakterin önüne almak için”... “Demek ki tecrit etme temsilden kopmanın, narasyonu bozmanın, illüstrasyonu engellemenin, Figürü özgür bırakmanın, olguya bağlı kalmanın, yeterli olmasa da en basit ve zorunlu yoludur” (Deleauze, 2009: 14).

Tecrit edilmiş olan figürün dışında kalan yapı, yani resmin mekânı ve figür ile ilişkisi Deleauze (2009: 16-17) tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır:

“Esasında, tablonun geri kalanında sistematik olarak yer alan, canlı renkli, büyük, tek biçimli ve hareketsiz düz alanlardır. İnce ve katı olan bu düz alanların yapı kuran, uzam oluşturan bir işlevi vardır. Fakat bunlar Figürün altında, arkasında ya da ötesinde değildirler. Kesinlikle yanında , daha doğrusu, her yanındadırlar...”

Deleauze’a göre (2009: 18), bu figür ve uzamın bir arada varoluşunu ve aralarındaki yaklaşmayı sağlayan bir sistemdir ve resmin mekânını oluşturan düz alanlar ve figür arasında bir yaklaşma ve birlikte belirgin olma ilişkisi vardır.

Bacon’ın figürlerinin portrelerinde bir biçimsizleşme söz konusudur. “Bir portreci olarak Bacon’un resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur” (Deleauze, 2009: 28). Bu durum figürün vücudunun et oluşu ile özdeş olarak yüzün de baş oluşudur: Hayvan-oluş.

“Lucian Freud’un Portresi İçin Üç Etüt” adlı triptikte (Resim 41), kafes veya uzay çerçevesi olarak adlandırılan imge yer almaktadır. “Çarmıha Geriliş İçin Üç Etüd” (Resim 40) resminin sahip olduğuna benzer bir mekân düzenlemesi vardır. Eliptik bir yüzeye sahip iç mekânın sınırları resim düzlemini neredeyse eşit iki parçaya bölecek şekilde kurgulanmıştır. Bu sade yapıda ortaya çıkan iki geniş renk alanının resimde derinlik yaratma amacını karşıladığı söylenebilir. Ayrıca bu mekân düzenlemesi figüre doğru sarmal bir hareket yaratır ve bu figüre de dinamizm katar. Bu resimde tecrit etme amacıyla kullanılmış olan paralelyüz figürün mekân ile arasına giren bir katman yaratsa

da görsel ve fiziksel açıdan geçirgen yapıda gözükür. Resmin mekânının yarattığı klostrofobik etkiyi güçlendirir. Öte yandan da figürün temsil alanını işaret eder. Bu resimde Bacon'ın modeli olan Lucian Freud ise resimlerinde insan teni ve etin tasviri ön plana çıkmaktadır.

Lucian Freud "portrelerin(in) insanlar gibi değil, insanlar hakkında olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını, değil o olmasını" istemiştir. Resmin ötesine geçen bu güçlü gerçeklik hissi model ve seyirci arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratır"(Fineberg, 2014: 154).



Resim 42: Lucian Freud, *Resssam ve Model*, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 159.6 x 120.7 cm

Kaynak: <http://whosthatgirl-searchme.blogspot.com.tr/2014/03/lucian-freud.html>

“Resssam ve Model” (Resim 43) adlı Lucian Freud resmi dikey bir kompozisyona sahiptir. Bu dikeylik sol tarafta yer alan kadın figürü ile iki parçaya ayırmaktadır. Kadın figürünün bakışının yönlendirdiği zeminde yer alan boya tüpleri ve fırçalar da, resmin mekânını birleştirici bir görev üstlenmiştir. Resmin perspektifinde görülen eğrilik, resmin nereden izlendiği konusunda kafa karışıklığı yaratsa da yatan modele üstten bakmak için kurgulandığı anlaşılmaktadır. Mekân duvarlarının eski, dökük görüntüsü, mekân içinde yer alan koltuk ile özdeşleşirken, figürlerin ten ve kıyafetlerindeki doku ile de bir bütünlük sağlanmıştır. Zeminde yer alan parkelerin temizliği, ressamın çalışma alanının burada olmadığı, modelin dinlenmek için uzandığını düşündürmektedir.

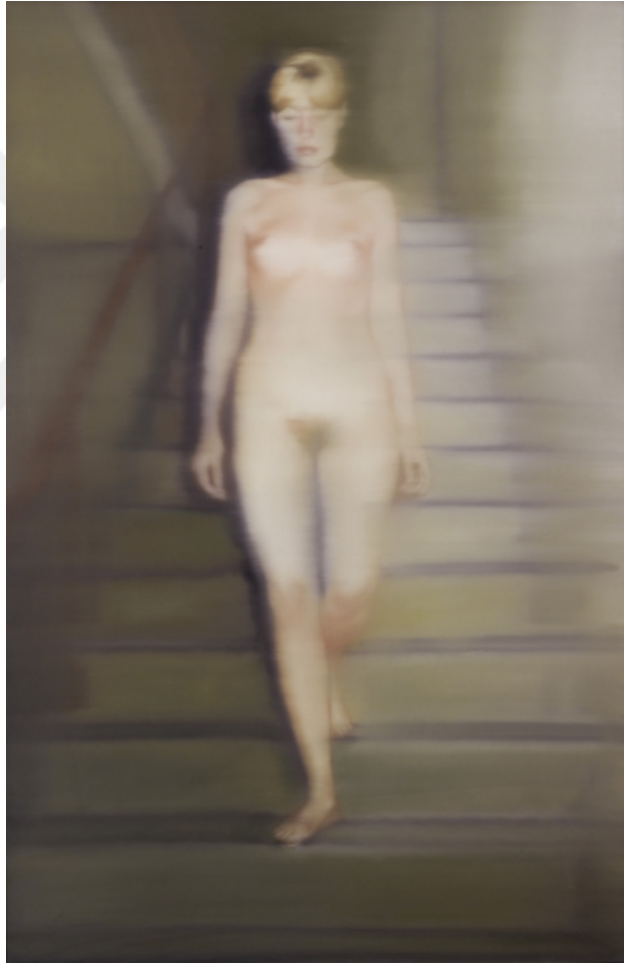
Cinsiyetler açısından alışılmadık bir durum söz konusudur resimde. Erkek model ve kadın ressam. Resimdeki kadın figürü Freud’un diğer resimlerinde de model olarak kullandığı sevgilisi ve aynı zamanda bir ressam olan Celia Paul’dur. “Freud’un portrelerine bakıp modelin sosyal konumu ve rolüyle ilgili kesin bilgiler edinmek zordur. Sanatçı bunun yerine psikolojik gerilime ve modelin vücuduna odaklanır” (Farthing, 2017: 463). Lucian Freud’un resimlerin, modellerin verdikleri uzun süreli pozlar sonucunda ortaya çıkmıştır. Resimlerin mekânı da genellikle sanatçının kendi atölyesidir. David Hockney (ve Gayford, 2017: 78) resimde zaman kavramını, resmin fotoğraf ile arasındaki farklılığı da ön plana çıkararak, Freud’un resimleri üzerinden şu şekilde yorumlamaktadır:

“Bir fotoğrafta zaman yüzeyin her parçasında aynıdır. Resimde bu geçerli değildir. Hatta bir fotoğraftan çıkarak yapılan resimde bile bu doğru değildir. İşte bu nedenle bir fotoğrafa çık uzun süre bakamazsınız. Sonuçta, saniyeden bile kısa bir sürede çekilmiştir, bu nedenle de konusunun katmanlarını göremezsiniz. Lucian Freud’un yaptığı portrem için yüz yirmi saat oturdum ve bütün bu süre resimde katmanlaşmış olarak görülüyor. Bu nedenle resim, fotoğraftan her zaman farklı ve ilginçtir.”

Resmin mekânında yer alan yatak ve figür ilişkisi, cinsiyet açısından sanat tarihinde pek de alışılmış olmayan bir durumla izleyeni karşı karşıya getirmektedir. Yatak imgesi mekânı dışıl bir konuma getirirken, üzerinde sere serpe yatan erkek figürü, bu dışıl mekân algısını sorgulatır ve gerilim yaratan bir algıya sürüklemektedir. Cinsiyet ayrımı, çıplaklığın erkek bedenine yüklediği anlamla birleştiğinde alışıla gelmiş kadın

bedeninin seyirliğinden uzak, izleyeni estetik açıdan rahatsız eden ama bir o kadar da saklı olanı açığa çıkartanı merakla izleten bir durum yaratmaktadır.

Resimde dikkati çeken bir diğer durum da, bu resimde iki ressamın olduğudur. Freud'un resimlerini model karşısında atölyesinde yaptığı düşünüldüğünde, aynı mekânda iki ressamın olması durumunda, mekânın görünen ve görünmeyen yönü arasında resmi devam ettiren bir mekân algısı da oluşmaktadır. Bu durum resimde yer alan model sayısını ikiye çıkartmaktadır. Erkek figür ile kadın ressam da resmi yapan Freud'un modelleridir.



Resim 43: Gerhard Richter, *Ema (Merdivende Nü)*, 1966, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 130 cm, Ludwig Müzesi, Cologne, Almanya.

Kaynak: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778>



Resim 44: Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Nü (No: 2)*, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 147 x 89.2 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Kaynak: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>

Gerhard Richter'in "Ema (Merdivende Nü)" adlı resmi (Resim 43), Marcel Duchamp'ın "Merdivenden İnen Nü- No: 2" (Resim 44) adlı resmine atıfta bulunmaktadır. Duchamp'ın resminin de Eadweard Muybridge'in hareket halindeki şeyleri birden çok kamera ile fotoğraflayarak gerçekleştirdiği çalışmalarını anımsattığı görülmektedir. Figürün formu kübist üsluba yakın bir biçimde ele alınırken hareketinin farklı anları aynı yüzeye üst üste resmedilmiş görünümü ise Fütürizmin resimlerdeki yansımalarındandır. Richter ise benzer bir düzenleme yaratarak, sahneyi gerçekçi bir üslupta ele alırken dinamizmi fotoğrafın imkanlarından yararlanılarak oluşturulan hareket bulanıklığı etkisi ile sağlamakta ve gerçeklik ile onun temsili olan imge arasındaki ilişkiden beslenmektedir. Hareket; aksiyon; dinamizm; zamanın akıcılığı; anın durdurul(ama)ması konuları üzerine yoğunlaşmaları bu sanatçıların ortak noktasıdır.

Fotogerçekçi sanatçılar arasında yer almasına rağmen Richter, aslında fotoğrafı bir araç olarak kullanıp, resimlerindeki imgeleri yapıbozuma uğratar. Resimsel bir yapıbozum tekniğini ile oluşturduğu imgeler bir yandan da kusurlu bir fotoğrafın bulanıklığını yansıtır. Bu efekt, figür ve izleyici arasında yarı saydam bir katman da yaratmış olur. Richter’e göre kamera objeleri kavramaz; sadece onları görür. Resimde ise obje her yönüyle kavranmaktadır ve resim fotoğraftan farklı olarak gerçekliği çarpıtan ve belli bir stilizasyona neden olan bir soyutlamadır. (Fineberg, 2014: 357). Resimdeki mekân da bu saydam ve geçirgen katmanlar arasında bazen figürün içine gömülürcesine muğlak bir yapı olarak inşa edilir. “Niyeti daha büyük bir realizm yakalamak değildi. Richter’in resimleri, fotoğraf işleminin kusurlarına vurgu yapıp çevremizdeki dünya hakkında bilgi edinirken onun ne derece güvenilir bir araç olduğunu sorgular” (Dixon, 2010: 588).

Richter’in resminde mekân ve figürün kendi içindeki belirsizliğini doğuran “odaklanmamış teknik, fotoğrafın gerçeklik iddiasına ve ‘gerçeklik’ ile ‘çarpıtılmış gerçeklik’ arasındaki ayrıma meydan okuyarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkar” (Fineberg, 2014: 358). Dikey bir kompozisyona sahip olan resimde figür bu dikeyliği destekleyecek bir biçimde resmin merkezinde yer alırken, merdivenlerin oluşturduğu yatay çizgiler ise oluşturdukları platformlar ile denge unsuru oluştururlar. Resimde kullanılan ışık sayesinde de resmin simetrisi bozulur. Resmin sağında yer alan güçlü ışık, merdivenle figürü birbiri içinde eritirken, resmin solunda yer alan karanlık etki, figürü muğlaklığından çıkartıp, daha belirgin bir görünüm kazandırır. Buradaki temel prensip, muğlaklık ve netlik arasındaki geçişi beden üzerinden çözümlemektir. Mekânın gece ve gündüz gibi iki ayrı ışıkla temsili, bedenin aydınlık ve karanlık ruhsal yönüne gönderme niteliği taşımaktadır. “Görüntünün bulanıklaştırma aracılığıyla distorsiyonu, izleyicinin algısını süjenin kimliğinde değil de daha çok kavrama eyleminde sabitler” (Fineberg, 2014: 358).

Resimdeki figürün çıplaklığı, her ne kadar mahremiyet kavramını sorgulatsa da aslında sanatçı Duchamp’ın “Merdivenden İnen Nü- No: 2” isimli resmine gönderme yapmak amacıyla böyle bir kompozisyon kurmuştur. Bu resimde iki yönlü yeniden sunum göndermesinden bahsedilebilir. Biri Duchamp’ın resmi ve diğeri ise fotoğraf. İmgenin yeniden fotoğraf aracılığı ile üretimi ve bu iki aşamalı üretimden sonra sanatçının

aktarımı. Burada görülmez olan iki resim arasında bir katman olarak yer alan sanatçının kurgu fotoğrafıdır. İzleyiciye yansıyan ise resimdeki fotoğrafın bozulmuş halidir. Görülen o dur ki, Richter'in "Fotoğraflara bakarak yaptığı resimleri, fotoğrafların gösterdiği dünya hakkında değil, bizzat fotoğrafik imgelerin kendileri hakkındadır. Yani Richter, fotoğraftaki nesneleri değil de fotoğrafın kendisini resmetmektedir" (Yılmaz, 2006: 351).



Resim 45: Philip Pearlstein, *Sallanan Sandalyede Kadın Model*, 1977-78, tuval üzerine yağlı boya, 183.5 x 244.2 cm, Brooklyn Müzesi, New York, ABD

Kaynak: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1600>

Gerçekçi bir üslupta resmedilmiş gelişi güzel bir pozisyondaki nü figür(ler) ve bu sahnenin bütününe göstermeyen bir kadraj: Bu anlatım Philip Pearlstein'in resimlerinin ortak noktasını özetler niteliktedir. Sanatçının resimlerinde fotogerçekçi bir yaklaşım ve teknik ön plana çıkmaktadır. Fineberg (2014: 158), Pearlstein'in sanatıyla ilgili şu ifadeleri kullanır: "Gerçeklere dayalı idealize edilmemiş stili hayal gücüne hiçbir şey bırakmaz ve iç gözleme aman vermez. Bu, şeylerin materyal özüne duygusuzca sabitlenmiş görsel bir disiplindir." "Sallanan Sandalyede Kadın Model" resminde

(Resim 45), Pearlstein'in tipik yaklaşımı görünmektedir. Sıra dışı perspektiflerden görünen kadın nü figür, bir iç mekânda resmedilmiştir. Resmin bütününde tekniğin ön plana çıkarılması gayesi bulunmaktadır. Sert bir ışıklandırmanın figür ve mekân üzerindeki etkileri resmedilirken, birden fazla ışık kaynağı kullanımıyla ortaya çıkan gölgeler sanatçının ustalığını ön plana çıkaracağı bir alan yaratmaktadır. Bunun yanı sıra sandalye ve zemindeki ahşap dokusu ile mekân ayrıntı açısından zenginleştirilmiştir. Ancak bir iç mekân olarak yalın ve boş olarak nitelendirilebilir. Hatta resmin mekânındaki bu boşluk izlenimi, resim düzleminin dışında kalan mekân için de benzer bir beklenti yaratmaktadır. Bu durum figürü özel bir konuma yerleştirecek olsa da figürün bütününü içermeyen kadraj bunun önüne geçer. Genellikle, resim yüzeyinde yer alan bedenin izleyici tarafından alımlanmasındaki ilişki portre üzerinden kurulurken, burada figürün portresi kadrajın dışında bırakılmıştır. Portre arkadan verilse bile bedenin bütünlüğünü tamamladığı için, ona bir kimlik kazandırır. Bu resimdeki kadraj bedenin bütünlüğünden yoksun olduğundan, beden dışılığından öteye gidemeyen bir anlama bürünür. Bu dışılık, çıplaklığına rağmen, erotizmden uzaktır. Figür, sallanan sandalyenin formunu alırcasına rahat oturuşu ve resim düzlemindeki eksik kısımlarıyla mekânın bir parçasına dönüşür. Nü resmi olduğundan mekânın mahremiyetinden söz edilemez; ancak bedenin mahrem alanlarının oturuş pozisyonu ile saklanması ve portrenin görünmezliği açısından mahremiyetten söz edilebilir.



Resim 46: Paula Rego, *Nişan: Dersler: Gemi Enkazı*, 1999, Kağıt üzerine pastel boya, 165 x 500 cm, TATE Koleksiyonu.

Kaynak: <http://www.museopicassomalaga.org/en/paula-rego>

Londra Ulusal Galerisi 2000 yılında çağdaş sanatçıları, koleksiyonunda yer alan klasik eserlere bir yanıt mahiyetinde eserler üretmeye davet etmiştir. Bu sergi konsepti ile üretilen eserlerden biri de Paula Rego'nun "Nişan: Dersler: Gemi Enkazı" adını taşıyan triptik resmidir. Rego, William Hogarth'ın altı resimden oluşan Modern Evlilik adlı serisini referans noktası olarak belirlemiştir. Hogarth bu seride 18. yüzyılda ebeveynlerinin para ve unvan adına düzenlenmiş oldukları bir evlilik ile bir araya gelen genç çiftin ölüm ile sonuçlanan hazine sonunu, ahlâki değerlere gönderme yapan hicivli bir dil ile anlatmaktadır. Rego "eserlerinin çoğunda içinde büyüdüğü Portekiz toplumunun baskıcı atmosferine duyduğu tepkiyi yansıtır" (Dixon, 2010, 589). Bu eserinde de Hogarth'ın betimlediği hikayenin 20.yüzyılın ortalarında Portekiz'de geçmekte olan bir versiyonunu yaratmıştır. Feminist bir ressam olarak nitelendirilen Rego hikayedeki cinsiyet rollerini de alt üst etmiştir. Soldaki panelde evliliğin başlangıcını betimleyen nişan sahnesi resmedilmiştir. Hogarth'ın betimlediğinin aksine Rego'nun resminde kadın figürler ağırlıkla yer almaktadırlar. İki kadın, kırmızı koltukta oturan genç kız ile annesinin arkasına saklanan, utangaç erkeğin evlilikleri üzerine bir araya gelmişler. Aynadaki yansımadan gözüken erkek de muhtemelen baba figürü. Hikayesini Hogarth'ın resimlerinden alan sahne düzenleme olarak ise Velazquez'in "Nedimeler" adlı eserini çağrıştırmaktadır. İki resmin mekânı oldukça benzerdir. Köpeğin üzerine ayağını basan kız imgesi, arka planda yer alan gizemli figürler ve aynanın resme dahil edilmesi bu iki resmin özdeş yanlarından birkaçı. Ortadaki panelde ise kadın ve kızının bir makyaj odasında resmedildiği görülmektedir. Bu sahnenin kadınların güzelleşme uğraşına bir eleştiri niteliği taşımakta olduğu söylenebilir. Sağdaki panelde evlenen çiftin otuz yıl sonrası betimlenmiştir. Tüm parasını yitirmiş olan erkek koca figürü karısının kollarında resmedilmiş. Bu sahne acı çeken ancak dayanıklı bir kadın figürünü betimlemektedir. Figür resim düzleminin dışına doğru çevirdiği bakışları ile belirsiz geleceğe gönderme yapmaktadır. (Taylor, 2004)

Paula Rego bu üretim sürecinde Hogarth'ın serisinden aldığı hikayeyi kendi sanatsal problematikleri ile de ilişkilendirerek tamamen özgün bir anlatım ortaya koymuştur. Figür-mekân ilişkisinin organizasyonu bu süreçte başlıca rolü oynamaktadır.



Resim 47: David Hockney, *Amerikan Koleksiyonerler*, 1968, tuval üzerine akrilik boya, 213 x 305 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD.

Kaynak: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/102234>

David Hockney'in "Amerikan Koleksiyonerler" adlı resmi (Resim 47), en genel tanımla üst sınıfın yaşam biçimini yansıtan bir sahne olarak yorumlanabilir. Fred ve Marcia Weisman çiftinin heykel bahçesindeki görünümünü resmedilmiştir. Resimde çifte William Turnbull ve Henry Moore'un heykelleri eşlik etmektedir. Figürler de neredeyse o heykeller kadar hareketsizdir. Bu hareketten uzak, durağan yapısı ve tek kaçışlı perspektif kullanımı gibi özellikleri bakımından resimde klasik değerlere bir bağlılık söz konusudur. Öte yandan resimde kullanılan tek tonlu renkler resme grafik bir etki kazandırmakta ve fonda yer alan mavi rengin tek düzeliği ile de resimdeki derinlik etkisini ortadan kalkmaktadır. Bu etki pop art da sıkça kullanılan bir tekniktir. Keskin kenarlı boya yüzeyleri, parlak renkler, renk yoğunluğu Hockney'in resminde öne çıkan üsluplardır. Resimde kullanılan güçlüışığın etkisiyle resme hakim dikey unsurları dengeleyecek biçimde yatay gölgeler oluşturur. Resimde, figürler ve mekânın ögesi olan nesneler arasında bir benzeşim söz konusudur. Kadın figürün dişlerini göstererek gülüşü

ve erkek figürün duruşu; bunlar resmin arka planında yer alan totemin yansımalarıdır. Totem primitif öğelere duyulan ilgiyi gösterirken bir yandan da modern sanat yapıtları ile kontrast bir ilişki ortaya çıkarmaktadır. (www.artic.edu).



Resim 48: Jean Rustin, *Elektirik Panelinin Yakınında*, 1996, tuval üzerine akrilik, 130 x 162 cm.

Kaynak: <http://lezig.blogspot.com.tr/2012/01/peinture-jean-rustin.html>

Jean Rustin, resimlerinde genel olarak kasvetli bir hücre izlenimi uyandıran mekânlar kurgular. Burada yer alan figürler deforme vücutlarıyla tedirgin edici niteliktedir. Kalkık burun ve ağız-burun arasındaki mesafenin uzunluğu, sanatçının sıra dışı figürlerinin ortak özelliğidir. Fotoğrafik bir gerçeklikten kaçındığını belirten sanatçı bir modelden veya fotoğraftan yararlanmadan resimlerini kurgulamaktadır. Soyut resimler yaptığı erken dönemindeki gibi çalıştığını belirterek, kendini gerçekliği kullanan soyut

bir ressam olarak tanımlıyor. Resimlerin konusu ile ilgili olarak da, bir konusu olacaksa eğer bunun sadece yalnızlık olacağını ifade etmektedir. (Toledo, 2002).

“Elektrik Panelinin Yakınında” adlı resimde (Resim 48) mekâna ait öğeler oldukça ekonomik kullanılmıştır. Her ne kadar oldukça az bir öğe ile inşa edilmiş olsa da mekân, figürün sahip olduğu psikolojik gerilim etkisi ile birlikte algılanmakta ve yalınlığı, boşluğu, soğuk rengi ile bu etkiyi güçlendirmektedir. Tüm bunlar izleyicide bir tedirginlik duygusu yaratmaya yöneliktir. Kullanılan soğuk gri renkler ve boşluk bir hücre izlenimi yaratmakta, yalnızlık ve çaresizlik hislerinin dışı vurumu olarak anlam kazanmaktadır. Resimlerinde kullandığı figürlerin bir çoğu toplama kamplarındaki kurbanlar gibi çaresizce bir bekleyiş içindedir. Sanatçının Diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde yer alan figür de, sandalyesinde belirsiz sonunu beklercesine izleyicisinin gözüne bakmaktadır. Resimde yer alan elektrik paneli, gerilimi artırmaktadır: Figürün tekinsizliği ve elektrik panelinin ulaşılabilir mesafede oluşu. Öte yandan elektrik paneli, sandalye ve hücre imgesi aynı mekân içerisinde birlikte düşünüldüğünde bir infaz sahnesinin anahtar kelimeleri gibidir. Figürün izleyicisiyle bakışlarıyla kurduğu temas da izleyeni mekânın içine çekmekte, bu çekiş izleyici tanıklıktan ziyade figürün sorgulayıcısı konumuna oturtur, daha da ileri gidilirse, figür ve izleyici arasında bir kurban-cellat ilişkisi yaratır. Tüm bunlar resim izleyicide yarattığı gerilimin katmanlarıdır. Bu durum resimdeki durağan mekâna, duygusal bir hareketlilik katmaktadır. Kısacası figürün mekân ile arasındaki gerilimin bir benzeri izleyici ile resim arasında tezahür etmektedir.

Fotoğrafın resim sanatına başlıca etkilerinden biri 20. yüzyılın ortalarında Amerika’da ortaya çıkan Hiperrealizm akımıdır. Büyük boyutlu tuvalerde fotoğrafik bir gerçeklik yaratmaya çalışan ilk temsilcilerin konularını -dönemin şartları ile de doğru orantılı olarak- tüketim kültürüne ait imgeler oluşturmaktadır. Teknik imkanların çoğalmasıyla birlikte fotoğraf, sinema ve reklamcılık alanında üretilen görüntülerin gerçekliği veya gerçeklikle olan mesafesi ya da sahip olduğu gerçekliğinin kanıtlanabilirliği sorgulanmaya başlamıştır. Burada Jean Baudrillard ismi öne çıkmaktadır. Baudrillard’ın simülasyon kuramı bu tartışmalar çerçevesinde şekillenir. Bu tartışmalar resim sanatında yaratılmış olan gerçekçi imgeler üzerinde de sürdürülebilir.

Baudrillard (2011: 14), hipergerçek kavramını simülasyon kavramıyla eş tutar ve “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” şeklinde bir tanım sunar. Hiperrealist üsluptaki resimler açısından bakıldığında, bir fotoğraftan türetilen gerçeklik olarak hiperrealist resim bu tanıma uymaktadır. Fotoğrafın yansıttığı gerçeklik sorgulandığından ötürü onun resim teknikleriyle üretilmiş bir kopyası olan hiperreal resimin gerçekliği de sorgulanır olacaktır. Burada imgenin gerçekliği yansıtmaktan yoksun olduğu fikri ortaya çıkmaktadır. Baudrillard (2011: 20), imgeye özgü çeşitli aşamaları şu şekilde sıralamaktadır:

- “– derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge”

Ardından da bu aşamaları da şu şekilde tanımlamaktadır:

“Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir çünkü imge burada bir tür âyin görevi yapmaktadır. İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir. Kötü büyü türünden bir şeydir. Üçüncü durumda imge bir görünümün yerini almaya yani bir büyüleme aracı olmaya çalışmaktadır. Dördüncü durumdaysa imge artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şeydir” (2011: 21).

Bu değerlendirme imgenin sunuluş şekli ile ilintilidir. Buradan hareketle hiperrealist üsluptaki bir eserin bir simülakra dönüşebileceği söylenebilir. Hiperrealist üsluptaki eserler fotoğrafın gerçekliğini taklit ederler. Bunu yaparken imge fotoğrafik gerçekliğe yaklaştığı ölçüde aslında gerçeklikten koparak hakikatin ötesinde bir kendi gerçekliğine kavuşur. Yaratılan görsel üzerinden algıladığımız evren, gerçek dünyanın bir simülasyonu oluşundan kurtulmuş ve kendi başına bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen simülakrardır artık. İmge ve gerçek dünya arasındaki mesafe aslında artmaktadır. Adeta insan üretimi yapay zekanın sistemi ele geçirmesi ve yaratıcısı için bir tehdit oluşturması gibidir. İmgenin gerçek dünyaya olan sadakati ortadan kalkmıştır. Görünen gerçekliğin kusursuz bir temsili olarak inşa edilen hipergerçek imge kazandığı illüzyona uğratma edimi ile kendi gerçekliğini sunmaktadır artık. Neyin gerçek olup olmadığını

belirlemek ve kanıtlamak, gerçeğin sağlamasını yapmak da artık olanaksızdır. Söz konusu bir resim ise ve aynı zamanda beden de söz konusu olduğunda, izleyici kendini bu yaratılmış yeni gerçeğin içinde bulur. Görsel veriler üzerinden kendi durumunu ve kurugulanmış olan bu evreni anlamlandırır.



Resim 49: Godfried Helnwein, *Savaşın Felaketleri 4*, 2007, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 204 x 299 cm.

Kaynak: http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1741-The-Disasters-of-War-4

Avusturyalı sanatçı Godfried Helnwein de hipperrealizmin önemli temsilcilerinden biridir. Helnwein'in resimlerinde savaş, soykırım gibi kavramların özellikle çocuklar üzerindeki yansımaları görülmektedir. Helnwein yarattığı imajların kendi etrafında olup bitenlerden oluştuğunu belirtmiştir. Çocukluğu savaş sonrası Avusturya'da geçen Helnwein, kendi çocukluğunda gözlemlediği yetişkinlerin acı çeker halde ve çoğunun bir şekilde yaralanmış gibi görüldüğünü, resimlerinin de kendi çevresinde bu olup bitenleri gösterdiklerini belirtmiştir. (Esquire, 2012).

Şiddete maruz kalmış ve zorlu, belki de başarısız bir tedavi sürecinin öznesi olarak çocuk; hatta şiddet uygulayıcısı konumunda eli silahlı çocuk imgeleri, bunlar Helnwein'in resimlerindeki figürlerdir. Bu figürler:

“Kendi durumlarını, sanki gizli bir bilinçle, hiçbir ajitasyona ihtiyaç duymadan, saklı bir gerçeklikmiş gibi izleyiciye sunmaya çalışmaktadırlar. Bulundukları durumu bir yetişkinden daha olgun karşılamaktadırlar. Bir anlamda onlar için kaygılanan izleyicinin üzerinde olgunluklarıyla üstünlük kurmaktadırlar” (Atlı, 2016: 69).

Savaşı ve özellikle çocuklar üzerindeki etkilerini çarpıcı bir biçimde sunarak eleştirel bir dil kullanan Helnwein, “Savaşın Felaketleri 4” adlı resminde (Resim 49) figürü neredeyse resim yüzeyini yatay olarak ortalayacak biçimde merkeze yerleştirmiştir. Kompozisyonda figür ile birlikte dev boyutta bir tavşan ve yatak imgesi yer alır. Bu imgeler birlikte düşünüldüğünde bir çocuk odası tasviri olarak yorumlanması gerekirken, odanın kasvetli ve yalın havası, yatağın boyutları ve çarşaf imgesinin vurgusu odayı dramatik, hücrel bir havaya sokmaktadır. Resimdeki sahneden yola çıkarak çocuğun iç dünyasının yansıtıldığı söylenebilir. Ayrıca mekânın sınırlarının belirsizliği ve figürün durumu tekinsiz bir mekân izlenimini güçlendirir. Öte yandan dev tavşan imgesi ile bir düş sahnesinin fotoğrafik bir görüntüsü oluşturulmuş gibidir. Figürün kanlar içindeki hali ile tavşan bir tezat oluşturur. Tavşanın bakışlarıyla izleyicisiyle kurduğu temas bu kanlı sahneye davetkar bir durum sergilemekte ve izleyeni tanık durumuna düşürmektedir.



Resim 50: David Salle, *Evinin Dışında*, 2009, tuval üzerine yağlı boya, 275 x 244 cm.

Kaynak: <http://www.davidsallestudio.net/plateA15.128.html>

David Salle'nin resimleri, birbiriyle alakasız imgelerin yine birbiriyle alakasız teknikler ile bir araya gelişi ile oluşan heterojen bir görünüme sahiptir. Bu durum televizyon görüntülerini ve reklam görsellerini anımsatmaktadır. Medyanın imgeleri sunuş biçimi Salle'nin resimleri ile ilişkilendirilebilir. "Salle, modernizmi ve kavramsal sanatı olduğu kadar, bir kompozisyondan beklenen 'tutarlı bütünlük' anlayışını da önemsememiş, hatta tiye almıştır" (Yılmaz, 2006: 359-61).

Üst üste resmedilmiş imgelerin yanı sıra farklı birleşimler de vardır. Resimdeki imgeler sadece resim yüzeyinde birbirinden ayrılmazlar aynı zamanda farklı tuvalerin bir araya getirilmesi söz konusudur. Yeşil elbisenin resmedilmiş olduğu küçük tuval, alt kısımda yer alan iki tuvalden kesip çıkarılmış olan kısma yerleştirilmiştir. İmgelerin aynı yüzeyde birlikte veya üst üste sunulmasının da ötesinde farklı yüzeylerin birleştirilmesi,

birbirine eklememesi durumu vardır. Bu durumun sonucu olarak, resmin bütününde birden çok kadraj, birden çok sahne ve dolayısıyla birden çok mekânın ortaya çıkmaktadır. Kavramsal olarak birbirinden dolaysız imgeler bu mekânları daha da kontrast hale getirirler.

“Televizyonun yapay görüntülerin sürekliliğiyle sıkıştırıp unufak ettiği, çarpıttığı zaman... Faks, elektronik posta ve internet üzerinde birbirine geçip çapraşıklı zaman ve uzam... Ve bu aşırı yüklenmelerden ötürü tükenişin şaşılabilir tuhaflığına kapılan beden... Uzamsal cismanî koordinatlar büyük bir çöküş içinde artık: Uzamsal olan, artık derinlik ve kütleyle açıklanamaz. Ancak zamanın sekansları, hareketsiz bir an olarak dondurulduğunda, sinematik bir tekrarla ifade bulabilir. Sonuçta, bedenin arzuları, gerçekliğin şiddetini deneyimler, kendini, yemekle, tüketim nesneleriyle ve sağlıksız seks istenciyle doyurur”(Şahiner, 2008: 188).

Şahiner'in değişiminden yola çıkıldığında gündelik yaşamda maruz kalınan görüntü bombardımanı, Salle'nin resimlerinde olduğu gibi zihinde birbirinin üstüne binerek, algı karmaşası yaşatmaktadır. Günümüz dünyasının yaşadığı en büyük sorunlardan biri olarak kabul edilen bu durum, imge-imaj-enformasyon kavramlarını sanatçıların ilgi odağına haline getirmiştir. Salle'nin resminde olduğu gibi birbiri üstüne binmiş bu imgeler, belleğinde biriktirdiği fakat, enformatik olarak bir yere koyamadığı -21. yüzyıl insanın problemi haline dönüşen- bir çöplük yaratmaktadır.



Resim 51: Eric Fischl, *Sanat Fuarı: Satış Pavyonu # 3 Ölüm Maskesi*, 2014, keten üzerine yağlı boya, 173 x 208 cm.

Kaynak: https://www.victoria-miro.com/exhibitions/466/works/image_custom1191/



Resim 52: Eric Fischl, *SheSays: “Can I helpYou?”’, He says: “It can’t be Helped”*, 2015, keten üzerine yağlı boya, 122 x 273 cm.

Kaynak: <http://www.ericfischl.com/art-fair-1/>

“Sanat Fuarı: Satış Pavyonu # 3 Ölüm Maskesi” (Resim 51) ve “Can I help You?, He says: It can’t be Helped” (Resim 52): Bu resimler Eric Fischl’in “Art Fair” (Sanat Fuarı) isimli serisine aittir. Sanatçı bu serideki eserlerini oluştururken katıldığı sanat fuarları ve galeri açılışları sırasında fotoğrafladığı sahnelerden yararlanmakta, bu fotoğraflardan kolajlar yaratarak resmetmek istediği görseli şekillendirmektedir. Fischl, bu serideki resimlerinin mekânını çökük, dağınık, mantıksız ve agresif olarak nitelemektedir. Betimlenen figürlerin ise kendi durumlarının farkında değilmiş gibi göründüklerini belirtiyor. Sergileme alanlarının soyut bir nitelik taşıdığını belirten sanatçı, bu alanları boşlukları ve çarpıcı zıtlıklar yaratan eklemlerle yapıyı sebebiyle kübist olarak nitelemektedir. Fischl’e göre buralar sanat için uygun olmasa da sanat yapmak için çok zengin bir çevre sunmaktadır. Bu resimler keskin bir toplumsal eleştiri barındırmasının yanında sanatçının çok iyi bildiği ve aynı zamanda içinde yer aldığı dünyayı yansıtır: uluslararası sanat sahnesi. (Victoria Miro, 2014).



Resim 53: Willem van Haecht, *Avusturya Arşidüşesi Isabella’nın Salonunun İçi*, 1621-1633, ahşap üzerine yağlı boya, 93.3 x 123.2 cm.

Kaynak: https://www.1000museums.com/art_works/willem-van-haecht-ii-interior-of-the-salon-of-the-archduchess-isabella-of-austria?app_id=1656&from=museums

Willem van Haecht’in “Avusturya Arşidüşesi Isabella’nın Salonunun İçi” (Resim 53) adlı resmi ile Eric Fischl’in serisi ile ilişki kurulabilir. Sanat odası olarak adlandırılan bu

mekânlar resim yapıldığı dönemde özellikle Anvers'te oldukça popüler bir olgudur. Fishcl'in resimleri ve bu resim sanat eserinin satın alım ortamının farklı çağlardaki yansımalarıdır. Resimlere dahil olan figürler de buna bağlı olarak çağın koşullarını yansıtmaktadır. Sanat izleyicisi model durumuna düşüyor. Tıpkı klasik dönem resimlerinde olduğu gibi. Bir yanda, 17. yüzyılda resimlere göz atarken Aristokrasi ve burjuvazinin üyeleri diğer yanda ise elinde akıllı cep telefonu ile beğendiği görselleri zahmetsizce çoğaltma imkanını elinde bulunduran 21. yüzyıl insanı. Şimdiye kadar ele alınan sanatçıların eserleri resim mekânı üzerinden incelenirken, Fishcl'in resimleri ayrıca resimlerin sergilendiği galeri mekânı için de bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla bu resimlerin sergilendiği fiziksel mekân da hesaba katıldığında, resmin içindeki resim betimlemesi, ve resmin içindeki bu betimlemenin içinde bulunduğu kurgusal mekân, sanattaki mekân algısını çoğaltıp, katmanlı bir uzam yaratmaktadır.

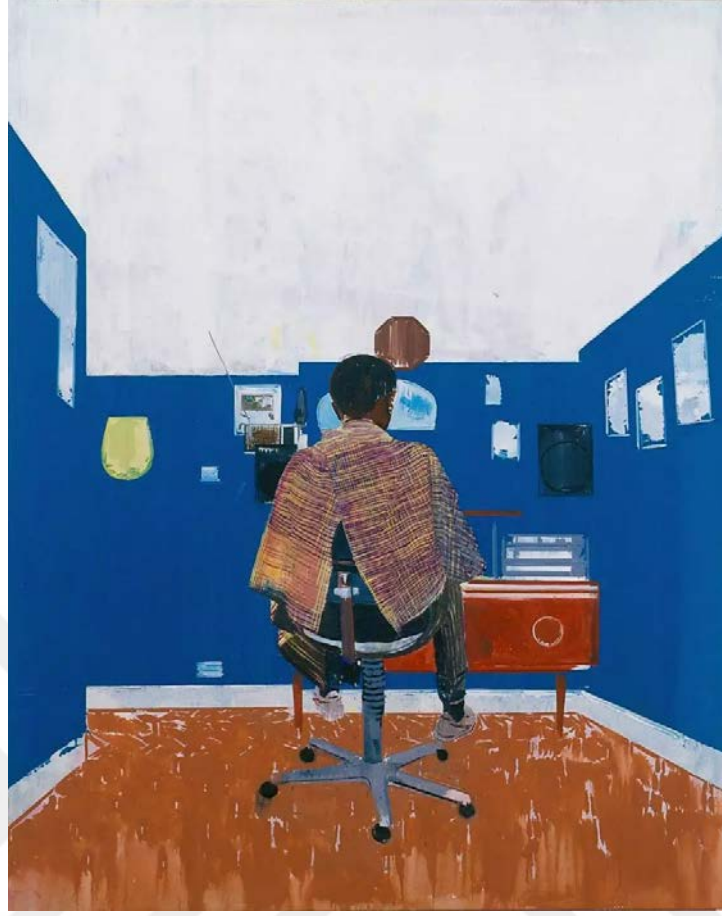


Resim 54: Kerry James Marshall, *Güzellik Okulu, Kültür Okulu*, 2012, keten üzerine akrilik ve parlak sim, 274 x 401 cm.

Kaynak: <http://www.culturetype.com/2016/04/16/spring-shows-32-new-exhibitions-feature-innovative-works-by-black-artists/>

Kerry James Marshall'ın resimleri sanat tarihine bir tepki niteliğindedir. Siyahi figürlerin varlığı resim sanatının tarihi boyunca yok denecek kadar azdır, bulundukları sahnelerde de köle veya hizmetçi olarak resmedilmişlerdir. Marshall siyahi figürlerin resim sanatında sınırlı temsiline karşı bir tepki olarak siyah figürler resmederek, siyahilerin resim sanatındaki temsiliyetini normalleştirme gayesindedir. Aynı zamanda klasik sanat anlayışında hakim bir tutum olan siyah rengin kullanımından kaçınılmasının aksi yönünde bir hareketle figürlerini saf siyah renk ile boyamakta ve sadece belli noktalarda kullandığı sınırlı parıltılar ile modle etmektedir.

“Güzellik Okulu, Kültür Okulu” resminde (resim 54) figürler ne kadar siyah ve renksiz ise mekân da bir o kadar renkli bir biçimde resmedilmiştir. Resimde güzellik kavramı bir kuaför sahnesi üzerinden ele alınmaktadır. Sadece siyahilerin var olduğu bir evreni yansıtır gibi resmin kalabalık sahnesi sadece siyahi figürlerden oluşmuştur. Resmin merkezinde yer alan figür kendinden emin duruşu poz verirken güzellik vurgusu yapılmaktadır. Arka plandaki aynadan yansıyan görüntüden bir fotoğraf çekimi olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonda yataylık hakimdir ve görsellik tek merkez üzerinde toplanmaz; repoussoir tekniğinde olduğu gibi izleyici resmin sağ ve sol köşelerine yönlendirilir. Resmin yataylığı figürlerin dağılımı ve renkler arasında kontrastlıklarla bölünmüştür. Renklerin grafiksel etkisi, her ne kadar perspektife bağlı kalınarak betimlenmiş olsa da pop art resimleri gibi resmin mekânı yüzeyselleştirmektedir. Resmin ön planında anamorfik bir imge resmedilmiştir. Sadece belli bir açıdan resme bakıldığında normal şekli ile görülebilen imge bir ‘Uyuyan Güzel’ portresidir. Hans Holbein’in 1533 tarihli “Elçiler” adlı resmini akla getirmektedir. Holbein resimde kurukafa imgesini anamorfik bir biçimde resmetmiştir. Belli bir açıdan bakıldığında görülebilen, sarışın, mavi gözlü, beyaz tenli kadın imgesi; güzellik kavramında hakim olan ‘bakış açısı’nı ortaya koymaktadır. Güzel kadın stereotipine karşı Marshall’ın siyah güzelleri. Uyuyan Güzel siyahi bir figür olabilir miydi? Eski ustaların yapıtlarında siyahi bir nüye rastlamak mümkün müdür? Bunlar Marshall’ın resimleriyle izleyiciye yönelttiği sorulardır. (Hovey, 2016).



Resim 55: Hurvin Anderson, *Peter Serisi: Arka*, 2008, tuval üzerine yağlı boya, 187 x 147 cm.

Kaynak: http://contemporary-artists.ru/Hurvin_Anderson.html

Hurvin Anderson da Kerry James Marshall gibi siyahi bir ressamdır ve onun resimlerde de siyahi figürleri görmek mümkündür. Ancak Anderson'un resimlerini farklı kılan soyut ve figüratif özellikleri ayrı ayrı içinde barındıran katmanlı yapısıdır. Bir berber salonunun tasvir edildiği resimde mekânı soyut, geometrik lekeler ile kurgulamaktadır. Düz renk blokların keskin kenarları, yönleri ile mekânda derinlik izlenimi yaratmaktadır. Figürler ortadan kaldırıldığında resim mekânının iki boyutlu bir yüzeye dönüşmekte ve soyut sanatın temsilcisi olan Malevich'in resimlerini çağrıştırmaktadır.



Resim 56: Hurvin Anderson, *Peter'in Oturanları 2*, 2009, tuval üzerine yağlı boya, 187 x 147 cm

Kaynak: <https://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2013/09/25/hurvin-anderson>

“Peter’in Oturanları 2” adlı resim (Resim 56), -dahil olduğu seriden bağımsız düşünüldüğün- figürün somut bir mekândaki varlığından ziyade soyut bir resim düzenlemesinin üzerine yerleştirildiği düşünülebilir. “Peter Serisi: Arka” (Resim 55) adlı resimle karşılaştırıldığında buradaki mavi renk bloğunun, ilk resimde figürün yüzünün dönük olduğu duvarın bir benzerini betimlediği görülebilir. Sırtının izleyiciye dönük oluşu portre geleneğinin aksinde bir tutumdur. Burada seçilmiş olan sahne bir berber salonu olduğundan olağan karşılanabilir ancak bundan bağımsız olarak çeşitli göndermeler barındırabilir.

Tüm bu resimler göz önünde bulundurulduğunda, modern sonrası dönemde, modern dönem ve öncesinde sanatı kategorize edebilecek bir dönemsel ayırmadan ya da akımdan

bahsetmek mümkün değildir. Gruplayıcı bir aradalıklar olsa da sanatçılar kendi üsluplarını yaratma peşindedir.

Sanatın üç bileşeni olarak kabul edilen özne-biçim ve içerik her dönemde tartışılan bir konu olduğu gibi 1960 sonrasında da en önemli tartışma konusudur. Öznenin temsiliyeti, biçimin üslupsal yaklaşımı ve içeriğin neyi anlattığı ya da anlatması gerektiği ile ilgili tartışmalar, sanatı onun varoluşuna yönelik sorgulayıcı bir noktaya getirmiştir. İçerikle ötüşebilecek bu sorgulama kavramın ele alınışıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak görülen odur ki, günümüz figüratif resimde kavram her ne kadar öne çıkmış olsa da özne ve biçim, sanat eserini izleyicisiyle karşı karşıya bıraktığında onu etkisi altına alan ilk şeydir. Belki de tuval resminde daha doğrusu figüratif resimde mevzu insanın kendisi ile direk ilişkili olduğu için bu kaçınılmaz bir durumdur. İçerik ile ilgili mevzular değişse bile, sanatçının onu nasıl ifade edeceği ile ilgili kısmı, belki de sanatçının tek değişmeyen problemidir ve bu problemi de figür ve mekân arasında kuracağı ilişki ile çözüme kavuşturma çabasıındadır.

BÖLÜM 4: FİĞÜR-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SANATSAL ÇALIŞMALAR

4.1. Sanatçı Beyanı

Çalışmalarımın odak noktasını birey ve onun dış dünya ile olan ilişkisi oluşturuyor. Bu ilişki bir gerilimi içinde barındırmakta. Bu gerilimi resimlere figürün bulunduğu ortamlarla olan etkileşiminin biçim ve düzeyi ve de figürün izleyici ile kurduğu diyalog ile yansıtmaya çalışıyorum. Figür bu tansiyonu yansıtan bir imge olarak biçim kazanıyor ve bir hikâye anlatmaktan ziyade dondurulmuş bir anın, bir durumun veya duygunun öznesi olarak resimde yer alıyor.

“Yalıtılmış” (“Isolated”) adını taşıyan seri, birey ve dışarı; bireyin kendisinin olmadığı yer; içinde bulunduğu bir mekân fakat sadece bir boşluğu doldurur halde yer aldığı bir konum; izolasyon; tecrit; soyutlama; yalıtım gibi kavram ve çağrışımlardan yola çıkarak resimde figüre dair özgün bir yaklaşım geliştirme gayesiyle ortaya çıkan eserlerden oluşmaktadır. Bu tüm vücudu örtük figürler ne bir süper kahraman ne de cinsel bir fantezinin başrolüdürler. Büründüğü gizemli hal ile figür, cinsiyet, kimlik, yüz, mimik, bakış gibi sahip olduğu birçok özellikten -tamamen veya kısmen- arındırılmış bir görünüm kazanır. Kendi iç dünyasında ise figürün temas, görüş ve iletişim bakımından sınırlı bir duyumsamaya sahip olma durumu söz konusudur. Tamamen örtük bir kostüm ile bulunma hali görsel açıdan ise figürü salt beden formuna indirgeyen bir soyutlama yaratmaktadır. Bu halleri ile sıra dışı gözüken figürler aslında tam aksine bir anonimleşmeye tabiidirler ve kendi aralarında oldukça tek-tipleşmişlerdir. Kendi içindeki ve dış dünya ile arasındaki yalıtımın yanı sıra figür, içinde bulunduğu mimari mekân ile bir kez daha bir belirlenim kazanır ve tekrar izole bir konuma yerleşir. ‘Yalıtılmış’ adlı bu serinin bütünü, bu yaklaşım ile resimde figür olgusunu yeniden şekillendirmekte ve farklı bir algılama biçimi önermektedir.

4.2. Sanatsal Çalışmalar



Resim 57: Mehmet Güler, *Eser No: 01*, 2017, tuval üzerine yağlı boya, 25 x 25 cm.



Resim 58: Mehmet Güler, *Eser No: 02*, 2017, tuval üzerine yağlı boya, 25 x 25 cm.



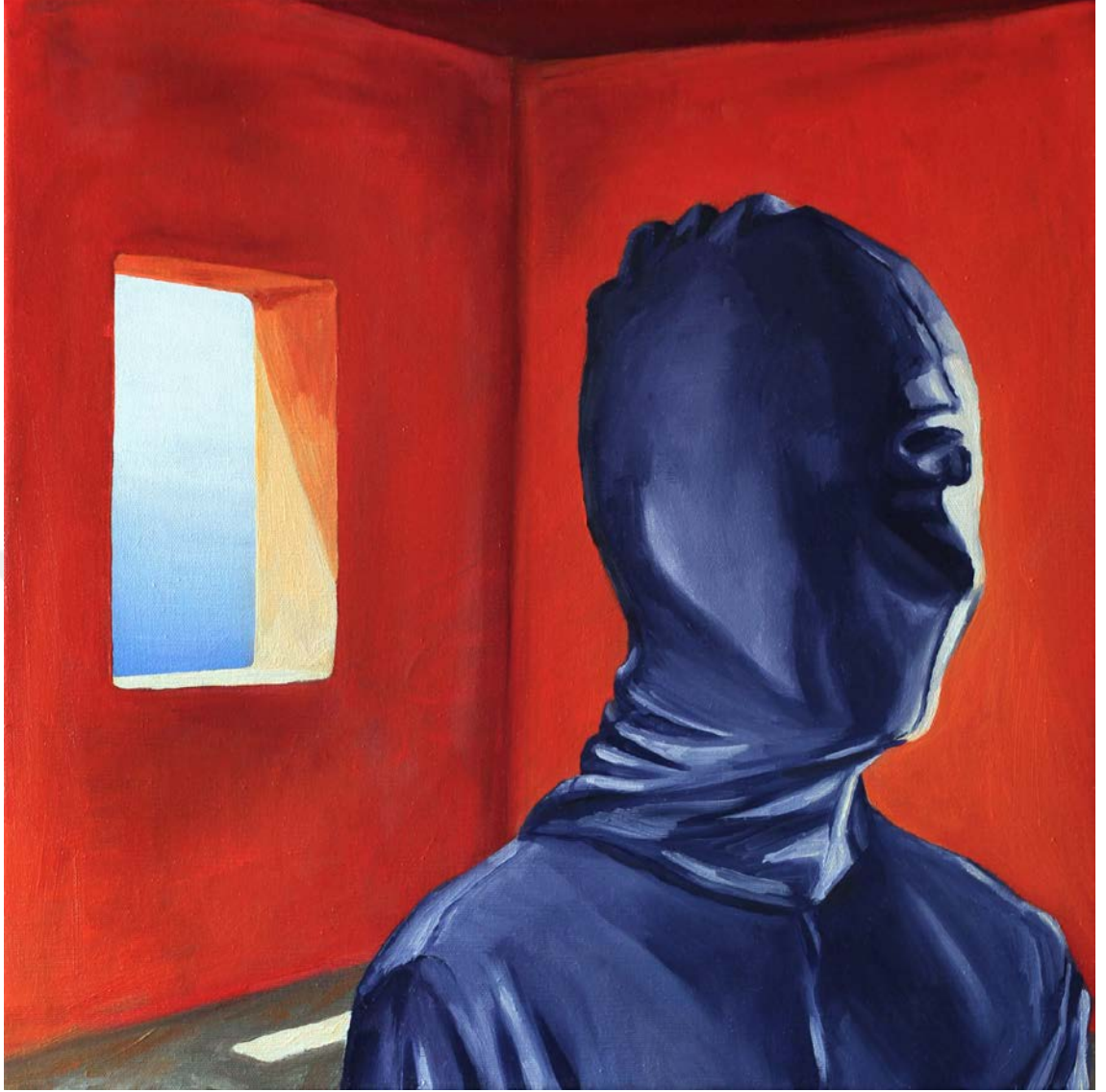
Resim 59: Mehmet Güler, *Eser No: 03*, 2017, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 30 cm.



Resim 60: Mehmet Güler, *Eser No: 04*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 40 cm.



Resim 61: Mehmet Güler, *Eser No: 05*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 50 cm.



Resim 62: Mehmet Güler, *Eser No: 06*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 50 cm.



Resim 63: Mehmet Güler, *Eser No: 07*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm.



Resim 64: Mehmet Güler, *Eser No: 08*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm.

SONUÇ

Mekân kavramı, en yalın biçimiyle bir ‘yer’i, bir varlık alanını işaret etse de mekânın anlaşılması, çözümlenmesi ve bir olgu olarak tartışılması oldukça derinlikli bir konudur. Sanatın yanı sıra fizik, felsefe, mantık, teknoloji, tarih, siyaset, mimarlık gibi daha birçok bilim dalının araştırma alanlarında kendine yer bulmaktadır. Mekân kavramının sahip olduğu bu geniş varlık alanı, bu konu üzerine yapılacak olan araştırmalarda disiplinler-arası bir yaklaşımı gerekli kılar. Her disiplinin kendi içinde mekâna yaklaşım biçimi de çeşitlilik gösterir: Fiziksel, matematiksel, epistemolojik, ontolojik, toplumsal, zihinsel, bireysel, psikolojik, sembolik, deneysel, antropolojik, tarihsel, kültürel ve sanatsal gibi sayısız yaklaşım ile değerlendirilebilir. Bu noktada özellikle mekânın toplumsal rolü oldukça ön plana çıkmakta olup; toplumun mekânı algılama biçimi, mekânın inşa süreçlerinde toplumun mekânı, mekânın da toplumu şekillendirme kabiliyeti, mekânın fiziki ve zihinsel yönleri başlıca sorunsallardır. Mekânın bu toplumsal yapısı yine toplumsal yapı ve sosyo-kültürel değişkenler ile oldukça yakın ilişki kuran sanat alanında da yansımalarını yaratmaktadır.

Mekân mimari açıdan ya da sahiplenilen bir yer olarak ele alındığında fiziksel ve toplumsal yönleri ile insanların, tarihin izlerini taşıyan kavramsal bir boyuta ulaşmaktadır. Dünyevi algının bakış açısıyla belli bir sınırsal ölçütü içeren mekân kavramı, düşünsel boyutta soyutlaşır ve kavramsal içerikli manevi değerlere sahip olur. Space-uzay-boşluk olarak karşılık bulduğunda dahi yaşanan zamanın ve algının olanakları ile ölçülendirilmektedir. Mekân bu bağlamda zaman kavramıyla birlikte tanımlanmakta ve mekân –zaman ilişkisi de fiziki bir boyutu tanımlamak için ya da tam tersi sonsuzluğu algılayabilmek için sanat, teoloji ve bilim alanında formüle edilebilir değişken bir yapıya bürünmektedir.

Sanatta mekân olgusu zamanın olanakları ile şekillenen mekân algısı ile paralel bir bakış açısına sahip olmuştur. Bu zamanın algısına göre de figür-mekân ilişkisi kurgusal yapısını belirlemiştir. Sanat tarihine bakıldığında Panofsky’nin (2017) de ifade ettiği gibi Ortaçağın sınırlı ‘evrenin bittiği yerde tanrı başlar’ fikri ve sonsuzluk kavramının gelişmemiş olması, ikona resimlerinde mekân kavramının figürden sonra şekillenmesine, figürlerin hiyerarşik yapısı temel alınarak mekân sadece düz bir fon

olarak kalmasına neden olmuştur. Sonsuzluk fikrinin gelişmesi ile birlikte “yer yani mekân cisim ve kişilerden önce de vardı, o nedenle mekân çizimsel olarak figürden önce gelmelidir” fikri, perspektifin yaygınlaşmasından sonra ortaya çıkan bir görüş olarak Rönesans’ı etkileyen mekân anlayışını şekillendirmiştir.

Görme mekânının matematikselleşmesi olarak da tanımlanan perspektif, mekânı gerçekçi üç boyutlu bir bakış açısıyla algılatırsa da, figür ile ilişki içine girdiğinde, biçim-anlam ilişkisi açısından gerçekliği sorgulanır hale gelebilmektedir. Sanat tarihi bu açıdan ele alındığında mekânı anlamsal olarak figür ile kurduğu ilişki üzerinden çeşitlendirir. Dini karakterlerin resim mekânını uhrevi bir boyuta ulaştırması, fantastik karakterlerin mekânı düşsel bir boyuta sokması, tarihi ya da mitolojik karakterlerin mekânı zamansal bir uzam içinde çoğaltması gibi birçok mekân türünden bahsedilebilir. Dolayısıyla temsil edilen mekân ve figür, birbirini aralarında kurulan ilişki ile birlikte etkileşim yaratarak, izleyenin algısında bütünlenir.

Klasik sanatın temsili mekânlarının nesnelci bakış açısının modernizmle birlikte özneye yönelmesiyle, resimsel mekânda yön ve uzam konusundaki bireyci yaklaşım, perspektifi sınırlı ve sınırlayıcı bir unsur olarak görüp, rasyonalizmden uzaklaşmayı amaç edinmiştir. Mekân ve figür, matematiksel bir yerleştirmenin değil, sanatçının düşünsel boyutunda psikolojik bir aktarım aracına dönüşmüştür.

Modernizm sonrası ise mekânın biçimselliğinden ziyade kavramsal boyutu başlı başına tartışılırken, figür; beden olgusu üzerinden anlamlandırılmaya başlanmıştır. Klasik sanatta resmin kompozisyonun bir ögesi olan figür, çağdaş sanatta beden üzerinden temsili bir dışavurum öznesi olmuştur. Dikkati çeken bir diğer nokta ise mekân-figür ilişkisinde klasik dönemin sistematik matematiksel perspektifin yarattığı gerçekliğin, dijital gözün optik algına dayalı bir gerçekliğe dönüşüm geçirmesidir. Bu geçişe aralık açan modern dönemin bireyci yaklaşımı, mekânı zihinsel bir kurguya dayatırken, çağdaş sanatta dijital teknolojinin olanakları ile şekillenip, hiperrealizme varan gerçeklikle ‘yeni gerçekler’ yaratma çabasına girmiştir.

Kısacası; figüratif resim sanatı, ister temsili, ister psikolojik, ister kavramsal bir bakış açısıyla betimlenmiş olsun, özne-biçim-içerik açısından bir resim ele alındığında, insana dair, yaşama dair bildik izler taşıdığından, mekân da figür de alımlanma sürecinde

yaşamdan ve zamanın algısından nasibini alır. Bugünün dünden getirdiği öğretilerle anlam kazanır. Yarın ise sanat değerinin dışında, geçmişin izlerini taşıyan bir tanık olarak sanat tarihinde yerini alacaktır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

AKPINAR, A., G. Bakay ve H. Dedehayır (2010), *Kadın ve Mekan*, İstanbul: Turkuvaz Kitap.

AKYÜREK, E. (1994), *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

ANTMEN, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

AYVERDİ, İ. (2010), *Büyük Misalli Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Lugatı.

BAUDELAIRE, C. (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, 7. Baskı, A. Berktay (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (Orijinal Baskı tarihi 1863).

BAUDRILLARD, J. (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, 6. Baskı, O. Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1982).

BENJAMIN, W. (2013), *Fotoğrafın Kısa Tarihi - Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, 2. Baskı, O. Akınhay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

BERGER, J. (2012), *Görme Biçimleri*, 12. Baskı, Y. Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1972).

BOZKURT, N. (1997), *Pastoral, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: YEM Yayın.

CEVİZCİ, A. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.

DELEAUZE, G. (2009), *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*, C. Batukan ve E. Erbay (çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık (Orijinal baskı tarihi 1981).

DIXON, A. G. (Ed.), (2010), *Sanat Atlası*, A. Sabuncuoğlu, B. Kovulmaz, E. Gür, A. Savcı ve F. Savcı (çev.), İstanbul: Boyut Yayınları.

ERİNÇ, S. M. (1995), *Kültür Sanat Sanat Kültür*, İstanbul: Çınar Yayınları.

ERKTİN, A. (1997), *Alberti, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: YEM Yayın.

EROĞLU, Ö. (1997), *Resim Sanatı: Tarihsel Anahatlar, Terminoloji, Sanatçılar*, Bursa: F. Özsan Matbaacılık Yayını.

ERZEN, J. N. (1997), *Figüratif, De Kooning, Gerçekçilik, İç Mekân Resmi, Soyut Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1 ve 2, İstanbul: YEM Yayın.

- FARTHING, S. (Ed.) (2017), *Sanatın Tüm Öyküsü*, 3. Baskı, G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınları (Orijinal baskı tarihi 2010).
- FEUERBACH, L. (2012), *Geleceğin Felsefesi*, 3. Baskı, O. Özgül (çev.), İstanbul: Say Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1943).
- FINEBERG, J. (2014), *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, S. Atay-Eskier ve E. Yılmaz (çev.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları (Orijinal baskı tarihi 2011).
- FLORENSKİ, P. (2013), *Tersten Perspektif*, 4. Baskı, Y. Tükel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1989).
- FORTENBERRY, D. ve T. Melick (Ed.) (2015), *Tarih Boyunca Sanat*, D. Şendil ve S.Evren (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Orijinal baskı tarihi 2014).
- GOMBRICH, E. H. (2007), *Sanatın Öyküsü*, 5. Baskı, E. Erduran ve Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HAUSER, K. (2017), *İste Bacon*, E. Cavaç (çev.), İstanbul: Hep Kitap (Orijinal baskı tarihi 2014).
- HOCKNEY, D. ve M. Gayford (2017), *Resmin Tarihi - Mağaradan Bilgisayar Ekranına*, M. Haydaroglu (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Orijinal baskı tarihi 2016).
- HOLLY, M. A. (2016), *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*, 2. Baskı, O. Düz (çev.), İstanbul: Dedalus Kitap (Orijinal baskı tarihi 1984).
- İNANKUR, Z. (1997), Kandinsky, Manzara, Romantizm, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2 ve 3, İstanbul: YEM Yayın.
- İPŞİROĞLU, N. ve M. İpşiroğlu, (2010), *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- İSKENDER, K. (1997), Çıplak, Figür, Tür Resmi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1 ve 3, İstanbul: YEM Yayın.
- KANDINSKY, W. (1993), *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, T. Turan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KESER, N. (2009), *Sanat Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınları.
- KRAUSSE, A. C. (2005), *Resim Sanatının Öyküsü*, D. Zaptçioğlu (çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- LACAN, J. (2013), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, N. Erdem (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1964).
- LEFEBVRE, H. (2015), *Mekânın Üretimi*, 3. Baskı, I. Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1974).

- LYNTON, N. (2015), *Modern Sanatın Öyküsü*, 5. Basım, C. Çapan ve S. Öziş (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi (Orijinal baskı tarihi 1980).
- MARSHALL, G. (Ed.) (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, O. Akınhay ve D. Kömürcü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1994).
- OCVIRK, O. G., R. E. Stinson, P. R. Wigg, R. O. Bone ve D. L. Cayton, (2015), *Sanatın Temelleri*, N. Balkır Kuru ve A. Kuru (çev.), Karakalem: İzmir.
- ÖZTUNA, H. Y. (2007), *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, Yorum: İstanbul.
- PANOFSKY, E. (2017), *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, 2. Baskı, Y. Tükel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1927).
- RONA, Z. (1997), Akademiizm, Gerçeküstücülük, Michelangelo, Rokoko, Suprematizm, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, 2 ve 3, İstanbul: YEM Yayın.
- SÖZEN, M. ve U. Tanyeli (2011), *Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, 10. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞAHİNER, R. (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- ŞENTÜRK, L. V. (2016), *Analitik Resim Çözümlemeleri*, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TANİLLİ, S. (1994), *Uygarlık Tarihi*, 8. Baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.
- TANİLLİ, S. (2002), *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, 5. Cilt, 5. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- TANİLLİ, S. (2003), *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, 6. Cilt, 5. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- TANYELİ, U. (1997), Mekân, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul: YEM Yayın.
- TURANİ, A. (1975), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Ankara: Toplum Yayınları.
- TURANİ, A. (2010), *Dünya Sanat Tarihi*, 14. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TÜKEL, U. (1997), Bosch, Bruegel, Courbet, Dubuffet, Giorgione, Giotto, Maleviç, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1 ve 2, İstanbul: YEM Yayın.
- WILIAMS, R. (2012), *Anahtar Sözcükler*, 5. Baskı, S. Kılıç (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1976).
- YILMAZ, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Sürekli Yayınlar

ATLI, P. (2016), Sanatta Değişen ‘Çocukluk’ İmgesi: Gottfried Helnwein’in Çocukları, [Electronic Version] *Aydın Sanat*, 2, 4: 63-79 (10 Mayıs 2018)



Diğer Yayınlar

- American Collectors (Fred and Marcia Weisman), (tarih yok),
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/102234>, (10 Mayıs 2018).
- Esquire Magazine (2012), *Interview with Gottfried Helnwein*,
http://www.helnwein.com/artist/interviews/article_4652-Interview-with-Gottfried-Helnwein?s=1205&sg=174, (10 Mayıs 2018).
- HOVEY, J. (2016), *Kerry James Marshall's School Beauty*,
<https://thevirtueblog.com/2016/09/23/kerry-james-marshalls-school-of-beauty/>, (10 Mayıs 2018).
- TAYLOR, R. (2004), *The Betrothal: Lessons: The Shipwreck, after 'Marriage a la Mode' by Hogarth*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-the-betrothal-lessons-the-shipwreck-after-marriage-a-la-mode-by-hogarth-t07919>, (10 Mayıs 2018).
- TOLEDO, M. (2002), *Jean Rustin's Artistic Solitude*,
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1980866.stm>, (10 Mayıs 2018).
- Victoria Miro (2014), *Eric Fischl / Art Fair paintings*,
https://issuu.com/victoriamiro/docs/fischl_catalogue_digital_150_rev (10 Mayıs 2018).

ÖZGEÇMİŞ

Mehmet Güler, 1991 yılında Sakarya’da doğdu. İlköğrenimini Sakarya’da tamamladıktan sonra 2009 yılında Tes-İş Adapazarı Anadolu Lisesi’nden mezun oldu. 2011 yılında lisans eğitimine başladığı Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden 2015 yılında mezun oldu. 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Sakarya’da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.

