**T.C**
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**
**RESİM ANASANAT DALI**
**RESİM PROGRAMI**

# RESİMDE ÖZNEL GERÇEKLİĞİN IŞIK GÖLGE İLE İFADESİNİN İÇ MEKÂN RESİMLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**
**20182301005 Nazlı Buse KÖKCÜ**

**Danışman:**
**Dr. Ögr. Üyesi Derya ÜLKER KIPÇAK**

**İSTANBUL-2023**

**T.C**
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**
**RESİM ANASANAT DALI**
**RESİM PROGRAMI**

# RESİMDE ÖZNEL GERÇEKLİĞİN IŞIK GÖLGE İLE İFADESİNİN İÇ MEKÂN RESİMLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**
**20182301005 Nazlı Buse KÖKCÜ**

**Danışman:**
**Dr. Ögr. Üyesi Derya ÜLKER KIPÇAK**

**İSTANBUL-2023**

# İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

TEŞEKKÜR ..... II
ÖZET ..... III
ABSTRACT ..... IV
RESİMLER LİSTESİ ..... V
1. GİRİŞ ..... 1
2. MEKÂNDAKİ BOŞLUK-DOLULUK VE İÇ-DIŞ İLİŞKİSİNE DAİR ..... 5
2.1. Mekân Üzerine ..... 6
2.2. Mekânın İç-Dış Olarak Ayrılması Üzerine ..... 25
3. BİR İÇ MEKÂN OLARAK EV ..... 29
3.1. Resimde İç Mekân: Enteriyör Resminin Doğuşu ..... 40
4. IŞIK-GÖLGE ÜZERİNE ..... 58
4.1. Resim Sanatında Nesnel Anlayıştan Öznel Anlayışa Doğru Işık-Gölge ..... 68
4.2. Evdeki Işığa Bakmak ..... 95
5. ESERLER ..... 124
6. SONUÇ ..... 140
7. KAYNAKÇA ..... 141
8. ÖZGEÇMİŞ ..... 150

# TEŞEKKÜR

Bu eser metnine sağladıkları desteklerden dolayı MSGSÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne ve tüm süreci benimle paylaşıp bu yolda bana ışık tutan sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker'e teşekkürü bir borç bilirim. Eğitim sürecim boyunca gelişimime katkısı olan, başta Dr. Öğr. Üyesi İrfan OKAN ve Doç. Erdal KARA olmak üzere, temas halinde olduğum tüm hocalarıma, metnin geliştirilmesi sürecindeki akademik eleştirileri ve manevi desteklerinden dolayı sevgili arkadaşlarım Dilara BOZDAĞ, Zeynep EROL, Gökçe GÖKÇELİ ve Arş. Gör. Begüm MÜTEVELLİOĞLU'na, manevi destekleriyle yanımda olan aileme ve her konuda desteğini hissettiğim Can KUSEYRİOĞLU'na, metni yazarkenki sürecin neredeyse tamamında yanımda oturup ekrana bakarak motivasyonumu yüksek tutmamı sağlayan ve bazen de notlarımı kemirerek beni uyanık tutan kedilerim Retsuko ve Ponyo'ya da ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Nazlı Buse KÖKCÜ

# ÖZET

Bu eser metni, fiziksel mekânda deneyimlenen ışık-gölgenin oluşturduğu farklı atmosferlerin resim sanatına nasıl yansıdığı sorusundan hareket eder. Çalışmanın ilk bölümünde mekân kavramı, insan bedeninin bulunduğu yer ve konumla ilişkilendirilen anlayışın yanı sıra, teknolojik gelişmelerle birlikte konumdan bağımsızlaştığı ve bu doğrultuda öznenin mekân algısının değiştiği bir anlayış üzerinden karşılaştırılmalı olarak açıklanarak tanımlanır. Mekânın ne olduğu ve sınırlarının nasıl belirlendiği, onu oluşturan unsurlar ve mekân-insan ilişkisi üzerinden incelenir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ev kavramı, mimari yapı-mekân-insan ilişkisi üzerinden ele alınır ve ev mekânı üzerinden tanımlanır. Evin yapısı hem geçişlilik hem de sınır işlevi taşıyan kapı, pencere gibi öğeleri üzerinden iç-dış mekân ayrımı çerçevesinde sorgulanır. Resim sanatında ev içi konularının ele alındığı enteriyör tür resmi, öznel ve nesnel yaklaşımla kullanılan ışık-gölge ve mekânda iç-dış geçişliliği karşıtlıkları üzerinden incelenerek açıklanır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, mekânın görsel olarak algılanmasındaki en önemli faktör olan ışığın doğası ve mekânla olan ilişkisi, tarih boyunca yapılan bilimsel çalışmalar üzerinden açıklanır. 15.yy.dan 19.yy. başına kadar üretilen resimler üzerinden, nesnel ve öznel sanat anlayışının resim kurgusundaki etkileri, resimde kullanılan ışık-gölgenin resimlerin plastik anlatımına ve içeriğine olan etkisi bakımından ve metin boyunca irdelenen mekân, ışık-gölge, iç-dış gibi kavramlar açısından ev meselesine odaklanılarak sanat eserleri üzerinden incelenir.

“Eserler” bölümünde, sanat tarihine ve kültür tarihine genel bakışla yazılan önceki bölümlerde irdelenen verilerin ışığında, yazarın resimlerinde kurguladığı mekânlar, iç-dış mekân ilişkisi bağlamında incelenen ev kavramı ve öznel yansımaları barındıran ışık-gölge kullanımının resmin içeriğine ve plastiğine etkisi üzerinden açıklanır.

**Anahtar Kelimeler**: Resim, Mekân, İç Mekân, Ev, Işık-Gölge.

## ABSTRACT

This study tackles the question of how different atmospheres created by light-shadow experienced in physical space are reflected in fine art painting. In the first section, the concept of space is defined through an understanding of location and bodily position as well as an understanding of the subject's perception of space. It also analyses how spacial boundaries are determined through its constituent elements and the relationship between space and human being.

In the second section, the concept of home is discussed through the relationship between architectural structure-space-human and defined through the space of home. The house realm is investigated within the framework of the distinction between interior and exterior space, through elements such as doors and windows that function both as transitions and borders. The interior genre painting is explained through the subjective and objective approaches of light-shadow and the oppositions of interior-exterior transience in space.

In the third section, the nature of light and its relationship with space are explained through previous literature. The effects of the objective and subjective understanding of art in the creation of painting are examined with regards to use of light-shadow in painting on its plasticity, its content and its relationship with space-light-shadow, as well as through the idea of interior-exterior, by focusing on artworks from 15th to the 19th century.

In the last section, the spaces which the author constructs in her paintings are explained, in light of data examined in the previous chapters, through the concept of home, and the effect of the use of light and shadow on the content and plasticity of the painting.

**Keywords:** Painting, Space, Interior, House, Light-Shadow.

# RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

**Resim 1. 1** Rene Magritte, Işık İmparatorluğu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119,4 x 131,2 cm, 1954, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik. ..... 4

**Resim 2.1. 1** Christo ve Jeanne-Claude, Vadi Perdesi, 1970-1972, Rifle, Colorado.. 9

**Resim 2.1. 2** Contarelli Şapelindeki Caravaggio Resimlerinin Karşıdan Görünüşü. 10

**Resim 2.1. 3** Contarelli Şapelindeki Caravaggio Resimlerinin Sol Duvarının Görünüşü..... 10

**Resim 2.1. 4** Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, Tuval üzerine Yağlı Boya, 322 x 340 cm, 1599-60, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma. ..... 11

**Resim 2.1. 5** Mark Rothko- E. Aubry- H. Barnstone, Rothko Şappeli,1971, Menil Koleksiyonu, Houston. ..... 12

**Resim 2.1. 6** Vilhelm Hammershøi ve William Rothenstein'ın resimleri ve Philippe Parreno ait halıdan oluşturulan iç mekân enstalasyonu, 2022, ACMI'de açılan "Işık: Tate Koleksiyonundan Eserler" adlı sergiden, Melbourne. ..... 13

**Resim 2.1. 7** Tiziano, Aynadaki Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96 x76 cm, 1515, Louvre Müzesi, Paris. ..... 16

**Resim 2.1. 8** Diego Velazquez, Medineler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 x 276 cm, 1656, Prado Müzesi, Madrid..... 18

**Resim 2.1. 9** Paul Cezanne, Saint- Victoire Dağı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 91,9 cm, 1902-1904, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia..... 20

**Resim 2.1. 10** Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,4 x 79,4 cm,1918, MOMA, New York..... 21

**Resim 2.1. 11** Mark Rothko, Koyu Kırmızıdaki Siyah, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 276,2 x 136,5 cm, 1957, Özel Koleksiyon. ..... 22

**Resim 2.1. 12** Gerhard Richter, 7 Nisan '05, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, 14,8-10 cm, 2005. ..... 23

**Resim 2.2. 1** Edward Hopper, Cape Cod Sabahı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,98 x 87 cm, 1950, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington..... 29

**Resim 3. 1** Antoine (ya da Louis) Le Nain, Bir İç Mekândaki Köylü Aile, 113x159 cm, 1643, Louvre Müzesi, Paris. ..... 32

**Resim 3. 2** Andrew Wyeth, Christina Olson, Panel Üzerine Tempera, 83,8 x 63,5 cm, 1947, Curtis Galerileri, Minnesota..... 37

**Resim 3. 3** Edward Hopper- Gece Pencereleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x86 cm, 1928, Özel Koleksiyon. ..... 38

**Resim 3. 4** Andrew Wyeth, Sardunyalar, Kâğıt Üzerine Suluboya, 78,1 x 39,3 cm, 1960, Farnsworth Sanat Müzesi, Rockland. ..... 39

**Resim 3.1. 1** Roger van der Weyden, Aziz Luka Bakire Meryem'i Resmederken,Panel Üzerine Yağlı Boya, 137,5 x 110,8 cm, 1435-40, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston. ..... 41

**Resim 3.1. 2** Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Panel Üzerine Yağlı Boya, 82 x 59,5 cm, 1434, Ulusal Galeri, Londra..... 42

**Resim 3.1. 3** Antonello da Messina, Aziz Jerome Çalışma Odasında, Panel Üzerine Yağlı Boya, 45,7 x 36,2 cm, 1474, Ulusal Galeri, Londra. ..... 44

**Resim 3.1. 4** Yaşlı Pieter Bruegel, Flemenk Atasözleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117 x 163 cm, 1559, Berlin Devlet Müzeleri, Berlin. ..... 45

**Resim 3.1. 5** Yaşlı Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 114x 164 cm, 1568, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana. ..... 47

**Resim 3.1**. **6** Pieter Jansz Saenredam, Haarlem'deki St. Bavokerk, Panel Üzerine Yağlı Boya, 48 x 37 cm, 1635, Staatliche Müzesi, Berlin..... 48

**Resim 3.1. 7** Samuel Dirksz van Hoogstraten Bir İç Mekân Görünüşü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103x70 cm, 1650-1675, Louvre Müzesi, Paris..... 50

**Resim 3.1. 8** Gerhard ter Borch, Cesur Sohbet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 x 73 cm, 1654, Rijksmuseum, Amsterdam. ..... 51

**Resim 3.1. 9** Jan Steen, Lükse Dikkat Edin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105 x 145 cm, 1663, Viyana Sanat Müzesi, Viyana. ..... 53

**Resim 3.1. 10** Pieter de Hooch, Beşiğin Yanında Gömleğini Bağlayan Anne, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 100 cm, 1659-1660, Berlin Devlet Müzesi-Gemaldegalerie, Berlin. ..... 54

**Resim 3.1. 11** Gerrit Dou, Penceredeki Hizmetçi, Panel Üzerine Yağlı Boya, 38 x 28 cm, 1660, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam..... 55

**Resim 3.1. 12** Johannes Vermeer, Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanım, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 x 58 cm, 1670-1671, İrlanda Ulusal Müzesi, Dublin..... 57

**Resim 4. 1** Olafur Eliasson- Hava Durumu Projesi, Monofrekans ışıklar, projeksiyon folyosu, pus makineleri, ayna folyosu, alüminyum, iskele, 2003, Tate Modern Müzesi, Londra. ..... 65

**Resim 4. 2** Olafur Eliasson- Hava Durumu Projesi, Mono frekans ışıklar, projeksiyon folyosu, pus makineleri, ayna folyosu, alüminyum, iskele, 2003, Tate Modern Müzesi, Londra. ..... 65

**Resim 4. 3** Yayoi Kusama, Sonsuzluğun Yok Edilmesinin Ardından, Tahta, Ayna, Plastik, Akrilik, Alüminyum ve LED enstalasyonu, 2009, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston. ..... 66

**Resim 4.1. 1** Nikias (çömlekçi, ressam), Resimli Vazo, M.Ö. 420-400 Antik Yunan, Britanya Müzesi, Londra. ..... 71

**Resim 4.1. 2** Cimabue, Peygamberler, Tahttaki Meryem ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera ve Altın Varak,385x223 cm, 1290-1300, Uffizi Galeri, Floransa. ..... 72

**Resim 4.1. 3** Giotto, Melekler ve azizler tarafından çevrilmiş, Tahttaki Bakire ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera ve Altın Varak, 325x204 cm, 1300-1305, Uffizi Galeri, Floransa..... 72

**Resim 4.1. 4** Masaccio, Bakire ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera, 134.8 x 73,5 cm, 1426, Ulusal Galeri, Londra. ..... 73

**Resim 4.1. 5** Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Panel Üzerine Tempera, 162.3 x 191,5 cm, 1426, Prado Müzesi, Madrid..... 74

**Resim 4.1. 6** Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, Kavak Panel Üzerine Yağlı Boya, 189,5 x 120 cm, 1483-86, Louvre Müzesi, Paris. ..... 78

**Resim 4.1. 7** El Greco, Orgaz Kontunun Cenazesi, Tuval Üzerine Yağlıboya,480 x 360 cm, 1587 Toledo Katedrali- Santo Tome Kilisesi, Toledo. ..... 81

**Resim 4.1. 8** Pontormo, Çarmıhtan İndiriliş, Panel Üzerine Yağlı Boya, 313 x 192 cm, 1525-1528, Capella Capponi, Floransa..... 82

**Resim 4.1. 9** Jacopo Tintoretto, Son Akşam Yemeği, 365 x 568 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1592-94, San Giorgio Maggiore Bazilikası, Venedik. ..... 83

**Resim 4.1. 10** Caravaggio, The Death of the Virgin, Tuval Üzerine Yağlıboya, 369 x 245 cm, 1601-1606, Louvre Müzesi, Paris..... 85

**Resim 4.1. 11** Georges de la Tour- Azize İrene'in Eşlik Ettiği Aziz Sebastian, 160x129 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1649,Berlin Devlet Müzesi, Gemaldegalerie, Berlin. ..... 86

**Resim 4.1. 12** Rembrandt, Gece Nöbeti, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 363 x 437 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam..... 88

**Resim 4.1. 13** Jean Honore Fragonard, Çalıntı Öpücük,Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x45 cm, 1788, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg..... 89

**Resim 4.1. 14** Jacques-Louis David, Liktorlar Brutus'e Oğullarının Naaşını Getiriyor, 323x422 cm, 1789, Louvre Müzesi, Paris..... 91

**Resim 4.1. 15** Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x340 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid..... 93

**Resim 4.1. 16** Rembrandt, Mısır'a Yolculuk, Panel üzerine Yağıboya,52x40 cm,1640, Özel Koleksiyon. ..... 95

**Resim 4.2. 1** Nicolaes Maes, Uyuyan Hizmetçi ve Sahibesi ile Bir Enteriyör, Panel üzerine Yağlı Boya, 70x53,5 cm, 1655, Ulusal Galeri, Londra. ..... 96

**Resim 4.2. 2** Caspar David Friedrich, Şamdanlı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 x 49 cm, 1822, Pomeranian Devlet Müzesi, Greifswald. ..... 97

**Resim 4.2. 3** Caspar David Friedrich, Işığa Yükselen Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,6 x 52 cm, 1825, Pomeranian Devlet Müzesi, Greifswald. ..... 97

**Resim 4.2. 4** J.M.W. Turner, Büyük Bir Evin İç Mekânı: Çizim Odası, East Cowes Kalesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,8x122 cm, 1837, Tate Modern Müzesi, Londra. ..... 99

**Resim 4.2.5** Adolph von Menzel, Balkonlu Oda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x47 cm, 1845, Eski Ulusal Galeri, Berlin. ..... 100

**Resim 4.2.6** Adolph von Menzel, Sanatçının Ritterstrasse'deki Oturma Odası, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 32,1 x 27 cm, 1851, Metropolitan Sanat Müzesi, New York. ..... 100

**Resim 4.2. 7** Claude Monet, Dairenin Bir Köşesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 60 cm, 1875, Orsay Müzesi, Paris. ..... 103

**Resim 4.2. 8** Georges Seurat, Japon Kanepesinde, Kağıt Üzerine Yağlı Pastel ve Guaj Boya, 31,5 x 23,5 cm, 1888, Özel Koleksiyon. ..... 104

**Resim 4.2. 9** Paul Signac, Lambanın Altındaki Kadın, 26 x 16,6 cm,1890, Orsay Müzesi, Paris. ..... 105

**Resim 4.2. 10** Édouard Vuillard, Bir Aile Akşamı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49,5 x 65 cm, 1894-95, Özel Koleksiyon. ..... 106

**Resim 4.2. 11** Pierre Bonnard, Lambanın Yanındaki Genç Kadın, 1923. ..... 107

**Resim 4.2. 12** Vilhelm Hammershøi, Günışığı ya da Günışığında Dans Eden Toz Parçaları, 70x59 cm, 1900, Ordrupgaard Müzesi, Kopenhag. ..... 109

**Resim 4.2. 13** Vilhelm Hammershøi, Enteriyör, Strandgrade 30, 51,8 x44 cm, 1906, Tate Müzesi, Londra. ..... 109

**Resim 4.2. 14** Pierre Bonnard, Açık Pencere, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 118,1 x 95,9 cm, 1921, Phillips Koleksiyonu, Washington. ..... 110

**Resim 4.2. 15** Harald Slott-Moller, Alacakaranlık, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58 x 81 cm, 1918, Ribe Sanat Müzesi, Ribe. ..... 111

**Resim 4.2. 16** Edward Munch, Saint-Cloud'da Bir Gece, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64,5 x 54 cm, 1890, Ulusal Sanat Müzesi, Oslo. ..... 112

**Resim 4.2. 17** Henri Matisse, Açık Pencere, Collioure, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,3 x 46 cm, 1905, Ulusal Sanat Galerisi, Washington. ..... 114

**Resim 4.2. 18** Rene Magritte, İmgeler Dünyası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 80,6 cm, 1950, Özel Koleksiyon. ..... 115

**Resim 4.2. 19** Edward Hopper, New York'da Oda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,6 x 93 cm, 1932, Sheldon Sanat Müzesi, Nebraska. ..... 117

**Resim 4.2. 20** Edward Hopper, Gündüz Güneşi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,9 x 71,5 cm, 1952, Columbus Sanat Müzesi, Ohio. ..... 119

**Resim 4.2. 21** Andrew Wyeth, Onun Odası, Panel Üzerine Tempera, 60,5 X 121 cm, 1963, Farnsworth Sanat Müzesi, Rockland. ..... 121

**Resim 4.2. 22** Andrew Wyeth, Renfield, Panel Üzerine Tempera, 86 x 71 cm, 1961, Özel Koleksiyon. ..... 122

**Resim 4.2. 23** Isabel Quintanilla, Dikiş Odası, Tuval Üzerine Yağlı Boya,100 x 82 cm, 1974, İsabel Quintanilla koleksiyonu, Madrid. ..... 123

**Resim 5. 1** Buse Kökcü, Keder, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 200 cm, 2017, Merey Koleksiyonu. ..... 129

**Resim 5. 2** Buse Kökcü, Bekleyiş, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 120 cm, 2017. ..... 129

**Resim 5. 3** Buse Kökcü, Düş, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm, 2017..... 130

**Resim 5. 4** Buse Kökcü, Duvar, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 130 cm, 2018 ..... 130

**Resim 5. 5** Buse Kökcü, Gece, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20 x 25 cm, 2019 .... 131

**Resim 5. 6** Buse Kökcü, Düş Bahçesi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20 x 25 cm, 2019 ..... 131

**Resim 5. 7** Buse Kökcü, Alacakaranlık, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80 x 120 cm, 2022. ..... 132

**Resim 5. 8** Buse Kökcü, Sokağa Karşı, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60 x 80 cm, 2021. ..... 132

**Resim 5. 9** Buse Kökcü, Ağacın Ardındaki Ev, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130 x 100 cm, 2022. ..... 133

**Resim 5. 10** Buse Kökcü, Koridorun Sonundaki Oda, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130 x 100 cm, 2022. ..... 134

**Resim 5. 11** Buse Kökcü, Karşı Balkon, Tuval Üzerine Atık Kumaş, 180 x 120 cm, 2022. ..... 134

**Resim 5. 12** Buse Kökcü, Karşı Pencere, Tuval Üzerine Atık Kumaş, 60 x 80 cm, 2022. ..... 135

**Resim 5. 13** Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x 20 cm, 2022. ..... 136

**Resim 5. 14** Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Füzen, 25 x 20 cm, 2022. ..... 136

**Resim 5. 15** Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21 x 24 cm, 2022 ..... 136

**Resim 5. 16** Buse Kökcü, Penceredeki Işık Evin Gözüdür, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35 x 25 cm, 2022. ..... 137

**Resim 5. 17** Buse Kökcü, İçeriden İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023. ..... 137

**Resim 5. 18** Buse Kökcü, Dışarıdan İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023. ..... 138

**Resim 5. 19** Buse Kökcü, İçeriden İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023. ..... 138

**Resim 5. 20** Buse Kökcü, Aralık, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x35 cm, 2022. 139

**Resim 5. 21** Buse Kökcü, Aralık, Karışık Teknik,120 x 80 cm, 2022. ..... 139

# 1. GİRİŞ

Bu eser metni; mekân ve ışık-gölge olgularını, birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden ortaya çıkan görsel sonuçlarla birlikte inceler. Işık-gölgenin tesiriyle görsel olarak algılanan mekân, metnin ilerleyen kısımlarında Batı sanatı kapsamında, 15. yy.dan günümüze kadar üretilmiş seçilen resimler üzerinden aydınlık-karanlık, içerisi-dışarısı gibi karşıtlıkların kesiştiği alanlarda sorgulanır ve iç mekân olarak tanımlanan ev özelinde derinleşme hedefiyle işlenir.

Mekân; etimolojik açıdan ve farklı anlayışlara göre edindiği tanımlar bakımından, yer veya konum ile örtüştüğü ve ayrıştığı durumlar sorgulanarak, mekânın kapsadığı boşluk-doluluk ilişkisine de değinilerek irdelenir. Mekânın iç ve dış olarak ikiye ayrılıyor olmasının sebepleri, onu ayıran sınırların geçişlilik özelliğinin altı çizilerek mimari üretimler üzerinden, ev özelinde incelenir. Işık-gölge; etimolojik açıdan ve olguların doğası üzerine yapılan bilimsel çalışmalar üzerinden incelenerek, beraberinde doğan kavramlarla birlikte açıklanır. Işığın fiziksel mekâna tesirinin, resimdeki mekânın içeriğine ve plastiğine olan etkisi, sanat eserlerinden örnekler eşliğinde açıklanır. Bu kavramlar çevresinde oluşan anlam ilişkisi, sanat tarihinden seçilen örnekler üzerinden incelenir.

Işık ve gölgenin varlığı, insanın çevresini görsel olarak tanımlamasını sağlayan en önemli faktörlerdendir. Işık kaynağının mesafesine ve şiddetine göre tesir ettiği nesnelerin konumu ve yansıtma özelliklerine göre değişkenlik göstererek oluşan gölgenin, mekânla girdiği ilişki sonucu çevremizi görsel olarak algılarız. Fizyolojik olarak algılama süreci, göz aracılığıyla, görme duyusu ile gerçekleşir. Duyularımız aracılığıyla gerçekleşen fizyolojik görmeyi görsel algılama takip eder. Bu duyu aracılığıyla gelişen görsel algılama sürecinin, yalnızca fiziksel koşullara bağlı nesnel bir yanı olmadığı, ayrıca yaşanılan çağın atmosferi ve kültürel öğretilere göre gelişen bireyin bakışına göre değişkenlik gösterebilen öznel bir tarafı olduğu da söylenebilir.

Birey yaşam süreci boyunca herkesçe kabul görmüş evrensel bilgiler ve deneyim yoluyla kazandığı bilgiler eşliğinde çevresini anlamlandırır. Bireylerin kendilerine has, öznel bakışla yorumlayarak algıladığı fiziksel dünya, onu gözlemleyen sanatçının ürettiği esere de bu şekilde yansır. Bu yönüyle sanat eserleri, sanatçı öznenin hakikatinin somut görünüşü olarak da tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari sanatçı özneyi, "Sanatçı, bize verdiği algılamlar ya da görülerle bağlantılı olarak duygulamların göstericisi, duygulamların mucidi, duygulamların yaratıcısıdır."[1] şeklinde tanımlar. Sanatçının üretimiyle doğan sanat yapıtını değerlendiren Deleuze ve Guattari, sanat yapıtının varlıksal özelliklerini şöyle açıklar:

> "…sanat yapıtı, bir duyumlar kitlesidir yani algılam ve duygulamların bir bileşimi. Algılamlar algılamalar değildir artık, onları duyanlarda ortaya çıkan bir durumdan bağımsızdırlar; duygulamlar da artık duygular ya da duygulanımlar değildir, onların içinden geçen kişilerin gücünden taşarlar. Duyumlar, algılamlar ve duygulamlar kendi kendileriyle değer kazanan ve her tür yaşanmışlığı aşan varlıklar'dır. Onların insanın yokluğunda oldukları söylenebilir, çünkü insan, taşta, tuval üzerinde ya da sözcükler boyunca ele alındığı şekliyle, kendisi de algılam ve duygulamların bir bileşimidir. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: Kendi kendisinde var olur."[2]

Ontolojik olarak bakıldığında, Deleuze ve Guattari'nin, algılamalar ve duygulanımların ötesindeki bir durum olarak tanımladığı *algılam* ve *duygulam*ların bileşiminden oluşan sanat yapıtı, estetik bir obje olarak tanımlanabilir. Adorno'ya göre, "Sanat eserlerinde kendilerini görünüşe çıkaran estetik gerilimler, dışsallığın olgusal yüzünden kurtulmuşlukları içinde ve bu kurtulmuşlukları aracılığıyla, gerçekliğin özünü ifade ederler."[3] Sanat eleştirmeni Martin Gayford, "… resimler bir çeşit bilgi kaynağı ve iletişim yolu."[4] der. Resim sanatında ifade de bir anlamda, dünyayı anlamak üzere bir araştırmadır ve anlamı temsil etmenin bir yoludur. Sanat yapıtının da, sanatçı-eser-izleyici dinamiğinde anlam kazandığı söylenebilir; "… bir olay olarak sanat, eser ile bakan arasında gerçekleşen bir karşılaşmadır."[5] Estetik obje olarak tanımladığımız sanat yapıtını algılayan izleyicinin duyumu estetik duyum,

---

[1] Gilles DELEUZE ve Felix GUATTARI, **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz,172.
[2] A.g.k., 160.
[3] Theodor W. ADORNO, **Sanat, Toplum, Estetik**, Çev. Taylan Altuğ, 45.
[4] David HOCKNEY ve Martin GAYFORD, **Resmin Tarihi,** Çev. Mine Haydaroğlu, 19.
[5] Özge EJDER, **Spinoza Felsefesi Perspektifinden Sanat Alanına Bakış**, içinde **Spinoza ile Karşılaşmalar,** 234.

yaşadığı deneyim ise estetik deneyim olarak tanımlanabilir. Adorno'ya göre sanat deneyiminin temel katmanları "sanatın kendisinden kopmak istediği nesnel dünya ile benzerlik içindedir."[6]

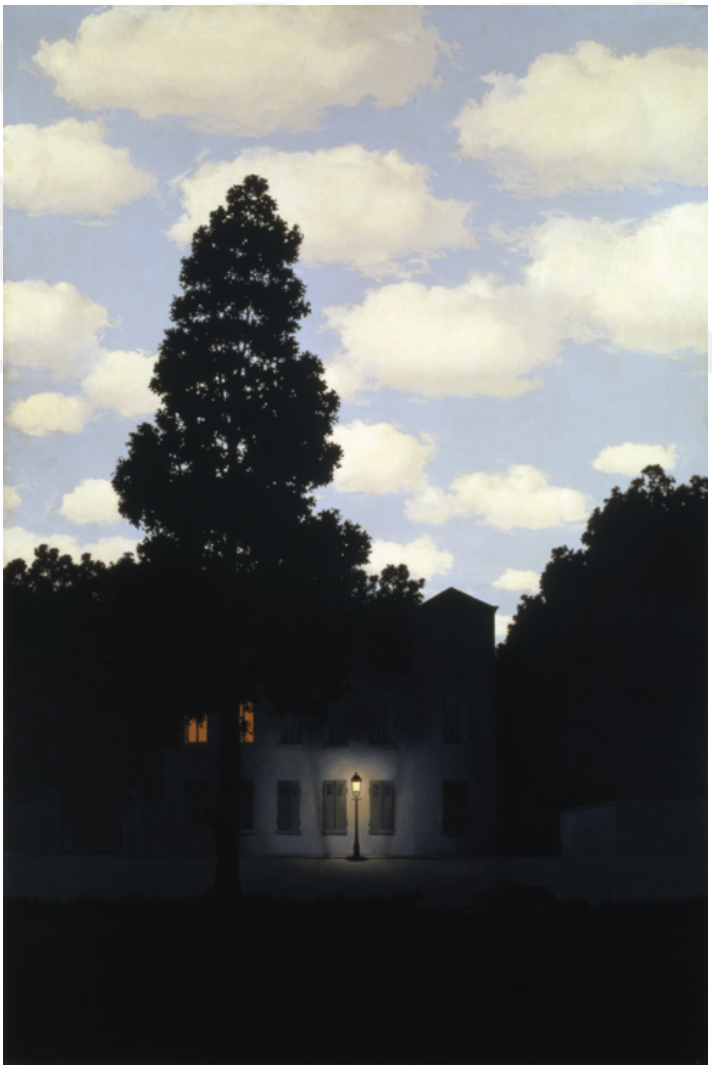
Estetik fenomenin oluşması için, onu estetik bir duyumla algılayan süjenin varlığı zorunludur. Fakat estetik fenomenin varlığını yalnızca süje belirleyemez. Bunun için mutlaka bir estetik objeye ihtiyaç vardır. Estetik obje, doğaya ait bir varoluş ya da şiir, heykel, resim gibi insan üretimi bir nesne olan sanat eseri de olabilir.[7] Ontolojik olarak bakıldığında "Her sanat yapıtı, bir estetik obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder."[8] ve onu duyumsayan süjenin varlığının katılımıyla estetik fenomenin varlığı tamamlanır.

Mekân üzerine olan ilk bölüme geçmeden önce, metin boyunca tartışılacak olan kavramlardan, mekân, ışık-gölge ve evi bir arada içeren, estetik bir obje olan bir resim ile karşılaşma yaşamak yerinde olacaktır. Belçikalı Sürrealist ressam René Magritte'nin (1898-1967), aydınlık-karanlık, gece-gündüz, iç-dış gibi birçok karşıtlığı barındıran Işık İmparatorluğu (Fr. *L'Empire des lumières)* adında çok sayıda versiyonu olan bir seri resmi bulunmaktadır. Gerçeküstü bir zaman-mekân ilişkisiyle kurgulanan bu eserler aynı doğrultuda kullanılmış bir ışık-gölge kurgusuna da sahiplerdir. Fantastik hiçbir öğenin yer almadığı bu resimlerde, gece ve gündüze ait iki farklı zaman diliminden kopmuş ışık durumunun bir araya getirilmesiyle tekinsiz, gerçeküstü bir görüntü yaratılmıştır. (Resim 1.1)'de bu seriden bir resim görülmektedir.

Masmavi bir gökyüzünde parlak günışığı altında süzülen, gerçek olamayacak kadar mükemmel biçimdeki bembeyaz bulutların hemen altında beliren, gecenin zifiri karanlığında sokak lambasıyla aydınlanan bir ev görünür. Genelde iyi şeyler çağrıştıran gündüzün aydınlık görünüşü ve tedirgin edici hisler veren zifiri karanlık gecenin birlikteliğinin yarattığı zıtlık, tuhaf bir his oluşturduğu gibi, iki farklı zamanda

[6] Bkz. (2), ADORNO, 45.
[7] İsmail TUNALI, **Grek Estetiği: Güzellik ve Sanat Felsefesi,** 15,16.
[8] İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 11.

görülen mekânı olduğundan parlak ve karanlık gösteren bir kontrast da yaratır. Bu kurgu, resimde gergin bir atmosfer oluşturur. Gecenin karanlığında saklanmış ev, resmin merkezine yerleştirilmiş sokak lambasından yayılan ışıkla parlar. Evin sol üst katında pencereden yansıyan sarı-turuncu bir ışık fark edilir. Lambadan yayılan ışık, evde yaşayan biri ya da başka birilerinin olduğunun göstergesi olabilir. Ancak evin içinde ne yaşandığına dair bir ipucu yoktur. Magritte'nin, kurguladığı resimdeki mekânla yaşanan karşılaşma, izleyiciye o mekâna dair kendi hikayesini yazması için olanak tanıyan, tekinsiz hisler veren bir karşılaşmadır.



***Resim 1. 1*** *Rene Magritte, Işık İmparatorluğu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 119,4 x 131,2 cm, 1954, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.*

## 2. MEKÂNDAKİ BOŞLUK-DOLULUK VE İÇ-DIŞ İLİŞKİSİNE DAİR

Mekân, insanın varoluşundan beri ilişki halinde olduğu, insanı kapsayan ve onun çevresini tanımlaması açısından büyük önem taşıyan, yaşamın merkezindeki bir olgudur. Tarih boyunca, bilim, felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi farklı alanlarda üzerine düşünülmüş, kapsadığı ve çevresinde oluşan ilişkiler bakımından incelenmiştir. Mekân, incelendiği her alanda farklı şekilde varlık göstermesi sebebiyle, disiplinler özelinde tanımlanabilen, değişken karşılıklara sahip bir kavram olmuştur. Mekân ve sanat arasında kurulan ilişki de sanatın kapsadığı alt disiplinlerin doğasındaki farklılıklardan ötürü değişkenlik taşıyarak kendini gösterir. Başka bir deyişle, her disiplin özelinde farklı boyutlarda varlık gösterir ve buna göre anlam kazanır. Örneğin, müzik sanatının mekânla kurduğu öncelikli ilişki ses ve mekân, sesin mekânı gibi konular çevresinde duyma duyusu üzerinden gelişir. Resim sanatında ise, bir yüzeyde kurgulanan temsili ya da yanılsama mekân olarak veya mimari mekâna göre kurgulanan bir duvar resmi olarak kendini gösterebilir; varoluş biçimine göre farklı ilişkiler üreterek tanım bulur. Bu bağlamda, mekân kavramını onun tüm anlamlarını barındıran tek bir tanımlama ile açıklamak pek mümkün değildir.

"Mekândaki Boşluk-Doluluk ve İç-Dış İlişkisine Dair" adlı bölümün "Mekân Üzerine" adlı ilk alt başlığında, mekân etimolojik açıdan incelenir, mekân kavramı üzerine farklı tanımlar geliştiren felsefi düşünürlerin mekân tanımlarına değinilir, mekân ve yer kavramlarının birbirinden ayrışma süreci irdelenir. Mekân, kapsadığı boşluk-doluluk ilişkisi üzerinden incelenir ve bu bağlamda espas kavramıyla ilgisine bakılır, resim sanatında espas kavramı örnekler üzerinden açıklanır. Mekân-özne ilişkisi, mekânı oluşturan ana faktörler dışında öznenin onun algılanmasındaki yeri sorgulanarak incelenir. "Mekânın İç-Dış Olarak Ayrılması Üzerine" adlı alt başlıkta ise, mekânın iç ve dış olarak ayrılması konusuna, mekânı kuran sanat olarak tanımlanan mimarlığın üretimleri üzerinden, mekân ve insan ilişkisi odağında bakılır. İç mekân ve dış mekân olarak tanımlanan mekânların hangi alanları kapsadığı sorgulanarak, genel kabul gören iç ve dış mekânların tanımları yapılır.

## 2.1. Mekân Üzerine

Mekân etimolojik açıdan incelendiğinde; dilimize Osmanlıca'dan katılan, Arapça *kvn* kök harfinden ve *kevn* sözcüğünden türeyen, "oluş", "varoluş" anlamına gelen bir kelime olduğu görülür.[9] Türkçe sözlükte "yer, bulunan yer, ev, yurt, uzay"[10] olarak tanımlanan mekân, ağırlıklı olarak konumla ilişkilenir. Mekânın İngilizce karşılığı space kelimesinin, "uzam, alan, yer, aralık mesafe uzunluğu, genişliği veya derinliği olan boşluk, bir nesne tarafından doldurulabilecek hacim"[11] şeklindeki tanımı, konum dışında, mekânın boşluk-doluluk ilişkisinin sorgulanabileceği matematiksel karşılıklarını da içerir.

Mekânın eş anlamlısı olarak görülen *yer* kelimesi "bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân"[12] olarak, kelimenin İngilizce karşılığı *place ise* "uzay içerisinde bir kimsenin veya şeyin başkalarına göre bulunduğu belli alan, alışılmış yer, boş yer"[13] olarak tanımlanır. Daha yalın bir şekilde yer; herkesçe kabul görmüş belirli bir lokasyon, belirlenmiş bir yeryüzü parçası olarak tanımlanabilir.

Aykut Köksal'ın ifadesiyle, mekân ve yer kavramları, gerçeklik algısının özne-nesne ilişki doğrultusunda kurulduğu modern zamanlar öncesi dünyada birbirine eş kavramlar olarak görülürdü. Yani aynı mekânda olmak ancak aynı yerde olmakla mümkün olan, eşzamanlı gerçekleşmesi beklenen, bedenin konumuna bağlı olan bir durumdu. Endüstri döneminde gelişen teknoloji sonucu telgraf gibi aygıtların icat edilmesiyle, farklı yerlerde bulunan insanların birbirleriyle iletişim kurabilmesi olanağı doğmuştur. Bu durum, coğrafi konum olarak aynı "yer"de bulunmayan insanların eşzamanlı olarak iletişim kurabilmesini ve eşzamanlı bir mekân deneyimi yaşayabilmesini sağladı. Bu bağlamda, modernite sonrası hayatta yer ve mekân

[9] İsmail Zeki EYÜBOĞLU, **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü,** 479.
[10] TDK, **https://sozluk.gov.tr**
[11] Longman (Firm) ve Metro, **Longman-Metro büyük İngilizce-Türkçe-Türkçe sözlük,** 1459.
[12] Bkz. (6), TDK.
[13] Bkz. (6), Longman (Firm) ve Metro, 1123.

kavramları arasında bir ayrışma oluşmaya başladığı söylenebilir.[14] Bu doğrultuda, bedenin coğrafi konumundan bağımsız daha soyut bir mekân algısı gelişmeye başlar.

Tarih boyunca mekân, birbirinden farklı anlayışlara sahip olan birçok farklı düşünür tarafından, anlayış biçimlerine göre şekillenerek tanımlanan bir kavram olmuştur. Mekân kavramının felsefe sözlüklerindeki karşılığına bakıldığında şunun gibi tanımları görülür; Fiziksel mekân ancak madde ile birlikte var olabilen, "maddenin var olma biçimlerinden biridir."[15], "Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutlu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim."[16]. Mekân, "İlkçağ Yunan Felsefesi'nde, atomcuların, 'varlık' adını verdikleri, ezeli, ebedi, maddi ve bölünemez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân"[17] olarak tanımlanır. Bu tanıma göre mekânın kendisi boşluktur. Aristoteles'e (M.Ö. 384-322) göre mekân, tanımlanan nesnelerin tümünü kapsayan bir olgudur. O, "…mekânın kendi başına bir şey olmadığını, mutlak mekânın olamayacağını, mekânın ancak içerdiği cisim ve enerjilerle var olabileceğini söyler."[18] Bu düşünceye göre, mekândaki nesnelerin yokluğu boşluk, varlığı ise doluluk olarak görülebilir. Yani mekân, varlık-yokluk, doluluk-boşluk ilişkisiyle tanımlanır.

Düalist varlık anlayışına sahip düşünür Rene Descartes'ın (1596-1650) varlığı *res extansa* ve *res cogitans*, yani uzamlı şey ve düşünen şey olarak ayırdığı görüşün etkisiyle Kartezyen mekân algısı oluşur. Bu algının felsefi kökeni, özne ve nesneyi, ruh ve bedeni iki ayrı gerçeklik olarak ele alan Descartes'a dayanır. Descartes'a göre varlığın tözü *res extansa* yani uzamlı şeydir. Öklid geometrisini temel alan ve mekânı salt geometrik bir olgu olarak kabul eden Kartezyen mekân anlayışına göre "… dünya res extansa olarak belirir. Bu mekân anlayışı, özne ile nesneyi birbirinden bağımsız, iki kendinde varlık olarak görür ve insan-mekân bütünlüğünü parçalar."[19] Mekân ve insanın varoluşunu ayırmadan bir arada düşünen, mekânın insan ve toplumun

[14] Aykut KÖKSAL, **Bu Mekân Artık Bu Yer Değil,** 16,17.
[15] Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe sözlüğü**, 433.
[16] Ahmet CEVİZCİ, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 635.
[17] A.g.k., 158.
[18] Derya ÜLKER, **Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas,** 4.
[19] Meral SAYAR, **Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarısı,** 5-6.

varlığıyla beraber üretilerek oluştuğunu savunan 20.yy. düşünürü Henri Lefebvre (1901-1991), "…idealize edilmiş, homojen ve yaşamdan koparılmış Kartezyen mekânın karşısına karmaşık, üst üste binen, birbirini içeren katmanlardan oluşan, akışkan bir mekân anlayışı koyar."[20] Bu anlayışa göre, mekân ve insan bir bütün olarak var olur.

Varoluşçu ve fenomolog düşünür Merleau Ponty (1908-1961) bedenin varlığı hakkında "…gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hisseden-hissedilir'in kıvılcımı parladığında, sönmeyecek bu ateş yandığında – ta ki vücudun bir kazası hiçbir kazanın yapmaya yetmeyeceğini bozana kadar buradadır."[21] der. İnsan mekân ile var olur, mekân da insanla. Bu tanımlardan yola çıkarak, en öz haliyle, mekân kapsadığı nesnelerle dolan, insanın varlığıyla var olan, insan duyularında sınırlandırılmış boşluk olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle bedenin de bir mekân oluşuna ve mekânın bedensel olarak algılanmasına da değindiği söylenebilir.

Arazi sanatının öncülerinden, üretimlerinin çoğunda bir nesne ya da mimari yapıyı kumaş vb. malzemelerle kaplamasıyla bilinen Christo (1935-2020) ve Jeanne Claude'un (1935-2009) ortak üretimi olan *Vadi Perdesi* (Resim 2.1.1) adlı eser, mekânın sınırlılığını ve boşluk-doluluk ile bağıntısını gösteren ilginç bir örnektir. Bir vadide birbirine karşılıklı duran iki tepe arasında çekilen turuncu bir perdeyle sınırlandırılan hava boşluğunun doluluğa dönüştüğü bu görünüş, boşluğun mekânda kapladığı alanı ve iki tepe arasındaki mesafeyi somut bir şekilde görünür kılar. 381 metre genişlikte, her iki uçta 111 metre ve merkezde 55,5 metre yüksekte asılı duran perde[22] ile kaplanan boşluk, iki tepe arasındaki mesafe ve kapladığı alanın genişliğini alışılmışın dışında göstererek hissettirir.

[20] A.g.k., 7.
[21] Merleau PONTY, **Göz ve Tin,** Çev. Ahmet Soysal, 35.
[22] Christo and Jeanne-Claude, **Valley Curtain**, https://christojeanneclaude.net/artworks/valley-curtain/.



***Resim 2.1. 1*** *Christo ve Jeanne-Claude, Vadi Perdesi, 1970-1972, Rifle, Colorado.*

İçinde bulunduğumuz mekânın boş ve dolu alanlarını ayrı ayrı değil, bir birliktelik içinde algılamaya eğilimli olduğumuz söylenebilir. İnsanın çevresindeki nesneleri tek başına değil, etrafındaki nesnelerle olan kompleks ilişkiler sonucu algılama eğilimi, mekânın bütünsel olarak algılandığının bir işareti olabilir. Max Wertheimer (1880-1943) tarafından temeli atılarak geliştirilen Gestalt algı kuramına göre de, insan, mekânın içerdiği şeyleri ayrı ayrı değil, bir bütün olarak algılar. Bu düşünceye göre mekânın içerdiği boşluk ve doluluk da ayrı ayrı değil bir bütün olarak algılanır. *Vadi Perdesi* (Resim 2.1.1) örneğinde olduğu gibi, gündelik hayatta alışılmış bir gözle baktığımız mekâna normal şartlarda oraya ait olmayan bir nesnenin eklenmesiyle, boş ve dolu alanların varlığını ayrı ayrı algılayıp sorgulamamıza vesile olan şaşırtıcı bir an yaşanır. Mekândaki dolu alan olarak tanımlanabilecek nesnelerin arasındaki boşluk ve mesafenin varlığı, derinlik hissini oluşturan bir mekân deneyimi de sunar.[23]

David Hockney resim sanatını, uzam ve zaman kavramlarını içerisinde barındırarak var olan bir ifade biçimi olarak tanımlar.[24] Resim terminolojisinde mekân; uzam, espas, derinlik, perspektif, atmosfer gibi birçok kavramı barındıran anlamda kullanılır.

[23] Bkz. (7), ÜLKER, 26.
[24] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 83.

Resim mekânı; resim gerçekliğinde yaratılan mekânın içerdiği ilişkiler bütünü üzerinden incelendiği gibi, resim mekânını düzenleyen ressamın iki boyutlu yüzeyle olan ilişkisi, izleyicinin yüzeydeki mekân temsili ya da yanılsamasıyla kurduğu ilişkiyi, bir temsil ya da yanılsama olarak tasarlanan resim mekânının sergilendiği/bulunduğu fiziksel mekânla olan ilişkisi üzerinden düşünülebilir. Rönesans düşüncesiyle birlikte gelişen resmin çerçeve sınırlarında üretilmesi ve çerçevenin resim mekânına açılan bir pencere olarak görülmesi fikrinden önce resim, genellikle bir mimari yapının duvarına uygulanan ya da oraya monte edilmek üzere tasarlanan bir yapıya sahipti. Yani resim, mimari yapıdan bağımsız düşünülmeyecek bir şekilde oluşturulurdu. Rönesans'tan sonra yapılan çoğu resim çerçeve sınırlarında varlık bulmaya başladıysa bile, mimari yapılara özel tasarlanan resim üretimlerine de devam edildi. Bunun bir örneğini Caravaggio'nun San Luigi dei Francesi Kilisesinde bulunan Contarelli Şapeli (Resim 2.1.2 ve Resim 2.1.3) resimleri üzerinden verebiliriz.




***Resim 2.1. 2*** *Contarelli Şapelindeki Caravaggio Resimlerinin Karşıdan Görünüşü.*




***Resim 2.1. 3*** *Contarelli Şapelindeki Caravaggio Resimlerinin Sol Duvarının Görünüşü.*

Contarelli Şapeli adını dönemin Kardinali Matteo Contarelli'den almıştır ve şapelde bulunan resimler de Kardinalin bağışıyla karşılanarak onun vasiyeti üzerine yaptırılmıştır. Caravaggio'nun Aziz Matta'nın hikayesini konu edindiği resimler, şapelin mimari yapısına uygun düşecek şekilde kurgulanmıştır. Ancak bu uygunluk yalnızca içerik ve boyut ile alakalı değil, fiziksel mekândaki ışığın resmin spesifik bir noktasına yansımasının hesaplanması ve resmin buna göre konumlandırıldığı yer ile de alakalıdır.[25] Sol duvarda bulunan *Aziz Matta'nın Çağrısı* (Resim 2.1.4) adlı resim,

[25] Bkz. (11), KARA, 2.

Şapelin penceresinden yayılan ışığın resimdeki ışıkla aynı açıda düşecek şekilde yerleştirilmesiyle fiziksel mekân ile resim mekânını birleştiren bir durum oluşturmuştur. Böylece resimde görünmeyen ışık kaynağının, şapelin fiziksel mekânında pencereden içeri yayılan ışık olduğu yanılsaması yaratılmıştır.



***Resim 2.1. 4*** *Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrısı, Tuval üzerine Yağlı Boya, 322 x 340 cm, 1599-60, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma.*

Resmin mimari mekânla birlikte düşünülerek bir mekâna özel planlanması meselesi eskimiş bir yöntem olarak görülmemelidir; bu yöntem Mark Rothko'nun resimleriyle birlikte düşünülerek kurgulanan (Resim 2.1.5) Rothko Şapel'de de uygulanarak 20.yy.a kadar taşınan bir yöntem olmuştur. Modern sanatı destekleyen John ve Dominique de Menil çifti tarafından Şapel'i tasarlamaları için Rothko ve mimar Philip Johnson görevlendirilir; mekâna gelenleri varoluşsal düşünceye iten, aşkın hisler uyandıran bir atmosfere sahip, ruhani bir deneyim yaşamaya olanak tanıyan,

mezhepsel olmayan bir ibadethane oluşturmaları beklenir.[26] Sekizgen şekilde inşa edilmiş yapıya yerleştirilen her biri birbirinden etkili, koyu morumsu bordodan açık bordo rengine doğru giden ve bazılarında siyah renk alanlarının bulunduğu on dört geniş ölçekli tuval resminin esas etkisini bir aradalığından aldığı ve resimlerin birbirinden güç aldığı söylenebilir. Rothko, her resmin, onların üretildiği mekândaki ışığa benzer bir ışıkla sergilenmeleri gerektiğini düşünüyordu; bu doğrultuda Şapel'in tavanına, aynı onun atölyesinde olduğu gibi bir pencere yerleştirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Yapıyı inşa etmek için görevlendirilen ilk mimar S. Johnson, Rothko ie onun mekânın yapılandırılma sürecindeki istekleri hakkında fikir ayrılığı yaşadığı için işi bırakmıştır ve mekânın tasarlanma süreci, Rothko'nun mekân hakkındaki görüşlerini önemseyerek yapılanmasını sağlayacak olan Howard Barnstone ve Eugene Aubry'e teslim edilmiştir.[27]



***Resim 2.1. 5*** *Mark Rothko- E. Aubry- H. Barnstone, Rothko Şapeli,1971, Menil Koleksiyonu, Houston.*

Bahsedilen istek ve arzuların, mekânın ve resimlerin amacına hizmet eden bir atmosferde bir arada var olmaları amacıyla ortaya atıldığı söylenebilir. Dominique de Menil, resimleri üretmeye başladıktan sonra ilerleyen süreçte Rothko'nun resimlerinin

[26] LOPEZ, **AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry,** https://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko.
[27] Dominique de Ménil, **The Rothko Chapel**, 249-51.

gittikçe karanlık bir hal aldığını söyler ve duvardaki yerini bulduktan sonraki halini ise "Gece duvarı istila etmişti."[28] şeklinde tanımlar. De Menil'e göre, Rothko'nun "Kalbini, ruhunu ve tüm enerjisini bir araya getiren Şapel girişimi, 'sessiz karanlığa' doğru giden mistiklerin arayışını çağrıştırıyor."[29] Rothko Şapeli ise, kelimeler ve imge temsilleri olmadan Tanrı'ya ulaşmaya dair bir olanak tanıyordu. Rothko Şapel resimleri için, "Hem sonlu hem de sonsuz olanı resmetmek istedim."[30] demiştir; kuşkusuzdur ki, resimler boşluk temsili içeriyor olmasıyla sonluluktan çok sonsuz mekânı çağrıştırır. Rothko Şapeli'nin, mimari mekâna göre kurgulanan resimlerle anlam kazandığı ve bu yönüyle hem mekânın resimden bağımsız düşünülemeyeceği hem de resimlerin mekândan bağımsız düşünülemeyeceği bir örnek olduğu söylenebilir.



***Resim 2.1. 6*** *Vilhelm Hammershøi ve William Rothenstein'ın resimleri ve Philippe Parreno'ya ait halıdan oluşturulan iç mekân enstalasyonu, 2022, ACMI'de açılan "Işık: Tate Koleksiyonundan Eserler" adlı sergiden, Melbourne.*

[28] A.g.m., 251.
[29] A.g.m., 251.
[30] Bkz. (12), LOPEZ.

*Vilhelm Hammershøi ve William Rothenstein'ın resimleri ve Philippe Parreno'ya ait halıdan oluşturulan iç mekân enstalasyonu* (Resim 2.1.6); mekânın zemininde Parreno'nun duvarda bir pencere varmış yanılsaması oluşturduğu, pencereden yere düşen ışığı dokuduğu halısı ve mekânın duvarlarında ise Hammershøi ve Rothenstein'a ait ev içi/enteriyör resimlerinin birlikteliğiyle kurgulanmıştır. Caravaggio'nun resmindeki ışık kaynağının, resmin bulunduğu fiziksel mekândaki pencereden yansıyan ışık olduğuna dair oluşan yanılsamaya kıyasla bu enstalasyonda bulunan Parreno'nun halısına düşen ışık yansıması imgesi, fiziksel mekânda aslında olmayan pencerenin oradaki var olabileceğine dair bir çağrışım yaratarak mekânda sürreel bir varlık yanılsaması oluşturur. Hammershøi'nun sergide bulunan enteriyör resminde yere yansıyan ışık lekesinin Parrreno'nun halısıyla olan ilişkisi de bu yanılsamayı destekler.

Resmin fiziksel mekânla kurduğu ilişkiden resim gerçekliğinde kurgulanan mekâna geri dönersek, resimdeki mekânı şu şekilde tanımlayabiliriz; sanatçının gündelik hayatın içinde gözlemlediği mimari bir yapının iç-dış görüntüsü, gerçekte var olmayan ve sanatçının hayalinde şekillenen bir kurguyla sanatsal bir gerçeğe dönüşen sürreel bir mekân yanılsaması, sonsuz bir manzara ya da sadece boşluk tasviri olarak da varlık gösterebilir. Hockney'nin dile getirdiği gibi uzamla var olan resim mekânındaki derinlik temsili ya da yanılsamasını oluşturan faktörlerden biri de içerdiği boşluk-doluluk dengesidir. Bu durum resim sanatında espas kavramı ile karşılanır.

Espas (Fr. Espace), dilimizde mekân kelimesine karşılık gelir ve resim sanatında da mekân ve derinlik hissiyle ilişkili bir anlamda kullanılır. Fiziksel mekâna kıyasla, resim mekânındaki espas bir temsil ya da yanılsama olarak var olduğu için, resimde nesne temsili kullanılmasa bile varlığını soyut olarak da gösterebilen, birden fazla yöntemle kurgulanabilen bir yapıda kendini gösterir. İki boyutlu resim yüzeyinde yaratılan espas hissi temsili espas olarak tanımlanabilir.[31] Ülker resimdeki espas yöntemlerini şu şekilde gruplandırır: Gotik ve Orta Çağ döneminde sıklıkla olmak üzere sonraları da bir yöntem olarak sıklıkla kullanılan, kapalı forma sahip biçimlerin kademeli olarak farklı planlara yerleştirilmesinden doğan *juxtapose-superpose*, biçim-

[31] Bkz. (7), ÜLKER, 27.

zemin ilişkileri sayesinde yaratılan derinlik yanılsamasıyla oluşan espası *Planimetrik Espas*; çizgisel, merkezi, doğrusal, oblik ve atmosferik perspektif kullanımı sayesinde oluşan derinlik yanılsamasından doğan espası *Perspektif Espası*; modle, modülasyon ve valör yöntemleriyle resimdeki biçimlerin hacimlendirilmesi yoluyla üç boyut hissi ve kütle yanılsaması oluşturan espası *Volümetrik Espas*; resimdeki biçimlerin soyut bir üçgen geometrik form içerisine yerleştirildiği kompozisyon çeşidiyle oluşan espası *Piramidal Espas*; görülen gerçekliğin temsili oluşturan kurguları somut, resimdeki plastik kurgunun öne çıktığı ve soyutlama gibi yöntemlerle oluşturulan, resim mekânında gerçeklik yanılsaması oluşturan kurguları soyut olarak tanımlar ve bu ikisinden doğan espası da *Somut-Soyut Espas* olarak tanımlandırır. Resim yüzeyinin sanki içe doğru açılan bir pencere etkisinde kurgulandığı, resimde temsil edilen mekânın yüzeyden içeriye doğru derinleştiği espas anlayışını *Klasik Espas*, tuval yüzeyine yapılan ilk müdahale ile resim yüzeyinde başlayan ve çeşitli yöntemlerle derinlik yanılsamasının içe ve dışa doğru oluşabildiği espas anlayışını ise *Yüzey Espası ve Çağdaş Espas* olarak tanımlar.[32]

Özellikle mimarlık ve resim sanatında yeri olan espas kavramı resim terminolojisinde; resmin temel öğe ve ilkeleri aracılığıyla kurgulanan mekân ya da varoluş yanılsamasında derinlik yaratmayı sağlayan bir yöntem olarak karşılanır. "Espas sayesinde, sanat eserinin içerdiği formlar birer şekil olmaktan çıkarlar ve derinlik içinde yer alan bir varlığa dönüşürler."[33] Kara, resimdeki espas yöntemini klasik ve modern espas olarak iki gruba ayırır; klasik espas anlayışına göre üretilen resimleri, kapalı ve açık form içeren resimler özelinde ayrıca inceler. "Klasik espas, kökenini Antik Yunan'ın geometri teorilerine dayandırır ve en, boy, yüksekliği olan bir alanda yer alan biçimlerin birbirleriyle olan ilişkisi espası belirler."[34] İçerdiği tüm biçimlerin keskin sınırlarla birbirinden ayrıldığı, kapalı forma sahip anlayışıyla kurgulanan resimlerde bulunan biçimler ne birbirleriyle ne de resimdeki atmosfer temsiliyle geçişli bir ilişkiye sahiptir. Bu anlayışa göre üretilen resimlerdeki espasın, sıklıkla perspektif tekniği ile yaratılan derinlik temsili ile oluşturulduğu söylenebilir. Fakat perspektif tekniği dışında, resimdeki biçimlerde kullanılan düz-dokulu, açık-

[32] A.g.k., 33-35.
[33] Erdal KARA, **Resim Sanatında Espas**, 886.
[34] A.g.k., 886.

koyu, boş-dolu alanlar, nesne temsillerinin boyutları arasındaki büyüklük-küçüklük farklılıkları gibi karşıtlıkların bir arada kullanımı da espası oluşturan öğeler arasındadır. Leonardo Da Vinci, atmosfer ya da hava perspektifi olarak adlandırılan "…tuval yüzeyine yakın olan elemanların daha net tasvir edilip, perspektifte daha uzak olan elemanların netliklerinin kademeli olarak erimesine…"[35] dayanan bir teknik geliştirerek espasa başka bir boyut kazandırır; bu teknik, resimdeki nesne görünüşlerinin ya da varoluş yanılsamalarının tamamını çevreleyen bir atmosfer yanılsamasının oluşmasını sağladığı gibi, resimdeki nesne temsillerinin açık form anlayışıyla kurgulandığı bir ifadeyi de doğurur. Kapalı formun tam tersi olan açık form; biçimlerin sınırlarının belli belirsiz olduğu, sınırların yumuşak geçişlerle eriyerek atmosfer yanılsamasına ve diğer biçimlere karıştığı bir yapıdadır. Açık formun bu özelliği, atmosferik etkiler oluşturan bir espas kurgusunun oluşmasına vesile olarak resim sanatında farklı ifade biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır.[36]



***Resim 2.1.*** *7 Tiziano, Aynadaki Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96 x76 cm, 1515, Louvre Müzesi, Paris.*

[35] A.g.k., 890.
[36] A.g.k., 884-896.

Yüksek Rönesans ressamı Tiziano Vecellio'nun (1490-1576) *Aynalı Kadın* (Resim 2.1.7) adlı eserindeki aynadan yansıyan görüntü, resimde iki farklı mekân temsili oluşturur. Aynadaki yansımada, resme konu olan kadının içinde bulunduğu mekânı ve sırttan görünüşünü, figürün ön yüzüne düşen keskin ışık kaynağını bir arada görürüz; mekânı neredeyse her açıdan gösteren bu kurgu, izleyiciye resmin içindeymişçesine bir yanılsama yaşatır. Kadının ışığı yansıtan parlak bir cisim tutarak elini koyduğu masa benzeri nesnenin varlığı da resimdeki öğelerin resmin dışına taştığı, izleyicinin konumuna uzanan bir yanılsama yaratarak izleyici resme davet eder. Bu durum resim gerçekliği ve fiziksel gerçeklik arasında geçişlilik yaratarak iki gerçekliğin bir arada yaşanmasını sağlar. Açık kompozisyon anlayışıyla kurgulanarak atmosferik bir hisse sahip olan, resimdeki figürlerin resmin dışına taştığı bu kurgu, yansıma-yansıtma, ön-arka ilişkileriyle mekânı birden fazla açıdan göstererek çok katmanlı bir espas etkisi yaratır.

Üzerine pek çok şey yazılmış olan, Diego Velazquez'in (1599-1660) *Nedimeler* (Resim 2.1.8) adlı eserinde yaratılan çoklu mekân algısı ise resimde mekân konusunu başka bir boyuta taşır. Ölümünden sonra, Madrid Kraliyet Sarayında ona tahsis edilen atölyesinde yapılan sayımda o dönemde çok pahalı ve ulaşılması zor bir nesne olmasına rağmen on adet büyük aynaya sahip olduğu tespit edilmiştir; resim sürecinde onları kullandığının ve optiğe karşı bir hayranlık duyduğunun göstergesi olabilir.[37] Resimdeki mekân, Madrid Kraliyet Sarayında bulunan kraliyet odasını, yani gerçek bir mekânı yansıtır; resim Kral IV. Felipe'nin ailesini gösterir. *Nedimeler* resmi, resimdeki olaydan çok yansıma ve çoklu mekân kurgusuyla ilgilidir. Martin Gayford, bu resmin ilk yorumcularından Antonio Palomino'nun *Nedimeler* hakkındaki görüşünü aktararak şu şekilde yorumlar: "Antonio Palomino'ya göre bu resmin amacı Velazquez'in halihazırda üzerinde çalıştığı bir resmi yansıtmaktı; bu durumda Nedimeler bir resmin yansımasının resmiydi; ama belirsizlikler barındırır, belki de kasten belirsizdir."[38] Yani resimdeki yansıma, yalnızca aynadan yansıyan kral ve kraliçenin görüntüsü olmayabilir; *Nedimeler* resminin kendisi de, Velazquez'in

[37] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 112,115,117.
[38] A.g.k., 112.

önünde izleyiciye ters şekilde duran tuvale yaptığı resmin yansıması olabilir. Bu düşünce, resmin bir gerçeklik temsili mi yoksa yanılsama mı olduğuna dair bir soruyu da beraberinde getirir.



***Resim 2.1. 8*** *Diego Velazquez, Medineler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 x 276 cm, 1656, Prado Müzesi, Madrid.*

Gayford, bu resmin öncelikle yansımayla ilgili olduğunu söyler; ancak resmin bütününde yaratılan gerçeklik temsiline belli bir mesafeden bakmak yerine yakından bakıldığında, soyut fırça darbelerinin bir araya gelişinden doğan bir yanılsamaya dönüşür.[39] Resimdeki odanın arka kısmında görülen açık kapı, sağ taraftan

[39] A.g.k., 112,117.

muhtemelen bir pencereden gelen ışık, resimdeki öğelerin birbiriyle olan ön/arka ilişkileri, aynadan yansıyan figürler, resimdeki figürlerin izleyiciyle göz göze geldikleri bakışları; mekânda çok katmanlı bir derinlik hissi, yani espas yaratır.

19.yy.a kadar devam eden klasik espas anlayışı, empresyonist sanatçıların üretimleri sonucu gelişen farklı bir espas anlayışıyla birlikte terkedilmeye başlanır. Kara'nın modern espas anlayışı olarak tanımladığı bu anlayış, "… resim elemanlarının tuval yüzeyine, yüzeyin biraz içine ve yüzeyin biraz dışına yerleştirilmesi ile kendini göstermektedir. Temel olarak klasik espasın zıtlıkların bir araya gelmesi ilkesinden yararlanmakla birlikte, perspektif ve hacimli biçimler kurgunun ana unsuru değildir"[40] Bu espas türüne yüzey espası da denmektedir. Artık sadece perspektif ile yaratılan derinlik temsili ya da nesneler arası ilişkiden oluşan bir espas değil; fırçayla resim yüzeyine yapılan müdahaleler arasında, ışıklı ve gölgeli alanlar, renkler ve boya katmanları arasında oluşan boşluk hissiyle birlikte var olan soyut bir espas anlayışı varlık göstermeye başlar.

Post Empresyonist ressam Paul Cezanne'ın *Mont Sainte-Victoire* adlı, uzun yıllar boyunca birçok versiyonunu yaptığı resim serisinden biri olan, (Resim 2.1.9)'de görülen eser yüzey espasının görsel bir açıklaması olabilir. Fırça ile yapılan her müdahale ve renk katmanlarının arasında oluşan boşluk hissi, resimde derinlik yanılsaması yaratır ve espas oluşturur. Biçimleri atomlarına ayırıyormuşçasına parçalayarak sanki onların özüne dair bir araştırma yapan Cezanne, resimde yeni bir gerçeklik yanılsaması inşa eder. Cezanne'ın şu sözleri bu düşünceyi doğrular gibidir: "Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır."[41] Merleau-Ponty'ye göre Cezanne Saint Victoire dağını geçmiş zamanı içeren bir zaman katmanı yaratarak yeniden inşa etmektedir ve bu durumu "Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez- resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır."[42] şeklinde ifade eder. Cezanne'ın fırça

[40] Bkz. (15), KARA, 893.
[41] Bkz. (8), PONTY, 25.
[42] A.g.k., 44.

darbeleriyle sistematik bir şekilde inşa ederek kurguladığı resimlerdeki espas anlayışı, 20.yy.da, kübizm başta olmak üzere birçok farklı ifade biçiminin doğmasında etkili olmuştur.

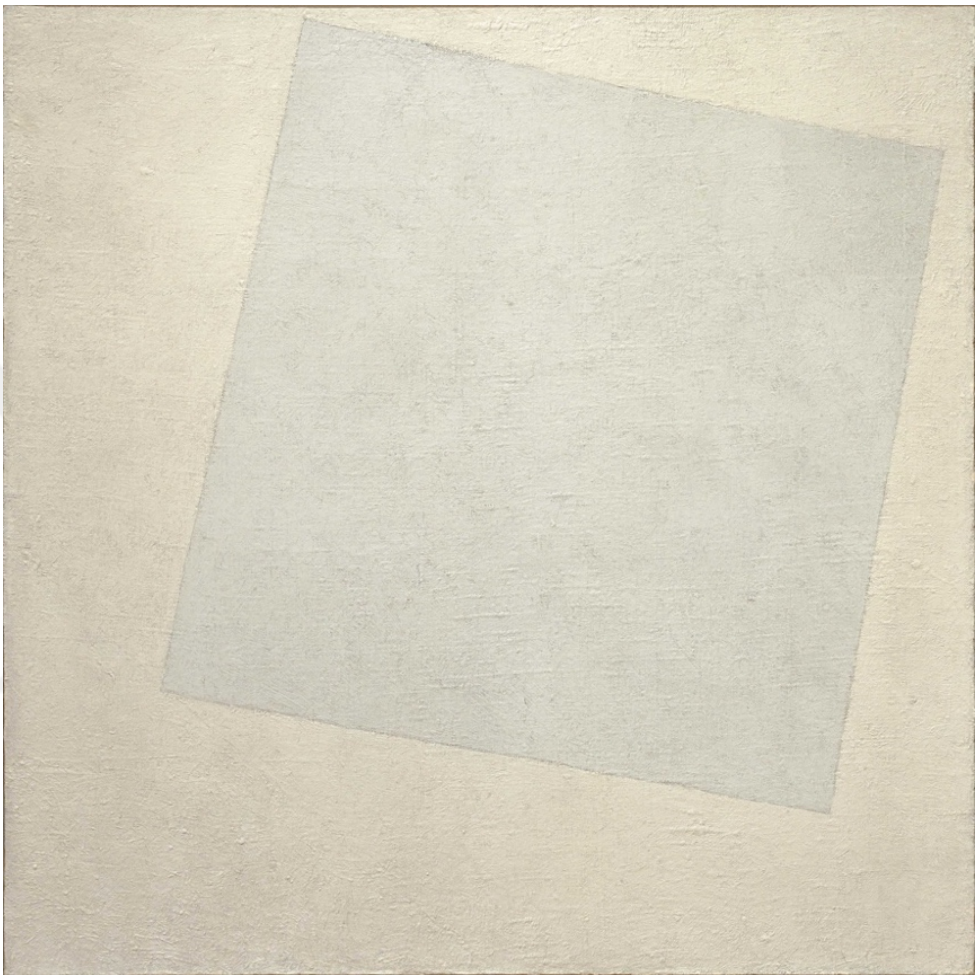


***Resim 2.1. 9*** *Paul Cezanne, Saint- Victoire Dağı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 91,9 cm, 1902-1904, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.*

Modernizmin yarattığı dinamiklerin etkisiyle ortaya çıkan akımlar ve üretim anlayışına göre değişen ifade biçimleri, resimde espas olgusunun farklı boyutlarda varlık göstermesine sebep olmuştur. Kazimir Malevich'in *Süprematist Kompozisyon: Beyaz üzerine Beyaz* (Resim 2.1.10) adlı resminde espas; soğuk ve sıcak tonda beyaz renge boyanmış iki kare formu temsili arasında hissedilen boşlukla oluşur. "Malevich'e göre beyaz sonsuzluğun rengiydi ve sadece nesnesiz sanat yoluyla ulaşılabilecek yüksek bir duygu alemini, saf biçimin ütopik dünyasını ifade ediyordu."[43] Geometrik soyutlama olarak kurgulanan resimde, önde duran kare formu tam olarak simetrik bir yapıda olmadığı gibi sınırları da belli belirsizdir. Bahsedilen

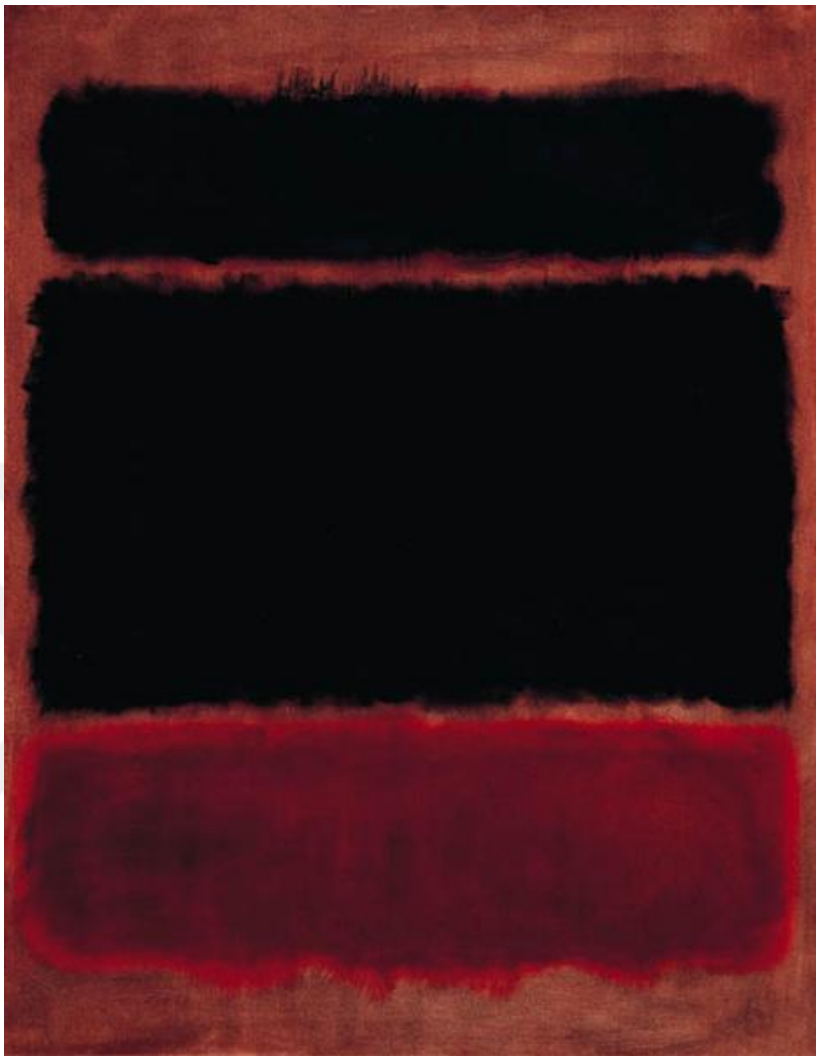
[43] "MOMA, **Kazimir Malevich Suprematist Composition: White on White 1918**, https://www.moma.org/collection/works/80385?locale=en".

kare bu yanıyla açık form özelliği taşır; onun sınırlarındaki geçişli hal atmosferik bir boşluk hissi oluşturarak espas yaratır.



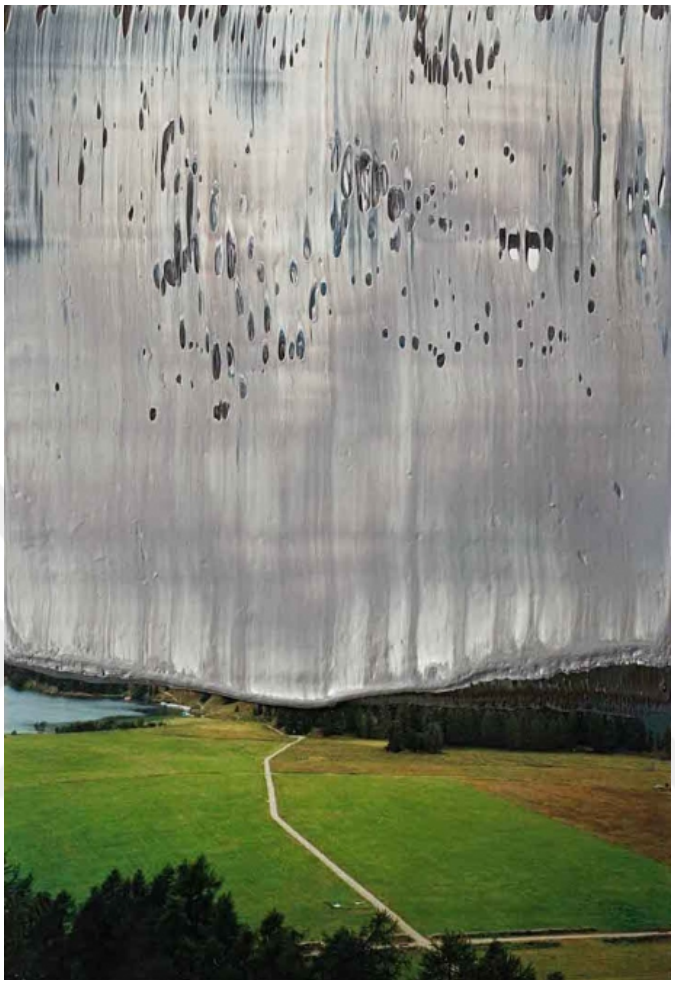
***Resim 2.1. 10*** *Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79,4 x 79,4 cm, 1918, MOMA, New York.*

Soğuk beyaz karenin arkasında görülen sıcak beyaz kare; hem resimdeki atmosfer yanılsaması, hem de fiziksel mekâna ait olan tuval nesnesinin kare biçiminde olması sebebiyle resimdeki ikinci kare formu olarak algılanabilir. Bu anlayışa göre, öndeki karenin fiziksel mekâna ait tuval nesnesiyle girdiği ilişki sonucu, resim yüzeyindeki yanılsama alanından gerçek mekâna uzayan aralıkta bir espas oluşur. Resimdeki soğuk-sıcak ton ve büyüklük-küçüklük gibi boyut farklılıklarının yarattığı zıtlık da espası oluşturan faktörler arasındadır. Fakat espas özünde boşlukla alakalıdır denilebilir.



***Resim 2.1. 11*** *Mark Rothko, Koyu Kırmızıdaki Siyah, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 276,2 x 136,5 cm, 1957, Özel Koleksiyon.*

Espas; soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko'nun (1903-1970) tuval üzerinde kurguladığı opak ve transparan katmanlardan oluşan renk alanları arasındaki ilişkiden doğan boşluk hissiyle oluşmuş (Resim 2.1.11); Gerhard Richter'in (1932-…) gerçek dünyanın donmuş bir görüntüsünü aktaran fotoğraflar üzerine yağlı boya ile yaptığı müdahalelerden oluşan (Resim 2.1.12) işlerinde ise, fotoğrafın temsil ettiği mekân ile resim medyumunun sunduğu mekân yanılsamasının bir aradalığından doğan kontrastlı gerilimle ve iki medyum arasında oluşan soyut boşluk hissiyle kendini göstermiştir. Süregelen zamanlarda espas, sanatçıların eğilimlerine ve seçimlerine göre şekillendirdiği üretimlerde, farklı yöntemlerin birlikteliğiyle oluşmaya devam etmiştir.



***Resim 2.1. 12*** *Gerhard Richter, 7 Nisan '05, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, 14,8-10 cm, 2005.*

Resim mekânında espas kavramıyla incelenen boşluk/doluluk olguları, fiziksel mekândaki mesafelerin algılanmasını sağlayan ve mekânı oluşturan en önemli faktörlerden biridir. Mekân; nesnenin varlığı ve yokluğu arasındaki ilişkiyle oluşan boşluk-doluluk bağıntısının yanı sıra, ışık-gölge, hareket ve zaman gibi faktörlerle girdiği etkileşim sonucu algılanır. Mekânın algılanması, bu fiziksel faktörlerin yanı sıra ve onu algılayan insanın öznel değerleriyle de gerçekleşir. Öznenin çevresiyle kurduğu ilişkinin temeli, bulunduğu mekânı anlamlandırma sürecinden geçer. Karmaz, özne-mekân ilişkisini; "Özne, mekâna, sahip olduğu benlik, zihin yapısı, alışkanlıkları ve deneyimleri ile dâhil olurken mekân, varlığını sürdüren kültür, eylem biçimleri, egemen bakış açıları ve anlamlandırmalar ile özneyle etkileşime

geçmektedir."[44] şeklinde tanımlar ve bu süreci şekillendiren şeyin, ilk olarak Aristoteles ile ortaya çıkan *Habitus* kavramıyla birlikte açıklar. Yani mekânı anlamlandırma sürecinin öznelerin kendine has oluşturduğu alışkanlıklar bütünü etkisinde var olduğunu savunur. *Habitus*, öznenin hayatı boyunca yaşadığı değişime ve toplumsal öğretilere göre şekillenen ve dönüşen bir yapıdadır. Karmaz, habitus kavramına özne ve toplumsal birliktelik üzerinden bakarak mekânın tanımlanması üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

> "Habitus, içinde hem farklılıkları hem de benzerlikleri barındırarak hem öznenin hem de toplumun birbirlerini kapsayan özelliklerinin açığa çıkmasını kolaylaştırmaktadır. Her bir öznenin kendine ait habitusu olduğu düşünüldüğünde habitusun ne kadar fazla ve çeşitli olduğu anlaşılacaktır. O halde, mekân ile özne arasındaki etkileşimin çeşitliliğinin en az habitusun toplumsal yaşamdaki çeşitliliği kadar olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu da hem mekânın hem de öznelerin toplumsal yaşamda birbirlerini defalarca etkileyip dönüştürdüklerinin, mekânın tek bir tanımlama üzerinden değerlendirilemeyeceğinin göstergesidir."[45]

Öznenin kendinde içselleştirerek oluşturduğu habitus, farklı habituslara sahip olan bireylerin birbirini etkilemesi sonucu da gelişip dönüşür. Bu yanıyla habitusun toplumsal yaşamın etkisiyle de geliştiği söylenebilir. Lefebvre'in üretilen mekân anlayışında olduğu gibi, habitus da benzer dinamiklerden etkilenerek gelişir. Bireyin görülen gerçeği anlamlandırmasında da, içselleştirdiği habitus ve bu doğrultuda geliştirdiği alışkanlıklar ve öznel değerlerin etkisi oldukça fazladır. Görsel algılama sürecinin de bu özellikten etkilendiği ve bireyin gözlemlediği gündelik objenin yanı sıra, estetik değerlere sahip olan resmi de bu şekilde incelediği söylenebilir. Sanatçı bireyin öznel bakışı da üretimine yansır. David Hockney (1937-…), görme ve görülen gerçeği algılama arasındaki ilişkiyi, resmin üretimindeki öznel bakış faktörüyle de örneklendirerek şöyle açıklar:

> "Bütün resimler böyledir; hepsi belli bir bakış açısıyla yapılır. Her birimiz dünyayı kendi açımızdan görüyoruz. Küçük kare bir nesneye, örneğin bir kutuya baktığımızda bile bazıları bizden farklı görür. Bir odaya girdiğimizde,

[44] Ezgi KARMAZ, **Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne Mekân Etkileşim Süreci**, 68.
[45] Bkz. (17) KARMAZ, 76-77.

> hissiyatımıza göre bir şeyleri görüyor, hatırlıyor ve ilgileniyoruz. Bir alkolik ilk önce viski şişesini, sonra belki bardağı ve masayı görür. Bir öteki hemen piyanoyu fark eder, bir başkası her şeyden önce duvardaki resmi görür. Gerçeklik kaygan bir kavram, çünkü bizden ayrı bir şey değil. Gerçeklik bizim zihnimizde olan bir şey." [46]

Bu bağlamda mekânda görülen gerçekliğin algılanmasında da, sanat eserinin üretilmesinde de, sanat eserlerinin algılanmasında da öznel bakışın payı bulunur. Mekân tözünde sonsuzdur, iç ve dış olarak kategorilere ayrılması durumu da bir algı meselesi olarak görülebilir.

## 2.2. Mekânın İç-Dış Olarak Ayrılması Üzerine

Mekânın iç ve dış olarak kategorilere ayrılarak algılanmasının, insanın barınma ihtiyacı ile başladığı ve modern mimarı yapıların oluşmasıyla bugünkü haline geldiği söylenebilir. Bu sebeple, mekânın iç ve dış olarak ayrılmasının nedenlerini sorgularken öncelikle mekân-mimarlık ilişkisine değinmek gereklidir.

Mekân; mimarlığın ana unsuru, özüdür. İnsanın yerleşik düzene geçmesi sonucu kalıcı mekânlar inşa etmeye başlamasıyla birlikte gelişen mimarlık; temel meselesi mekânı planlayıp düzenlemek amacıyla tasarımlar üretmek ve bu üretimleri fiziksel mekânda uygulamak olan, mekânı kurgulayan bir disiplindir. Tarih boyunca değişen formlarda inşa edilen mimari yapıların mekân-insan ilişkisi üzerine kurgulanıyor olması, aynı zamanda bu üretimlerin insanlığın gelişim sürecini de yansıtan bir yanı olduğunu gösterir. Fakat başta da belirtildiği gibi mekân mimarlığın özüdür; mimari üretimler en temelinde mekânla ilişkilidir. Mimarlığın mekânla varlık kazanmasına dair şöyle bir tanımı bulunmaktadır:

> "Mekân sürekli olarak varlığımızı sarıp sarmalar. Mekânsal hacim boyunca hareket eder, biçim ve nesneleri görür, sesleri duyar, esintiyi hisseder ve bahçede açan çiçeklerin kokusunu alırız. Mekân, ahşap ve taş gibi maddesel bir özdür. Ancak, doğası itibarı ile biçimsizdir. Onun görsel biçimi, ışık kalitesi, boyutları ve ölçeği tamamen toplam biçimin elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına bağlıdır. Mekân, kavranıp çevrelendikçe ve bir kalıba

[46] Bkz. (2), David HOCKNEY ve Martin GAYFORD, 22.

> sokulup biçimsel elemanlar tarafından düzenlendikçe, mimarlık varlık kazanır."[47]

P. Von Meiss tarafından mimarlık, "içten ve dıştan tanımlanan boşluğun sanatı"[48] olarak açıklanır. Günümüzde iç ve dış mekânları tanımlayan, onu yaratan sınırları oluşturanın da, insan fikriyle üretilen, yapay mekânlar olarak da tanımlanabilecek mimari mekânlar olduğu söylenebilir. Demirkaya, mekânı bölen sınır öğelerini; *katı öğeler* (mekânın objektif yönleri) ve *yumuşak öğeler* (mekânın sübjektif yönleri) olarak iki grupta toplar. Katı öğeler, "boşluğun biçimini ve boyutlarını açıklayan ve herkes tarafından aynı şekilde algılanan"[49] mekânı oluşturan objektif öğelerdir. Yumuşak öğeler ise, insanın ruhsal ve duygusal bileşkelerine bağımlı olarak algılanan, mekânın sübjektif yönünü tanımlar. "Sübjektif duyularla algılanabilen mekân, var olmayan bir üç boyutluluk olarak açıklanabilir."[50] İnsan ihtiyacını önceleyen şekilde tasarlanan ve öncelikli olarak objektif algılanan mimari mekânlar, objektif ve sübjektif yönlerin etkileşimiyle oluşur ve iki yönüyle de algılanması sonucu tanımlanır hale gelir.[51] Böylece algılanan mekânsal gerçek şekillenir. Demirkaya bu durumu şöyle yorumlar:

> "Mekânsal gerçek semboliktir ve algılayan kişinin zihninde oluşan bir kavramdır. Bu nedenle hafızanın, mekânsal gerçeğin algılanmasındaki rolü büyüktür. Hafıza, biraz önce görülmüş olan ile şu an görülen arasındaki ilişkiyi kurar. Mekânda algılanmış olanları hatırlayabilmek için hafıza gereklidir. Bu nedenle mekânsal gerçek genelde sübjektif olarak kabul edilir ve gerçeğin bir yorum olduğu söylenir." [52]

Mekânın iç ve dış olarak kategorilere bölünmesi de mimari üretimler sonucu oluşan bir algı meselesidir. Dış mekâna; park, bahçe, meydan, yol, sokak gibi insanların ortak kullanımına açık olan kamusal alanlar örnek verilebilir. İç mekân ise öncelikli olarak özel alan olan ev ile ilişkilenir; fakat kamusal alanda da varlık gösterir. Toplumun gündelik hayattaki temel ihtiyaçlarına, etkinliklerine hizmet etmesi amacıyla inşa

---

[47] Francis D. K. CHING, **Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen**, çev. Sevgi Lökçe, 92.
[48] Handan DEMİRKAYA, **Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı,** 15.
[49] A.g.k., 12.
[50] A.g.k., 14.
[51] A.g.k. 12-16.
[52] A.g.k., 6.

edilen okul, hastane, kilise, cami gibi yapılar da iç mekâna örnek olabilir. Genellikle ev özel alan ve evin dışı kamusal alan ile özdeşleştirilmiştir. Oysa iç mekânla özdeşleşen, özel mekân olan ev de, dış mekânmış gibi hissedilen kamusal alana ait mekânlar da hem iç hem dış mekâna sahiptir. İç ve dış mekân; yalnızca birbirinden katı bir şekilde ayrılan iki farklı kategori olarak değil, mekânın kapsadığı ve iç-içe geçen alanlar olarak, geçişli bir mekân anlayışıyla tanımlanabilir.

Kamusal alan üzerine tartışılan bir kavram olmuştur. Bu kavramı ilk irdeleyenlerden, düşünür Jürgen Habermas'ın (1929-…) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* adlı eserindeki ifadesine göre kamusal alan, "…temsili kamu, burjuva kamusu, edebi kamu, siyasal kamu, kitlesel kamu, elitler kamusu olarak"[53] kategorilere ayrılır ve tek bir kalıp üzerinden değil, farklı tipolojileri kapsayan bir şekilde tanımlanır. Habermas, *Kamusal İnsanın Çöküşü* adlı eserinde kamusal alan üzerine yazan Richard Sennett'i, adeta farklı tipolojileri reddederek, "temsili kamuya özgü eğilimleri klasik burjuva kamusuna taşımakla"[54] ilgili eleştirir. Üzerine farklı açılımlar yapılan kamusal alan en nihayetinde, içerdiği tüm sivil ve resmi tipolojilerin aleni bir şekilde varlık gösterdiği, bütün bu görünümlerinin ortaklık halinde var olduğu bir alan olarak tanımlanabilir. Kamusal alan "…herkesin 'görünür ve duyulur' olabildiği 'ortak' (ya da ortak kullanıma izin verilen…)…"[55] alandır. Herkesin erişimine açık olan park, meydan, sokak gibi alanlar kamusal alan olarak tanımlanabilir. Kamusal alan en temelinde erişim ile ilgilidir. Kamusal ihtiyaç amacıyla inşa edilen okul, hastane, kilise, avm gibi erişilebilen alanların yanı sıra, bazı kamu yapıları ortak erişime kapalıdır. Dolayısıyla her kamu yapısı, tam anlamıyla kamusal sayılmaz.

Herkesin erişimine açık olan kamusal alana ait mekânlar; insanların alenen görünür ve duyulur olarak ortak varlık sürdürdüğü, dolayısıyla mahremiyete uzak alanlardır. Fakat yine de; aynı iç ve dış mekânda olduğu gibi, kamusal ve özel alan da katı bir sınırla ayrılmaz. Bu iki alana ait özelliklerin birbirine karıştığı ara alanlar da

---

[53] Neşe GÜRALLAR, **Kamu - Kamusal Alan - Kamu Yapıları - Kamusal Mekân: Modernite Öncesi ve Sonrası için Bir Terminoloji Tartışması,** 53.
[54] A.g.k., 53.
[55] A.g.k., 53.

mevcuttur. Örneğin; kamusal alandaki bir telefon kulübesi bir özel alana dönüşebilirken, özel alan olan evin salonu da aile ve misafirler tarafından ortak erişime açık, kamusallık taşıyan bir alana dönüşebilir. Yani "…özel olan kamusal bir durum yaratabilirken, kamuya ait bir yapı hiç de kamusal olmayabilir."[56] Lefebvre'in mekân anlayışına göre, "Birey her mekânı, toplumsal ilişkilerin ve tarihin yükünün zihinde bıraktığı izlerle birlikte deneyimler. Dolayısıyla, Lefebvre'in deneyimiyle toplumsal mekânlar- ki buna özel mekânlar da dahildir- iç içe geçer ve üst üste biner."[57] Bu düşünceye göre, mekânların iç içe geçen yapısı sayesinde birlikte inşa olarak var olduğu söylenebilir. Mekânın bu tanımı, mekân olgusunun katı sınırlarla ayrılmayan, geçişli özellikte olduğunu ve bu özelliği sayesinde geliştiğini savunan bir niteliğe sahiptir. Ancak; hem iç hem dış mekâna sahip kamusal alan özünde, insanın öznelliğini yansıtabileceği mahrem alan ihtiyacını karşılamaktan uzak, umumi, "dış"a ait bir mekân olarak tanımlanabilir.

Daha önceden de belirtildiği gibi, özel mekân ile en çok ilişkilendirilen alan, bireye mahrem alan sağlayan evdir. Bu metnin odaklandığı alan, kamusal alan ile ilişkilense de, özel mekân olan evdir. Evin yapısında bulunan, sınır öğesi olarak kullanılan duvar, pencere, kapı gibi nesnelerin varlığı iç dış ayrımını sağlarken aynı zamanda iki alan arasındaki geçişliliği de sağlar. Gündelik hayatın mekânlarını resmeden Edward Hopper'ın *Cape Cod Sabahı* (Resim 2.2.1) adlı resminde, evin içinde pencereden dışarıyı izleyen kadının görünüşü, bahsedilen iç/dış geçişliliğini görselleştirir. Resimde ellerini masaya dayayarak duran kadının cama doğru uzandığı bedensel hareketi ile mimari yapının ileriye doğru uzanan yapısı birlikte düşünülebilir. Pencereler ve kadının bakışları dışa doğru dönüktür; orada ne olduğunu bilmediğimiz bir yere, doğanın bir parçasına doğru bakar. İzleyici de onun içerden dışarı doğru uzandığı, içerinin dışarıya kaynaştığı duruşunu izler. Ev kapalı bir kutu değildir; hem iç hem dış mekânı kapsayan geçişli bir yapıya sahiptir.

[56] A.g.k., 54.
[57] Bkz. (7), SAYAR, 57.



***Resim 2.2. 1*** *Edward Hopper, Cape Cod Sabahı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,98 x 87 cm, 1950, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington.*

## 3. BİR İÇ MEKÂN OLARAK EV

Ev Türkçe sözlükte, "yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı… bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut, hane… aile"[58] olarak tanımlanır. Eş anlamlısı konut, "insanların içinde yaşadıkları ev, apartman vb. yer, mesken, ikametgâh"[59] olarak tanımlanır. Farsça kökenli eş anlamlısı hane sözcüğü, bir özel mekân olan ev ve konut anlamına gelmesinin yanı sıra bir işin veya olayın düzenli olarak gerçekleştiği mekânları tanımlayan, örneğin; darphane, yetimhane, kahvehane,

[58] Bkz. (6), TDK.
[59] Bkz. (6), TDK.

birahane, tımarhane, gibi mekânları tanımlayan sözcüklerin sonuna eklenen bir kelimedir. Aynı şey ev için de söz konusudur. Örneğin; doğumevi, bakımevi, huzurevi. İngilizce karşılığı *house* sözcüğü, "insanların, genellikle bir ailenin yaşadığı bina, yapı"[60] anlamına gelir ve daha çok yaşanılan, içinde bulunulan yapıyı ima eder. *Home* kelimesi ise "ev (yapı olarak), apartman dairesi vb., yaşanan yer, özellikle aile ile yaşanan yer."[61] anlamına gelir. Bu kelime, sadece yaşanılan yapıyı değil, ev hissini veren yer, aile ya da aile gibi görülen kişilerle birlikte yaşanan yer, kişi için ev olarak tanımlanan herhangi bir yer anlamlarını da barındırır. Genel anlamda ev hissi veren, yaşanılan yer anlamına gelmektedir. Bir evi ev yapan şey onun duvarları değil, içinde yaşayan birey, bireyler ya da ailenin o eve yansıttıklarıdır. Ev, insanın içinin somut bir yansıması, bir görünüşüdür denilebilir.

İnsanların avcı, toplayıcı biçimde gezici bir yaşam sürdürdüğü dönemlerde çamurdan yapılan kerpiç evler, özellikle insanların topladıklarını istifleyebilecekleri, kalıcı olmayan bir merkez işlevi görürdü. O dönemde yapılan ev, barınak benzeri alanların bireysel ihtiyaçlardan çok topluluğun ihtiyaçları göz önünde bulundurulacak şekilde kullanıldığı söylenebilir. İnsanın yerleşik düzene geçmesiyle birlikte mekânı planlayıp tasarlayan mimarlık disiplininin temeli atılmıştır. Bu yönüyle mimari yapılar, yerleşik yaşamdan sonraki insan hayatını yansıtan somut birer yansıtıcı gibidir.

Bilinen en eski yerleşik yaşam kalıntılarının bulunduğu Çatalhöyük'te evlerin çevreye karşı güvenlik sağlamak adına bitişik nizamda yapılandığı görülür.[62] Sırt sırta kümelenmiş evlerden oluşan Çatalhöyük, 37 hektarlık bir alana yayılan iki kısımdan oluşmaktadır. Doğu höyüğü, M.Ö. 7400 ile M.Ö. 6200 yılları arasında oluştuğu düşünülen Neolitik döneme ait, on sekiz yerleşim katmanına sahiptir. Çatalhöyük, sokaksız mahallelere ve binaların çatılarından giriş yapılan, eşit boyutlarda, bitişik olarak yapılanmış evlere sahip, eşsiz bir yerleşim yeridir. Doğu höyüğü içeresinde

---

[60] Cambridge Dictionary, https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/house Erişim tarihi: 27 Kasım 2022.
[61] A.g.k., https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/home Erişim tarihi: 27 Kasım 2022.
[62] Nicole BRIDGE, **Mimarlık 101: Mimari Üsluplar, Önemli Yapılar ve Ünlü Mimarlar Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey,** 17-21.

duvar resimleri, heykeller, kabartmalar gibi çeşitli sanatsal özellikleri barındırır. Batı höyüğü ise, Kalkolitik dönem içerisinde, M.Ö 6200 ile M.Ö. 5200'e kadar yaşanmış kültürel ve sosyal uygulamaların gelişimini gösterir.[63] Bitişik nizamlı yapılanmanın, yerleşim alanında günümüzde kamusal alan olarak adlandırılan alanlara ihtiyaç duyulmasıyla birlikte sonlandığı düşünülmektedir. Helenistik Çağ döneminde (M.Ö. 31) şehirlerin mimarı yapılanması, günümüz modern şehirlerinde de halen kullanılan, tüm mimari yapıların merkezde konumlandırıldığı kamusal alanların çevresinde dikdörtgen bir biçimde uzayan şekilde yerleştirildiği, ızgara planlı şehir tasarımı şeklindedir. [64] Elbette, bu güven hissine dayalı inşa edilmiş bitişik yapılanmada da ev içindeki mahremiyet bir şekilde yaşanıyor olsa gerek, fakat günümüzdeki ev ve mahrem ilişkisinden çok daha farklı bir biçimde yaşandığı söylenebilir.

Rönesans döneminde yaşayan filozof, mimar Leon Battista Alberti (1404-1472), ev mekânı ve ev mekânının içinde yaşayan bireylere uygun şekilde düzenlenmesi konusunda çeşitli düşünceler üretmiştir. Alberti, ev halkının dışında "misafir" olarak tanımlanabilecek kişilerin ziyaretlerinde kullanılacak alanın evin girişine en yakın olan oda olması, yatak odalarının ise birbirine yakın biçimde evin en uç kısmında konumlandırılması, yemek yenilen ve yemek yapılan yerlerin birbirine yakın olması gibi alanları işlevsel ve mahremiyet ihtiyacını gözeten biçimde düzenlemek üzerine fikirler yürütür. Alberti'nin, modern zamanlara kadar pek irdelenmeyecek olan ev konusuna bireyin ihtiyaçlarını düşünen bir bakışla yaklaşıyor olması, zamanının ötesinde düşünebilen ilerici bir insan olduğunun bir göstergesi sayılabilir.[65] Çünkü Orta Çağ döneminde ev, bireyin mahremiyetini düşünen bir yapılanmaya sahip değildi. Ev mekânı; aile bireylerinin evin çalışanlarıyla birlikte yaşadığı ve birlikte ürettiği, korunaklı bir his veren, sığınak işlevindeydi. O dönemlerde evin, içinde yaşayan insanların temel ihtiyaçlarını giderdikleri ortak bir alan ve içinde gerçekleşen tüm etkinliklerin iç içe geçmiş şekilde yaşandığı bir mekân olduğu, dolayısıyla; bireylere mahrem alan sağlayacak şekilde planlanmadığı söylenebilir. Öyle ki, tuvalet

[63] Unesco, **Neolithic Site of Çatalhöyük,** Erişim tarihi: 27 Kasım 2022, https://whc.unesco.org/en/list/1405.
[64] Bkz. (30), BRIDGE, 25.
[65] A.g.k., 204-205.

ihtiyacının giderildiği alanın mahrem alana dönüşüp ayrı bir mekâna kavuşması bile 18.yy.ın ortalarını bulur.



***Resim 3. 1*** *Antoine (ya da Louis) Le Nain, Bir İç Mekândaki Köylü Aile, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113x159 cm, 1643, Louvre Müzesi, Paris.*

Duby, 20.yy. itibariyle iyice geçerlilik kazanan özel hayat (Fr. vie privee) kavramını incelediğinde, kavram hakkında öncelikle "…evcilleştirme anlamına gelen priver fiiline…"[66] rastlar. Evle ilişkilendirilen özel hayat kavramı, insanın evcilleşmesiyle de ilgilidir. *Privee* yani özel hayat kavramının daha genel anlamıyla "…aile, ev, iç fikrinin etrafında oluşmuş..."[67] bir kavram olduğunu ifade eder. Duby, Feodal Avrupa'dan Rönesans'a doğru giden dönem için, evin sınırlarıyla çevrilen özel hayat kavramını şöyle tanımlar: "…özel hayat aile hayatı demek; bireysel değil, aile içi ilişkilere ve karşılıklı güvene dayalı bir hayat."[68] Özel hayatın modern çağdaki anlamına nazaran Orta Çağ'daki karşılığı, kolektif dayanışma içerisinde yaşayan aile ve bu birliktelikle yaşayan bireyin ev içindeki hayatıdır. 16-17.yy. itibariyle, bireyin gündelik hayatı içerisinde mahrem alan yaratma çabası ağırlık kazanmaya başlar.[69]

---

[66] Georges DUBY ve Philippe ARİES, **Özel Hayatın Tarihi 2- Feodal Avrupa'dan Rönesans'a,** Çev. Roza Hakmen, 17.
[67] A.g.k., 17.
[68] A.g.k., 21.
[69] Georges DUBY ve Philippe ARİES, **Özel Hayatın Tarihi 3- Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Devrim Çetinkasap, 7-15.

Tarihsel birer belge niteliği de taşıyan resim sanatında da, bireyi yansıtan portre sanatının ortaya çıkışı 16.yy.ı; içinde yaşadığı, barındığı özel alan olan evin resme konu oluşu ise 17.yy.ı bulur. Hollanda topraklarında doğacak olan ev içi, yani enteriyör tür resminin Fransa'daki uygulayıcılarından Le Nain Kardeşler'in *Köylü Aile* (Resim 3.1) adlı eseri, o dönemin aile ve ev yapısına dair bir temsil oluşturabilir.

Orta Çağ'da kiliseler, insanlar için her daim merhametle karşılandıkları ve güvende hissettikleri kutsal bir mekân, manevi bir sığınak olarak görülür. Bu yönüyle dini inanca sahip kimileri için, Tanrı'ya yakın hissettikleri, ev hissi veren yapılar olmuşlardır. Evde yaşayan bireylerin öznel yaşantısını kurabileceği, kendilerine ait özel alanlarının oluşmaya başlaması ve ev içerisinde gerçekleşen etkinliklere ait yemek odası, oturma odası gibi ayrı odaların yapılanması 19.yy.ı bulur. Sennett 19.yy. yapıları ve bireylere olan etkisi hakkında, "Evlerin iç tasarımı 19.yy. boyunca aile bireylerini birbirinden gittikçe daha çok ayırdı ve bedensel gereksinimlerini evin içinde giderek daha çok gizledi."[70] der. Evlerin mahrem ihtiyaçları gözeterek planlanmaya başlamasıyla birlikte evdeki etkinlik alanları birer birer ayrılmaya başlar ve kişiler oluşan mahrem alanlarda bireysel, içe dönük bir yaşantı sürmeye başlar. Böylece ev, bireyin içsel yaşamının mekânı olmaya başlayan bir iç mekâna dönüşür.

Ev konusuna modern yaşamın bir getirisi olarak yaşamını kentte sürdüren ve genelde apartman dairelerinde konaklayan insanın gözünden bakarsak; bu konu mimari yapıdan bağımsız düşünülemeyecek bir konudur. Düşünür Gaston Bachelard (1884-1962), kentin mimari düzeninin sonucu inşa edilen apartman dairelerini 'ev' olmaktan uzak, içsellikten yoksun ve doğadan kopuk mekânlar olarak tanımlar.[71] Onun için ev, "insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir hayaller yekünüdür."[72] ve doğadan uzak yerlerde, bir makineye benzeyen yapıda üst üste inşa edilmiş mimari yapılar, hayallerle yaşayan insanın iç dünyasını yansıtmasına uygun ev ortamını sağlamazlar. Bachelard, apartman dairelerini ev olmaktan uzak görse bile, modern hayatta kentlerde yaşayan insanların çoğu apartman dairesi

[70] Richard SENNETT, **Gözün Vicdanı,** Çev. Can Kurultay, 43.
[71] Gaston BACHELARD, **Mekânın Poetikası,** Çev. Alp Tümertekin, 58.
[72] A.g.k., 48.

formundaki bu mekânlarda içselliğini yaşamak durumunda kalır ve onlar için o mekân ev olur. Sosyolog Richard Sennett (1943-…) sanayi devrimi döneminin beraberinde getirdiği yıkıcı koşulların, "ev"i insanların tek manevi sığınağı haline getirdiğini düşünür. Başka bir deyişle, modern hayatın evleri, Orta Çağ dönemindeki kiliseler gibi, manevi sığınak görevi gören bir yere dönüşür. Ona göre, "Modern kent, insanları içe değil dışa döndürebilirdi; kent onlara bütünlüğü değil, başkalığın deneyimlerini yaşatabilirdi."[73] İnsanın kendine dönebileceği tek yer artık evdi. Sennett, öznel yaşamın yalnızca iç mekâna yansıması konusunu şöyle ifade eder:

> "İçerinin içsel yaşamın mekânı olarak kalmaya devam etmesinin nedeni, bu görsel boyutun manevi ya da günümüzde verilen adla öznel özgürlüğü - sokaktaki sürprizlerin mümkün kıldığından daha fazla düşünme, hissetme ve kendini bulma özgürlüğünü- vaat ediyor gibi görünmesidir. Bizim kültürümüzde, öznel yaşamın özgür faaliyeti, dışarıya açık değil kapalı bir çevreyi gerektiriyor gibi görünür."[74]

Bir iç mekân olarak ev, içinde yaşayan bireyin/bireylerin tercihlerine göre şekillenebilen, kişinin kendini yansıtabildiği özel alan olarak tanımlanabilir. Ev, insanı dışarının fiziksel koşullarından koruyan bir sığınak olmasının yanı sıra insanın içine dönüp kendini aradığı en öznel mekânıdır. Bachelard, "…ev bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir…"[75] der. Bachelard'a göre ev, insanla birlikteliğinden doğan bir dinamikle inşa olan bir kozmostur; basit geometrik formlardan oluşturulmuş duvarlardan ibaret değil, onu aşan bir yapıdadır.[76]

Evin, dışarının kalabalığından, karmaşıklığından ve tekinsiz durumlarından arınmış, kaostan uzak güvenli bir alan olması beklenir. Ancak güvenli alan olması beklense de, içinde barındırdığı yaşam değişkenlerine bağlı olarak kimileri için endişelerle dolu, tekinsiz duygular içeren ve güven duygusundan yoksun bırakan bir alan da olabilir. Ev bir kaos ortamına dönebilir. Sennett, John Ruskin'in (1819-1900) ev hakkındaki şöyle düşüncelerini aktarır;

---

[73] Bkz. (33), SENNETT, 149.
[74] A.g.k., 285.
[75] Bkz. (33), BACHELARD, 34.
[76] A.g.k., 78.

> "Evin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır: Yalnızca her türlü incinmeye değil; her türlü korkuya, kuşkuya ve anlaşmazlığa karşı da bir sığınak. Böyle değilse eğer, orası bir ev değildir; dışarıdaki yaşamın gerginlikleri evin içine sızarsa ve karı ya da koca dış dünyanın, o uyumsuz, sevgisiz ya da düşman toplumun eşikten içeri girmesine izin verirse orası ev olmaktan çıkar; dış dünyanın, üzerine çatı çekip içinde ateş yaktığımız bir parçası olur yalnızca. Bir ev ancak kutsal bir yer, bir Vesta tapınağı, bir aile ocağıysa… bir evdir."[77]

Ruskin'e göre, bir ev ancak huzurlu kalındığında evdir. Ruskin'in anlayışına göre tanımladığı ev; modern hayatın insanı için çok daha farklı dinamiklerde var olabilen bir yapıdadır. Eiguer'e göre ideal ev, çatısı altında yaşayan tüm bireyleri fiziksel, zihinsel ve psikolojik olarak koruyan, bireylerin güvende hissederek yaşayabilecekleri bir iç habitat olarak da tanımlanabilir. Evi bir iç habitat olarak gören Eiguer onu beş işlevde kategorilere ayırır:

> **"1. Kapsayıcılık işlevi** ve bunun sonucunda, aileyi koruma ve rahatlatıcı bir mahremiyet geliştirme amacıyla evin dışı ile içi arasında bir farklılaşma yaratma işlevi.
> **2. Özdeşleşme işlevi**. Evin içinde herkes kendi zevklerini, kişisel tercihlerini ve aile üyeleri arasındaki ittifakları ifade eden bir yetki alanına sahip olmakla beraber, bu özdeşleşme işlevi yoluyla aile kendi izlerini bırakır.
> **3**. Hafızanın birleştirici bir rol oynadığı tarihsel **devamlılık işlevi,**
> **4. Yaratıcı işlev**. Çünkü mesela mekânların dağılımı, duvar kaplamalarının ve nesnelerin seçimi esinlendikleri temsillere göre bir yenilik içereceklerdir. Ev nesneleri üzerindeki eylem, alanın kurulmasına katkıda bulunarak ilginç keşiflere olanak tanır.
> **5**. Herkesin hoşuna gitmesi için şekillerin uyumuyla bir güzellik oluşturmayı hedefleyen **estetik işlevi."**[78]

İnsanın ilk ev deneyiminin doğduğu yerde, aile evinde başladığı düşünüldüğünde, Eiguer'e göre iç habitat büyük oranda aile etkisi altında gelişir. Çatısı altında bir aileyi barındıran ev, bireyleri tikel olarak değil, aile içindeki herkesin bireyselliklerini ve bu kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerini, beraber sürdürdükleri yaşamın ritmini tümel olarak yansıtır. Eiguer, Pierre Bourdieu'nun *"Les structures sociales de l'economie"* yazısından şu parçayı aktarır.

> "Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, sabit sosyal ilişkilerle birleşmiş bir grup yaratmaya, kalıcı ve sabit, değişmez konut gibi kendini kalıcı bir şekilde

[77] Bkz. (33), SENNETT, 36,37.
[78] Alberto EIGUER, **Evin Bilinçdışı,** Çev. Perge Akgün, 48,49.

> sürdürmeye muktedir bir soy yaratmaya dair ortak iradedir; bu, ev birliğinin geleceği üzerine, yani bir arada durma gücü, bütünlüğü, ya da başka deyişle parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine ortak bir proje ya da iddiadır."[79]

Fakat genellikle birey, aile evinden çıkıp kendi evini kurduktan sonra kimliğini özgür biçimde inşa etmeye başlar. Eiguer, "Çoğu kişi için kimlikle, kendi -evinde olmak/ kendine ait- olmakla ilgili bağlar söz konusudur."[80]der. Birey kendini inşa ederken evle kurduğu aidiyet bağından güç alır. Evin içinde yaşamını sürdüren tüm bireyler ve bu bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerinin tarihsel, psikolojik, duygusal izleri yaşam alanına, "ev"e siner. İnsan, içine doğup büyüdüğü evde yaşadığı her şeyi hem hafızasına hem de evin belleğine kaydeder. Taşınma gibi bir durum sebebiyle evin mekânı değişse bile evin bireyleriyle birlikte taşınan eşyalar, önceki evin aurasını bireylerin yeni ev mekânında yaratacakları iç habitata da taşır. Taşınma eylemi süreci kişiye, geçmişinin sindiği eşyaları ayıklama olanağı da tanır. İçinde yaşanılan ev değişse bile, yaşam boyunca biriken eşyaların taşınmasıyla, geçmişin izi de bireyle beraber yeni yapıya taşınır. Bachelard, "Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamizmler kazandırır; çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamizmlerdir bunlar."[81] der. Eşyaların varlığı da bu dinamizmi uyaran en önemli faktörlerdendir. Evle birlikte hayal kuran insan için düşlerde inşa edilen evi Bachelard, "Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin ters ucunda, 'düşlenen ev' hayali çalışıp durur."[82] şeklinde açıklar. Birey doğduğu eve, bazen de kurduğu eve ait olamamaktan, başka ev ihtimalleri üzerinde düşler kurmaya hep devam eder.

İnsanın içini yansıttığı evin iç ve dış mekânla olan ilişkisine evin yapısı üzerinden baktığımızda; iç mekân ve dış mekânı birbirinden ayırma işleviyle bulunan sokak kapısı ilk bakışta, katı bir sınır olarak varlık gösterir. Ancak sokak kapısı, bir yüzü içeriye diğer yüzü dışarıya bakan, açılan-kapanan geçişli bir yapıdadır; iç ve dış arasındaki dolaşımı sağlar. Evin içinde bulunan kapılar da, odalar arasındaki dolaşımı

---

[79] A.g.k., 25.
[80] A.g.k., 42.
[81] Bkz. (33), BACHELARD, 37.
[82] A.g.k., 91.

sağlayan ve evi bölümlere ayırmaya yarayan bir işlevle kullanılır. İnsanın güvenlik ihtiyacı doğrultusunda evi bir sığınak gibi hissedebilmesi için öncelikli olarak bir sınır yaratma işleviyle kullanılan kapılar, geçişli özelliğiyle sınır ve geçişlilik işlevini bir arada taşır.



***Resim 3. 2*** *Andrew Wyeth, Christina Olson, Panel Üzerine Tempera, 83,8 x 63,5 cm, 1947, Curtis Galerileri, Minnesota.*

Andrew Wyeth, *Christina Olson* (Resim 3.2) adlı eserinde, ev ve ev olmayanı, iç mekân ve dış mekânı birbirinden ayırma/birleştirme işleviyle duran kapı eşiğinde oturmuş dışarıyı izleyen bir kadın görülür. İç ve dış mekânı ayıran sınırda oturan kadının yüzene düşen gün ışığının eve sızdığı bu görünüş aynı zamanda, iç ve dışın birbirine karıştığı evin geçişli yapısını da gösterir.



***Resim 3. 3*** *Edward Hopper- Gece Pencereleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74 x86 cm, 1928, Özel Koleksiyon.*

Pencereler de aynı şekilde dışarısıyla içerisinin birbirine karıştığı geçişli bir alan ve aynı zamanda bu mekânları birbirinden ayıran şeffaf yapıdaki bir sınır olarak görülebilir. Saydam yapısıyla, evin nefes almasını sağlayan parçasıdır. Evdekinin dışarıdakini, dışarıdakinin evdekini görebileceği kadar şeffaf bir yapıdır. Edward Hopper'ın *Gece Pencereleri* (Resim 3.3) adlı resmi öncelikli olarak dışardakinin evdekini görebileceği ve tabi ki evdekinin de dışarıyı izleyebileceği duruma güzel bir temsil oluşturur. İzleyicinin bakışı evin içine doğru girerken, içerdeki tül perde ve odadaki ışık pencereden dışarı taşar. Dışarıdaki karanlığa sızan evdeki ışık, tedirgin edici hisler yaratan ve izleyiciyi gözetleyen olarak da konumlandıran bir yapıdadır. Bell, Hopper'ın bu eserine "Menzel, Degas ve Hammershøi'den kırpılmış kaba görüntüleri Amerikan kentinin belirsiz bir mekânına yerleştirmiştir."[83] şeklinde bir yorum getirir. Adı geçen ressamların iç mekân resimleri ilerleyen bölümlerde irdelenecektir.

[83] Julian BELL, **Sanatın Yeni Tarih***i*, Çev. Ceren Ünlü ve diğerleri, 394.

Sonsuz mekânı düzenleyen, mekânı iç ve dış olarak ayırarak tasarlanan mimari yapılar aslında, içerdiği pencere ve kapı gibi parçalarıyla, iç ve dışı bir arada hissedebileceğimiz şekilde tasarlanan, iç ve dışı bir arada içeren yapıdadır. Çünkü, mimari yapılar insana göre inşa edilir ve insanın doğası gereği ona nefes aldıran sonsuzluk hissi, onu sarıp sarmalayan korunma hissi ve kendini yansıtabileceği özel alan vb. gibi tüm ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için "iç"i ve "dış"ı bir arada yaşamaya ihtiyacı vardır.



***Resim 3. 4*** *Andrew Wyeth, Sardunyalar, Kâğıt Üzerine Suluboya, 78,1 x 39,3 cm, 1960, Farnsworth Sanat Müzesi, Rockland.*

Bu bağlamda mimari bir yapı olarak ev, kapalı bir kutu olarak değil geçişli bir yapı olarak görülmelidir. Evin dışından içeriyi ve hatta evin arka kısmını görebileceğimiz

bir kurgu yaratan Andrew Wyeth'in (1917-2009) *Sardunyalar* (Resim 3.4) adlı eseri, iç ve dışın birbirine karıştığı geçişli bir mekân temsili sunar. Eiguer, "…iki alan arasında, ev ve ev olmayan alan, dışarısı, dünya arasında dolaşma ihtiyacı duyarız ve gün dışarıda geçtiği ölçüde evin bir o kadar tatlı geldiği bir denge içinde, bunların birbirini izlemesine ihtiyacımız vardır."[84]der. Bu bağlamda, ev mekânının ancak ev olmayanla bir arada yaşandığında ev olduğu söylenebilir.

### 3.1. Resimde İç Mekân: Enteriyör Resminin Doğuşu

"İç mekân resmi, 'iç mimari üzerinde yoğunlaşan resim' anlamına gelse de bu tür resimlerde asıl konunun, genellikle insan grupları ve davranışları olduğu ve iç mekânın buna bir çevre oluşturduğu görülür."[85] Bu bağlamda, iç mekân olgusu tarih boyunca iç mekânda kurgulanmış tüm resimleri kapsayan bir konu olarak değil; sanatçıların insanı ve gündelik yaşamın sahnelerini genelde ev içi çevresindeki mekânlarda kurguladığı, enteriyör resmi olarak adlandırılan tür resminin üretildiği dönem ve örnekler üzerinden açıklanacaktır.

Enteriyör resmi, Hollanda Altın Çağı olarak tanımlanan dönemde, 17.yy. Flaman ressamlarının ev içinde geçen gündelik hayat sahnelerini resmetmesi sonucu varlık göstermeye başlamıştır. Resmin bir konusu haline gelen ev içi görüntülerinin sanat camiasınca kabul görmesiyle birlikte enteriyör resmi bir tür (janr) resmi olarak kabul görmüştür. Resimlerin ev mekânında geçiyor olması, dönemin yaşantısına, aile yapısına ve ev hayatına dair ipuçları da veren bir niteliğe sahiptir. Batı sanat tarihinde Hollanda coğrafyasında ortaya çıkan enteriyör resminin önemli temsilcilerinden bahsetmeden önce bu tür resminin oluşumunda etkisi olduğu düşünülen bazı sanatçılardan söz etmek gerekir.

Flaman-Hollanda ressamlarının ürettiği eserlerin her zaman detaycı bir yapısı olmuştur; yani, gözlemlenen gerçeği tüm detaylarıyla olduğu gibi resme aktarmayı hedefleyen, natüralist bir anlayışa sahiplerdir. Resim kurgusundaki bu biçimsel

---

[84] Bkz. (35), EIGUER, 126.
[85] **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c. II-III, 824.

özellik, Kuzey resminin karakteristik bir özelliği olarak görülür. Enteriyör resminin bir konu haline gelmesinden önce iç mekânda kurgulanan resimler; birey kavramının doğuşundan önce resmedilen diğer resimlerde de olduğu gibi, genelde dini hikâye ve dini anlatıların birer temsili olarak varlık gösterirdi. Roger van der Weyden'in (1400-1464) *Aziz Luka Bakire Meryem'i Resmederken* (Resim 3.1.1) adlı eseri, dini anlatıları konu edinen natüralist bir yaklaşımla kurgulanmış resimlere örnek verilebilir. Geleneksel anlatıya göre Aziz Luka, Meryem ve yeni doğmuş İsa'yı resmeden ilk kişidir ve bu sebeple ressamların koruyucu azizi olarak tanımlanmıştır.[86]



***Resim 3.1. 1*** *Roger van der Weyden, Aziz Luka Bakire Meryem'i Resmederken, Panel Üzerine Yağlı Boya, 137,5 x 110,8 cm, 1435-40, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.*

Flaman sanatının en önemli isimlerinden biri olan Jan van Eyck (1385-1441) "resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı

[86] MFA Boston, **Saint Luke Drawing the Virgin, Roger van der Weyden**, https://collections.mfa.org/objects/31035

ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını)"[87] oluşturacak şekilde icra ederdi. Eyck, kendisi gibi ressam olan kardeşiyle birlikte, pigmentin yağ ile karıştırılması sonucu elde edilen yağlı boyanın reçetesini geliştirir. Bu yeni reçete sayesinde, boyanın kuruma süresinin uzadığı, yavaşça ve daha detaylı çalışmaya uygun bir teknik keşfedilir. Yağlı boya tekniğinin geliştirilmesi, resimlerdeki detaycılığının teknik anlamda daha ileriye taşınmasında da oldukça etkili olmuştur.



***Resim 3.1. 2*** *Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, Panel Üzerine Yağlı Boya, 82 x 59,5 cm, 1434, Ulusal Galeri, Londra.*

Jan van Eyck'ın, Giovanni Arnolfini ve eşi Giovanna Canomi'nin evlilik sözüne dair ürettiği *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Resim 3.1.2) adlı resmi, çağının en ilgi çekici

[87] E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, çev. E. Erduran ve Ö. Erduran, 240.

eserlerinden biridir. İtalya'dan göçen ve Bruges'de yaşayan Giovanni Arnolfini; iş adamları ve bankacılardan oluşan İtalyan kolonisi mensubu, ipek, kadife gibi değerli kumaşları satan bir tüccardır. Arnolfini çiftinin evinde bulunan bir odanın birebir temsili olduğu düşünülen ve portre resmi niteliği de taşıyan bu iç mekân resminde kullanılan nesneler, çiftin sosyal statüsünü ve maddi varlığını gösterecek biçimde özenle kurgulanır. Çiftin önünde duran köpeğin evlilikteki sadakatin bir sembolü olarak kurguda yer aldığı ve tavanda asılı duran avizedeki yanan tek mumun ise, İsa'nın kutsanmış varlığına dair bir sembol olduğu düşünülür.[88] Resimdeki en ilgi çekici nesnenin, arka duvarda asılı duran dış bükey ayna olduğu söylenebilir. Sahnenin tersten görüntüsünü izleyiciye sunan aynadaki yansımadan Arnolfini çiftinin sırttan görünüşü ve hemen karşılarında duran, yüzü belli belirsiz görülen iki insan figürü görülür. Aynanın hemen üzerinde yer alan *"Johannes de Eyck fuit hic"* ('Jan van Eyck buradaydı)[89] yazısının Eyck'ın imzası olma niteliği taşımasının dışında, evlilik sözüne şahitlik ettiğine dair bir gösterge olduğu da söylenebilir. Bu düşünce, yansımada görülen figürlerden birinin Eyck olma ihtimalini güçlendirir. *Arnolfini'nin Evlenmesi* (Resim 3.1.2) resminden neredeyse bir asır sonra resmedilen Velazquez'in *Nedimeler* (Resim 2.1.3) adlı eserinin resim incelemesinde de bahsedilen çoklu mekân kurgusu bu resimde, aynadaki yansıma ve sol taraftaki pencerelerden iç mekâna düşen ışık öğeleriyle oluşturulmuştur. Geliştirdikleri yağlı boya tekniğinin hassas ışık ve doku efektlerinin uygulanabilmesini kolaylaştırması durumunun Eyck'ın detaycılığıyla birleşmesi sonucu, resimdeki gerçeklik temsilinin bir illüzyon seviyesine yükseldiği söylenebilir.[90]

Aynı dönemde yaşayan Güneyli İtalyan ressamlar, o dönemin önemli mimarı Brunelleschi tarafından ortaya konan perspektif bulgularından yararlanır ve görülen gerçeğe uygun bir mekân temsili oluşturmayı amaçlayan resimler üretirler. Venedik ekolünden, İtalyan ressam Antonello da Messina'nın (1455-1479) resimlerindeki mekân kurgusundan görülebileceği gibi, geleneksel İtalyan resminden çok Kuzey ressamlarının detaycılığından etkilendiği söylenebilir. Messina'nın, Jan van Eyck'ın

[88] Richard SCHLAGMAN ve Phaidon Press, **The Art Museum**, Ed. Phaidon Press 196.
[89] A.g.k., 243.
[90] Christopher MASTERS, **Windows in Art,** 58.

resimlerini birebir inceleme fırsatı bulduğu ve keşfettiği yağlıboya tekniğini de İtalya'da uygulayan ilk ressam olduğu düşünülür. [91]



***Resim 3.1. 3*** *Antonello da Messina, Aziz Jerome Çalışma Odasında, Panel Üzerine Yağlı Boya, 45,7 x 36,2 cm, 1474, Ulusal Galeri, Londra.*

Antonello da Messina, *Aziz Jerome Çalışma Odasında* (Resim 3.1.3) adlı resminde, kemerli bir kapıdan içeriye doğru uzanan derinlikle oluşturduğu mekân kurgusu, sanki kilisenin taş duvarında açılmış bir oyuktan içeriye giriliyormuş hissi yaratır. İç mekânda kurgulanan bu resim, dini bir kişiliği konu edinir. Mekân, yapının arka duvarında bulunan pencerelerden ve kemerli girişten içeri düşen ışıkla aydınlanır. Resimdeki çoklu mekân algısı o dönem İtalyan resminde bir istisna sayılabilir.

[91] Bkz. (44), SCHLAGMAN, 177.

Tiziano'nun *Aynadaki Kadın* (Bkz. Resim 2.1.2) adlı resminde olduğu gibi resmin ön tarafındaki kapı eşiği izleyiciyi resim mekânına davet eden, arka tarafta bulunan dışarıdaki manzaraya açılan pencereyle de, kurgulanan mekân içerisinde katmanlı bir derinlik hissi yaratan espas etkisi oluşturur. Messina'nın kuzey detaycılığıyla resmettiği ve incelikle düşünülmüş bu kurgusunun, Venedikli ressamlar üzerinde etkisi olduğu düşünülür; Tiziano'yu da bu anlamda etkilemiş olabilir.[92]

Yaşadığı zamanın ötesinde bir vizyonla üreten 15.yy.ın istisnai sanatçılarından Flaman ressam Hieronymus Bosch'un (1450-1516) etkilerinin de üzerinde görüldüğü Yaşlı Pieter Bruegel (1525-1569), halkın içinden insanları iyi-kötü her haliyle göstermeyi hedefleyen realist bir bakışla konu edindiği gündelik hayatı, sembolik öğeler içeren mistik bir anlatımla resimlerine yansıtır. Bruegel'in resimlerinde ele aldığı insan figürleri, bireyin bir temsili olarak değil, gündelik hayatın içinden farklı insan tiplerinin stilize edilerek gösterildiği gözlemlenir.



***Resim 3.1. 4*** *Yaşlı Pieter Bruegel, Flemenk Atasözleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117 x 163 cm, 1559, Berlin Devlet Müzeleri, Berlin.*

[92] National Gallery, **Antonello da Messina, Saint Jerome in his Study**, https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study.

Yaşlı Pieter Bruegel'in *Hollanda Atasözleri* (Resim 3.1.4) adlı resmi, halk arasında oldukça popüler olan Hollanda atasözleri ve deyimlerini aktarmak üzere kurguladığı sahnelerden oluşur. Yaşadığı coğrafyaya ait bir köy alanından esinlenerek oluşturduğu bu resimde, halkın gündelik hayatta yaptığı rutin işler üzerinden, insanların iyi-kötü, absürt her halini gerçekçi bir şekilde göstererek birbirinden bağımsız sahneler şeklinde kurguladığı 100 civarında atasözünü ele alır. Resimde insan figürlerinin ve davranışlarının öne çıktığı, aktarılmak istenen durumu destekleyecek çeşitli nesnelerin ve hayvan figürlerinin kullanıldığı görülür.

Resim, köy alanı içerisinde, dış mekânda bulunan çiftlik, köy evi gibi mimari yapıları içerir; fakat yapıda bulunan pencere, kapı gibi geçişli sınır nesnelerinden görülen olaylar sebebiyle bir iç mekân temsiline de sahiptir. İç ve dış mekânı birbirinden ayıran geçişli özellikli sınır öğeleri olan pencere ve kapıların neredeyse tümünün açık oluşu ve içeride bulunan ama dışarıdan rahatça görülebilen figürlerle bazı sahneler kurulmuş olması, metnin "Mekânın İç-Dış Olarak Ayrılması" başlıklı ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi, iç mekân ve dış mekânın iç içe geçtiği bir durum oluşturur. Gerek dış mekân gerek iç mekân temsilinde görülen olaylar, dini anlatıları değil, toplumun yaşam boyu ürettiği atasözlerini konu edinir ve bunu halktan insanların gündelik yaşamına dair sahneler kurgulayarak anlatır. Bruegel'in hayatın gerçeğini her yönüyle aktarmayı hedeflediği resimlerini, İpşiroğlu (2017), "Resim-gerçeği hayat gerçeği ile kaynaşıyor"[93] şeklinde yorumlar.

Bruegel, *Köy Düğünü* (Resim 3.1.5) adlı iç mekân resminde, bir tahıl ambarı içinde verilen düğün ziyafetini konu edinir; çeşitli ifadelere sahip köylü insan betimlemeleriyle, gündelik hayata dair bir sahne kurgular. Resim bir Flaman düğününün gerçekçi bir temsili gibidir. Resim gerçeğinin hayat gerçeği ile kaynaşmaya başlamasıyla; enteriyör, natürmort, manzara gibi hayatın içinden şeyleri konu alan tür (janr) resimleri ortaya çıkmaya başlar. Bu bağlamda; evrensel bir bakışla, gündelik hayattan sahneleri resimlerinde kullanıp gerçeği sade bir şekilde stilize ederek resmeden Bruegel'in, 17.yy.da ortaya çıkacak tür resimlerini üreten ressamlar

[93] İPŞİROĞLU ve İPŞİROĞLU, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 128.

üzerinde, özellikle de manzara ve enteriyör resminin doğuşunda etkisi olduğu söylenebilir.



***Resim 3.1. 5*** *Yaşlı Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 114x 164 cm, 1568, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.*

1568-1648 yılları arasında yaşanan *Seksen Yıl Savaşları'nı* izleyen yıllarda Avrupa'daki güç dengesi değişmiştir; bölge, Hollanda bölgesinde başlayarak, 1714'e kadar İspanya'nın kontrolünde olan Flaman topraklarını da kapsayacak biçimde ticari açıdan yükselişe geçerek ekonomik güce sahip olmuş ve zenginleşmiştir. 17.yy. Hollanda resmi, Altın Çağ olarak adlandırılan bu dönemin açık bir dışavurumu olarak görülür.[94]

Hollanda Altın Çağ dönemi ressamı Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665), Hollanda şehir görünümleri ve kilise mekânı tasvirleriyle tanınan iç mekân resimleri (Resim 3.1.6) üreten bir ressamdır. Kiliselerin dini yönünden çok onun mimari yapısını aktarmakla ilgili olan Saenredam, perspektif kullanımıyla simetrik, gerçeği

[94] Michael NORTH, **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**, Çev. Taciser Ulaş Belge, 10-12.

temsil etmeye dayalı mekân temsilleri yaratmış ve kilise içi mekânlarının tasvirlerinde uzmanlaşmıştır. Saenredam'ın düşsellikten uzak iç mekân resimleri bu yönüyle, o coğrafyaya ait mimari yapıları belgeleme işlevine sahiptir.[95] "Saenredam, iç mekân resminde, şeylerin ve yerlerin aşinalığına ve Hollanda gerçekliğine somut bir ifade kazandıran ilk ressamdır."[96]



***Resim 3.1. 6*** *Pieter Jansz Saenredam, Haarlem'deki St. Bavokerk, Panel Üzerine Yağlı Boya, 48 x 37 cm, 1635, Staatliche Müzesi, Berlin.*

Hendrick Aerts (1565-1603), Bartholomeus van Bassen (1590-1652), Dirk van Delen (1605-1671)' in içinde olduğu bazı Hollandalı ressamların, gerçeği birebir temsil etmek yerine, görülen mekânı hayali mekânlarla da harmanlayarak resimde bir

[95] Wikiart- Visual Art Encyclopedia, **Pieter Jansz Saenredam**, https://www.wikiart.org/en/pieter-jansz-saenredam.
[96] HULTEN, *Vermeer ve Spinoza*, 14.

mekân yanılsaması yaratma eğilimleri vardır. Rubens (1577-1640), Jacob Jordaens (1593-1698) gibi ressamları kapsayan *Anvers Okulu* ressamları ise Flamanların pek alışık olmadığı klasik bir yaklaşımla resim üretir. Pontus Hulten, Jantzen'in Anvers Okulunun mekân anlayışına ilişkin sözlerini aktarır: "İç mekân resme bakanı hacmiyle çevreleyen, onu içine çeken bir imaj olarak değil, resme bakana göre ayrı, resme bakanı taktik olarak kapalı bir bütünlüğün karşısına koyan, özerk bir temsil olarak sunmalıdır."[97]

17.yy.da Enteriyör resminin doğuşuna paralel olarak Hollanda'da ve diğer Kuzey ülkelerinde, manzara ve portre gibi tür resimleri de üretilmeye başlanır. Enteriyör resminin doğuşunun Hollanda coğrafyasında yaşanmasına dair durumu Erzen, "… Hollanda'nın Avrupa politik yapısı içinde bağımsızlaşmasını, Hollandalı burjuvanın ülkenin politik ve dinsel yapısı içinde özgün bir tavır edinmesini, ev kavramının işlevsel anlamlar ötesinde, kimlik, kişilik ve bağımsızlık belirleyen, aileyi ön plana çıkaran bir önem kazanmasını yansıtmaktadır." şeklinde yorumlar.[98]

Enteriyör resmi, genellikle ev içi, dükkân içi mekânlarda, kapı önü diye tabir edebileceğimiz ev, dükkân gibi alanlara dahil dış mekânları da kapsayan şekilde bu mekânlarda geçen gündelik hayata dair olayları konu edinir ve sembolik öğeler barındırır. Genellikle orta sınıf insanının, ev, dükkân içinde yaptıkları çeşitli eylemlerinin tasvir edildiği enteriyör resmi yapan ressamlar arasında; Nicolas Maes (1634-1693), Jan Steen (1626-1679), Gerard ter Borch (1617-1681), Pieter de Hooch (1629-1684), Gerrit Dou (1613-1675), Samuel Dirksz van Hoogstraten (1629-1678), Gabriel Metsu (1629-1667) ve Johannes Vermeer (1632-1675) gibi isimler öne çıkar. Tükel, enteriyör resminde sanatçının kurgudaki anlayışını ve izleyicinin resim karşısındaki duruşunu iki gruba ayırır; "Ya bir-iki adım atarak mekânın içine girecek… ya da içeriden "dışarıya" bakacaktır."[99] şeklinde ifade eder. (Resim 3.1.7)'de perspektif ve trompe l'oeil görünüşler konusunda uzmanlaşmış Samuel D. Van Hoogstraten'in, izleyiciyi mekânın içine davet eden bir enteriyör resmi görülür.

---

[97] A.g.k., 10,11.
[98] Jale ERZEN, **Vermeer'den Kabakov'a İç Mekân Resmi,** 69.
[99] Uşun TÜKEL, **Resimde İç Mekân ya da Resmin "İç Yapısı",** 80.



***Resim 3.1.*** *7 Samuel Dirksz van Hoogstraten, Bir İç Mekân Görünüşü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103x70 cm, 1650-1675, Louvre Müzesi, Paris.*

*Bir İç Mekân Görünüşü* (Resim 3.1.7) adlı resmin ön kısmında göze çarpan ilk nesne ardına kadar açılmış bir kapıdır. Bu kapı sokak kapısı mıdır, yoksa evin içindeki kapılardan biri midir bilinmez. Kapı, izleyiciyi mekânın içine sokan bir etki yaratır. Ardında görülen odada, duvara yaslanmış ve neredeyse hiç kullanılmamış muntazamlıkta bir süpürge görünür. İki odayı birbirine bağlayan ve muhtemelen gün ışığıyla aydınlanan koridorda, ev hanımına ya da evde çalışan hizmetçiye ait olabilecek bir çift terlik görünür ve hemen ardından karşı odanın kapısında asılı duran anahtar göze çarpar. Hollanda resminde sıklıkla kullanılan süpürge imgesi "…zamanın

akışını ve her şeyin geçiciliğini…"[100] simgeler. Karşıdaki aydınlık odada bulunan masanın üzerinde yanan bir mum ve duvarda asılı bir resim görülür. Duvardaki resmin içinde sırtı dönük duran kadın figürü, Gerard ter Borch'un *Cesur Sohbet (Resim 3.1.8)* adlı resminde bulunan figürle neredeyse tıpa tıp aynıdır. Resim içinde resim illüzyonu yaratılmak istenmiş olabilir. Resmin dışına izleyiciye yani fiziksel mekâna açılan kapı, eşikten sonraki oda, koridor, karşıdaki oda ve bir pencere etkisi yaratan, duvarda asılı duran resimle birlikte kurgulanan mekân beş katmanda derinleşir.



***Resim 3.1. 8*** *Gerhard ter Borch, Cesur Sohbet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 x 73 cm, 1654, Rijksmuseum, Amsterdam.*

Enteriyör resminin doğduğu dönem Barok dönemine denk gelir. Read, "Barok üslubunda İtalyan sanatı Kuzey sanatına yaklaşır, yani ruhi durumlar veya psikolojik hacimler verilmeye başlanır."[101] der. Barok dönemde insanı evrenin merkezine koyan bir düşünce yatar. Bu yönüyle Barok çağı bireyselliğin ön plana çıktığı, bireylerin

[100] Bkz. (50), ERZEN, 71.
[101] Herbert READ, **Sanatın Anlamı,** Çev. N. Asgari, 70.

içselliğe yöneldiği bir dönemdir. Bireyin özgürleşmesiyle birlikte, çevresiyle olan ilişkisi de değişir. Bunun bir sonucu olarak birey daha çok "içe" yönelir ve bu doğrultuda resim kurgusunda da öznel bakış kendini göstermeye başlar. Erzen, Barok çağda yaşanan bilinçlenmelerin enteriyör resmine de yansıdığını ve resimlerdeki mekânı; "bir yandan aile içinde kişinin özel dünyası ve özerkliği vurgulanırken bir yanda bu merkezin dünya ile ilişkisi vurgulanıyor."[102] şeklinde yorumlar.

Enteriyör resmine konu edilen iç mekân temsilleri, genellikle dış mekânı da kapsayan bir biçimde kurgulanır. Erzen, bu durumu şu şekilde yorumlar: "…barok dönem enteriyörleri her zaman öncelikle dış mekân ile diyalog içindedirler, güçlerini, kimliklerini, anlamlarını bu ilişkideki işlevlerinden alırlar."[103] İç ve dışın birlikteliğinden doğan bir güçtür bu; enteriyör resmindeki dış mekân kendini bir pencereden yansıyan ışık ile, ya da ardına kadar açık duran bir kapıdan görünen manzara ile gösterebilir. Tam karşıtı da mümkündür; sokaktan, dışarıdan içeriye bakılan ve pencereden iç mekân manzarası görülen bir görüntü ile de iç ve dış birlikteliği yaratılan resimler yapılmıştır.

Jan Steen'in (1625-1679) *Lükse Dikkat Edin* (Resim 3.1.9) adlı resmi, o zamanın bir aile temsili ile karşımıza çıkar. Zenginlik içinde yaşayan ve lüksten şımarmış bir aileyi gösteren bu temsil, muhtemelen o zamanın gerçek aile yapısını birebir yansıtmak amacıyla değil, toplumsal bir mesaj vermek amacıyla düzenlenmiş bir kurgudur. Bize bir aile temsili gösteren bu enteriyör resmi, toplumsal mesaj veren yönüyle evin dünya ile ilişkisine de bir örnek olabilir. Resim, evin bir odasında toplanmış eğlence ve zevk halindeki dokuz kişi ve iki hayvan imgesini içerir. Resmin merkezinde, bakışlarını izleyiciye yöneltmiş, elinde bir şarap testisi tutan ve muhtemelen evin hanımı olan bir kadın; hemen sol tarafında muhtemelen eğlenceden bitap düşmüş uyuyan bir kadın ve onun yanındaki masada yarım kalmış turtayı yiyen bir köpek görülür.

[102] Bkz. (50), ERZEN, 71.
[103] A.g.k., 68,69.



***Resim 3.1. 9*** *Jan Steen, Lükse Dikkat Edin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105 x 145 cm, 1663, Viyana Sanat Müzesi, Viyana.*

Sol tarafta sanki değersiz bir nesneymişçesine gösterilen bir mücevher ile oynayan bebek ve etrafı kurcalayan bir çocuk, kadını uyandırmaya çalışırcasına elindeki düdükle ona doğru yönelen diğer çocuk görülür. Resmin sağ alt köşesinde etrafa saçılmış yiyeceklere dadanan domuz ve tüm diğer imgeler, evdeki ailenin yemekleri yerlere saçacak kadar bolluk içinde yaşadığını ima etmek ister. Belki de ismini sonradan kazanmış olan *Lükse Dikkat Edin* (Resim 3.1.9) adlı resim, resimde görülen ailenin zenginliğini göstermek üzere sipariş ettiği bir resim de olabilir. Ancak, ressamın resimde kullandığı imgelerle yarattığı görüntüde müsrif, itici bir aile imajı yaratmış olmasıyla, resmin toplumsal bir mesaj aktarmak amacıyla yapıldığı da söylenebilir. Resimdeki mekân kurgusuna bakıldığında, sol tarafta dışarıya bakan ve içeriyi gün ışığıyla aydınlatan bir pencere, sağ tarafında bir koridor ve arkada ateş yanan bir oda görülür. Açık kompozisyona sahip bu kurgu, yine çok katmanlı ve izleyiciyi içeri alan bir mekân düzenlemesine sahiptir.



***Resim 3.1. 10*** *Pieter de Hooch, Beşiğin Yanında Gömleğini Bağlayan Anne, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 100 cm, 1659-1660, Berlin Devlet Müzesi- Gemaldegalerie, Berlin.*

Pieter de Hooch'un, *Beşiğin Yanında Gömleğini Bağlayan Anne* (Resim 3.1.10) adlı resmi Jan Steen'in aile kurgusuna nazaran, bir ailenin gün içindeki gerçek bir anının yansıtıldığı daha doğal bir ev temsili içerir. Resmin sol tarafında yüzünde bir tebessüm eşliğinde bebeğiyle ilgilenen yorgun düşmüş bir anne ve onları izleyen bir köpek, sağ tarafta ise sırtı dönük bir şekilde duran önündeki açık kapıdan içeri süzülen ışığa doğru bakan küçük bir kız çocuğu görülür. Annenin bulunduğu, mekânın ön kısmının gölgeli hali ile arka koridorun aydınlık halinin yarattığı kontrast kurgulanan sahneyi daha da etkileyici kılar. İç mekândaki loş ışık ile oluşan dingin görüntü, ev sıcaklığını hissettiren huzurlu bir mekân temsili oluşturur. Diğer örneklerde olduğu gibi bu resimde de, izleyiciyi direkt resim mekânına davet eden, pencere, açık kapı gibi öğelerle mekânın geçişliliğini hissettiren bir yapısı vardır.



***Resim 3.1. 11*** *Gerrit Dou, Penceredeki Hizmetçi, Panel Üzerine Yağlı Boya, 38 x 28 cm, 1660, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam.*

Gerrit Dou'nun *Penceredeki Hizmetçi* (Resim 3.1.11) adlı resminde, Jan Steen'de de örnekleri görülen, Gerrit Dou'nun resimlerinin genelinde uyguladığı, dışarıdan içeriye bakılan bir mekân kurgusu vardır. Mekân ev önü ya da sokaktan başlayan ve iç mekânla devam eden iki derinlik katmanından oluşur. Önde yer alan ve sokağa su döken, gün ışığıyla aydınlanan hizmetçi kızın içinde bulunduğu odanın sonunda muhtemelen evin hanımı olan bir kadın ve çocuğu ve yine pencereden yansıyan gün ışığıyla aydınlanan iç mekân görülür. Resmin bu zamana kadar verilen örneklere kıyasla en büyük farkı, izleyiciyi evin dışına yerleştiren bir gözlemci olarak konumlandırması ve resimdeki figürün bakışlarının dışarıda konumlandırılan izleyiciye doğrultulmuş olmasıdır.

Bu dönem ressamları arasında en çok öne çıkan ressam kuşkusuz Jan Vermeer van Delft olarak da anılan Delft'li ressam Johannes Vermeer (1632-1675) olmuştur. Vermeer'in iç mekân resimleri de, bu dönemin karakteristik bir özelliği olan, dış ile ilişki kuran geçişli iç mekân kurgusuna sahiptir. Daha önceki örneklerde de incelendiği gibi, iç mekân temsilinde, resme nefes aldıran ve dış mekânla ilişki kurmamızı sağlayan pencere, kapı gibi bazı elemanlar vardır. Chastel bunu şöyle tanımlar; "… mekânı açmaya ve genişletmeye imkân tanıyan üç tane - sadece üç tane- ikincil motif vardır: Ayna, açık pencere ve tablo."[104] Açık pencere ve kapı; iç mekân temsilinde dış mekânı gösteren ya da anımsatan, sonsuz olanı düşündüren, ayna; yansıma ile resim mekânının farklı bir açıdan temsilini ortaya koyarak üç boyut yanılsaması yaratan, tablo ise resmin mekânın içinde başka bir mekân yanılsaması daha ekleyerek mekânda sonsuzluk hissi yaratarak nefes aldıran öğelerdir. Vermeer'in resimlerinde kompozisyon elemanı olarak sıklıkla kullandığı çerçevelerin, tabloların, haritaların, resimdeki iç mekân temsiline nefes aldıran ve o mekânı olduğundan daha geniş hissettiren, sonsuz bir işlevi vardır. Hollanda resminde de genellikle kullanılan bu öğelerin iç mekânda yarattığı hissi Hulten şöyle tanımlar: "Dışarıya açılan bir odanın imgesi bir sonsuzluk hissi verebilir, ama bu, perspektifin kavramsal sonsuzluğu ve açık kapının arasından şöyle bir görülen dünyanın algısı arasındaki gerilimle karışmış bir his olacaktır."[105] Burada söz konusu olan durumu da, "sonsuzluğu sonluluğun içinde bulmaktır."[106] şeklinde açıklar.

Hulten, ressam Vermeer için "…varlıklara ve şeylere aynı netlik derecesi ve benzer bir önem verir; onlara aynı normlara göre muamele eder."[107] der. Bu yoruma göre, onun resimlerindeki insan figürleri ve diğer nesneler, kompozisyonda kapladıkları alan açısından eşit derecede öneme sahiptir. Vermeer, "şeylerle varlıkları aynı düzeye oturtmak için, nesneleri katı bir maddesellikle betimlemeyi tercih eder, ağaçlar ya da hafif kumaşlar gibi, esnek ya da saydam nesneleri nadiren tasvir eder ve asla öne çıkarmaz."[108] Vermeer resimlerindeki figürleri, sanki onlar gündelik rutin işlerine

[104] Andre CHASTEL, **Tablodaki Tablo**, Çev. Murat Erşen,18.
[105] Bkz. (49),HULTEN, 68,69.
[106] A.g.k., 70.
[107] A.g.k., 48.
[108] A.g.k., 48,49.

devam ederken habersizce resmediyormuş gibi bir ifadeyle resmeder. Ancak figürlerde bir duygu durumunu belirten net bir ifade ya da mimik görülmez. İnsan figürünü çevresiyle bir bütün olarak düşünerek resimlerini kurgulayan Vermeer'in resimlerindeki figürlerin bireysel değil evrensel bir duruşu olduğu; bu bağlamda Vermeer'in de evrensel bakışa sahip olduğu söylenebilir.[109]



***Resim 3.1. 12*** *Johannes Vermeer, Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanım, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72 x 58 cm, 1670-1671, İrlanda Ulusal Müzesi, Dublin.*

[109] A.g.k., 58-50.

Vermeer'in *Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanım* (Resim 3.1.12) adlı resmi, yukarıda bahsedilen, iç mekâna nefes aldıran ve dış mekânla ilişki içine sokan öğeleri barındırır. Resmin ön planında mekânı kesen bir perde görülür; bu perdenin varlığı, resimde görülen iç mekânın tam karşısında bulunan alanı anımsatan, izleyiciyi resim gerçekliğine dahil eden ve sanki resimdeki sahneyi perdenin hemen arkasından gözlemliyormuş hissi yaratan bir işleve sahiptir. Pencereden dışarıya bakan hizmetçinin yüzüne düşen gün ışığı ve arka duvarın neredeyse tamamını kaplayan tablo, mekânda sonsuzluk hissi yaratan bir espas oluşturur.

Vermeer, görülen nesnel gerçekliği öznel bir durumun yol açtığı yorumla değil, nesnel bir gözleme dayanarak resme aktarmayı hedefler. Onun resimlerinde mekân, görülen mekândaki her türlü detayın gerçeğe uygun düşeceği bir perspektif anlayışıyla kurgulanan temsillerdir. "Hollandalı ressamların sıklıkla yaptığı gibi, keyfi olarak yerleştirilmiş figürlerle bir iç mekânı değil, tüm öğelerin kendi aralarında rasyonel bir ilişkisinin olduğu bir bütünü resmeder."[110] Vermeer'in resimlerinde gerçeğe uygun, tutarlı bir fiziki mekân tasviri yapmasına olanak tanıyan perspektif kadar ışığın kullanımı da resimlerinde oluşan birlik/bütünlük hissi için büyük önem taşır. Işık öğesinin kullanımı, nesneler arasındaki boşluk/doluluk, ön/arka gibi etkilerle oluşan resmin psikolojik etkisine katkı sağlar. Bu bağlamda, resimlerindeki rasyonel ve psikolojik görüntünün oluşmasındaki en önemli öğelerden biri de ışıktır.

## 4. IŞIK-GÖLGE ÜZERİNE

Işık olgusu, hayatın her yerinde bulunan ve yaşamın her alanıyla ilişkili bir olgudur. Işık, "Cisimleri görmeyi, renkleri ayırt etmeyi sağlayan fiziksel enerji, erke, ziya, nur, şavk"[111] olarak tanımlanır. İngilizce karşılığı olan *light* kelimesinin *ise* "ışık, karanlığı ortadan kaldırıp cisimlerin görülmesini sağlayan doğal bir güç, aydınlık, parlak, ilahi

[110] A.g.k., 65.
[111] Bkz. (6), TDK.

ışık, karanlık olmayan"[112] gibi tanımları mevcuttur. Gölge, "Saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık"[113] olarak tanımlanır. İngilizce karşılığı *Shadow* kelimesi ise, "hafif karanlık; direkt ışığın, özellikle güneş ışığının bir şey tarafından engellendiği yerde oluşan karanlık, ışığı kesen bir şeyin bir düzey üzerine düşen şekli"[114] gibi tanımları bulunur. Tarih boyunca ışık; Tanrı, güç, iyilik, güzellik, yücelik, yaşam gibi pozitif anlama sahip kavramlarla; gölge ise, kötülük, tekinsizlik, bilinmezlik ve ölüm gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. En temelinde ışık-gölge olgularının, aydınlık-karanlık kavramlarının anlamlarını içinde barındırdığı söylenebilir.

Daha önceden de belirtildiği gibi insan, mekân ve ışık-gölge olguları ile varoluştan beri ilişki halindedir. Fakat ışıkla kurulan öncelikli ilişkimiz onun yaşamın kaynağı olmasıdır; belki de bu sebeple ışığa manevi anlamlar yüklenmiştir. Dini metinlerde Tanrı ile ilişkilendirilen ışık, kimi zaman da bilgelik ve aydınlanma ile ilişkilendirilmiştir. Sennett'in felsefi düşünürlerden alıntılayarak, teori ve aydınlanma kavramlarının ilişkisi ve aydınlanmanın ışıkla olan bağıntısını açıkladığı şöyle bir yazısı bulunmaktadır:

> "Augustinus'a göre, göz bir vicdan organıydı; Platon'a göre de böyleydi, gerçekten de, 'teori' sözcüğünün kökü Yunanca theoriadır ve 'bakma' 'görme' ya da – bugünkü kullanımda, ışıkla fiziksel karşılaşma ve anlamayı birleştiren- 'aydınlanma' manasına gelir. Ama bu dinsel görüntü, karanlık bir odada ışığın düğmesine basmakla sağlanan ani ve birebir aydınlanma gibi değildi. Işık kaynağını bulmak için yaşam boyu bir arayışa girmek gerekirdi."[115]

Burada bahsedilen ışık, tanrıyla ilişkilendirilen ve bilgi birikimiyle yavaşça ulaşılabilecek bir ışıktır.

Skolastik bir anlayışın olduğu Orta Çağ döneminde, *Güzel* ve *İyi* kavramlarını sanat yani *ars* ile ilgili kavramlarla açıklayarak skolastik estetiğin de temelini atan

---

[112] Bkz. (6), LONGMAN (FIRM) ve Metro (FIRM: TURKEY), 855.
[113] Bkz. (6), TDK.
[114] Bkz. (6), LONGMAN (FIRM) ve Metro (FIRM: TURKEY), 1388.
[115] Bkz. (33), SENNETT, 23.

düşünürlerden Thomas Aquinas[116] "güzelliğin üç koşulu olduğunu belirtmişti: oran, bütünlük ve claritas, yani aydınlık ve ışıltı."[117] Aristoteles'in takipçisi olan Thomas Aquinas, *claritas*'ı yorumlarken, onun ışık ve renk hakkındaki düşüncelerini göz önünde bulundurur. Claritas, "Aquinas'ın kullandığı şekliyle açıklık, ışık anlamında aydınlık, netlik, açıklık, parlaklık gibi anlamlara gelir. Yine aynı terim bedensel ve ruhsal parlaklık ile dünyevi ve göksel parlaklığı ifade etmek için de kullanılır… Aquinas'a göre güzellik ve güzelliğin şartı olan ışık aslında Tanrı ile birdir."[118] *Claritas* estetiğinin yükselmesi, dönemin dini inançlarının çok yüksek olması ve bu doğrultuda ışık olgusunun Tanrı ile kolayca özdeşleşebilmesiyle de ilgilidir. Yaratılış Kitabı'na göre de, Tanrı ilk önce ışığı daha sonra güneş, ay ve yıldızları yaratmıştır.[119] Platon'un takipçisi düşünür Plotinos'da, gündüz güneşten saçılan ışığı ve geceleri parıldayan yıldızları neden güzel bulduğumuzu sorgular ve bu güzelliğin madde dışı bir ışıktan geldiği sonucuna varır. Evrene yayılan ve bize güzel gelen bu ışığın Tanrı'dan yayılan ilahi bir ışık olduğunu savunur.[120] Bu anlayış resim sanatında da kendini gösterir.

Işığın doğası ve optik üzerine, Antik Yunan döneminde Eukleides (M.Ö. 300-275), Aristoteles (M.Ö 384-322), Leukippos (M.Ö. 460-370) ve Demokritos (M.Ö. 460-370) gibi pek çok düşünür ve bilim insanı tarafından bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Aristoteles'in doğa bilimi hakkındaki çalışmalarından etkilenerek özellikle ışık metafiziği hakkında çalışmalar yapan Robert Grosseteste'in (1168-1253) "Işık Üzerine" anlamına gelen *De Luce* adlı eserinde ışık ve mekân ilişkisini: "Işık, her şeyin ortaya çıktığı ilk cisimsiz biçimdir, tek bir noktadan her yöne doğru, sonsuz sayıda çoğalır ve tüm yönlere aynı biçimde yayılır. Bu etkinliklerden maddi dünya ortaya çıkar."[121] şeklinde açıklar. Rönesans dönemiyle birlikte optik bilimi üzerine yapılan çalışmalar yoğunlaşır. Astronom Johannes Kepler (1571-1630) insan gözünü, ışık kaynağından sonsuz çizgiler halinde düşen ışınlar sayesinde çevreyi algıladığımız optik bir araç olarak tanımlar. Işık ışınlarının gözle kurduğu etkileşimin gözün içinde

[116] Hanife ÖLMEZ, **Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi**, 10.
[117] Umberto ECO, **Güzelliğin Tarihi,** Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, 100.
[118] Bkz. (60), ÖLMEZ, 16.
[119] Rudolf ARNHEIM, **Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye,** 303.
[120] Bkz. (60), ECO, 99-102.
[121] Thrinh Xuan THUAN, **Işığın Kalbine Yolculuk**, çev. Aslı Genç, 20.

bulunan retinada gerçekleştiğini ve görme durumunun ise yalnızca retinaya yansıyan ışık ışınları sayesinde işlemediğini, beynin de bu etkinlikte aktif rol oynadığını savunur. Aynı dönemde yaşayan filozof ve matematikçi Rene Descartes (1596-1650) "Algıladığımız beyinsel görüntü dış dünyadan gönderilenin basitleştirilmiş biçimidir ve eksik bilgiyi bütünleyense beyindir."[122] savını ortaya atar. 17.yy.da ışık üzerine yapılan çalışmalar, ışığın doğasıyla ilgili büyük tartışmalara yol açmıştır. O dönemde, "… ışığın boşluktaki hızını, bugün bildiğimiz gibi saniyede 300.000 km'ye"[123] yakın ölçerek onun momentumu hakkında da çalışmalar yapan Hollandalı fizikçi Christiaan Huygens (1629-1695), ışığın doğasının dalga olduğuna dair ilk kuramı ortaya atar. Parçacık kuramı içinde değerlendirerek, ışık üzerine yaptığı ünlü saydam cam prizma deneyiyle, prizmanın içinden geçen beyaz ışık kaynağını, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit ve mor olacak şekilde yedi ayrı renge ayrıştırarak renk tayfını oluşturan Isaac Newton (1643-1727) ise ışığın parçacık olduğunu savunur. Işığın kırılma yasası sayesinde gerçekleştirdiği, saydam camdan yapılmış prizmadan kırılarak geçen beyaz ışığı oluşturansa, ondan ayrışan bu yedi ayrı rengin toplamıdır şeklinde bir sonuca varır. 19.yy. başında fizikçi Thomas Young (1773-1829), "… görmenin "trikromatik" (üç ana renkten oluşan) olduğunu, yani gözdeki mavi, yeşil ve kırmızıya duyarlı olan sadece üç çeşit fotoreseptör (ışık algılayıcı) hücreye dayandığını keşfeder."[124] 19.yy.ın ortalarında Michael Faraday (1791-1867) ve James Maxwell (1831-1879) manyetik alan hakkında matematiksel çalışmalar yaparlar. Elektromanyetik alanların ışık hızıyla dalgalar halinde dağıldığını keşfeden ve ışığın doğasının dalga olduğunu savunan iki fizikçinin bu doğrultuda yaptıkları çalışma "ışık dalgalarının aslında elektromanyetik dalgalar olduğunu kanıtlar."[125] 20.yy.a gelindiğinde Albert Einstein (1879-1955) bilinen madde, enerji, zaman ve uzay olguları hakkında devrim yaratacak görelilik kuramını ortaya atar. Çalışmaları esnasında "fotoelektrik etki olarak adlandırılan olay sonucu foton olarak isimlendirilen en küçük ışık parçacıkları bulunmuştur."[126] Einstein'in ünlü formülü E= mc2 (E=enerji, M mass of matter, yani madde) nin altında yatan fikre göre ışık hem enerji hem maddedir. Işığın doğası her iki özelliğe sahip olsa da, saniyede yaklaşık 300.000 km hıza sahip olan, basınç uygulayabilen ve

[122] A.g.k., THUAN, 23.
[123] A.g.k., THUAN, 29.
[124] Sibel TUĞAL, **Oluşum Süreci İçinde Op Art,** 20.
[125] Bkz. (61), THUAN, 39.
[126] Bkz. (62), TUĞAL, 21.

momentumu olan ışığın maddeden çok enerjiye yakın bir formda olduğu söylenebilir.[127]

Işığın mekâna tesirinden doğan gölge ve tüm bunların bağıntısıyla, mekân görsel olarak tanımlanabilir hale gelir. Demirkaya ışık-gölge ve mekânın kapsadığı obje ile ilişkisini şöyle tanımlar:

> "Işık objelerin varlığını tanımlayan birincil olan görsel iletişim kaynağıdır. Objeyi tanımlamamızı sağlayan dokunma duyumuz ışığın objeye dokunması ile görsel varlığını bulur. Bu iki yol ile bize ulaşır; birincisi ışığın yansıması ile, ikincisi ışığın yansımaması ile. Yansımanın ve yansımamanın bir arada olduğu noktada gölge meydana gelmektedir. Bu durumda ışık objenin varlığını, gölge de evrendeki yerini belirlemektedir. Her obje bir ışık kaynağı… Her obje ve her yüzey bir ikincil ışık kaynağıdır. Bu yansımaların kombinasyonları ile objenin tanımı ve çevresine verdiği etki zenginleşmektedir. Bu kapsamda ışık kaynaklarını ana kaynak, yansıma yüzeylerini mekân, oluşan ışık oyunlarını da obje olarak ele alabiliriz."[128]

Mekâna tesir eden ışık ve ona bağlı olarak oluşan gölgenin varlığı, bulunduğumuz mekânı ve çevremizdeki objeleri görsel olarak algılayabilmemizi sağlar. Görme duyusu ışık etkeniyle, görsel algı ise görme duyusu etkeniyle gerçekleşir. Mekânın görsel olarak algılanabilmesindeki en önemli etken olan ışık enerjisini, doğal ve yapay kaynaklar olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Görülen mekânı aydınlatan, yaşamın kaynağı, en güçlü doğal ışık kaynağı olan Güneş, sağladığı ışık enerjisi ile yüzeyleri aydınlatır ve biçimleri belirginleştirir. Güneş'ten aldığı ışığı yansıtarak geceyi aydınlatan yansıtıcı doğal ışık kaynağı ise Ay'dır. Şimşek, yüksek ısı ve ışık kırılması gibi doğal etkenlerle ortaya çıkan ateş de doğal ışık kaynağıdır. İnsan yapımı araçlar sayesinde üretilen yapay ışık kaynaklarına da, mum ışığı, gaz lambası, elektrikle üretilen ışık (akkor lamba, floresan, LED vb.) gibi ışık kaynakları örnek verilebilir. Bütün bu ışık kaynaklarının hepsi birbirinden farklı sübjektif etkiler oluşturur.

İnsan gözünün ışıkla kurduğu ilişki sonucu yaşanan görme olayı, insanın dış dünyayı görsel olarak tanımlama ve anlamlandırma sürecinin ilk aşamasıdır. Nesneden

---

[127] Bkz. (61), THUAN, 50.
[128] Bkz. (26), DEMİRKAYA, 22.

yansıyan ışığın göz tarafından alınmasından sonra ışık, gözün arka tarafında bulunan ağ tabakaya yansır ve ışığı ona duyarlı sinirlere yani sopacık ve konilere yönlendirir. Gündüz vakti gibi yoğun ışıklı ortamlarda koniler, düşük ışıklı ortamlarda ise sopacıkların uyarılması sayesinde ışığı algılarız. Koniler, yalnızca ışık enerjisinin şiddetine değil, ışığın dalga boyuna karşı da duyarlılığa sahiplerdir. Yani hem renge, hem de ışığa karşı duyarlılardır. Işığın dalga boyuna göre farklı şekilde uyarılan koniler yeşil, kırmızı ve mavi olmak üzere üç alıcıya sahiplerdir. Konilerin bu alıcıları sayesinde renkleri görürüz. [129] Görme etkinliği, "… göz ve beyin fonksiyonlarının oluşturduğu fiziksel, kimyasal, fizyolojik, nörolojik ve psikolojik bir süreçtir."[130]

Güneş tarafından yayılan ışığın insan gözü tarafından görülebilen kısmı spektrum içinde oldukça küçük bir alan kaplar. Elektromanyetik Spektrum ölçeğinde, infrared ve ultraviyole ışınlarının arasında kalan, yaklaşık 400 nm ile 700 nm arasında bulunan alan "Görülebilen Işık Aralığı" olarak tanımlanır. Spektrumdaki görülebilen ışık aralığı, renk olarak tanımladığımız yedi farklı dalga boyunu barındırır. Renk, ışık kaynağından yayılan dalga boyları tarafından belirlenen ve aynı zamanda insan algısından etkilenen bir olgudur. Rengin görünüşü, ışığın fiziksel doğasının gözümüz ve beynimiz tarafından yorumlanış biçiminin karmaşık bir sonucudur.

Öncelikle maddenin fiziksel özelliklerine bağlı olarak algılanan ışık, gölge ve rengin değerlendirilme sürecinde kişinin yaşam deneyimine bağlı olarak değişkenlik gösteren öznel bakışı da etkilidir. Aksugür bu konuda, "İnsanın ışık algılaması, tüm diğer algılama türleri gibi yalnızca fiziksel uyarıya dayanmaz, duyum organı ve gözlemcinin öznel durumu ile de doğrudan ilişkilidir."[131] der. Her insanın deneyim sonucu edindiği bilgi kendine has özellikler taşır. Yaşam sürecinde deneyim yoluyla gelen bilginin her birey özelinde farklı birikimler oluşturması hali, görsel algılamanın öznel bir değerlendirme sürecini de kapsadığını gösterir.

---

[129] Caner KARAVİT, **Sanat Nesnesinin Oluşumunda Işık Etkeni**, 19.
[130] Bkz. (62), TUĞAL, 24.
[131] Erdal AKSUGÜR, **Renk Çeşitlerinin, Spektral Özellikleri Ayrı İki Işık Kaynağı Altında Mekânın Algılanan Büyüklüğüne Etkisi,** 12.

Işık konusuna bilimsel olarak yaklaşan kişiler bu olguyu incelerken psikolojik durumları göz ardı ederek yalnızca problemi oluşturan fiziksel etkenleri ve algılama meselesinde nasıl uyaranlar olduğuna dair "…psiko-fizik ilişkiler açısından..."[132] yaklaşırlar. İçinde yaşadığımız mekânı kurgulayan mimarlar ve görsel sanatçılar ise, ışığın tüm psiko-fizik durumlarının yanı sıra mekândaki ışığın algılanmasında deneyime dayanan psikolojik etkilerini göz ardı etmezler, bunu da hesaba katarlar. Le Corbusier, "Mimarlık, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur."[133] der. Bu görkemli oyun, içinde yaşayacak insan hesaba katılarak oynandığı için de, kurgulanan mekân insan psikolojisi düşünülerek tasarlanır.

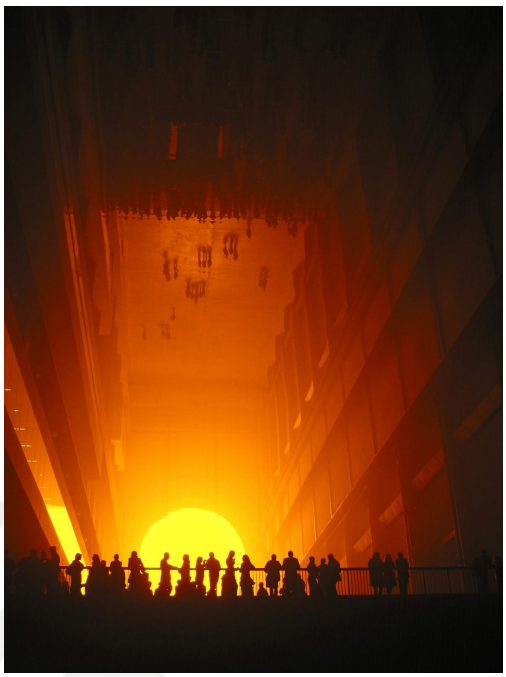
Bir nesnenin parlaklığının algılanması fiziksel ve algısal süreçleri içeren karmaşık bir durumdur. Nesneye bakan gözlemcinin optik, fizyolojik ve psikolojik durumuna, ışık kaynağından yayılan toplam ışığın dağılımına ve nesnenin ışığın ne kadarını soğurup ne kadarını yansıtabildiğine bağlıdır. Nesnelerin parlaklığı ve ışığı ne derecede yansıttıkları, mekândaki ışık şiddetine ve onun dağılımına göre değişerek gözlemlenir. Nesnelerin rengi, ışığı yansıtma kapasitesi, onun varoluştan gelen değişmez bir özelliğidir. Ancak ona yansıyan ışık şiddetine göre yansıttığı miktar artar ya da azalır. Yani gözlemlenen nesnenin parlaklığı yalnızca onun ışığı yansıtma kapasitesine değil, mekândaki toplam ışık değerine ve onun nasıl dağıldığına bağlıdır. Beyaz bir nesne zifiri karanlık ya da kör edici bir aydınlık hariç, her türlü ışık şiddetinde varoluşundan gelen bu yansıtma özelliğini gösterir. Beyaz ve siyah bir kumaş parçasını hem gün ışığında hem de gece karanlığında bir arada gözlemlediğimizde, onların her iki durumda da birbirinden farklı derecelerde, kendilerine has bir parlaklığa sahip oldukları görülür. Nesnenin gerçek/öz rengini algısal olarak kabul ederiz fakat aslında gördüğümüz ona yansıyan ışığa göre değişen bir ton skalasıdır. [134]

---

[132] A.g.k.,12.
[133] Le CORBUSIER, **Bir Mimarlığa Doğru**, Çev. Serpil Merzi, 58.
[134] Bkz. (61), ARNHEIM, 305-307.



***Resim 4. 1*** *Olafur Eliasson- Hava Durumu Projesi, Monofrekans Işıklar, Projeksiyon Folyosu, Pus Makineleri, Ayna Folyosu, Alüminyum, İskele, 2003, Tate Modern Müzesi, Londra.*



***Resim 4. 2*** *Olafur Eliasson- Hava Durumu Projesi, Mono Frekans Işıklar, Projeksiyon Folyosu, Pus Makineleri, Ayna Folyosu, Alüminyum, İskele, 2003, Tate Modern Müzesi, Londra.*

Olafur Eliasson (1967-…), *Hava Durumu Projesi* (Resim 4.1 ve Resim 4.2) adlı enstalasyonuyla, Güneş'i simgeleyen yapay bir ışık kaynağından iç mekâna yayılan ışık kurgusuyla karşımıza çıkar. Havadaki sisli atmosfer, şeker ve su karışımıyla hazırlanan malzemenin havaya püskürtülmesiyle ve iç mekâna yayılan yoğun sarı ışık kaynağının birlikteliğiyle oluşturulmuştur. Mekânı aydınlatan yapay ışık kaynağı, içinde bulunulan mekân az sonra alev alacak hissi verecek kadar Güneş'i çağrıştırır. İç mekânda kurguladığı bu yapay güneş ile, ziyaretçilere bu kadar yakın mesafeden Güneş ile asla deneyimleyemeyecekleri neredeyse sürreel bir deneyim alanı sunar. Eliasson'a göre hava durumu, "doğayla şehirde hala deneyimlenebilen birkaç temel karşılaşmadan biridir."[135]

[135] On Art and Aesthetics, **The Weather Project**, Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022, https://onartandaesthetics.com/2016/04/25/the-weather-project/

Enstalasyonlar fiziksel mekânda kurgulanan ve üç boyutlu deneyim sunan, izleyicinin çevresiyle olan ilişkisini eserin sunduğu bakışla algılamasını sağlayarak, algı dönüştürme eğilimi olan eserlerdir. Eliasson'un, Tate Modern'de sergilenen, mono frekans ışıklar, pus makinesi, ayna, alüminyum, projeksiyon folyosuyla kurulan bu enstalasyonu, izleyicilerin sisli atmosferden yayılan ışık altında dolaşarak deneyimledikleri, tavandaki aynadan kendi küçük yansımalarını seyrettikleri bir mekân deneyimi sunar. *Hava Durumu Projesi* (Resim 4.1 ve Resim 4.2), "…her sanatsal dönemin kendi yaratıcı yöntemleriyle temsil etmeye çalıştığı yücelik hissinin çağdaş bir temsili…"[136] olarak da görülebilir.



***Resim 4. 3*** *Yayoi Kusama, Sonsuzluğun Yok Edilmesinin Ardından, Tahta, Ayna, Plastik, Akrilik, Alüminyum ve LED enstalasyonu, 2009, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston.*

Yayoi Kusama'nın (1929-…) *Sonsuzluk Odaları* serisinden *Sonsuzluğun Yok Edilmesinin Ardından* (Resim 4.3) adlı eseri, ayna ile kaplanmış bir odaya onlarca fenerin yerleştirilmesiyle oluşturulmuş bir ışık kurgusuna sahiptir. Mekândaki ışıklı ve karanlık alanlar birbirinden keskin sınırlarla ayrılır. Işığın nesneleştiği, sonsuzluğun görsel bir temsilini sunan bu enstalasyon, aydınlık-karanlık kontrastından oluşan ve

[136] A.g.k., On Art and Aesthetics, https://onartandaesthetics.com/2016/04/25/the-weather-project/.

bu doğrultuda karanlık alanların getirdiği bilinmezlikle uzayı çağrıştıran bir mekân kurgusuyla karşımıza çıkar.

Işıkla ilişkili bir terim olan parıltı, (İng. Glow) kendiliğinden parlayan anlamına gelmektedir. Ancak, Güneş, ateş, lamba gibi doğal veya yapay ışık kaynakları dışında, ışığı yansıtan nesnenin öz rengi de parıltı algısı yaratabilir. Rudolf Arnheim, "Parıltı olgusu, parlaklık değerlerinin göreliliğini göstermektedir…Eğer parıltı ilişkisel bir etkiye sahip olmasaydı, gerçekçi resim asla gökyüzünü, mum ışığını, ateşi, ve hatta şimşek, Güneş ve Ay'ı temsil edemezdi."[137] der. Arnheim, resme nesnelerin ışıklı ve gölgeli alanlarını takip ederek monokrom bir alt boyama ile başlayıp ardından nesnelerin öz rengine yakın renklerini lokal boyama yöntemiyle ekleyen bir şekilde devam etmeyi, ressamın resim yüzeyinde inşa ettiği mekândaki nesnelere aynı fiziksel dünyadaki varoluşsal mutlak özelliklerini ayrıştırarak yüklemesine benzetir. Bu görüş, görülen dünyayı olduğu gibi resmetmek isteyen dönemin ressamının düşüncesini de destekler. 19.yy. ressamı ise bundan çok farklı bir tutumda hareket eder. "Bu teknik sadece salt görsel duyumu nihai gerçeklik olarak doğrulamakla kalmadı; aynı zamanda felsefi olarak da şeylerin varlığının dokunulmaz bir mutlaklıkta olmadığını ileri sürdü."[138] Bu resimsel düşünce, bireyi çevresinin yaratıcı faktörlerinden biri olarak tanımlar haldedir.[139]

Fiziksel mekânın algılanmasını sağlayan ışık ve gölge, görsel sanatlar disiplinlerinden fotoğraf ve sinemanın var olabilmesini sağlayan en önemli araçtır. Hatta ışık-gölge fotoğraf ve sinema sanatlarının özüdür de denilebilir. Işık-gölge öncelikle görüntünün oluşmasını sağlar ancak oluşturulmak istenen görüntüdeki atmosfer etkisi için ayrıca düzenlenerek kullanılır. Özellikle sinemada kurgulanan sahnede aktarılmak istenen duyguya göre bir atmosfer etkisi yaratacak şekilde ışık düzenlemeleri yapılır. Örneğin; *Film noir* (kara film) türü filmlerde yaratılmak istenen dramatik etkinin, filmlerde kullanılan şiddetli ışık ve beraberinde oluşan keskin gölgeler sayesinde oluşturulduğu söylenebilir. Hockney, sinemada kullanılan

[137] Bkz. (61), ARNHEIM, 306.
[138] A.g.k., 306.
[139] A.g.k., 305-310.

ışıklandırma yöntemlerinin -özellikle Hollywood sineması- , dramatik ışık kurgusunda usta olan Caravaggio ve buğulu, sisli ışıklandırma konusunda usta olan Leonardo gibi büyük ressamların etkisinde, onların incelenmesi sonucu geliştiğini söyler.[140] Işık-gölgenin farklı şekillerde kullanılması sonucu farklı hisler barındıran atmosferler yaratılabilmesi durumu, sinemanın ve fotoğrafın doğuşundan çok daha önce resim sanatıyla deneyimlenmiş bir durumdur.

Mekânı görünür kılan ışığın doğası, mekânın fiziksel olarak algılanmasındaki önemli rolünün yanı sıra, görsel bir nesne olan, gerçeği temsil eden ya da soyut/somut mekân yanılsaması yaratan resim sanatı içinde de varlık gösterir ve büyük önem taşır. Görsel bir estetik obje olan resim, doğasından ötürü öncelikle ışık ve renk durumlarının göz tarafından analiz edilmesiyle optik olarak kavranır. Hermann Bahr, resim ve görme duyusu arasındaki ilişki üzerinden resim tarihi üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

> "… bütün resim tarihi (biz buna, sanat tarihi de diyebiliriz), bir 'görme' tarihidir. Görme değişince, teknik de değişir. 'Görme' ise, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı öyle görür. Resim, bütün resim tarihi, bundan ötürü de bir felsefe tarihidir."[141]

Görme, içinde bulunulan döneme ve öznel bakış farklılıklarına ve düşünce biçimlerine göre değişkenlik gösterir. Özne ve nesne arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkan bilgi, öznenin öznel bakış açısıyla dönüşerek yorumlanır ve kavranır. Bu durum sanatçı öznenin görüşünü de etkiler. Sanatçı öznel olarak kavradığı gerçeklikten ilhamla üretir. Işık-gölge, maddi ve irreel olarak resim sanatının tüm katmanları için varoluşsal bir önem taşır.

### 4.1. Resim Sanatında Nesnel Anlayıştan Öznel Anlayışa Doğru Işık-Gölge

Resim sanatında ışık gölgeyi ve iç mekân kurgularındaki yerini tanımlamadan önce, resim sanatının ne olduğu, neyi barındırdığı ve hangi koşullara bağlı

[140] Bkz.(2), HOCKNEY ve GAYFORD, 60.
[141] Hermann Bahr, Expressionismus, 51, Aktaran Bkz. (3), TUNALI, 46.

oluşturulduğuna dair bir açıklama yapmak yerinde olacaktır. Resim; tarih öncesi zamanlarda kimi zaman bir büyü objesi, bir gösterge, insanlık tarihini kapsayan uzun bir zaman dilimi boyunca da mitolojik ve dini öykülerin aktarılması için kullanılan bir araç olmuştur. En genel tanımıyla, iki boyutlu bir yüzey üzerinde görsel etkiler oluşturan ve kimi zaman üç boyut yanılsaması yaratan bir ifade biçimidir. Rönesans döneminde ortaya çıkan hümanizm düşüncesi ve bu doğrultuda oluşan gelişmelerin etkisiyle resim; bireyselliğin doğuşuyla birlikte öznel yansımaları da içermeye başlayan bir sanata dönüşür. Rönesans'ı takip eden süreçte başlayan bu dönüşüm sayesinde resim sanatı; karşıt düşüncelerin birbirleriyle verdiği mücadelenin ivmesiyle değişip dönüşerek oluşturulduğu bir yola girer. Tüm resimsel fikirlerin üst üste birikmesiyle gelişen modern resimden günümüze resim sanatı ise; yaşamın bireyin kendisini arama yolculuğuna dönüştüğü ve bireylerin fikirlerini olabildiğince özgür ifade edebildiği bir ortamda, gözlemlenen tüm olaylar, yaşam sürecinde edinilen deneyimler ve kurulan düşlerden esinlenilerek daha öznel bir bakışın yansımasını içeren bir ifade biçimine dönüşür.

Sanatçılar eserlerini ait oldukları zamanın getirdiği koşulların, durumların ve normların etkisinde kalarak, nesnel ya da öznel bir bakışın ağırlıklı olduğu bir biçimde üretmişlerdir. Gombrich "Sanat diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır."[142] der. Dolayısıyla sanat eserleri öncelikli olarak onları üreten sanatçıların idealleri ve öznel durumları açısından olmak üzere, içinde yaşadıkları dönemlerin nesnel etkenleri ve dahil oldukları neslin kültürü ile bağlantı kurularak düşünülmelidir. Resmin görünüşünün de bu bağlamda değişikliğe uğradığı söylenebilir. Resme ontolojik olarak yaklaşan Tunalı'ya göre resim, maddi ve irreel olarak tanımladığı iki varlık tabakasından oluşur. Maddi tabaka, resmin reel maddi yapısını yani; tuval bezi ve boyadan oluşması gibi maddi yönlerini ima eder. İrreel tabaka ise maddi tabakanın üzerinde yaratılan mekân yanılsaması ve onun kapsadığı her şeyi ima eder.[143] Resim ve ışık-gölge ilişkisine, resmin maddi tabakası açısından, yani resmin konumlandırıldığı yerdeki fiziksel ışık-gölgeyle olan ilişkisi ve resim mekânında bir temsil ya da yanılsama olarak kendini gösteren açıdan bakılabilir.

[142] Bkz. (42), GOMBRICH, 15.
[143] Bkz. (3) TUNALI, 46,47.

Tarih boyunca resimde mekân kurgusu, onu üreten sanatçının yaşadığı coğrafyanın kültürüne, dönemin koşullarına göre değişen bakış açısının etkisinde oluşan mekân algısına ve dönemin biçimsel kurallarına göre inşa edildiği söylenebilir. Resimdeki gerçeklik, sanatçının algısında onun öznel yorumuyla algılanan dünya gerçekliğinin bir yansıması, temsili ya da yanılsaması olarak kendini gösterebilir. Daha önceden de belirtildiği gibi, resimde mekân; çizgi, renk, doku, biçim, ton, ışık-gölge, açık-koyu, boşluk-doluluk, yön, ölçü, birlik, zıtlık, uygunluk, denge, ritim, hiyerarşi gibi resmin temel ilke ve öğeleri olarak adlandırılan biçimsel kuralların yardımıyla düzenlenen kompozisyonla inşa olur. Read, "…Karşıtlık, birlik, ışık-gölge, aksetme ve ışığın kırılması…"[144]'nı mekânı yaratan kuvvet olarak tanımlar. Metnin bu bölümü, resimde ışık-gölge öğesinin kullanımını açıklamak üzerine temellendirilmiştir.

Geleneksel yöntemlerle yapılan resimlerin fiziksel ışık-gölgeyle olan ilişkisine, ancak sergilendiği mekânda bulunan, resmin reel katmanı olan tuval nesnesine tesiri açısından bakılabilir. Gerçek ışık kaynağı ile ilişkisi dışında resim, özünde ışık-gölgenin bir temsilini ya da yanılsamasını barındırarak oluşturulur. En aydınlık alanlar ışığı, ışıklı alandan karanlık alana doğru oluşturulan tonal değerler ve karanlık alanlar ise gölgeyi tanımlar. Işık-gölge kavramları resim terminolojisinde açık-koyu olarak da kullanılır. Sanat camiasında, *"Resimde ışık-gölge yoktur, açık-koyu vardır."* şeklinde bir tartışma bulunur. Rengin ışığın doğasına ait bir özellik olduğu düşünüldüğünde; resimde bir ışık kaynağından çıkan gerçek ışığın temsili yapılmasa bile, rengin doğası sebebiyle boya ile yapılan her resmin ışık-gölgeyi barındırdığı söylenebilir. Goethe için ışık, herkesçe bilinen yaşamsal bir olgudur; renklerse, doğanın duyularla etkileşime geçmesi için var ettiği ifade biçimidir.[145] Farklı ışık şiddetlerinde biçim değiştiren renkler, büründükleri her halde farklı duygudurumlarına yol açabilirler.

Gombrich, ışık ve gölgeyi resmeden ilk kişinin Antik Yunan döneminde yaşayan vazo ressamı Nikias olduğunu söyler.[146] (Resim 4.1.1)'deki vazo örneğinde de görüldüğü üzere Nikias, resimlerini gölge kullanmadan yalnızca ışık-gölge ya da

[144] Bkz. (52),READ, 85.
[145] J. W. GOETHE, **Renk Öğretisi,** Çev. İlknur Aka, 26.
[146] E. H. GOMBRICH, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, 9.

aydınlık-karanlık içeren alanlardan oluşan pozitif-negatif alan mantığıyla kurgular. Tarihçi Plutarhos'a göre, yaptığı resimlerde ışık ve rengi tonal değerleriyle birlikte kullanarak gölgeler oluşturan ve resimdeki nesnelerde bir gerçeklik temsili yaratan ilk ressam, *Gölge Ressamı* anlamına gelen *Skiagrahos* lakaplı Atinalı ressam Apollodorus'dur. Plutarhos, Apollodorus'u "…ışığın azalıp gölgenin ortaya çıkmasını icat eden ilk kişi…"[147] olarak tanımlar.



***Resim 4.1. 1*** *Nikias (çömlekçi, ressam), Resimli Vazo, M.Ö. 420-400 Antik Yunan, Britanya Müzesi, Londra.*

Ön Rönesans (1400-1499) olarak adlandırılan dönemde resim sanatı; insan ve tanrı arasında bir bağ kurma amacı taşıyan, dini konular çerçevesinde kutsal ve ilahi olana duyulan saygıyı aktaran bir anlatı temsiline sahip bir aracı olarak görülürdü. Dini anlatılara ait figür ve semboller içeren bu resimler, maddi gerçekliği temsil etmekten uzak bir üslupla şekillenen, kompozisyondaki figürlerin ikonografik açıdan hiyerarşik bir düzen oluşturacak şekilde yerleştirildiği, figürlerin taşıdığı öneme göre diğerlerinden daha büyük ya da küçük resmedildiği, gerçek mekân temsili yaratmanın ya da mekânda derinlik temsilinin pek de önemsenmediği bir yapıya sahiptir. Resimlerdeki ışık, kutsallıkla ilişkilendirilen sembolik bir açıdan, biçimlerde minimal

[147] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 69.

bir hacim etkisi yaratacak şekilde kullanılırdı. Işığı yansıtma oranı çok yüksek olan ve değerli bir madde olan altın varak, Bizans sanatında sıklıkla kullanılan önemli bir resim öğesiydi. O dönem sanatının, maddi şeylerin tümünün ilahi olanı ima etmek amacıyla bir araç olarak kullanıldığı ve maddi şeylerin değerinin ise ancak ilahi olanla birlikte ortaya konduğu zaman bir anlam ifade ettiği bir felsefeyle şekillendiği söylenebilir.[148] Bizans sanatının biçimsel özelliklerini taşıyan Ön Rönesans döneminde de, dini anlatılara göre kutsal figürlerin başlarının üzerinde parıldadığı düşünülen hareler ve arka planda mekânı temsil eden alanlar, ışık etkisi oluşturan değerli bir maden olan altın varakla kaplanırdı. Mekânın ışıkla temsil edildiği bu resimlerde yaratılan mekândaki ışığın, Tanrı'nın ışığını ima eden sembolik bir yanı olduğu da söylenebilir.[149]



***Resim 4.1. 2*** *Cimabue, Peygamberler, Tahttaki Meryem ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera ve Altın Varak, 385x223 cm, 1290-1300, Uffizi Galeri, Floransa.*



***Resim 4.1. 3*** *Giotto, Melekler ve Azizler Tarafından Çevrilmiş, Tahttaki Bakire ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera ve Altın Varak, 325x204 cm, 1300-1305, Uffizi Galeri, Floransa.*

Gotik dönem ve Bizans sanatının karakteristik özelliklerini taşıyan, ressam Cimabue'nun (1272-1302) son dönem işlerinden biri olan (Resim 4.1.2)

[148] Bkz. (38) BELL, 119,120.
[149] Nilüfer ÖNDİN, **Gotik Resim ve Heykel Sanatı,** 54-64.

*Peygamberler, Tahttaki Meryem ve Çocuk* resmi, mekânı ışığın temsil ettiği Ön Rönesans resmine örnek teşkil edebilir. Aynı konuyu resmeden Giotto di Bondone'nin (1267-1337 civarı) *Melekler ve Azizler Tarafından Çevrilmiş, Tahttaki Bakire ve Çocuk* (Resim 4.1.3) adlı resminde, Cimabue ve o dönem ressamlarından farklı olarak resimdeki figürlerin ve nesnelerin hacimli gösterilmesine yönelik yeni bir ışık-gölge kullanımı varlık gösterir. Giotto'nun ışık-gölgeyi nesnelerin hacimlerini hissettirecek bir anlayışla kullanmaya başladığı resimlerin, doğanın gerçekliğini olduğu gibi temsil etmeyi hedefleyen natüralist üslubun oluşmasındaki ilk adım olduğu söylenebilir. Resimlerindeki bu natüralist yaklaşımın yanı sıra halen içinde bulunduğu Orta Çağ dönemi resminin özelliklerini de taşıyor olması, hacimlenmeye başlayan elemanlar ve mekân arasındaki bağın kopukluğunun sebebi olabilir.



***Resim 4.1. 4*** *Masaccio, Bakire ve Çocuk, Panel Üzerine Tempera, 134.8 x 73,5 cm, 1426, Ulusal Galeri, Londra.*

Giotto'nun ışık-gölge kullanımıyla ilgili eğiliminin etkileri, ondan bir asır sonra Erken Rönesans dönemi sanatçısı Masaccio'nun (1401-1428) üretimleriyle daha belirgin hale gelmeye başlar (Resim 4.1.4). Masaccio, resimlerindeki nesneleri

hacimlendirme amaçlı ışık-gölge kullanımının yanı sıra, mimar Brunelleschi'nin perspektif araştırmalarının etkisinde kalarak, resimlerinde derinlik temsili oluşturma amacıyla perspektif kullanmaya başlar. Böylece görülen mekânın tüm sınırlarıyla, gerçeğe uygun bir biçimde resme aktarılabilmesinin mümkün kılındığı bir tekniğin önü açılmış olur. Daha önceleri simgesel olarak kullanılan ışık öğesi, Masaccio ile birlikte resimdeki plastik öğeleri tanımlayıp ifade etmeye yarayan, biçimlerin hacimlerinin hissedildiği formu betimlemek üzere kullanılan bir araç haline dönüşür.



***Resim 4.1. 5*** *Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Panel Üzerine Tempera, 162.3 x 191,5 cm, 1426, Prado Müzesi, Madrid.*

Fra Angelico'nun (1395-1455) birden fazla ürettiği *Meryem'e Müjde* (Resim 4.1.5) adlı resimlerinin bu versiyonunda, Masaccio'nun resimsel anlayışını iyice benimsediği ve nesnelerin hacmini hissettiren, üç boyut temsili yaratmaya başladığı görülür. Resim mekânı ön planda Meryem'in bulunduğu alan ve içerideki sunağa doğru açılan kapıdan sonraki oda ve sol taraftaki Âdem ve Havva'nın içinde bulunduğu bahçeyi barındıran üç alandan oluşur. Dini anlatılara göre, sol arka planda görülen mekân günahın temsili, sağ taraf ise kutsal bir olayın temsilini içerir. Bu resimde sembolik ve rasyonel ışık bir

arada kullanılmıştır. Sol üst köşede, Meryem'in üzerine doğru yönelen ve Tanrıyı simgeleyen bir ışık kaynağı, ışık kaynağının tam ortasında bir çift el ve Meryem'e doğru yönelen ışık ışınlarının arasında belli belirsiz duran, müjdeli haberi simgeleyen bir güvercin bulunur. Resimdeki kutsal kişilerin harelerindeki altın varak kullanımı, hacim veren ışık-gölge kullanımına rağmen kütleleri hissedilmeyen, sanki ayakları yere basmıyormuşçasına hafif duran figürlerin böyle resmedilmesinin sebebi, Angelico'nun halen Orta Çağ felsefesi etkisinde kaldığı ve bu sebeple nesnelerde uhrevi bir görüntü yaratmak istediği şeklinde okunabilir.[150] Ön planda tanrısal bir ışık bulunurken, arka planda görülen cennet bahçesindeki Âdem ve Havva, günışığı altında dolanırlar. Bahçedeki ışığın, nesneleri ve biçimleri olabildiğince tanımlı gösteren, Rönesans döneminin karakteristik bir ışık türü olacak olan rasyonel ışık olduğu söylenebilir.[151] Bu resim barındırdığı kavramsal, mekânsal ve ışık zıtlıklarıyla oldukça ilgi çekici bir kurguya sahiptir. Işık-gölgenin rasyonel biçimde resmin bir öğesi olarak etkin bir biçimde kullanılmaya başlanması 16.yy.ı bulacaktır.

Orta Çağ dönemindeki sanat eserlerinin çoğu mimari yapılarla var olabilen, fiziksel mekânla ayrılmaz bir ilişkiye sahipti. Resimler fresk tekniğiyle direkt duvara veya ahşap panelin duvarlara monte edilmesiyle, mimari yapının içiyle ilişki kuracak şekilde sergilenir ve yapının bir parçası olarak görülürdü. Bu bağlamda, resimde kullanılan ışık-gölgenin dışında, sergilendiği mekânda daimî olarak üzerine düşecek ışık-gölgede hesap edilirdi. Rönesans döneminde yaşanan yeniliklerle birlikte mekânla kurulan bu bağlamsal bütünlük durumu bir çözülme haline girer. O dönemde resim "…fiziksel dünyaya açılan pencere…"[152] olarak görülmeye başlanmış ve önceleri mimari mekânla var olan resim, Rönesans ile birlikte çerçeve sınırlarında da varlık gösteren bir sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır.

Rönesans döneminde hümanist düşüncenin ortaya çıkmasıyla birlikte insanı hayatın merkezine koyan, bireyselleşmenin başladığı bir atmosfer oluşur. Bu durum, resim sanatını icra eden sanatçılara da yansır ve üretimlerde öznel gerçeklik

[150] Nilüfer ÖNDİN, **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, 155.
[151] CALABRETTA, **The Annunciation of Fra Angelico**, https://www.mereasy.com/2019/07/19/the-annunciation-of-fra-angelico/.
[152] Bkz. (76), ÖNDİN, 150.

yorumlarının yansımaları varlık göstermeye başlar. Resimde varlık göstermeye başlayan öznel gerçeklikten kastedilen; o dönem resim sanatındaki katı biçim içerik kurallarına rağmen, sanatçıların öznel gerçeklik yorumlarından doğan kişisel tercihlerinin yansımalarının resimde varlık göstermeye başlamasıdır. Rönesans resminin genel karakteristiği, resimde üç boyutlu gerçeklik temsili yaratmayı hedefleyen ve bunu yaparken izleyiciyle resim arasına bir mesafe koyarak izleyiciyi resmin dışında tutan bir yapıya sahip olması; oran, simetri ve belirlilik ilkeleri gibi kurallar gözetilerek, akılcı bir form anlayışıyla üretilmesidir. Rönesans resminde mekân, tüm sınırlarıyla görülebilen, ölçülü ve dengeli biçimde oluşturulan kompozisyon anlayışıyla kurgulanmış bir şekilde kendini gösterirdi. Bu dönem resmi, izleyicinin resimdeki derinlik temsilini yalnızca bakışlarıyla delip geçebileceği, resim gerçekliğine davet etmeyen, yalnızca belli bir mesafeden izlenmesi beklenen bir mekân kurgusuna sahiptir. Resimlerdeki ışık, formu olabilecek en belirgin haliyle gösterebilmek amacıyla rasyonel ışık olarak adlandırılan biçimde kullanılırdı.

Erken Rönesans dönemi kompozisyonlarında ışık-gölge etkin biçimde kullanılmaya ve kompozisyondaki elemanları birbirinden ayıran, mekânın parçalanmış şekilde algılanmasını sağlayacak biçimde kullanılmıştır. Resimde hâkim olan üslup da bu parçalı mekân anlayışına sahip olan çizgisel üslup olmuştur.[153] Yüksek Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo da Vinci'nin resimlerindeki ışık; rasyonel ışık anlayışını içermesinin yanı sıra, idealize edilmiş, soyut tanrısal bir ışık kaynağı olarak varlık gösterir. "*Chiaroscuro"*nun babası sayılan Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı resmi, bir kompozisyon öğesi olan ışık-gölgenin resimde hakimiyet kuracak şekilde kullanıldığı ilk resim sayılır. *Chiaroscuro,* "…resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık/gölge dağılımı."[154] şeklinde tanımlanır. Parramon ise chiaroscuro tekniğini "gölgedeki ışığı görme ve resmetme tekniği"[155] olarak tanımlar. Kelimenin etimolojik açılımı yapıldığında; İtalyanca'da *Chiaro kelimesi*, açık, ışıklı, aydınlık, *oscuro* ise koyu, gölgeli, karanlık anlamlarını karşılamaktadır.[156] Chiaroscuro dilimize kabaca ışık-gölge olarak çevrilir.

---

[153] Heinrich WÖLFFLİN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları,** 44,45.
[154] Metin SÖZEN ve Uğur TANYELİ, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü***, 68*.
[155] Jose M. PARRAMON, **Işık ve Gölge**, Çev. Ercan Tuzcular, 8.
[156] Adam AUGUSTYN, **Chiaroscuro,** Britannica, https://www.britannica.com/art/chiaroscuro.

Bu terim, ışık-gölgenin renkten bağımsız olarak yalnızca ışık-gölge kurgusuna odaklanılacak şekilde kullanıldığı ve ışık-gölgenin doğasından gelen zıtlıktan oluşan kontrastlı birlikteliğini ima eder. Roger de Piles'ın 18.yy.da yayımlanan, resmi oluşturan ilkelerin tanımlandığı "Resmin İlkeleri" adlı kitabında, *clair-obscur* (İng.) -chiaroscuro-, şöyle açıklanır:

> "Clair yalnızca doğrudan ışığa maruz kalarak ortaya çıkanı değil, aynı zamanda kendi doğasından ötürü aydınlık olan tüm renkleri ima eder; obscur yalnızca ışık yoksunluğundan meydana gelen gölgeleri değil, aynı zamanda doğasında kahverengi olup ışığa maruz kalsa bile doğasından ötürü kendiliğinden karanlık içeren renkleri ve diğer nesnelerin gölgeleriyle gruplanabilen renkleri de ima eder."[157]

Chiaroscuro tekniği ışık-gölgenin nesnelere olan tesiri ve buna bağlı oluşan hareketleri incelemek üzerine gelişmiştir. Esasında Leonardo da Vinci'den önce kullanılmış olan bu tekniğin daha önceleri, kompozisyonda bölücü bir etki yaratan biçimde resimdeki elemanları ayrı ayrı tanımlamak amacıyla kullanıldığı söylenebilir.[158] Yukarıda da belirtildiği üzere, chiaroscuro'nun babası sayılan Leonardo da Vinci'nin, renklendirilmiş resim yüzeyi üzerine ışık gölgenin takip edilmesiyle kurgulanan kompozisyonları, Heinrich Wölfflin'in gölgesel olarak tanımladığı ve Barok döneminde iyice gelişecek olan gölgesel üsluba doğru atılan ilk adım olarak görülebilir. Wölfflin'in çizgisel-gölgesel üslup tanımlarını açıklamadan önce Da Vinci'nin kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde de büyük bir etki yarattığı *sfumato* tekniğinden bahsetmek yerinde olacaktır. Sfumato, İtalyanca duman anlamına gelen *fumo* kelimesinden türeyen[159] resimde yumuşak boya geçişleri yapılarak sisli, dumanlı bir görüşle, resimde atmosfer yanılsaması yaratan boyama tekniğidir. Erken Rönesans'ın, resimdeki nesnelerin keskin sınırlarla birbirinden ayrılmasını gerektiren resim anlayışının tam karşıtı bir anlayışı destekleyecek bir teknik yapıya sahiptir. Da Vinci'nin geliştirdiği sfumato tekniği, resimdeki biçimlerin sınırlarının erimeye ve renklerin birbirine kaynaşmaya başladığı yeni bir biçimsel anlayışla bir sis perdesine benzetilebilecek teknikle oluşturulur ve bütüncül algılanan mekân temsilinde atmosfer hissi oluşturmaya başlar. Resimlerindeki derinliği ise daha sonradan hava perspektifi

---

[157] Roger de PILES, **Resmin İlkeleri,** Aktaran Bkz. (61), ARNHEIM, 315.
[158] Mark ROTHKO, **Sanatçının Gerçekliği**, Çev. Ebru Berrin Alpay, 88.
[159] Bkz. (77),SÖZEN ve TANYELİ, 275.

olarak da tanımlanacak olan bu atmosfer hissi, yani hava boşluğu etkisiyle oluşturur. Leonardo'nun tekniğiyle birlikte chiaroscuro, resimdeki bütün nesnelerin resmin özüne dahil olduğu, atmosferik dokunsal bir his yaratan, kompozisyonda birleştirici bir işlev kazanan bir yapıya bürünmüştür. Böylece, ışığın yalnızca üç boyutlu illüzyon yaratmak için kullanılmadığı, yaratılan atmosferik etkilerle öznel duyguları tetikleyen yeni bir ışık kullanımı doğduğu da söylenebilir.[160] Da Vinci'nin, *Kayalıklar Bakiresi* (Resim 4.1.6) adlı resminde, chiaroscuro ve sfumato tekniğinin sentezlediği söylenebilir. Resim, kompozisyondaki nesnelerin hacimli ve gerçekçi göründüğü, kontrast yaratan ışık-gölge kullanımının yanı sıra sisli bir atmosfer hissinin sağlandığı bir ışık-gölge kullanımını da içerir.



***Resim 4.1. 6*** *Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, Kavak Panel Üzerine Yağlı Boya, 189,5 x 120 cm, 1483-86, Louvre Müzesi, Paris.*

Mark Rothko Leonardo da Vinci'yi, resimde nesnel ve öznel temsil arasında bir birlik hissi oluşturan fakat daha çok resmi öznelliğe indirgeyen, resimde dokunsallık

[160] Bkz. (78), ROTHKO, 88,89.

hissi yaratan yöntemin mucidi olarak görür, onun keşfettiği tekniği "ışığın öznelliği" olarak tanımlar ve chiaroscuro tekniği için de "ışıktan karanlığa geçen formların sonsuz sayıdaki nüanslarını yakalamayı, havaya temas hissi kazandırmayı ve havanın yaratılabileceği alana bir tür puslu ya da dumanlı etkisi vermeyi mümkün kılan da işte bu yeni teknik olmuştu" der.[161] Leonardo da Vinci'nin resimlerinin çizgisel üslup ve gölgesel üslup arasında bağ kurduğu ve kendisinden sonra gelişecek ifade biçimlerine olan etkisinin de oldukça büyük olduğu söylenebilir.

Sanat kuramcısı Heinrich Wölfflin'e göre resimde çizgisel ve gölgesel kurgu arasındaki fark, ışık-gölgenin daha çok ya da daha az kullanılmasından değil, resimde yer alan formların kenar sınırlarının belirli ya da belirsiz olmasından kaynaklanır. Wölfflin, kenar sınırlarının belirli olduğu ve formların birbirinden keskin sınırlarla ayrıldığı formları kapalı form, sınırlarının belirsizleştiği ve formların kenar kısımlardan iç içe geçtiği formları da açık form olarak tanımlar. Çizgisel kurguya sahip resimler genelde kapalı form, gölgesel kurguya sahip resimler ise açık form anlayışına sahiptir. Çizgisel üslupta ışık-gölge, netliği amaçlayan bir biçimde resimde dokunsallık hissi yaratan, nesnelerin hacimli görünmesi ve üç boyut yanılsaması yaratması amacına hizmet edecek şekilde kullanılır. Gölgesel üslupta ise, resimdeki nesnelerin aydınlık ve karanlık alanlar şeklinde lekeler halinde algılandığı, sınırların belirsizleşerek atmosferik bir his yaratıldığı bir biçimde kullanılır. Wölfflin, "Çizgisel üslup çizgileri, gölgesel üslup ise kitleleri görür."[162] der ve çizgisel üslubu, objektif bakışla şekillenen, nesnelerin gerçek biçimlerinin temsilini aktarmaya çalışan bir anlayış olarak; gölgesel üslubu ise, öznellik içeren bir bakışla şekillenen, nesnelerin gerçeğe uygun temsillerini yapmaktansa, onu anımsatan bir imgesini yapmakla ilgilenen bir üslup olarak tanımlar. Çizgisel üsluba karşın gölgesel üslup bütünsel bir mekân algısı sunar ve bu üslup anlayışıyla kurgulanmış resimlerdeki ışık-gölge kullanımı, ışıklı ve gölgeli alanlar bağımsızca hareket ederek nesnelerin sınırlarını aşan atmosfere karışan bir yapıdadır. Belirsiz sınırlara sahip nesnelerle kurgulanan bu resimlerdeki ışık-gölgenin, nesnelerin kütlesine dair bilgi vermeye ve üç boyutluluk hissi yaratmaya devam etmesiyle, bir yanıyla nesnel gerçekliğin temsili olma özelliği

[161] A.g.k., 87.
[162] Bkz. (77),WÖLFFLİN, 31.

taşıdığı da söylenebilir.[163] Gölgesel üslubun gelişmesiyle birlikte, ışık-gölge nesnenin formuna dair bilgi vermesinin yanı sıra, atmosferik bir boşluk-doluluk hissi yaratacak şekilde de kullanılmaya başlanmıştır.

Yüksek Rönesans (1490-1527) döneminde, Giorgione (1478-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raphael (1478-1510), Correggio (1489-1534) ve Tiziano (1488-1576) gibi sanatçıların önceki döneme nazaran değişen resim anlayışıyla birlikte, öncelikli olarak ideal biçime odaklanan resim anlayışının ışığa odaklanan başka bir anlayışa doğru evrilmeye başladığı söylenebilir. Yüksek Rönesans'ın son dönemlerinde başlayan, Maniyerizm (1520-1580) ya da Geç Rönesans olarak tanımlanan dönem, resimde keskin biçimsel dönüşümlerin yaşandığı ve Rönesans'ın ideallerine, biçimsel kurallarının bir kısmına tepki olarak doğmuş resimlerin üretildiği bir dönemi kapsar. Rönesans'ın oran, uyum, simetri ve denge odaklı, net bir görünüş amaçlayan resim anlayışının karşısına; orantısı bozulmuş, deformasyona uğramış figürler içeren, kontrastlı bir ışık-gölge kullanımıyla oluşturulmuş asimetrik kompozisyonlar çıkar. Bu yeni ifadenin, Rönesans resimlerindeki dingin, durağan görünüşe karşın, huzursuz ve gerilimli hisler yansıtan, abartılı bir ifade biçimi olduğu söylenebilir. Bu dönem resimlerindeki ışık-gölge kullanımı da, bu anlayışa paralel olarak daha kontrastlı bir hale gelmiştir. Esasında dönemler bazında genel bir eğilim olsa bile genelleme yapmak pek doğru değildir; çünkü sanatçılar üzerinde dönemin genel anlayışının etkileri görülse bile, dahil oldukları okulun etkileri ve sanatçıların öznel yansımalarındaki değişkenler resimlerin görünüşüne belli farklılıklar getirecektir. Yani kişisel eğilimlerinden doğan kendine has üsluplara sahiplerdir. Maniyerizm dönemi, Rönesans'ın nesnel anlayışına karşın öznel bir yorumu açığa çıkarır. İpşiroğlu, Maniyerizm dönemini, *"Maniyerizm, karşıtlıkların kaynaştığı ve pervasızca ortaya döküldüğü dönemdir."* [164] şeklinde tanımlar. Bu dönem sanatçıları arasında, Tiziano ve Correggio gibi geçiş dönemi sanatçıları başta olmak üzere, Pontormo (1494-1557), Parmigianino (1503-1540) Tintoretto (1518-1594) ve kullandığı renkler, ışık-gölge ve deforme olmuş figürlerle kendine has ifade biçimiyle

[163] A.g.k., 31-35.
[164] Bkz. (48), İPŞİROĞLU ve İPŞİROĞLU, 123.

Maniyerist üslubun sembolü haline gelen (Resim 4.1.7) El Greco (1541-1614) gibi isimler bulunur.



***Resim 4.1.*** *7 El Greco, Orgaz Kontunun Cenazesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya,480 x 360 cm, 1587 Toledo Katedrali- Santo Tome Kilisesi, Toledo.*

Maniyerist dönem sanatçılarının resimlerindeki kompozisyon, mekânın genişliğini hissettirecek şekilde kurgulanır, figürlerin hareketlerinin aşırılaşmaya, biçimlerinin bozulmaya başladığı dinamik bir yapıda oluşturulurdu. Erken dönem Maniyerist üslubun tipik bir özelliği olan hareket halindeki deforme edilmiş figür kullanımına Correggio'nun *Uzun Boyunlu Meryem* resmi ve Pontormo'nun *Çarmıhtan İndiriliş* (Resim 4.1.8) resmi örnek verilebilir. Pontormo'nun resmindeki sanki bir tiyatro sahnesinde kullanılan yapay ışık kurgusuyla aydınlatılmış gibi duran endişeli mimiklere sahip figürleri, her biri farklı bir pozisyonda hareket halinde ve birbirleriyle temas kuracak biçimde, karmaşık bir form anlayışıyla resmedilmiştir. Parlak renklerin

kullanıldığı, hareket ve orantısal deformasyon içeren, dinamik, asimetrik bir kompozisyon kurgusuna sahip olan bu resim Maniyerist üslubun tipik özelliklerini taşır. Resimde kullanılan ışık-gölge, bu abartılı anlatı sahnesinin dramatik etkisini destekleyecek biçimde kontrastlı bir şekilde kullanılmıştır.



***Resim 4.1. 8*** *Pontormo, Çarmıhtan İndiriliş, Panel Üzerine Yağlı Boya, 313 x 192 cm, 1525-1528, Capella Capponi, Floransa.*

Dini konuları hayatın içinden sahnelerden ilhamla, gündelik hayata ait mekân temsillerinin içinde kurgulayan Tintoretto'nun geç dönem işlerinden olan (Resim 4.1.9) *Son Akşam Yemeği* adlı eseri, resimdeki figürlerin ön-arka plan ilişkisi üzerinden hiyerarşik olarak konumlandırılmadığı, kontrastlı bir ışık-gölge kullanımına ve hareketli figürlerle oluşturulan asimetrik, dinamik bir kompozisyona sahip abartılı bir dini anlatı sahnesine sahiptir. Resimdeki ışık kaynakları, ikonografik açıdan

resimdeki en önemli figür olan, etrafı kutsal ışıkla çevrili bir şekilde resmin orta planında yer alan İsa, sol üst köşede tavanda asılı duran ve etrafında belli belirsiz melek figürlerinin dolandığı alevli avizedir. Resim, Maniyerist üslubun özelliklerini taşıdığı gibi, 16.yy.ın sonunda ortaya çıkan Barok dönem özelliklerini de taşır.



***Resim 4.1. 9*** *Jacopo Tintoretto, Son Akşam Yemeği, 365 x 568 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1592-94, San Giorgio Maggiore Bazilikası, Venedik.*

Maniyerizm dönemini, Rönesans ve Barok anlayışı arasına kurulmuş bir köprü olarak; Barok dönemini ise, Rönesans'ın klasik form anlayışıyla Maniyerizm'in aşırılığının harmanlanmasından oluşan bir dönem olarak tanımlayabiliriz. Yeni Çağ'ın, karşıtlıkları barındıran ve sanatında bu karşıtlıkların mücadelesiyle ilerlediği bir dönem olduğu söylenebilir. İpşiroğlu, "Orta Çağ'da gördüğümüz karşıt eğilimlerin savaşını, Yeni Çağ'da -öznel ve nesnel iki doğa anlayışının savaşına dönüşerek- natüralizm düzeyinde sürüyor."[165] şeklinde *açıklar.* Maniyerist sanatçıların üsluplarındaki abartılı tasvir anlayışı, Barok dönem sanatında daha durgun bir hale bürünür. Barok döneme kadar forma odaklanan resim anlayışı bu dönemle birlikte tam anlamıyla ışık-gölge üzerine temellendirilmeye başlanır. İpşiroğlu, bu durumu şöyle

[165] A.g.k., 121.

yorumlar: “17.yy.a kadar yaratma gücü form üzerinde toplanmıştı. Barok üslubuyla ışık, formdan ayrı, bağımsız bir hayata kavuşuyor.”[166]

Rönesans dönemiyle birlikte akılcı bir düşünce eşliğinde resme yansımaya başlayan öznel bakış, Barok döneminde duyguları görünür kılmayı amaçlayan biçimde resme yansıyarak yükselişe geçmiştir. Bu dönem, Rönesans’ın akılcı ve nesnel bakışının tam karşıtı olarak duyguların ve öznelliğin yükselişe geçtiği dönemdir.[167] Duyguları resim yüzeyinde somutlaştıran en önemli plastik öğe ise ışık-gölge olmuştur. Barok ressamları, kullandıkları ışıkla nesnelerin sınırlarını belli-belirsiz gösterir. Bu durum, izleyiciye resmi yorumlama hakkı tanıyan ve bu bağlamda resmi izleyiciye tamamlattıran bir alan yarattığı gibi, ışık kullanımının etkisiyle resimde dramatik bir etki de oluşturur. Wölfflin’in gölgesel üslup olarak tanımladığı bu anlayış, resimdeki ışıklı alanlarla aktarılmak istenen şeyin özünü veren, gölgeli alanların kapladığı alanın genişliğiyle tekinsiz bir his oluşturan, ışık-gölge birlikteliğiyle biçimler ve formlar arası keskin sınırların eriyerek iç içe geçtiği belli-belirsiz bir görünüş yaratan yeni bir ifade biçimidir.

Barok dönemde, Kuzey’de -Flanders ve Hollanda- ve Güney’de- İtalya, Fransa, İspanya- birbirinden farklı üretimler yapılmıştır. İtalyan sanatçıların resimlerindeki mekân ve ışık-gölge kullanımının, gösterişli, teatral bir görünüşü anımsatacak şekilde, duyulara hitap etmesi amaçlanarak kurgulandığı söylenebilir. Barok dönemin önde gelen sanatçıları Tiziano’nun öğrencisi Annibale Carracci (1560-1609), Guido Reni (1575-1642), Caravaggio (1571-1610) ve Artemisia Gentileschi (1593-1656) olmuştur. Fakat kuşkusuz, farklı coğrafyalardan ressamları bile etkisi altında bırakmayı başaran, dönemin en etkili sanatçılarından biri Caravaggio olmuştur. Onun bu kadar ilgi görmesinin sebebi, dini anlatıları konu edindiği resimlerinde dramatik bir atmosfer yaratan ışık-gölge kullanımı konusunda bir usta olarak görülmesidir.

[166] A.g.k., 147.
[167] A.g.k., 151.



***Resim 4.1. 10*** *Caravaggio, The Death of the Virgin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 369 x 245 cm, 1601-1606, Louvre Müzesi, Paris.*

Caravaggio'nun *Meryem'in Ölümü* (Resim 4.1.10) aslı resmi, cansız bedeniyle yatan Meryem ve etrafında toplanmış kederli topluluğu anlatır. Işık-gölgeyi, resimdeki nesnelerin formunu hacimlendirmek dışında, oluşturduğu teatral sahne benzeri kompozisyonda işaret etmek istediği yere vurgu yapmak amacıyla da kullanır. En ışıklı alan, başında kutsallığın sembolü olan incecik bir hareyle, cansız bedeniyle yatan Meryem'in olduğu kısımdır. Sol üst taraftaki bir kaynaktan yönlendirdiği ışık ile, resimdeki figürlerin üzerinde parçalı bir ışıklandırma oluşturur. Resimdeki mekâna sessiz bir keder hâkimdir. Bir yas anının bu kadar durgun ve dramatik bir atmosferle aktarıldığı nadir örneklerden olduğu söylenebilir. Işık-gölge kullanımındaki

kontrastın, resimdeki durgun atmosferle yarattığı zıtlık resimdeki dramatik etkiyi iyice arttırır.

Caravaggio'nun dramatik atmosfer yaratan kontrastlı ışık-gölge kullanımı, Latince karanlık anlamına gelen *tenebrae* kelimesinden türetilen *tenebrizm* terimi ile de tanımlanır. Caravaggio'nun ışık-gölge kullanımının özellikle, Fransız sanatçılar, Louis le Nain'i (1593-1648), Georges de La Tour'u (1593-1652), İspanyol sanatçı Francisco de Zurbaran'ı (1598-1664) ve Flemenk sanatçı Peter Paul Rubens'i (1577-1640) ve Hollandalı sanatçıların birçoğunun resim anlayışını etkilediği düşünülür.



***Resim 4.1. 11*** *Georges de la Tour- Azize İrene'in Eşlik Ettiği Aziz Sebastian, 160x129 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1649,Berlin Devlet Müzesi, Gemaldegalerie, Berlin.*

Fransız Barok dönemi sanatçılarının klasisist resim anlayışına ışık-gölge ile farklı bir ifade getiren George de la Tour'un, birden çok versiyonu bulunan *Azize İrene'in Eşlik Ettiği Aziz Sebastian* (Resim 4.1.11) adlı resmin bu versiyonunda, ışık

kaynağının resimde göründüğü ve resim mekânındaki tek ışık kaynağı olan alevli bir meşaleden yayılan sıcak ışıkla aydınlanan figürler ve mekân görünür kılınır. Bu resimde de Chiaroscuro tekniğiyle oluşturulan, karanlık mekânın içinde parçalanmış ve geometrik şekilleri anımsatan biçimde aydınlatılmış nesnelerle dramatik bir atmosfer oluşturulmuştur.

Barok dönemi Kuzey'de, enteriyör resminin açıklandığı bölümde de bahsedildiği gibi, Hollanda Altın Çağı'na denk gelir. Alman topraklarında portre eğiliminin yoğunlukta olduğu, Flaman ressamların mitolojik konuları resmettiği ve Hollanda ressamlarının ise yoğunlukla manzara, portre ve enteriyör gibi tür resimleri yapma eğiliminde olduğu bir dönemdir. Caravaggio'nun etkisinde kalıp kalmadığı kesin olarak bilinmeyen fakat resimlerinde tenebrist etkiler görülen Hollanda Altın Çağ dönemi ressamı Rembrandt van Rijn (1606-1669)'in eserleri atmosferik etkiler barındıran mekân kurgularına sahiptir. Resimlerinde kullandığı figürlerle insana dair endişe, melankoli gibi duyguları, yoğun tinsellik barındıran ve ustaca kullandığı ışık-gölge kullanımının etkisiyle aktarır. Martin Gayford onun resimlerini o dönem ressamı olan ve evrensel bir bakışla resmeden Vermeer'in resimleriyle kıyaslayarak, "Rembrandt hava ve uzam dışında başka dokunulmaz nesneleri de resmedebiliyordu. O, iç dünyaların üstün ressamıdır. Rembrandt sizi resimdeki insanlara ve onların hissettiklerine yakınlaştırır. Vermeer'in insanları ketum ve mesafeliyken Rembrandt'ta insanların kafasındakileri okuyabilirsiniz."[168] şeklinde ifade eder. Rembrandt'ın kurguladığı resim mekânında serbestçe dolaştırarak kullandığı ışık, sanki özerk bir madde olarak mekâna tesir ediyormuş hissi verecek bir biçimde dağılır. Resimlerindeki ışık dağılımı ve karanlıkta kalan alanların birlikteliğiyle mistik bir atmosfer yaratır. Ustaca kurgulanmış kompozisyonu ve teatral bir sahne yaratan ışık kurgusuna sahip *Gece Nöbeti* (Resim 4.1.12) adlı resmi onun en etkileyici işlerindendir. Amsterdam muhafızlarının karargâhına asılması amacıyla sipariş edilen *Gece Nöbeti* resminde Rembrandt, Amsterdam şehrini saldırganlara karşı koruyan sivil muhafızların bir anını konu edinir. Resmin merkezinde duran siyah kıyafetli yüzbaşı, her biri hareket halinde olan muhafızları düzene sokmak adına onlara yürüyüş

[168] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 207-208.

emri vermek üzere elini kaldırarak işaret etmektedir.[169] Rembrandt'ın resimde kullandığı ışık, yüzbaşının işaret ettiği ele ve arka tarafta bulunan genç kızı vurgulayacak şekilde bir tiyatro sahnesindeki ışık kurgusuna benzer şekilde planlanmıştır. Altın gibi parlayan, belinde beyaz bir tavuk asılı olan küçük kız o mekâna ait değil gibidir. Küçük kız ve belinde asılı duran, pençeleri belirgin şekilde gözüken tavuğun, muhafızların bağlı olduğu loncanın ambleminde bir tavuğun sembol olarak yer alması sebebiyle loncaya atıfla kullanıldığı ve sembolik bir işlevle resme eklendiği düşünülür.[170] Resme -chiaroscuro yönteminin de etkisiyle- dramatik bir atmosfer hakimdir.



***Resim 4.1. 12*** *Rembrandt, Gece Nöbeti, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 363 x 437 cm, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam.*

Barok dönemdeki üretimlerle birlikte, o döneme kadar resim kurgusunda ağır basan nesnel görüşün yerini öznel bir anlayışa bıraktığı ve resimdeki ışık-gölgenin de bu

[169] Rijksmuseum, **The Night Watch-Rembrandt,** https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-5.
[170] Schaller, **Rembrandt, The Night Watch,** https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/holland/a/rembrandt-the-night-watch.

doğrultuda öznel yansımaları içeren, özgürleşmiş bir kullanımla karşımıza çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu dönem sonrasında sanat, karşıt düşüncelerin birbiriyle mücadele etmesi sonucu ortaya çıkan Rokoko (y.1710-1756), Neo Klasisizm (y.1789-1815), Romantizm (y.1800-1850), Realizm (y.1840-1890) gibi akımlarla biçimden çok içeriksel anlamda değişikliğe uğrayarak dönüşümüne devam eder.



***Resim 4.1. 13*** *Jean Honore Fragonard, Çalıntı Öpücük,Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55x45 cm, 1788, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg.*

Ev içi görüntülerin resme yansıdığı enteriyör resminin ortaya çıkmasının, ilerleyen dönemlerde resimde özel hayata dair konuların ele alınmaya başlamasında etkisi olduğu söylenebilir. Yaklaşık olarak 1700-1830'lu yıllar arasında Fransız ve İngiliz ressamların öncülüğünde takip edilen Rokoko dönemi; hayatın yalnızca iyi yanlarının yansıtılmaya çalışıldığı ve bu doğrultuda seçilen konuların ele alındığı, lirik bir anlatıma sahip şatafatlı sahnelerin kurgulandığı bir üslupsal akımı kapsar. 18.yy.da ortaya çıkan Rokoko sözcüğü, aristokrat elit kimselerin şatafatlı hayatlarına atıfta bulunan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.[171] Rokoko dönemindeki üretimleriyle öne

[171] Mary HOLLINGSWORTH, **Dünya Sanat Tarihi,** Çev. Banu Ergüder ve diğerleri, 355.

çıkan isimler, Fransız ressamlar Antoine Watteu (1684-1721), Francois Boucher (1703-1770), J. H. Fragonard (1732-1806), Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), J. B. Simeon Chardin (1699-1779), M. Quentin de La Tour (1704-1788) ve İngiliz ressamlar William Hogarth (1697-1764), Thomas Gainsborough (1727-1788) olmuştur. Fragonard'ın resminde teatral sahne ışıklandırmasına benzer bir ışık-gölge kullandığı, bir adamın habersiz şekilde kadının yanağına öpücük kondurduğu anı yani, bir çiftin romantik bir anını konu edinen *Çalıntı Öpücük* (Resim 4.1.13) adlı resmi, Rokoko akımında seçilen konuların içeriğine ve içeriğe göre oluşturulan mekândaki lirik atmosferi destekleyecek biçimde kullanılan ışık-gölgeye dair güzel bir temsil olabilir. Rokoko dönemiyle birlikte resim hayalperest bir bakışla üretilmeye başlanır; aşk, güzellik, zariflik gibi duygu ve değerler resmin içeriğine katılmaya başlar ve bu yönüyle resimde buna benzer başka duyguların, değerlerin ifade edilmesinin de önünü açar.[172]

Antik Yunan ve Roma sanatının estetik görüşünü benimseyerek üreten ve bu doğrultuda antikite anlayışının yükseldiği, genel olarak tarihi, dini ve mitolojik konuların anıtsal bir şekilde kurgulanarak ele alındığı Neo Klasisizm akımı; benimsediği resim anlayışıyla Maniyerizm'in ifade biçimindeki aşırılığa, Rokoko akımının içeriğine ve şatafatlı sahnelerine de bir tepki olarak ortaya çıkar. Öznel anlayışın hâkim olduğu resim tekrardan nesnel bir anlayışa bürünür. Barok dönemi sanatçısı Nicholas Poussin (1594-1665) resimlerindeki klasik anlayışla akımın öncüsü sayılır ve bu akımın öne çıkan isimlerinden başta Jacques-Louis David (1748-1825) olmak üzere P. P. Prud'hon (1758-1823), J. D. Ingres (1780-1867), Antoine Gros (1771-1835) gibi birçok ressamı etkilediği düşünülür. Neo Klasisizm dönemi, Fransız halkının monarşiye karşı ayaklandığı ve cumhuriyet rejimi talep ettikleri ve ciddi reformların yaşandığı Fransız Devrimi (1789) olaylarının yaşandığı zamana denk gelir.[173] Akımın en önemli temsilcisi olan Jacques-Louis David'in *Horasların Yemini, Liktorlar Brutüs'e Oğullarının Naaşını Getiriyor ve* Fransız Devrimi'nin öncü devrimcilerinden biri olan *Marat'nın Ölümü* adlı resimlerinde de gözlemleneceği üzere, yapısalcı bir mantıkla kurgulanan kompozisyonda aktarılmak istenen öykü ya

[172] Bkz. (48), İPŞİROĞLU ve İPŞİROĞLU, 154.
[173] Bkz. (90), HOLLINGSWORTH, 388,389.

da anlatının yalın bir anlatım ile aktarıldığı ve resimlerdeki ışık-gölgenin de bu anlatımı destekleyecek vurguda kullanıldığı görülmektedir. Neo Klasisizm akımında üretilen resimlerdeki ışık-gölge kullanımını genellemek gerekirse; resimlerin anıtsal görüntüsüne hizmet edecek biçimde teatral sahneler oluşturacak biçimde kullanıldığı söylenebilir.



***Resim 4.1. 14*** *Jacques-Louis David, Liktorlar Brutus'e Oğullarının Naaşını Getiriyor, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 323x422 cm, 1789, Louvre Müzesi, Paris.*

Jacques- Louis David, *Liktorlar Brutus'e Oğullarının Naaşını Getiriyor* (Resim 4.1.14) adlı resmini Fransız devrinin gerçekleştiği sene yapmıştır. Roma'nın son Kralı Lucius Tarquinius Superbus'un acımasız rejimine son veren Markus Junius Brutus'ün, monarşiyi geri getirmeye çalıştıklarını fark ettiği oğullarının hain davranışı affedilmemiş ve ölüme mahkûm edilmişlerdir. Brutus'ün Roma Cumhuriyeti'nin korunması amacıyla oğullarının ölümünü göze alarak sergilediği erdemli davranışı, vatanseverlik değerinin ve cumhuriyetçi siyasi inancın kişisel konuların önüne geçtiği, resmin yapıldığı dönemdeki devrim fikirleriyle bağ kurduğu ve zamanın ruhunu

taşıdığı söylenebilir.[174] Resmin en ışıklı alanı sağ taraftaki yas tutan kardeşler ve annenin bulunduğu alandır. Sol ön tarafta durgun, hüzünlü ve ciddi bir şekilde duran Brutus ayaklarına düşen ışık dışında gölgelere saklanmıştır ve onun hemen arkasında üzerlerine ışık düşen oğullarının ölü bedenleri getirilmektedir. İzleyicinin bakışları, ışık vurgusunun en yoğun olduğu alanda bulunan, elleriyle ölü oğullarını işaret eden yaslı anneden oğullara doğru ve hemen ardından gölgede oturan Brutus'e doğru ilerler. Bu resimdeki ışık-gölge kurgusu, önceleri en önemli alanların ışıkla vurgulandığı anlayışın aksine, ressamın olay örgüsünü başlatmak istediği yerden, bakışların son bulacağı yere dair verdiği kararı takip edebileceğimiz şekilde kullanılmıştır. Neo-Klasisizm akımının tipik üslupsal özelliklerini içeren, trajik bir konunun böyle yalın bir şekilde, anıtsal bir atmosfer oluşturularak anlatıldığı bu resim dönemin en etkileyici resimlerindendir.

19.yy. başına gelindiğinde Sanayi Devrimi'nin sonuçları ve Fransız Devrimi sonrasında yaşanan savaşlar tüm Avrupa'da yıkıcı etkiler bırakmıştır. Bu etkilerin, 18.yy. boyunca akıl ve mantık üzerine temellendirilmiş nesnel sanat anlayışının, duyguların ve içgüdülerin takip edildiği daha öznel bir anlayışa doğru ilerlemesine sebep olduğu ve böylece Romantizm akımını doğurduğu söylenebilir.[175] Romantizm döneminde üretilen resimlerin biçim-içerik ilişkisinin sezgilerin ve duyguların etkisinde kurulduğu, resimlerin üretende de izleyende de duyguları harekete geçirmeyi hedefleyen dramatik atmosfere sahip kompozisyonlarla kurgulandığı görülür. Romantizm döneminin öne çıkan sanatçıları, Alman ressam Caspar David Friedrich (1774-1840); Fransız ressamlar Theodore Gericault (1791-1824), Eugene Delacroix (1798-1863); İsveçli ressam J. Heinrich Füssli; İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828) ve İngiliz ressamlar William Blake (1757-1827) ve J. M. William Turner (1775-1851) olmuştur. Hollingsworth'a göre "Romantik sanatçılar insanlığın ortak deneyimlerini ve kendi kişiliklerini ifade etmek için acı duymayı ve mest olmayı, mazlum olmayı ve muzaffer olmayı resmediyorlardı."[176] Romantizm duygular ve insanın iç dünyası yani öznelliğin yansımasıyla ilgilidir ve bu dönemle birlikte;

[174] MET Museum, **The Lictors Bringing Brutus the Bodies of his Sons**, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371418
[175] Bkz. (90), HOLLINGSWORTH, 401.
[176] A.g.k., 407.

nostalji, ölüm, özlem, acı, korku, özgürlük, vatanseverlik gibi hayata dair birtakım duygu ve değerler resme yansımaya başlar.[177]

Francisco Goya'nın, Fransızların İspanya'yı işgaline karşı ayaklanan İspanyol halkının bu ayaklanmayı şiddetle bastırmaya çalışan ve savunmasız bir isyancı grubunu kurşuna dizmek üzere duran Fransız askerleriyle karşı karşıya kaldıkları bir anın temsilini yarattığı *3 Mayıs 1808* (Resim 4.1.15) adlı resmi, vatanseverlik, korku, ölüm gibi değer ve duyguları içeren yapısıyla romantik resmin en etkileyici örneklerindendir. Resimde silahların doğrultulduğu isyancı figür, Fransız askerlerinin hemen önünde yerde duran lambadan yansıyan ışıkla aydınlanan isyancı, sanki kendiliğinden ışık saçan ve resimdeki ışık kaynağından daha fazla parlayan derecede ışıklıdır.



***Resim 4.1. 15*** *Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x340 cm, 1814, Prado Müzesi, Madrid.*

[177] Bkz. (48), İPŞİROĞLU ve İPŞİROĞLU, 154.

Francisco de Goya bu resmi, İspanya'nın kurtuluşundan hemen sonra, kurtuluşta katkısı olan isyancıların boşuna ölmediklerini, vatanseverlik uğruna öldüklerini ima ederek onları anmak üzere yapmıştır. Resimdeki feneri, kurtuluş ümidini ve aydınlanma fikrini temsil etmesi amacıyla yerleştirdiği düşünülür.[178]

18.yy. resim sanatındaki biçimsel ifadeyi ışık-gölge kullanımı üzerinden düşündüğümüzde, Barok dönemden itibaren gölgesel üslubun ağırlıklı olduğu fakat çizgisel üslubun da kullanıldığı, akımların resim anlayışına göre ışık-gölgenin içerikte vurgu öğesi olma önceliğiyle kullanıldığı ya da içeriğin plastik etkiyle daha eşit düşünülerek bütüncül bir resim gerçekliği yaratan atmosfer etkisi oluşturacak şekilde kullanıldığı söylenebilir. Resimdeki ışık-gölge, 19.yy. sonlarına doğru ortaya çıkacak Empresyonist üslubun gelişimine kadar olan dönemde bahsedilen şekilde kendini gösterir ve Empresyonizm akımına kadar resimde ışık-gölge kullanımının radikal bir değişime uğradığı söylenemez. Işık-gölge, 20.yy.da ortaya çıkan birbirinden oldukça farklı onlarca akıma ait üretimlerde de, akımların plastik ve içeriğe dair anlayışlarını destekleyecek biçimde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Bu bölüm boyunca, 15.yy.dan 19.yy. ortalarına kadar üretilen resimdeki nesnel ya da öznel anlayışla kurgulanan resimlerde kullanılan ışık-gölge analizi yapılmıştır. Metnin bundan sonraki kısmında, 19.yy.dan itibaren resmin plastiğinde gelişen ışık-gölge kullanımı seçilen iç mekân resimleri üzerinden incelenecektir. İç mekân temsili içeren şekilde kurgulanmış resimlerdeki ışık-gölge ve mekân kurgusunda iç-dış konusunun inceleneceği "Evdeki Işığa Bakmak" adlı bölüme giriş yapmadan önce bölümü Rembrandt'ın, aydan yayılan soğuk ışığın yarattığı sonsuz mekân hissi ve gaz lambasından yayılan sıcak ışığın çevresinde oluşan güvenlikle ilişkili ev hissini barındıran, hem yapay hem doğal ışık kaynağı içeren *Mısır'a Yolculuk* (Resim 4.1.16) adlı dış mekân kurgusuna sahip resmine bakarak kapatmak, aynı iç mekândan dışarıya açılan bir pencerenin yaptığı gibi metne ve okuyucuya nefes aldıran bir örnek olacaktır.

[178] John FLEMING ve Hugh HONOUR, **Dünya Sanat Tarihi,** Çev. Hakan Abacı, 646.



***Resim 4.1. 16*** *Rembrandt, Mısır'a Yolculuk, Panel üzerine Yağı Boya, 52x40 cm, 1640, Özel Koleksiyon.*

## 4.2. Evdeki Işığa Bakmak

Mekân olgusu metin boyunca, iç-dış, boşluk-doluluk gibi karşıtlıklar üzerinden irdelenmiş, iç mekânın dış mekânla kurduğu geçişli ilişkiye değinilerek ev mekânı ve kavramı açıklanmıştır. Işık-gölgenin fiziksel mekândaki ve resim gerçekliğindeki yeri tanımlanmaya çalışılmıştır. Bir önceki bölümde, ışığın doğası mekâna tesiri açısından irdelenmiş ve daha sonra 15.yy.dan 17.yy.ın ortalarına kadar olan dönem üzerinden resim gerçekliğindeki ışık-gölge kullanımının nesnel ifadeden öznel ifadeye doğru gelişimi incelenmiştir. "Evdeki Işığa Bakmak" adlı bu bölüm, metin boyunca irdelenen konular çevresinde, 17.yy.dan günümüze kadar üretilmiş, farklı ışık-gölge

kullanımına sahip seçilen iç mekân resimleri üzerinden, kurgulanan resim mekânındaki ışık-gölgenin ev temsiline olan biçimsel ve içeriksel etkilerini incelemeyi hedefler.



***Resim 4.2. 1*** *Nicolaes Maes, Uyuyan Hizmetçi ve Sahibesi ile Bir Enteriyör, Panel üzerine Yağlı Boya, 70x53,5 cm, 1655, Ulusal Galeri, Londra.*

17.yy.da ortaya çıkan enteriyör resmiyle ev içi mekânının resmin bir konusu haline gelmesiyle birlikte, dini figürlerin kilise vb. mekânlarda konumlandırıldığı iç mekân kurgularının yanı sıra, gündelik hayata dair konuların ve halktan insanların betimlendiği iç mekân kurguları resim gerçekliğine yansımaya başlamıştır. Barok dönemiyle eş zamanlı gerçekleşen Hollanda Altın Çağı döneminde üretilen enteriyör resimlerinin, gündelik hayata dair bazı sahnelerin resme konu edildiği, kimi zaman resmedilen kişilerin maddi varlıklarını göstermek amacıyla bazı sembolik öğelerin eklendiği, teatral kurguda düzenlenmiş, sembolik özellikler taşıyan ve dönemin yaşantısına dair belge niteliği taşıyabilecek resimler olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Nicholas Maes'in (1634-1693) *Uyuyan Hizmetçi ve Sahibesi ile Bir*

*Enteriyör* (Resim 4.2.1) adlı resminde de görüldüğü üzere, o dönem sanatçılarının ürettiği enteriyör resimlerindeki ev mekânının, insan figürlerinden ve bu sembolik eşyalardan bağımsız olarak ele alınmadığı söylenebilir. Resimlerde kullanılan ışık-gölgenin, kompozisyonda ele alınan konuda vurgulanmak istenen yerlere ve sembollere işaret ettiği söylenebilir.



***Resim 4.2. 2*** *Caspar David Friedrich, Şamdanlı Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71 x 49 cm, 1822, Pomeranian Devlet Müzesi, Greifswald.*



***Resim 4.2. 3*** *Caspar David Friedrich, Işığa Yükselen Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,6 x 52 cm, 1825, Pomeranian Devlet Müzesi, Greifswald.*

Romantizm akımı sanatçısı, Alman ressam Caspar David Friedrich'in (1774-1840), resimdeki ışık kaynağının mekânın görünmeyen bir noktasında kaldığı ve resimdeki figürlerin bakışlarının ışığın geldiği yere yani, mekânın görünmeyen kısmına doğru uzandığı *Şamdanlı Kadın* (Resim 4.2.2) ve *Işığa Yükselen Kadın* (Resim 4.2.3) adlı resimlerindeki esas konunun farklı ışık şiddetlerine maruz kalmış iç mekân görünüşlerini ele almak ve ışığın mekâna tesirini incelemek olduğu söylenebilir. *Şamdanlı Kadın* adlı resimde, görünmeyen odanın kapısının eşiğinde duran bir kadın ve kadının sapından tuttuğu bir şamdan görünür ancak ışık kaynağı görünmez.

Şamdandan yayılan ve koridora doğru sızan ışık, hemen arkasına gölgesi düşmüş kadının yüzünü ve ardı kapkaranlık görünen pencerenin bulunduğu duvarı aydınlatır. Tek kaynaktan şiddetli biçimde yayılan ışığın mekâna tesiri, ışıklı ve gölgeli alanlardan oluşan parçalı bir görüntüyle kontrastlı bir birliktelik yaratır. İzleyicinin karanlık bir odanın içinden aydınlık bir odaya doğru bakan kadını gözlemlediği bu resim kurgusu, gölgelerin ışıklı alandan daha çok alan kapladığı kontrastlı görünüşüyle mekânda gizemli bir atmosfer yaratır. *Işığa Yükselen Kadın* adlı resimde, bu sefer resmin adında da belirtildiği üzere, ışığa yüzünü dönmüş ve ona doğru yürüyen bir kadın figürü yer alır. Işık kaynağı bu resimde de resimdeki mekânın görünmeyen kısmında kalır. Claussen, evin pek çekici olmayan, penceresiz, dar ve karanlık bir koridorunda düzenlenen bu iç mekân resmindeki ışığın; aşağıdan yukarıya, karanlıktan aydınlığa doğru yürüyen kadının içsel ışığının sembolü olabileceğini ifade eder. [179] Duvara düşen keskin gölge, ışığın bir duvar şamdanından yayıldığının göstergesi olabilir. Caspar David Friedrich, "Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de tuvale geçirmelidir."[180] der. Bu sözler ressamın iç dünyasının resme yansıdığının bir göstergesi olabilir. Bu düşünce, resimdeki görünmeyen ışık kaynağından yayılan sıcak ışığın mekânda oluşturduğu loş ve huzurlu atmosferin, içsel ışığı temsil ettiğini destekler.

Romantizm akımının bir başka önemli temsilcisi olan ve Alman ressamların resimlerindeki durgun görünüşe karşın dinamik ve hareketli resimler yapan İngiliz ressam J. William Turner'ın (1775-1851), resmin plastik bir unsuru olan ışığı fiziksel mekânda karşılaştığı şekliyle resmetmediği söylenebilir; ışık-gölgeyi, ışıklı renklerle poetik bir atmosfer etkisi yaratarak plastik bir oyun haline dönüştürerek kullandığı kendine has bir üslubu vardır. Turner, havanın çeşitli durumlarını resme aktarmaya ilgi duyan ve bunu resim mekânında ışıklı renklerle oluşturduğu atmosfer etkisiyle sağlayan, ışığı arayan ve ışığın durumlarını saptama tutkusuyla resmeden bir ressam olarak tanınır. [181] Turner'ın nadir iç mekân resimlerinden biri olan *Büyük Bir Evin İç*

[179] CLAUSSEN, Johann Hinrich, **What Kind Of Light Is This?**, The Visual Commentary of Scipture, https://thevcs.org/children-light/what-kind-light.

[180] Francis CLAUDON, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, 51.

[181] A.g.k., CLAUDON, 111.

*Mekânı: Çizim Odası, East Cowes Kalesi* (Resim 4.2.5) adlı resmi, onun diğer resimlerinde de olduğu gibi resimdeki her şeyin eriyip iç içe geçtiği sisli bir atmosfere sahiptir. Resmin tam merkezinde ışık kaynağına doğru açılan kemerli bir kapı yer alır. İç mekânın duvarları nefes alan ışıklı bir yapıda resmedilmiştir; duvarlar sanki bir yumurta kabuğu gibi ince, ışığı kısmen geçiren bir yapıdadır. Turner'ın resimlerinde atmosfer etkisi yaratmak amacıyla kullandığı ışık ve renkli gölge kullanımıyla, ışığın çeşitli durumlarını tutkuyla gözlemleyip tuvale aktarmasıyla, ilerleyen dönemlerde ortaya çıkacak empresyonist ressamları etkilediği düşünülür.



***Resim 4.2. 4*** *J.M.W. Turner, Büyük Bir Evin İç Mekânı: Çizim Odası, East Cowes Kalesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,8x122 cm, 1837, Tate Modern Müzesi, Londra.*

19.yy.ın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan Realizm akımı, fiziksel dünyada yaşanan ve gözlemlenen gerçekliğin olduğu gibi resme aktarılması anlayışıyla eser üretilen bir akımdır. Bu dönem; Sanayi Devrimi ile birlikte tarımdan sanayi ağırlıklı bir ekonomiye geçilmesi, el emeğinin yerini makinelerin almaya başlaması ve taşradan kentlere göçün çoğalması doğrultusunda artan nüfusla birlikte yoksulluğun yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. Bu gelişmelerle birlikte oluşan sosyal ve siyasal atmosferin, sanatçıları daha gerçekçi düşünmeye ittiği söylenebilir.[182] Bu akımın başlıca sanatçıları; salon sergilerini ve seçici kurullarını eleştirmek amacıyla Paris

[182] Bkz. (90), HOLLINGSWORTH, 417.

sanat camiasından uzakta açtığı sergisiyle akıma adını veren ve sosyalist ideallerini resme aktaran Gustave Courbet (1819-1877), fakirleşen işçi sınıfını ve yoksulluğu resmeden Honore Daumier (1808-1879), yapay görünüşlere sahip manzara resmine karşın gözleme dayanan ve gerçeği yansıtmayı amaçlayan nesnel natüralist bir anlayışla manzara resimleri üreten *Barbizon okulu* sanatçıları Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) ve kırsal görünüşler dışında kırsal hayatın yoksullaşan köylülerini de resmeden Jean-Francois Millet (1814-1875), kent burjuvazisinin gündelik hayatını resme yansıtan Edouard Manet (1831-1883) ve Edgar Degas (1834-1917), ve çağdaş kent hayatını resme yansıtan Adolph von Menzel (1815-1905) olmuştur.



***Resim 4.2.5*** *Adolph von Menzel, Balkonlu Oda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x47 cm, 1845, Eski Ulusal Galeri, Berlin.*



***Resim 4.2.6*** *Adolph von Menzel, Sanatçının Ritterstrasse'deki Oturma Odası, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 32,1 x 27 cm, 1851, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.*

Adolph von Menzel (1815-1905), *Balkonlu Oda* (Resim 4.2.5) ve *Sanatçının Ritterstrasse'deki Oturma Odası* (Resim 4.2.6) adlı resimlerinde, yaşadığı, çalıştığı mekânlardan görünüşleri resmetmiştir. *Balkonlu Oda* resminde, odayı gün ışığıyla dolduran pencereden içeri doğru uçuşan perdelerin hemen önünde balkona doğru duran boş bir sandalye, sandalyenin yanında ise odanın içini yansıtan bir boy aynası

görülür. Bell, "19.yy. başlarının resimlerindeki odalar, genellikle aklın iç kısımlarını ima etmekteydi: pencereler gözlerdi, aynalarsa düşüncelere dalmayı simgelerdi."[183]der*;* Menzel'in resmine bu açıdan bakıldığında, resimdeki imgelerin sembolik ya da duygusal bir anlam barındırmasından çok, yaşadığı evin bir odasının görünüşünü olduğu gibi resme aktardığı izlenimini verir. *Sanatçının Ritterstrasse'deki Oturma Odası* (Resim 4.2.6) adlı resminde, kompozisyonun merkezinde gündüz vakti perdeleri sonuna kadar çekilmiş bir pencere ve loş ışık altında kalmış bir oda görülür. Bu resim de bir önceki resim gibi, izlenime dayalı resmedilmiş gibidir. Resimlerdeki ışık-gölge, fiziksel gerçeklikteki ışık-gölge izlenimini birebir temsil edecek bir anlayışla, rahat fırça sürüşleriyle ve lekesel boya alanlarıyla oluşturulmuştur. Menzel'in resmettiği odalara sanki onun gözünden bakıyor gibiyiz; onun bu mekânlarla kurduğu içsel bağın, onun öznel gerçekliğinin yansımasını büyük oranda barındıran bu resimlerin sezgilerle hareket ederek yapıldığı söylenebilir. Menzel'in, boya sürüşündeki rahatlık ve farklı ışık durumlarının mekâna etkisini resmetmeye olan ilgisi sonucu ürettiği resimleriyle, Realizm ve Empresyonizm anlayışları arasında bir geçiş dönemi sanatçısı olduğu ve bu yönüyle empresyonist sanatçılar üzerinde etkisi olduğu söylenebilir.

19.yy.ın son döneminde Fransa'da doğan Empresyonizm akımı ile birlikte resimde ışık-gölge ve renk kullanımı radikal bir plastik değişime uğrar. Empresyonist akımının başlıca sanatçıları Claude Monet (1840-1926), Camille Pissaro (1830-1903), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1844-1926) olmuştur. Edouard Manet (1832-1883) ve Edgar Degas (1834-1917) empresyonistlerden bağımsız bir duruş sergilemişlerdir fakat resimlerinde empresyonist anlayışın izleri görülür. Barbizon okulu sanatçılarıyla birlikte başlayan ve Empresyonizm akımı sanatçılarıyla birlikte, daha önceleri -manzara resimleri dahil- iç mekânda, atölyelerde üretilen resimler artık doğada yaşamı birebir gözlemleyerek üretilmeye başlanmıştır. Empresyonist sanatçılar, ışığı ve ışığın doğasında olan değişimleri izler ve bunu olabildiğince iyi duyumsatacak şekilde rengin ışığı/ışıklılığı konusunda da derinleşerek tuvale aktarmaya çalışırlardı. Tunalı, "Empresyonist sanat, objeyi duyu yoluyla kavrar ve obje onun için bir duyumlar

[183] Bkz. (38), BELL, 326.

kompleksidir."[184] der ve akımın adını, *"İzlenim, Gün Doğumu"* adlı tablosundan almasıyla akımın öncü ressamı sayılan Claude Monet'nin resim analizi üzerinden empresyonist resmin görünüşünü şöyle ifade eder: "… duyularımızın kuşattığı ışık, renk tuşlarından başka hiçbir gerçek ile karşılaşmıyoruz. Tek gerçek o halde renk, ışık duyumlarıdır."[185] Gündelik hayata dair görünüşler üzerinden yaşamın anlık değişimlerinin izlendiği ve bunun birbirine karışan renk ve ışık dalgalarıyla ifade edildiği empresyonist resimler izleyicide, akıl ve duygudan önce algı ve duyular yoluyla etkileşime geçen resimlerdir. Empresyonist resim; görülen gerçeğe uygun renk ve biçimlerle gerçeğin birebir yansımasını ifade eden resimlere karşın, öznenin gerçeğe dair görünüşle kurduğu bağ ile farklılaşan, öznel bir yansıma içererek fiziksel gerçeğe dair duyumların ışık ve rengin doğasındaki değişimler üzerinden ifade edilişidir. Bu bağlamda Tunalı, Barbizon okulundaki nesnel-natüralizm anlayışıyla Empresyonizm akımının resimsel anlayışını karşılaştırır; empresyonist resmin ifade biçimini öznel-natüralizm olarak tanımlar ve öznel-natüralizm anlayışına sahip sanatçıların objeleri *doğadan ruha* yani *dıştan içe* doğru olacak şekilde kavradığını fakat bunu ifade ederken öznel taraflarını da yansıttıklarını dile getirir.[186] Gombrich empresyonist sanatçıların meselesini; "Ressamın sorunu, ruhbilimsel bir sorundur; içindeki tek bir tonun bile gerçeklikle örtüşmemesine karşın, doğaya sadıkmış etkisi yaratan bir resim oluşturma sorunudur."[187] şeklinde ifade eder. Resmin anlık görünüşlerin izlenimlerinin bir ifadesi haline geldiği ve resimdeki derinlik yanılsamasının perspektif yöntemi yerine renk tonlarıyla yaratılan atmosfer hissiyle oluşturulmaya başlandığı empresyonist anlayış ile birlikte, ışık tayfındaki geniş renk skalası resimde kendini göstermeye başlar. O dönemde yaşayan kimyager Michel-Eugene Chevreul'un (1786-1886) *Renklerin Armonisi ve Kontrastının İlkeleri* (1839) adlı çalışmasında belirttiği ilkeler Empresyonist sanatçılar üzerinde büyük etki bırakır. Böylece sanatçıların resimlerini tamamlayıcı renklerin bir aradalığını kullanarak üretmelerine yol açar. [188]Claude Monet'nin *Rouen Katedrali*'ni aynı açıdan gözlemleyerek ürettiği resim serisi, farklı ışık durumlarının mekândaki etkisinin

[184] Bkz. (3), TUNALI, 12.
[185] A.g.k., 39.
[186] A.g.k., 42.
[187] Bkz. (71), GOMBRICH, 44.
[188] Bkz. (62), TUĞAL, 66.

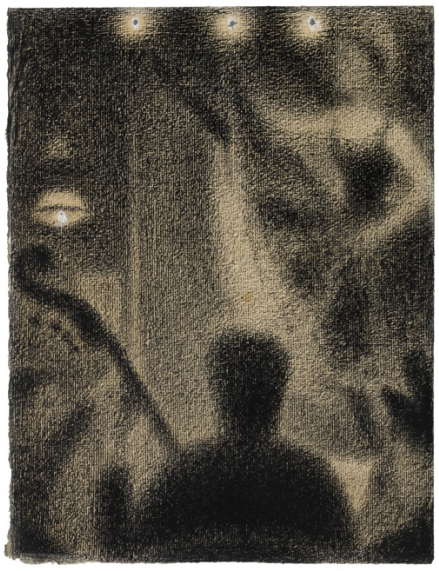
izlenimlerinin resme aktarıldığı, ışığı takip etme tutkusunun en etkileyici örneklerindendir.

Claude Monet, *Dairenin Bir Köşesi* (Resim 4.2.8) adlı resminde sıcak renkten soğuk renge doğru derinleşen bir iç mekân görünüşünü resmetmiştir. Resmin merkezinde bakışları izleyiciye doğru çevrilmiş küçük bir çocuk yer almaktadır. Mekân üç aşamada derinleşir; izleyicinin de konumlandırıldığı resim gerçekliğinin dışına taşan, yapay bir sıcak ışıkla aydınlatılıyormuş izlenimi veren, etrafı perdeler ve bitkilerle çevrili kapının ön tarafı, çocuğun içinde bulunduğu oda ve arkada bulunan, içeriye soğuk bir gün ışığı yayan pencerenin arkasında görünmeyen mekân. Perde ve bitkiler kırmızı ve yeşil renklerin bir aradalığı ve odanın içindeki mavi-mor ve resmin genelinde kullanılan sarı renk ile iki farklı tamamlayıcı renk sistemiyle kontrast oluşturulmuştur.



***Resim 4.2.*** *7 Claude Monet, Dairenin Bir Köşesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 60 cm, 1875, Orsay Müzesi, Paris.*

Neo-Empresyonizm dönemi, renklerin yan yana sürülmesiyle optik renk karışımı oluşturmayı hedefleyen bir anlayışla resim üretilen bir dönem olmuştur. *Pointilizm* ya da *Noktacılık* olarak adlandırılan yöntemle resim üreten, dönemin öne çıkan sanatçıları; Georges Seurat (1856-1891), Paul Signac (1863-1935), Lucien Pissarro (1863-1944), Maximilien Luce (1858-1941), Jan Toorop (1858-1928)'dur. Bu akım sanatçıları, "Sadece güneş tayfındaki renkleri kullandılar, ışık-gölgeyle ikinci derecedeki renkleri, esas renkleri noktalama suretiyle yan yana getirmekle yarattılar."[189]. Chevreul'ün *Eş Zamanlı Renk Kontrastları Yasası Üzerine* adlı çalışmasının da etkisinde kalan dönem sanatçılarının resimlerinde, karşıt renklerin yan yana sürülerek uygulanmasıyla renk kontrastı oluşturulduğu gözlemlenir. Georges Seurat, bu akımın öncül ismi olarak görülür ve *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü* adlı resmi bu akımın manifestosu sayılır.[190] Bell'in, sanatçı Seurat hakkındaki şu ifadesiyle Neo-Empresyonist anlayışın temel meselesi açıklanabilir: "İzlenimciler, hayatın anlık rastlantılarıyla tatmin olmuşlardı; ama Seurat modern olguların " özlerine kadar soyulmasını" istediğini söylemekteydi."[191]



***Resim 4.2. 8*** *Georges Seurat, Japon Kanepesinde, Kağıt Üzerine Yağlı Pastel ve Guaj Boya, 31,5 x 23,5 cm, 1888, Özel Koleksiyon.*

[189] Bkz. (52), READ, 90.
[190] Maurice SERULLAZ, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, 23.
[191] Bkz. (38), BELL, 351.

Seurat'nın ışık-gölge kullanımındaki ustalığı, özellikle parlak ışık kaynağından en karanlık alana kadar hassas ton değerlerine sahip bulanık görünüşlü desenlerinde (Bkz. Resim 4.2.8) görülür; en karanlık alanda bile ışık huzmelerinin algılanacağı derecede ışıklı görünüşler yaratır. Neo-Empresyonist ressamlar Empresyonist ressamlara nazaran, ışık-gölge ve renk konusuna resimde optik algılamalar yaratmayı hedefleyerek daha bilimsel şekilde yaklaşırlar. Signac'ın ışık kaynağının resmin konusu haline geldiği *Lambanın Altındaki Kadın* (Resim 4.2.9) adlı resmi, yan yana noktalar şeklinde sürülen renklerle odanın içine dağılan ışık yanılsaması ile oluşturulan atmosfer etkisiyle Noktacılık akımı resim anlayışına örnek oluşturur.



***Resim 4.2. 9*** *Paul Signac, Lambanın Altındaki Kadın, 26 x 16,6 cm,1890, Orsay Müzesi, Paris.*

Resimleri kendilerine has üslupsal özellikler barındıran, Paul Cezanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) ve Toulouse-Lautrec (1864-1901) Post-Empresyonist sanatçılar olarak tanımlanırlar ve plastik açıdan, 1888 yılında kurulan Nabiler grubuna dahil sanatçılar olan; Édouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943), Félix Vallotton (1865-1925) üzerinde etkileri olduğu düşünülür. Japon baskılarından da

etkilenen Nabiler, fırça darbeleriyle oluşturdukları lekesel ışık-gölge ve renk etkileriyle, geleneksel resim anlayışına karşı çıkan yapıda resimler ürettiler. 1899 yılında Nabiler grubu dağıldıktan sonra, Édouard Vuillard ve Pierre Bonnard *İntimizm* adında, genelde küçük ölçekli yüzeyler üzerine kendi hayatlarından, yaşadıkları mekânlardan görünüşleri resmettikleri, içsel dünyalarını yansıtan iç mekân resimleri ürettikleri bir resim akımı geliştirdiler.[192] " 'İntimizm', Vuillard ve arkadaşı Pierre Bonnard tarafından, 1890'larda geliştirilen estetik anlayışını tanımlamak için gayriresmi olarak kullanılan bir terimdir."[193] Nabiler grubunun anlayışında da olduğu gibi, resmin bir yüzeye sürülen boya müdahaleleri sonucu yapıldığının altını çizen, yüzeydeki lekesel boya dokularıyla bu özelliği vurgulayan, iç içe geçmiş fırça darbeleri arasında oluşturdukları resim mekânıyla, resim gerçekliğindeki yanılsamadan önce resmin reel katmanı olan boyasal etkilere dikkat çektiler. Bu resimlerde oluşturulan mekân bütünsel algılanacak şekilde yapılanır.



***Resim 4.2. 10*** *Édouard Vuillard, Bir Aile Akşamı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49,5 x 65 cm, 1894-95, Özel Koleksiyon.*

[192] Laura AURICCHIO, **The Nabis and Decorative Painting,** https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm.
[193] Bkz. (38), BELL, 362.

Edouard Vuillard'ın, *Bir Aile Akşamı* (Resim 4.2.10) adlı resminde, en önde siluet olarak görülen karanlıkta kalan bir figür, ardından sol tarafta ellerini kavuşturmuş yere doğru bakan bir adam ve arkadaki masada yine yere doğru eğilmiş bir kadın figürü görülür. Oda, resim mekânının sağ tarafında kalan görünmeyen bir ışık kaynağı tarafından aydınlanır. Karşı duvardaki pencerelerin arkasından görülen karanlık gece görünüşünde, belli belirsiz şehir ışıklarını andıran birkaç fırça darbesi bulunur. Parlak renkler ve hareketli fırça darbeleriyle oluşturulan bu resimde ışık-gölge dahil bir arada bulunan tüm elemanlar kasvetli bir görünüşü aktarmak için kullanılmış gibidir.



***Resim 4.2. 11*** *Pierre Bonnard, Lambanın Yanındaki Genç Kadın, 1923.*

Pierre Bonnard'ın (1867-1947) *Lambanın Yanındaki Genç Kadın* (Resim 4.2.11) adlı lekesel geniş renk alanları ve fırça darbeleriyle oluşturduğu resminde, her imge birbirine geçmiş gibidir ama bir o kadar da birbirinden ayrılır. Resimde, en önde ve sol arka tarafta olmak üzere iki lamba görünür. Duvarlara yansıyan gölgelerden mekânı aydınlatan başka ışık kaynakları olduğu tahmin edilebilir ancak Bonnard'ın görülen gerçeği resme aktarmak gibi bir amacı olmadığı aşikardır. Masanın üzerinde,

sol tarafta duran küllük ve sağ tarafta ne olduğu tam olarak seçilemeyen kırmızı ve açık sarı renk alanları, resimde ışık kaynağı temsili olarak görülen lambalardan bile daha parıltılı durur. Bonnard'ın resim gerçekliğinde nasıl bir temsil oluşturacağından çok, resmi renk ve ışıklı-gölgeli alanlarla plastik bir oyun haline getirdiği söylenebilir.

Fransa'da intimizm anlayışıyla üretilen resimlerle, resimde ifade biçiminde öznel yansımanın yükselişe geçtiği sırada, İskandinav topraklarında çok daha durgun ev içi resimlerini üreten ve intimizm anlayışının içeriksel özelliklerini taşıyan bir ressam varlık gösterir. Bu ressam, kendisiyle ilgili olanı gözlemleme dürtüsüyle üreten, resimleri yaşamından izler barındıran, yaşadığı evlerden yola çıkarak durgun bir atmosfer etkisiyle oluşturduğu iç mekân resimleri üreten, Danimarkalı ressam Vilhelm Hammershøi'dur (1864-1916).

Vilhelm Hammershøi'nun *Günışığı ya da Günışığında Dans Eden Toz Parçaları* (Resim 4.2.13) adlı resmi onun başyapıtlarından sayılır. Pencereden giren yoğun gün ışığıyla aydınlanan odanın görünüşü enerjik, fakat bir o kadar da dingin bir atmosfer etkisine sahiptir. *Enteriyör, Strandgrade 30* (Resim 4.2.12) adlı resminde ise muhtemelen batmak üzere olan akşamüstü güneşinin yaydığı loş ve sıcak ışığın odayı doldurduğu, çok daha zayıf ışık şiddetinin getirdiği belirsiz hisler eşliğinde dingin bir mekân görünüşü bulunur. İki farklı resimde, aynı açıdan ve neredeyse aynı mesafeden resmedilen evin aynı köşesi, farklı ışık durumlarının mekâna tesirinin yarattığı farklı duygusal atmosferleri resmetmenin bahanesi olmuş gibidir. Bu resimler, öncelikle Hammershøi'nun iç dünyasını yansıttığı en özel mekân olan yaşadığı evi resmetmesiyle ilgilidir ancak yadsınamaz bir şekilde resimlerin çıkış noktasının ışık çeşitlerinin mekânda yarattığı farklı duygusal atmosferlerle ilgili olduğu söylenebilir.

Resimlerini oluşturma sürecinde belli bir kurgu dahilinde çektiği fotoğraflardan yararlandığı bilinen Hammershøi'nun resimleri için fotoğraf yalnızca bir referanstır; Hammershøi, fotografik görünüşü doğrudan kendi resimsel evrenine uygular ve resme yansıttığı içsel dünyası resmin her köşesinde kendini belli eder.[194] Hvidt, genelde

[194] Annette Rosenvold HVIDT (2020), **Living Inside The Painting - Hammershoi and Intimism,** içinde **Hammershøi and Europe**, 197.

mahremiyet barındıran ev içlerine ait görünüşlerden oluşan intimist anlayışa sahip bu resimlerin, aktarılmak istenen duygu ve görüntüleri doğrudan ve samimiyet hissi uyandırarak öznel yansımalarla ifade ettiğini dile getirir.[195] Bu resimler, kurgulanan mekânın görünüşünden çok, öznel yansımaları barındıran, öznenin gerçekliğinin resim gerçekliğine karıştığı içkinliğiyle öne çıkar. Hammershøi'nun neredeyse tüm iç mekân resimlerinde bulunan kapılar ve dışarının gözlemlenebildiği açık pencereleri resmetmeye olan ilgisinin, ev mekânının iç-dış arasında var olabildiğine dair fikre uzandığı söylenebilir. Bell, Hammershøi'yu, 17.yy.da Velazquez ve Vermeer'in ürettiği iç mekân resimlerini, 19.yy.da, yaşadığı iç mekânları duyumsal bir sadelikle resme dönüştürerek devam ettiren kişi olarak görür.[196]



***Resim 4.2. 12*** *Vilhelm Hammershøi, Günışığı ya da Günışığında Dans Eden Toz Parçaları, 70x59 cm, 1900, Ordrupgaard Müzesi, Kopenhag.*

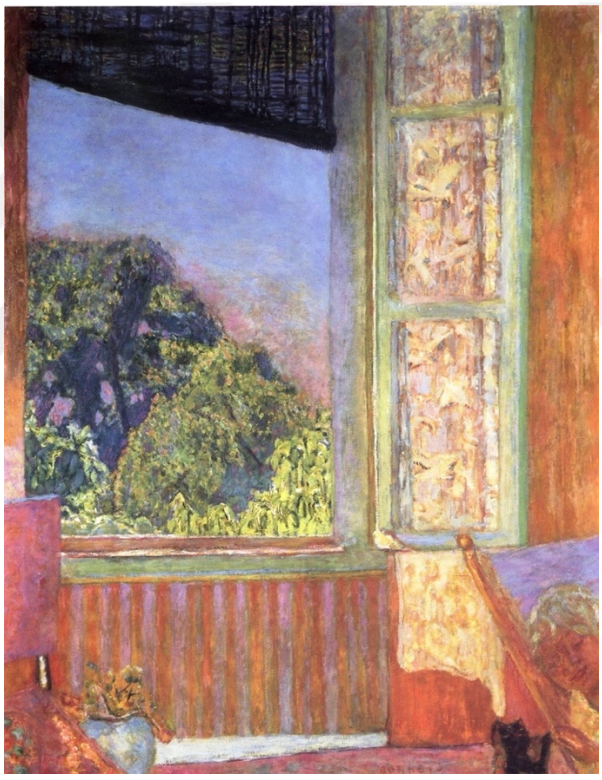


***Resim 4.2. 13*** *Vilhelm Hammershøi, Enteriyör, Strandgrade 30, 51,8 x44 cm, 1906, Tate Müzesi, Londra.*

İçerik açısından intimizm anlayışıyla benzerlikler taşıyan Hammershøi'nun resimlerine biçimsel olarak bakıldığında; canlı renklerle fırça darbelerinin belirgin olduğu resimler üreten intimist ressamlar Bonnard ve Vuillard'a kıyasla, kroması

[195] A.g.k., 202.
[196] Bkz. (38), BELL, 356.

düşük açık-koyu tonlardaki renklerle ışık-gölge temsili yaratarak belirgin şekilde algılanan mekânlar oluşturduğu görülür. Hammershøi'nun neredeyse monokrom renk düzeniyle kurguladığı resimlerine kıyasla Bonnard'ın resimleri birer renk cümbüşüdür. Hammershøi'nun resimlerindeki ışığa bakıldığında, onun fiziksel dünyada gözlemlediği ışığı öznel yorumlamalar eşliğinde tasvir etmeye çalıştığı gözlemlenirken, Bonnard'ın *Açık Pencere* (Resim 4.2.14) adlı resminde de görüldüğü üzere, onun resimlerindeki ışık, parlak renklerin ışıklılığıyla düzenlenerek, her bir fırça darbesi arasına sıkışmış bir şekilde kendini gösterir.



***Resim 4.2. 14*** *Pierre Bonnard, Açık Pencere, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 118,1 x 95,9 cm, 1921, Phillips Koleksiyonu, Washington.*

Hvidt, Bonnard'ın kullandığı parlak renklerle, doğaya bakışını samimi bir şekilde ifade ettiğini ve resim yüzeyinde kullandığı kalın boya sürüşleriyle tasvir ettiği resim mekânının fiziksel gerçekliğe taşan yanıyla da izleyiciyi onun öznel/özel mekânına davet eden bir yanı olduğunu dile getirir.[197] Bonnard'ın resimlerindeki mekân yalnızca

[197] A.g.k., 203.

rasyonel bir görsel algılamayla kavranamaz; onun resimlerini algılamak için görme duyusunun ötesinde diğer duyuları da içeren bir algılama gereklidir.[198]



***Resim 4.2. 15*** *Harald Slott-Moller, Alacakaranlık, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58 x 81 cm, 1918, Ribe Sanat Müzesi, Ribe.*

Sembolistlerin etkisinde kalan bir başka Danimarkalı sanatçı Harald Slott-Møller (1864-1937), *Alacakaranlık* (Resim 4.2.15) adlı resminde, alacakaranlık vaktinde, karanlık bir iç mekânda oturan iki figürün pencereden dışarı uzayan manzarayı izledikleri görülür. Slott-Møller, 1980'lerde resimde natüralist gerçekçilik anlayışının icra edilmesi gerektiğini savunan bir gruba mensuptu.[199] Resimde kurguladığı mekân, nesnel-natüralizm anlayışıyla resmedilmiştir ancak resmin yansıttığı zaman ve bu doğrultuda varlık gösteren ışık-gölge temsili, resimde romantik bir atmosfer de yaratır. Hammershøi'nun resminde de olduğu gibi, durgun, dingin bir mekân sunar; ev içinde, açık pencerenin eşiğinde oturan figürler eşliğinde görülen iç mekânın dış mekân ile geçişli birlikteliği bu resimde de vurgulanır.

---

[198] A.g.k., 203.
[199] Sigurd SCHULTZ (2014), Harald Slott-Møller, https://biografiskleksikon.lex.dk/Harald_Slott-Møller.

Vilhelm Hammershøi ile aynı dönemde İskandinav topraklarında yaşayan ancak Hammershøi'nun sade ifade biçimine oldukça uzak bir anlayışla resim gerçekliğini bambaşka bir ifade diliyle oluşturan biri vardır; bu kişi Norveçli ressam Edward Munch'tur (1863-1944). Yaşamının bir döneminde Paris'te yaşayan Munch bu dönemde, Manet, Seurat ve Nabiler'in resimlerinin etkisi altında kalır ancak daha sonra sembolist anlayışı barındıran ve dışavurumculuğun öncüsü sayılan resimsel eğilimleriyle, kendine özgü bir ifade biçimi yaratma yolunda ilerlemeye devam eder.[200]



***Resim 4.2. 16*** *Edward Munch, Saint-Cloud'da Bir Gece, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64,5 x 54 cm, 1890, Ulusal Sanat Müzesi, Oslo.*

[200] Jean CASSOU, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,** Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş 115,116.

Edward Munch'un *Saint-Cloud'da Bir Gece* (Resim 4.2.15) adlı resminde, gece yarısı ay ışığının odanın içine dolduğu bir anda odadaki pencerenin kenarında yalnız başına oturan bir adam görülür. *Saint-Cloud'da Bir Gece* resmini yaptığı yıl içerisinde yazmış olduğu ve daha sonradan da Munch'un manifestosu olarak yorumlanan notlarda şöyle bir cümle bulunur: "İç mekânlar artık resmedilmemelidir. Okuyan insanlar ve örgü ören kadınlar. Nefes alan, hisseden, acı çeken ve seven canlı insanlar olmalı."[201] İç mekân resimlerinin teatral ve yalnızca hoş sahneleri betimleyen resimler olmaktan çıkıp gösterilmekten pek de hoşlanılmayan negatif duyguların da yansıtılabileceği bir resim türü olması gerektiğini savunur. Munch, *Saint-Cloud'da Bir Gece* resmini babasının ölümünden sonra bu duruma bir tepki olarak resmettiğini ve resimde pencere kenarında oturan figürün, anımsadığı kadarıyla yansıtmaya çalıştığı babasının bir temsili olduğunu dile getirir. "Ancak resim en derinlerde Munch'un kendi ruh halini yansıtmaktadır: keder, yalnızlık ve melankolinin bir görüntüsü olarak yorumlanabilir."[202]

Empresyonizm'den itibaren resim plastiğinde yaşanan radikal değişim ve gelişmeler, 20.yy.da ortaya çıkacak birden çok farklı anlayışa sahip akımın habercisi gibi görülebilir. O zamana kadar yaşanan gelişmelerden ve özellikle Munch'un ifade biçiminin de etkisi altında kaldıkları görülen; Ekspresyonizm/Dışavurumculuk ve bu bağlamda ortaya çıkan Fovizm akımı ve Alman Dışavurumcu sanatçılarının oluşturduğu Köprü ve Mavi Süvari gruplarının ürettiği resimlerde fiziksel mekândaki ışık-gölge temsilinden öte, parlak renklerle duyguların dışavurumunu amaçlayan rengin ışıklılığını barındıran resimler üretilmiştir. Read bu akımı, "Ekspresyonizm, ifadecilik, doğadaki nesnel olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanattır."[203] şeklinde tanımlar. Henry Matisse'in (1869-1954) *Açık Pencere, Collioure* (Resim 4.2.17) adlı resmi, gerçekçi anlatımdan uzak bir biçimde, duyguların yönettiği bir ifade biçimiyle, yüzeye canlı renklerle müdahaleler yapılarak oluşturulan dışavurumcu eğilimle yapılmış Fovist akım resmine örnek verilebilir.

---

[201] Kasper MONRAD (2020), **Hammershøi and Europe**, Ed. Sven Bjerkhof, 95.
[202] A.g.k., 95.
[203] Bkz. (52), READ, *Sanatın Anlamı*, 103,104.



***Resim 4.2. 17*** *Henri Matisse, Açık Pencere, Collioure, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55,3 x 46 cm, 1905, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.*

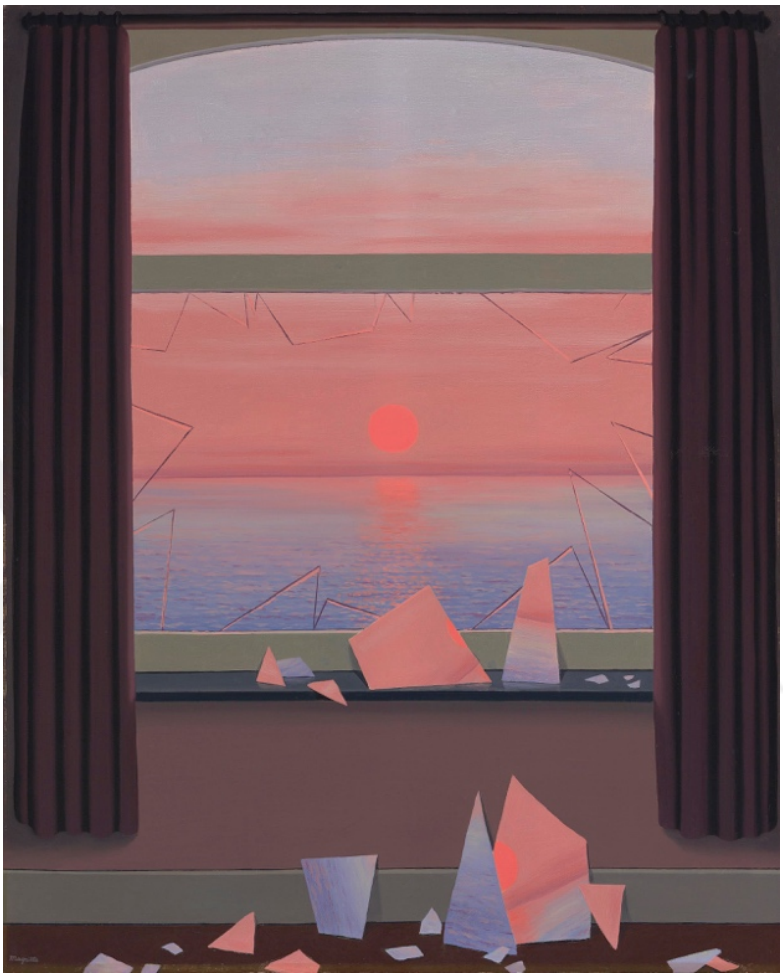
Matisse, 1909'da yazdığı "Ressamın notları" adlı yazısında şunları dile getirir; bu sözler onun resminde, duygularının dışavurumunu da içeren öznel yansımasının ne derece önem teşkil ettiğinin altını çizer niteliktedir:

> "Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekân, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda bir payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektedir."[204]

20.yy.a kadar doğadan referansla yeniden üretilen işler artık resim yüzeyi içinde resmin elemanlarının birbirleriyle ilişkisel bir düzen oluşturduğu soyut bir gerçeklik

[204] Lionel RICHARD, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra vd., 23.

yaratmaya başlar. Dünyaya bakışı değişen ressam öznenin, resimle kurduğu ilişki de bu bağlamda değişerek kendini birçok farklı biçimde göstermeye başlar.



***Resim 4.2. 18*** *Rene Magritte, İmgeler Dünyası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 80,6 cm, 1950, Özel Koleksiyon.*

Resimlerinde genellikle reel nesne temsillerini gerçeküstü bir kurgu oluşturacak şekilde kullanarak sürreel görünüşler yaratan Sürrealizm akım sanatçısı Magritte, dünyayı kendi dışımızda gördüğümüzü ve bu görünüşü yalnızca kendi içimizde anlamlandırdığımız bir dünya temsiline sahip olduğumuzu söyler.[205] *İmgeler Dünyası* (Resim 4.2.18) adlı resimde, odanın içindeki açık pencereden görülen bir gün batımı manzarası ve bu manzara görünüşünün kırık cam parçaları biçiminde odanın içine

[205] Harry TORCZYNER, **Magritte, Ideas and Images,** 156.

döküldüğü bir kurgu görülür. Penceredeki manzara ve o görünüşten kırılıp iç mekâna dökülen parçalarla eşzamanlı gerçeklikler sunar. Çoklu mekân algısını, görülen gerçekliğe yakın bir şekilde kurduğu iç-dış mekân karşıtlığı ve gerçekte mümkün olmayan cam kırıklarındaki manzara görünüşünün birlikteliğiyle gerçeküstü bir biçimde ifade ederek oluşturur. Gün batımının kızıl görünüşünün verdiği huzurlu his ve kırık cam parçalarıyla içeri dökülen gerçeklik kırıntılarının yarattığı belirsiz hisler resimde tekinsiz bir atmosfer etkisi oluşturur.

Yaşadığı dönemde Avrupa resminde ortaya çıkan hiçbir akımla anılmayı kabul etmeyen ancak biçimsel olarak ve içerikte aktardığı yalnızlık, iç sıkıntısı gibi modern kent hayatının insanına dair duyguları konu etmesiyle Gerçekçilik akımı ve Dışavurumcularla ilişkilendirilebilecek özellikte resimler üreten Amerikalı bir ressam vardır: Edward Hopper (1882-1967)[206]. Hopper, sanayileşmenin ve savaşın etkilerinin yaşam üzerinde bıraktığı bunalımlı ve melankolik hissi barındıran biçimde Amerikan gündelik hayatına dair görünüşleri, şehir sokaklarını, dükkân içlerini, ev içlerini, iç-dış mekân geçişliliğini gösteren bir şekilde resmettiği mekânlar kurgulamıştır. Hopper'ın resimleri yabancılaşma kavramıyla ilişkilendirilir; yabancılaşma kavramı, "Batı kültüründe insanların psikolojik ve ekonomik açılardan hem birbirlerinden hem de doğal dünyadan nasıl koptuklarını..."[207] tanımlayan bir kavramdır. Hopper fiziksel dünyanın gerçekliğinden yola çıkan ancak onu birebir kopyalamaktan çok uzak üretimler gerçekleştirmiştir. Resimlerini kelimelerle ifade etmekten pek hoşlanmazdı, çünkü kelimelerle ifade edilemeyecek kadar kompleks bir zihinsel sürecin sonucu olduklarını, resim varlığının kendisini görsel olarak yeterince iyi ifade ettiğini düşünürdü.[208]

[206] Bkz. (91), FLEMING ve HONOUR, 804.
[207] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 107.
[208] Lloyd GOODRICH, **Edward Hopper**, Ed. S. Fox Milton, 129.



***Resim 4.2. 19*** *Edward Hopper, New York'da Oda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,6 x 93 cm, 1932, Sheldon Sanat Müzesi, Nebraska.*

Edward Hopper, *New York'da Oda* (Resim 4.2.19) adlı resmini geceleri şehir sokaklarında yürürken gözlemlediği ışıklı iç mekânlardan esinlenerek ürettiğini ancak bu resmin spesifik bir ev, sokak ya da mekân olmadığını, uzun bir süreç boyunca gerçekleşen izlenimlerinin bir sentezi sonucu oluşturduğunu dile getirir.[209] *New York'da Oda* adlı resimde, sokaktan ya da karşı daireden gözlemlenen bir ev içi manzarası vardır. Dışarıdaki gece karanlığını hissettiren bir şekilde soğuk gri bir renkle boyanmış binadaki açık pencerenin ardından görülen, gazete okuyan bir adam ve sıkkın bir görünüşle piyanonun tuşlarına dokunan bir kadın görülür; figürlerin içinde bulunduğu oda tavandan yayılan soğuk sarı bir ışıkla aydınlanmaktadır. Bu resim, soğuk-sıcak ışık, ev-ev olmayan, içerisi-dışarısı ve kontrastlı ışık-gölge karşıtlıklarının hepsini barındırır.

Hopper, o güne kadar üretilmiş neredeyse bütün sanat eserlerinin içeriğinin, büyük oranda bilinçdışının etkisinde üretildiğini, bilincin de büyük oranda resmin biçimsel

[209] A.g.k., 129.

kurgusunda etkisi olduğunu ve resim varlığının mükemmel haline gelebilmesinin tek yolunun ressamların yaşamla, doğanın fenomenleriyle daha yoğun ve dolaysız şekilde ilgilenmeleri, hemhal olmalarından geçtiğini düşünüyordu.[210] Bu düşünce, resmi biçimsel kurgu ağırlıklı üreten Kübizm, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi akımlara bir eleştiri olarak görülebilir. Hopper'ın resim hakkındaki görüşlerini dile getirdiği, 1933'de Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleşen retrospektif sergisinin kataloğunda "Resim Üzerine Notlar" başlığıyla yayınlanan şöyle bir ifadesi bulunmaktadır:

> *"Resim yaparken amacım her zaman doğaya dair en samimi izlenimlerimi mümkün olan en doğru şekilde aktarmak olmuştur. Eğer bu amaca ulaşılamazsa, denilebilir ki, resim sanatının diğer ideallerinde ya da insanın diğer faaliyetlerinde de mükemmellik sağlanamaz.*
>
> *Bazı çağdaş sanat akımlarındaki eğilim, ama hiçbir şekilde hepsi değil, bu ideali reddediyormuş gibi görünüyor ve bu da bana tamamen resmi dekoratif bir resim anlayışına yöneltiyor gibi geliyor. Belki de bu ifadeyi biraz daha netleştirmek ve birbirine zıt gibi görünen eğilimlerin her birinin diğerinden bir parça içerdiğini söylemek gerekir.*
>
> *Duygularımı benim için mümkün olan en uygun ve etkileyici biçimde sunmaya çalıştım. Resmin teknik engelleri belki de bu biçimi zorunlu kılıyor. Aynı zamanda kişiliğin getirdiği sınırlamalardan da kaynaklanıyor. Yapmaya çalıştığım basitleştirmeler bunlardan biri olabilir.*
>
> *Çalışırken, her zaman en çok ilgilendiğim vizyonumun bir parçası olmayan unsurların rahatsız edici bir şekilde işin içine girdiğini ve ilerledikçe bu imgelerin eserin kendisi tarafından kaçınılmaz olarak yok edildiğini ve değiştirildiğini görüyorum. Bu çürümeyi önleme mücadelesi, sanırım, keyfi biçimlerin yaratılmasına daha az ilgi duyan tüm ressamların ortak kaderidir.*
>
> *Büyük ressamların, akıllarını bir usta gibi kullanarak, istemsizce boya ve tuval aracını duygularının bir kaydı haline getirmeye çalıştıklarına inanıyorum. Bu büyük amaçtan herhangi bir sapma beni sıkıntıya sürüklüyor."*[211]

Hopper resimlerinin çoğuna, günün belli bir zamanını ve ışık kaynaklarını belirten isimler vermiştir: *Gündüz Güneşi (1952), Kafeteryada Güneş Işığı (1958), Şehirde Bir Gündüz Vakti (1944) ve Güneşin Altındaki Kadın (1961), İkinci Kademe Güneş Işığı (1960).* Güneş ışığını yani doğal ışığı resmetmeye olan bu tutkusunun yanı sıra, gece

[210] A.g.k., 164.
[211] A.g.k., 161.

manzaralarında resmettiği iç mekânlar üzerinden yapay ışığı resmetmeye karşı da büyük bir tutkusu olduğu söylenebilir.



***Resim 4.2. 20*** *Edward Hopper, Gündüz Güneşi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101,9 x 71,5 cm, 1952, Columbus Sanat Müzesi, Ohio.*

Yatakta oturan ve bakışları pencereden dışarıya doğru uzayan bir kadın figürünün yer aldığı *Gündüz Güneşi* (Resim 4.2.20) adlı resimde, gündüz vakti yoğun gün ışığının aydınlattığı bir oda görülür. Parlak ışığın yarattığı enerjik görüntüye rağmen, resmi oluşturan şeylerin bir aradalığının yarattığı kompleks bir his vardır: İç-dış, ışık-gölge kontrastını barındıran bu resim, Hopper'ın resimleriyle ilişkilendirilen yalnızlık, yabancılaşma, melankoli hislerinin tümünün bir yansımasını barındırır. Işık, Hopper'ın resimlerinde büyük önem teşkil eder.

Hopper gibi, resimlerinde savaş ve sanayileşme sonrası yaşanan bunalımlı dönemin etkileri hissedilen, Amerikan hayatına ve evlerine dair, durgun ve bir o kadar da gerilimli atmosferlere sahip resimler üreten etkileyici bir ressam daha vardır: Bu sanatçı Andrew Wyeth'dir (1917-2009). 1965 yılında verdiği bir röportajda "Edward Hopper'a o dönemde yaşayan tüm ressamlardan daha fazla hayranlık duyduğunu itiraf

etmiştir -sadece eserleri için değil-, Amerika'nın kendi başına ayakta durabileceğini gerçekten hisseden tanıdığım tek insan olduğu için."[212] demiştir. Hopper ölmeden önce onunla yaptığı son konuşmada Hopper'ın kendisine; "Andy. Beni ilgilendiren tek şeyin güneşin beyaz bir duvara nasıl vurduğu olduğuna karar verdim"[213] der. Hopper'a büyük ilgi duyan Wyeth'in resimleriyle Hopper'ın resimleri arasında içeriksel bir ilişki bulunur. Wyeth, yalnızlık ve bunalımlı atmosferler barındıran, hem durgun hem de gerilimli hisler içeren resimlerinin çoğunu dış mekânla geçişlilik kuran iç mekânlarda kurgular. Resmin plastiğinde onları birleştiren öğe ise kuşkusuz ışığı takip etmeye olan hayranlıklarıyla ve resmin atmosferine etki etmesi amacıyla ustalıkla kullanıyor olmalarıyla, ışık-gölgedir.

Andrew Wyeth, resimlerinin çoğunlukla anılarıyla ilgili olduğunu defalarca dile getirmiştir. Özellikle son dönemlerine doğru figürsüz mekân resimlerine ağırlık verir ve resimlerindeki insan temsillerinin yavaş yavaş yok olmaya başlaması, gerçek hayatta verdiği kayıplar ve yas hissinin resme yansıması olarak yorumlanır. Resimlerinde sıklıkla kullandığı pencere, kapı ve bunların beraberinde iç-dış karşıtlığıyla oluşan sınırların ölümle yaşam arasındaki ilişkiyi temsil ettiği düşünülür. Knutson, "Wyeth'in sanatı özünde nesneler, beden ve hafıza arasındaki karmaşık kesişimleri inceler ve anıları tetikleyen şeylerin ortak deneyimini araştırır."[214] der. Knutson (2005), Wyeth'in resimlerinin izleyici tarafından kolayca sindirilen ve erişilebilen yapısının; ölüm ve kayıplardan sonra yaşanan yas gibi kavramları, sessizliği yansıtan mekân atmosferlerinde barındırarak evrensel bir deneyimi resme aktarıyor olmasından kaynaklandığı şeklinde yorumlar.[215]

Andrew Wyeth'in *Onun Odası* (Resim 4.2.21) ve *Renfield* (Resim 4.2.22) adlı resimlerindeki mekân görünüşleri, yaşam bu mekânları az önce terk etmiş gibi bir his verir. *Onun Odası* resminde akşam üzeri güneşinin yumuşak ışığının içeri düştüğü, ışıklı bir gölge atmosferine sahip bir oda görülür. Masanın üzerinde duran ve üzerine düşen ışıkla parlayan bir deniz kabuğu görülür. Bu mekân Wyeth ve eşi Betsy'nin

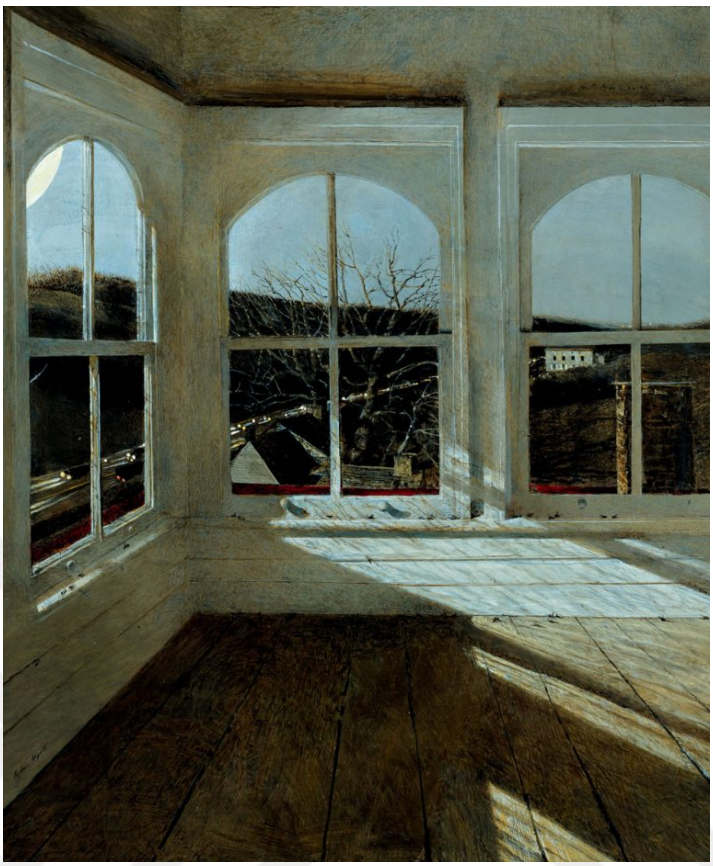
[212] Anne Classen KNUTSON (2005), **Andrew Wyeth: Memory & Magic***, 33*.
[213] A.g.k., 33.
[214] A.g.k., 45.
[215] A.g.k., 47.

Maine koyunda bulunan evlerinin içinden bir görünüştür ancak aynı zamanda Betsy'nin portresi niteliğindedir. Betsy'nin diktiği pencerelerdeki pembe perdeler ve sevgiyle seçilen deniz kabuğu gibi objelerle kurgulanmıştır.



***Resim 4.2. 21*** *Andrew Wyeth, Onun Odası, Panel Üzerine Tempera, 60,5 X 121 cm, 1963, Farnsworth Sanat Müzesi, Rockland.*

Açık kapı ve dışarısını net bir şekilde gösteren pencerelerle, içeriden dışarıya bakılan ve dışarıdan içeriye sızan ışıkla aydınlanan oda ile, resim kurgusunda iç mekân ve dış mekân temsiline neredeyse eşit bir şekilde yer vermiştir. Bahsedilen durum, *Renfield* adlı resmi için de geçerlidir. Bu resimde farklı olarak odaya sızan ay ışığının bir kısmı sol tarafta bulunan pencereden gözükmektedir. Görülen gerçekliğin birebir temsil edilmediği ancak sanki her parçasıyla gerçeği temsil eden bir görünüşmüşçesine doğal bir biçimde oluşturulmuş bu resim, Wyeth'in hayalci bakışını ve belki bir parça da gerçeküstü ifadesini içerir. Ay, mümkün olandan çok daha yakında, neredeyse güneş kadar parlak ve net bir şekilde resmedilmiştir. Resimdeki mekân, odadaki pencerelerden dışarıdaki yoldan geçen araba ışıklarının bile net bir şekilde görülebildiği bir manzarayı içerir ve dışarıdan gelen ışığın keskin bir şekilde odaya tesir ettiği, durgun ve melankolik bir atmosfere sahiptir. Dışarıda tüm hızıyla devam eden hayata karşıt, boş odadaki hiçlik durumunun yarattığı kontrast resmi oldukça etkileyici kılar.



***Resim 4.2. 22*** *Andrew Wyeth, Renfield, Panel Üzerine Tempera, 86 x 71 cm, 1961, Özel Koleksiyon.*

1950'lerde Madrid'de, Antonio Lopez Garcia (1936-…), Maria Moreno (1932-2020), Francisco Lopez Hernandez (1932-2017), Julio Lopez Hernandez (1930-2018), Esparanza Parada (1962-2011), Amalia Avia (1930-2011) ve Isabel Quintanilla'dan (1938-2017) oluşan, kendilerini Madrid Realistleri (İsp. Realistas de Madrid) olarak tanımlayan yedi kişilik bir sanat hareketi ortaya çıkar.[216] Franco Diktatörlüğü olarak geçen dönemde, iç savaşın oluşturduğu korkutucu şartlara maruz kalan dönemin sanatçılarının her biri bu gerçekliği resimlerinde farklı bir şekilde ifade etmişlerdir. "Madrid Realistleri maddi olarak göz kamaştırıcı bir gerçekliğin yerine kasvet ve üzüntü ile beslenen bir gerçeklik ortaya koymuşlardır."[217] 1960'ların sonuna doğru ülkedeki sosyal ve siyasal baskı azalmaya başlamış ve 1975 yılında Francisco Franco'nun ölümüyle birlikte sonlanmıştır;[218] bu durumun Madrid Realistlerinin resimlerinde de yansıdığı söylenebilir. Isabel Quintanilla'nın *Dikiş Odası* (Resim

[216] Dilara BOZDAĞ, **Çağdaş İspanyol Resmi'nde Monokrom İç Mekân Kompozisyonları,** 27.
[217] A.g.k., 29.
[218] A.g.k., 35.

4.2.18) adlı resminde, masa üzerinde sarı bir lambanın odayı aydınlattığı, gündelik hayata ait, durgun atmosferli bir iç mekân sahnesi görülür. Quintanilla bu resminde, evdeki odanın tüm detaylarını olduğu gibi resmetmiş, bu doğrultuda resimdeki ışık-gölge kullanımını da fiziksel gerçekliktekini birebir temsil edecek şekilde kullanmıştır. Lambadan tavana ve zemine yansıyan ışığın beraberinde oluşan gölgeler organik formlar oluşturarak kompozisyonun elemanı haline gelirler. Resim, 17.yy. enteriyör resimlerinde olduğu gibi, sol tarafta incecik bir yer kaplayan kapı imgesi sayesinde, izleyiciyi kapının eşiğinde konumlandıran ve resme davet eden bir açıdan kurgulanmıştır. Odalar arası ilişki kurulması bağlamında, sol tarafta yer alan aynadaki yansıma ve resmin merkezinde yer alan, karanlık geceye bakan pencere elemanı sayesinde, resim birden fazla mekân algısı ortaya koyduğu gibi, iç-dış ilişkisini de içerir. Resimdeki ışıklı alanlar, mekânın geometrisini ortaya koymakta, mekânı neredeyse dokunma hissi ile kat etmektedir.



***Resim 4.2. 23*** *Isabel Quintanilla, Dikiş Odası, Tuval Üzerine Yağlı Boya,100 x 82 cm, 1974, Isabel Quintanilla koleksiyonu, Madrid.*

# 5. ESERLER

***"Penceredeki lamba, evin gözüdür."***[219]
*Gaston Bachelard*

Metin boyunca örneklendirilen iç mekân resimlerinin kimi insana, kimi yalnızca mekândaki ışık durumuna, kimi de mekânda kurgulanan olaylar silsilesine odaklanmıştır. 21.yy.da gelinen noktada düşünsel ve bilimsel gelişmelerin etkisinde, mekân artık onu oluşturan atomlardan, bu atomların titreşimine kadar varoluşsal bir parçalanma bakımından, çok daha soyut bir şekilde irdelenerek sanatta ifade bulan bir kavram olmaya başlamıştır. Her nasıl ele alınırsa alınsın, kıyısından köşesinden irdelenen ve ev ile ilişkilendiren iç mekân konusu öznelliğin bir yansımasını içerir. Tabi ki insanın habitusunun ve öznel dünyasının, kültürel ve toplumsal etkilerle birlikte geliştiğini unutmamak gerekir. Belki de bu sebeple, günümüzde, küreselleşen dünya ve ortaklaşan yaşantılar sebebiyle, benzer etkiler altında kalarak kendini inşa eden insanlar, öznelliğin yansımasını içeren ev içi resimlerine baktıklarında kolaylıkla kendi hayatlarından bir parça bulabiliyordur.

Ev içi görünümlerini konu edinen enteriyör janrının doğuşu 17.yy. olarak kabul edilir. O dönemde üretilen enteriyör resmi ile günümüzde üretilen resimler arasında biçim-içerik açısından farklılıklar vardır. 17.yy. enteriyör resmi, figürlerin ve nesnelerin sembolik anlamlar taşıdığı, o çağın gündelik yaşantısına ve çağın şartlarına dair ipuçları taşıyan, içerdiği tüm elemanların belirli bir biçimde gösterildiği sahneler şeklinde kurgulanırdı. Günümüzde enteriyör resmi, sanatçının anılarına veya hayallerine dair bir görünüş şeklinde, belirli ya da belirsiz çok farklı biçimlerde ifade bulabilir. Günümüzde üretilen enteriyör resimleri, içinde bulunduğumuz çağın yaşamına dair gerçekçi bir görünüş sunma amacıyla yapılabileceği gibi sanatçının ev kavramına dair imgeleminin soyut bir dışavurumu olarak da kendini gösterebilir.

[219] Bkz. (33), BACHELARD, 65.

Bu eser metinde sunulan resimlerdeki ev, kimi zaman evin içinden kimi zaman da evin dışından izlendiği bir konumdan kurgulanmıştır. Her iki bakış açısından da resim mekânı, iç ve dış mekân arasındaki geçişliliği gösterme ya da hissettirme kaygısıyla düzenlenmiştir. İzleyiciyi gözetleyen konumuna yerleştiren bu resimlerde dışarıdan gözlemlenen ev, kimi zaman akıllardaki ideal güvenli evin sembolüdür, kimi zaman ise kişinin iyi/kötü ev deneyimlerini anımsatan, hafıza katmanlarına açılan bir portal işlevi görür.

İçeriden bakışla içeriyi yansıtan iç mekân resimleri (Resim 5.1, Resim 5.2, Resim 5.3) bu eser metninden önce üretilen ancak metnin içeriğiyle ilişki kuran ve sonradan bu konuda üretilmiş eserlerin de başlangıç noktası sayılabilecek eserlerdir. *Keder* (Resim 5.1) adlı resimde aydınlık bir iç mekândan pencereden uzayan dışarının karanlığına doğru ilerleyen bir mekân kurgusu bulunmaktadır. Benzer biçimde kurgulanan *Bekleyiş* (Resim 5.2) adlı resimde ise pencerenin ardındaki karanlıkta parlayan iki pencerenin yaydığı ışık anımsanır. *Düş* (Resim 5.3) adlı resimde dışarıyla bağ kurmaya yarayan, pencere, kapı gibi hiçbir geçişli yüzey bulunmaz, ancak iç mekânın farklı yansımalarla kırıldığı ve kendi içine kapanmış bir iç mekâna dönüştüğü söylenebilir. 2017'de üretilen *Duvar* (Resim 5.4) adlı resim ile birlikte, mekân kurgusu dış mekândan iç mekâna bakış üzerine kurgulanmaya ve iç/dış mekân geçişliliği fikriyle şekillenmeye başlamıştır. Birden çok yaşamı bir arada barındıran bir apartman yaşantısının temsilini içeren bu resimde, her ev farklı duygu durumlarını çağrıştıran bir biçimde, farklı ışık-gölge kurgusu ve renkler ile betimlenmiştir. Bu resim, eser metni fikrini doğurmuştur. Bu resimden sonra eser metni ile eş zamanlı olarak üretilen resimler, eser metninde yapılan araştırmaların etkisiyle mekânda iç-dış geçişliliği ve ışık-gölge etkileri üzerine düşünülen, gece vaktinde yapay ışığın mekândaki etkilerini öznenin duygu durumuna etkisi üzerinden inceleyen, karanlık ve aydınlığın anlamı sorgulayan bir bakış açışıyla şekillenmiştir.

"Mekânda İç-Dış Ayrımı" bölümünde bahsedildiği gibi, ne ev kapalı bir kutudur, ne de iç mekân ve dış mekân birbirinden katı sınırlarla ayrılan bir yapıya sahiptir. Bu eser metninde sunulan resimlerde aktarılmak istenen de bu geçişlilik halidir. Geçişlilik halinden kastedilen, perdenin arkasındaki ışığın gözlemlenmesinin oradaki hayata dair

bir ipucu vermesi ve bakışlarla delinen şeffaf sınırdan geçilip izleyicinin kendi ev deneyimine dair sorgulamalara uzanmasına doğru giden, mekânlar arası bir ilişki kurulması halidir. Ev; iç, sıcak, güvenlik, belirlilik gibi kavramlarla ilişkilenirken, sokak; dış, soğuk, tekinsizlik, belirsizlik gibi kavramlarla ilişkilenir. Ancak hayatta iç ve dış mekânlar tam tersi açıdan da deneyimlenebilir. Sokak, kimileri için evden daha güvenlidir ve evin penceresinden yansıyan sıcak ışığın ardında çok daha tekinsiz şeyler yaşanıyor olabilir. Bu ikiliğin ve belirsizliğin yarattığı gerilim resimlerdeki mekânlarda da aktarılmak istenmiştir. Resimlerdeki, sıcak-soğuk ışık ve renk, iç-dış ve ışık-gölge kontrastlığı gibi karşıtlıkların birlikteliği de bu gerilimli, tekinsiz atmosfer etkisini destekler.

Bu eser metninde sunulan bazı resimlerdeki ışık gölge kurgusu sinematografik bir etkiyi çağrıştırır. Metinde yer yer belirtildiği gibi sinemadaki ışık kurgulama biçimleri, Caravaggio, Leonardo gibi ressamların resimlerinden esinlenilerek geliştirilmiştir. Ancak günümüzde tam tersi bir etkiden söz edilebilir. Kültürel gelişim boyunca maruz kalınan sinematografik görünüşler ve bu görünüşlerin içerdiği ışık-gölge kurgularının mekâna tesiri bağlamında içerikle kurulan anlamsal bağın günümüz insanının bilincinde ve bilinçdışında yer etmesi sebebiyle, sinemada kullanılan ışık-gölge kurgularının resim mekânına yansıdığı söylenebilir. Resim mekânında da sinemada kurgulanan sahnenin psikolojik ve fiziksel atmosferini oluşturacak spesifik bir ışık düzenlenmesi yapılmasına benzer bir ışık kurgusu yapılabilir. Sinemada, alttan verilen ışığın gerilim sahnelerinde kullanılması, geçmişi hatırlatan sahnelerde puslu bir ışık kullanılması gibi, ressam da aktarmak istediği sahneyi belli etkiler ışığında kurgulayabilir. Gündelik hayatta her türlü ışık durumunda her türlü şey yaşanabilir; ancak görsel kültürün getirdiği bilgi sebebiyle, belli ışık durumlarının belli duygu durumlarıyla ilişkilendirilmesi genel kabul meselesidir. Bu sebeple ressam da buradan gelen bilgiler etkisinde kalır ve bu etkiler de resmin biçim-içeriğine ve resimde kurulan mekâna yansıyabilir. Ancak Hopper'ın da bahsettiği gibi, belli ışık durumlarını ve ışığın mekâna tesirini gözlemleyen ressam, gördüğü gerçekliği birebir değil, uzun zaman boyunca oluşan izlenimlerinin kompleks bir dışavurumu şeklinde ifade edebilir. Sinematografik görüntülerin etkisi de eserin oluşumunu etkileyen karmaşık sürecin yalnızca bir parçasıdır. Resimde kullanılan ışık-gölge -aynı renk gibi-

kompleks duyguları dışa vurmanın en önemli araçlarındandır. Farklı ışık şiddetleri farklı duyguları uyandırıp farklı anıları çağrıştırabilir; bu, gündelik yaşamdan gelen deneyimsel bilgilerle alakalı olabildiği gibi, televizyon ve sinema kültüründen gelen görsel bilgiyle de alakalı olabilir.

Resmin içerdiği zaman, ressamın onu inşa sürecindeki tüm zamanlarını kapsadığı gibi, kurgulanan mekân da aynı anda geceyi ve gündüzü, dünü ve yarını, geçmişi ve geleceği bir arada içerebilir. Bir özne olarak ressamın yaşanmışlığının izlerini taşıyan ve öznel yansımalarını içeren resim, onun günlerce, aylarca, yıllarca yaşadığı tüm zamanların izlerini de taşır. Dolayısıyla resim, birden fazla duygudurum yansıması içerebilir; kompleks duyguların ifadesini barındırabilir. Bu çoklu zaman temsili resmin çok katmanlı yapısıyla varoluşsal bir özelliğidir, ancak Magritte'nin *Işık İmparatorluğu* (Resim 1.1) adlı resmindeki gibi gece ve gündüzün aynı mekândaki eşzamanlı beraberliğiyle, somut bir birliktelikle de kendini gösterebilir. Martin Gayford resmin çok katmanlı zamansallığını şöyle ifade eder; "Bütün resimler şu veya bu şekilde birer zaman makinesi. Yani, ister bir kişi, bir sahne veya bir sekans olsun, bir şeyin görünümünü sıkıştırır ve muhafaza ederler. Onlara bakmak da belli bir zaman alır, ister bir saniye, ister bir ömür boyu."[220]. Bu sebeple izlenen resim, yalnızca görsel algılamadan gelen duyusal çağrışımlarla değil, içerdiği hafıza katmanlarından gelen kompleks bilgiyle de izleyiciyi etkisi altında bırakır.

Bachelard, "Penceredeki lamba, evin gözüdür."[221]der; bu cümle ışığın evdeki yaşamı sembolize etmesiyle alakalıdır. Dışarıya, sokağa taşarak pencereden yansıyan ışık gözlemlenmeye başlandığı anda izleyende o evdeki yaşam olasılıklarına dair bir düşünce öbeğini de beraberinde getirir. Perdeleri kapalı bir pencerenin arkasından yansıyan ışık ve perdeye yansıyan birtakım gölgeler, kimi zaman perdenin arkasında duran bir eşya ya da insan silueti dışında bir bilgi vermez; bu belirsizlik tekinsiz bir his oluşturur. Pencerenin ardında yanan ışık ve bu siluetlerin görünüşü, içeride olana dair bir merak uyandırır ve izleyeni düşünmeye iter; acaba perdenin arkasındaki mekânda huzur mu hâkim, yoksa sokaktan daha huzursuz bir atmosfer mi? Bu

[220] Bkz. (2), HOCKNEY ve GAYFORD, 78.
[221] Bkz. (33), BACHELARD, 65.

bilinmezler, gözlemleyeni etkisi altında bırakır ve varoluşsal bir düşünceye sürükler; bu düşünce öbeği, başka hayatlara bakılan yerden kişinin kendi hayatına doğru yaptığı bir sorgulamaya dönüşebilir.

Burada bahsedilen gözlemleme/gözetleme, iç ve dış mekân karşıtlığında, iki yönlü gerçekleşen bir durumdur. Bu durum, içinde bulunulan iç mekândan karşı pencerenin içine doğru, içeriden dışarıya yani sokağa doğru, sokaktan iç mekânın penceresinin arkasına doğru olabileceği gibi, aynı mekânda bulunan odalar arasında bir kapı aralığındaki boşluktan diğer odaya bakmakla da gerçekleşebilir. Gözetleme hali, kimi zaman iki mekân arasındaki şeffaf sınırın bakışlarla delindiği ve mekânlar arası gizli bir geçit yarattığı bir durum olarak tanımlanabilir. İç mekânlar, evler, onların zannedildiği kadar örtücü olamayan perdelerle örülen mahremiyet duvarlarına, bakışlarla delinip geçilebilecek kadar geçişli bir yapıya sahiptir.

Bu eser metninde sunulan resimlerdeki mekân, hem içerden hem dışardan, gözlemleyenin bakışıyla delinen iç-dış arasındaki şeffaf sınırları barındıran ev temsili içeren iç mekânlardır. Resimlerin genelinde gece vaktinde kurgulanan iç mekânı aydınlatan yapay ışık ve ev olmayanı, dışarıyı aydınlatan ay ışığı gözlemlenir. Bu mekânlardaki içerisi; sıcak, güvenli ve huzurlu bir evi temsil eden lambadan yayılan sarı ışık ile, tekinsiz ve belirsiz durumları barındıran dışarısı ise; soğuk ışıkla tasvir edilmiştir. Goethe'ye göre sarı ışığın rengidir. Sarı renge güç, sıcaklık, açıklık, yakınlık gibi anlamlar yükleyerek taşıdığı pozitif anlamlar sebebiyle onu artı kutup olarak tanımlar. Ona göre, karanlığı ya da gölgeyi tanımlayan renk ise, soğuk, zayıf, koyu gibi negatif anlamlar yüklediği ve eksi kutup olarak tanımladığı mavidir.[222] Eser metninde sunulan resimlerdeki iç mekânı aydınlatan ışığın genelde sarı, dışarının ise mavi renk ile yapılmış olması, Goethe'nin kuramıyla bu açıdan örtüşen anlamlar taşır. Fırçayla resim yüzeyine yapılan müdahalelerin çoğu transparan boya katmanlarından oluşmaktadır. Bu tercih, boya katmanları ve yüzey arasında oluşturduğu nefeslilik etkisiyle atmosfer hissi çağrıştırarak sonsuz mekân hissi verir. Transparan fırça sürüşleri de akışkan, birbirine geçen yapısıyla resimde bulunan katmanlar halinde iç içe geçmiş zaman temsilini destekler. Her malzeme beraberinde kendi varlıksal

[222] Bkz. (70), GOETHE, 68.

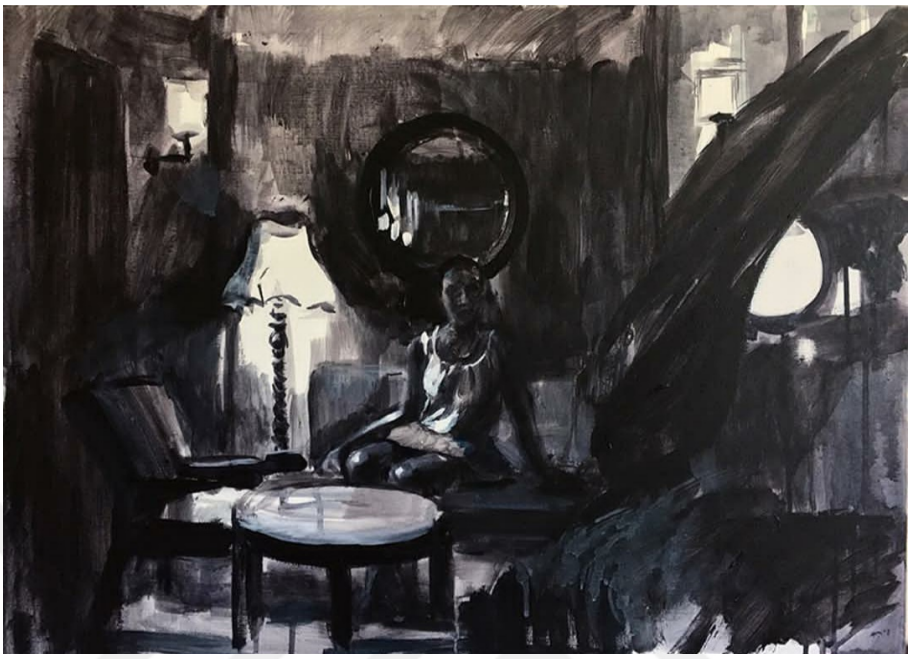
özellikleriyle gelir; malzemeye bağlı olarak da ifade değişir. Atık ev tekstil kumaşlarıyla yapılan ev temsili içeren resimler (Resim 5.11 ve Resim 5.12), ev için üretilmiş malzeme atıklarıyla yapılmış olmasıyla, fiziksel gerçeklikteki ev ve resim gerçekliğinde yaratılan ev görünüşü arasında ilişki kurar ve iki gerçeklik arasında bir sorgulama yaratır.



***Resim 5. 1*** *Buse Kökcü, Keder, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 200 cm, 2017, Merey Koleksiyonu.*



***Resim 5. 2*** *Buse Kökcü, Bekleyiş, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 120 cm, 2017.*



***Resim 5. 3*** *Buse Kökcü, Düş, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm, 2017.*



***Resim 5. 4*** *Buse Kökcü, Duvar, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 130 cm, 2018*



***Resim 5. 5*** *Buse Kökcü, Gece, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20 x 25 cm, 2019*



***Resim 5. 6*** *Buse Kökcü, Düş Bahçesi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20 x 25 cm, 2019*



***Resim 5. 7*** *Buse Kökcü, Alacakaranlık, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80 x 120 cm, 2022.*



***Resim 5. 8*** *Buse Kökcü, Sokağa Karşı, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60 x 80 cm, 2021.*



***Resim 5. 9*** *Buse Kökcü, Ağacın Ardındaki Ev, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130 x 100 cm, 2022.*



***Resim 5. 10*** *Buse Kökcü, Koridorun Sonundaki Oda, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130 x 100 cm, 2022.*



***Resim 5. 11*** *Buse Kökcü, Karşı Balkon, Tuval Üzerine Atık Kumaş, 180 x 120 cm, 2022.*



***Resim 5. 12*** *Buse Kökcü, Karşı Pencere, Tuval Üzerine Atık Kumaş, 60 x 80 cm, 2022.*



***Resim 5. 13*** *Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x 20 cm, 2022.*



***Resim 5. 14*** *Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Füzen, 25 x 20 cm, 2022.*



***Resim 5. 15*** *Buse Kökcü, Gece Lambası, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 21 x 24 cm, 2022*



***Resim 5. 16*** *Buse Kökcü, Penceredeki Işık Evin Gözüdür, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 35 x 25 cm, 2022.*



***Resim 5. 17*** *Buse Kökcü, İçeriden İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023.*



***Resim 5. 18*** *Buse Kökcü, Dışarıdan İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023.*



***Resim 5. 19*** *Buse Kökcü, İçeriden İçeriye, Panel Üzerine Akrilik Boya, 35 x 50 cm, 2023.*



***Resim 5. 20*** *Buse Kökcü, Aralık, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 25 x35 cm, 2022.*



***Resim 5. 21*** *Buse Kökcü, Aralık, Karışık Teknik, 120 x 80 cm, 2022.*

# 6. SONUÇ

Batı sanatında, 15.yy.dan 21.yy.a kadar üretilen resimler üzerinde yapılan incelemelerde görüldüğü üzere, resim kimi zaman nesnel kimi zaman öznel anlayışa bağlı etkiler üzerinden üretilmiştir ve bu doğrultuda resme yansıyan öznellik dereceleri de değişkenlik göstermiştir. Ancak iç mekân ve ev konusunu ele alan resimlerin, konunun insanla ilişkili doğasından ötürü, öznel yansımaları içerdiği gözlemlenmiştir.

Fiziksel gerçeklik başta olmak üzere, resim gerçekliğinde kurgulanan mekânda, iç ve dışın katı olarak ayrılmadığı görülmüştür. Mekânın bütünsel algılanması anlayışı, yaşamdan örneklerle ve sanat eserleri üzerinden incelenmiş ve bu bağlamda iç ve dış mekânın içerdiği boşluk-doluluk, iç-dış, ışık-gölge gibi tüm karşıtlıklarla bir bütün olarak algılanması durumu vurgulanmıştır. Bu bağlamda iç ve dış mekânı geçişlilik özelliği üzerinden inceleyen bu metin, mekânın katı veya akışkan, kapalı veya geçişli olarak görülmesinin bir algı meselesi olduğunu öne sürmüştür.

Fiziksel mekânda deneyimlenen ışık-gölgenin resim gerçekliğinde kendisini nasıl gösterdiği, yaşam boyunca edinilen deneyimler ve bilgilere göre farklı ışık-gölge durumlarının farklı duyguları çağrıştırdığı ve ışık durumlarına farklı anlamlar yüklendiği sonucuna varılmıştır. Resimde ışık-gölgenin, fiziksel mekânda deneyimlenen ışık-gölgenin bir temsili ya da ışığın doğasından gelen renklerin ışıklılığıyla görünür olabileceği açıklanmıştır. Resim gerçekliğinde kullanılan ışık-gölge kurgusunun, sanatçının öznelliğini yansıtan ve aktarmak istediği duyguları destekleyen en önemli öğelerden biri olduğu ve izleyicinin de benzer kültürel bilgilerle kendini inşa etmesi sebebiyle bu duyguların onlara aktarılabilmesi konusunda resmin biçim-içeriğine önemli bir etkisi olduğu vurgulanmıştır. Bireyin kendini özgürce ifade edebildiği ve kendini yansıttığı, mahrem ve özel hayatın yaşandığı evin resimdeki temsilinde ışık-gölgenin kullanım biçimine göre, evdeki atmosfere ve yaşantıya dair ipucu veren en önemli resim öğelerinden biri olduğu görülmüştür.

## 7. KAYNAKÇA

**Kitap:**


ARNHEİM, R. (2015), **Art and Visual Perception a Psychology of the Creative Eye**, University of California Press, Londra.

BACHELARD, G (2018) **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, 5. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.

BARRETT, T. (2022), **Sanat Üretimi: Form ve Anlam**, Çev. Ebru Berrin Alpay, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

BAXANDALL, Michael (2015), **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş,** Çev. Zeynep Rona, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

BRIDGE, N. (2016), **Mimarlık 101: Mimari Üsluplar, Önemli Yapılar ve Ünlü Mimarlar Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey**, Çev. Funda Sezer, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

CASSOU, Jean (1994), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,** Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

CEVİZCİ, A. (2000), **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CHENG, F. (2006), **Boşluk ve doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi,** Çev. Kaya Özsezgin, 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.

CHING, F. D. K. (2002), **Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen**, Çev. Sevgi Lökçe, 1. Baskı, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

CHASTEL, A. (2018), **Tablodaki Tablo**, Çev. Murat Erşen, 1. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

CLAUDON, Francis (1994), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DELEUZE, G – GUATTARİ- F (2020), **Felsefe Nedir?,** Çev. Turhan Ilgaz**,** YKY, İstanbul.

DUBY, G.- ARİES, P. (2006), **Özel Hayatın Tarihi 2- Feodal Avrupa'dan Rönesans'a**, Çev. Roza Hakmen, 1. Baskı, YKY, İstanbul.

DUBY, G.- ARİES, P. (2007), **Özel Hayatın Tarihi 3- Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Devrim Çetinkasap, 1. Baskı, YKY, İstanbul.

ECO, Umberto (2006), **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, 1. Baskı, Doğan Kitapçılık Aş., İstanbul.

EIGUER, A. (2018), **Evin Bilinçdışı**, Çev. Perge Akgün, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul.

GOODRICH, Lloyd (1978), **Edward Hopper,** Ed. S. Fox MILTON, 1. Baskı, Harry N. Abrams. Publish, New York.

GOETHE, J. W. Von (2010), **Renk Öğretisi,** Çev. İlknur Aka, 1. Baskı, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E. H (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. E. Erduran- Ö. Erduran, 6.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMBRICH, E. H (2015), **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**. Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HOCKNEY, D.- GAYFORD M. (2017), **Resmin Tarihi,** Çev. Mine Haydaroğlu, YKY, İstanbul.

HOLLINGSWORTH, M. (2009), **Dünya Sanat Tarihi**, Çev. Rengin Küçükerdoğan – Banu Ergüder, 1. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

HONOUR, Hugh- FLEMING, John (2020), **Dünya Sanat Tarihi**, Çev. Hakan Abacı, 2. Baskı, Alfa Basım Yayım, İstanbul.

HULTEN, P. (2012), **Vermeer ve Spinoza,** Çev. İnci Uysal, 1. Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N.- İPŞİROĞLU, M (2017), **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

KNUTSON, Anne Classen (2005), **Andrew Wyeth: Memory & Magic**, 10. Baskı, Rizzoli, Philadelphia.

MASTERS, C. (2011), **Windows in Art**, 1. Baskı, Merrell Publishers Limited, London, New York.

MONRAD, Kasper (2020), **Hammershøi and Europe**, Ed. Sven Bjerkhof, 2. Baskı, Statens Museum for Kunst ; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung : Prestel Publishing, Kophenag.

NORTH, Michael (2014), **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret,** Çev. Taciser Ulaş Belge, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖNDİN, N. (2020), **Gotik Resim ve Heykel Sanatı**, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

ÖNDİN, N. (2020), **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

PARRAMON, J. M. (1998), **Işık ve Gölge**, Çev. Erol Erduran- Ercan Tuzcular, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

PONTY, M.M. (2019), **Göz ve Tin**, Çev. A. Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

READ, H. (2014), **Sanatın Anlamı**, Çev. N. Asgari, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

RICHARD, Lionel (1991), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra vd., 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ROTHKO, M. (2020), **Sanatçının Gerçekliği**, Çev. Ebru Berrin Alpay, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

SCHLAGMAN, R. (2011), **The Art Museum**, Ed. Phaidon Press, 1. Baskı, Phaidon, New York.

SENNETT, R. (2019), **Gözün Vicdanı,** Çev**.** Süha Sertabiboğlu - Can Kurultay, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

SERULLAZ, Maurice (1991), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil 2. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

THUAN, Thrinh Xuan (2010), **Işığın Kalbine Yolculuk**, Çev. Aslı Genç, 1. Baskı, YKY, İstanbul.

TORCZYNER, Harry (1977), **Magritte, Ideas and Images**, 1. Baskı, H. N. Abrams, New York.

TUĞAL, Sibel A. (2018), **Oluşum Süreci İçinde Op Art**, 2. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1992), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WÖLFFLIN, Heinrich (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Kitap Bölümü:**

ADORNO, T.W, (1996), **Sanat, Toplum, Estetik**, Çev. Taylan Altuğ, **Felsefe Tartışmaları 20. Kitap**, Ed. Vehbi Hacıkadiroğlu, 1. Baskı, Kent Basımevi, İstanbul

EJDER, Özge, (2019), **Spinoza Felsefesi Perspektifinden Sanat Alanına Bakış, Spinoza ile Karşılaşmalar,** Derleyenler Güçlü Ateşoğlu, Eylem Canaslan, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HVIDT, Annette Rosenvold (2020). **Living Inside The Painting - Hammershoi and Intimism**, **Hammershøi and Europe**, 2. Baskı, Statens Museum for Kunst ; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung : Prestel Publishing, 197-218.

KARMAZ, Ezgi, (2021), **Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne-Mekân Etkileşim Süreci, Mekânı Düşünmek**, Ed. Deniz Yıldırım ve diğerleri, 1.Baskı, Nika Yayınevi, Ankara.

KÖKSAL, Aykut (2021), **Bu Mekân Artık Bu Yer Değil, Mekân ve Yer,** Ed. Gülşen Özaydın- Merve Akı, 1. Baskı, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul.

ÖZGÜNDOĞDU, Işık, (1996), **Hakikat ve Bilgi Olarak Sanat, Felsefe Tartışmaları 20. Kitap**, Ed. Vehbi Hacıkadiroğlu, 1. Baskı, Kent Basımevi, İstanbul

**Ansiklopedi:**

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (1997), Cilt II-III, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

The Book Of Art: **A Pictorial Encyclopedia of Painting**, Drawing and Sculpture (1971), Volume 3 Flemish and Dutch Art, Glorier Incorporated, Milano.

**Sözlük:**

CAMBRIDGE DICTIONARY, **House, Home,** Erişim tarihi: 27 Kasım 2022. https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/house .

EYÜBOĞLU, İ. Zeki (1998), **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, 4. Baskı, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1999), **Felsefe Sözlüğü,** Remzi Kitabevi, İstanbul.

SÖZEN, M. – TANYELİ, U. (2020), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TDK**, Mekân, Yer, Ev**, Erişim Tarihi:10 Mayıs 2021, https://sozluk.gov.tr

**Süreli Yayınlar:**

EFE, Kürşat. (2017), **Tarihî ve Çağdaş Türk Lehçelerinde "Bark, Ev, Dam, Yurt" Kelimelerinin Kullanım Alanları**, International Journal of Languages' Education, Sayı 1, 399-421.

ERZEN, Jale. (1999), **Vermeer'den Kabakov'a İç Mekân Resmi, Resimde İç Mekân,** Arredamento Mimarlık, 100+13, Nisan: 68-81.

DE MENİL, Dominique (1971), **The Rothko Chapel**, Art Journal, Vol 30-No:3, 249-251. Erişim tarihi: 25 Kasım 2022. https://doi.org/10.2307/775487

GÜRALLAR, Neşe. (2009), **Kamu - Kamusal Alan - Kamu Yapıları - Kamusal Mekân: Modernite Öncesi ve Sonrası için Bir Terminoloji Tartışması**, Mimarlık, Sayı 350, Kasım-Aralık, 52-55. Erişim Tarihi: 3 Eylül 2022,
http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=364&RecID=2230

ÖLMEZ, Hanife. (2016), **Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi,** MSGSÜ Sosyal Bilimler, Sayı 14, 9-24. Erişim Tarihi:15 Ekim 2022
https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46989/589761#article_cite

**Bildiri:**

KARA, Erdal. (2018 Ekim), **Resim Sanatında Espas**, 3. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumunda sunulmuş tam metni yayınlanmış bildiri, 884-896. Erişim tarihi: 29 Kasım 2022. http://febts.com/index.php/tr/arsiv-feb-2015

**Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar:**

AKSUGÜR, Erdal (1976), **Renk Çeşitlerinin, Spektral Özellikleri Ayrı İki Işık Kaynağı Altında Mekânın Algılanan Büyüklüğüne Etkisi**,

yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

BOZDAĞ, Dilara (2021), **Çağdaş İspanyol Resmi'nde Monokrom İç Mekân Kompozisyonları,** yayınlanmamış yüksek lisans eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

DEMİRKAYA, Handan (1999), **Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KARAVİT, Caner (1995), **Sanat Nesnesinin Oluşumunda Işık Etkeni**, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

SAYAR, Meral (2016), **Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarısı**, yayınlanmamış, yüksek lisans tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÜLKER, Derya (2014), **Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

**İnternet Kaynakçası:**

AUGUSTYN, Adam (2021), **Chiaroscuro**, Ed. Britannica Encyclopaedia, Encyclopedia Britannica, Erişim Tarihi: 1 Aralık 2022, https://www.britannica.com/art/chiaroscuro.

AURICCHIO, Laura (2004), **The Nabis and Decorative Painting**, *The Metropolitan Museum of Art*, Erişim Tarihi: 12 Aralık 2022, https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm.

CALABRETTA, Ana Maria (2019), **The Annunciation of Fra Angelico**, Mereasy, Erişim Tarihi: 14 Aralık 2022. https://www.mereasy.com/2019/07/19/the-annunciation-of-fra-angelico/

CHRİSTO ve JEANNE-CLAUDE, **Valley Curtain,** Erişim Tarihi 10 Kasım 2022, https://christojeanneclaude.net/artworks/valley-curtain/.

CLAUSSEN, Johann Hinrich, **What Kind Of Light Is This?**, The Visual Commentary of Scipture, Erişim Tarihi 1 Eylül 2022, https://thevcs.org/children-light/what-kind-light

LOPEZ, Oscar (2011), **AD Classics: Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry**, ArchDaily, Erişim Tarihi 25 Kasım 2022, https://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko

LOUVRE MUSEUM, **Samuel Dirksz van Hoogstraten Les Pantoufles**, Erişim Tarihi: 6 Aralık 2022, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064282

MET MUSEUM, **The Lictors Bringing Brutus the Bodies of his Sons**, Erişim 20 Kasım 2022, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371418.

MFA BOSTON, **Saint Luke Drawing the Virgin, Roger van der Weyden**, Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022, https://collections.mfa.org/objects/31035

MOMA, Kazimir, **Malevich Suprematist Composition: White on White 1918**, Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022, https://www.moma.org/collection/works/80385?locale=en

NATIONAL GALLERY, **Antonello da Messina, Saint Jerome in his Study**, Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022, https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study

ON ART AND AESTHETICS, **The Weather Project**, Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022, https://onartandaesthetics.com/2016/04/25/the-weather-project/.

RIJKSMUSEUM, **The Night Watch- Rembrandt**, Rijksmuseum, Erişim 27 Kasım 2022. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-5

SCHALLER, Wendy, **Rembrandt, The Night Watch**, *Khan Academy*, Erişim 28 Kasım 2022, https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/holland/a/rembrandt-the-night-watch.

SCHULTZ, Sigurd (2014), **Harald Slott-Møller**, *Dansk Biografisk Leksikon*, Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022, https://biografiskleksikon.lex.dk/Harald_Slott-Møller.

UNESCO, **Neolithic Site of Çatalhöyük,** Erişim tarihi: 27 Kasım 2022, https://whc.unesco.org/en/list/1405

WIKIART- VISUAL ART ENCYCLOPEDIA, **Pieter Jansz Saenredam**, Erişim Tarihi: 6 Aralık 2022, https://www.wikiart.org/en/pieter-jansz-saenredam

## 8. ÖZGEÇMİŞ

Sanat eğitimine Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünde; Oya TANSEL, Fulya ÇETİN ve Kader AKÇAY atölyesinde başladı. 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümünü 2. lik derecesiyle kazanarak Lisans programında eğitim görmeye başladı. Lisans eğitimi boyunca Prof. Kemal İSKENDER tarafından yönetilen resim atölyesinde ve Dr. Öğr. Üyesi İrfan OKAN ve Doç. Erdal KARA tarafından yönetilen Litografi Baskı Atölyesinde eğitim gördü. Lisans eğitimi sırasında, Erasmus Öğrenci Değişim Programı kapsamında kazandığı burs sayesinde, 2012-2013 eğitim yılı boyunca eğitimine Universidad de Sevilla'da devam etti. 2018 yılında MSGSÜ Resim Anasanat dalı, Resim Bölümü programında Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır. 2019 yılından itibaren MSGSÜ, GSF, Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev almakta ve çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.