

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

**21. YÜZYIL RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE ESPAS**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20126190 Görkem DİKEL**

**Danışman:**  
**Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA**

**İSTANBUL, 2019**



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

**21. YÜZYIL RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE ESPAS**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20126190 Görkem DİKEL**

**Danışman:**  
**Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA**

**İSTANBUL, 2019**


Görkem DİKEL tarafından hazırlanan **21. YÜZYIL RESİM SANATINDA SOYUTLAMA VE ESPAS** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 09/07/2019

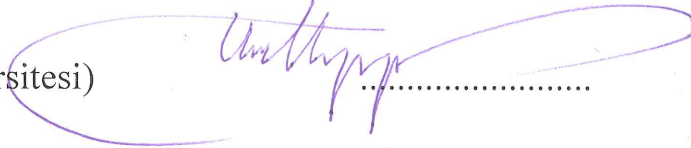
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Umut KAYAPINAR (Akdeniz Üniversitesi)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sedat BALKIR



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>IV</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>V</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>VII</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. PLASTİK YAPI VE ESPAS</b> .....	<b>2</b>
2.1 Plastik Yapı Nedir?.....	2
2.2 Espas Nedir?.....	4
2.3 Soyutlama Nedir?.....	8
<b>3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDAKİ PLASTİK YAPININ TARİHSEL KÖKENLERİ VE GELİŞİM SÜRECİ</b> .....	<b>11</b>
3.1 Çağdaş Resim Sanatındaki Plastik Yapı ve Espas Anlayışının Modernizm Öncesine Dayanan Kökleri.....	11
3.2 Modern Resimdeki Plastik Yapı ve Espas Anlayışı .....	19
3.3 Sanatta Dört Temel Yaklaşım ve Modern Dönemdeki İzleri .....	23
3.3.1 Gerçekçi Yaklaşım .....	24
3.3.2 Yapısalcı Yaklaşım.....	26
3.3.3 Romantik Yaklaşım.....	30
3.3.4 Sembolist Yaklaşım.....	37
3.4 Postmodern Sanatta Espas Anlayışı ve Plastik Yapı .....	39
<b>4. Görkem Dikel'in Resimleri Üzerine</b> .....	<b>48</b>
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>58</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>62</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>65</b>

## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 3.1** Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), 1915-23, iki cam panel üzerine yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel, toz, 2775 x 1759 mm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia..... 14
- Resim 3.2** Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, t.ü.y.b., 244 x 234 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York..... 22
- Resim 3.3** Luc Tuymans, Lumumba, 2000, t.ü.y.b., 62.2 x 45.7 cm, Moma, New York, ABD..... 25
- Resim 3.4** Mondrian, ağaç soyutlamaları (aşamalı olarak)..... 27
- Resim 3.5** Kazimir Maleviç, Dinamik Süprematizm, 1915 veya 1916, t.ü.y.b., 80 x 80 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere..... 28
- Resim 3.6** Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1913, keten üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya..... 29
- Resim 3.7** Wassily Kandinsky, 1925, Sarı-Kırmızı-Mavi, t.ü.y.b., 128 x 201 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France..... 31
- Resim 3.8** Wassily Kandinsky, 1913, Kompozisyon VII, t.ü.y.b., 200 x 300 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya..... 32
- Resim 3.9** Paul Klee, Fish Magic, panel üzerine yağlı ve sulu boya, 77 x 98 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD..... 33
- Resim 3.10** Willem de Kooning, Kadın I, 1950-52, tuval üzerine yağlı ve metalik boya, 192 x 147 cm, Modern Sanatlar Müzesi, MoMA, New York, ABD..... 36
- Resim 3.11** Anselm Kiefer, der Morgenthau-Plan, 2012, tuvale gerilmiş fotoğraf üzerine akrilik, emülsiyon, yağlı ve gomalak boya, 190 x 380 cm, Gagosian Gallery New York, ABD..... 38
- Resim 3.12** William Wilkins, Manzaralı Figür, 1979, t.ü.y.b., 60 x 78 cm..... 41
- Resim 3.13** Carlo Maria Mariani, La Costellazione del Leone, 1981, t.ü.y.b., Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, İtalya..... 42
- Resim 3.14** Franz Ackermann, My Private Greens / Leaving, 2007-2014, t.ü.y.b., 266 x 540 cm, White Cube Gallery, Londra, İngiltere..... 44
- Resim 3.15** Jasper Johns, Bayrak, 1954-1955, kontrplağa gerilmiş bez üzerine kolaj ve yağlı boya, 107 x 153 cm, Modern Sanatlar Müzesi, MoMA, New York, ABD . 45
- Resim 3.16** Takashi Murakami, Of Chinese Lions, Skulls, and Fountains, 2011, ahşap panele gerilmiş tuval üzerine akrilik, 118 x 236 cm..... 46
- Resim 4.1** Görkem Dikel, Yırtılma Serisi, Koyu Kırmızı II, 2018, tuval üzeri akrilik, 180 x 150 cm..... 48
- Resim 4.2** Görkem Dikel, Saniye Başına Düşen Kare, 2018, kağıt üzeri akrilik, 100 x 70 cm..... 49
- Resim 4.3** Görkem Dikel, Skia Graphos I, 2019, tuval üzeri akrilik, 145,5 x 90 cm 51

<b>Resim 4.4</b> Görkem Dikel, Skia Graphos II, 2019, tuval üzeri akrilik, 150 x 91,5 cm	52
<b>Resim 4.5</b> Görkem Dikel, Skia Graphos - Düalite, 2019, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm	53
<b>Resim 4.6</b> Görkem Dikel, Bir Hobi Olarak Alışveriş, 2018, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm	54
<b>Resim 4.7</b> Görkem Dikel, Elektrik Serisi III, 2018, tuval üzeri akrilik, 100 x 80 cm	55
<b>Resim 4.8</b> Görkem Dikel, Sonsuz Gün Işığı ve Sevinç Bahçesi, 2018, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm	56



## ÖNSÖZ

Bu eser metninin amacı resimde espas kavramının Ortaçağ dönemi, erken Rönesans ve Postmodernizm dönemlerine uğrayan serüvenini yeniden gündeme getirerek, uğradığı dönüşümleri göstermektir. Bu metin boyunca modernin ve ikona resminin teatrallikten kaçışı, gözün izleyişinin - imgenin gözün önünde uzanışının postmodernizme kadar uzanan macerası, imgenin ele geçirilebildiği anda elden kaçışı, onun izleyiciyi imgeyi aşkın bir yolculuğa çıkarışı, gündelik hayatımıza giren modern fizik mefhumları gibi konular etrafında dolanacağız. Bütün bunların eserlerimin üretim sürecine nasıl yansıdığı ise son bölümde ele alınmıştır.

Lisanstan mezun olup yüksek lisansa başladığım 2012 yılındaki ilk kişisel sergimle başlayan sanat yolculuğumda atölyemi sırasıyla öğrenci olarak bulunduğum Sevilla, döndükten sonra Asmalımescit, Osmanbey, kısa bir dönem Maltepe’de ve son olarak Kadıköy’de konumlandığımda oldukça hareketli, keyifli ve yer yer zorlu bir yedi yıl oldu. Sık üreten bir sanatçı olsam da sanat kariyerimde uğradığım durakların meşguliyeti ile harmanlandığında üretimi uzun bir zamana yayılan tezimin hazırlanmasında ve sanatsal üretim sürecimde benden anlayışlarını ve manevi desteklerini esirgemeyen Dikel ve Gülenç ailelerine, -özellikle E. Murat Gülenç’e- sonsuz minnetlerimi sunar, kendisi de bir ressam olan annem Mine DİKEL’e ve babam Selim Dikel’e beni bu yola çıkımda cesaretlendirdikleri için ayrıca teşekkür ederim.

Mayıs 2019

Görkem DİKEL



## ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Görkem Dikel'in sanatsal üretimlerinin izleğini planlı olarak araştırıp onların varlık nedenlerini ve dayanak noktalarını sağlam temeller üzerine oturtmaktır. Resimlerde kullanılan medyumun içeriğe ne noktada hizmet ettiğini araştırmak, kullanılan üslup ve yaklaşımların tespitini yapmak, biçim ve içerik tercihlerinin birbiriyle nasıl kaynaştıklarını göstermektir. Çalışmaların izleğini oluşturan espas ya da uzay sorgulamalarını bireyin gündelik hayattaki görme deneyiminden yola çıkan bir bakış açısına oturtmaktır. Bütün bunları yaparak Görkem Dikel'in çalışmaları ile ona ilham kaynağı olan diğer yapıtlar ölçeğinde, 21. Yy.'in ilk çeyreğindeki espas ve soyutlama anlayışına dair tespitlerde ve yorumlamalarda bulunulması amaçlanmaktadır.

Bu eser metninde taslaklar, beyin haritaları ve planlarla çalışmaların izleği ve içeriğin seyri oluşturulmuştur. Görkem Dikel'in kendi çıkarımladığı fikirlerin tamamının yeni olmamaları sebebiyle konuyu daha önce araştırmış ve yazmış olan yazar ve kuramcıların konuya ilişkin eserlerine okumalar yapılmış ve kendilerine atıfta bulunulmuştur. Kişisel sanat pratiğinden, gözlemlenilen kültürel olgulardan, sanatsal etkinliklerden, izlenen ve takip edilen sanatçılardan etkilenilerek, basılı ve internet ortamına araştırmalarda bulunulmuştur. Araştırma inceleme yöntemi kullanılmıştır.

"21. Yüzyıl Resminde Soyutlama ve Espas"a girerken plastik yapı, espas ve soyutlamanın ne anlamlara geldiği açıklanmıştır. Bunlar açıklandıktan sonra çağdaş resim sanatındaki plastik yapının tarihsel kökenleri ve gelişim süreci üzerinde durulmuştur. Modern resimdeki plastik yapı, espas anlayışı ve yaklaşımlar üzerinde de durulurken Kandinsky, Klee gibi sanatçılara ve 50'ler Amerikan Ekspresyonizmi'ne değinilmiştir. Günümüze gelindiğinde ise postmodern teorilerin tuval yüzeyini ve sanatçının resimsel tavrını nasıl etkilediği açıklanmıştır. Bunları takiben, Görkem Dikel'in resimlerinin açıklamalarına gidilmiştir. Sonuç bölümünde

espasın ve görme eyleminin postmodernizme kadarki serüveninin Dikel'in sanatsal pratiğine nasıl yansıdığı açıklanmıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Espas, Soyutlama, Plastik Yapı, Resim, Çağdaş Sanat



## SUMMARY

The main objective of this work is to detect the principles and motives of Görkem Dikel's artistic production by wide researches carried out in regular basis. It is also carried out in order to investigate the basis that the materials serve the content, detecting the style and approaches used, thus showing the way forms and content blend each other. Also in her paintings, Görkem Dikel aims to relate spatial interrogations with visual experiences of individual in their quotidian life. By means of this, in consideration of her works and the other artworks inspire her, there is an aim to make detections and commentaries about the concepts of space and abstraction in the first quarter of 21<sup>st</sup> century.

The theme and the path of Görkem Dikel's work had been constructed usually by drafts, mindmaps and plans. As the conclusions wouldn't have the chance to be unique and authentic, by reading and utilizing the works of writers and theoreticians that mastered the issue before this thesis, there has been made citations and references to them. Under the influence of cultural facts, art events and artists, there was made researches to both printed and online media. Research and analysis method have been used.

While entering "Abstraction and Space in 21<sup>st</sup> Century Painting", the meaning of plastic structure, abstraction and space were explained. After explaining plastic structure, space and abstraction, historical roots and development processes of plastic structure in contemporary art is also discoursed. There have been made references to artists such as Kandinsky, Klee, and 50s American Abstract Expressionism whilst examining the plastic structure and spatial comprehension in modern painting. Coming to our day, there was explained how postmodern theories effected the surface of the canvas and the painterly attitude. At the final part, there have been made explanations to Görkem Dikel's own artistic production. There was also explained how the adventure of space and visual experience came to our day reflected upon her artistic practice.

**KEYWORDS:** Space, Abstract, Plastic Construction, Painting, Contemporary Art



## 1. GİRİŞ

Resimde, Ortaçağ ikona resminden günümüz postmodernizmine kadar değişerek gelen espas anlayışı, fizikten ve bilimsel keşiflerden de oldukça etkilenmektedir.

İkona resminde, tanrısal ışığı izleyiciye görünür kılmayı amaçlayan resimlerde tersten bir perspektiften yararlanılmaktaydı. Yani insan gören değil görülen olarak konumlandırılmıştı. Bu dönemde sanat asıl gayesine Kartezyen düzlemin gerektirdiği Öklidyen perspektifin tersi bir tutum izleyerek ulaşmaktaydı. Rönesans döneminde ise resim, insan gözü için sergilenen bir temsil halini almıştı. Bu dönemde imge, insan gözü efendiğilinde ehlileştirilmişti. İmge, teatral olma gayesinden modernizm döneminde kurtularak varlığını kendi kendini sorgulayabilme kapasitesinden almaya başlamıştır.

Uzayın maddeyi bükebileceğinin keşfi ve kuantum fiziğindeki gelişmelerle sanattaki espas da esnek, bükülebilen, kendi dışındaki disiplinlerden izler taşıyan bir hal almıştır. Bu keşif, postmodern dönemdeki soyutlama anlayışına ve doğal olarak Görkem Dikel'in resimlerine de doğrudan yansımıştır. 21. Yy. soyutlama resminde espas karmaşıklaşmış ve farklı boyutlar arası etkileşime açık bir hale gelmiştir. Üstelik artık gözü baktığı yerde bırakarak hiçbir dolaşıma çıkarmayan, hiçbir sorgulamaya ve interaktif etkileşime zemin oluşturmayan resimler ile izleyiciyi derinlere taşıyan aşkın resimler arasındaki ayrım belirginleşmiştir. Görkem Dikel'in çalışmaları da aşkınlık içeren, kendi dışındaki disiplinlerle (fizik, bilim kurgu edebiyatı) bağlantı kuran imgeler halini almıştır.

## 2. PLASTİK YAPI VE ESPAS

Klasik öncesi dönemlerden başlayarak günümüze kadar gelen; resim, heykel, mimari ve tüm disiplinlerde belirleyici etken olan bu iki kavramın anlamları günümüze zenginleşerek gelmiştir. Bu kavramlardaki değişimler yeni akımların doğmasına neden olmuştur.

### 2.1 Plastik Yapı Nedir?

1968 yılında Türkçe'ye 'yoğrumlu sanatlar' olarak geçirilen 'plastik sanatlar' terimi, resim, heykel, mimari gibi üç boyutlu anlatımı olan sanatlara verilen genel addir.<sup>1</sup> Modernizmle birlikte gelişen sinema, video sanatı, yerleştirme gibi farklı sanatsal disiplinler nedeniyle günümüzde 'plastik sanatlar' deyiminin yerine *görsel sanatlar* terimi yaygınlaşmış olsa da plastik yapının unsurları tüm görsel sanatlarda belirleyici unsurlar olarak varlığını sürdürmektedir.

Eserin *plasticité*'si, yani şekillendirilebilir olma hali, kişi, zaman ve daha pek çok farklı yaklaşım ve unsur çerçevesinde çeşitlilik göstermektedir. Örneğin renk, ton, hacim, perspektif, hareket, çizgi, yüzey, ritm, ışık – gölge, hız ve anlamda görülen zıtlıklar üzerine kurulu olma hali, bulunduğu dönemin felsefi yapısını yansıtma hali, sanatçının amaçladıkları, sanatçının yaşadığı zaman ve coğrafya gibi durumlar sanat eserinin plastik yapısını etkileyen en önemli faktörlerdir. Negatif ve pozitif alanların birbirine oranları, yan yana olma (juktapozisyon) ile üst üste olma (süperpozisyon) durumlarının birbirine oranları gibi derinliğe ve planlara yönelik

---

<sup>1</sup> Adnan TURANİ, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*, 96

kaideler, bu unsurları çeşitlendiren ve zenginleştiren durumlardır. Bu unsurların varyasyonlarıyla sonsuz çeşitlilikte farklı kompozisyon elde edilebilmektedir.

Kompozisyonda armoni, aks, derinlik gibi terimlerle beraber, hiyerarşi kavramından da söz edilebilmektedir. Bu hiyerarşi hangi rengin veya hangi formun dominant olduğunu, kompozisyonun hangi ana aks ekseninde kurulduğunu da belirleyerek sağlıklı işleyen bir organizma kurulmasına yardımcı olmaktadır. Sonraki bölümde bütün bu konulara ayrıntılı olarak değinilmektedir.

‘Yapı’nın konumuzla ilgili olan anlamları ise şöyle belirtilmiştir:

“5. Bütünün bir araya getirilişinde uyulan dizge, strüktür: *Dil yapısı. Cümle yapısı. 6. fel. Ögeleriyle somut bağımlılığı olan bütün. 7. top. b. Parçaları ve ögeleri arasında yasaya uygunluk, durağan bağlar ve karşılıklı ilişkiler bulunan dizge veya bütün, strüktür.*”<sup>2</sup>

Yapı; bir doğa ve kültür nesnesinin inşasındaki temel unsurlar ve onların birbirine bağlanış biçimidir. Yukarıda bahsedilen plastik unsurlar farklı çağlarda, farklı coğrafyalarda farklı bireyler tarafından bir araya getirilerek yapılandırılmışlardır. Bu farklı yapılanmalar çeşitli sanat tarihçileri ve yazarları tarafından, buldukları dönemlerin genel özellikleri göz önünde tutularak kuramsal açıdan temellendirilmişlerdir. Onlar sayesinde Bizans, Rönesans, Barok, Modern gibi dönemlerin kendi dinamiklerini ve özelliklerini taşıyan plastik yapılar ayırt edilebilmektedir.

<sup>2</sup> Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük** (2019), <http://www.tdk.gov.tr>

## 2.2 Espas Nedir?

Plastik sanat eserlerinin yapısında barınmakta olan espas kavramı, katı formu çevreleyen boşluktur. Almanca'da *raum*, Fransızca'da *espace* kelimesinden gelen, Türkçe'de *espas* olarak kullanılan bu sözcüğün plastik sanatlardaki karşılığı en basit tabiriyle, derinlik içeren bir *soyut boyut*'tur (Boud-u Mücerred).<sup>3</sup>

Boşluk, 'oyuk', 'çukur', 'eksiklik duygusu', 'boş olma durumu', 'feza', 'mekan', 'mesafe', 'alan', 'süre' gibi anlamlara da gelir.<sup>4</sup>

Espas, görsel sanatlarda, eserdeki konunun gerçekleştiği, içeriklerin yer aldığı mekandır. Bir diğer anlamıyla, izleyicinin ve onun gündelik hayatındaki gerçekliğe alternatif bir şekilde, sanatçı tarafından kurulan, kurmaca olan gerçekliktir. İzleyici, izleme - dinleme yoluyla bu kurmaca gerçekliğe, bu 'içinde bir şeyler gerçekleşen, inşa edilmiş alan'a dahil olup, onunla etkileşime geçmektedir.

Bir yandan da plastik sanatlardaki 'boşluk' kavramı, 'uzay' ve 'uzam' kavramlarıyla oldukça yakın ilişkilidir. İngilizce'de gökbilimi terminolojisindeki 'space' kelimesinin Türkçe'deki 'uzay' kelimesi ile aynı anda 'boşluk' anlamını vermesi de bundan dolayıdır. Espas, sanatsal üretimin konumlandırıldığı varsayımsal boşluk iken, uzay ise, gerçek hayattaki cisimlere ve varlıklara mekan olan yerdir.

Plastik sanatlarda espas, *Sınırsız Espas* ve *Sınırlı (Yapay) Espas* şeklinde karşımıza çıkmaktadır.<sup>5</sup> Sınırsız espas, gök cisimlerini çevreleyen, ölçülemeyen boşluktur. Sınırlı espas ise iki nokta arasında bir yer tutan espastır. Bir resimde, sanatçının tayin ettiği ölçüde bir alan vardır. Resimde alanlar konturlarla sınırlanmış ise bu sınırlı bir espastır. Resimde 19. yüzyıla kadar sınırlı bir espas görülmektedir.

<sup>3</sup> Mehmet KAVUKÇU (1994), **Espas**, yayınlanmamış doktora tezi

<sup>4</sup> Bkz. (2), TDK

<sup>5</sup> Füsün SÜNNETÇİOĞLU (2000), **Karşıtlıklarla Oluşturulan Espas**, yayınlanmamış doktora tezi



Matematikteki uzayın başlangıcı ve niteliği eski Yunan'dan beri sorgulanagelmıştır. Yüzeyde bilinçli derinlik algısı yaratma çabalarının kökenleri esas olarak Antik Yunan'daki tiyatro sahneleri tasarımında yatmaktadır. Bu çalışmalarda espas yaratımında doğa bilimlerinde derinleşmiş bilgelerin matematik alanındaki çalışmaları esas alınmıştır. Sözü geçen dekorlarda üç boyut yanılması yaratılan uzamda, Eukleides uzayı, yani kartezyen koordinat sisteminin keşfi referans alınmıştır.<sup>6</sup> Klasik dönemlerdeki espas kavramını en iyi en, boy, derinlik gibi üç boyutlu Eukleides uzayı demek olduğunu belirten matematiksel tanım vermektedir. Eukleides uzayında, aynı düzlem içerisinde, bir doğruya, onun dışındaki bir noktadan ancak bir paralel çizgi çizilebilmektedir. Ve aynı cismin, üç boyutlu koordinatlar düzleminde, yer değiştirdiği her koordinatta aynı özellikleri taşıdığı düşünülmektedir. Einstein'ın görecelilik teorisinde ise uzay, zaman ve hareketi de kapsar, uzayın boyutları için üzerine çıkar. Aynı cisim, uzayın çeşitli koordinatlarında yer aldığı, içinde bulunduğu koordinata göre her seferinde bükülerek farklı özellikler sergileyebilmektedir. Zaman algısı her yerde aynı değildir. Çağdaş resimdeki espas, Öklidyen espasın tersine, soyut boyut olarak nitelendirilmektedir.

Espas kavramı, farklı disiplinlerde farklı anlamlar alabilen ortak bir kavramdır: Matematiksel uzay, düşünerek kavranabilir, zaman boyutu eklenerek üç boyuttan fazla olabilir. Fiziksel uzay, algı uzayı, yaşantı uzayı, fizikötesi uzay gibi çeşitleri vardır. Fiziksel uzay, uzayın gündelik hayatta algıladığımız biçimine referans verirken fizikötesi uzay, bilimlerden önce var olan ve duyularla algılayamadığımızın varsayıldığı uzay biçimidir.<sup>7</sup>

Espas, yapısına göre planimetrik, volümetrik, atmosferik, piramidal espas, perspektif espası, irrasyonel espas ve rastlantısal espas olarak türlere ayrılmaktadır.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Pavel FLORENSKI, **Tersten Perspektif**, Çev. Zeynep Sayın, 59

<sup>7</sup> Türk Dil Kurumu, BSTS / **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, 1975, <http://www.tdk.gov.tr>

<sup>8</sup> Derya ÜLKER (2014), **Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas**, yüksek lisans tezi

Espas anlayışı, klasik dönemden önceki espas, klasik espas ve çağdaş espas olmak üzere üç temel döneme ayrılmaktadır. Tarih öncesi dönemlerde raslantısal espas kullanımı görülmektedir. Kısmen Antik Yunan'da ve barok dönemde oldukça yaygın olarak *volümetrik espas*, Ortaçağ döneminde ve Antik Mısır'da ise *planimetrik espas* kullanımı görülmektedir. Planimetrik espas, kapanan - kapatan ilişkisine dayalı espas türüdür. Bir kavramı tanımlarken onun ne olmadığını katı çizgilerle diğerlerinden ayıran nominalist felsefeden etkilenmiştir. Bu espas türünde, resimdeki figürlerin büyüklükleri gerçek hayattaki hiyerarşilerine göre sıralanabilirdi. Büyüklükler ve perspektif tamamen itibari idi, lakin bunlar birbiriyle düzlem içinde kapanan - kapatılan, önde - geride yer alan planlar halinde yer aldığından kendine özgü bir derinlik sağlamaktaydı. Daha çok Gotik dönem ve ikona resminde görülmektedir. Burada şekil zemin ilişkisi de kopuk ele alınmaktaydı ve genelde rölyef hissi taşımaktaydı. Bu espas anlayışı, optik tarihin daha çok dokunma isteği taşıdığı zamanlara yöneliktir. Barok döneme gelindiğinde, orada dokunulabilir bir hacim olduğunun kanıtlanması ihtiyacı ortadan kalkmış, görme esasına dayalı volümetrik espas ortaya çıkmıştır. Resimde lekesele desen anlayışına tekabül eden bu espas anlayışında ön planda olan renkler değil, ışık - gölgenin derecelerinin yarattığı hacim duygusudur. Zemin ve biçimin birbirine karşıt kavramlar değil aynı hacmin farklı uzaklık dereceleri olduğu anlaşılmıştır. Antik Yunan'da Euklides'in düzlem anlayışının etkisiyle şekillenen espas anlayışı, Rönesans'ın ilerki aşamalarında atmosferik espas ve piramidal espas şeklini almıştır.<sup>9</sup> Klasik espas anlayışını oluşturan temel kavramlar renk, ton, atmosferik espas ve bakış açısı gibi kavramlardır. Yine klasik espasın figüratif sanatta uygulanışında çizgisel, havasal ve renksel perspektif kullanımları görülmektedir.

Modern ve çağdaş sanata doğru gidildiğinde, yüzey espası, irrasyonel espas, ve düşünsel espas ortaya çıkmıştır. Çağdaş espas anlayışı etkileyen resimsel elemanlar, doku, renk, çizgi, ışık - gölge, perspektif, yön ve hareket, malzeme, ritim, volüm, yüzey, konu ve anlamdır.

---

<sup>9</sup> A.g.k.

Kolaj gibi yöntemlerle yüzeye yükleme yapıldığı kübizm gibi akımlarda, formların oluştuğu yer, tuval yüzeyi ile gözün arasındır. Mondrian, Maleviç gibi, formu indirgemeye, hatta sıfırlamaya çalışan süprematist ressamalarda form, tuval yüzeyi ile aynı mesafede bulunmaktadır. Matisse, Gauguin ve modülasyon kullanan Cezanne'da form, yüzey espası ile tuval yüzeyinin biraz gerisine geçmiştir. Klasik ressamalarda form bunun daha da gerisindeki bir mesafede yer alırken, Tintoretto gibi Manieristlerden başlayarak Barok dönem ressamlarına kadar olan resimlerde form, klasisist resimlerin bulunduğu mesafeden de geride yer almaktadır.

Espas, karşıtlıklar üzerine inşa edilebilmektedir. Birbirlerini iterek daha güçlü kılan öğeler, denge, aksak ritm, heterojenlik gibi özellikler zıtlık hissini arttırmaktadır. Çizgi kullanımındaki karşıtlıklar, sürekli - kopuk, kapalı – açık, biçim kurmaya yönelik – biçimi bozmaya yönelik, yüzeysel – derinliksel olarak adlandırılabilir. Yine sert – yumuşak, sık – seyrek, kalın – ince, pütürlü – pütürlü, açık – koyu, eğri – düz gibi farklı karakterlerde çizgiler bulunur. Formdaki karşıtlıklar, farklı büyüklüklere ve karakteristik özelliklere sahip formların bir arada kullanılmasıyla oluşur. Renk zıtlıkları, aks zıtlıkları, doluluk – boşluk, şekil – zemin zıtlıkları ile kompozisyon daha etkili hale getirilebilmektedir. Anlam ve yapı açısından farklı malzemelerin bir arada kullanımı, kompozisyondaki elemanların homojen olmayan bir önem sırasına göre yerleşimi, yani hiyerarşi kurma davranışı espası daha da etkili hale getirmektedir. Yine elemanların izleyicinin gözünden farklı uzaklıklarda durması da derinlik hissini arttırarak gözün gezebileceği daha çok alan sağlamaktadır. Günümüze gelindiğinde de, farklı espas türlerinin ve farklı düşünce biçimlerinin eklektik bir şekilde aynı resimde bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Dekorasyon bir göz yanıltmacasıyken, sanatın hedefi ise varoluş yanılsaması yaratmaktır. Bu yüzden dekorasyon, gerçekliğin özünü gizleyen bir paravan gibiyken, sanat gerçekliğe açılmış bir pencere gibidir.

## 2.3 Soyutlama Nedir?

Soyutlama, soyut ve somut arasında kurulan bir köprüdür. Sanat tarihinin modernizme kadarki kısmına figüratif güdümlü bir sanat hakim olmuştur.

Sanatta modernizmle eşgüdümlü olarak soyutlamaya geçilmiştir. Modernizmle birlikte sanata hakim olmaya başlayan sübjektif estetik algısıyla, sanatçı eser üretimine bakışına daha da öznellik katarak formu sadeleştirme, parçalama, eleme, formlar arasında akslar yoluyla bağlantılar kurma, ritm duygusuyla oynama gibi öznellik içeren müdahalelerle, figüratif resmi nesnel dünyadaki görüntüsünden alıp soyut bir düzleme taşımışlardır. Soyut bir boyut olan yüzey espasına geçilmiş, elemanların ve boşluğun ayrıntılardan, hacimden, renklerinden soyutlandığı kompozisyonlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Resimdeki derinlik ve formların bulunduğu yer, klasisist dönemlere nazaran tuval yüzeyine daha da yakın bir yerde konumlandırılmaya başlanmıştır.

Rönesans dönemi sanatçıları, Rönesans ressamaları, Yunanlıların natüralizmi ile Aristoteles'in zaman - yer - eylem birliğini birleştirerek üretmekteydi. Belli bir anlatı; yer, zaman ve eylem uyumluluğu içerisinde ve izleyicinin o konuda o güne kadar gördükleriyle, bildikleriyle uyumlu şekilde verilmekteydi. Sanat tarihine yenilik getirmek isteyen sanatçılar, buna öncelikle zaman - mekan - eylem birliğinin gerektirdiği ustalığı reddetmekle işe başlamışlardır. Yenilikçi oyun yazarları da bu yolu izlemektedirler.<sup>10</sup> Dolayısıyla, modern dönemde dramatik birliğin üçlü faktörü arasındaki bağ kırılmıştır. Hikayenin anlatımını güçlendiren ve ona hizmet eden figür, mekan tasviri, ışıklandırma ve dekor kullanma gereği de ortadan kalkmıştır. Görüldüğü gibi, sanat daha güçlü bir atmosferi deneyimletebilmek için ustalık ve süslemeden feragat etmeye başlamıştır.

---

<sup>10</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 18

Bir resim gösterdiği nesneden önce, bir yüzey üzerine estetik bir kaygıyla boyanmış bir imgedir. Bu durum, natüralist bir biçimde figürlerin üç boyutlu bir mekana yerleştirilmesi demek olan resim anlayışını değiştirmektedir.

‘Soyutlama’ kelimesinin kökü olan ‘soyut’ kavramı üzerinde ilk olarak, Platon’un *yansımalar (idealar) evreni* isimli bir evren tasarımıyla bahsettiği Antik Yunan döneminde durulmuştur. Platon’a göre dünyada beş duyumuzla dokunduğumuz her şeyin idealar evreninde bir yansıması, gölgesi vardır. Bu yansımalar elle dokunulamaz olmakla beraber, sadece düşünceyle erişilebilen birer yanılısamaydı. Ona göre görülen evrendeki her şey, bu yanılısamalar mağarasından gelmişti. Soyut alanlar, tümeller ve tanımlar şeklinde önce Sokrates’de de ortaya çıkmıştı fakat o bunları adlandırmamış, bunun yerine daha çok etik alanında çalışmalar yapmıştır. Platon ise idealara bağımsız bir varlık olma özelliği atfetmiştir.<sup>11</sup>

Aristoteles de varlığın ilk sebebinin maddesel olmayan, soyut temellere dayanıp dayanmadığıyla ilgili sorular sormuştur. Parmenides, oluşun öncesiz ve sonrasız olduğunu söyleyerek birliğe, ezeliyete ve ebediyet gibi soyut kavramlara işaret etmiştir. Bununla ilgili olarak aşağıdakileri söylemiştir:

“Üzerinde konuşulacak bir tek yol var, o da var olan: Bu yol üzerinde ise, var olanın varlığa gelmediğini (yaratılmadığını, doğmadığını) ve yok olamayacağını (ortadan kalkamayacağını), gösteren pek çok veri (gösterge) var; çünkü o hem bütün hem devindirilmez hem de tamamlanmıştır. O, ne herhangi bir geçmiş zamanda vardı, ne de ileride var olacaktır; çünkü o yalnızca şimdi, bir anda, bütünüyle, bir ve sürekli (kesintisiz) olarak var.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Muttalip ÖZCAN, “Aristoteles’in Varlık Görüşü” Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 13, 118 s.

<sup>12</sup> Denkel ve Kranz’dan aktaran Özcan, **Aristoteles’in Varlık Görüşü**, 117

Aristo'ya göre, Platon'un fikirleri biraz da Herakleitos'un, her şeyin sürekli bir değişim halinde olduğu fikrinin etkisi altındadır. Dolayısıyla, esas bilgiye varabilmek için duyumsananın ötesindeki kalıcı şeylere bakmak gerekmektedir.

Aristoteles'e göre varlık bir töz veya cins değildir. Varlık kavramı tek başına durabilen bir kavram değildir, herşeyin en temel özelliği, en temel hareketi ve yüklemidir.<sup>13</sup> Batı dillerinde 'var olma' Türkçe'deki gibi bir durum fiili değil, hareket, başlangıç noktası, erek içeren bir fiil olarak ele alınmakta ve çekimlenmektedir.

---

<sup>13</sup> A.g.k., 120

### **3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDAKİ PLASTİK YAPININ TARİHSEL KÖKENLERİ VE GELİŞİM SÜRECİ**

Postmodern teorilerden etkilenmiş günümüz resmini ve Modern resmi anlamak için onun Modernizm öncesine dayanan köklerinin incelenmesi gerekmektedir.

#### **3.1 Çağdaş Resim Sanatındaki Plastik Yapı ve Espas Anlayışının Modernizm Öncesine Dayanan Kökleri**

Modernizm sonrası sanat, görme alışkanlıklarının değiştiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizmdeki görme alışkanlığının kökeninde ise, Rönesans'tan modernizme kadarki özne merkezli görme alışkanlığının değişmesi yatar. Özne merkezli anlayışta izleyicinin gözü dünyanın ve eserin efendisi konumundadır, bedenden kopmuştur, izleyici ise sabit bir odak noktasıdır. Sanat eseri, göz için sergilenen, gözü kendine baktırmayı amaç edinmiş bir gösteri halini almıştır. Fakat Modernizm ile birlikte Duchamp, Mondrian, Klee, Picasso gibi sanatçılar sayesinde retinanın egemenliğinde olan bu dönemden çıkılarak, imgeye hakettiği karmaşıklığın ve derinliğin geri verilmesinin amaçlandığı dönem başlamıştır.

Gözün egemenliğinin alışı edilmesi yeni çağ için bir gereksinim olmaktan ziyade, beklenti duyulan, uzun zamandır ipe çekilen bir olgu olmuştur.

Görünen dünyanın bir fotoğraf makinesi deliği ya da bir panopticum misali izleyicinin retinasının hakimiyetinde uzanışı, nesnelere mesafesini ve birbirine olan

konumlarını belirleyen kartezyen görüşle ilintilidir. Merkezine gözlemleyici yerleştirilmiş silindirik yapı olan panopticum ile göz aynı anda her yerdedir. Foucault'ya göre böylelikle her hücrecik bir tiyatroya dönüşür.<sup>14</sup> Kartezyen görüş sayesinde dünya görüntüsü ehlileştirilmiştir. Bu görünürlük öyle bir hal almıştır ki, görüntü adeta izleyen tarafından yakalanması için tasarlanan bir tuzağa dönüştürülmüştür.

Perspektifin ikona ressamı veya Mısırlı ressamlar tarafından tersine çevrilerek kullanılması veya tümünden yok sayılması, modernizme kadar olan dönemde naif bir yaklaşım veya amatörlük olarak görülse de, bunun asıl sebebi görünenin benzeşim ilkeleriyle ele geçirilemeyecek kadar karmaşık oluşudur. Perspektifin tersten kullanımı, ikonadan çıkarak göze gelen tanrısal ışığı göstermenin bir yoludur. İkonalar insanın gözünde tanrısallığı görünür kılmaktan ziyade, insanı tanrıya görünür kılmayı amaçlamaktadır. İkonalar tanrısal ışığa bakan gözü içine alır, insan tanrı karşısında görünür hale gelir. Gözün algılayabilmesi için farklı konumlar olması gerekmektedir, bunun için de birden fazla kaçış noktaları konulmuştur. Bu da tanrısallığın aynı anda her yerde olduğunun altını çizmektedir.

Biçim ve öz, madde ve ruh, soyut ve somut düaliteleri, hristiyanlıkta da vardır. İnsan ve doğa benzeşen bir benzeşim, ve de benzeşmeyen bir benzeşimin ürünüdür. Aquinolu Aziz Thomas'a göre tüm canlılar tanrının kutsal izini taşıırken, yani benzeşmeyen bir benzeşim taşıırken (vestigium), akıl yetisine sahip olan insan, ayrıca imgesel bir benzeşim de içermektedir (imago).<sup>15</sup> Dolayısıyla Rönesans dönemindeki tavır, - benzeşmeyen bir benzeşimi (tanrısallığı) benzeşen bir benzeşimle (imago) temsil etmeye çalışma tavrı, imgeyi aşkınlıktan, tanrısal ışıktan koparmak anlamına gelmektedir. Böyle olduğu zaman, biçim özden yoksun hale gelmekte, tanrının sureti olması amaçlanan ikona da tanrısal ışıktan yoksun bir süs haline gelmektedir. Akıl yoluyla varılabilen, soyut olan tanrısal ışığa ise ancak formu indirgeyen bir soyutlamacı tavır ile, benzeşmeyen benzeşimle varılabilmektedir. Bu nedendir ki,

<sup>14</sup> Bkz. (6), FLORENSKI, 10-12

<sup>15</sup> A.g.k., 16 - 19



sanat imgeyi kullanarak izleyiciyi başka gerçekliklere ve boyutlara taşıyabilmenin olanaklarına gerek kavramsal sanatın, gerek plastik sanatlarda soyutlamanın doğduğu modernizm sonrasında ulaşılmıştır. Mondrian, Cezanne, Picasso gibi formu indirgeyici bir biçim dili kullanan sanatçılar, ikonalarda tanrısal ışığı yansıtmak için insan figüründen ziyade solucan kullanmanın daha mantıklı olduğunu savunan Dionysius Aeropagita ile ortak bir yan taşır.

Kaldı ki gerçeğin çok boyutluluğunu ve çok katmanlılığını hiçe sayarak onu perspektif kuralları ile iki boyutlu düzleme indirgeme tavrı doğayı olduğu gibi temsil ettiği çabasında olsa da, natüralizmle bir o kadar çalışmaktadır. Modernizm sonrası sübjektiviteyi savunan sanat akımlarının aksine, natüralist dönemdeki temsiliyet, boyutları kartezyen düzleme indirgediği için veri kayıpları olmakta ve gerçeklik amacını tam olarak yerine getirememektedir. Sübjektif bir gerçeği benimseyen modernizm sonrası eserlerde ise, farklı boyutların eserlerin düzlemine dahil edilmesine Duchamp'ın 'Büyük Cam (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin)' eseri örnek verilebilir. Bir ready made olan bu eser, iki parça büyük camın üzerine yapılmıştır. Eserin transparan yüzeye yapılması, kendisinin dışında olanı içine almasını sağlamıştır. Resimdeki formlar, tek kaçırlı perspektif kullanılan alan, nesnelerin silüetlerinin izdüşümleri ve manyetik alan sembolleri ile kompozisyonun kurulma şekline bakan izleyici başka boyutların sorgulamasına gitmektedir.



**Resim 3.1** Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından ırılıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), 1915-23, iki cam panel üzerine yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel, toz, 2775 x 1759 mm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Albertus Magnus'a göre de aynı özelliklere sahip olan biçimler farklı mekanlarda yer aldıklarında özellikleri değişir. Mekan elemanların içinde yer aldığı bir uzam değil, onları kendine göre şekillendiren başlıca unsur olagelir.<sup>16</sup> Bu düşünce, günümüz görecelilik fiziğini çağrıştırmaktadır. Klasik bilimde nesne yer değiştirdiğinde, fizik bilimi açısından değişiklikler olmakta, geometri açısından değişmeden sabit kalmaktaydı. Uzayın özelliklerinin her yerde aynı olmayışının keşfiyle beraber, heterojen olan uzaydaki bu farklılıkların, varlıkların özelliklerini değiştirdiği de saptanmıştır. Bu keşif sanatta ve felsefede de değişikliklere yol açmıştır.

Rönesans sonrası Avrupa'nın mekan anlayışı ile İslam sanatındaki mekan anlayışı, mekanın bir madde ve kuvve olması yönüyle birbirinden ayrılmaktadır. Anadolu'da, 13. Yy.'dan sonra gelişen yazı - resimler ve Osmanlı minyatürleri gerçek anlamda içinde buldukları mekana (kitaba) göre çizilirler, bu kitaplar içindeki mekanla bütünlük - süreklilik oluşturmaya çalışırlar.<sup>17</sup> Bu eserlerde figür ve üç boyutlu nesnelere özgü bir biçim anlayışıyla resmedilmişlerdir. Resmin merkezi perspektife göre konumlanmaması, figür - arkaplan ayrımının önemsenmemesi, elemanların üst - yan - arka görünüşlerinin aynı anda yer alması gibi özellikleriyle ikonalarla ve hatta modern bir akım olan kübizm ile benzerlik taşımaktadır. Resim tek bir retina merkezinden alınacağı yerde, çok merkezli bir resim, gözümüze değişik katmanlar ve perspektifler sunmaktadır. Resim, izleyicinin gözünü etkin bir göz haline getirerek, izleyicinin beynini imgenin oluşumuna davet eder. Orada interaktif bir resim algılama süreci başlar, bu anlık bir kavrayış değil, öyküsellik kişinin kendi özneliği içindeki algılayışıdır. Bu yazı - resimlerde görmek ile okumak, başa baş giden eylemler halini almaktadır ve resim de içinde bulunduğu yüzeyin ve mekanın etkisi altındadır. İçinde yer aldığı mekana göre biçim değiştiren bir uzay anlayışına bir başka örnek ise Karagöz Hacivat ve hayal perdesi örnek verilebilir. Burada Duchamp'ın 'Büyük Cam' eserini çağrıştıran transparan bir ekran

---

<sup>16</sup> A.g.k., 21 - 23

<sup>17</sup> A.g.k., 25 - 28

- mekan vardır. Ve figürler bu ekrandan ışığı geçirme derecesine göre hazırlanmış bir maddeden yapılmış olup, eklemli yapısıyla hareket ettirilerek sahne almaktadırlar.

Gerçekliğe, uzaya ve maddeye yönelik sorular soran ve onu çeşitli açılardan anlamlandırma çabası güden sanatla bilim pek farklı amaçlar taşımamaktadırlar. Georges Seurat rengi yapı taşlarına ayırarak çok sayıda noktalar halindeki renk birimlerini özel bir renk tonu verecek şekilde yan yana kullanmaktaydı. Van Gogh ise gökyüzünü o kadar iyi gözlemlemişti ki, bunu içsel sezgileriyle ve çalışmalarıyla birleştirerek gökyüzündeki türbülansları kendi fırçasından tuvale dökebilir hale gelmişti. Cezanne ise doğa araştırmaları yapan bir bilim insanı hassasiyetiyle, farklı renk tuşlarının yan yana durmasıyla uyguladığı modülasyonla, doğadaki derinlikli yapıyı gözümüze görünür kılmayı amaçlamaktaydı. Klasisist sanat eğitimi anlayışında desen ve renk ayrı dersler halindeydi. Cezanne ise deseni kurarken renk sıcaklıklarından, tonlarından ve titreşimlerinden faydalanır. Ara tonlardaki tuşlarla renkler arasında geçiş yaparak modülasyon kurar.

Perspektif esaslarına dayanan klasik resim eğitimi, tüm nesnelerin akslarının ufuktaki kaçış noktasında birleştirilerek ehlileştirildiği bir uzay sunmaktadır. Oysa algıyla temas ettiğimiz dünya, öyle değildir.<sup>18</sup> Gözümüz için oynanan bir tiyatro olmaktan uzak, bizden bağımsız da var olan gerçekliğe dair, gözümüzü ve bedenimizi sürekli hareket ettirerek, o dünyaya sürekli dahil olmaya çalışarak öznel bilgiler, çıkarımlar, sürece dayalı bir izlenimler - görüntüler dizisi elde edebilmekteyiz. Sanatçı da bu süreçten tekil bir ana indirgenmiş bir manzara meydana getireyi amaçlamaktadır.

Çağdaş resim sanatındaki plastik yapı ve espas anlayışının klasisist ve barok dönemlerdeki kökenlerine baktığımızda ise, desenin çeşitli kriterler çevresinde şekillenerek espas anlayışını değişime uğrattığını görmekteyiz. Bu dönemlerde resim artık insan gözünün hakimiyetine girmiş, insan için sergilenen bir gösteri halini almıştır. Modern dönemin teatralikten kaçışının tersi bir yaklaşım söz konusudur.

<sup>18</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, 22,23

Lakin bu dönemlerde de plastik sanatlar farklı amaçlar edinerek çok önemli buluşlar yaparak, ustalığını ve ifade araçlarını oldukça geliştirmiştir.

Sanat tarihinin Rönesans ve Barok dönemi verilerinden yola çıkılarak belirlenmiş olan temel kriterleri: ‘Çizgisel ve Gölgesel Desen’, ‘Düzlem ve Derinlik’, ‘Kapalı (Tektonik) ve Açık (Atektionik) Form’, ‘Çokluk ve Birlik (Çokluklu Birlik ve Bölünmez Birlik)’ ve son olarak da ‘Belirlilik ve Belirsizlik’ olarak kategorize edilmektedir.<sup>19</sup>

Çizgisel desen, nesnelerin formlarını el yordamıyla dokunur gibi keşfetmek üzere, çizginin bir hacimlendirme ögesi olarak kullanıldığı desen türüdür. Rönesans döneminin tipik özelliği olan bu desen anlayışı, çizgileri formu döndürmek, yüzeyin gidişini belirlemek amacıyla kullanan bir anlayıştır. Bu anlayışta lokal ton yoktur. Yani her elemanı aynı açıklık - koyulukta varsayarak, onun kendi içindeki gölgelenmelerini vermeyi amaç edinmektedir. Bu durum, kompozisyondaki genel ışık dağılımını homojenleştirmektedir.

Lekesal desende ise desenin en küçük birimi olan çizgi, cismin kendi renginin ışığın şiddeti ve miktarı ile birleştiğinde oluşan tonunu vermeye çalışmaktadır. Çizgiler formu döndürmez, aksine, forma bağlı olmayan lekeler aracılığıyla doğru yerde doğru tonu vermeye çalışır. Bundan dolayı, ayrıntılara yaklaşıldığında soyut lekeler görülebilmektedir. Burada cismin konturları ışıkla erimekte, cisim özerkliğini kaybetmekte, kompozisyon ile kaynaşarak bölünmez bir birlik içine girmektedir.

Barok döneme gelindiğinde, renk ve tonal perspektifteki ustalık artınca resimde düzlem ve derinlik daha bilinçli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ağırlıklı olarak rakursiyle başlayan kompozisyonlarda elemanlar resmin daha da derinliklerinde konumlandırılmaya başladılar. Burada ışık – gölge, renkten daha önemli bir hal alarak, üst üste binen (süperpozisyon) elemanların ve derinliğin arttığı volümetrik bir espas görülmeye başlanmıştır. Rönesans döneminde ana elemanlar yan yanlık

<sup>19</sup> Heinrich WÖLFFLIN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev.Hayrullah Örs, 25-27

(jukstapozisyon) içersinde olup kompozisyonların derinliği nispeten az tutulmaktaydı.

Resmin uzayının çerçevenin sınırları dışında devam edip etmediği soruları çağlar boyu ressamlarca sorgulanmıştır. Klasik sanatta, Rönesans'ta, konunun resmin sınırları dışına taşmadığı, kapalı form (tektonik) denen bir anlayış söz konusuydu. Bu açıdan kompozisyonun aksları ve yayılımı resmin sınırları içinde olup biterdi. Barok dönemin ana özelliklerinden biri de resim uzayının sınırsız hale geldiği açık form (tektonik) kullanımındır.

Klasik döneme ait eserlerde gerek kompozisyonlarda gerek onun alt öğelerinde parçalar kendi başlarına konuşmaktadırlar. Burada çarpıcı bir bütün oluşturma kaygısından çok, ayrıntılardaki ustalığı gösterme çabası görülür. Örneğin Rönesans dönemine ait bir portre resminde tüm ayrıntılara ayrı ayrı bakarız. Lakin Barok dönemine ait bir portrede bir ayrıntıya baktığımız anda o ayrıntı bizi onun çevresiyle nasıl birleştiğini gözlemleterek bir anda bütünü algılatmaktadır. Rönesans'taki çokluklu birlik, yerini bölünmez birliğe bırakmıştır.

Klasisizmde ayrıntıları işlemedeki ustalığın ön planda olması, belirsizliğin acemilikten veya başarısızlıktan ileri geldiği inancından doğmuştur. Bu çağda, geride veya karanlıkta olsun olmasın her şey ayrıntılı bir parlaklık içinde resmedilirdi. Halbuki bu durum klasik dönemin insan gözünü merkeze koyan natüralist tavrına aykırıydı. İnsan gözü her şeyi aynı anda algılayamazdı. Bakış gezinirken odaklandığı yerlerde görüntü netleşir, diğer bölgeler bulanık bir hal alır. Barok döneme gelindiğinde, sanatsal görüntü, hem belirli hem belirsiz alanlar taşıdığı takdirde başarılı olur. Bu dönemde kompozisyonda önem atfedilen figürün en önde, ışıklar altında tüm detayların gözüktüğü şekilde çok çaba harcatmadan izleyiciye hazır sunulduğu eserler pek görülmez. Aksine, kompozisyonun en önemli parçası arkalarda dramatik karanlıklar içinde kalmış olabilir, belirsiz eleman yığınları bakışı gezdirip odağı istenilen yerlere bırakmaktadır. Rönesans'taki her bir formun tek tek konturlarla tanımlanarak çevresiyle arasına keskin hatlar çizildiği, belirlilik içeren

yaklaşımının yerini, Barok'taki sadece dikkat çekilmek istenen alanlara keskin netleme yapıldığı, belirsizlik içeren yaklaşıma bırakmıştır. Bu dönemde formlar birbirinden keskin çizgilerle ayrılmamakta, havasal perspektifle etrafı ile kaynaştırılmaktadır.

### 3.2 Modern Resimdeki Plastik Yapı ve Espas Anlayışı

Greenberg'e göre Modernist devrim, sanatın biçim ve içerik bakımından kendi kendisini keşfetmeye başladığı dönemdir. Ona göre Modernizm çağı Kant'tan gelen kendi üzerine düşünme bilinciyle başlar. Ona göre Kant ilk modernisttir ve felsefeyi bir özeleştirici sürecine bağlı kılar.<sup>20</sup> Geçmişte edebiyata ve başka disiplinlere bağlı olan sanat 20. yüzyılda kendini, kendisine ait olanı araştırıp keşfetmeye vermiştir. Özeleştirici sayesinde resim ve diğer görsel sanatlar saflaşmış, kendi bağımsızlıklarının ve kalitesinin doruklarında eserler vermişlerdir.

Kant, estetik tavrın 'kontemplatif' olduğunu söyler.<sup>21</sup> Bir sanat eseri değerini, üzerindeki imgenin izleyicinin gündelik hayatında taşıdığı anlama borçlu olmamalıdır. Eser, göndergesi kendinde bir göstergedir. Elmalı bir natürmort, elmaya benzeyip benzememesi açısından değil, bir sanat eseri olarak sahip olduğu renk, ton, kompozisyon, espas, armoni, açık - koyu, içerik - anlam gibi özellikleri açısından değerlendirilmelidir. Sanat eseri, biçim ve içeriğin iç içe geçmesiyle, duyumsama, sezme, kavrama süreçlerinin hepsiyle birden alımlanan bir yapıdır.

Paulhan şu cümleleriyle analitik ve objektif yaklaşımın yerine subjektif bir estetiğin benimsenişinin daha yerinde olduğunu vurgulamaktadır:

<sup>20</sup> Steven KONNOR, *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, 125-126

<sup>21</sup> İsmail TUNALI, *Estetik*, 27-28

“Teknik ölçüme kendini adanmış ve nicelik aşkıyla yanıp tutuşan bir çağda kübist resim, zihnimizden çok gönlümüze seslenen bir alanda dünyayla insanın sarmaş dolaş oluşunu kendince sessiz sakin kutlamış sanki.<sup>22</sup>

Greenberg'e göre, modernizmde resim sanatının kendine özgü bir yeri vardır çünkü resim mutlak olarak kendi ortamına bağımlıdır. Resmin kendi ortamı iki boyutlu bir ortamdır, diğer sanatlardan en temel farkı da budur. Greenberg'in, resmin yassı olması yönünde bir beklentisi vardır ve modern sanatçılardan buna uyanlar da vardır. Onun için Le Corbusier'nin tekdeğerlilik prensibi gibi yassılık da modern resmin olmazsa olmazıdır. Fried da resmin asıl amacının, kendi konumunu temsili bir etkinlik olarak sağlamlaştırmanın yollarını aramak olması gerektiğini savunur. Cavell'e göre modern sanatçının görevi, sanatının dayandığı temel prensipleri, baştan yazılı olmayan kıstasları bulmaya çalışmaktır.<sup>23</sup> Görülen o ki, tüm diğer disiplinler gibi resim de sahip olduğu uzuvların ve mekanın varlığını sağlamlaştırmanın yollarını aramaya başlamıştır ve bu durum neredeyse bir eserin sanat olup olmadığını anlamının bir kriteri haline gelmiştir.

Modernizm'in Kant'tan gelen, disiplinlerin kendi kendini sorgulamaya başladığı düşünce yapısından kaynaklı olarak, resim de kendi yapısını daha sorgulamak üzere, öykücülüğünden, ayrıntılardan, onu gündelik hayattaki gerçekliğe bağlayan yanlarından ve süslemeciliğinden sıyrılmıştır. Formların sadeleştiği, azaltıldığı, perspektifin ve derinliğin yüzey espasına indirildiği, kalabalık öğelerden oluşan kompozisyonların bırakılıp esas yapısal özelliklerin ön plana konulmak istendiği, soyutlamacı ve soyutçu bir espas yapısı oluşmuştur. Oluşturulan kompozisyon, klasik Öklidçi bir boyutta değil, 'soyut boyut'ta gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

<sup>22</sup> Paulhan'dan aktaran Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, 24

<sup>23</sup> Bkz. (20), KONNOR, 127, 128, 132



Modernizm bakış açısına göre sanat eseri, klasik dönemlerden kalan teatrallığı çıkarıp atmalıdır. İzleyicinin gözleri karşısında sergilenen bir oyun misali, onun görsel zevkini ve beklentisini doyurma kaygısından uzaklaşması gerekmektedir. Sanat artık kendi varlığını konu edinmesi, bu nedenle de kendi dışındaki diğer alanlardan ve disiplinlerden hiçbir etki, hiçbir iz taşımaması, arı ve pür olması gerekmektedir. Minimalizm gibi sosyal ve politik konular edinen sanat akımların ise sanat eserinin bir organizma olarak bütünselliğini tehlikeye attığı da düşünülmektedir.

Resmin amacı göz aldatmacası yoluyla nesnenin yerini tutmak, anlamı tablonun dışındaki bir yere göndermek değildir.<sup>24</sup> Yaklaşık yüz yıldır sanatçıların karşı oldukları anlayış, ona, bir eşyanın yerini tutan bir ara varlık gibi bakıldığı anlayıştır. Modern dönemde sanatın göndergesi kendisi haline gelmiştir.

Braque'a göre ise resim eyleminin amacı, yine resimsel bir olay oluşturmaktır. Dış dünyadaki bir olayı yeniden oluşturmak değildir.<sup>25</sup> Bu düşünceye göre, sanat eseri, doğum saati ve yaşamı olan bir organizmadır. Sanatçı tarafından yoğrulur, inşa edilir, düşünülür, tasarlanır, vücuda getirilir. Çevresindeki alımlayıcılarla etkileşime geçerek var olur.

---

<sup>24</sup> Bkz. (18), MERLEAU-PONTY, 61

<sup>25</sup> Georges BRAQUES, *Cahier*



**Resim 3.2** Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, t.ü.y.b., 244 x 234 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Modernizmin resim sanatındaki kırılma noktasını Picasso'nun Braque ile birlikte inşa ettikleri Kübizm ve şüphesiz Picasso'nun 'Avignonlu Kadınlar' tablosu oluşturmaktadır. Resimde sadece cisimleri değil resmin uzayını da kırılmaya, parçalanmaya uğratan Picasso ve Braque, başka ülkelerdeki çağdaşlarıyla birlikte yeni bir devri başlatmıştır. Picasso bu devrimi en çok körükleyenlerden olsa da dünyanın farklı yerlerinde eksiltme, sadeleştirme, öznelleştirme, parçalama gibi yollarla sübjektif espaslar kurma, resim uzayıyla oynama hareketleri başlamıştı. Soyut ve soyutlama resimler bu çağda doğmuş ve gelişmiştir.

Resimde natüralist bakış açısının yıkılmasının bir diğer sebebi de sanayideki kalkınmalarla gelen fütüristik etki olarak görülmektedir. Fotoğraf makinesinin icadından sonra, Empresyonistlerle birlikte, sanatçı dış dünyayı natüralizm kaygısıyla betimleme kaygısından uzaklaşınca, özgürce ve coşkuyla akan sanatçı bakışın oldukça güçlü sübjektif dünyalar verebileceği anlaşılmıştır. Böylece bir objeye birçok açıdan bakmaya çalışan Kübizm, renklerin vahşice çığlığından güzel kompozisyonlar yaratan Fovizm, sanatçının iç dünyasındaki öfke, korku vb. duygulanımları ve kişisel travmaları fırçasından tuvale akıttığı Ekspresyonizm gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Bu resimler dış dünyaya içerden bir bakışın görüntüleridir. Sanatçının dış dünyaya entegre olma, dış dünyada kendini konumlandırma, dış dünyayı kendi içinde deneyimleyip yaşama çabası bu dönemdeki resimlere hakim olmuştur.

### 3.3 Sanatta Dört Temel Yaklaşım ve Modern Dönemdeki İzleri

Sanat, sanatçının gerçeklik üzerine sorgulamalarda bulunduğu, estetik kaygılar çerçevesinde, yüzey üzerinde sorunsallar ortaya atıp onları çözmeye çalıştığı bir süreçtir. Sanat pratiğinde sanatçı ve izleyici dört varoluşsal soru ile yüzyüze gelmektedir:<sup>26</sup>

-Gerçeklik ve onu kanıtlama ihtiyacı bizlere neyi ifade eder?

-Bütünün parçaları nasıl ve ne türden ilişkilerle bir araya gelirler?

-İçsel gerçekliğimiz hangi noktada dışsal gerçeklikle buluşur?

-Gerçekliğin arkasında neler gizlidir?

<sup>26</sup> Sandro BOCOLA, *Timelines – The Art of Modernism 1870 - 2000*

Bu dört soru, dört farklı yaklaşımı doğurmuştur: Gerçekçi, Yapısalcı, Romantik ve Sembolist yaklaşım. Sanatçıların kişiliğinden ve bakış açısından süzülen bu dört yaklaşım çok farklı yüzyıllarda farklı akımlarda karşımıza çıkmaktadır. Mesela Empresyonizm akımı realizm yaklaşımı içeren bir akımken, son zamanlarında yapısalcılık eğiliminin yükselmesiyle Post Empresyonizm'e dönüşmüştür.

### 3.3.1 Gerçekçi Yaklaşım

Eserleri üretmede, duyuları ve akli merkez alarak, gerçekliğin ne olduğunu ve onun çeşitli yönlerini kavramaya çalışan, bunu yaparken objektivite içinde hareket eden yaklaşımdır. Sanat tarihinde Empresyonizm, Emblematik Realizm, Neue Sachlichkeit, Pop Art, Nouveau Realisme akımlarında göze çarpmaktadır.<sup>27</sup>

Romantik manzara resminden (Corot, Constable), aşkınlığın terkedilip duyuşal gerçekliğin yeniden keşfedildiği empresyonist döneme doğru (Courbet, Manet, Degas) en yüksek zamanlarını yaşamıştır. Medyumun kendisinin mesaj olduğunu savunan Jasper Johns ve Rauschenberg de bu yaklaşımla üretmiştir. Lichtenstein, Scharf, Guangyi, Kitaj, Samba, Bulatow, Fischl, Tuymans da bu yaklaşımla üreten sanatçılardandır. Bu yaklaşımda sanatçı konuya daha mesafeli, duygularını nispeten daha geri planda tutarak, analitik bir yaklaşım kullanmayı amaçlamaktadır.

---

<sup>27</sup> A.g.k.



**Resim 3.3** Luc Tuymans, Lumumba, 2000, t.ü.y.b., 62.2 x 45.7 cm, Moma, New York, ABD

Gerçekçi yaklaşıma örnek olarak, 21.yy soyutlama ressamaları arasındaki Belçikalı sanatçı *Luc Tuymans*'tan bahsedilebilmektedir. Tuymans, 1980lerden beri figüratif resim yapmaya odaklanmıştır ve hatta kendi döneminde pentürün yeniden doğmasında onun da payı vardır.<sup>28</sup> Resimleri, yakın geçmişle ilgili sorgulamalar içermektedir ve televizyon, internet gibi basın ve telekomünikasyon araçlarından alınan imgeler aracılığıyla gündelik hayatımıza seslenmektedir. Kendisinin 'gerçekliğin otantik sahteciliği' dediği, gerçeğin tuhaf bir ışık altında titreşen versiyonunu sunmaktadır. Şimdi Demokratik Kongo Cumhuriyeti olan eski Belçika Kongosu'nun ilk başbakanı Patrick Lumumba'nın sanatçının hafızasından yaptığı portresi, yakın tarihe gönderme yapmaktadır. Kongo'nun demokratikleşme sürecine ve iç savaşa gönderme yapan bu eser, yaklaşık kırk yıl önce öldürülen Lumumba'nın

<sup>28</sup> David Zwirner Gallery, **Luc Tuymans, La Pelle**, 2019 <https://www.davidzwirner.com/artists/luc-tuymans>

portresidir. Bununla beraber bu portre bize bunlardan hiçbirini anlatmaksızın, tarihsel hafızaya ışık tutan bir obje olmayı amaçlamaktadır. Tuymans, fotoğrafa baktıktan sonra hafızasını zorlayarak yaptığı bu portreyle siyahi adam stereotipini altetmeyi de amaçlamaktadır. Tuymans'ın bu fotoğraf seçimi ise, 19. yy ortalarında bir Avrupa geleneği olan, kolonileştirdikleri toplumlara yönelik gözetleme ve kontrol politikaları gereği tuttıkları görsel arşivlere göz kırpmayı amaçlamaktadır. Bunu yaparak fotoğraf arşivinin işlevini değiştirmek ve bu geleneği alt ederek doğrudan eleştirmek gibi roller de üstlenmektedir.

### 3.3.2 Yapısalcı Yaklaşım

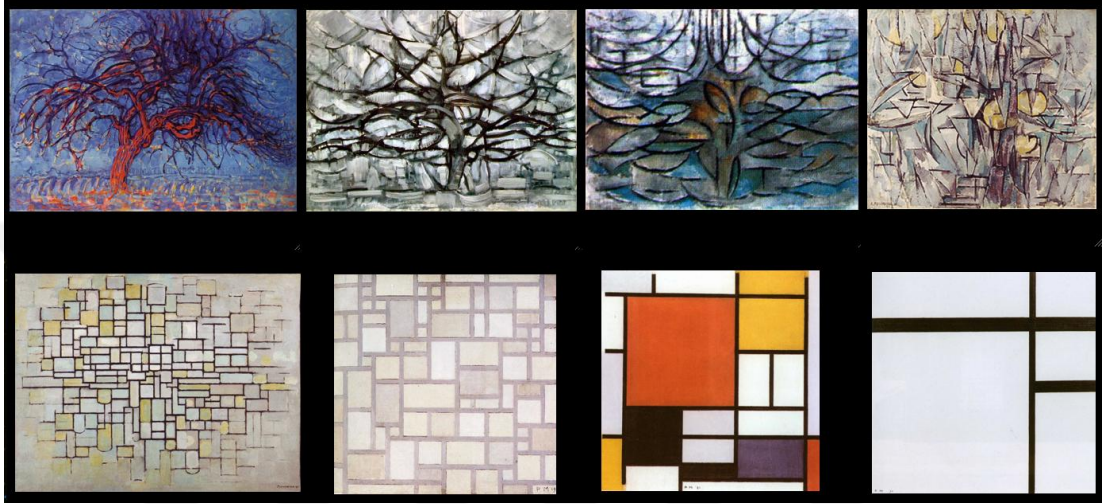
Gerçeklik düzeninin estetik prensiplerini ve elemanların resimsel bir bütün oluşturmak üzere birbirlerine bağlanma biçimlerini araştıran bir yaklaşımdır. Gerçekliği estetik bir bütün olarak kavratarak onda ustalaşmayı amaçlamaktadır. Cezanne'da, De Stijl, Kübizm, Konstrüktivizm, Puantilizm ve Minimal Sanat'ta görülmektedir.

Yapısalcı yaklaşım, *Mondrian* ve *Maleviç*'te net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Mondrian'a göre, soyut sanat evrensel bir dil oluşturma aracıdır. 1919'da 'De Stijl' dergisinde çıkan 'Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler' adlı yazısında, doğadan soyutlanan insanın sanatının da soyut olması gerektiğini öne sürmektedir.<sup>29</sup> O soyutlama ile eleme, yıkma ve yok etmeyi kastetmektedir. Kompozisyonlarında karşıtlıkları dengeye kavuşturmaya çalışmaktadır. Ona göre doğa, kadın - erkek, karanlık - aydınlık, dış - iç gibi karşıtlıklar evrenidir. Mondrian bu karşıtlıkları, ve onların kesişimlerinden doğan alanları, formlar ve renkler ve yatay- dikey çizgiler ile göstermektedir. Mondrian sanatında dengeyi aramaktadır, fakat bu simetrisinin

<sup>29</sup> N. İPŞİROĞLU – M. İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, 54 - 57

dengesi değildir. Ona göre de natüralizm yolundan gidilmesi, doğadaki madde - tin zıtlığında sadece maddeyi öne çıkardığı için takip edilmesi mümkün olmayan bir düşüncedir. Mondrian Kübizm'in doğa soyutlamasının bir adım ötesine geçerek, çareyi hacmi yıkmakta bulmaktadır.



**Resim 3.4** Mondrian, ağaç soyutlamaları (aşamalı olarak)

Mondrian'ın sanatı barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getirirken endüstri çağına özgü evrensel bir hümanizmayı müjdelemekteydi. Ağaç soyutlamalarında da görüldüğü gibi, Mondrian bu sadeleştirmede önce hacmi sonra çizgileri, sırayla renkleri ve tonları, kısacası her şeyi kaldırmayı amaçlıyordu.

Maleviç'in sanatı ise, nesnesiz bir dünyayı göstermekteydi. Beyaz tuval üzerine siyah kare resmi, resim sanatında biçimi sıfırlamayı amaçlamaktaydı. Yıkıcılık onun da sanatının temel ilkesiydi, eski ile uzlaşmazlık içindeydi. Endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olan eleme onun sanatının da başlıca özelliği idi. Bu eleme dürtüsü sanat dünyasına ilk olarak kübistlerle girse de Mondrian ve Maleviç'te yıkmaya ve yok etmeye gibi devrimci bir etkinliğe dönüşmüştü.

20. yüzyılın başında hızla gelişen tekniğin getirdiği yeni sorunların etkisiyle materyalizme karşı bir tepki oluşmuştu. Bu çağda düşünürler ve sanatçıların materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir dünya hayali kurmaktalardı. Din aşamasının çoktan geride kaldığını düşünen sanatçıya göre Süprematizm dinin yerini alabilecek bir insanlık ideali olmuştu. Sanat burada bir inanç sembolü olmaktadır.



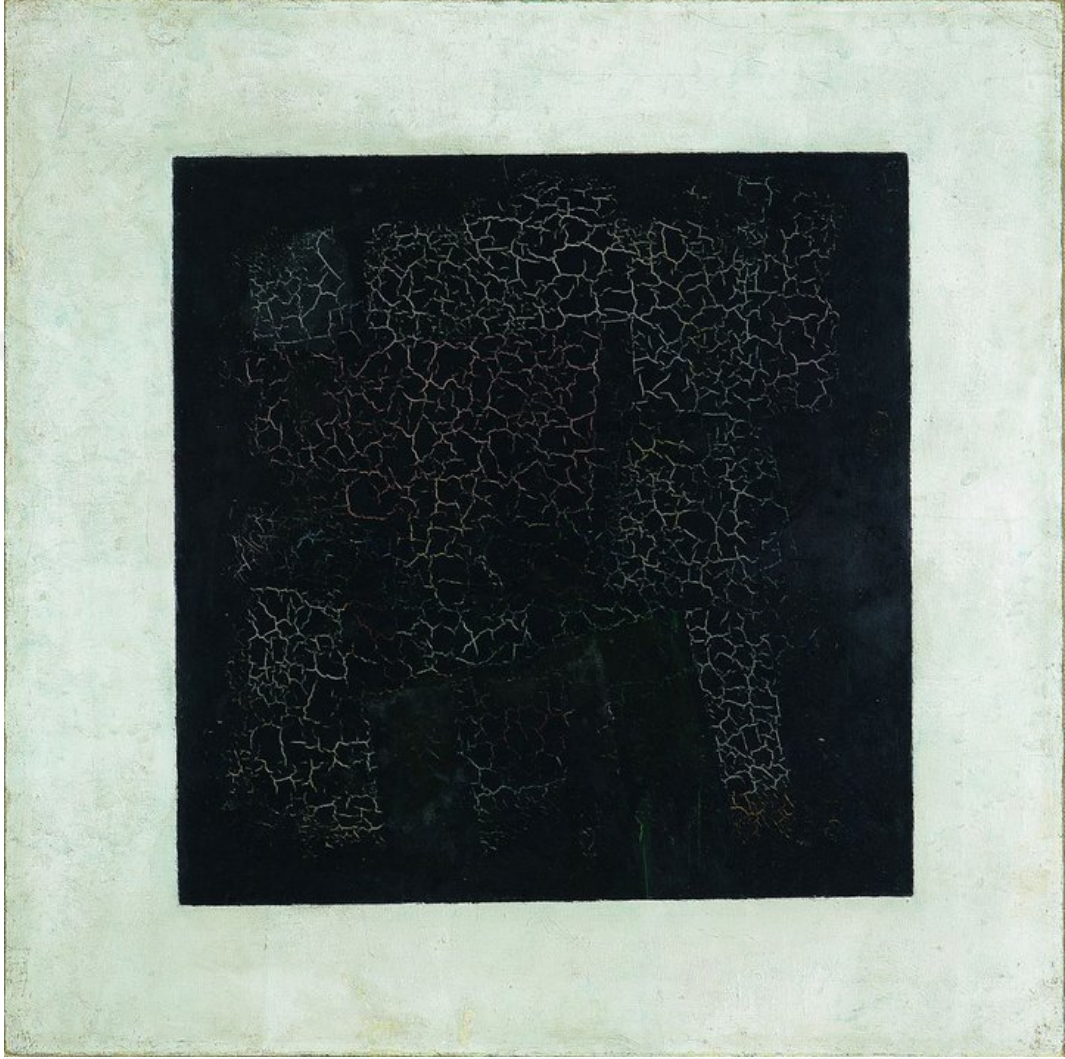
**Resim 3.5** Kazimir Maleviç, Dinamik Süprematizm, 1915 veya 1916, t.ü.y.b., 80 x 80 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere

Maleviç, nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmaktadır. 'Sıfır Biçim' de bu inancı simgelemektedir.<sup>30</sup> Hayata ve duygulara dair tüm çağrışımlardan arındırılmış sessiz bir hiçliğin sembolüdür. Ona göre nesnelere dünyası

<sup>30</sup> A.g.k., 58 – 62



gelip geçici hazlardan oluşan bir yerdir. ‘Sıfır biçim’ onun için sadece sanat değil insanlık için kurtuluşun sembolüdür.



**Resim 3.6** Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1913, keten üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya

Dış dünya gerçekliğine bağlı natralizmden sonra nesneyi eleme, sadeleştirme ve dönüşüm gibi soyutlama süreçlerine sokan sanatçılardan sonra Maleviç’in bu hareketi bir devrim niteliğindeydi. İki boyutlu yüzeyde tuvalin şeklinin tekdüze bir tekrarı olan bu sade form, renkleri, renk zıtlıklarını, armoni, kompozisyon, hiyerarşi gibi plastik sanat öğelerinin tamamını bir kenara atmaktaydı.

### 3.3.3 Romantik Yaklaşım

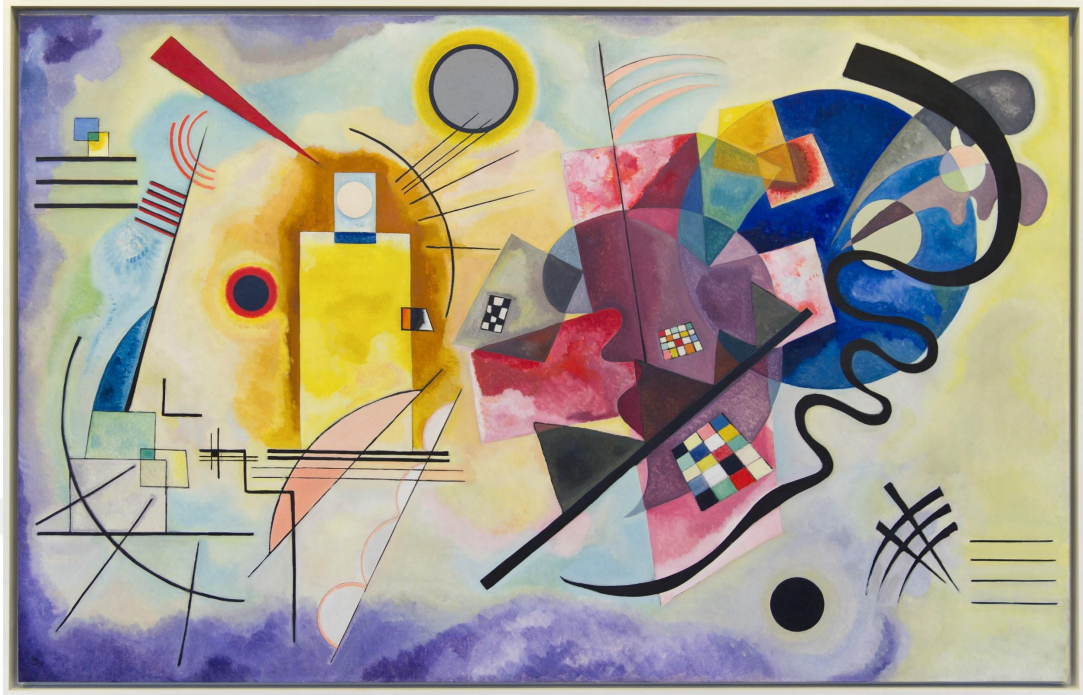
Romantik veya ifadeci yaklaşım, öznel ve duygusal bir tavrın dışavurumudur. Sanatçının gerçekliği kendi duygularıyla deneyimlediği haliyle ele aldığı bir ifade biçimidir. Fovizm, Emblematik Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Sürrealizm akımlarında; Gauguin, Van Gogh ve Kandinsky’de gördüğümüz yaklaşımdır. Romantik yaklaşım, Goya ve Gericault’tan başlayarak günümüze kadar uzanan, modernizm döneminde ve günümüz sanatında sıklıkla vücut bulan bir yaklaşımdır.<sup>31</sup> Kandinsky, Klee, Amerikan Ekspresyonizmi ve Willem de Kooning örnekleriyle bu yaklaşımı ele alacağız.

Kandinsky varlıkların bir enerji titreşimi ve bir ifade yaydığını düşünmekteydi. Onun soyut dışavurumu sahip olduğu duyguların dışa yansması şeklinde olmaktan ziyade, bir enerji gerilimine sahip olan formlar kullanarak yüksek titreşimde eserler üretmekti. Ona göre insan, öfke vs gibi kaba duygulanımlarından sıyrılarak özgürleşmeliydi. Eserlerinde de bunu yapmayı amaçlamaktaydı.

Bunlar, tuhaf olsa da, kuantum fiziğinin önemli bir deneyi olan çift yarık deneyinde gözlemci olmadığında dalga gibi davranan madde atomlarını anımsatmaktadır.<sup>32</sup> Bu deney ile gözlemcinin varlığının deney sonucuna doğrudan etki ettiği ispatlanmıştır. Günümüzün görelilik fiziğine göre, bir gözlemin değeri, niteliği, gözlemcinin konumuna - şartlarına göre değişir. Kandinsky’ye göre sanatçı gören kişidir. Burada görme, sadece dış dünyayı görme veya iç görü anlamında değildir. Varlıkların enerjilerinin titreşimlerini duymak ve yüksek düzeydeki hakikatlere açılmaktır.

<sup>31</sup> Bkz. (26), BOCOLA

<sup>32</sup> Mahir E. Ocak, Bilim Genç Tübitak, **Çift Yarık Deneyi**, 2015, <http://www.bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/cift-yarik-deneyi>

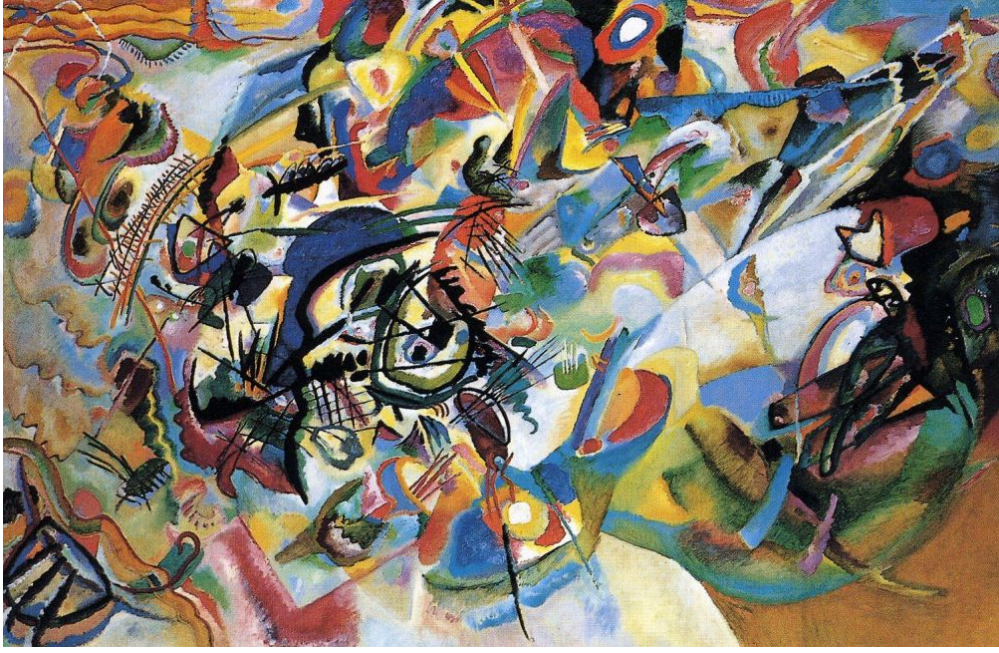


**Resim 3.7** Wassily Kandinsky, 1925, Sarı-Kırmızı-Mavi, t.ü.y.b., 128 x 201 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France

Kandinsky, 1926'daki 'Nokta ve Çizgiden Yüzeye (Punkt und Linie zu Fläche)' adlı kitabında biçimin ruhsal titreşimleri olanca çoksesliliği içinde duyabilmek için bir araç olduğunu belirtir. Antoni Maltas i Mercader, "Wassily Kandinsky ve Formun Evrimi" adlı doktora tezinde şunları yazmaktadır:

"Kandinsky, 'Über das Geistige, Punkt und Linie' için yaptığı şemalarda ve 'Cours du Bauhaus'da aldığı notlarda, biçim elemanlarının ve dönüşümlerinin nedenlerinin içsel özelliklerini göstermek için sıklıkla grafikler ve numerik ifadelerden yararlanır. Die Kultur der Gegenwart çizimlerinin arasında da bazı canlı varlıkların ve varyasyonlarının nedenlerinin morfolojisini ilüstre ettiği şemalar buluruz. (illüstrasyon 7 y 8). Her iki durumda da, her tekniğin kendi alanı içerisindeki grafolojisinden, hareketin yönünü, bir kuvvet veya ağırlığı, bir basıncı, eğrilme eğilimini, dinamizm veya durağanlığı, hafifliği veya sabitliği vb. ifade edebilirdi. 'Tansiyon' terimi -fizikte bir vücudu baskı altına alan içsel ve dışsal talepleri belirten ifade- Kandinsky tarafından kompozisyon kavramında, bir sanat eserinin içeriğindeki biçimsel elemanlarının depolamış olduğu ve bir resimsel yüzeye konulduklarında aktif hale geldikleri ve başka elemanlarla iletişim haline geçtiklerini onaylayarak kullanılmıştır. Bir Kandinsky eseri tesirlerin ve aksi tesirlerin, akışların

ve geriye akışların, gerilimlerin ve karşıt gerilimlerin birleşimidir. Biçimler basitçe içeriğin, yani doğal meziyetlerinin ve etkinliklerinin maddesel dışavurumudur.”<sup>33</sup>



**Resim 3.8** Wassily Kandinsky, 1913, Kompozisyon VII, t.ü.y.b., 200 x 300 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya

Kandinsky'nin Bergson sezgiciliğinden oldukça etkilendiğine dair kayıtlar bulunmaktadır. Kandinsky'nin Gabriele Münter'in Münih'teki kütüphanesine erişimi vardı, 1914'te Almanya'yı terk edene kadar orada vakit geçirmekteydi. Münter özel olarak Bergson kitapları getirtmekteydi.<sup>34</sup>

Görüldüğü gibi soyut sanatçılar, evrensel bir gerçeğe ulaşmak için Natürallizm'in kökünden yıkılması gerektiğine inanmaktalardı. Biçimin işlevini öne çıkaran Bauhaus ekolünün sanatçılarından *Paul Klee* ise böyle bir soyutlamayı

<sup>33</sup> Antoni MALTAS I MERCADER, **Wassily Kandinsky ve Formun Evrimi, Teorik Esaslar Boşluk ve Zamana Tanıklık Etmedeki Teorik Esaslar**, doktora tezi, Universitat Politècnica de Catalunya, 250

<sup>34</sup> A.g.k., 258

gereksinmemektedir. Onun dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır, insan nesnelere dünyasının ve sonsuz oluşun bir parçasıdır.



**Resim 3.9** Paul Klee, Fish Magic, panel üzerine yağlı ve sulu boya, 77 x 98 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD

Klee, nesnel bakışın sadece optik bir deneyim yaşattığını savunmaktadır. Bu nedenle bilinçaltını, sezgilerini ve öznelliğini devreye sokmaktadır. Klee resimlerinde, olası dünyalar tasarımına girişmiştir.

“Sanat etkinliği empresyonistlerde göz duyarlığına, ekspresyonistlerde ve Fauve’larda bilinçaltı güçlere, içgüdü ve coşkulara dayanıyordu. Klee, bu etkinliğin bilinç aydınlığında ‘bilimsel kesinlikle’ yürütülen çözüme ve bileşime dayanması gerektiği kanısındadır. Ama bu yolda Klee, öğrencilerine bir yere kadar kılavuzluk edebileceğini biliyordu. ‘Yüksek düzeyde sanat’ için bütün bu işlemlerin yetmeyeceğini söylüyor. Sanat etkinliği, oluşturan düşünceye dayanmalıydı. Ama bu etkinliğin yaratıcı olabilmesi için, sezgi (intuition) gerekli. ‘Tanımla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi ama bunlarla bütünlüğe (totalisation) erişemezsin.’ diyor. Çünkü sanat Klee’ye göre, yasa değildir, ‘yasaların üstündedir.’ Sezgi

olmadı mı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı ‘en yüksek düzeydeki sanat’ sanatçıya yabancı kalır.”<sup>35</sup>

Klee’ye göre sanat zaten görüleni bir daha göstermekten ziyade, görülmeyenleri görünür kılan bir araçtır. Olası dünyalar keşfedilirken ve tasarlanırken sezgi, mantık, analitik zeka, bilinçaltı, duyguların hepsinin birleşiminden yararlanılmalıdır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatçıların batıya göçünün ve Amerika’nın güç kazanmasının etkisiyle, Amerika sanatlarda merkezi bir konum elde etmiştir. Bu durumda Almanya ve Fransa’da yüzyılın ilk iki çeyreğindeki tüm akımlar Amerika’da farklı şekillerde gelişip dünyada yankılanma olanağı bulmuştur. *1950ler Amerikan Soyut Dışavurumu*’nu ele alırken, Alman Dışavurumu’nun ve Doğu Avrupa Soyutu’nun Amerika’da başlayıp günümüze kadar gelen yankılarına odaklanacağız.

En bilinen Amerikan soyut dışavurumcular Jackson Pollock, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Clyfford Still, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler gibi sanatçılardır. Bu sanatçıların çoğu New York’da yaşamıştır ve sanatlarını orada icra etmişlerdir.

Bu başlık, altında bir çok yaklaşımı ve farklı teknikleri toplamaktadır. Buna rağmen soyut biçimler üretmek gibi belli başlı benzer özellikleri paylaşmaktadırlar. Görünen dünyadan bağımsız olan formlar elde etme amacı gütmektedirler. Spontane ve özgür bir şekilde kişisel duygu dünyalarının dışavurumunu gerçekleştiriyorlardı. Teknikte dikkate değer bir özgürlük ve serbestlik göze çarpmaktaydı. Boyanın malzemesel karakterini vurgulamaya yönelik hareket etmekteydiler. Biçim dillerinde duyarlılık, dinamizm, şiddet, gizem, lirizm gibi özellikler barınmaktaydı. Sürrealistlerin otomatizmine benzer bir yaklaşımla, sezgisel bir şekilde, o anki ruh

<sup>35</sup> Bkz. (29), İPŞİROĞLU – İPŞİROĞLU, 72

hallerini daha önceden çalışılmamış bir şekilde, genel olarak eskize gerek kalmadan kompozisyonlara dökmeyi amaçlamaktalardı.

Resimler anıtsallık özelliği taşıyacak şekilde büyük tuvallere yapılmaktaydı. Soyut dışavurumcu resimlerde, jukstapozisyon ve süperpozisyonlardan yararlanan bir yüzey espası tercih edilmekteydi.

Soyut dışavurumculuğun Avrupa'dan gelen iki öncüsü vardı. Arshile Gorky anlamlı biyomorfik şekilleri sıvılaştırmış boyalarla, çizgisel desenlerle uygulamaktaydı. Hans Hoffman ise dinamik ve güçlü dokulu fırça darbeleriyle soyut fakat geleneksel kompoze edilmiş resimler üretmekteydi. Soyut dışavurumculuk akımı genelde *Jackson Pollock* ve *Willem de Kooning* adlı iki sanatçıyla anılmaktadır.

De Kooning Avrupa ile bağlantıları olan bir sanatçıydı. 1948'de New York sanat dünyasını siyah-beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkilemiştir. 1953'te anıtsal kadın konusunu işleyen sevmeye ve reddetmeye imgelerinin çarpıştığı büyük resimlerden oluşan sergisi ile sanat severleri şaşırtmıştır. Bazen bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi; her zaman da çağrışım yapma zorunluluğu hissetmemektedir. O dönemde hala soyut ve figüratif çatışması devam etmekteydi. De Kooning'in kara mizah olarak yaklaştığı kadın teması bir çok entelektüel insan tarafından kaba olduğu için pek kabul görmemişti. De Kooning Soyut Ekspresyonizm'nin yükselen adını tehlikeye sokmuştu. Öyle ki kendisi bile kadın resimlerinden şüpheye düşüp bir süre onları kaldırtmıştır. Soyut resimlerin bile bir şeye benzemesi gerektiğine inanmaktaydı, De Kooning'in fırçası da başlı başına formları hızlıca belirtme kapasitesine sahipti.



**Resim 3.10** Willem de Kooning, Kadın I, 1950-52, tuval üzerine yağlı ve metalik boya, 192 x 147 cm, Modern Sanatlar Müzesi, MoMA, New York, ABD



Pollock ve de Kooning, 'Action Painting'in öncüsüdür.<sup>36</sup> Üslup ressamın kişiliğiyle bağdaştırıldığı için izleyici üslup değişikliklerini aldatmaca gibi algılayabilmektedir. Soyut Ekspresyonizm'i destekleyen eleştirmenler de bu akımı, modernizm döneminde sanatın tüm kısıtlayıcı etkenlerden kurtularak sanatçının kendini salt derin duygularını dışavurmaya vermesi, bunu yaparken de tüm bedeni ile sürece katılması olarak özetlemektedirler. Kamuoyu da soyut ekspresyonistlerden, eleştirmenlerin bu tanımlamasına uymasını beklemekteydi.

Soyut ekspresyonizme figürler ekleyerek figüratif ekspresyonizm kapılarını açan De Kooning jestüel fırça darbeleriyle pentür yapma sürecini tuvale kaydetmekteydi. Böylece kendisiyle ilgili kişisel zihin kayıtları oluşturmuş olmaktadır. Küçük hassas bilek hareketleriyle başlayan sanat tarihi soyut dışavurumcularla birlikte sırayla dirsek, omuz ve hatta beden hareketinin bir performansı haline gelmişti.

Sanatçılar değişim ve istikrarlılık ekseninde gidip gelmektedirler. Mondrian'ın yapıtlarına bir öge eklenmesi ya da çıkarılması Picasso'nunkilerden daha büyük bir hamledir, çünkü Picasso daha dinamiktir, hali hazırda sürekli değişimler halindedir. Mondrian ise daha kemikleşmiş bir yapıda ve daha az eleman ile resmini kurgulamaktadır.

### 3.3.4 Sembolist Yaklaşım

Sembolist yaklaşım, varoluş bilmecesi üzerinde düşünerek, gerçekliğe kattığı yorumlarla ona aşkınlık kazandırma amacındadır. Arte Povera, Land Art, Figüratif Sürrealizm akımlarında ve De Chirico, James Ensor, Edward Munch, Anselm Kiefer gibi sanatçılarda görülmektedir. Sembolizm en güçlü işlerini Modernizm döneminde vermiştir. Jasper Johns ve Richard Hamilton'un işlerinde, İtalyan transavangard'ında,

<sup>36</sup> Mark Stevens, Annalyn Swann, **de Kooning: An American Master**

günümüzün 19. yy neoklasisizmine geri dönüşlerinde ve Young Britart'ta görülmektedir.<sup>37</sup> Cy Twombly'nin objelerinde ve Richard Long'un duvar tasarımlarında da karşımıza çıkmaktadır.

*Anselm Kiefer*'in anıtsal büyüklükteki resimleri, kolektif hafızadan, kültürel, edebi ve felsefi tarihten, Kabala mistisizmi, Paul Celan ve Ingeborg Bachmann şiirleri, Yeni ve Eski Ahit, Norveç mitolojisi gibi öğelere göndermeler içerdiği için sembolist yaklaşıma iyi bir örnek teşkil etmektedir. Plastik sanat ve edebiyatı, heykel ve resmi bir araya getirmektedir. İkinci dünya savaşı döneminde doğan sanatçı, sanatında hep savaşın izlerini yaşam ve ölüm döngülerinin arketiplerini mikrokozmos - makrokozmos bağlamında göstermeyi amaçlamaktadır.



**Resim 3.11** Anselm Kiefer, der Morgenthau-Plan, 2012, tuvale gerilmiş fotoğraf üzerine akrilik, emülsiyon, yağlı ve gomalak boya, 190 x 380 cm, Gagosian Gallery New York, ABD

Morgenthau Plan, yaratıcı süreçlerin yaygın tuzaklarının, yani ele gelen başka bir motif olmaksızın sebepsizce güzelliği öne süren işler için kullanılan bir metafordur.

<sup>37</sup> Bkz. (26), BOCOLA

1944'te ABD Hazine Sekreteri Henry Morgenthau tarafından tasarlanan planın, savaş sonrası Almanya'sını savaşı sürdürmesini engellemek amacıyla tarım yoluyla geçinen sanayi öncesi bir toplum haline getirmesi amaçlanmaktaydı. Almanya'yı iki bağımsız eyalete bölerek varolan sanayi kuruluşlarını da parçalayacaktı.<sup>38</sup>

Bu plan gerçekleşmemiştir fakat Kiefer tarafından, ana motif olarak Almanya'nın çiftlikler ve bitkisel dünya ile donatılmış hallerini kullandığı bir dizi eserde yerini almıştır.

### 3.4 Postmodern Sanatta Espas Anlayışı ve Plastik Yapı

Postmodernizm başlarda bir çağın umutlarının tükendiğini belirten olumsuz bir kavram olarak anılsa da son zamanlarda çöken bir devrin ardından gelen pozitif bir doğuş, geçmişin uykusundan uyananların atılğan özgürlüğünü ifade etmektedir.

Toplumsal hayatla en çok iç içe olan sanat disiplini olan mimari, postmodernizmden en doğrudan etkilenen disiplindir. Bunun temeli, yüzyılın ilk yıllarındaki ütopyacı Bauhaus hareketinin yükselişinde bulunmaktadır. Walter Gropius, Mies van der Rohe, Henri Le Corbusier'in yapıtlarıyla ifade bulan bu devrim, sanayi gelişmelerinin ekseninde çağına uygun malzemeler kullanarak yeniyi aramaktaydı. Mimari, yüzyıllar boyu işlevlere hizmet eden bir dekorasyon, süs ögesi olagelmişti. Ama artık mimari, güzelliğini, olanca sadeliğiyle, işlevleri yerine getirme kapasitesiyle sadece kendi kendisini göstermekle yükümlü olmasından almaya başlamıştı.

<sup>38</sup> Gagolian Gallery, **Anselm Kiefer, Morgenthau Plan**,  
<https://gagolian.com/exhibitions/2013/anselm-kiefer-morgenthau-plan/>

Modernizmde mimari, sadece kendisini düşündürmek üzere kurgulanmış, varlık sebebini kendi formsallığını ve işlevselliğini sorgulama gücünden alan, kendi kişiliği olan ve nefes alan, tek bir organizma halini almıştı.

Görsel sanatlar çağın ticari ve ekonomik gelişimleriyle – girişimleriyle kurduğu bağ zayıftı, hatta düşmancaydı. Buna karşın mimariyle uğraşan kesim, tasarladıkları biçimin gerçekleşmesine bağımlı oldukları için ticaret, sosyo ekonomik, siyasi çevrelerle bir uzlaşma içine girmek durumunda kalmışlardır. Bu nedenle mimari, çağın gelişmelerinden daha doğrudan etkilenen ve bu gelişmelerde aktif rol alan bir disiplin olmuştur.

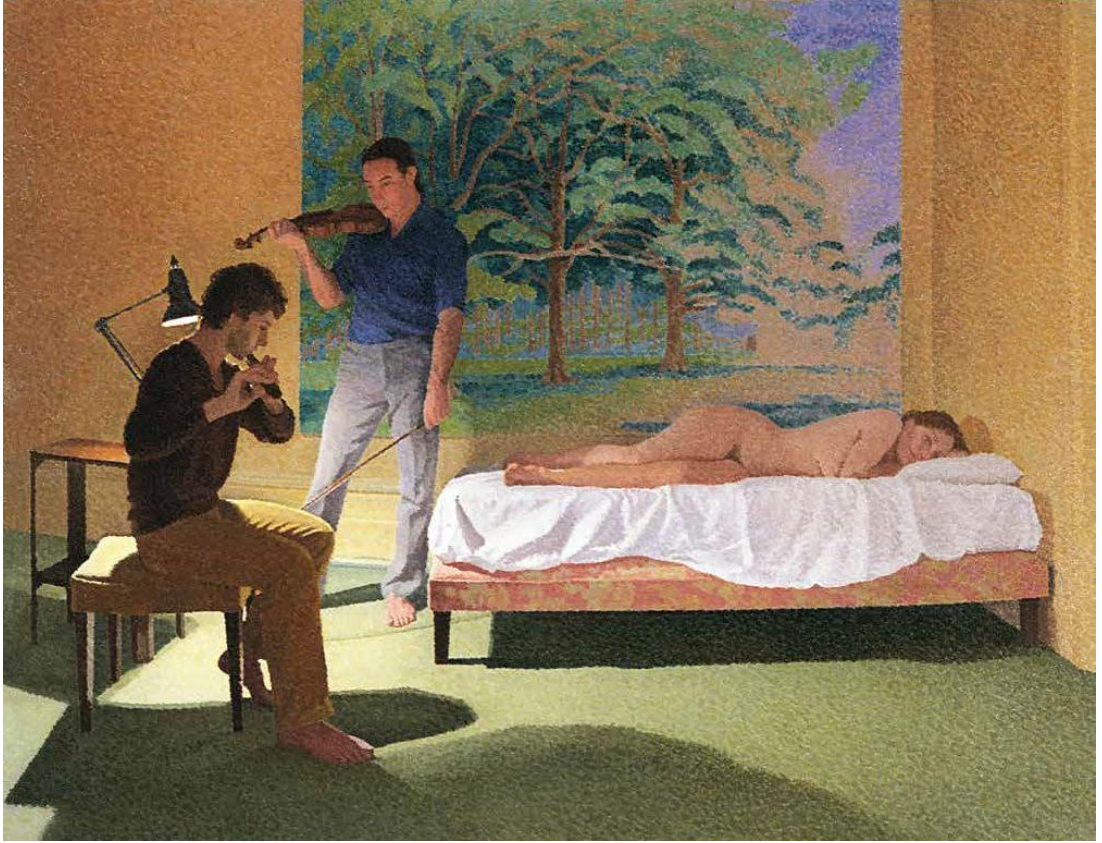
Jencks, bir görsel motifin genele yayılmasıyla elde edilen *tekdeğerlilik* denilen bir kavramdan bahsetmektedir. Modern mimari ve sanat, bu tekdeğerlilik çevresinde şekillenmiştir. Etrafımızdaki modern mimari örnekleri olan apartmanlar, alışveriş merkezleri, pasajlar gibi yapılarda sıklıkla gördüğümüz gibi, genel yapı tek bir birimin tekrarıyla oluşmuştur. Bunun amacı, kendisi dışında hiçbir şeye çağrışım yapmayan bir görsel estetik yaratarak mimari eserin kendine dair bir evren çizmesini sağlamaktır.

Sanattaki postmodernizm; özelliğini üslup, coğrafya, renk, çizgi, hacim özellikleri gibi genel tanımlardan almamaktadır. Kaldı ki postmodernist tavır ile üretilen sanat eserleri üslup, tema, amaç bakımından olağanüstü bir çeşitlilik göstermektedir. Modern sanatın esası da herhangi bir ortak biçim ve pratik kaygısından ziyade, bir ideolojidir. Postmodernizm de bu ideolojinin sekteye uğraması ve ele alınıp sorgulanmaya başlamasıdır.

Postmodernizm, saflığını korumak için dışardan hiçbir ögeyi içine almayan, kendine ait olanlarla kristalize olunan bir dönemdir. Sanata dair postmodernizm teorileri ise sanatın kendi özü olarak kabul ettikleriyle, içine almadıkları arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Bu teoriler, teatrallik sorunsalı ve modernizmi oluşturan öğretilere

karşı oluş gibi noktalar etrafında toplanır. Ve çoğu zaman teori ve pratik ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir.

Resimde modernizmin aşılması ve üslup bütünlüğünün kırılmasıyla, üsluplar çoğalır ve normlar ortadan kalkar. Artık sanat eserleri geçmişten veya başka coğrafyalardan sanat eserlerindeki öğelere göndermeler içerebiliyor, yahut üzerinden yüzyıllar geçmiş olan tarzlara anlık olarak dönülebiliyordu. Zamanın izi de eserdeki bu kırılma, parçalanma ve eklektisizmle verilmeye başlandı.



**Resim 3.12** William Wilkins, Manzaralı Figür, 1979, t.ü.y.b., 60 x 78 cm

William Wilkins'in "Manzaralı Figürler" tablosuna bakıldığında, ayrı tarzların bir geçidini, bir parodisini görür gibi olmaktadır. Ve tablo bir öze indirgenememektedir.

Modern sanatın odağında kendi var olduğu ortamı işlemek, nasıl bir yer olduğunu sorgulamak var ise, postmodernizmin odağında ise, geçmiş sanat eserlerine yahut diğer disiplinlere, yaşantılara, kavramlara göndermeler yaparak sanatın dışındaki dünyayı sanata taşımak vardır.



**Resim 3.13** Carlo Maria Mariani, La Costellazione del Leone, 1981, t.ü.y.b., Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, İtalya

Modernizmde daha çok dünyanın geneline yayılan bir sanat kaygısı var iken, postmodernizmde kozmopolit yerleşimlerin ironik yapısına gönderme yapan heterojen bir yaklaşım vardır. Sembolizm ve alegori de geri dönmüştür.<sup>39</sup> Carlo Maria Mariani'nin çağdaş sanat galeri sahiplerini ve sanatçıları konu eden 'Costellazione del Leone' adlı tablosu gibi geçmişe dönüşler sık sık görülse de bunlar sanatçının genel tutumu değil, o esere özgü geçici bir tutum olarak değerlendirmelidir.

Modernizmin dışlama eğiliminin yerini, postmodernizmin sanatla ve kitleyle ilgili tüm konuları içerme - kapsama eğilimi alır. Bu nedenle disiplinler arasıdır. Kısacası postmodernizm, minimalizmin nedenselliği dışlayan, tek anlamı olan, anlamda ve biçimde arı olan mükemmel eserler üretmeye çalışan eğilimlerinin reddidir. Modernizm nasıl göndergesi kendinde olan eserler yaratmaya çalıştıysa, postmodernist tavırda gönderge eserin dışındadır. Bu da çağrışım, simgecilik, alegori, örtük anlamlar kullanımının kapısını açmıştır.

Görsel sanatlardaki postmodernizm teorileri iki ana dal halinde olduğu görülmektedir. Bunlar Charles Jencks'in çevresinde şekillenen, modernizmin çöküşünün yasını tutmayan grup ve October dergisinin Rosalind Krauss, Craig Owens gibi yazarlarının etrafında şekillenen, modernizmin ve avangardın muhalif kuşkuculuğunu koruyarak modernist kurumların ve biçimlerinin istikrarsızlığının ötesine geçmeye çalışan gruptur.

Octobercılar modernizmin epik avangard efsanesine ve yoksullaştırıcı, indirgeyici estetiğine karşıydılar. Hem Jencks hem de Octobercılar, teatral olup olmama hallerini incelemekle beraber, modernizmin tekdeğerliliğini çokdeğerlilikle değiştirip, katıksız olanın karşısına karmaşıklığı, bütünselliğin karşısına da metinlerarasılığı koyarlar.<sup>40</sup> Aralarındaki en büyük fark da, Jencks'in grubu avangardın çözülmesinden sonra piyasanın tekeline düşmesini problem etmez iken,

<sup>39</sup> Bkz. (20), KONNOR, 135 - 136

<sup>40</sup> A.g.k., 138

October grubunun modernizm ve avangard eleştirisi vererek muhalif üretim modellerini yeniden keşfetmeye çalışması olmuştur.



**Resim 3.14** Franz Ackermann, My Private Greens / Leaving, 2007-2014, t.ü.y.b., 266 x 540 cm, White Cube Gallery, Londra, İngiltere

Öte yandan teatrallik konusunda Melville'in eleştirisi de, sanatın geçmişten beri süregelen dayanaklarından biri olan teatrallığın sanatın bütünselliğine zarar verecek olduğu düşüncesinin de, yapıtın tamamen seyirciye, izleyiciye göre yapılandırılması düşüncesinin de sanata yönelik bir tehdit içeriyor oluşudur.<sup>41</sup> Ona göre zaten sanat şimdiye kadar bu ikisi arasındaki ince çizgide varolmuş, kendisini gösterirken dışlamak istediklerini de bünyesinde taşımıştır. Kendiyle meşgul olma hali hep biraz teatrallik ile harmanlanmıştır. Dolayısıyla modernizmin katışıklılıktan uzaklaşma çabası da buradan çıkmıştır. Melville'e göre kendiyle meşgul olma hali gerçek olamaz. Bütün bunlar postmodernizmin belli başlı kavramlar ve yargılar belirleyen bir ideoloji olmaktan ziyade, eldeki ideolojilerin ve seçimlerin kayma, sorgulanma ve tartışılma sürecinden geçiş olduğunu açıklamaktadır.

<sup>41</sup> A.g.k., 139 - 140





**Resim 3.15** Jasper Johns, Bayrak, 1954-1955, kontrplağa gerilmiş bez üzerine kolaj ve yağlı boya, 107 x 153 cm, Modern Sanatlar Müzesi, MoMA, New York, ABD

Sanat eserinin kendiliği, metinlerarasılığına en iyi örneklerden biri Jasper Johns'un "Bayrak" resmidir. Bu eser bayrak veya resim olup olmadığı, yahut bayrağın resmi olup olmadığı sorularını sordurduğu için oldukça orjinal bir eserdir.



**Resim 3.16** Takashi Murakami, Of Chinese Lions, Skulls, and Fountains, 2011, ahşap panele gerilmiş tuval üzerine akrilik, 118 x 236 cm

Günümüz sanat eserlerinde metinlerarasılık, farklı disiplinlere göndermeler, elemanların heterojen olarak birarada bulunması ve teatralite sorunsalının yanı sıra, farklı espas türlerinin harmanlanması da dikkat çekicidir. Takashi Murakami eserlerinde de görebileceğimiz bu yaklaşımda, yüzeysel espas ile derinlik, iki boyutluluğun kucaklanması ve üç boyutluluk yanılsaması bir arada kullanılmıştır. Bu yaklaşımda resim kendisinin dışındaki çok boyutlu gerçekliğe esprili bir gönderme yaparak, onu yer yer içinde taklit etmeye, yer yer inkar etmeye çalışmaktadır.

Resme bir çeşit karmaşık ve katışıklık özelliği yüklenmesi amaçlanmaktadır. Resimde farklı espas türleri bir arada barındığı gibi birbirine zıt yaklaşımlar da bir arada bulunur. Bu, zenginlik ve varyasyondan bir adım ötedir, birbirini inkar eden öğelerin birbirini itme etkisinden doğan gerilimden faydalanmaktadır. Murakami bu işinde istikrarsız bir geri plan sunmaktadır, öndeki elemanların nerede bulunduğu tartışmaya açık hale getirilmiştir. Yine jukstapozisyonlardan ve süperpozisyonlardan faydalanılmakla birlikte neyin arkada neyin önde olduğu tartışmalıdır. Malzeme ve yöntem farklılıkları bir yandan, ilüstrasyon ve pentür çabası iç içe geçmiştir. Belki fırça darbelerinin bir fotokopi, tram yahut matbaa baskı grenleri estetiğini taklit

ettiği, belki de bu medyumların doğrudan resme girdiği yepyeni bir yaklaşım doğmuştur.

Modern dđnemde, oğeleri aynı dili konuşan istikrarlı bir organizma yaratma kaygısıyla kompozisyonda zıtlıklardan sıklıkla yararlanılsa da, bu, objektifini kendi varlığını sorgulamaya doğrultan homojen bir sanattır. Lakin gđnđmđz sanatında, modernizm dđnemindeki eserlerin aksine, birbiri ile aynı kumaştan bulunmayan, aynı dili konuşmayan oğelerin uyumsuzluğunun vurgusu sđz konusudur. Burada kompozisyonlar ortasından çatlayarak, gđndelik hayat ile kaynaşmakta, kompozisyonda birlik oğesi dağıtılmakta, resimler başka maddelerle birlik kurmaya itilmektedirler.

#### 4. Görkem Dikel'in Resimleri Üzerine

Görkem Dikel'in 'Yırtılma Serisi, Koyu Kırmızı II' adlı resminde, zihninde canlandırdığı bir evren tasviri yansıtılmaktadır. Dikel, bu resimlerle o evrenden görüntüler sunmaktadır.



**Resim 4.1** Görkem Dikel, Yırtılma Serisi, Koyu Kırmızı II, 2018, tuval üzeri akrilik, 180 x 150 cm

Bu resimde yırtılan bir toprak parçası görmekteyiz. Bu toprak parçası dünyada alışık olduğumuz madde ve renklerde bulunmamaktadır. Sadece Görkem Dikel'in zihninde var olan bir yerdeki yırtılma ve ayrışmayı göstermesi amaçlamaktadır.

Bu eserde, izleyiciyi içine alması hedeflenen boşluk etkisini arttırabilmek için, çok sayıda küçük eleman büyük bir tuvalde kompoze edilmiştir.

Bu evren, henüz oluşum halinde olan, hareketin hiç sonlanmadığı bir kozmostur. Kozmostaki elementler ve onların dönüşümleri, bu evrene ait sözgelimi organizmalar resimde doygun yahut transparan fırça hareketleriyle verilmiştir.



**Resim 4.2** Görkem Dikel, Saniye Başına Düşen Kare, 2018, kağıt üzeri akrilik, 100 x 70 cm

“Saniye Başına Düşen Kare - FPS” adlı resimde, Görkem Dikel, zihnindeki evrendeki bir zaman dilimini, izleyicilere görünür kılmayı amaçlamıştır.

Kağıt üzerine akrilik boya kullanılan bu siyah beyaz resimde, hiç bir renk görememekteyiz. Resimdeki mekan, dünyada yabancı bitkilerin kuşattığı bir yol kenarını andırmaktadır. Bu mekanı oluşturan elemanlar, bir zaman akışı içerisinde gösterilmiştir.

Siyah bir zemin üzerine transparan beyazlarla gidilerek, her bir katmanda beyazın yoğunlaştırılmasıyla espas kurulması amaçlanmıştır. Burada boyanın opak yahut transparan sürüş teknikleriyle birbirini kapatması ya da itmesi mekan algısını arttırmaktadır.

Evrendeki maddelerin birbiri arasında erime, buharlaşma, kristalleşme, donma gibi yollarla dönüşmesi, Dikel'in hayalindeki evrende de kendi kuralları çerçevesinde gerçekleşmektedir. Burada manzarayı oluşturan elemanların erimesi olayı ele alınmıştır. Jestüel sürüşler ile olay anına bir duygusal yoğunluk katılması amaçlanmıştır. Burada yabancı bitkileri andıran organizmaların zaman içindeki erimesinin izleyicide özel bir ruh hali uyandırması istenmektedir.



**Resim 4.3** Görkem Dikel, Skia Graphos I, 2019, tuval üzeri akrilik, 145,5 x 90 cm



**Resim 4.4** Görkem Dikel, Skia Graphos II, 2019, tuval üzeri akrilik, 150 x 91,5 cm





**Resim 4.5** Görkem Dikel, Skia Graphos - Düalite, 2019, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm

“Skia Graphos I”, “Skia Graphos II”, ve “Skia Graphos - Düalite” adlı resimler, Görkem Dikel’in kendi gölgesinin tuvale vurduğu anı resmettiği resimlerdir.

Maddenin dönüşümleri, düzlem ve farklı boyutlarla ilgilenen Dikel, burada üç boyutlu bir cismin iki boyutlu yüzeye uyarlanmasıyla ilgili çalışmıştır. Dikel, hayalindeki kozmik manzaraları kendi gölgesinin sınırlarıyla çevreleyerek, bir anahtar deliği yahut bir pencere görevi edinmiştir.

Plinius’un 1. Yy’da yazdığı ‘Doğa Tarihi’ kitabına göre, ilk resim, eşinin uzaklara gitmeden onun gölgesinin duvardaki izdüşümünün üzerinden boya ile geçen Dibutades adlı kadın ressamın yaptığı resimdir. Çömlekçi Butades’in kızı, ismi bilinmediği için babasının adıyla anılmaktadır.

Görkem Dikel de, resim yapma sürecini jestüel fırça darbeleriyle üzerine kaydeden Amerikan dışavurumcu resminde olduğu gibi, bir yandan Dibutades'i çağrıştıran bir tavırla gölgesini tuvale sabitleyerek, resim yaptığı süreci tuvale kaydetmeyi amaçlamıştır. Tıpkı ilkel bir baskı tekniği gibi, kendi gölgesini bir elek olarak kullanarak yüzeye form bırakmayı amaçlamıştır.



**Resim 4.6** Görkem Dikel, Bir Hobi Olarak Alışveriş, 2018, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm

“Bir Hobi Olarak Alışveriş” te ise, dinamik bir değişim - dönüşüm halindeki kozmik bir manzara içinde, nerede olduğunu pek de anlamlandırılan, soyutlanmış kadın figürleri görüyoruz. Bu kadınların şaşkın yüz ifadeleri, etraflarında olan bitenle bir zıtlık - itme oluşturmaktadır. Figürlerin bu yabancılaşmış halleri, çevrili oldukları kozmik manzarayı daha da güçlendirmektedir. Çünkü izleyiciye bu kozmik manzaradaki parçalanmayı algılatırken, kompozisyon içinde ona doğrudan empati

kurabileceği varlıklar sunduğunda, izleyicinin alımlama şekli daha ayakları yere basar hale gelmektedir. Bu kozmik manzara önceki resimlerdeki gibi erime sürecinde değil, kristalize olma ve donma sürecindedir. Keskin ve geometrik hatlardan oluşan bu kompozisyon, kırılmanın etkilerini doğrudan göstermektedir.

Resimdeki espas, form, aks, renk ve hacim zıtlıkları üzerine kurulmuştur. Siyah bir zemin üzerine geometrik kırılmalar resmedilmesiyle oluşturulan bu mekanda, formlar arasındaki boşluklar da derinlik hissini kuvvetlendirmektedir.



**Resim 4.7** Görkem Dikel, Elektrik Serisi III, 2018, tuval üzeri akrilik, 100 x 80 cm

Elektrik Serisi III, tuval üzerine akrilik boya ile yapılmıştır. Bu resimde, tıpkı kübizmde olduğu gibi, maddenin çeşitli açılardan görünüşleri keskin kenarlı formlar halinde verilmiştir ve gözümüzün önünde o anda oluşmakta olan bir evrenin

gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu evren, tıpkı “Bir Hobi Olarak Alışveriş” adlı resimdeki dinamik kozmik manzara gibi hareket halindedir ve izleyicinin gözü önünde biçim kazanmaktadır. Burada boşluğa hacimli bir yapı etkisi verilmesi amaçlanmıştır. Resme şekil zemin ilişkisi kazandıran negatif ve pozitif alanların birbiri arasındaki dönüşümleri konu edilmiştir.



**Resim 4.8** Görkem Dikel, Sonsuz Gün Işığı ve Sevinç Bahçesi, 2018, tuval üzeri akrilik, 200 x 160 cm

“Sonsuz Gün Işığı ve Sevinç Bahçesi” çok geniş bir alanın kadraja alındığı resimlerden biri olup, tuval üzerine akrilik boya ile yapılmıştır.

Resim sanatının geleneksel yapılarına referans veren dikey ve yatay akslar içerisindeki irili ufaklı tüm bu formlar iki boyutlu yüzeyin elverdiği ölçüdeki zıtlıklarla birbirlerini iterek güçlendirmektedir. Transparan - opak boya zıtlığı, büyük - küçük formların zıtlığı, yatay - dikey zıtlığı ve diyagonallerin kattığı dinamizmden sıklıkla faydalanılmıştır.

Burada doğaya ait organik formlar ile, teknolojinin gelişmesiyle gündelik hayatımıza girmiş inorganik maddelerin formları iç içedir. İnsanın ürettiği formlar, doğaya eklenerek melez bir manzara oluşmuştur. Pop Art sanatına özgü grafiksel bir renk kullanımının, organik yapılarla iç içe geçirilmesi amaçlanmıştır.

## 5. SONUÇ

21. yy'da soyutlamacı ressamın bir çok ortak özelliğe sahiptir. Bu ortak özellikler 21.yy'ın ilk çeyreğinde bile belirgin bir hale gelmiştir.

Farklı boyut arayışlarını ve farklı espas çeşitlerini resimlerinde kullanmaları bu ortak özelliklerden biridir. Bu espas yapıları, geleneksel plastik yapıya gönderme yaparken, kendisiyle çelişen daha modern yapılar da içererek eklektik bir oluş sergilemektedirler. Kendini inkar eden yaklaşımların bir arada kullanımı, postmodern dönemde karşımıza çıkan bir yaklaşımdır.

Sanatçının hem bir eserinin, hem de aynı dönemde verdiği bir çok eserin istikrarlı tek bir biçim diliyle üretilmiş olması, resmin yapısını homojenleştiren bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım daha çok modernizm döneminin amaçladığı bir davranıştır. 21. Yy'ın ilk çeyreğindeki soyutlamacı ressamın ise bileğin ve elin alışageldiği boyama biçimini seanslar arasında kırmaya çalışarak üsluplaşma karşıtı bir tavır sergilerler. Üsluplarını sürekli değiştirerek, kendisiyle olan yabancılaşmayı ifade etmeyi amaçlarlar. Bunda, belli bir kalıba girmeyi reddetmeleri, tek bir doğru bilgiye ulaşmanın mümkün olmadığı, sayısız göreceli doğrunun var olduğu düşüncesi rol oynamıştır.

Resimlerde parodiler, espriler, '-miş' gibi yapımlar görülür. Başka bir sanatçının biçim diline yahut başka bir disiplinden bir olguya gönderme karşımıza sıklıkla çıkmaktadır.

Disiplinlerarasılık sıklıkla görülmektedir. Gündelik hayat, felsefe, politika gibi sanat dışı konulara referanslar içermektedir. Modern resimdeki gibi, kendi tekniklerinin ve uzayın sınırlarını sorgulama durumu sona ermiştir.

Günümüzün telekomünikasyon ve teknolojik araçlarına göndermeler içeren bir tavır karşımıza çıkmaktadır. Malzeme yelpazesi, sanayi ve teknolojik aletlerden oldukça etkilenecek sayısız çeşitlilik kazanmıştır. Biçim dilinde boya sürüşlerinden hem kendi varlığını temsil etmesiyle, hem başka varlıkların yerini tutması yönüyle faydalanılır.

Dijital baskı ve fabrikasyon üretilere gönderme yapan tram, piksel, kolaj, tabela gibi çağrışımlar sıklıkla yer tutmaya başlamıştır. Lirisizm tek başına bulunmaz, analitik ve eleştirel bakış ile birlikte ele alınmaktadır. Duygusal çıkarımlardan, belli bir mesafeden bakılarak mantıksal farkındalık sağlanması amaçlanmaktadır.

İzleyicinin eseri alımlama süreci durağan ve edilgen bir durum değil, interaktif ve etken bir süreç haline gelmiştir.

Resim kendi içinde bir olmaya çalışmaktan vazgeçmiştir. Öyle ki kendi dışındaki şeyleri kucaklamaya, onlarla birleşerek yeni yapılar oluşturmaya açık hale gelmiştir.

Modern resim teatrallikten uzaktır. 21. Yy'ın ilk çeyreğinde üretilen eserler bu bilince sahip bir şekilde ve bunun sorgulamasını taşıyarak, teatral olup olmama arasında gidip gelmektedir.

Bu dönemdeki soyutlama resminde otomatizm ve özgün desen sıklıkla karşımıza çıkar. Geçmişin ustalarına gönderme yapan çalışmalar, onları günümüz kavramlarıyla bir arada kullanan çalışmalar, izleyiciyi alımlama sürecinde aktif kılan eserler karşımıza çıkar.

Sanatçı sadece resim yapma eylemini değil, resim yapma sürecini, onun öncesini, sonrasını, kullandığı malzemeleri, kısacası her şeyi sanata konu edebilir hale gelmiştir. Spreyle tuvale resim yaparken duvarlarda kalan izleri sanatının

izleğine alan, telefonla konuşurken tükenmez kalemle kağıda karaladıklarını sanatının izleğine alan, selofonlu kağıda basılmış bir görselin ölü beyaz parlaklığından resimsel bir hikaye yakalayan sanatçılar doğmuştur.

Bu dönemin başyapıt anlayışının, eskinin başyapıt anlayışıyla kıyaslandığında oldukça değiştiği gözlemlenebilir. Bir ressamın kağıda sözgelimi beceriksizce karaladığı eskizler prestijli bir müzede oldukça anıtsal ebatlarda karşımıza çıkabilir. Bu durum bize natüralizm ustalığı şovunun artık sona erdiğini düşündürse de diğer yandan, karşımıza figüratif ustalığın oldukça ön planda olduğu realist resimler de çıkabilmektedir.

Görkem Dikel'in resimlerinde, geleneksel espas algısının günümüz fiziğine ait kavramlarla birlikte ele alınışı görülmektedir. Bu resimler, izleyiciyi alternatif bir gerçekliğe götürülmesi amaçlanmış olması yönüyle ikona resmi ve modern resme gönderme yapmaktadır. Bir yandan da farklı espas türlerini bir arada kullandığı için, kendisi dışındaki disiplinlere ait imgeler ve izler taşıdığı için postmodern dönemin, günümüzün özelliklerini taşımaktadır.

Bu çalışmada, izleyiciyi kendisine baktırmaya çalışmaktan ziyade, izleyici baktıkça bakışının derinlere yol almaya başladığı resimlerin üretilmesi amaçlanmıştır. Yine bu sergide gördüğümüz eserlerin, içinde bulunan derinlik ile, bakışı gerilere taşıması amaçlanmıştır. Resimler yüzeyi delip geçen, aşkın bir uzayı göstermektedir. Jukstapozisyonlar, süperpozisyonlar ve transparan sürüşlerle bu derinliğin, espas hissinin güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Geride – önde yanılması, yerçekimini ve öklidyen koordinat düzlemini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Espas kurgusu, renk alanları üzerine transparan ve opak sürüşler, birbirini iten sıcak – soğuk renk tuşları, çok sayıda küçük form ve aniden patlayan büyük formların bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Renklerin açılıp koyultulması,



tıpkı serigrafide olduğu gibi sayılı belli başlı tonlar ile basamaklandırılmıştır. Aynı ton ve renkte bir çok leke resmin genelinde bulunmaktadır.



## KAYNAKLAR

BRAQUES, Georges (1994), **Cahier**, Maeght, Paris

BOCOLA, Sandro, (2001), **Timelines – The Art of Modernism 1870 – 2000**, Taschen, İtalya

FLORENSKI, Pavel (2011), **Tersten Perspektif**, Çev. Zeynep Sayın, Metis Yayınları, İstanbul

İPŞİROĞLU, N.– İPŞİROĞLU, M. (1991), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul

KONNOR, Steven (2015), **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul

MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul

SAYIN, Zeynep (2015), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul

STEVENS M.- SWANN A., (2006) **de Kooning: An American Master**, Alfred A. Knopf Yayınevi, New York

TUNALI, İsmail (2012), **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul

TURANİ, Adnan (1968), **Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

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

**Dergiler:**

ÖZCAN, Muttalip (2009), “Aristoteles’in Varlık Görüşü” **Kaygı** - Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 13

**Tezler:**

KAVUKÇU, Mehmet (1994), **Espas**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

MALTAS I MERCADER, Antoni (Tarih yok) **Wassily Kandinsky ve Formun Evrimi, Teorik Esaslar Boşluk ve Zamana Tanıklık Etmedeki Teorik Esaslar**, doktora tezi, (sf. 258 Çev. Görkem Dikel) Universitat Politècnica de Catalunya, İspanya

SÜNNETÇİOĞLU, Füsün (2000), **Karşıtlıklarla Oluşturulan Espas**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

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

**İnternet Kaynakları:**

Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük** (2019), <http://www.tdk.gov.tr> Erişim tarihi: 08 05, 2019

Türk Dil Kurumu, BSTS / **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, 1975, <http://www.tdk.gov.tr> , Erişim tarihi: 08 05, 2019

Türk Dil Kurumu, BSTS / **Matematik Terimleri Sözlüğü**, 1983, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim tarihi: 08 05, 2019

Türk Dil Kurumu, BSTS / **Kimya Terimleri Sözlüğü** (II), 2007, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim tarihi: 08 05, 2019

Encyclopaedia Britannica, **“Abstract Expressionism”**, <https://www.britannica.com/art/Abstract-Expressionism> , Erişim Tarihi: 08 05, 2019

Türk Dil Kurumu, BSTS / **Fizik Terimleri Sözlüğü** 1983, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim tarihi: 08 05, 2019

David Zwirner Gallery, **Luc Tuymans, La Pelle**, <https://www.davidzwirner.com/artists/luc-tuymans> , Erişim tarihi: 26 05, 2019-05-26

OCAK, Mahir E., **Çift Yarık Deneyi**, Bilim Genç Tübitak, 2015, <http://www.bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/cift-yarik-deneyi>, Erişim tarihi: 25 06, 2019

Gagosian Gallery, **Anselm Kiefer, Morgenthau Plan**, 2013, <https://gagosian.com/exhibitions/2013/anselm-kiefer-morgenthau-plan/>, Erişim tarihi: 26 05, 2019-05-26

## ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Çanakkale’de doğdu. Lisans öğrenimini 2007-2012 tarihleri arasında MSGSÜ Resim Bölümü’nde tamamladı. İlk kişisel sergisini, 2012’de mezun olmadan kısa bir süre önce “Senden Daha Büyük” adıyla Soda’da açtı. Aynı yıl MSGSÜ Resim Anasanat Dalı’nda yüksek lisansa başladı.

Lisanstaki 2009-2010 yılını Universidad de Sevilla, Bellas Artes’de geçiren Dikel, 2010’da Fundación Antonio Gala’nın sanat bursuna Türkiye’den seçilen ilk sanatçı oldu. Aynı yıl Fundación Tres Culturas’ın uluslararası Plein-Air konuk sanatçı programına katıldı. 2013 yılında Sevilla’da Arte Aula’da ikinci kişisel sergisini açtı. Uluslararası pek çok fuarda ve sergide yer alan Dikel’in eserleri Amerika, Avustralya, İngiltere, Almanya, İtalya ve Türkiye’de resmi, kurumsal ve özel koleksiyonlarda yer alıyor. Dikel, Kadıköy, İstanbul’daki atölyesinde sanatsal çalışmalarını sürdürüyor.

### EĞİTİM:

2012 – 2019 – Yüksek Lisans – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü Anasanat Dalı

2015 – Pedagojik Formasyon Sertifika Programı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi

2009 – 2010 – Lisans – Universidad de Sevilla, Resim Bölümü

2007 – 2012 – Lisans – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü

2003 – 2007 – Lise – Arnavutköy Korkmaz Yiğit YDA Anadolu Lisesi

**KİŞİSEL SERGİLER**

2014 – D o Sergi: “Şiirsel Geometri” Anna Laudel Contemporary, İstanbul

2013 – Solo Sergi: “Empatia”, Galeria de Arte Aula, Sevilla, İspanya

2012 – Solo Sergi: “Senden Daha Büyük”, SODA, İstanbul

**SANAT FUARLARI**

2018 – Tasarım Tomtom Sokakta, Sevil Dolmacı Art Consultancy, İstanbul

2017 – Parallax AF, Londra, İngiltere

2017 – Art Sevilla AF, Arquemi Galeria, Sevilla, İspanya

2016 – “Gerçeklerden  lmemek İçin”, Umulmadık Topraklar, Artist, İstanbul

2015 – Contemporary Istanbul, Berlin Istanbul Quartier, İstanbul

2010 – Moskova Bienali, “Memento Mori İstanbul”, Natalia Skobeeva ile Performans

**SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER**

2019 – ‘Türkiyeli Sanatçılar’ M ze Koleksiyonu Sergisi, Kıbrıs Modern Sanat Müzesi, Lefkoşa, KKTC

2019 – “Yaz Vakti” Nevmekan, Üsküdar Belediyesi, İstanbul

2019 – Art 50 Sergisi, Swisshotel Bosphorus, İstanbul

2019 – Hilal-i Ahmer Koleksiyonu Sergisi, Sabiha Gökçen Havalimanı

2019 – Hilal-i Ahmer Koleksiyonu Sergisi, Hilal-i Ahmer Atölyesi, 42 Maslak, İstanbul

2019 – Hilal-i Ahmer Koleksiyonu Sergisi, Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, İstanbul

2019 – Hilal-i Ahmer Koleksiyonu Outdoor Sergisi, Kanyon – İstinye Park, İstanbul

2019 – Hilal-i Ahmer Koleksiyonu Sergisi, Esenboğa Havalimanı, Ankara

2019 – Büyükdere Pop-Up, Tomtom Kırmızı, İstanbul

2019 – Hilali Ahmer Koleksiyonu Sergisi, Swiss Hotel Bosphorus, İstanbul

2019 – “Cemal Süreya’yı Sevmek”, Galeri Mod, İstanbul

2018 – “95. Yıl Seçkisi”, Portakal Çiçeği Sanat Kolonisi, Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi

2018 – “Bir Yaz Gecesi Rüyası” Casa Dell’Arte & Art50, Bodrum

2018 – “Karmaşık Düzlem” Küratör: İpek Yeğinsü, Merkür Galeri, İstanbul

2017 – “Hayat”, Art50, Hilton İstanbul Bomonti Hotel & Conference Center

2017 – “La Noche en Blanco”, Arquemi Galeria, İspanya

2017 – “Nilüfer Çalıştayı Sergisi”, Nazım Hikmet Kültür Evi, Bursa

2017 – Tutti Frutti, Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul

2016 – “Sıcak, Çok Sıcak”, Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul

2015 – “Görgü Tanıkları”, Rem Art Space, İstanbul

2015 – “Bahçe II”, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi

2015 – “Açık Depo Seçkisi” Mixer

### **PANEL, ÇALIŞTAY & DİĞER**

2019 – Akademi Sanat Çalıştayı, Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, KKTC

2018 – Açık Stüdyo Günleri

2018 – Çalıştay: 1. Bodrum Çalıştayı, Türkiye

2018 – Panel: “Şehir Katmanları” Moderatör: İpek Yeğinsü, Merkür Galeri, İstanbul

2018 – Sanatçı Konuşması: “Karmaşık Düzlem”, Merkür Galeri, İstanbul

2017 – Söyleşi: Nevşehir Halil İncekara Bilim ve Sanat Merkezi, Nevşehir

2017 – Çalıştay: Galeri Kambur Kapadokya Çalıştayı

2017 – Konferans: “Pangea, El Encuentro Intercultural”, Casa de la Juventud, Ecija, İspanya



2017 – alıştay: “Nilüfer alıştayı”, Nilüfer Belediyesi, Bursa

2016 – Açık Stüdyo Günleri

2016 – Online Sergi: “Binding” Owlstand.com, Londra

2016 – Online Sergi: “Molten” Owlstand.com, Londra

2016 – Seminer: “Uzay Kampı”, Doğa Okulları, Antalya

2014 – Sanatçı Konuşması: Kartal Disk Meslek Lisesi, Istanbul

2014 – “One to Watch”: Görkem Dikel, Saatchi Art

2014 – Online Collection: Best of 2014, Saatchi Art

2011 – Sanatçı Bursu: “Jovenes Creadores”, Fundación Antonio Gala, Cordoba, İspanya

2011 – Konuk Sanatçı Programı: “Plein-Air”, Fundación Tres Culturas & Junta de Andalucia, İspanya