

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

147255

20.YY. RESİM SANATINDA ÜTOPYA İLE HETEROTOPIK
(TÜRDEŞ OLMAYAN YER) YAKLAŞIMLAR
VE UZAM SORUNSALI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan
20016033 Murat ATEŞLİ

Danışman
Prof. Yalçın KARAYAĞIZ

İSTANBUL- 2004

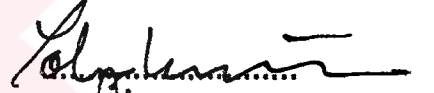
Murat ATEŞLİ tarafından hazırlanan 20.YY.Resim Sanatında Ütopya ile Heteropi'k (Türdeş Olmayan Yer) Yaklaşımlar ve Uzun Sorumsuz adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24 / 06 / 2004

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Yalçın KARAYAĞIZ (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Mahmut BOZKURT



Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT (MSGSÜ.Temel Eğitim Böl.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: UZAM KAVRAMI VE RESİM SANATINDA UZAM ÜZERİNE	
1.1. Uzam Kavramı Üzerine Tanımlar.....	4
1.2. Resim Sanatında Uzam.....	7
2. BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDA UZAMIN GELİŞİMİ	
2.1. 15. ve 19. Yüzyıllar Arası Resim Sanatında Uzam.....	8
2.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Değişen Uzam Anlayışı.....	18
3. BÖLÜM: SİMGESEL UZAM TASARIMI OLARAK ÜTOPYA (OLMAYAN YER)	
3.1. Ütopya'nın Tanımı ve Thomas More.....	30
3.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Ütopya.....	36
4. BÖLÜM: KATMANSAL UZAM TASARIMI OLARAK HETEROTOPI (TÜRDEŞ OLMAYAN YER)	
4.1. Heterotopi'nin Tanımı ve Michel Foucault.....	43
4.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Heterotopik Uzam Anlayışı.....	46
5. BÖLÜM: TANIMSIZLAŞTIRILMIŞ YER VE RESİMLERİM ÜZERİNE	
5.1. Tanımsızlaştırılmış Yer Üzerine Son Söz.....	49
6. SONUÇ.....	52
7. EKLER.....	53
8. KAYNAKLAR.....	96
9. ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÖNSÖZ

Bu Eser Metnin konusunu seçmemde ki en önemli etken; resimlerimde ki görsel açılımın hangi doğrultuda olması gerektiği ile ne şekilde örtüşebileceğini konumlandırmaktır. Bu bağlamda temel çıkış noktam 14. Yüzyıldan ve günümüz resim sanatına: Uzam, Ütopya (Olmayan Yer) ve Heterotopi (Türdeş Olmayan Yer) gibi kavramların; kaynakları, çıkış noktaları ve sorunsallarıydı. Kavramların kapsadığı alanın genişliği ve Türkçe kaynakçaların kısıtlı olması dolayısı ile Eser Metni konusunu resim sanatının sınırları içerisinde ele almaya çalıştım.

Yüksek lisans eğitimim süresince eleştiri ve desteklerini esirgemeyen, hem atölye hocam hem de danışmanım sayın, Prof. Yalçın Karayağız'a içten teşekkürlerimi sunuyorum. Bu Eser Metnin oluşumunda emeği geçen; sevgili, Ayşe İşlek Ateşli ile, Cafer İşlek, Şafak Yaşar, Mehtap (Ateşli) Gönen, Muhammet Gönen ve ismini saymadığım yakınlarıma ayrıca şükranlarımı sunuyorum. Aynı zamanda sanat eğitimime dolaylı veya doğrudan katkıları olan MSGSÜ'nin tüm Resim Bölümü Öğretim üyesi ve öğretim elemanları ile İstanbul'a gelmemde ve kalmamda yardımcı olan sayın, Prof. Dr. Adem Genç ve sayın, Sezai Özdemir'e teşekkür ediyorum.

ÖZET

20. YÜZYIL RESİM SANATINDA ÜTOPYA İLE HETEROTOPIK (TÜRDEŞ OLMAYAN YER) YAKLAŞIMLAR VE UZAM SORUNSALI

Resim sanatının içerik, form / biçim, renk gibi önemli plastik sorunsallarından birisi sayabileceğimiz uzam; tarihsel süreç içerisinde belirli evrimler geçirmiştir. Sanatçılar, Antikiteden günümüze, resimsel imgenin salt uzamsal oluşumunu, tuval veya diğer satırlarda, farklı farklı biçimlendirmeler ve sorunlara bulunan çözümlerle aşmaya çalışmışlardır.

Batı resim sanatının başlangıcı olarak düşünebileceğimiz Erken Rönesans'tan itibaren sanatçılar, yapıtlarını yanılsamacı betimleme kurgusuyla oluşturmuşlarsa da Modernist sanata kadar nesnel uzama ve gerçekliğe bakış açıları mimetik kalmıştır. Modernizm ve sonrası resim sanatının uzamsal pratiği ile nesnesi, formel ve ifadeye özgü içselleşmeye koşut olarak mimetik yapıdan kurtulmakla beraber, özellikle Post-modern sanat formlarında, uzam tasviri, içerisinde bulunduğu mimari mekan ve çevre ile beraber değerlendirilmektedir. Ayrıca, tematik bağlamda bir uzam tasarımı olan ütopya kavramı ise doğrudan veya dolaylı bir biçimde resmin konusu olmanın yanı sıra, sanatçı tarafından kullanılan ideolojik bir söylemi de içermekteydi. Antikite düşünürlerinin tasarladığı İdeal Kent ile Devlet örgütlenmesi, Aydınlanma öncesi ve sonrası düşünülen ideal ve eşit sınıflar toplumu olan sosyal ütopya kavramı, çağımıza kadar sosyologların, düşünürlerin, politikacıların, mimarların ve sanatçıların yapıtları ile eylemlerinde vücut bulmuştur. Post-yapısalcı söylemde ise yaşanan çağın kaotik ortamında, ütopya tasvirleri, artık düşünürleri teskin etmemekte buna karşıt olarak Heterotopi, hipertekst, distopya gibi kavramların içerisinde eritilmektedir. Bu olguya sanatçılar da kayıtsız kalmamışlardır.

ANAHTAR KELİMELEER: Yirminci Yüzyıl, Resim Sanatı, Uzam, Ütopya, Heterotopi

ABSTRACT

UTOPIA AND HETEROTOPIC (ATYPICAL SPACE) APPROACHES AND MAIN PROPERTY PROBLEMATIC IN 20th CENTURY PAINTING

Main property that we can assume as one of the plastic problematics such as content, form / shape, color of painting has gone through specific evolutions in historical process. From the Antiquity to Modern Times, artists have tried to overcome the only main property formation of painting image on canvas or other surfaces through various shapes and solutions to problems.

Since the Early Renaissance that we may consider as the beginning of western painting, although the artists have formed their work of art through illusional description setting, the objective main property and the viewing angles to realism have remained mimetic. The main property practice and the object of painting in modernism and afterwards, have escaped from mimetic structure conditional to formal spiritualization related to expression, yet, the description of main property especially in Post modern art forms, has been evaluated along with the architectural space and environment that it is situated in. Also, the utopia concept which is a main property desing in thematic context has been directly or indirectly the subject of the picture, as well as it has contained an ideological expression used by the artist. The Ideal City and State organization designed by the Antiquity philosophers, the social utopia concept which is an ideal society of equal classes and which has been thought of before and after Illumination, have found themselves a place in the works and actions of sociologues, philosophers, politicians, architects and artists until our times. In the post structural expression, and in the chaotic environment of the times, the utopia descriptions no longer appease the philosophers, on the contrary, it is melted in concepts such as heterotopia, hypertext, distopia. The artist too have not been able to overlook this fact.

KEY WORDS: Twentieth Century, Painting, Main Property, Utopia, Heterotopia

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Giotto di Bondone, "Annaya Müjde", Fresk, Arena Şapeli, Padua, 1305-6.

Resim 2: Masaccio, "Vergi", Fresk, 2,3x6m, Brancacci Şapeli, 1427.

Resim 3: Jan van Eyck, "Şansölye Rolin'in Meryemi", 1435.

Resim 4: Jan van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi", Panel üzerine Yağlıboya, 83,8x57,2cm, National Gallery, Londra, 1434.

Resim 6: Piero della Francesca, "Kırbaçlama", Panel üzerine Yağlıboya, 58x81cm, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, Urbino, 1444.

Resim 5: Antonello da Messina, "Saint Hieronymus Çalışma Odasında", Panel üzerine Yağlıboya, 46x36,5cm, National Gallery, Londra, ykş.1475.

Resim 7: Andrea Mantegna, "Saint James İdama Götürülüyor", Fresk, Eremitani Kilisesi, ykş. 1455.

Resim8: Raffaello Sanzio, "Atina Okulu", Fresk, 7,7m, Vatikan Sarayı, Roma, 1508-11.

Resim 9: Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Alçı Duvar üzerine Tempera ve Yağlıboya, 4,6x8,8m, Maria delle Grazie Manastırı, Milan, 1495-8.

Resim 27: Nicholas Poussin, "Arkadia'lı Çobanlar", Tuval üzerine Yağlıboya, 85x121cm, Musée du Louvre, Paris, 1638-9.

Resim11: Diego Velazques, "Las Meninas", Tuval üzerine Yağlıboya, 3,18x2,76m, Museo del Prado, Madrid, 1656.

Resim 12: Peter Paul Rubens, "Haç Taşıma" Kopya Çalışma

Resim 13: Rembrandt van Rijn, "İsa Vaaz Ederken", Gravür, 20,7x15,6cm, Rijkmuseum, Amsterdam, ykş.1660.

Resim 10: Jan Vermeer, "Ressam ve Modeli", Tuval üzerine Yağlıboya, 1,3x1,1m, Kunsthistorisches Museum, Viyana, ykş. 1672.

Resim14: Jacques-Louis David," Horatii'lann Yemini", Tuval üzerine Yağlıboya, 3,26x4,27m, Musée du Louvre, Paris, 1784-5.

Resim15: John Flaxman,Jr., "Jupiter ve Thetis", Homeros'un İlyada'sı için Çizim, Roma,1793

Resim16: Caspar David Friedrich, " Deniz Kenarında Keşiş", Tuval üzerine Yağlıboya, 1,1x1,7m, Schloss Charlottenberg, Berlin, 1809-10.

Resim 17: J. M. William Turner, "Kar Fırtınası: Limanın Dışındaki Buharlı Gemi", Tuval üzerine Yağlıboya,91x122cm, Tate Gallery, Londra, 1842.

Resim 28: Arnold Böcklin, "Ölümler Adası", Tuval üzerine Yağlıboya, 111x155cm, Kunstmuseum Basel, Basle, 1880.

Resim 19: Paul Cézanne, "Sainte-Victorie Dağı", Tuval üzerine Yağlıboya, 72,8x91,7cm, Barnes Vakfı, Merion

Resim 18: Georges Seurat, "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra", Tuval üzerine Yağlıboya, 2,2x3m, Art Institute of Chicago, 1884-6

Resim 20: Georges Braque, "L'Estaque", Tuval üzerine Yağlıboya, 60x50cm, MOMA, New York, 1908.

Resim 21: Giacomo Balla, "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi", Tuval üzerine Yağlıboya, 98x110cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo(NY), 1912.

Resim 22: Kasimir Malevich, "Beyaz Arka Düzlem Üzerine Siyah Kare", Tuval üzerine Yağlıboya, 79x79cm, 1915.

Resim 23: Piet Mondrian, "Tablo 1", Tuval üzerine Yağlıboya, 96,5x60,5cm, Museum Ludwig, Cologne, 1921.

Resim 24: Mark Rothko, "Adsız", Tuval üzerine Yağlıboya, 143x138cm, Özel Koleksiyon, 1957.

Resim 25: Shusaku Arakawa, "Boşluk İçin Örnek, Örnek Boşluk", Tuval üzerine Yağlıboya, 1976.

Resim 26: Lucio Fontana, "Mekansal Kavram", Tuval üzerine Suluboya, 52X52cm, Özel Koleksiyon, 1962.

Resim 29. Henri Rousseau, "Maymunlar", Tuval üzerine Yağlıboya, 113x145cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1906.

Resim 30: Henri Matisse, "Yaşama Sevinci", Tuval üzerine Yağlıboya, 174x238cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, 1905-6.

Resim 31: Eric Fischl, "Ada / Bir Ziyaretten, Bir Ziyarete", Tuval üzerine Yağlıboya, 213x426cm, Whitney Museum of American Art, New York, 1983.

Resim 32: Gerhard Richter, "Sea Piece", Tuval üzerine Yağlıboya, 2x3m, Özel Koleksiyon, 1975.

Resim 33: Juan Davila, "Utopia", Birleřtirilmiř Tuval Parçaları,

Resim 34: Gilberto Zorio, "Ütopya-Gerçeklik 1" Mekansal Yerleřtirme

Resim 35: Francis Picabia, "Catax", Tuval üzerine Yağlıboya,

Resim 36: David Salle, "Pembe Çay Fincanı" Tuval üzerine Yağlıboya ve Akrilik, 183x245cm, Galerie Bruno, Zürih, 1995.

Resim 37: Sigmar Polke, "Kuzgun", Dispersion on Textile, 190x200cm, Galerie Klein, Bad Münstereifel, 1966.

Resim 38: Jacques Monory, "Katil No:10/1", 195x315cm, Tuval üzerine Akrilik, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek, 1968.

Resim 39: Malcolm Morley, "L.A. Sarı Sayfalar", Tuval üzerine Akrilik, 213x182cm, 1971.

Resim 40: Jan Dibbets, "Evrenin Platformu", Kağıt üzerine Fotoğraf ve kurşunkalem, 35x50cm, 1980.

Resim 41: Murat Ateşli, "S1", Tuval üzerine Akrilik, 150x150 cm, 2001-03

Resim 42: Murat Ateşli, "S5", Tuval üzerine Akrilik, 110x90 cm, 2003

Resim 43: Murat Ateşli, "S6", Tuval üzerine Akrilik, 125x125 cm, 2003

GİRİŞ

Plastik ve Görsel sanatlarda olduğu gibi Edebi metinlerde de; yapının kurgulanmasında, çözümlenmesinde en önemli unsurlardan birisi uzam sorunsalıdır. Uzam “*espas, mekan*”; başlı başına yapının merkezinde ana tema olarak sanatçı tarafından seçilebilmekte ve uygulanmaktadır. Mimaride; uzamın tanzimi, aydınlık, boşluk, doluluk, ışık gibi etmenlerin dağılımı o mekanda yaşaması öngörülen canlılara göre belirlenir. Diğer yandan tiyatro, sinema ve literatürde yapıtı yönlendiren kahramanların veya karakterlerin mimik, jest, ifade, konuşma gibi hareketlerini güçlendirmek uzamı tanımlamada ve görselleştirmede önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda Çalışmanın asli konusu olan Uzamın, içerik ve felsefi yönü itibarı ile Ütopya, Heterotopi “*türdeş olmayan yer*” kavramları eşliğinde, resim sanatındaki konumlanışını ve gelişimini irdelemeye çalışacağım.

Yaşadığımız çevrede duyularımız aracılığıyla edindiğimiz verileri tanımlamaya ve algılamaya çalışınız. Algıma sonucu çevremizde varolan olguları, nesnelere ve uzayı zihninizde imgesel bir tasvire dönüştürüp, görsel ve yazınsal dille iletişim sağlanır. Sözel, görsel ve yazınsal dilin kendine özgü kuralları dahilinde; edinim bilgileri, imgeleri oluştururken: model alınan nesnelere ve uzamdan kopararak, sanatçı kendi içsel tavrına göre farklı bir gerçekliğe sahip farklı bir önermede bulunur. Sanatçının sunmuş olduğu bu gerçekliğin “*yapıtın*” nesnel dünyadaki konumundan farklı bir uzam durumu bulunmaktadır.

Uzam (*mekana özgü ütopya, heterotopi vb.*) resimsel bağlamda ele alındığında; tarihsel süreçte gelişimi doğa merkezli, mimetik referansları itibarı ile Öklidien bir betimleme iken, 19. Yüzyıl sonlarından itibaren ve bilhassa 20.Yüzyılda daha içsel, öznel ve kavramsal bir tasvire dönüşmüştür.

Bunun sonucu olarak da yanılsamacı betimlemeden, içsel gerçekliğe doğru gelişen ve resimsel nesnenin biçimi için hareket noktası olan düzlemin özelliklerinin vurgulandığı, bütün dışsal öğelerden kendisini giderek kurtaran modernist resim kendine özgü uzam gerçeğini ortaya koyar.





Buzulun olduğu yerde
Bir göl varmış
Gölün olduğu yerde
Gün ışığı var
Ve kızıl başlı
Marabou leylekleri.

Alice Walker

1. BÖLÜM: UZAM KAVRAMI VE RESİM SANATINDA UZAM ÜZERİNE

1.1. Uzam Kavramı Üzerine Tanımlar

Uzam “mekan,espas”; “Uzay. Varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk... Üç boyutu,yani eni, boyu ve derinliği olan hacim”¹ olarak tanımlanır.

“Boşluk” kelimesiyle eşanlamlı olan mekan konusunda, felsefe tarihinde üç temel yaklaşımdan söz edilir. “Bunlardan mekanı kap ya da hazne olarak yorumlayan görüşe göre, mekan, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap olarak var olur. Bağlantısız mekan görüşü ise, mekanın yalnızca, birlikte var olan şeyler arasındaki, dışsal bir bağıntı olduğunu söyler. Buna göre, mekan, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, varolanlar arasındaki şeydir. Şeyler varolduğu zaman, mekan da onlar arasında var olur, fakat şeyler var olmadığı zaman, aralarındaki mekandan da söz edilemez. Üçüncü ve sonuncu mekan görüşü, mekanı ön plana çıkartan, “kap olarak mekan” görüşüyle, şeyleri ön plana çıkartan” bağıntısız mekan” görüşünün bir sentezini yaparak, mekan ve şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren ‘ çok yönlü mekan’ görüşüdür.”²

Bu tanım ve yaklaşımların yanında, mekan kavramının sanatsal olgular arasındaki yerine baktığımızda sanat dallarının içeriğine göre değişen farklı mekan kavramlarının da olduğunu görürüz. Örneğin; Resimde mekan, yüzeyin iki boyutluluk ve mekanın görünmeyen varlığından dolayı -nesneye bağımlı - imgeleme dayanır.

¹ Ahmet CEVİZCI, Felsefe Sözlüğü, 468.

² A.g.k., 468.

Bunun dışında baştan bir mekana sahip Mimari Yapı ile mekan kurucu bir öge olan Heykelin karşısında, izleyicinin devingenliğinden kaynaklanan “*değişen mekansal yaşantıların*” olduğundan söz edilir. Ayrıca Çevresel Sanat ve Yeryüzü Sanatı gibi çağdaş sanatsal tutumlar ise kentsel ve çevresel mekanı yeniden tanımlama kaygısını taşırlar.

Sonuç olarak sanatsal olgular arasında uzam yaratma sorununun niteliği ve ağırlığı farklıdır. Bu nedenlerden dolayı uzam kavramı; resim, mimari, heykel ve çağdaş sanatsal disiplinler için ayrı ayrı incelenmelidir.





*Uzamin sezgisi (algılanması),
zihnin en temel güçlerinden biridir.*

Charles Howard Hinton

1.2. Resim Sanatında Uzam

Boşlukla eşanlımlı uzamın görünmeyen varlığı, resimde nesneye bağımlı imgeleme dayanır. *“Uzay (uzam) maddeye değgin bir eleman olduğu için de gene maddi organlarla kavranabilir.”*³ Ayrıca çok yönlü mekan görüşü, uzam ve şeylerin *“nesnelerin”* birbirlerini tamamladığını öne sürer. Bu durumda uzamın görünmeyen varlığı, ancak *“bir şeye göre veya bir şeyi kuşatan olarak”*⁴ kabul edilmesiyle görünür kılınır. Resimde *“Varlığını mutlak biçimde imgeleme borçlu olan mekanın...nesnel temsil edilme olasılığı peşinen dolaylı olmaya mahkumdur. Mekanın doğrudan resmi yapılamaz; o, kendisini, dikkate alınarak resmedilmiş nesnel aracılığıyla var eder sadece.”*⁵ Kısaca resimsel uzam, *“... nesneyi görme biçimidir.”*⁶

Resmedilmiş nesnel aracılığıyla varolan mekan, bu nesnelerce de tanımlanır. Şöyle ki; resim düzlemindeki nesnelerin bizimle olan ilişkileri ya da olmayan ilişkileri bu nesnelere hakkındaki ön bilgimizin yardımıyla mekan tanımlar. Bu tanımlamayı içeren bilgiler derinliği duyumsamamızda bize yardımcı olur. Derinlik resim sanatında *“iki boyutlu yüzeye üçüncü boyut etkisi verme çabasının bir sonucudur.”*⁷ Böylece mekanın yaratılmasında etken olan derinlik algısı, resim düzleminde çizgisel perspektif, renk ve hava perspektifi, ışık-gölge dağılımı, taşıma - kesişme, kontur gibi elemanları kullanılarak sağlanır. Bu plastik elemanlarla *“...kimi ressamlar mekana derinlik verirken. kimileri de mekanda uzay etkisini yeğler.”*⁸ Ayrıca resimsel uzam bize, sanatçının öznel tercihlerinden kaynaklanan ifade farklılıklarını, dönemin estetik kaygılarını, toplumsal, politik vb ideolojik düşünceleri, coğrafi, ekonomik farklılıkları da yansıtır

³ Heinrich WÖLFFLIN, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, 79.

⁴ Mehmet ERGÜVEN, *Yoruma Doğru*, 45.

⁵ A.g.k., 45

⁶ A.g.k., 47.

⁷ Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ, *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*, 65...

⁸ Curt SECKEL, *Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi*, 41.

2. BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDA UZAMIN GELİŞİMİ

2.1. 15. ve 19. Yüzyıllar Arası Resim Sanatında Uzam

Tarihsel süreç içinde, Batı sanatında resimsel uzamın yaratılması ve bu etkinin sağlanmasına yönelik kaygıların bilinçli olarak ele alınması Giotto ile başlar. O, *"...düz bir yüzey üzerinde derinlik yarılması sanatını bulmuştu."*⁹ Kutsal kitaplardaki *"Tevrat ve İncil"* konuları işleyen ortaçağ sanatçısı *"...simgesel bir anlatım çerçevesinde gerçekçi olamayan, yüzeysel, derinliksiz, devinimsiz ve şematik bir resmin peşindeydi."*¹⁰ Çünkü *"Sanatçının amacı gizemli ve tanrıya özgü dünyasal bir düzeni görünür kılmaktı."*¹¹ Ve bu amacı gerçekleştirecek olan anlatım aracı *"... insanı aşan bir gerçekliği belirleyen simgeydi. Simge ve im için mekan yarılmasına gerek yoktu."*¹² Ortaçağ resminde uzam ilk aşamada tinsel bir sorundu.

Giotto, ortaçağın bu kalıplarını bırakarak, biçimleri daha canlı kılma kaygısıyla gözleme dayalı bir anlatımı yeğledi. O, *".. .papazların konuşmalarında halka verdikleri öğüde, Kutsal Kitap'ı okurken, azizlerin eylemlerini, bir dülgerin ailesinin Mısır'a kaçışını veya İsa'nın Çarnıha gerilişini, sanki bu olayları gerçekten görmüşcesine belleklerinde canlandırmaları gerektiği öğüdüne uyuyordu..."*¹³ Gözleme dayalı resim anlayışında biçimler, simgesel olmaktan çok görüne benzeyecek bir gerçeklik içerir. Figürler ise resimde şematik bir öge olmak yerine, ağırlıklarıyla uzam içinde varolurlar. Ve bu figürlerin mekan içinde paralel düzlemler oluşturacak biçimde resimlenmesiyle de basitte olsa derinlik hissi oluşturulur.

⁹ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, 150.

¹⁰ Mümtaz SAĞLAM, *Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine*, 52.

¹¹ Bkz.(8), SECKEL, 37.

¹² A.g.m., 37.

¹³ Bkz.(9), GOMBRICH, 150,151.

Giotto özellikle, Gotik heykel sanatının canlı figürlerinin etkilerini resimlerinde oluşturabilmek için figüre bir hacim kazandırma çabası içindedir. Bu yapıtlarda uzam, “...öykünün taşıyıcısı olarak insan vücudunu ön plana çıkarması nedeniyle resimsel bir soruna dönüşmüştür.”¹⁴ Giotto'nun 14. Yüzyıl başlarında, Padova'da bir kiliseye yaptığı “Anna'ya Müjde” (Resim 1) adlı fresk, uzamın düzenlenişi açısından ilginçtir. Resimde üç tarafı duvarlarla kaplı olan mekan, izleyiciye dönük olan dördüncü duvarın yok sayılmasıyla “...hem ikonografik hem de düzen açısından pek çok sorunu bir çırpıda çözmüştür.”¹⁵ Resimde figürlerin hacimsel değerleriyle ve perspektifin doğru kullanımıyla, doğal oranlara uygun betimlenmesi, bize ifade biçiminin tutarlılığını gösterir. Böylesi bir ifade biçimi geliştiren Giotto, resme uzam düşüncesini de katan kişidir.

Giotto'nun, doğalcı bir anlatım kaygısıyla geliştirdiği mekan anlayışıyla başlayan süreç, mimar Filippo Brunelleschi'nin “*Bilimsel Perspektif*” tanımlamasıyla, kendine önemli bir dayanak noktası bulmuştur. Böylelikle bilimsel perspektif, resimde derinlik algısını sağlayan en önemli araç olmuştur.

Brunelleschi ile bilimsel kesinliğe kavuşan perspektifin kullanıldığı ilk örneklerden biri de Masaccio'nun 1427 dolaylarında yaptığı “*Vergi*” (Resim 2) adlı freskidir. Gerçekte kurmaca olan ama doğal ve gerçekmiş hissi veren uzamın görüldüğü bu resmin kompozisyonu, birbirlerinden ayrı üç grup halindeki figürlerin sabit bir bakış noktasına göre kurgulanmasından oluşur. Bu figürler özellikle hacimsel değerlerin vurgulanması ve kütleli bir etkiyle uzamda varolurlar. Çizgi, renk ve hava perspektifinin kullanılmasıyla da nesnelerin geriye doğru küçülmesi ve flulaşması sağlanır.

¹⁴ Bkz.(4), ERGÜVEN, 48.

¹⁵ Uşun TÜKEL, *Resimde İç Mekan yada Resmin İç Yapısı*, 76.

Biz Masaccio'nun resimlerinde uzamın, derinlik etkisiyle gerçeklik kazandığını görürüz. Uzam, "... *Masaccio'nun eserlerinde durulmuş, insanları sorgulayan ve onların en iyi şekilde görülebilmesini sağlayan bir etmen olmuştur.*"¹⁶

Resimsel uzamın oluşumu sürecinde Giotto ve Masaccio'da görülen natüralist eğilim; Kuzey Avrupa'da sürmekte olan Ortaçağın dinsel duygularının etkilerinden kurtulamaz. Çevresindeki her şeyi tanrının bir yansıması olarak kabul eden Kuzeyliler için doğa kutsaldı. Onlar "...*doğa gerçeğini, kendine özgü normları olan bir sanat gerçeği olarak değil, olduğu gibi -bir belge olarak- vermek istemişlerdi.*"¹⁷ Bu anlayışa göre yaptıkları resimlerde, kompozisyon sorunlarına pek önem vermezler. Bu yüzden Jan Van Eyck'in 1435 dolaylarında yaptığı "*Şansölye Rolin'in Meryem'i*" (Resim3) adlı yağlıboya tablo; mekan kurgusundan çok, (mekan kurgusunun yanı sıra) doğanın başarılı bir biçimde betimlenişi ile dikkatimizi çeker. Kompozisyonda, ön plandaki figürler; sağda ve solda, yukarıdan aşağıya doğru bir bakış açısıyla yapılan doğa görünümünü de, arka planda görülür. Bu doğa görünümünün atmosferik etkileri ve zemindeki döşeme taşlarının perspektifi daha belirgin kılınmasıyla derinlik etkisi sağlanır. Bununla beraber ön plandaki figürün hiyerarşik üstünlüğü, sahibi olduğu topraklar üzerindeki hakimiyetini göstermektedir. Böylelikle "*Rönesans iç mekanının manzarayla flörtü, belki de en başarılı biçimiyle bu yapıtta görülür.*"¹⁸

"*Arnolfini'nin Evlenmesi*" (1434 dolayları) (Resim 4) adlı resimde; "*Jan Van Eyck'in perspektif kavrayışını gözler önüne seren mekan, yoğun simgesel anlamlarla yüklü nesnelere barındırmaktadır.*"¹⁹ Resimde, iç mekanda el ele tutuşan bir çift görülür. Resimdeki her nesne ve renk sembolik bir anlam taşıdığı için her ayrıntı net bir biçimde resmedilmiştir.

¹⁶ M.Ş. İPŞİROĞLU, S. EYÜBOĞLU, *Avrupa Resminde Gerçekçilik Duygusu*, 33.

¹⁷ N. İPŞİROĞLU, M.Ş. İPŞİROĞLU, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 83.

¹⁸ Bkz.(14), TÜKEL, 77.

¹⁹ Bkz.(14), TÜKEL, 77.

Önemli olan, görüneni; belgeleyici tavırla her ayrıntıyı özenle resme katarak gerçeklik yanılması oluşturmadır. Resim; *“sistematik bir perspektif kurama bağlı olarak yapılmamış; resmin belli bölümleri farklı kaçış noktalarına göre çizilmiştir.”*²⁰ Ayrıca belirtmek gerekir ki, arka duvardaki ayna ve yansıttığı görüntüler ressamın da sahneye tanıklık ettiğini ve resmin uzamına katıldığını göstermektedir. Ayrıca aynanın varlığı Tanrının da bu evlilik törenine tanıklığını sembolize eder.

Rönesans resminde doğalcı ve gerçekçi görüntünün belirleyicisi durumunda olan uzama; Antonello Da Messina'nın 1475 dolaylarında yapmış olduğu *“Saint Hieronymus Çalışma Odasında”* (Resim 5) adlı resmini örnek olarak verebiliriz. Resimde kemerli bir kapıdan içerideki mekanı, arka plandaki pencerelerden de dış mekanı görürüz. Figür, bu geniş odada bir çok düzlem arasında bulunan küçük bir hücrede oturmaktadır. *“Saint Hieronymus bu odada gerek bizden, gerek dış tabiattan öylesine ayrılmıştır ki varlığı daha kuvvetle belirlemiştir.”*²¹ Bu başarılı kompozisyonla sanatçı, ön düzlemde yer alan kapı açıklığıyla izleyicinin *“uzamın dışında kalan”* yerini belirler, ve arka duvardaki pencerelerle doğayı, bir iç-mekan resmi olarak adlandırabileceğimiz resme dahil eder. *“Sanatçı biçimlerdeki kenar çizgilerine verdiği kesinlikle..., iki yüzeyin birleştiği noktayı belirleyerek, eseri bu yüzeyler yada düzlemler açısından görmeye bizi zorlar.”*²²

Böylelikle resimdeki uzamı kolaylıkla algılarız. *“Düzlemlerin böylesine kesinliği sonucunda, sanatçı bizde özel bir mekan hissi uyandırmayı başarmıştır. Açıkça sınırlandırılmış bir mekan tesiri algılarız.”*²³ Aynı şekilde, Piero della Francesca'nın 1458 ila 1466 yılları arasında Urbino'daki Dükalık Sarayı'nda bulunan bir şapel için yaptığı *“Kırbaçlama”* (Resim 6) adlı eserinde de mekan kurgusunu görmekteyiz. Piero della Francesca, bu resimde iki bölüme ayrılan bir sahne betimlemiştir. Resmin bir tarafında

²⁰ Adem GENÇ, Ahmet SİPAHIOĞLU, Görsel Algılama *“Sanatta Yaratıcı Süreç”*, 110.

²¹ Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, 74.

²² A.g.k., 67.

²³ Bkz.(21), LOWRY, 68.

İsa'nın bir sütuna bağlandığı açık bir oda görülür. Bir işkenceci İsa'yı kırbaçlarken diğer iki kişi ayakta durmaktadır. Arka planda bir sandalyede oturan bir kişi daha kırbaçlama olayını izlemektedir. Resmin öteki yarısı evin dışında, bir kent meydanında geçen alakasız bir sahne gibi görünür. Burada iki yaşlı insan ile bir delikanlının meydana getirdiği üç kişilik bir grup binanın önünde durmaktadır. Resmin iki parçası arasındaki tek dolaysız bağ zemine çizilmiş beyaz çizgidir. Odanın zeminindeki bu beyaz karolar dışarıda da sokak kaldırımını olarak devam eder.

"Modern sanat tarihçilerinin araştırmaları sayesinde Piero'nun zamanında bu iki parçanın tek bir bütün olarak görüldüğünü biliyoruz, ama aradaki bağ konusunda her tarihçi farklı yorumlarda bulunmaktadır. Marilyn Lavın'e göre şehir; deki iki yaşlı adam oğullarını kaybetmiş, biri vebaya, öbürü de vereme kurban vermiştir oğlunu. Bu olaylar [iki babayı bir araya getirmiş ve Piero'nun resminin ismarlanmasına neden olmuştur.] Ortalarındaki genç adam da [sevgili Oğlu kişileştirir] Böylece, o dönemde resme bakanlar, binanın içinde Tanrının Oğlu'nun çektiği acı ile binanın dışında birer oğul kaybetmiş olmanın acısı arasında bir bağ görüyorlardı.

Bu iki mekan birbirine salt görsel açıdan da bağlanıyordu. Piero della Francesca bir perspektif kuramcısıydı. Binanın iç kısımlarındaki kırbaçlama ile öndeki üç adam tek bir perspektife oturuyorlardı. Kırbaçlama'nın iki parçası, adeta Piero tek bir mimari eser yaratmış, bu eseri de karşıdan bakarak tuvale geçirmiş gibi birleşirler. Modern ressam Philip Guston bu gizemli sahne konusunda şunları söyler: "Resim neredeyse tam ortadan ikiye bölünmüştür ama her iki bölüm de birbirini etkiler, birbirini iter ve çeker, masseder (soğurur) ve genişletir."²⁴

"Resim tekniği açısından, mekansal derinliğin doğal görme koşullarına uygun bir duruma gelmesindeki en etkin rolü merkezi perspektif

²⁴ Richard SENNETT, *Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, 186,187.

*üstlenmiştir.*²⁵ Ayrıca resimdeki her noktanın, ufuk çizgisinde yer alan kaçış noktasına göre ayarlanmasıyla bütünlük sağlanır. Resimde en önce gördüğümüz kaçış noktasıyla, sanatçı resimdeki uzamla kurduğumuz ilişkinin yerini belirler. Kaçış noktasının farklı konumlara yerleştirilmesine örnek olarak Mantegna'nın "*Saint James İdama Götürülüyor*" (Resim 7) adlı yapıtı gösterilebilir. Resimde kaçış noktasının yapıtının alt kenarının aşağısına yerleştirilmesinden dolayı, bakışımızı yukarıya doğru kaldırırız. Sahne gözümüzün önünden geçer. Bu hareketli sahne, figürlerin ve nesnelerin durumlarından doğan diyagonal hareketlerin, sıkça kullanılmasıyla, daha da canlanır. Ayrıca resimde, figürlerin hacimsel değerleriyle uzamda var olduklarını hissederiz. "*Mantegna, perspektifi daha çok, kişilerin yerlerini alıp sağlam ve dokunulabilir yaratıklar gibi devinebilecekleri bir sahne yaratmak amacıyla kullanılır.*"²⁶

Kaçış noktasının resmin merkezine yerleştirilmesine de Rafaello'nun 1511 dolaylarında yaptığı "*Atina Okulu*" (Resim 8) adlı resmi örnek gösterilebilir. Çok figürlü bu resmin merkezinde, iki ünlü filozof; Platon ve Aristoteles görülür. Bu figürler, arka planın boş bırakılmasıyla daha da vurgulanır. Merdiven yardımıyla ön ve arka planın oluşturulduğu kompozisyonda simetrik bir düzenleme ile denge hissi oluşturulmuştur. Resimde kullanılan bu biçimsel öğelerle, resmin anlam bütünlüğü sağlanmaya çalışılır. "*16. Yüzyılda, yani sanatın tam da uzay tasvir için bütün imkanları elinde bulundurduğu sırada, şekilleri düzlemler üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilmişti.*"²⁷ Bu durum "*Klasik düzlemler üslubu*" olarak adlandırılır.

Genellikle merkezi perspektifin kullanıldığı bu biçimsel çözümlerde, önemi vurgulanacak figür; en uygun düzleme yerleştirilir. Figürler ön planda, uzamsal unsurlar da arka planda yer alır. Klasik düzlemler üslubunun en

²⁵ Bkz.(4), ERGÜVEN, 48.

²⁶ Bkz.(9), GOMBRICH, 194.

²⁷ Bkz.(3), WÖLFFLIN, 90.

olgun örneği olarak Leonardo'nun "*Son Akşam Yemeği*" (1495-8) (Resim 9) adlı yapıtı gösterilir. Resimde bir masa etrafında oturan Hz. İsa ve on iki Havari görülmektedir. Bu masanın resmin alt kenarına göre paralel resmedilmesiyle bir düzlemsizlik etkisi oluşturulur. Fakat resimde, "*...kişilerin yan yana duruşları ve uzamla olan orantıları öylesine anıtsal bir içine kapanıklık kazanır ki düzlemler sanki ortadan kalkıvermiştir.*"²⁸ Resmin merkezindeki kaçış noktasına yerleştirilen İsa'nın arkasında yer alan dikdörtgen pencereye sonradan eklenen yarım daire şeklindeki bir alınlık kemerin konulmasıyla önemi daha da vurgulanır. Sonuç olarak bu resmin başarılı sayılmasındaki en önemli etken, konu ve üslup birlikteliğinin uyumudur.

Klasik düzlemler ilkesi, yerini 17. Yüzyılda derinlemesine bir kompozisyona bırakır. Ön ve arka plan ayrımından çok, bu planların kaynaşması ve biçimlerin derinliğine sıralanması söz konusudur. Derinlemesine bu kompozisyon, "*17. Yüzyıl Kuzey Avrupa iç-mekan resminin de dikkat çekici bir kuruluş gereğesidir.*"²⁹ Bu resimlerden birine, Wermeer'in "*Ressam ve Model*" (Resim10) tablosuna baktığımızda; "*Model, odanın ta ucuna sürülmüştür ve ancak poz verdiği adamla ilişkisiyle yaşamaktadır; böylece daha başlangıçta sahneye kuvvetli bir derinlik ve hareket hakim olmuştur ve bu hareketi ışıklandırma ve perspektif görünüş daha da kuvvetlendirmektedir. Aydınlığın en çok olduğu yer tablonun en arka planında vurgulanmıştır; genç kadınla, çok yakından görülen perde, masa ve sandalyenin boyutları arasındaki kuvvetli karşıtlıkta da, tam anlamıyla derinliğe bağlı olağanüstü bir güzellik vardır.*"³⁰

Barok resimde, biçimin tümü değil sadece bir parçası gösterilir. Bu parçanın gösterilmesiyle, bütünü anlaşıldığı bilinir. "*Barok sanatın form*

²⁸ Bkz.(3), WÖLFFLIN, 90.

²⁹ Bkz.(10), SAĞLAM, 54.

³⁰ Bkz.(3), WÖLFFLIN, 95,96.

anlayışı...biçimlendirmede belirliliğe gereksinim duymaz.”³¹ Bunun dışında; biçimlerin kesin bir netlikle belirlediği ve ayrıntılı gözlemlerle yapılan iç-mekan resimlerine de tanık oluruz. Bu durum, Vermeer’in eserinde olduğu gibi, Velasquez’in “Nedimeler” (Las Meninas) (Resim 11) adlı yapıtında da görülür. “Söz konusu resim, bir figür grubu betimlemesi olmaktan çok, iç-mekan dolanımı ve resmin anlaşılması yolunda aşamalı çözümleri gerektiren gelenek-dışı bir yapılanmayı içerir.”³² Resimde, ilk önce prenses ve nedimeler sonra da büyük bir tuval önünde çalışan Velasquez görülür. Arka duvardaki aynada, resmi yapılan kral ve kraliçenin görüntüsünü yansıtmaktadır. Onların bulunduğu yerde, aynı zamanda, bizde izleyici olarak yer almaktayız. “Bu yüzden biz de onların gördüğü şeye, yani atölyeye gelen bir grup insana tanıklık etmekteyiz.”³³ “Bu açıdan “Las Meninas” bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerin arasına katıldığı tek resimdir.”³⁴

Aynı dönemde, Rubens ve Rembrandt’ın resimlerinde (Resim 12,13) Barok sanatın derinlemesine tasvir ilkesini kabul ederler. Ancak her ikisinde de bu durum biraz değişikliğe uğrar. Rubens derinlik etkisini hareket halindeki şekillerle belirtirken, Rembrandt bu etkiyi ışık-gölge yardımıyla oluşturur. “Rembrandt’da kendini nesnel bir biçimde ele vermeyen uzam “uzam, orada bir hissediş formudur”, Rubens’te bir algılama önerisi oluşturacak derecede nesnellik içindedir.”³⁵

Barok sanattan sonra gelişen üslup Rokoko ile 18. Yüzyıl resim sanatında eğlence, haz, şehvet ve erotizme ödün veren bir anlayışı egemen olmuştur. Ayrıca 18. Yüzyılın ikinci yarısından önce görülen Neo-Klasisizm öncelikle İtalya da ve daha sonraları Fransa, Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde bir üslup hareketi olarak yaygınlaşmıştır. 1738-56 yılları arasında Antik Roma dönemi yerleşim ve kalıntı yerleri olan Pompei, Herculaneum ve

³¹ Bkz.(17), N. İPŞİROĞLU-M. İPŞİROĞLU, 129.

³² Bkz.(10), SAĞLAM, 54.

³³ Bkz.(9), GOMBRICH, 94.

³⁴ Bkz.(10), SAĞLAM, 55.

³⁵ A.g.m., 55.

Paestum'da yapılan arkeolojik kazılar sonucu Antikiteye hayranlık duyulmuş; 18. Yüzyıl Batı sanatında, Piranesi ve Stuart gibi yazarlar ile özellikle arkeolog, sanat tarihçisi J.J. Winckelman'nın öncülüğünde Antik Roma ve Yunan sanatı ve kültürüne hem biçimsel hem de ülküsel bir öykünme olmuştur. Neo-Klasisizm akımının sanat alanındaki ilk önemli temsilcisi Mengs'tir. Mengs'in Roma'da ki atölyesinde diğer ülkelerden birçok sanatçı çalışmıştır. Bu akımın diğer önemli temsilcilerinden biri olan Jacques-Louis David, Akademi'den aldığı Roma ödülüyle Roma'da 1775-80 yılları arasında bulunmuş ve bu dönemde "*Horatii'ların Yemini*" (Resim 14) adlı yapıtı üretmiştir.

Winckelman, Antik dönem resim ve heykel sanatının soylu yalınlığı, sakin yüceliği ve ideal güzelliğinin amaçlanması gerekliliğini vurgulamış, bu düşünceye koşut olarak John Flaxman Jr., Barok ve Rokoko tarzının aşırılığını yadsımıştır. Flaxman'nın, Homeros'un İlyada'sı için resimlediği "*Jupiter ve Thetis*" (Resim 15) adlı çiziminde yalınlık ve konuya uygun bir kompozisyon görülmektedir. J.L. David'nin "*Horatii'ların Yemini*" adlı yapıtında tema itibariyle soyluluk, vatanseverlik vb. ülküleri dolaysız bir biçimde sunmak için kompozisyon ve biçimlendirme Barok ve Rokoko üsluplarından daha yalındır. "*biçimsel köktencilik olarak yorumlanan, klasik sanata dönüş, resmi göz zevkine dönüştüren etki ve ödünlere karşı bir çıkıştır...Duvar yüzeyleriyle döşemeyi bağlayan çizgilerin hepsi tuvalin ortasında, tek bir noktaya yönelir. Kaçış noktasının merkezi konumu figürlerin heykelsi görünüşleriyle tamamlanan dengeli bir görünüş kazandırır resme. David, figürlerin çevresinde mimari bir yapıyı mekan olarak sunarken kaçış noktasını gözümüzden saklar. Ve konuyu kaçış noktasına göre değil de, önüne yerleştirerek mekansal derinlik etkisini güçlendirir.*"³⁶

Resimlerinde doğayı, yoğun bir duygusallık ve duyarlılıkla yansıtan Romantik resmin sanatçılarının, "... manzara ya verdikleri önem, mekan

³⁶ Bkz.(10), SAĞLAM, 56

duygusunun karmaşık bir izlenim şeklinde algılanmasına dönüşen bir yapılanma gösterir. Sınırsız ve belirsiz bir gökyüzü uzamı, resmin mekanı olma yolunda önemli bir aşama gösterir. Ve bu dönemde manzara ressamının, ufuk çizgisinden ön düzleme yönelik içten-dışa bir hareket yaratma istemi, ara-imgeler -ağaçlar ve kayalıklar gibi- aracılığıyla gerçekleşir.³⁷ Bu kapsama uygun olarak romantik akımın öncülerinde biri olan Caspar David Friederich'in resimleri (Resim 16) örnek olarak gösterilebilir.

Doğaya ilgi duyan Turner'ın resimleri de (Resim 17) coşkulu ve yoğun duygular içerir. Onun resimleri, "Alman ressamlarının durgun manzaralarının aksine hareket içindedir. Bu hareketi verme çabası ister istemez bir tür izlenimciliğe götürüyor sanatçıyı."³⁸ "Turner'ı, özellikle 1830'lar da ki resimleriyle anımsamaya çalışalım; yalnızca ışık, bulut ve sudan oluşan ortamda her şey, ama en önemlisi sağlam bir zeminden yoksun mekanın kendisi uçuşmaya başlamıştır artık."³⁹

³⁷ Bkz.(10), SAĞLAM, 56

³⁸ Bkz.(17), N İPŞİROĞLU - M İPŞİROĞLU, 145.

³⁹ Bkz.(4), ERGÜVEN, 52.

2.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Değişen Uzam Anlayışı

Turner'ın resimlerinde olduğu gibi, İzlenimcilik; doğanın "tamamen yeni olarak" duylara dayanan kavranışıdır. Bu resimleri belirleyen ana etkenler ışık, renk ve anlık durumdur. Özellikle İzlenimcilikte; ışığın tek başına bir değer kazandığı görülür. Bu akımdan sonraki bir aşama olan Yeni-İzlenimcilikte, "...ışığın etkisi ve optik yasalar üzerindeki araştırmaların tutarlı bir kurama göre sanatsal biçime dönüşmesi..."⁴⁰ söz konusudur. "Çünkü Seurat'ın öncü olduğu bu akımda... yeni izlenimciliğin öngördüğü yolda çizilen renkli yüzeylere kadar ışıklı veya gölgeli bölümlerin tümü tek tek renkli noktalar toplamına indirgenmiş olup, taştan havaya, ağaçtan suya kadar hemen her şey kendi özdeksel 'maddi' varlığından soyutlanarak muayyen 'belli' bir görünüş biçimine uyarlanmıştı...Belli bir uzaklıktan bakıldığında mekan ve figür yanılısamasına olanak veren bu biçim,...renk ve hava perspektifini geliştirmenin ötesinde,..., resmin kendi gerçekliği adına, mekan ve yüzeyi parçalara ayıran yaklaşım önemli bir dönüm noktasıdır..."⁴¹

Seurat'ın (Resim 18) geliştirdiği bu biçimde, nesnenin kendisi gibi, nesnenin mekanla olan bağlantısı da ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda Cézanne, (Resim 19) "...nesne ile mekan arasında çözülmeye yüz tutan ilişkiyi yine mümkün duruma getirmek..."⁴² için ısrarla bu konu üzerinde durur. "Cézanne bu sorunu çözmeye çalışırken, önce geometrik formları nesnelere uygulayıp, oylumlama ilkesine göre renkleri derecelendirmeye yönelmiştir; bu arada, sıkça perspektifi, ama ender olarak boş mekanı dışlamıştır."⁴³

"Seurat'da sayısız renk noktalarıyla parçalanıp titreşime geçen mekan ve diğer nesnelere dağılması, yoğun bir tepkiye yol açmıştı kübist sanatçılarda."⁴⁴ Cézanne'da olduğu gibi, Kübizm'de perspektif anlayışı ve

⁴⁰ Bkz.(4), ERGÜVEN, 53.

⁴¹ A.g.k., 53.

⁴² A.g.k., 53.

⁴³ A.g.k., 53.

⁴⁴ A.g.k., 53.

mimari mekanı tuvalden dışlar. “Resim mekanın temsil edilmesini aşır, mekan duygusunun yeniden düzenlenmesine yönelmiştir... Kübizm için önemli olan, mekanın kendisinden çok, içeriğinin temsil edilmesidir; çünkü bu içerik ne denli güçlüyse, temsil edilene ilişkin yaşantı da o ölçüde yoğundur.”⁴⁵

Modern ve Çağdaş Resim büyük oranda, doğanın betimlenmesinin bırakıldığı soyut ve soyutlamacı tavra dayanır. Bu aşamada natüralist, mimetik resmin yerine kavram ve salt resim alır. “Bundan böyle resmin üç boyutlu gibi görünmesine gerek yoktur.”⁴⁶ Soyut sanatta iki boyutlu mekan anlayışı görülür. “Kübist ya da soyutlamacı resimleme mantığı, nesne ve figürün belirlediği, figür ile çevresinin ilişkilendirilmesi, derinlik yansımaları ve kütle yi öne çıkaran modleci yaklaşım gibi sorunlar açısından gelenek-dışı bir kimlikte ortaya çıkmışlardır.”⁴⁷ Esasında 19. Yüzyılın ortalarında fotoğraf makinesinin bulunmasıyla resimsel suretin temsilindeki krizin sonucu olarak mimetik ve belgeselci resmin anlamsızlığı gündeme gelmiş olur. Bu sebeple sanat ve düşün alanında plastik sanatlarda resimsel açılımın nasıl olması gerektiğine dair yeni fikirler ortaya çıkar.

Bu bağlamda Modernizm’in öncü düşünürlerinden birisi sayabileceğimiz Charles Baudelaire; resmi salt benzetime veyahut taklide indirgemek beyhude uğraştır demektedir. Ona göre “resim yapmasını öğrenmek için eski ustaları incelemek hiç kuşkusuz fevkaladedir, ama eğer amacınız onlarda varolan güzelliğin karakterini anlamaksa, bu çaba nafi bir alıştırmadan öteye gidemez.

Rubens yada Veronése’deki kumaşlar size muareli kurdeleler, satendüşesler, ya da balenli iç etekleri ve kolalı muslinden jüponların havalandırıp, salındırdığı, ürettiğimiz herhangi başka bir kumaş hakkında bir

⁴⁵ Bkz.(4), ERGÜVEN, 53.

⁴⁶ Bkz.(8), SECKEL, 38.

⁴⁷ Bkz.(10), SAĞLAM, 57.

*şey öğretmeyecektir.*⁴⁸ Temsili betimlemenin anlamsızlığı ile fotoğraf makinesinin icadı ve bununla beraber bilimsel alanlardaki gelişmeler resim sanatının formunu radikal bir şekilde değiştirmiştir. Paul Klee bu konuda *“dünün sanat ilkesi ve buna bağlı olarak doğanın incelenmesi, yerinde sayılabilecek bir adlandırmayla, görünüşlerin çetin bir incelenmesine dayanıyordu. Ben ve Sen -sanatçı ve nesne- psiko-optik yolla Ben-i Sen-den ayıran hava katmanına ulaşmağa çalışıyorlardı. İşte bu yolla, hava ile fiziksel olmayan izlenimleri görünür hale getirme sanatı bir yana bırakılırken, yalnız ve yalnız optik sanatla, böylece, yetkinleşinceye değin uğraşıldı.”*⁴⁹

Antikiteden 20. Yüzyılın başına kadar yetkinliğin ve benzetim kaygısının sanatçının temel amaç olarak kabulü, yeni yüzyılla birlikte gereksiz hale gelmişti. Artık sanatın temel sorunu ve amacı nesne ile doğanın dış görünüşü değildir, *“iç gerekliliğini tanıdığımız nesnenin görünüşü daha da yalınlaşır. İç gerçekliğini tanıdığımız nesne, bizi dışından daha fazla düşündürecektir.”*⁵⁰ Haliyle iç gerçekliği dış görünüşüne göre etkin olan nesnenin var olduğu uzamında yeni bir bakış açısıyla değişimi kaçınılmazdır. Bilimsel verilerin Zaman, Eşzamanlılık ve Devinim gibi kavramların resimsel alana girmeleri doğaldı.

Nitekim *“20. Yüzyılın başlarında öklidci espas anlayışının dışına çıkan bir bakış hakim olmaya başlamıştır ve Kübistler, Fransız matematikçi Jouffret'nin dersleri sayesinde bu yeni matematik buluşlardan haberdar olmuşlardır: Maurice, Princet'den aldıkları derslerde bu yeni anlayışı kavramış olduklarını biliyoruz.*

Öklid'in geometri anlayışına göre, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 derecedir. Oysa Lebatchovski'nin ortaya koyduğu hipoteze göre, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden azdır. Dönem bilimin mutlak

⁴⁸ Charles BAUDELAIRE, *Modernlik*, 23.

⁴⁹ Paul KLEE, *Çağdaş Sanat Kuramı*, 39.

⁵⁰ A.g.k., 40.

*doğruluğunun sarsıldığı yıllardır ve başka bir bilim adamına, Riemann'a göre ise, bir üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden fazladır. Görüldüğü gibi, üç ayrı anlayış hakim ve bunlardan biri Batının eski plastik espas anlayışını oluştururken, diğer ikisi yeni plastik espas anlayışlarına olanaklar tanımaktadır. Bu şekilde, kübistler seyredene 4. boyutu bir yüzey üzerinde vermeyi başardılar. Alışkanlık dışı bir estetik espas anlayışı; Batı sanat tarihi içine girmiş oldu.*⁵¹

Bununla birlikte Guiseppe Peano Öklidçi geometriye farklı bir yorum getirerek yerleşik düşünceyi şu şekilde değiştirmiştir; "Öklid geometrisinde nokta sıfır boyutludur; yalnızca uzunluğa sahip bir şekil ise tek boyuta sahiptir. Bir alan iki boyutlu, bir hacim üç boyutludur. İtalyan matematikçi ve mantıkçı Guiseppe Peano 1890'da, bir karenin her noktasından geçebilecek bir eğri tanımlamış, daha sonra Peano eğrisinin çizilişi Alman matematikçi David Hilbert tarafından yalınlaştırılmıştır.

Bir kare dört alt kareye bölünür; alt karelerin merkezleri kırk bir çizgiyle birleştirilir. Sonra her alt kare tekrar dörder "alt-alt" kareye bölünür; her alt-alt karenin merkezi yine kırk bir çizgiyle birleştirilir. Böylece her seferinde, elde edilen kare tekrar dört alt kareye bölünerek, merkezlerinden kırk bir çizgi geçirilir.

Birim karenin, sonsuza kadar her defasında alt karelere bölünmesi ve yeni oluşan karelerin merkezlerini birleştiren kesintisiz açık bir çizgi çekilmesiyle, kırk çizginin, kare düzleminin her noktasından geçen bir eğri haline geldiği bir aşamaya ulaşırız. Bu eğri bir fraktal olmamakla birlikte, ilginç boyutsal özellikler göstermektedir. Matematiksel limit olarak bir düzlemin her noktasını taradığı düşünülürse, Peano eğrisinin, Öklid geometrisinde bir çizgiden bekleneceği gibi tek boyutlu değil, iki boyutlu

⁵¹ Ali AKAY, Kıvrımlar, 69,70.

*olduğu ileri sürülebilir.*⁵² Bunun gibi köktenci bilimsel teoremlerin, doğaya karşı sanatçının bakış açısını büyük ölçüde değiştirmesi kaçınılmazdı. Bunun sonucunda, sanatçı 4. boyut faktörünü katarak resmin iç dinamizmini kuvvetlendirmeye çalışmıştır. Bu iç dinamizm; doğanın temel formu olan matematiksel geometriyi açık seçik biçimlendirmektedir.

Biçimin geometrik yapısı Antik Yunan sanatından beri bilinen bir olguydu fakat bu olgu antik sanatta nesnenin ve mekanın oranlarını mekanik bir ritimle aralıksız bölerken, estetik anlayışı insana dairdi. Yeni yüzyılla birlikte radikal değişimlere uğrayarak plastik uzam ve nesne sonsuz dağılıma ve öznel boyuta ulaşmıştır.

Modern Resmin Cézanne'la birlikte başladığını düşünürsek, onun öncü sanatıyla birlikte 20. Yüzyılın başlarından itibaren birçok üslupsal tavır ve hareketler peş peşe oluşmaya başladı. Filizlenmeye başlayan bu hareketleri üç temel akım dahilinde ele alabiliriz ; Kübizm, Ekspresyonizm ve Soyut sanat. Kübizmin öncü sanatçılarından biri olan Georges Braque'ın " *L'Estaque*" adlı yapıtında (Resim 20) Cézanne'cı biçimlendirme tavrı hissedilmekle birlikte görünümdeki formlarda geometrik bir yapı ve tuşeler görülmektedir.

Bireşimsel (sentetik) ile Çözümsel (analitik) Kübizmde öncelikli plastik değer renkten ziyade nesnelere ile uzamın deformasyonu ve parçalanışında kendisini ortaya koyar. Rus Konstrüktivist ve İtalyan Fütürist'lerinde olduğu gibi ülküsel bir eylem ise sergilenmezdi, Kübist üslubu benimseyen sanatçıların yapmış oldukları sanat, bireysel bir tavır sergiler. Kıta Avrupa'sında sanayileşme, teknolojik gelişim ve, sinematografik görüntünün etkisiyle, Hız ve Dinamizm; Fütürist sanatın temel motifini oluşturur. Makine Çağıyla "Gelecek", Zaman ve Mekanı tayin eden Hız-Gürültü ve Dinamizm olacaktır. Giacomo Balla "*Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi*" (Resim 21) adlı

⁵² Bkz., Pavel FLORENSKI, *Tersten Perspektif*, 118,119.

yapıtında hareketi statik durağanlıktan kurtarmak için hızı ve dinamizmi, figürlerin ayakları yürüyormuş izlenimi verircesine diyagramsal biçimde oluşturmuştur. Haliyle nesne üzerinde dinamizm ve hız faktörü etkiliyse uzamda bu hıza ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

Her ne kadar 20. Yüzyılın başlarında gelişen resimsel anlayışta sanatın nesnesi, geleneksel anlamda betimlemeden kopamıyorsa da, form, uzam, gibi resimsel elemanlar deformasyona uğrasa bile görünüşte motifler natürmortu, figürü vb. anımsatıyordu. Matisse ve Picasso'nun resimlerini gözümüzün önüne getirdiğimizde onları konu ve kompozisyon itibarıyla Klasik ustalardan ayıramayız. Bu bakımdan biçim ve uzam tam anlamıyla özgürlüğe kavuşamamıştır.

Kandisky ile başlayan soyut eğilim, De Stijl grubundan Piet Mondrian ve süprematist Malevich ile ilk örneklerini vermişti. *"Betimlemeye karşı mücadele eden Konstrüktivistler, selefleri olan Süprematistlerden çok daha figüratif sanatçılar olarak kalmışlardır; çünkü tuval düzlemi üzerinde oluşturdukları konstrüksiyonun yapısı, gerçek hayatta inşa edilebilecek bir konstrüktif sistemin ya da yapının betimlemesinden başka bir şey değildir. Meydana getirdikleri her biçim, ister doğalcılardaki ya da izlenimcilerdeki gibi nesnel olsun, ister kübistlerdeki ya da fütüristlerdeki gibi nesnel olmasın, esasen figüratiftir.*

Sonuç olarak, "eski" sanatla "yeni" sanat arasında kesin bir ayrım yapacak olursak, bu ayrımın kıstası betimlemenin olup olmaması değil, bu betimlemenin nesnel olup olmamasıdır. Asıl olarak renk sorunlarıyla uğraşan süprematistler betimlemeden bütün diğer sanat akımlarına göre daha fazla uzaklaşmışlardır, çünkü renk kendi başına hiçbir betimsel biçime dahil olmayıp ses gibi biçimsizdir."⁵³ Mondrian ve Malevich, biçimsiz olan renkle betisel (tasviri veya figüratif) uzama ve görüntüye ulaşmaktansa salt

⁵³ Nikolai TARABUKIN, *Sehpadan Makineye*, 122.

duygusal resmi oluşturmaya çalışmışlardır. Mondrian salt gerçekliğin anlatımını sağlanabilmesinde, nesnenin yüzeysel gerçekliğinden ayrıştırılarak plastize edilmesini savunur. Ve bu bağlamda hem Malevich (Resim 22) hem de Mondrian (Resim 23) soyut gerçekliğin (bu gerçekliği en somut gerçeklik olarak düşünmektedirler) soyut uzamda var olabileceğini ifade etmektedirler.

Malevich resmindeki uzamı *"Beyaz alan üzerinde siyah kare, nesnel olmayan duygunun anlatıldığı ilk biçimiydi... Kare: duygu, beyaz alan: duygunun ötesindeki boşluk... Süpermatizm yaratıcı sanata yeni olanaklar açmıştır. Kılışal (pratik) amaçların terk edilmesiyle tuvalde gerçekleşen plastik duygu mekana da aktarılabilir. Sanatçı [ressam], artık tuvale [resim yüzeyine] bağımlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden gerçek mekana taşıyabilir."*⁵⁴ diye tanımlamakta; Mondrian ise *"... Sanat formun ve mekanın eş değerliliğini belirlemek zorundadır. Benim önceki resimlerimde mekan henüz olanaklı olarak vardı. Yapıtlarımda birlik ögesinin eksik olduğunu hissederek dik açları bir araya getirdim ve mekan beyaz, siyah yada gri, renk ise saf kırmızı, mavi yada sarı oldu..."*⁵⁵ biçiminde ifadelendirmektedir. Her iki sanatçının resimsel anlayışlarında üç boyutlu uzamın temsile dayalı koordinatları ortadan kaldırıldığından, soyut uzam hiçbir biçimde temsilin kurulabilmesine olanak vermez.

20. Yüzyıl ilk dönem resim sanatında Figüratif, Non-figüratif ayrımının netleşmesi; ve bununla birlikte birbiri ardı sıra oluşan akımlar, gruplar ve hareketler resim sanatının hızlı bir biçimde evrimleşmesini sağladı. Modernist Sanatın temel mantalitesinde, bir önceki sanat anlayışı ve formunu aşma yada kabul etmeme (yıkma) düşüncesinin bulunmasına rağmen ortak payda resimsel uzamın iki boyutlu yüzeyselliği idi, bu yüzeyselliğe karşın gerçeklik yüzeyde değil psiko-fizyolojik uzamda olmuştur.

⁵⁴ Kasimir MALEVICH, "Süpermatizm", 25.

⁵⁵ Walter HESS, "Dokumente Zum Verstaendnis der Modernnen Maleri", Piet Mondrian, 95.

İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan değişimlerden sanatında nasibini alması doğaldı. Kıta Avrupa'sının sanat üzerinde ağırlığını yitirmeye başlaması ile Amerikan ekolünün etkinliğini arttırdığını görmekteyiz. Amerikan ekolünde üç önemli akım "Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm ve Pop Sanat" yer almaktadır. Soyut Dışavurumculuk ve Minimalizm'in temel, teorik, biçimsel yapısı yer yer birbirine benzemekle birlikte kökenleri savaş öncesi sanata dayandırılabilir. Pollock veya Rothko'nun resimlerini (Resim24) düşündüğümüzde salt resmin elamanları olan doku, renk, boya ve jestüel hareketleri ana konu olarak görmekteyiz. Bunun sonucunda yapıt şövale resminden kurtulup hiç bu kadar serbest olmamıştı.

Modernist Resmin önemli eleştirmenlerinden birisi olan Clement Greenberg, resmin tamamen salt öğelere indirgenerek, din ve edebi metinlerden arınıp saflığa ulaşabileceğini belirtmiştir. Clement Greenberg'e göre : *"Modernist sanatın mantığını özetlerken ... Modernist resmin yöneldiği yassılık hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması artık heykelsi yanılsamaya ya da trompe-l'oeil'e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine . düşen ilk leke onun gizil (virtual) yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekan yanılsaması yaratıyorlardı; modernist sanatçıların yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır."*⁵⁶ ve bununla beraber salt resmin ana sorunsalının *"...modernist resim de edebi bir temanın sanatının konusu olabilmesi için önce tamamen ... edebi özelliğini (bütünüyle) yitirmesini ister. (...) Modernist resmin aslında böyle bir tutarlılığı, estetik kalite ya da estetik sonuçlar vereceğine dair hiçbir vaadi yoktur. Son yetmiş ya da seksen yılın en iyi ürünlerinin bu tutarlılığa gittikçe daha fazla yaklaşmış olmaları bunu değiştirmez.*

⁵⁶ Clement GREENBERG, *Modernist Resim*, 359,360.

*Sanatta geçerli olan tek tutarlılık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlılıktır*⁵⁷ demek gerekir.

Minimalist sanatın ana motifi geometridir. Sanayi malzemelerini ve tekniklerini, yüceltmeksizin kullanmak suretiyle ideolojik açıdan geometriyi ve çağdaş sanayi yi, maddi üretimine bağlamıştır. *“Minimalizm, Rönesans’a özgü kompozisyon görüşünü bir yana bırakmış ve sanayi geometrisinin tipik özelliği olan dizisellik ile merkezilik (...) ilkelerine uygun bir düzenlemeyi yeğlemiştir.*⁵⁸

20. Yüzyıl Resim Sanatında, soyut ve soyutlamacı tavrın yanında mimetik yanılsamacı tavırda resim olgusu da devam etmiştir “Pop Art, Foto-Realizm, Yeni Gerçekçilik vb.” Bunun ardı sıra sanatsal ifadelendirmelerde uzam olarak tuvalin iki boyutlu sınırlı alanının sanatçıyı tatmin edemeyişiyile 1960 sonrasında yeni eğilimlerin, arayışların ve neo-izmlerin gündeme gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

Bilimsel perspektifle geometriyi minimalist mantaliteyle sentezleyerek yapıtlarını oluşturan Arakawa'nın *“Boşluk için Örnek, Örnek Boşluk”* adlı yapıtında (Resim 25) sanki grafiksel bir keskinlik ve titizlik gözlenir. Jean-François Lyotard Arakawa'nın resimsel uzamı için şunları ifade etmektedir: *“Betisel (figüratif) geometri, iki ya da üçboyutlu yansıtma aracılığıyla, bir nesneyi mümkün olan en kesin biçimde ortaya çıkartabilir. Betisel geometri, nesnenin profilini bir düzlem üzerine ya da “boşluk içinde” aktarır. Arakawa'nın betimleyecek bir nesnesi yoktur, ve o, bir düzlemi ya da bir izdüşüm uzamını değil, izdüşümsüz birçok düzlemi ortaya çıkartır: Dayanak düzlemi, kendisinden öncekinin üzerine bindirilen karelemenin düzlemi, ilk iki düzlem üzerinde dalgalanarak süzülen dikdörtgenin düzlemi, ve en sonunda vektörler aracılığıyla belirginleştirilen üç boyutlu uzam.*

⁵⁷ Bkz.(57). GREENBERG, 360.

⁵⁸ Peter HALLEY, *Geometrideki Kriz*, 219.

*Nesneler tarafından yadsınmış olan bu karmaşık uzama,... yerleşmiştir.*⁵⁹

Arakawa gibi resimsel temalarını uzamsal kavramlar olarak ele alan Lucio Fontana yapıtlarında (Resim 26) “*Mekansal Kavram*” önermesini sunmaktadır. Tuval düzlemi eski sanat anlayışında boyanacak yüzey iken yeni sanatla biçimlendirilecek yüzey olarak görülmüş ve yeni biçimlendirme “*ekleme, delme, yırtma vb*” teknikler kullanılmıştır. Nitekim Fontana geleneksel biçimlendirme yöntemlerini yadsıyarak yapıtlarının yüzeyini, keskin bir bıçak yada aletle belirli aralıkta ritmik hareketlerle kesip delmektedir. Genellikle, “*kırmızı, mavi, sarı gibi tek renkle boyanmış tuvaleri kesen sanatçı, renk kullanımının da getirdiği etkiyle neredeyse minimalist denebilecek bir etkiye ulaşmıştır. Renkleri ne olursa olsun tuvalerin öncelikle dikkati çeken yanı kesilmiş yüzeyleri olmuştur. Bu yüzey, Fontana'nın sanatsal etkinliklerinde çok önemli bir görev üstlenmiştir.*

*Çünkü tuvalin boyutluluğu sanatçıyı ilgilendirmiyordu, onun ilgisini çeken yüzey etkisinin hangi yöntemlerle “mekansallaştırılabileceğiydi” (...) Fontana bu derinlik kavramını bir tür “dördüncü boyut” olarak, sonsuzluğa açılan kuvvet alanı haline getirmeyi düşünüyordu. Bu sebepten ötürü, resimlerinin temel yapısı bir ressamın yapabileceğinden farklı olarak, derinleştirilmiş rölyef etkisi uyandırır.”*⁶⁰

Modernist ve Çağdaş sanatta oluşan yeni yöntemler ile fenomenler sonucu sanat ve form tek yönlü olarak salt, dar kapsamlar ve teknikler şeklinde biçimlendirilemezdi. Sonuç olarak günümüzde plastik ve görsel sanatlarda salt resim, heykel ve mimariden bahsedemeyiz. Bu sanatsal olgular eklektik yapı içinde bütünleşip melez sayabileceğimiz yeni sanat formlarına (Enstelasyon, Çevresel, Kavramsal sanat ve Performans...) veya birbirlerini bütünleyen biçimlere dönüşmüştür. Haliyle bu olguların mekansal açılımı; uzamsal kapsamları dar ve kısıtlı olan geleneksel sanat formlarından daha geniş ve zaman bakımından değişkendir.

⁵⁹ Jean- François LYOTARD, *Nokta*, 212.

⁶⁰ Necmi SÖNMEZ, *Lucio Fontana ve Çağdaş Heykel Sanatında Sonsuzluk Olgusu*, 72.

Bu bölüme kadar; uzam olgusunun, resim sanatında ki gelişim ve değişim süreci, Erken-Rönesans'tan günümüz Çağdaş Sanatına dek, farklı ve yeni açılımlar getiren sanatçılardan örneklemelele, irdelenmeye çalışılmıştır. Esasında sanatsal olgular arasındaki farklılığa rağmen; sanatın ortak paydası sanatçının hem öznel hem de nesnel bakış açısıyla Yeni İdealleştirilmiş uzam ve çevre dizaynıdır.





Duvar ne kadar kalınsa, patlama da o kadar şiddetli ve zorunluluğun sıçrayışı da o kadar büyüktür. Ve dün ütopik olan, bugün gerçek haline gelir.

Vasili Kandisky

3. BÖLÜM: SİMGESEL UZAM TASARIMI OLARAK ÜTOPYA

3.1. Ütopyanın Tanımı ve Thomas More

Uygarlık tarihinin belli dönemleri içinde herhangi bir toplumun, köklü değişimlerden veya kaotik oluşumların yarattığı olumsuz etkilerden dolayı karamsar ve melankolik duygulara kapıldığı görülür. Bu gibi toplumlarda bireyler ya geçmişe sığınarak nostaljik eğilim ya da geleceğe umut bağlayarak futüristik eğilim sergilerler. İnsanoğlu hayalleriyle yaşayan bir varlıktır ve yaşamını bu duygusal yapısıyla yönlendirir. Fakat gerçekçi bakış açısının itici güç olduğu bireylerde ve toplumlarda gelişimin daha hızlı olduğunu da görmekteyiz.

Rönesans ve Reform hareketlerinin ortaya çıktığı Avrupa kıtasında, yukarıda belirttiğim bireyler ile toplumların; nostaljik, futüristik, fantastik ve gerçekçi duyguların hakimiyetiyle gelişimi olumlu veya olumsuz yönde olmuş ve günümüz Batı Kültürünün temelleri atılmıştır. Toplumsal ilerlemenin ön koşulu olarak; iktidar, otorite “*din-devlet*” tarafından yönetilen ve itaat eden topluluklara bir takım vaatlerde ve ödüllendirmelerde bulunulur “*cennet, özgürlük, vb*”. Özellikle Din’ler “*Hıristiyanlık, İslam, Musevilik vs.*” insanlara; dünyevi yaşamda belli ceremelerin, koşulların çekilme/me/si durumunda ruhani yaşamda: Cennette/Cehennemde sonsuz mutluluk/ızdırap vaat edilir.

Esasında, Toplumsal disiplini sağlamak için tanrısal dünyaya özgü olan bu ödül veya cezalandırma fikri, Otorite tarafından uygulanan dogmatik bir yöntemdir. Bu dogmatik yapıya mahkum olan toplumların günümüzde düşmüş oldukları vaziyetin ne olduğunu çok açık olarak görmekteyiz. Bu durumda dünyevi yaşamda oluşturulamayan mükemmel bir dünya vaadi ruhani yaşama otorite tarafından niçin havale edilmektedir? Bir çok sebep

ortaya sürülebilir ama en önemlisi sanırım; nesnel dünyada gerçekleştirilme olasılığının hiç olmayışından dolayıdır.

Ülküsel anlamda mükemmel bir toplum ve bireyin oluşturulmasıyla, mükemmele yakın bir devlet örgütlenmesi ya da dünya oluşturulabilir. Bu bağlamda ki ülküsel düşünceyi ilk olarak Sokrates'in konuştuğu Platon'un yazdığı "*Devlet*" adlı yapıtında görmekteyiz. Platon; kusursuz devlet yapılanmasında en önemli aktörlerin yönetimde söz sahibi olan seçkin sınıfla (savaşçılar, bekçiler) oluşabileceğini ifade etmekte; bunun yanı sıra cemaatin veyahut itaat etmek zorunda olan toplumunun bireylerinin, Platoncu bu devlet yapısında üst sınıf kadar olanaklardan yararlanması mümkün görülmemektedir. Ayrıca "*Platon'un, Atlantis masalında her yönüyle sağlam, güçlü, güzel bir toplum düzenini bir adanın sınırları içinde çizmesi ilginç bir noktadır. Belki de bu davranışıyla Platon, Devlette anlattığı, kendi ülkesinde de uygulanacağına hiçbir zaman inanmadığı örnek toplum düzenini, hiç değilse tarihin geçmiş bir döneminde gerçekleşmiş gibi göstermek, böylece örnek toplum ülküsünü tarihsel bir temele oturtmak ister.*"⁶¹

Toplumsal örgütlenmenin çoğunluğunu temsil eden alt sınıflarla beraber en azından üst sınıflarla uyumlu bir birlikteliği öngören kusursuz bir toplum ve devlet tasvirini ilk olarak Thomas More Ütopya adlı eserinde ortaya koymasına karşın kusursuz bir yer tanımını, yazılı metin olarak, "*Eumeros*(İÖ. 300), günümüze ancak parçaları kalmış "Kutsal Söylenceler" inde Panchaia adlı bir masal adasını anlattığı, ayrıca düşsel bir deniz yolculuğu ile ütopyayı birleştirdiği eserinde görürüz.*

Panchaia adası, doğu denizlerinde, Zeus ile öbür tanrılar soyundan gelmiş, dışa kapalılığını çağlar boyu sürdürebildiği için tanrısal özü bozulmadan kalmış, örnek bir ulusun yurdudur..."⁶²

⁶¹ Akşit GÖKTÜRK, Ada, 20.

⁶² Bkz.(60), GÖKTÜRK, 20.

Thomas More'un Ütopyayı oluşturmasındaki en önemli etken olan lambulos "Güneş Adaları, [...] mutlu yaşam düzeniyle yeniçağda, More, Campanella gibi düşünürler üzerinde büyük etkisi olan bir özlem ülkesidir. Bolluktan, mutluluktan, eğlenceden herkesin payını aldığı bu ekvator adalarında pırıl pırıl gün ışığının her yere eşit dağılışı, insan yaşamasındaki eşitliğe örnek olur. Güneş Adaları, bir bakıma, toplum yaşayışını insanın temel içgüdülerinden biri sayan Stoacı düşünürlerin erişmek istedikleri erdem ülkesidir."⁶³

Ütopya kavramı: "Yunanca kökenlidir ve bu dilde (değil) anlamına gelen (ou) sözcüğü ile (yer) anlamına gelen (topos) sözcüğünden türetilmiştir. Buna göre ütopya, (olmayan yer)"⁶⁴ anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamından da anlaşılacağı üzere uzama dair ve uzamsal bir kavram olduğu anlaşılmaktadır. Ütopya uzamsal bir tasviri anımsatmasına karşın ülküsel ve varolmayan bir düşünceyi veya bir şeyi ifade etmek içinde kullanılmaktadır. Bundan dolayı gerek yazın alanında, gerekse görsel sanatlarda ve siyasal, ve benzeri alanlarda ütopik düşünce ile uzam tasarımları arasında bir paralellik görmekteyiz.

En ilkel toplumlardan günümüz uygarlıklarına kadar efsane ve mitoslar; var olmayan yerler ve hayali karakterlerin fantastik kurguları, gerçeklik boyutunun imkansızlığı sebebiyle ilk ütopik anlatı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim toplumların bu mitos ve söylenceleri o toplumun dinsel ve kültürel yapılarının temelini oluşturmakta hatta ırksal kökenlerinin kaynakları olarak görülmektedir. Örneğin; Antik Roma'nın Romulus ve Remus efsanesinde yada eski Yunan kültürünün Olympos'lu tanrı

* İÖ. 300 yıllarında yaşamış Antik Dönem düşünürü ve yazarı olan Eumeros, Kirene Okulunun tanrı tanımazlık öğretisinin ve dinsel alandaki tutumunun kuramcısıdır. Ona göre, Tanrılar ile Din,insan aklının ve toplumların Önçağ'daki yönetici sınıfa duyulan sevginin, saygının veya korkunun sonucunda olmuş bir olgudur. Gerçekte Tanrılar, insanlar tarafından büyük kişiliklere duyulan saygının vücut bulmuş halidir.

⁶³ Bkz.(60), GÖKTÜRK, 20.

⁶⁴ Gürhan TÜMER, Ütopya ve Sanat, 8.

mitoslarında olduğu gibi. Bununla bağlantılı olarak; Hesiodos, “*İşler ve Günler*” adlı eserinde ve Theogonia’sında insan ırkının yaratılış öyküsünü anlatmakta, Altın Çağdan Demir Çağına kadar belli dönemlere bölerek, bu dönemlerdeki insan topluluklarının yaşam koşullarını tasvir etmektedir. Demir Çağı hariç “*Atın, Gümüş, Tunç ve Kahramanlar*” diğer çağlardaki insanların yaşamları refah, bolluk, mutluluk, ölümsüz bir yaşam içinde olmuş, buna karşın Hesiodos, kendisinin de yaşadığını düşündüğü Demir Çağında; Demir İnsan ırkı, mutsuzluğun ve kederin hakim olduğu bir hayata mahkumdur. Aynı zamanda insanlar yaşayabilmek için çalışmanın gerekliliğini bilmenin yanı sıra iyi ile kötünün seçimini de yapabilmektedir. Fakat Demir insan ırkı önceki çağlara da özlem duymaktadır.

Nicholas Poussin’nin “*Arkadia’lı Çobanlar*” (1638-39) (Resim 27) adlı yapıtında; pastoral bir manzaranın önünde figürler “*Demir İnsan ırkı*” tarihi bir Roma lahti üstünde bulunan bir yazıya bakmaktadırlar. Lahit üzerinde (*Et in Arcadia Ego*) “*Ben “ölüm” Arkadia’da bile varım*” sözü ile mitolojide çobanların cenneti olarak tasvir edilen yerde dahi “Ölüm Acısı” Demir Çağının kederli insanının peşini bırakmamaktadır. Doğu kültürlerinin, Kafdağı, Binbir Gece masallarının betimlediği söylencelerde ve Yaratılış mitoslarında ütöpik olan tasvirlerle de karşılaşmaktayız. Bugün dahi tarih sayfalarında, yaşadığına inandığımız uygarlıklar, “*Babil, Troya, Eski Mısır*” zihnimize efsanevi bir biçimde konumlandırıp mitoslaştırırız. Antik geçmişe bağlı Batı Uygarlığı yazın alanında, bir çok yazar ve düşünür tarafından, mutlu bireylerin var olduğu, hayatın kusursuz yaşandığı yerleri anlatan ütopya öyküleri ile tasvirleri bulunmaktadır. Campanella’nın *Güneş Ülkesi*’nde, Voltaire’in *Eldorado*’sunda, Swift’in *Guliver’in Seyahetleri*’de, Daniel Defoe’nin *Robinson Crusoe*’sunda veya Jules Verne’in bilim kurgusal romanlarında olduğu gibi.

Yeni çağla beraber Dünya coğrafyasında yeni toprakların bulunması ve o yerlere dair fantastik sayabileceğimiz düşüncelerin toplumun tüm

tabakasında ilgi yaratması, yazınsal alanda ütöpik uzam tasarımının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu uzam tasarımları genelde dış dünyadan soyutlanmış gettomsu adalar olarak düşünülür: Örneğin, Thomas More'un Ütopya'sında, "Ütopya adası ortalarına düşen en geniş yerinde iki yüz mildir. Bu genişlik adanın iki yanına doğru bir hayli sürüp gider, sonra uçlara doğru azalmaya başlar. Öyle ki, ada beş yüz millik bir yarım-çember olur ve iki ucunun arası aşağı yukarı on bir mil çeken bir hilal biçimini alır. Hilalin ortası geniş bir körfezdir. Toprak hilalin sırtına doğru yükselir ve rüzgarları keser. Onun içinde körfez dalgasızdır ve az çok durgun bir gölü andırır. Bu körfez her yerine gemilerin yanaşabileceği bir tek geniş liman gibidir. Körfezin girişi tehlikelidir. Çünkü, bir yanda kumluk sığlar, öbür yanda, nerdeyse suyun yüzüne çıkan sarp kayalar vardır. Tam ortada, çok uzaklarda gözüken ve gözüktüğü için de tehlikeli olmayan bir kayalık vardır..."⁶⁵ yada Calvino'nun Görünmez Kentler'inde ki "Le Citta Invisibil", "Fedora'nın merkezinde [...] her odada cam bir kürenin bulunduğu metal bir saray vardır. Her kürenin içine bakıldığında, bir başka Fedora'nın modeli olan mavi bir kent görülür. Şu ya da bu nedenle bugün onu gördüğümüz biçime dönüşmüş olmasaydı, kentin almış olabileceği biçimlerdir bunlar. Her çağda, biri Fedora'ya olduğu biçimiyle bakarak kenti ideal kent kılacak bir biçim tasarlamıştı, ama modelinin maketini yaparken, Fedora çoktan önceki Fedora olmaktan çıkmıştı, daha düne değin kentin olası geleceklerinden biri olan biçim, daha şimdiden cam bir küre içindeki bir oyuncaktan başka bir şey değildi."⁶⁶ Bu ütöpik uzam tasvirlerinde hem gerçeğin hem de fantezinin iç içe geçtiği görmekteyiz.

Ütopya kavramı salt yazınsal alanda irdelenen düşünce olmamış gerek görsel sanatlar, mimari ve kent planlamasında, gerekse siyasal ideolojik söylemlerde sıklıkla irdelenmiştir. Thomas More'un hümanist düşüncesinden 20. Yüzyılın Sosyalizmine kadar sosyolog ve siyasal ideologlar, ütöpik ve sosyal devlet tasarımları fikrini öne sürmüşlerdir. Yine bu ideologlar

⁶⁵ Thomas MORE, *Utopia*, 49.

⁶⁶ Aktaran, Umberto ECO, *Ortaçağı Düşlemek*, 37.

"sosyalist toplum kuramlarının gelişmesinde, bir başka deyişle sonuçta kendini aşmaya dönük bir toplumsal evre'nin sosyal kuramlarının oluşmasında, etkili düşünme süreçlerini temsil etmekteydiler...Düşünürler için, Ütopya, ne alegorik ne de poetik "yazınsal-şiiirsel" düzleme kaçışlara tahammül edebilen; alegorik yazınsal bir metnin konusu olma gibi durumlara sırt çeviren, somut-politik bir tasarımdı."⁶⁷Yani, Ütopya edebi metnin arka planında egzotik ve romantik bir haz ögesi olarak kullanılamaz. Simgesel uzam ve ideolojik tasvirleri ile Ütopya sosyal bilimlerin yöntemi; bu yöntemle tasavvur edilen olguya inanmak, vaat ettiği dünyayı gerçek kılmazdı. Ancak ütopya bilimsel uygulamalarla gerçekleştirilebilirdi. "Bu olgu, Friedrich Engels'in "Sosyalizmin Ütopyadan Bilime Doğru Gelişmesi", (1882) başlıklı kitabında dile gelmişti. Demek ki bu tarihsel bağlam içinde ütopya, bilimsel olduğu kadar bilim öncesi sanata özgü araçlarla da hayata geçirilmeye çalışılmış ve bilimsel bir kuram üzerinde sonuçta pratiğe dönüşmekten başka hedefi olmayan toplumsal politik bir tasarım, bir proje olarak da tarif edilebilmiştir."⁶⁸

Bu düşünsel eylemler ışığında, Ütopya'yı eyleme geçireceğini düşündüğümüz diğer araçlardan; görsel ve plastik sanatlar hem benzerlikler hem de farklılıklar arz etmektedir. Sanatçının tasarladığı dünya daha kişisel kalmakla birlikte teknoloji, bilimsel yöntemler ve mimarlık ile toplumsal eğilimde sergileyebilmektedir.

⁶⁷ Bernhard ROLOFF, Georg SEEBLEN, *Ütopik Sinema*, 91.

⁶⁸ A.g.k., 92.

3.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Ütopya

Bu bölüme kadar; Ülküsel yada simgesel uzam ve proje tasarımı olan ütopyanın gelişimiyle kaynaklarını irdelemeye çalıştık. Thomas More ile diğer ütopya yazarları gerçekte kusursuz bir toplum ve yer tasarladıkların da; o dönem içinde yaşadıkları sosyal ve siyasal yapının yozlaşmış durumuna karşı tepkisel bir eleştiri ortaya koyuyorlardı. Yazın alanında olduğu gibi plastik sanatlar da içinde bulunduğu coğrafya ve toplumsal yapıya karşı duyarsız kalamazdı.

Batı Resminde sanatçı; Erken Rönesans'tan Romantizme kadar Kilisenin ve Aristokrat sınıfın beğenisi doğrultusunda temalarını betimlerken, Hıristiyan dininin ve Antik Yunan mitolojisinin metinlerinden de yararlanarak insan merkezli oluşturduğu yapının arka planında yer alan manzarada ütopik sayabileceğimiz, mekanlar kurgulamaktaydı. Sanatçı, resmini, atmosferine ruhani bir boyut katmak için, ışıksal yapısını tannısal bir yerden geliyormuş gibi betimleyerek dünyevi uzam ve zamandan koparmaya çalışıyordu. Burjuvazinin Ruhban ve Aristokrat sınıflar gibi egemen sınıf olarak yükselmesi, toplumsal yapı içinde üst sınıflar ile diğer alt sınıflar arasında şiddetli bir gerilimi doğurmuştur. Bunun sonucunda 1789 Fransız Devrimi'nin etkisiyle Avrupa kıtasında köklü siyasal ve sosyal değişimler olmuştur. Devrimin vaat ettiği "*Özgürlük, eşitlik, insanca yaşam*" ülküleri tüm kıtayı etkisine aldı, bu ütopik ülküsel tavırların yanı sıra Romantizm akımıyla Edebiyatta olduğu gibi Resim sanatında insanın varolduğu Doğa'nın mistik ve aşkın yönünü başat olarak vurgulayan "*ölüm, melankoli, eros*" gibi ütopik olguları da tema olarak görmekteyiz. Turner ile Caspar David Frederich'in resimlerinde insanın doğa karşısında ki çaresizliğini gördüğümüz gibi.

Romantizm akımıyla birlikte 19. Yüzyıl Resim sanatında Ütopya kavramı daha baskın bir yer edinmektedir; Bununla beraber Neo-

Klasisizmde, Winckelman'ın savunduğu düşünceler ışığında Antikiteye öykünme gibi Romantizm akımında da Ortaçağ'a yakınlık görülür. Nitekim, Ortaçağa öykünme Victor Hugo, Madame de Stael gibi yazarların, edebi metinlerinde tema olarak vurgulanmakta. Madame de Stael "... *De l'Allemagne (Almanya Üzerine)* adlı yapıtında, kısa bir süre sonra büyük bir yazınsal tartışmaya yol açacak olan şu ünlü cümleye yer vermektedir: *Klasik şiiri, eskilerin şiiri, romantik şiiri ise bazı bakımlardan şövalye geleneklerinden, kaynaklanan şiir sayıyorum. Madame de Stael aynı kitabın ikinci bölümünün XI. kesiminde şunları ekliyordu: Romantizm adı Almanya'da, trubadurların şarkılarından kaynaklanan şiiri, şövalyelik Hıristiyanlıktan doğan şiiri tanımlamak amacıyla bu yakınlarda kullanılmaya başlandı (...)* Bizim için sorun klasik şiirle romantik şiir arasında değil, fakat birinin öykünmesi ile ötekinin esin kaynağı arasında."⁶⁹ diyerek Romantik düşüncenin kaynağını vurgulamaktadır. Aynı şekilde, W. Blake, C.D. Friederich'in yapıtlarında olduğu gibi Almanya ve İngiltere'de dönemin dinsel, mistik eğilimiyle koşut olarak Johann F. Overbeck, Dante Cabriel Rossetti ile Nazarenler ve Pre-Raphaeliteler yapıtlarında Ortaçağın Şövalyelik ve kahramanlık ülküsünü benimsemişlerdir.

Romantizmin açtığı özgürlükçü ve ülküsel sanat görüşüyle yenilikçi sanat akımları oluşmuş, Romantizmle yakın bir ilişki içinde olan Sembolizm akımında da Geçmişin mistik, gizemli ve destansı öykülerine özlem görülür. Sembolizm resmin en önemli ustalarından biri olan Arnold Böcklin'nin "*Ölümler Adası*" adlı yapıtında (Resim 28) nesnel dünya ile ruhani dünya arasında geçiş kapısının bulunduğu izlenimi veren sahneyle karşılaşırız. "*Gerçekte dış dünyadaki karşılığını kolayca algılayabildiğimiz figürler bağlamında, her şeyi ile apaçık bir resimdir Ölümler Adası; ancak görüntüyü alabildiğine soğuran atmosfer içeriği, giderek farklı bir anlamın varlığı konusunda sürekli rahatsız etmeye başlar bizi -görüntü, ardında gizlenen için bir vesileye dönüşmüştür neredeyse....Bu resme dikkatli baktığımızda, simgesel anlamıyla uzlaşmış*

⁶⁹ Francis CLAUDON, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, 8.

gösterge yığınının zorlayan şeylerin kendiliğinden ön plana geçtiğini görürüz. Nitekim başta ada, servi, deniz, kayık ve dağ olmak üzere birçok şey gündelik yaşamda söz konusu olan çağrışım alanını epeyce aşmıştır burada - en azından, yan anlamların ortak paydasında tanık olduğumuz ilişki, her türlü rastlantının ötesindedir.”⁷⁰ Bir nevi mutluluk adalarından farklı olarak ölümün sessizliği hissedilmektedir. “Böcklin her şeyden önce ölümcül sessizliğin ardına düşmüştür sanki: Öylesine bir durgunluk olmalı ki, kapıya vurulduğunda ödü kopmalı insanın. Nitekim resmin adını da bu beklentiye göre koymuştur. Böcklin: Sakin Bir Yer”⁷¹ Fakat Böcklin yapıtını böyle isimlendirmesine karşın “Ölümler Adası” olarak benimsenmiştir.

Bununla beraber, Post-empresyonizm akımına özgü yapıtlar vermesine karşın ağırlıklı olarak simbolist tavrı sergileyen Paul Gauguin resimleri ise; kaynağında Tahiti adalarının yer alması ve oraya ait egzotik yaşam ile pirimitif doğallığa simgesel göndermelerde bulunması sebebiyle, yapıtlarında yarattığı dünyayı ütopye kılmaktadır. Endüstri Devrimi'nin yarattığı sosyolojik değişimler Batı toplumundaki bireyleri etkilemiş ve maddeci dünyanın ve kentsel yaşamın yaratmış olduğu çıkarıcı, yozlaşan toplum yapısı karşısında ruhsal değerlere ve egzotik yerlere sığınma isteğini arttırmıştır. İşte böyle bir olgunun etkisiyle 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlarında ilkel ve naif olan yaşantı tarzı resim sanatına, tema ve üslupsal tavrı olarak girmiştir. Egzotik ve ütopye özlemi naif bir resimsel dille anlatan Henri Rousseau'nun resimlerini bu çalışmalara örnek gösterebiliriz.

“Maymunlar” (Resim 29) adlı yapıtında tropik bir orman görünümünün arasında maymunları izlemekteyiz. Resmin yarattığı atmosfer, Robinsonad** yazınlarda bahsi geçen adaların herhangi bir bölümünü tasvir eder gibidir.

⁷⁰ Mehmet ERGÜVEN, Görmece, 201.

⁷¹ A.g.k., 202.

** 18.yüzyıl Alman edebiyat tarihçilerinin başlangıçta, Robinson Crusoe öyküsüne benzer ıssız ada yazınlara verdikleri genel bir adlandırmadır. Daha sonraları Robinson Crusoe'dan önce yazılmış tüm ıssız ada öyküleri içinde bu tanımlama kullanılmıştır. Daha geniş bilgi için bakınız: Akşit Göktürk, Ada.

Pre-Raphaelite'ler ile Nazarenlerin öncülüğü sonucunda Sembolist ve izlenimci sanatçıların, resmi, artık atölyelerde değil doğrudan doğa karşısına geçerek yapmaya başlamaları, doğanın felsefi ve metafiziksel içeriğinin yanında haz ve duyumsal anı yakalamaya çalışmaları sanatta geleneksel bakış açısını köktenci değişime uğratmıştır. Sanatta yaşanan bu süreç sonucunda da Modernist resmin oluşumunu görmekteyiz.

Modernist Sanat, savunduğu ve öngördüğü ülküsel hedefleriyle Ütopycıdır. Fütürist, Konstruktivist ve Dışavurumcu sanatta; teknoloji, bilim ve sanat yoluyla evrensel ilkeler bağlamında yeni bir dünya kurgusunu görmekteyiz. Vasili Kandisky "ülkeler arasındaki sınırlar pek yakında kalkacak"⁷² demekle nasıl bir dünya hayal ettiğini yüzyılın başında ilan etmiştir.

Modernist Sanatçılar, bu öngörüü geçmişin yerleşik değerlerini köktenci eylemlerle yıkarak gerçekleştirileceğini iddia ederek savunurlar. Richard Sheppard'a göre "dışavurumcu sanatçı evreni kurgular. Görmeyiz, kurgular. Aktarmaz, yaşar. Yeniden üretmez, baştan yapar. Almaz, arar. Olgular zinciri yoktur artık: Fabrikalar, evler, hastalıklar, orospular, kargaşa ve açlık yoktur. Hepsinin yalnız hayali vardır."⁷³ Her ne kadar ülküsel anlamda ütopycı görünmelerine karşın, Dışavurumcu resmin biçimsel yapısındaki katı ve gerilim yüklü tavır, Fovist ressam Matisse'nin "Yaşama Sevinci" (Resim 30) "Lüks" veya "Dans" adlı yapıtlarında olduğu gibi, ütopyik olmaktan uzaktır. Onun resimleri yalnızca yaratmış olduğu şiirsel ve yalın üslupla mutluluk ülkesine özelemleri uyandırır.

Modernist resmin yaratmış olduğu özgürlükçü biçimsel yapı ile savunduğu Ütopik ve evrensel değerler; iki dünya savaşının yaşanmasıyla dinamitlenmiştir. İnsanlığa mutlu bir gelecek getireceği düşünülen *teknoloji* ve *bilim* tam tersine insanlığın hayatını karartmıştır.

⁷² Vasili KANDISKY, *Büyük Ütopya Üzerine*, 198.

⁷³ Richard SHEPPARD, *Alman Dışavurumculuğu*, 242.

Modernite'nin iflası ve savaş sonrası sosyalist devlet yapılarının da "ki ütöpik dünya tasarımını ve insani değerleri savunur ve kuram olarak kabul ederler" totaliter rejimlere dönüşmesi sonucu Ütopya, özgürlük ve eşitlik ülküleri Kapitalist ideolojinin pazarladığı meta haline gelmiştir. Ütopya artık; sermaye bakımından güçlü olan toplumsal sınıfa kurtarılmış alanlar (beş yıldızlı oteller, büyük alış-veriş merkezleri, özel olarak korunmuş uydu kentler gibi) ve özgürlük biçiminde siyasal bir söylem ve eylem olarak sunulmaktadır. en iyi örnek olarak sanırım Eric Fischl'ın "*Ada / Bir Ziyaretten, Bir Ziyarete*" (Resim 31) adlı yapıtı gösterilebilir. Bu resimde eşzamanlı biçimde iki mekan sunulmaktadır. Bariz biçimde tuvalin sol karesinde ki görüntüde Anglo-Sakson ırkın keyif içinde yaşadığı bir görüntü ile sağ karede siyah ırka ait insanların yaşadığı dramı sahneleyen görüntüyü görmekteyiz; tıpkı ütopya / distopya*** karşıtlığı gibi.

Bununla beraber kitle iletişim araçlarının gelişimi ve neredeyse dünya yüzeyinin tamamının keşfedilmesi, artık Robinsanad yazınında varmış gibi olan gizemli ve egzotik ada tasavvurunu da anlamsız kılmaktadır. Buna karşın ütöpik yer konusunda tecrit edilmiş bir adaninsa tasvirine gerek yoktur, tıpkı Gerhard Richter'in "*Sea Piece*"(Resim 32) adlı yapıtında olduğu gibi. Resimde sisli atmosferde dingin bir deniz görünümü bulunmaktadır ve sanki olmayan ada saklanmaya çalışılmaktadır. Artık keşfedilmemiş bir ada yoktur dünyada.

Juan Davila "*Utopia*" (Resim 33) adlı resminde de birçok ütöpik manzara fragmalarını birleştirip Utopia yazısını oluşturarak ütöpyanın betimsel açıdan başarısızlığını vurgular. Ayrıca Gilberto Zorio'nun "*Ütopya-Gerçeklik1*" (Resim34) adlı yerleştirmesi de ütöpya ile gerçeklik arasındaki hem karşıtlığı hem de bütünlüğü vurgulamaktadır. Sonuç olarak Ütopya'nın

*** Bkz. Gérard Klein, *Kurgu-bilim*, 149., Yunanca "*dus*" = "zor" ve "*topos*" = "yer" sözcüklerinden türetilen bir terim. Ütopya'nın, olumsuzluk anlamı veren "u" öneki ile "topos" sözcüğünden üretilerek "olmayan-yer" e işaret etmesi gibi" distopya" terimi de "zor / zorlu-yer"i anlatıyor,

kelime olarak; “olmayan yer, hiçbir zaman gerçekleşmesi mümkün olmayan düşünce ve eylem vb.” anlamlara gelmesine karşın Vasili Kandisky’nin de söylediği gibi “*duvar ne kadar kalınsa, patlama da o kadar şiddetli ve zorunluluğun sıçrayışı da o kadar büyüktür. Ve dün ütöpik olan bu gün gerçek haline gelir.*”⁷⁴



⁷⁴ Bkz., (73) KANDISKY, 198.



Yeni bir sözcük, tartışma toprağına atılmış taze bir tohum gibidir.

Ludwig Wittgstein

4. BÖLÜM: KATMANSAL UZAM TASARIMI OLARAK HETEROTOPI

4.1. Heterotopi'nin Tanımı ve Michel Foucault

Heterotopi ne anlama gelmektedir? Michel Foucault *"Kelimeler ve Şeyler"* adlı kitabının bir bölümünde Jorge Luis Borges'in bir pasaj i üstüne bu kavramı türetmiştir. *"Borges bu öyküsünde, bir Çin Ansiklopedisi'nin hayvanları şu kategorilere ayırdığını aktarır: "(a) imparatora ait olanlar, (b) mumyalanmışlar, (c) evciller, (d) süttten kesilmemiş domuz yavruları, (e) sirenler, (f) hayal ürünü olanlar, (g) başıboş köpek/er, (h) bu tasnife dahil edilenler, (o) kudurmuşlar, a) sayısız olanlar, (k) çok ince bir devetüyü fırçayla çizilenler, (1) vesaire, (m) biraz önce su testisini kıranlar, (n) çok uzaktan bakıldında sineğe benzeyenler. Foucault bu katalogta tedirgin edici, anormal bir şey olduğunu, çünkü kendisinin dışında herhangi bir düzenleme ilkesine izin verilmediğini söyler. "Mümkün olmayan şey" der. Foucault, listelenen şeyler arasında yakınlık bulunması değil, bu yakınlığın mümkün olacağı yerin kendisidir. Foucault bu radikal kıyaslanamazlık yapısına "heterotopi" adını verir."⁷⁵ Aynı zamanda "coğrafya, mimari, tarih kuramı, vs. gibi alanlarda belki de kendisinden beklenenden çok daha az ilgi göstermiş olmasına karşın. Özünde bir mekansal tasarım olan "panoptikon" kavramını tüm dünyaya tanıtan Foucault, özgül mekanların analizine ancak bir kaç mülakatta ve bir erken makalesinde değinmiştir. Bu mülakatlar "Questions of Geography" (Coğrafya Sorunları) ve "Space, Knowledge and Power" (Mekan, Bilgi ve İktidar), makalesi ise yeni sayılabilecek bir tarihte İngilizce'ye tercüme edilip yayımlanan "Of Other Spaces" (Öteki Mekanlar Üzerine) başlıklı ders notlarıdır. Öteki Mekanlar Üzerine bir dizi nedenden ötürü diğer metinlere*

⁷⁵ Steven CONNOR, *Postmodernist Kültür*, 22.

*****"Pan" kelimesi İngilizce'de "bütün", "tüm" önek olarak kullanılmakta olup Kamerayı sağa sola çevirmek fiilini de karşılar, bununla beraber "Optik" kelimesi de görsellik ile görmekle ilgili anlamına gelmektedir. Michel Foucault, bu iki kelimenin birleşiminden, metaforik anlamda iktidarın toplumu kontrol ve gözetimini gizli bir biçimde yapmasına göndermede bulunarak tanımlamaktadır.

göre özel bir ilgi ile karşılanmıştır. Bu metnin kuramsal açıdan en önemli özelliği, üzerinde durduğu "Heterotopi" kavramından ötürü pek çok çağdaş kuramcı tarafından post-modern mekan tartışmalarında kullanılmış olması⁷⁶dır. Post-modernist söylem, böyle bir kavram ileri sürerek, yaşanan mekanın uzamsal anlamını yeniden tanımlama gereği duymaktadır.

Diğer yandan semiyotik bağlamda Foucault Borges'in metnine şöyle bakmaktadır: "şeyler burada öylesine farklı yerlere "yatırılmış, konulmuş, yerleştirilmiş"ler ki, onları kabul edecek bir mekan bulmak, onların her birinin altında ortak bir yer tanımlamak olanaksız hale gelmiştir. Ütopyalar teselli etmektedir: eğer bunların hakiki bir yeri yoksa; bunun nedeni, bunların hepsinin birden büyüdü ve düz bir mekanda serpiliyor olmalarıdır, bunlar geniş caddeleri, bakımlı bahçeleri olan kentler ulaşılması,-kuruntuya dayalı olsa bile- kolay varılan ülkeler kurmaktadır. Bu türdeş olmayan yerler, "heterotopiler" dili gizlice tahrip etmekte, ortak adları parçalamakta veya onları birbirine dolamaktadırlar. Zira sentaksı önceden tahrip etmekte ve bu tahribatları cümleleri inşa edeninle sınırlı kalmamaktadır.-Kelimeleri ve Şeyleri "bir arada tutan" (birbirlerinin yanında ve karşısında), daha az aşikar olanı-. İşte bu nedenden ötürü, ütopyalar masallara ve söylevlere izin vermektedirler: dilin tam doğrultusu içinde, fabula'nın temel boyutunun içindedirler; Heterotopiler (Borges'te sıklıkla bulunanlar gibi), sözü kurutmakta, kelimeleri kendi üzerlerinde durdurmakta, her tür gramerin olabirliğini daha kökünden itibaren reddetmektedirler; bunlar mitosların bağlantılarını çözmekte ve cümlelerin lirizmine kısırlığına darbesini indirmektedirler."⁷⁷

"Ne var ki burada, açıkçası Foucault'un yüzleşmediği bir sorun vardır. Böyle bir heterotopi, bir kez adlandırıldığı ve -özellikle de- alıntılanıp tekrar tekrar

⁷⁶ Aktaran, Halil NALÇAOĞLU, Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekanlar: Michel Foucault'un Kısa bir Metni Üzerine Düşünceler, 124.

⁷⁷ Michel FOUCAULT, Kelimeler ve Şeyler, 15.

*ifade edildiği zaman,*⁷⁸ artık eskiden olduğu gibi kavramsal anlamındaki yenilik kalkmış olup eski tanımlamaların konumuna düşmüş demektir.

Peki Heterotopi, nesnel dünyada neyi ifade etmekte ve neyle örtüşmektedir. Foucault bu kavramı şu ömeklemelerle ifade etmektedir. “Önce, ütopyalar vardır. Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekanıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analogi ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu, ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her halükarda, bu ütopyalar özünde, esas olarak gerçekdışı olan mekanlardır.[...] Ayna, sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekanda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna ütopyası. [...] ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek -çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde - hem de kesinlikle gerçekdışı kıldığı anlamda- çünkü algılanmak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopi gibi işler. [...] Davranışı, ortalamaya ya da istenen norma göre sapma olan insanların içine yerleştirildiği heterotopi. Bunlar dinlenme evleri, psikiyatri klinikleridir; bunlar, elbette, hapisanelerdir...)

Heterotopi, gerçekte tıp literatüründe kullanılan bir terim olmasına karşın Post-yapısalcılar ve Post-modernistler tarafından dilbilimsel ve göstergebilimsel metin veya çözümlenmelerde sıklıkla kullanılan bir terim olmuştur. Heterotopi, her şeyden önce uzamsaldır. Heterotopi'nin Uzamla ilgili boyutu Zaman ve kültürel çeşitlilikle de bağlantılıdır. Uzam kavramı da bir tür sınır-lama olmaksızın anlam ifade etmeyeceğinden, mutlaka bir başka uzamla, ilgi alanımızdan farklı bir uzamla yan yana duran “Öteki Mekan”lar ile ilişki içinde tanımlanmalıdır.⁷⁹

⁷⁸ Bkz.(74), CONNOR, 22.

⁷⁹ Bkz.(75), NALÇAOĞLU, 125.

4.2. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Heterotopik Uzam Anlayışı

Bu bölümde; Heterotopi "*türdeş olmayan yer*" teriminin metinlerde bir kavramsal tanım olarak yer almasının yanında Plastik sanatlarda da bir uzam tanımlaması olarak kullanılabilirliği sorusuna yanıt aranmaya çalışılacaktır.

Michel Foucault, Velasquez' in "*Las Meninas*" (Nedimeler) adlı resmini (Resim 10) çözümlendiğinde, önceki tanımlamalarında olduğu gibi yapıtın kurgusunda bulunan "*ayna*" metaforundan yola çıkarak, ayna'nın hem Ütopik hem de Heterotopik ilişkisini uzamsal platforma çekmektedir. Heterotopik uzamı; üst üste veya iç içe bir çok nesne ve uzamların bileşkesiyle analogik bir üst uzam yaratmasından dolayı, Resimsel dilde "*Katmansal Uzam*" olarak görmek doğru olur sanırım. Katmansal Uzamdan kastım salt mekanların üst üste veya yan yana gelmesinden ziyade, Heterotopi'nin, uzamsal boyutunun zaman ve kültürel boyutla yakın bir ilişkisi olduğunu vurgulamak içindir aynı zamanda.

Foucault, Heterotopik mekanları, zaman, kültürel ve toplumsal bağlamda dört ana ilkeyle sınıflandırmaktadır. "Birinci ilkede; Foucault, toplumda ve içinde var oldukları insani çevrede kriz durumunu yaşayan bireylere değinilmekte: gençler, yaşlılar, hamile kadınlar gibi psiko-sosyal bunalım yaşayan bireyleri; huzurevi, hastane, hapisaneler ve psikiyatri mekanlarıyla bağdaştırmaktadır. İkinci ilkede; zamanın etkisiyle ilerleyen tarihsel süreçte toplumun varolan heterotopisini değişik bir biçimde işlevselleştirir ve buna örnek olarak mezarları göstermektedir, Mezarlıklar, zaman içinde var olduğu yerle "*kent, köy, devlet*" ilişki içindeyken 19. Yüzyıldan sonra kentin kutsal ve ölümsüz kalbi olmaktan çıkıp, her ailenin kendi karanlık ikametgahına sahip olduğu "*Öteki Kente*" dönüşmüştür. Üçüncü ilkede kendi içinde uyumsuz olan mekanları "*sinema, tiyatro vb.*"barındıran uzamlara değinilmekte ve diğer yandan en eski mekanlardan olan Pers ve Oryantal bahçeleri de bu sınıflamaya dahil etmektedir. Dördüncü ilkede Çoğunlukla kronolojik sınıflamayla bağlantılı Müze,

Kütüphaneleri içine almaktadır.”⁸⁰ Bu tanımlamalarda Heterotopi'nin toplumsal boyutunun geçmişle ve ütopya ile bağlantılı olması bir hayli ilginçtir. Fakat günümüz Post-modernist söylemde Heterotopi Ütopya'yı eritmiş bünyesine almış, ve onun yerine alternatif bir kavram haline bürünmüştür. Kendi kurgusal yapısı içinde kurallar ile mantıksal çıkarmalar düşünülemez. Keza daha önce değinilen resimsel uzam tariflerindeki mantıki tanımlamalar günümüz sanatında geçerliliğini yitirmiştir.

Resimsel uzamın gelişim sürecine baktığımızda; temel de iki farklı uzam olgusuyla “soyut / somut” karşılız. 20. yüzyıla kadar resimsel uzam tasviri, yanılsamacı ve tuvalin iki boyutlu düzleminde mimetik olurken Modernizm ile beraber uzam, yüzeysel ve soyut bir içeriğe kavuşmuştur. Ancak günümüz sanatının bazı yapıtlarını geleneksel uzam anlayışında Çizgisel, Hava perspektifi gibi kavramlarla ilişkilendiremeyiz.

Francis Picabia'nın “Catax” (Resim 35) ile David Salle'in “Pembe Çay Fincanı” (Resim 36) adlı yapıtlarında, kompozisyon kurgusu bakımından figüratif ve sembolik bir çok fragman; iç içe ve üst üste geçerek (kolaj asamblaj tekniğinden farklı olarak) türdeş olmayan bir uzam oluşturmuşlardır.

Aynı zamanda, Sigmar Polke, Jacques Monory, Malcom Morley ve Jan Dibbets; (Resim 37,38,39,40.) yapıtlarında yanılsamacı sayılacak tavırdaki resimsel imgenin, üzerine uyguladıkları müdahalelerle hem yapıtın içeriksel yönünü hem de uzamsal derinliğini değiştirerek farklı bir uzam boyutuna çekmektedirler.

⁸⁰ Bkz.(75), NALÇAOĞLU, 130, 131.



Gerekçeli olmak, sanatsal biçimin önkoşuludur.

Mehmet Ergüven

5. BÖLÜM: TANIMSIZLAŞTIRILMIŞ YER VE RESİMLERİM ÜZERİNE

5.1. "Tanımsızlaştırılmış Yer" Üzerine Son Söz

"Sanat yapıtı bir meydan okumadır; onu açıklamayız, kendimizi ona ayarlarız. Onu yorumlamada kendi erekleimizi ve çabalarımızı kullanır, ona kendi yaşam ve düşünce tarzlarımızda olan bir anlam veririz..." diye belirtmektedir Arnold Hauser. Sanatçı, yapıtlarının içeriksel yapısını kurgulamak ve salt sunumunda belirli gerekçelere başvurarak bir meydan okumaya girse de sonuç itibarıyla yapıt kendi aurasını ortaya koyarak ne olduğunu teşhir eder.

Bununla beraber Henri Matisse kendi sanat anlayışıyla ilgili bir makalesinde şunları söylemektedir: *"Topluma yönelmek isteyen ressam, sergi yapmakla, salt yapıtlarını geniş kitleye gösterme açısından değil, resim sanatı üzerine kimi görüşlerini açığa vurmaya zorunda kalacağı için, birçok tehlikeyi göze alıyor demektir. Her şeyden önce, çok kişinin birer edebiyat bağımlısı olarak resme bakmaktan hoşlandıklarını ve sanatçıdan bu yönde, salt onun kullandığı araçlara ilişkin genel düşünceler bağlamında değil, özel olarak yazınsal nitelikli görüşlerine ilişkin açıklama beklemediklerinde, ressamın, edebiyat ortamının sınırlarını aşmak gibi bir tehlikeyi göze almasından korkarım. Gerçekten de şuna kesin olarak inanırım: Bir sanatçı, kendi ifade tarzını yansıtan tuvallerinin yaratacağı etkiyle yetinmelidir."*

Her ne kadar Henri Matisse'nin vurgulamış olduğu bu ifade; yapıt ile izleyici arasındaki diyalogu, dışarıdan yüklenen anlamlar veya çetrefilli dil oyunlarından kurtararak yapıtın kendisini merkeze koyma çabasında olsa da; sanatçı ile yapıt arasındaki bağın ve düşüncenin ne olduğuna dair edebi söylemler izleyici, sanat eleştirmeni tarafından oluşturulmaktadır. Sanırım, Henri Matisse'in yukarıda ifade ettiği görüşlerini bir söylem olarak kendi yapıtlarımın tarifi içinde kabul etmem kaçınılmaz olmuştur.

Öncelikle; bahsedilen alıntılara atfen aynı kaygıları güderek, Eser Metni çalışmasının bu bölümünde, yapıtlarının içeriksel boyutunu dar kapsamlı tutamaya çalışacağım. Bu bölümün konu başlığı olan “Tanımsızlaştırılmış Yer” yapıtlarımın tümünün genel bir adlandırmasıdır. Tanımsızlaştırılmış Yer tümcesi resimlerime verdiğim “S1, S2 ... L1, L2 ...” gibi kodlamalarla ilintili bir ifadedir. Böylelikle, gerçekte yapıtlarımın temasını belirleyen “sahil kenarı, beş yıldızlı otel, tatil köyleri, egzotik doğa manzaraları vb” imgelere, onları birebir çağrıştıran, isimler vererek tekrarlamak yerine o imgelerle bağdaşık olmayan kodlamalar sonucu yapıtları bilinmezliğe dönüştürmüş oluyorum. Kent yaşamının kaotik yapısına mahkum insanların bu cennetimsi, ütopyik manzaralar karşısında aidiyetlik sorunu ortaya çıkmaktadır; çünkü bu yerlere özlem sürekli olup, yaşanılmışlık ise gelip geçici bir süreci kapsar ve her halükarda insanın kent yaşamına zorunlu dönüşü beklenmektedir.

Endüstri Devrimi ile başlayan Modernizm’in ortaya koyduğu önemli ütopyalardan biri olan: Modern kent yaşamı ve refah toplumu ülküsü, teknolojik gelişmeyle beraber insanlara mutluluk vaat ediyordu. Charlie Chaplin’in 1936 yılında yaptığı (Modern Times) “*Asri Zamanlar*” adlı sinema filminde endüstriyel bir fabrikada aktörün makinelerle arasındaki mücadelesi (özellikle büyük dişli çarklar arasındaki yolculuğu) hicivli bir parodiye dönüşmekte ve Charlie Chaplin, o dönemde dünyayı bekleyen büyük yıkımın sebebi olan teknolojik makineleri, Modernizm’in vaat ettiği ülkünün tam tersi olarak, karanlık tarafın parodisine dönüştürmektedir. Günümüz teknolojisi hayatımızın her alanını kolaylaştırmanın yanı sıra insan psikolojisini olumsuz yönde etkilemekte; kent yaşamının keşmekeşliğiyle “güvenlik, huzur, refah, mutluluk vb.” insani değerler ise erimektedir. Bunun sonucu olarak yukarıda bahsedilen uzamsal bağlamda ütopyik yerlere özlem duyularak insanlar kendi çevrelerinde gettomsu mekanlar (uydu kent, özel site ve parklar) yaratma ihtiyacı duymaktadır. Esasında yapıtlarımın temasını “ütopya ve heteropi” kavramlarından yaralanarak oluşturdum. Bu bağlamda depresif kent insanı, kendini güven ve huzurlu hissedeceği yerlere imgeler aracılığıyla kaçma alanları yaratmaya çalışmakta ve böylelikle; “*Seyahat acentesinin seçme*

*kartpostallar albümü olarak hazırladığı gezi broşürü, uzaktaki kenti ***** (arzulanan yeri: turistik tatil köyü, harabeler, bahçeler ve egzotik doğa mekanları...) her an emniyetle gidip dönebileceğimiz bir yere çevirir; acentenin sunduğu paket program, her şeyden önce can ve mal güvenliğimiz için verilmiş sözdür. Binlerce kilometre mesafedeki kent (veya arzulanan yer), eşsiz güzelliğiyle bizi beklemektedir; üstelik her türlü riskin karşı tarafa ait olması koşuluyla. İster vahşi Batı, ister yabancı Doğu olsun, rüya aleminin doyusuna keyfini çıkarma özgürlüğü acentenin teminatlar arasında ilk sırayı alır; orası kartpostalda gördüğümüz denli büyüklü, bambaşka bir yerdir.”*

⁸¹ Aynı şekilde, Giesz'ın Kitsch'in Fenomenolojisi'nde antik kalıntılarla ilgili olarak insanların, aşkın bir ruh hali içinde o mekanlara dair zaafalarını, kitch kavramıyla ilişkilendirmesi bir hayli ilginçtir. Bu bağlamda, “[...] özü itibarıyla şimdi'ye yönelik zaman bilinci, yine Giesz'e göre, geçmiş ve geleceği kendiliğinden ikiye böler: ilki sahte-ebediyet olarak, olmuş olan (Gewesensein) ile flört etme imkanı vermesine karşın, gelecek,[...] Geçmiş (Tempi passati!), kitsch yaşantısının bunca gereksindiği huzur'u koşulsuz armağan eder bize - turistik amaçlı gezide, tarihi buluntuların seyriinden müze ziyaretine kadar birçok şey, kitsch tutkunu için bir tür kendi zaman bilincine ilişkin sapkınlığın doyuma ulaştığı faaliyettir...”⁸² Her ne kadar tarihi kalıntılara ve eski uygarlıklara karşı özlem, nostaljik bir tavır olarak ütopya'ya yakın görülse de ütopya ve kitch olgusu birbirine karşıt kavramlardır aynı zamanda. Böylelikle Michel Foucault'un Heterotopolojisi'nde belirttiği ilkelere “ müze, oryantal hamamlar, huzurevleri, kütüphaneler, tarihi harabeler vb. heterotopik uzamların zaman kavramıyla da örtüştüğünü görmekteyiz.

***** Mehmet Ergüven'nin Görmece dalı kitabında dipnot alıntısına böyle bir eklemeyi kendim kullandım

⁸¹ Mehmet ERGÜVEN, *Görmece*, 23.

⁸² A.g.k.,24, 25.

SONUÇ

20. Yüzyıl Resim Sanatında Ütopya İle Heterotopi'k "Türdeş Olmayan Yer" ve Uzam Sorunsalı adlı Eser Metni çalışmasının temelinde, resim sanatının geçmişten günümüze kadar kat etmiş olduğu süreçte uzam ile uzama özgü bir tasarım olan ütopya ve heterotopi kavramları irdelenmiş, örnek yapıtlarla incelenmiştir. Barbara Kruger'in "Vücudun Savaş Alanıdır" isimli yapıtında vurgulamış olduğu ifadeye benzer şekilde, sanırım ressamın savaş alanı da tuval yüzeyi ve iki boyutluluk olagelmıştır. Bu olgu, sanatçıların gerek uzamsal betimlemede gerekse biçimsel ve içeriksel betimlemede, problematikler ile yüzleşmek zorunda kalmaları gibi bir süreçte kaçınılmaz kılmıştır.

Sonuç olarak; Yapıt, çevresel ve toplumsal etmenlerin bir yansımasıdır. Sanatçı, yazar ve düşünürler; yapıta yansıyan bu etmenlerin içeriksel ve uzamsal dizaynını kendi disiplinlerinin belli kural ve dinamiklerini kullanarak oluşturur. Ayrıca gerek ideolojik bağlamda gerekse uzamsal bir tasarım olarak Ütopya ile son zamanlarda sıklıkla kullanılan Heterotopi, her şeyden önce yaşanan zamanın olumsuzluğunu, kaotik yapısının veya ötesinin sanatçılar, yazarlar, düşünürler tarafından öngörülmesi olmuştur. Eser Metni çalışmasının konusu üzerine yapmış olduğum irdellemeler, yapıtlarımın içeriksel ve diğer plastik öğelerinin sorunlarını nasıl aşacağım konusunda, şüphesiz, bir hayli olumlu sonuçlar ortaya koyacaktır, kanısındayım.



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



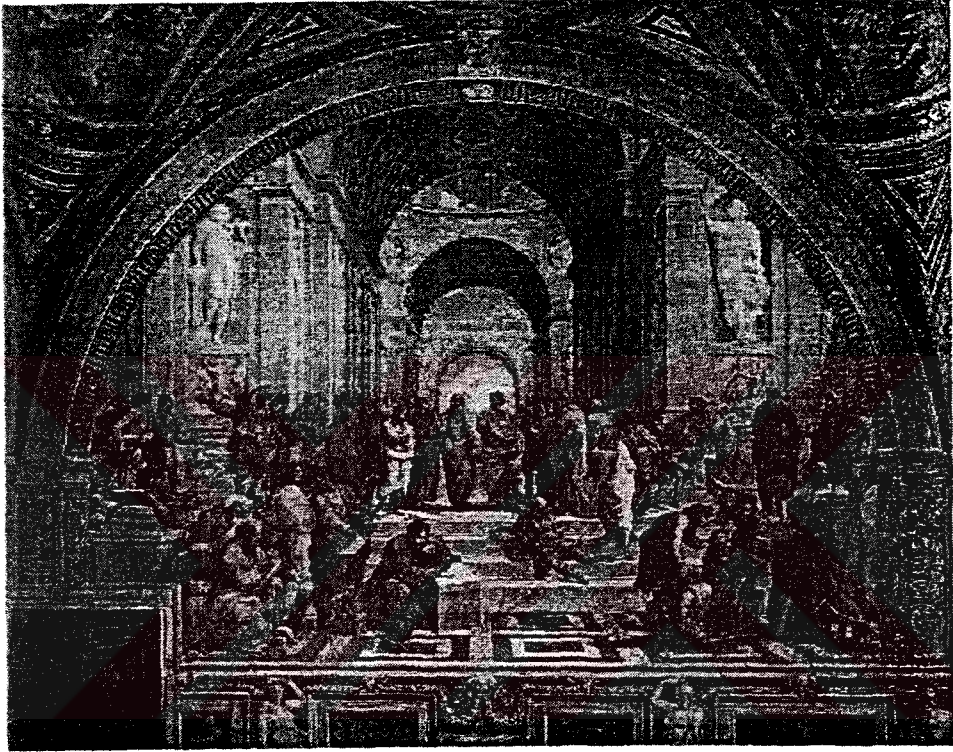
Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



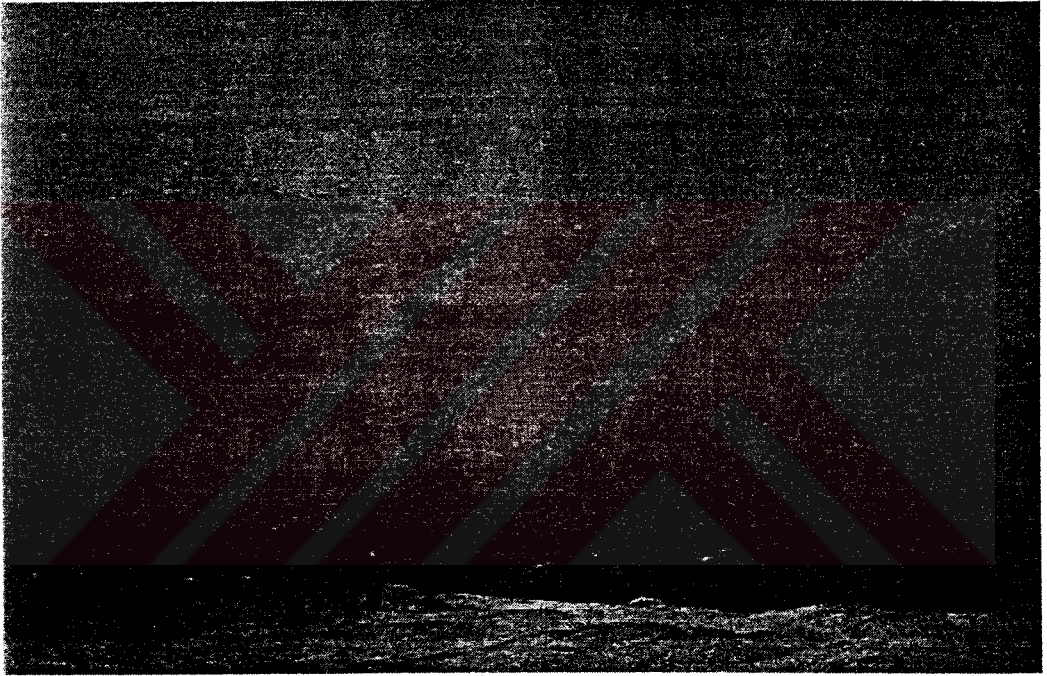
Resim 13



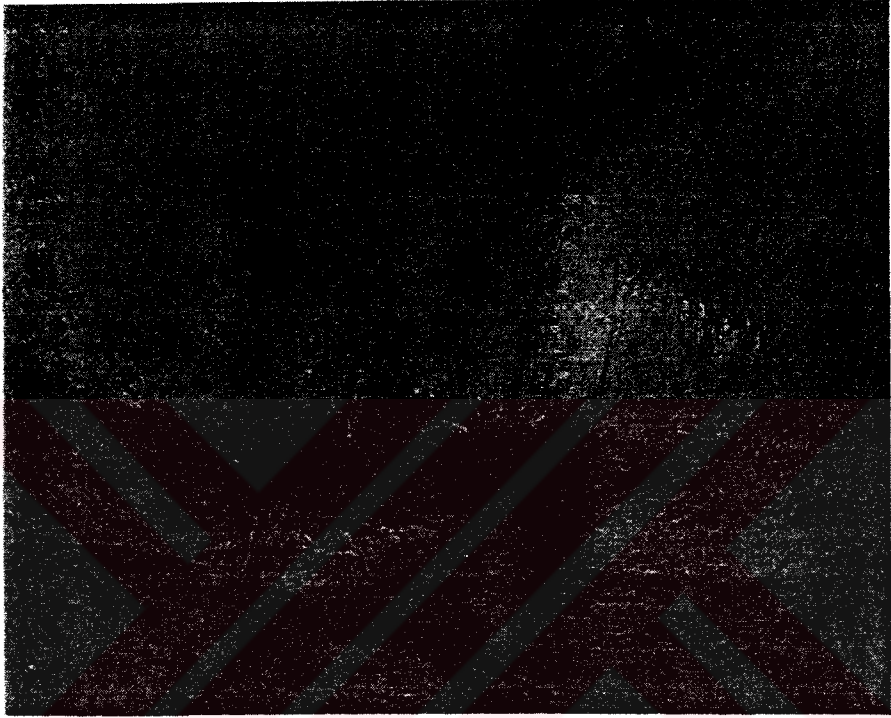
Resim 14



Resim 15



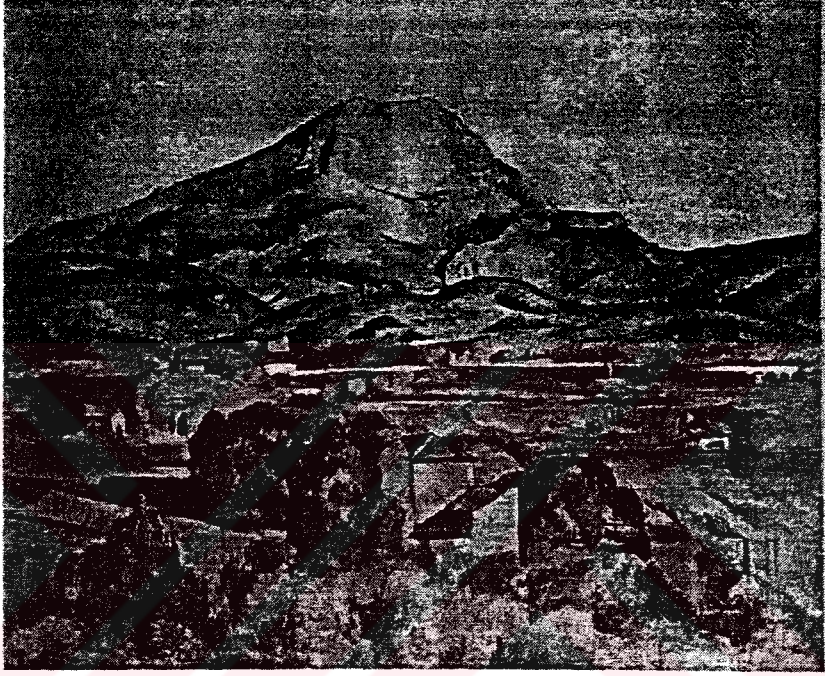
Resim 16



Resim 17



Resim 18



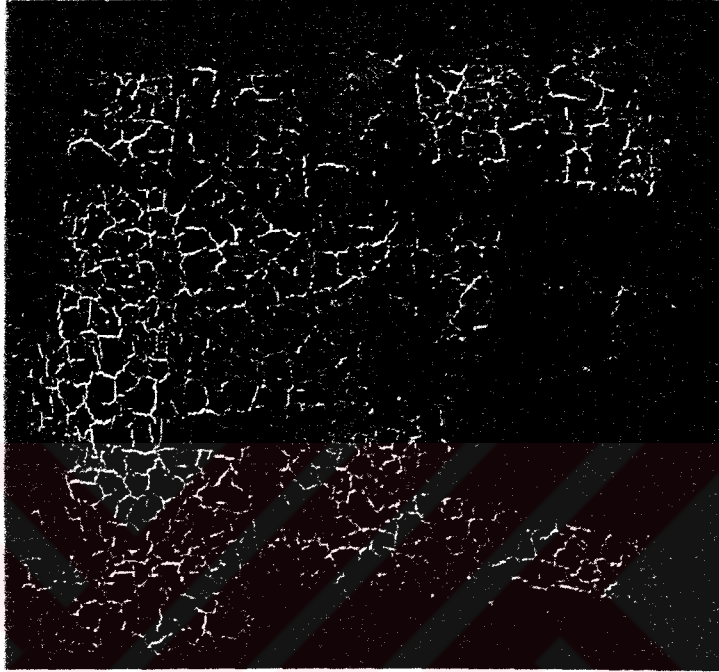
Resim 19



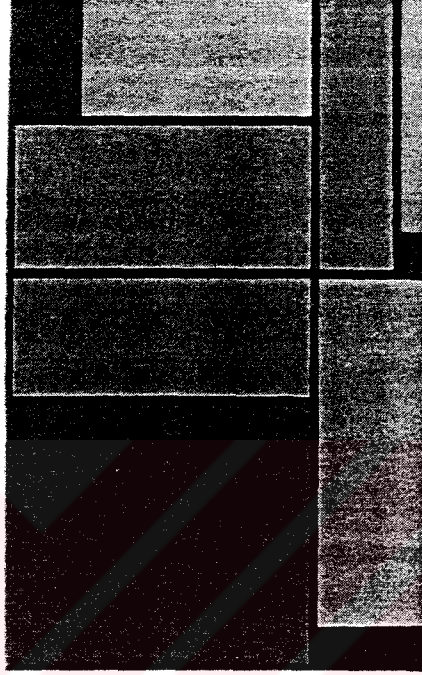
Resim 20



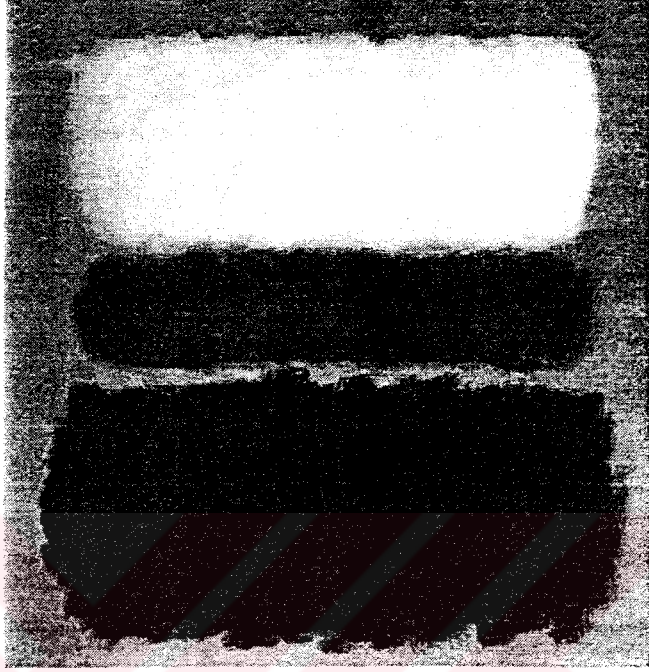
Resim 21



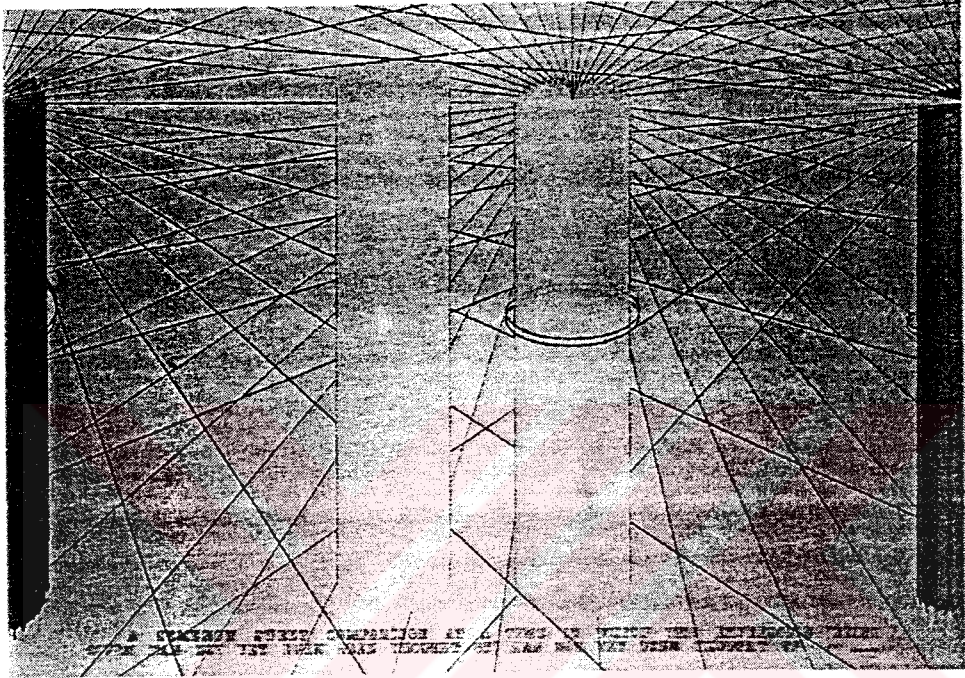
Resim 22



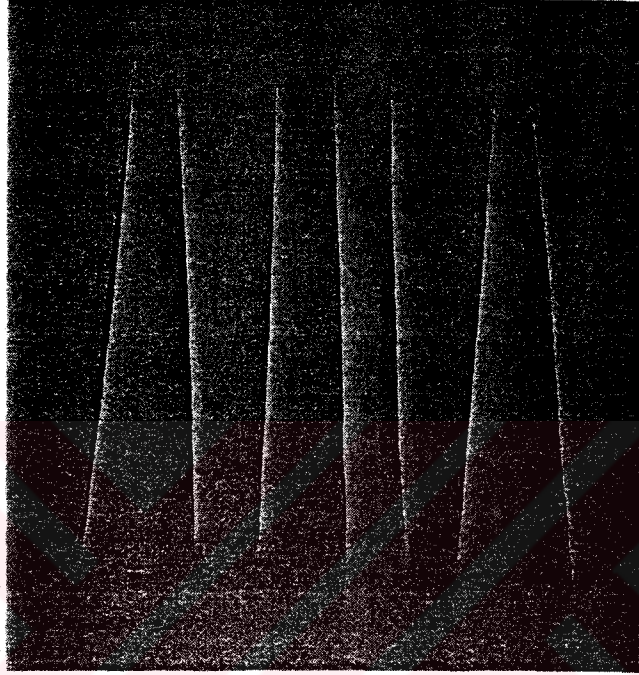
Resim 23



Resim 24



Resim 25



Resim 26



Resim 27



Resim 28



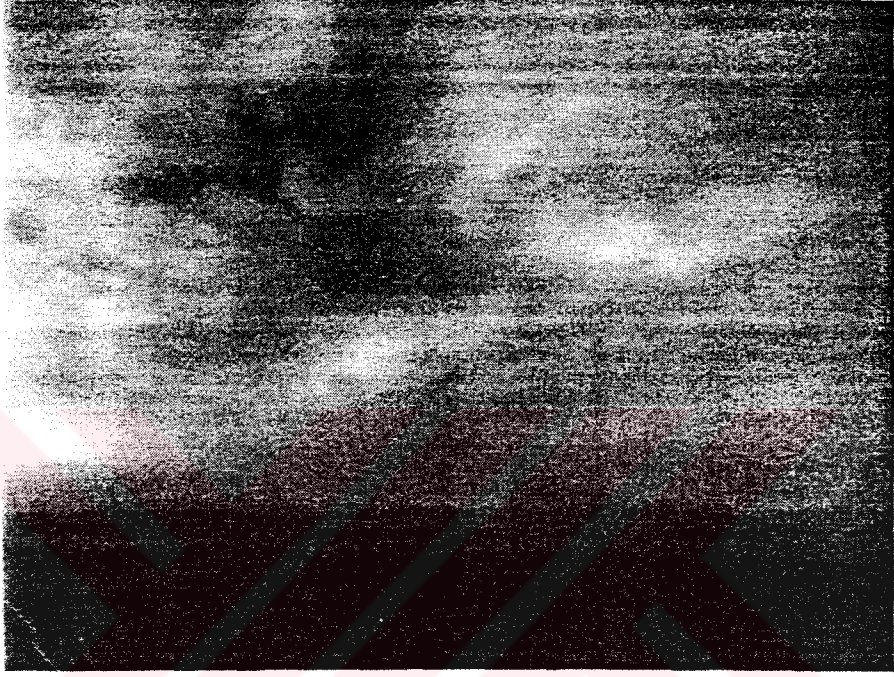
Resim 29



Resim 30



Resim 31



Resim 32



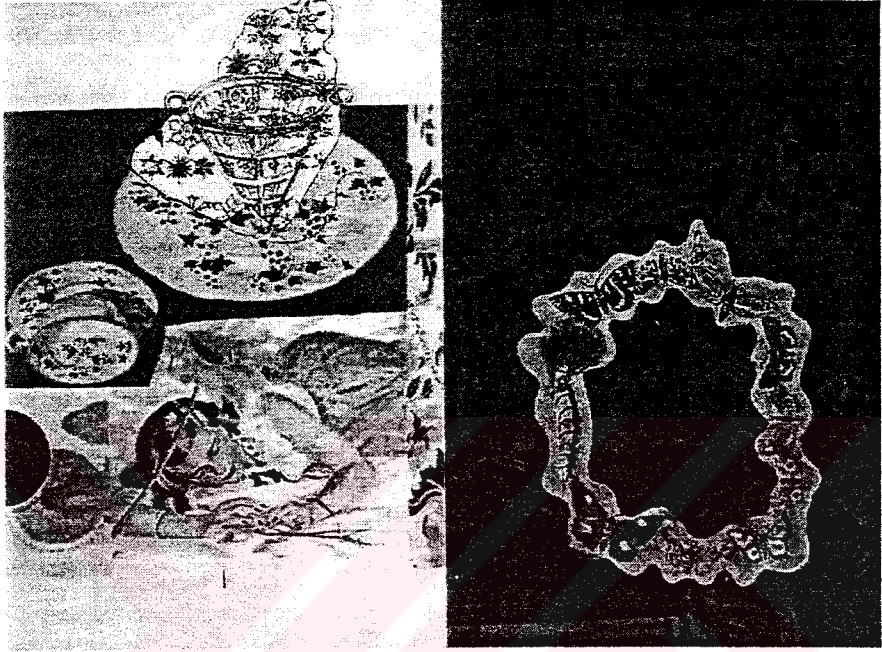
Resim 33



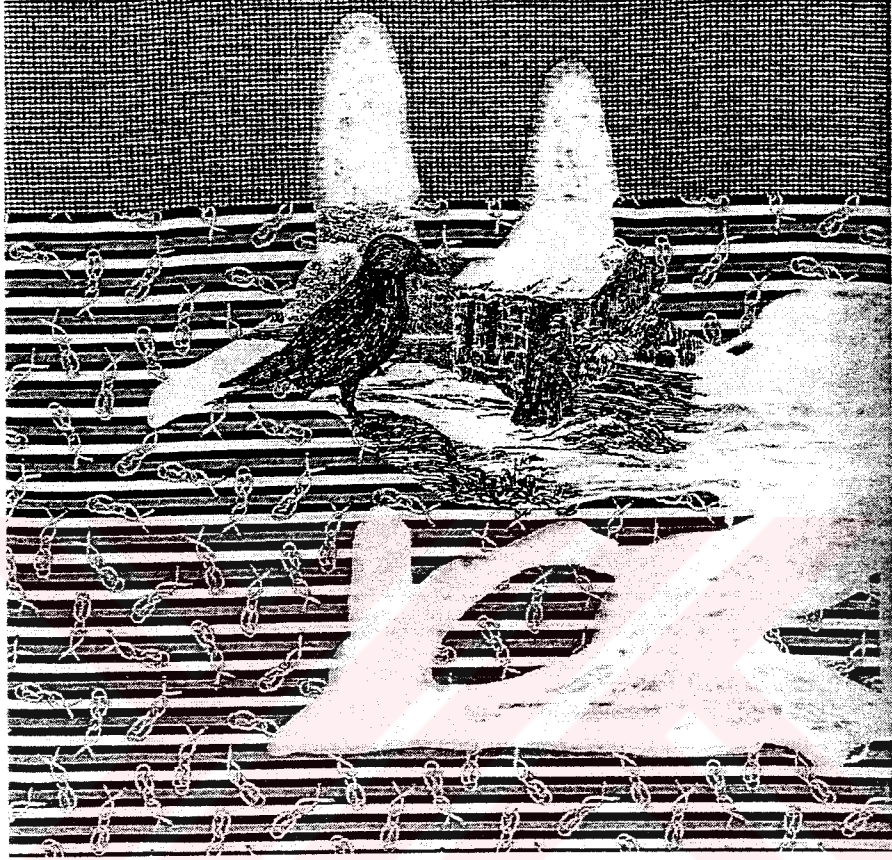
Resim 34



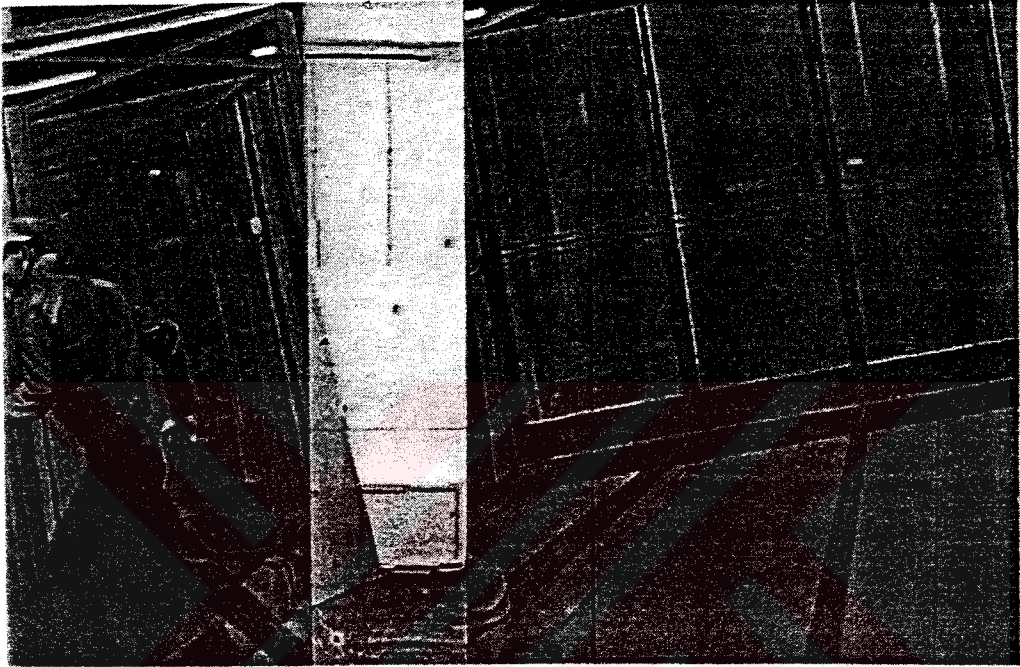
Resim 35



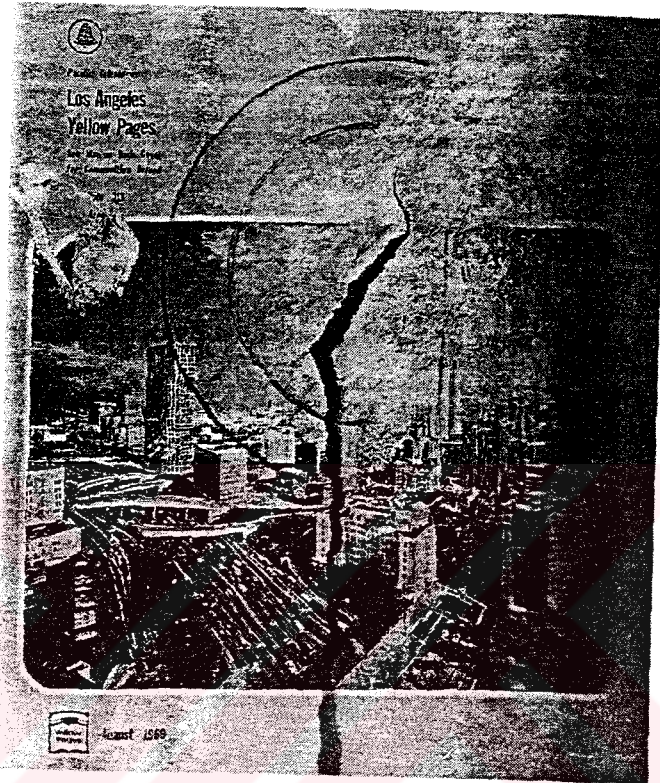
Resim 36



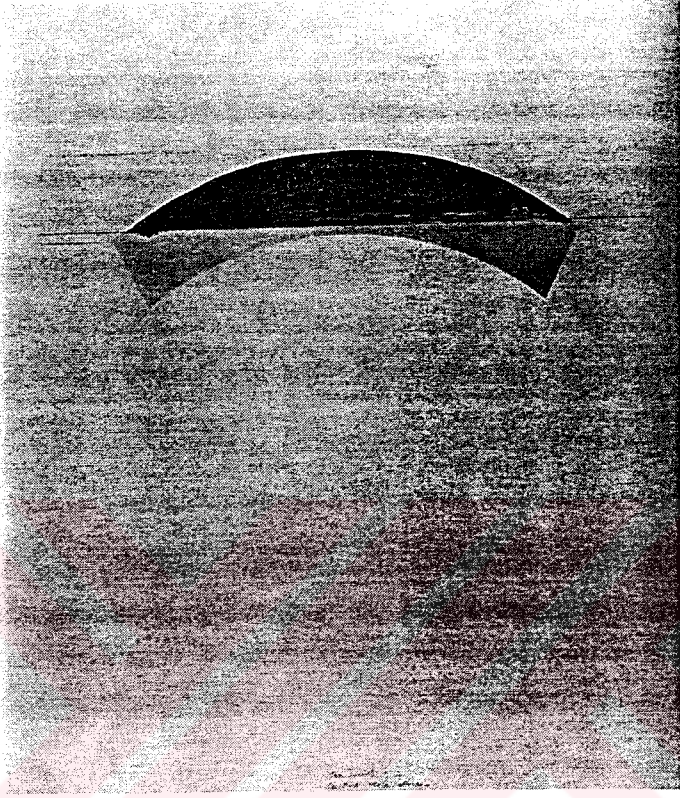
Resim 37



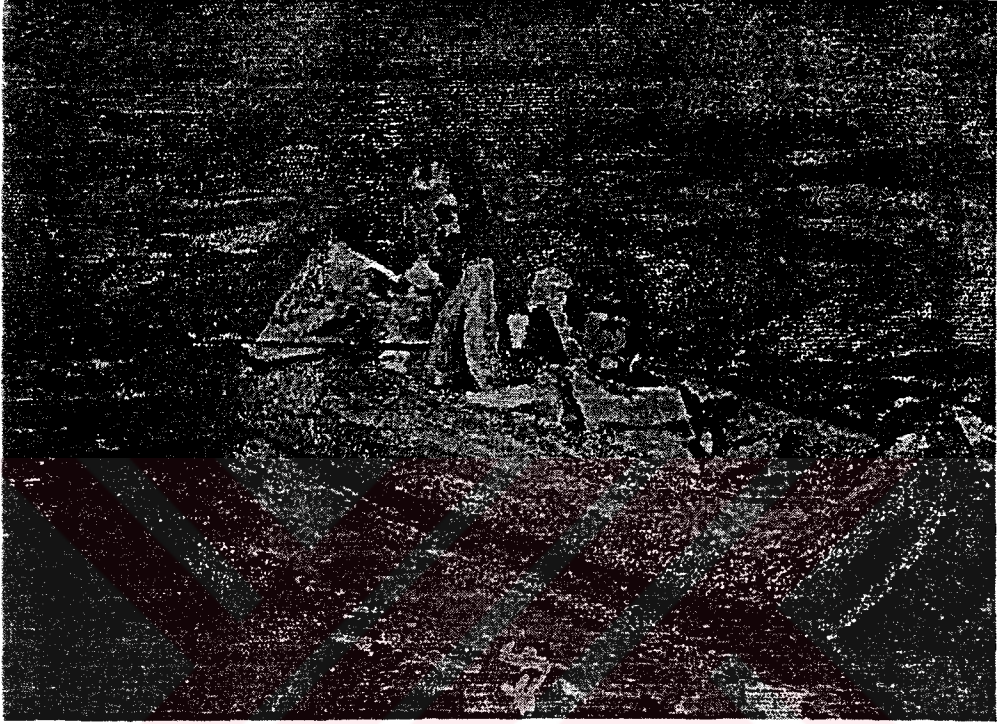
Resim 38



Resim 39



Resim 40



Resim 41



Resim42



Resim 43

KAYNAKLAR

KITAPLAR

- AKAY, Ali, (1996), **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet, (1996), **Felsefe Sözlüğü**, Ekin Yayınları, İstanbul.
- CLAUDON, Francis, (1999), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usamanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- CONNOR, Steven, (2001), **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ECO, Umberto, (1997), **Ortaçağı Düşlemek**, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1992), **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1998), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul.
- EYÜBOĞLU, S. - İPŞİROĞLU, M.Ş., (1972), **Avrupa Resminde Gerçekçilik Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel, (2001), **Kelimeler ve Şeyler**, Çev. M. Ali Kılıçbay, İstanbul.
- FLORENSKI, Pavel, (2001), **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul.
- GENÇ, Adem - SİPAHIOĞLU, Ahmet, (1992), **Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç"**, Sergi Yayınevi, İzmir.
- GÖKTÜRK Akşit, (1982), **Ada**, Adam Yayınları, İstanbul.
- GOMBRICH, E.H., (1992), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N.-İPŞİROĞLU, M.Ş., (1983), **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2002) **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul.
- KLEE, Paul, (1995), **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Ürün Yayınları, Ankara.
- LOWRY, Bates, (1982), **Sanatı Görmek**, Çev. N. Yurtsever, Z. Güvenli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar, İstanbul.

- WÖLFFLIN, Heinrich, (1995), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MORE,Thomas, (1993), **Utopia**, Çev. V. Günyol, S. Eyuboğlu, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ROLOFF, Bernhard, SEEBLEN, Georg, (1995), **Ütopik Sinema**, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- SENNETT, Richard, (2002), **Ten ve Taş “Batı Uygarlığında Beden ve Şehir”**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- SÖZEN, Ahmet-TANYELİ, Uğur, (1994), **Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TEBER,Serol, (1997), **Melankoli**, Say Yayınları, İstanbul.
- URGAN, Mine, (2000), **Thomas More/Utopia**, Çev. V. Günyol, S. Eyuboğlu, vd, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul.

MAKALELER

- BAUDELAIRE, Charles, (1998), “Modernlik”, Çev. Berran Ersan, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- SECKEL, Curt, (1982), “Çağdaş Resimsel Mekanın Tipolojisi”, Çev. Mehmet Ergüven, **Sanat Çevresi**, 44, Haziran: 37,38,41,
- GREENBERG, Clement, (1998), “Modernist Resim”, Çev. Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, İstanbul.
- HALLEY, Peter, (1994), “Geometrideki Kriz”, Çev. Kemak Atakay, **Sanat Dünyamız**, 76: 219.
- HESS, Walter, (1994), “Dokumente Zum Verstaendnis der Modernnen Maleri: Piet Mondrian”, Çev. Güven Savaş, **Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi**,17, Temmuz: 95.
- KLEİN,Gérard, (2003), “Kurgu-bilim”, Çev. Turhan Ilgaz, Haz. M. Riot-Sarcey, T. Bouchet, A. Picon, **Ütopyalar Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- KANDISKY, Vasili, (1998), “Büyük Ütopya Üzerine”, Çev. Mehmet Rifat, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- LYOTARD, Jean- François, (1994), “Nokta”, Çev. Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, 76: 212.

- MALEVICH, Kasimir, (1994), "Sanatçılardan Yazılı Belgeler: Süprematizm", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 21,Ocak: 25.
- NALÇAOĞLU, Halil, (2002), Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekanlar: Michel Foucault'un Kısa bir Metni Üzerine Düşünceler, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Mayıs, Haziran, Temmuz, 19. 124.
- SAĞLAM, Mümtaz, (1994), "Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine", **Türkiye'de Sanat**, 13: 52-56.
- SHEPPARD, Richard, (1998), "Alman Dışavurumculuğu", Çev. Güzin Özkan, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- SÖNMEZ, Necmi, (1994), "Lucio Fontana ve Çağdaş Heykel Sanatında Sonsuzluk Olgusu", **Adam Sanat**, 101, Nisan: 72.
- TARABUKIN, Nikolai, (1998), "Sehpadan Makineye", Çev. Doğan Şahiner, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TÜKEL, Uşun, (1994), "Resimde İç Mekan yada Resmin İç Yapısı", **Arredamento Mimarlık Dergisi**, Nisan: 76,77.
- TÜMER, Gürhan, (1984), "Ütopya ve Sanat", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Nisan: 8.

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Afyon İli Emirdağ ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini sırasıyla Gaziantep, Tunceli ve İzmir illerinde tamamladı. Lisans eğitimini, 2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde "Yeni Gerçekçilik-Nouveau Réalisme" grubu üzerine tez kapsamında hazırlanan bir araştırma raporuyla beraber "Çevredekiler-Çevresindekiler" adlı sergi projesiyle tamamladı.

