



Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

RESİM SANATINDA MEKÂN OLGUSU
(Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D Grubu Ressamları)

Cengiz AYŞİN

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2019

RESİM SANATINDA MEKÂN OLGUSU
(Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D Grubu Ressamları)

Cengiz AYŞİN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Tuncer DOĞAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2019

KABUL VE ONAY

Cengiz AYŞİN tarafından hazırlanan “**Resim Sanatında Mekân Olgusu (Türk Resim Sanatında Mekân Açısından Grubu Ressamları)**” başlıklı bu çalışma, 18.04.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Mehmet Ali GENÇ (Başkan)

Dr. Öğr. Üyesi. Tuncer DOĞAN (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi. Şeyhan MERCAN KALAYCI (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. Fuat TANHAN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

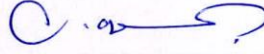
Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporum sadece Yüzüncü Yıl Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.04.2019



Cengiz AYŞIN

TEŞEKKÜR

Bu tezde emeği geen herkese teŖekkürü bor bilirim. BaŖta alıŖmanın her aŖamasında yol gösteren, destek olan ve cesaretlendiren tutumuyla tez danıŖmanım ve değerli hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Tuncer DOĞAN'a teŖekkür ederim.

Değerli vakitlerini ayırarak yardımlarını esirgemeyen saygı değer hocalarım Do. Dr. Mehmet Ali GEN ve Dr. Öğr. Üyesi Seyhan MERCAN KALAYCI'ya, tezin amacına ulaşması için yakın ilgi ve yardımlarını gördüğüm Eğitim Bilimleri Enstitü değerli alıŖanlarına, değerli kuzenim Dr.Suat ATAN'a ve sevgili Güven Özgür GÜR'e ok teŖekkür ederim.

Tezimin her aŖamasında güzel yürekli davranıŖ ve sabırları ile motivasyonumu yüksek tutarak bana gü veren canım annem ve biricik oğlum Hikmet Civan AYŖİN'e, sonsuz teŖekkür ederim.

ÖZET

AYŞİN, Cengiz. *Resim Sanatında Mekân Olgusu (Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D Grubu Ressamları)*, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2019.

Resim sanatının tarihi gelişimi incelendiğinde, mekân olgusu her dönemde karşımıza çıkmaktadır. Resim sanatında mekânın gelişiminin dönemlere göre farklı biçimlerde yorumlanmış olduğunu görmekteyiz. M.Ö. 4500'e kadar uzana Mısır medeniyetinde inanç ağırlıklı olan sanat yapıtlarındaki mekan olgusu Yunan sanatında farklı bir boyut alırken, Ortaçağda farklı bir boyuta kavuşmuştur. Rönesans sanatında mekân bilimselliğe doğru yol alırken Modern dönem sanatında ise mekân olgusu parlaklığını yitirmeye başlamıştır. Resimde mekân olgusu, resmin biçimsel anlamda ele alınabilecek bir özelliği olduğu kadar, belli düşünce ve bakış açıları ile ilişkisi bakımından da bir inceleme konusu olduğunu görmekteyiz. Sanat alanında önemli olduğunu düşündüğümüz “Mekân” olgusunu araştırmak ve bunu Türk resim sanatına Batı sanatının güncel akımlarını getiren D grubu ile ilişkilendirmenin önemli olacağı düşüncesinden hareketle gerçekleştirdiğimiz “Resim Sanatında Mekân Olgusu (Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D grubu Ressamları)” adlı bu araştırma literatür taraması şeklinde yapılmıştır. Araştırma için görsel ve yazılı kaynaklardan elde edilen veriler kullanılmıştır. Araştırmanın temel hareket noktası sanatsal, sosyal, teknik, düşünsel vb. etkenler paralelinde konuya yaklaşmak ve Türk Resim Sanatında D grubu ressamların eserlerini analiz ederek mekân yönünde değerlendirmektir. Bu araştırmayı gerçekleştirirken, tezin giriş bölümünde, problemin tanımı yapılmış, çalışmanın amacı, önemi, kapsamı ve yöntemi açıklanmıştır. İkinci bölümde, kavramsal çerçeve bulunmaktadır. Burada Birinci alt başlık olarak sanat ve mekân kavramaları ele alınmış olup mekân olgusunun resim sanatındaki varoluş çabası incelenmiştir. İkinci alt başlıkta resim sanatında mekân kavramını etkileyen sanat elemanları ele alınıp resim sanatında mekân oluşumuna katkılarından söz edilmiştir. Üçüncü alt başlık olarak resim sanatında mekân kavramını etkileyen sanat ilkelerinin açıklamaları yapılmıştır. Dördüncü alt başlıkta çalışmada resim sanatında mekân olgusunun tarihsel gelişimine genel olarak bakılmış olup dönemler itibarıyla mekân olgusunun oluşum çabaları incelenmiştir. Beşinci alt başlıkta batılılaşma döneminde Türk resim sanatında mekân

olgusu irdelenerek kavramsal çerçeve dahilinde dünyada ve ülkemizde gelişen ekonomik, sosyo-kültürel ve endüstriyel gelişmeler doğrultusunda resim sanatında mekân olgusunun oluşumunda hazırlayıcı faktörler ele alınmıştır. Altıncı alt başlıkta çalışmanın ana problemi olan Türk Resim Sanatında kırılma noktası sayılan batılılaşma dönemi faaliyetleri sonucu kurulan sanat hareketlerinden D grubu ressamlarının mekân açısından eserleri incelenerek ele alınmıştır. Araştırmanın yedinci alt başlığında ise çalıştığımız tez konusunda benzer ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Tezin üçüncü bölümde ise tezin bütün bölümlerin incelenmesi doğrultusunda genel değerlendirmesi yapılarak sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

Yaptığımız araştırmada sonuç olarak, sanat tarihinin her döneminde sanatta mekân olgusu gündemde olmuştur. Türk resim sanatında batılılaşma hareketleri doğrultusunda kurulan D grubu, kendisini gerçekleştirme çabalarını devam ettirirken resim sanatında mekân olgusunu Kübist ve Konstrüktivist akımlarda aramışlardır. Soyutlamaya doğru yol alan bu akımların Rönesansta ortaya konan mekân olgusundan olabildiğince kaçtıkları ve resimde satıhlaşmaya yöneldikleri görülmektedir. Aynı yolda ilerlemeye çalışan D grubu ressamaları da Rönesansın baştaçı ettiği bilimsel perspektifi ikinci plana iterek soyut uygulamalarda mekan oluşturmaya ve iki boyutun egemen olduğu kompozisyonlara yönelmiştir. D grubu iki boyutlu kompozisyonlara yönelirken esin kaynağı sadece Batı olmamıştır. Türk geleneksel sanatları iki boyutlu yönüyle D grubuna esin kaynağı olmuştur.

Anahtar Sözcükler

Mekân, Resim Sanatında Mekân, D grubu.

ABSTRACT

AYŞİN, Cengiz. *The Space Fact In Painting Art (The Group D Painters In Terms Of Space In Turkish Painting Art)* Master Thesis, Van, 2019.

While discussing the historical development of painting art, the space fact appears in every period. We see that the development of the space has been interpreted in different ways. The belief intensive space fact in works of art in Egyptian civilization extending over 4500 B.C. has gained a different viewpoint in Greek art and also another different viewpoint in Middle Ages. While the space has been proceeding through scientificness in Renaissance art, it has lost affect in Modern period art. The space fact in painting art is a characteristic of painting which can be approached stylistically and we also see that it is a subject of study in point of its relation with apparent thoughts and aspects. This study named *The Space Fact In Painting Art (The Group D Painters In Terms Of Space In Turkish Painting Art)* has been done as a literature search and we have done it because of the idea that it would be important to search the “Space” fact in art and associate it with group D painters who bring the current art movements from the west to the Turkish painting art. Visual and written sources have been used for this study. The main starting point of the study is approaching to the subject in parallel with artistic, social, technical, intellectual etc. factors and evaluating the works of group D painters in Turkish Painting Art by analysing in the point of space. While doing this research, the definition of the problem has been done and the purpose, importance, extent and method of the study has been explained in the opening chapter of the thesis. In the second chapter, there has been the conceptual framework. In the first subtitle, the concepts of art and space has been approached and the existence struggle of space in the painting art has been studied. In the second subtitle, the art elements which affect the concept of space has been approached and it has been mentioned about their contribution to the formation of space in painting art. In the third subtitle, the statements of the art principles has been maden which affect the space fact in the painting art. In the fourth subtitle, the historical development of the space fact in painting art has been searched and the struggles of space fact has been studied according to its periods. In the fifth subtitle, the space fact in Turkish painting art in the westernization period has been scrutinised and within the conceptual framework the preparer factors of the formation of

space fact in painting art have been studied in accordance with the economic, socio-cultural and industrial developments in our country and in the world. In the sixth subtitle, the works of painters from group D, the main problem of the study, has been studied in the aspect of space fact; this group has been founded as a result of westernization period activities which can be considered as a breaking point in Turkish Painting Art. In the seventh subtitle, it has been allowed for the researches similar to the thesis we study on. In the third chapter of the thesis, all the chapters have been studied by doing an overview and allowing result and suggestions.

As a result of our study; the space fact has been remained on the agenda in every period of art history. While the group D, has been founded in accordance with the westernization movements in the Turkish painting art, has been continuing self-realization, they have been searching for the space fact in Cubist and Constructivist movements. It has been seen that these movements which have kept away from the space concept of Renaissance and has tended towards planation in painting. The group D painters who tries to keep the same way have pushed the scientific perspective into the background which was foremost for Renaissance and they have tended towards constituting space in abstract practices and compositions in which the two dimensionality is dominant. The source of inspiration of group D has not been only the west while tending towards two dimensional compositions. The Turkish traditional arts have been a source of inspiration with their two dimensional characteristics.

Key Words

Space, Space In Painting Art, Group D.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
BİLDİRİM	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
RESİMLER LİSTESİ	xi
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1. Konunun Niteliği	1
1.2. Amaç	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sınırlılıklar	4
2. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
2.1. Sanat ve Mekân Kavramı	5
2.1.1. Sanat Kavramı.....	5
2.1.2. Mekân Sanat İlişkisi	6
2.2. Mekân Kavramını Etkileyen Sanat Elemanları	7
2.2.1. Çizgi	7
2.2.2. Doku	9
2.2.3. Leke.....	10
2.2.4. Biçim-Form	11
2.2.5. Boşluk-Espas.....	12
2.2.6. Renk	13
2.3.1. Ritim.....	16
2.3.2. Denge	17
2.3.3. Hareket	18
2.3.4. Vurgu	19
2.3.5. Oran-Orantı	20
2.3.6. Birlik	20
2.4. Resim Sanatında Mekân Olgusunun Tarihsel Gelişimi	21

2.5. Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatında Mekân Olgusu	25
2.6. D grubu Ressamlarında Mekân Olgusu	33
2.6.1. Cemal Tollu.....	36
2.6.2. Hakkı Anlı.....	38
2.6.3. Halil Dikmen.....	39
2.6.4. Nurullah Berk.....	40
2.6.5. Sabri Berkel.....	41
2.6.6. Salih Urallı	43
2.6.7. Eren Eyüboğlu.....	44
2.6.8. Zeki Kocamemi	45
2.6.9. Zeki Faik İzer	46
2.6.10. Fahrelnnisa Zeid.....	47
2.6.11. Abidin Dino.....	48
2.6.12. Eşref Üren	49
2.6.13. Arif Bedii Kaptan.....	50
2.6.14. Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	51
2.6.15. Elif Naci	53
2.6.16. Turgut Zaim	54
2.7. İlgili Araştırmalar	55
3. BÖLÜM: YÖNTEM	61
4. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME, SONUÇ VE ÖNERİLER	63
4.1. Değerlendirme	63
4.2. Sonuç.....	70
4.3. Öneriler	73
KAYNAKÇA	74
EKLER.....	81

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
Ansk.	Ansiklopedi
a.y.	Aynı Yazar
b.d.t.	Basılmamış Doktora Tezi
b.t.y.	Basım Tarihi Yok
b.y.l.t.	Basılmış Yüksek Lisans Tezi
bkz.	Bakınız
bsk.	Baskaları
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
G.S.A.	Güzel Sanatlar Akademisi
İ.T.Ü.	İstanbul Teknik Üniversitesi
m.ö.	Milattan Önce
S.	Sayı
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
vb.	Ve benzeri
vs.	Vesaire
YÖK	Yüksek Öğretim Kurumu
Y.T.Y.	Yeni Türkiye Yayınları

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, Tuv.Üz.Yğb., 60x80 cm.....	81
Resim 2 : Cemal Tollu, “Balerin”, Tuv.Üz.Yğb., 60x80 cm.....	82
Resim 3: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, Tuv.Üz.Yğb., 91,5x21 cm.....	82
Resim 4: Hakkı ANLI , “Manzra”,.....	83
Resim 5: Halil Dikmen, “Balıkçılar” Tuv.Üz.Yğb.....	83
Resim 6: Nurullah Berk, “Nargile İçen Adam”, Tuv.Üz.Yğb., 60x80.....	84
Resim 7: Nurullah Berk, “İskambil Kâğıtları”,Tuv.Üz.Yğb.,60x80 cm.....	84
Resim 8: Sabri Berkel “Yoğutçu” Tuv.Üz.Yğb. 61X49 cm.....	85
Resim 9: Sabri Berkel, “Simitçiler”, Tuv.Üz.Yğb, 163x 92 cm.	85
Resim 10: Salih Urallı, “Figürlü Kompozisyon”, 55×92 cm	86
Resim 11: Salih Urallı, “Ana”, 55×92 cm.....	86
Resim 12 : Zeki Kocamemi, “Mekk Erleri”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.	87
Resim 13: Zeki Kocamemi, “Tabureli Saksı”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.....	87
Resim 14: Zeki Kocamemi, “Çamlıcadan”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.....	88
Resim 15: Zeki Faik İzer, “Sirk”, kağıt üzerine karışık teknik, 65x50 cm.	88
Resim 16: Fahrelnissa Zeid, Triton Octopus, Tuv.Üz.Yğb ,181 x 270 cm.....	89
Resim 17: Abidin Dino, “İsimsiz”, Desen, 22x27cm.....	89
Resim 18: Eşref Üren, “Karadenizli Analar”, D.Ü.Y.B. 124x100 cm.	90
Resim 19: Arif Bedii Kaptan, “Peyzaj”, 50x60 cm,Yağlı Boya	90
Resim 20: B.Rahmi Eyüboğlu, “Kilimli”, K.Teknik., 48x68 cm.....	91
Resim21: B.RahmiEyüboğlu, “KırmızıHan Kahvesi”, D.Üz.Yğb,122x122 cm.....	91
Resim 22: B. Rahmi Eyüboğlu, “Köylü Kadın”, D.Üz.Yğb, 146x183 cm.	92
Resim 23: Turgut Zaim, “Yemişçi”, Tuv.Üz.Yğb.....	92
Resim 24: Turgut Zaim, “Yörük Köyü”, Tuv.Üz.Yğb. 60 x 51 cm.....	93
Resim 25: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Tuv.Üz.Yğb, 137 x173 cm.....	93
Resim 26: Turgut Zaim, “Yaylada Yörükler”, Tuv.Üz.Yğb ,175x135 cm,	94
Resim 27: Turgut Zaim, “Yün Eğirten Kadın”, Tuv.Üz.Yğb	94

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Konunun Niteliği

Mağara duvarlarında çizilmiş olan ilk resimler, resim sanatının mekânsal boyutunun ilk örnekleri olarak da nitelendirebiliriz. Resmin yer aldığı mağara duvarı uzamının bir parçasıydı. Tarihsel süreç içerisinde yoğun resimsel faaliyetleri olan uygarlıklardan önemlilerden biri Mısır medeniyetidir. Kendine özgü bakış açısıyla tüm sanat tarihini etkilemiş olan Mısır sanatı hem doğaya bağlı, hem de görüleni olduğu gibi aktarmaktan uzak bir tutumu bir arada barındırmaktadır.

Mekânın tarihsel gelişimde Avrupa’da gelişen sanat faaliyetlerinin temel kırılma noktalarından birisi de Rönesans dönemidir. Rönesans ile ortaya çıkan bilimsel perspektif resimde ve mimaride devrimci arayışları ve sonuçları beraberinde getirdi.

Osmanlı İmparatorluğunda modernleşme ve Batılılaşma süreci olarak tanımlandırılan XVIII. ve XIX. yüzyıllar kalıcı bir kültür dönüşümünün gerçekleştiği, yeni bir sanat ortamının oluştuğu bir süreçtir. 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri genellikle Osmanlı İmparatorluğunda batılılaşmanın ilk evresi olarak kabul edilmiştir ve Osmanlı minyatür sanatı yeni bir anlatım evresine girmiştir (Renda, 2001: 34). Lale Devri’nin tüm nakkaşlarının mekân duyarlılığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemin ünlü nakkaşı Levni’nin surnamesindeki minyatürlerde, bütün geleneksel unsurlara karşın doğa kesitleri yeniliklerle doludur bir yandan geleneksel minyatür sanatının değerlerini koruyan öte yandan yenilikler getiren minyatürleri Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir (Renda, 2001: 38).

Batılı anlamda eğitim derslerinin yanında resim derslerinin de bulunduğu ilk eğitim veren kurum Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’la başlayan ve 1883 de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasıyla tamamlanan dönem, Batılı anlamdaki Türk resim sanatının ilk evresini oluşturmaktadır (Elmas, 1998: 55-56). 1883’te açılan Sanayi-i

Nefise Mektebi'nin eğitime başlamasıyla yasal ve meyan bir faaliyet merkezi yaratmaya başlamıştır (Dal, 1984: 3).

Türkiye'nin ilk yağlı boya resimlerinde konu olarak manzara, ölüdoğa (natürmort) bulunmaktadır. Manzara (peyzaj), Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuş ve Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Okullarda modele dayalı sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla ve model karşısında çalışma olanaklarının genişlemesiyle figür varlığını kabul ettirmiştir (Özsezgin, 1998, 21).

Türk resim sanatında 1914 kuşağından sonra 1950'lere kadar, birbirleriyle etkileşimleri temelinde yeni sanatçı grupları kurulduğu görülmektedir. 1920'li yılların sonlarından başlayarak gelişen Müstakiller Hareketi, Avrupadaki sanat konjonktüründe hızlı değişim gösteren dönemlerinin yeni ve farklı yorum ve yöntemlere bakan sanat yorumları getirmiştir. Türk resim sanatında benzer anlayış çerçevesinde toplanan ve bu anlayış kasnağında oluşturduğu bir tarzda faaliyet gösteren topluluk kavramının meydana çıkma olanağında başlatmışlardır (Başkan, 1997: 74). 1929-1942 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanatçı birliği olan bu grup, Türk resim sanatının yurt içinde tanıtılması, yaygınlaştırılması ve geliştirip özgünleştirilmesini amaçlamışlardır (Giray, 2004: 17-27).

Modern Türk sanatı tarihinde Müstakiller'den sonra 1933 yılında içlerinde bir bölüm Müstakiller 'inde bulunduğu ressamlar grubu, D grubu'nu kurmuşlardır. D Grubu, soyut ve kübizmin genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştur. Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Nurullah Berk, ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan meydana gelen grup Müstakillere tepkisel bir gruplaşma olmuştur.

Yapılan bu araştırmada resim sanatında önemli bir yere sahip olan mekân olgusunun Türk resim sanatı içinde D grubu ressamlarına ait eserlerin mekân yönünden incelenmesi yapılmıştır. "Resim Sanatında Mekân Olgusu (Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D grubu Ressamları)" adlı araştırmamız için gerekli veriler için ilgili literatür taraması yapılmış ve elde edilen yazılı ve görsel kaynaklar bir araya getirilerek

elde edilmiştir. Tarama modelinde olan araştırma sonucunda aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşılmıştır.

Resim sanatında mekân olgusu insanın varlığı ile başladığını mağara duvarlarına yapmış resimlerde görmek mümkündür Ortaçağda resim-mekân ilişkisi katı kurallarına mahkûm olduğu görülmektedir. Bu dönemde resim, bulunduğu mekânla sınırlı olduğu görülmektedir. 13. yüzyıla gelindiğinde ortaçağın katı kurallarının gevşediği ve Giotto ile beraber yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Rönesans'ta perspektifin bilimsel yasaları ortaya konmuş, figürler bu yeni mekân içinde oranları doğru bir biçimde yerleştirilmiştir.

Osmanlı devletinin önce duraklama ve sonra gerileme sürecinde ise Batı ile ilişkilerin arttığı ve resim sanatında batılılaşma adımlarının atıldığı dönemdir. 19. yüzyılda Osmanlı sanatı yeni bir evreye girerek. Batılı anlamda resimlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

Türk resim sanatında mekâna vurgu yapan D grubu ressamlarının mekân anlayışları Türkiye'de sanatsal alanda günümüze dek tesirleri hissedilen bir dönemi kapsamaktadır. D grubu Batı sanatının Rönesans'ın Baş tacı ettiği bilimsel perspektifi ikinci plana itmiş ve soyut uygulamalarda mekân oluşturma yoluna gitmiştir. D grubu iki boyutun egemen olduğu kompozisyonlara yönelmiştir. D grubu iki boyutlu kompozisyonlara yönelirken esin kaynağı sadece Batı olmamıştır. Türk geleneksel sanatları iki yönüyle D grubuna esin kaynağı olmuştur.

1.2. Amaç

Resim Sanatında Mekân Olgusu başlığı altında yürütülen tez çalışmasının büyük bölümü Türk resim sanatında mekân olgusuna vurgu yapan D grubu ressamların eserlerine dair genel analiz bilgilerden oluşmaktadır. Bu konuda ressamların eserleri ile ilgili örnek analizler üzerinde durulmaktadır. Bu incelemeleri gerçekleştirirken de çeşitli gelişmelerin göz önünde bulundurmak önemli amaçlardandır. Ayrıca bu sanatçılara ait olan eserleri ve ressamların dönemleri ve çeşitli tarzlar ile yorumlanıp kitap ve kaynaklar referans alınarak kabul edilmiştir. Resim sanatında dönem dönem hızla

değişim gösteren üsluplar ve ilgileri belirli sınırlılıklar doğrultusunda, tespit edilip açıklanarak, Resim sanatının ana olgusu olarak yer alan mekân incelemeleri yönünde Türk resim sanatında D grubu ressamlarına ait çalışmalarının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmamızda resim sanatında önemli bir yere sahip olan mekân olgusunun Türk resim sanatı içinde D grubu ressamlarına ait eserlerin mekân yönünden incelenmesi yapılmış olup mekân olgusunun farklı dönemlerdeki uygulanışı ve yeni mekân anlayışlarının genel olarak resim sanatındaki etkileşimsel yansımaları da konuya dâhil edilmiştir. Türk resim sanatında önemli yere sahip olan D grubu ressamlarına ait eserlerin temel oluşumlarından biri olan mekân analizlerinin; sanat eserleri, sanatçılar ve yaşadıkları dönemler ayrıca üslup anlayışlarının irdelenmesinin yapılması Türk resim sanatı açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada elde edilen bulgular sonucunda mekân kurgusunun üslupsal biçimi oluşturması açısından Türk Resim Sanatındaki önemli bir konu olduğu görülmektedir. Sanat alanında mekân olgusunun Türk resim sanatıyla ilişkilendirildiği bu çalışmada mekân olgusunun Batı sanatının güncel akımlarını Türkiye'ye getiren D grubu ile ilişkilendirildiği için araştırmanın önemi daha da artmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırma aşağıda belirtilen maddelerle sınırlandırılmıştır:

Araştırma mekân konusunun ortaya konması, mekânı ifade etmede kullanılan sanat elemanı ve ilkeleri ile 1933 yılında kurulan D grubu Ressamları ile sınırlandırılmıştır.

D grubunda yer alan her ressamın birkaç eserlerinde mekân olgusu analizi ile sınırlandırılır.

Araştırma Nisan 2019 tarihine kadar ulaşılan ilgili literatür kaynaklarıyla sınırlandırılmıştır.

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu başlık altında sanat ve mekân kavramı, mekân kavramını etkileyen sanat elemanları, resim sanatında mekân kavramını etkileyen sanat ilkeleri, resim sanatında mekân olgusunun tarihsel gelişimi, batılılaşma dönemi Türk resim sanatında mekân olgusu, D grubu ressamlarında mekân olgusu ve ilgili araştırmalar gibi alt başlıklara yer verilmiştir.

2.1. Sanat ve Mekân Kavramı

Sanat ve mekân kavramı başlığı altında sanat kavramı ve mekân sanat ilişkisi gibi alt başlıklara yer verilmiştir.

2.1.1. Sanat Kavramı

Sanat kavramı günümüzde, genellikle görsel veya plastik sanatlar anlamında yer alır. Gerek plastik yada görsel sanatların bütün alanlarında paydaş niteliklerde özgünlüğün yer alması, estetik bağlantı yaratma mücadelesi söz konusudur. Sanat, birey ile tabiattaki objektif realiteler arasındaki hoş a giden durumun yansımasıdır (Artut, 2013: 20). Sanat, sanatçının, yaratıcı fikirleriyle yeni bir düşünce, yeni bir yapıt, yeni bir ürün ortaya çıkarma sürecidir. Bu süreç bir ilham kaynağından beslenebileceği gibi tamamen sanatçının düşünsel doğurganlığıyla tek ve biricik olabilir. Sanatçı kendi iç dünyasında biriktirme sürecinde yaşadığı çatışmaları diğer insanlara taşıma-aktarma eylemini gerçekleştirirken kullandığı malzemelere yeni bir biçim, form kazandırır. İşte bu yeni nesnel durum sanatın temelini oluşturur. Sanatçı esasen anlaşılma kaygısıyla başladığı bu süreci izleyicileriyle buluşmasıyla tamamlar. Bu süreçte izleyiciler kimi zaman sanatçıdan düşünceleri hakkında görüş almaları ihtiyacı duyabilirler. Bazen de bu süreçte, izleyici eserle direkt olarak iletişime geçip sanatçının anlatmak istediklerini doğrudan anlayabilir (Orgun, 2016: 12). Sanat insanı dağılmış bir vaziyetten toparlanmış bütüne dönüştürebilir. İnsanın realiteleri idrak etmesini sağlar, onları çekilir, bir duruma sokmasında insana yararlı olmakla kalmaz, doğrular daha insancıl

kılma kararlılığını da yükseltir. Sanat kavramının kendisi bir toplum gerçeğidir (Fischer, 2013: 25).

Sanat, insanın dünyadaki çeşitli kültürlerin en görkemli en güzel izleridir. Mısırda piramitlerle, Anadolu'da camiler, freskler, mozaiklerle, Avrupa'da resim ve heykelle, Afrika'da masklarla Amerika'da enstalasyonlar aracılığıyla bu izleri görebilmekteyiz. Sanat insanoğlu için bir ontolojik mücadelesidir. İnsan varlığından birer iz bırakabilmek, varlığını ölümsüzleştirebilmek için geride bir sanat eseri bırakmak ister. Çünkü bu sanat eseri insanı aklının, zekâsının bir yansımasıdır (Orgun, 2016: 12).

2.1.2. Mekân Sanat İlişkisi

Mekân sözcüğünün ilk anlamının kökeni birçok disiplinlere çıkmakla beraber, kelime kökenleri Antik Yunan Felsefesi' ne kadar uzanmaktadır. Nesnelere mekânda kapladığı yer ve bu nesnelere, kendisiyle ve birbiriyle olan ilişkilerinin algılanması olduğunu belirten Frostig (1968: 7), nesnelere, aralarındaki mesafelerinin , açıların, geometriksel durumlarının fark edilmesi olduğunu söylemektedir. Ergüven (2002: 68) ise mekânı “nesneyi görme biçimi, zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı” olarak görmektedir.

Felsefede genellikle üç boyutlu, homojen bir yapı olarak kabul edilen mekân, objeler arasında ilişkilerinden ortaya çıkmıştır.

“...Kant'a göre mekân ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesnelere ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekân ve zaman ampirik dünyaya ait değildir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır...”(Nune, 1994: 18).

Geçtiğimiz yüzyıldaki etkin olan mekân arayışı, sosyal kültürel ve ekonomik ilişkilerin algılanışındaki etkiyle değişime uğramıştır. Gerek bilimde, gerekse sanatın ortaya koyduğu değerlerle yeni boyutlar kazanmıştır. Henri Lefebvre, Michel Foucault, David Harvey gibi düşünürlerin mekânı sorunsallaştırmaları bu etkinin göstergesi

olmuştur. Bu düşünürlerin ortak yanı mekânı toplumsal etkileşimlerin odağında tutup, zamanla sürekliliği olması gerektiği üzerinde durmuşlardır (Markoç, 2013: 3). Mekânın yapısını “bir yer oluşturan elemanların üç boyutlu organizasyonu gösterir” şekilde açıklamıştır. Mekânın mimari için yeni bir terim olmadığını; fakat mekânın pek çok anlama gelebileceğinden de bahsetmiştir. Güncel kaynaklarda bulunan iki farklı kullanım arasında seçim yapabileceğimizi söylemiştir, bu iki kullanım; “üç boyutlu mekân” ve “algısal alan olarak mekândır (Norberg-Schultz, 1980: 20). Nalbantoğlu’na göre mekân, “modern zamanlar”a özgü içi boş bir kavramsal kalıp, soyut bir kategori/kavram” dır (Nalbantoğlu, 2008: 88-105). Fakat bütün bu tanımların yanı sıra mekânın anlamının tam olarak verilemeyeceği de belirtilmelidir. Mekânın anlamı farklı disiplin ve kişilerde farklı kullanımlar göstermiştir. Bu yüzden tam olarak anlamının açıklanamayacağı, tam olarak bir tanımının yapılamayacağı da kimi yorumlarda vurgulanmıştır.

‘Her ne kadar doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içerisinde geçen mekân kavramları birbirlerine referans verseler de bu disiplinlerin mekân anlayışları birbirlerinin yerini tutamaz ve çoğunlukla da karşıt dururlar. Her disiplinin ‘mekânı kullanma gerekçesi farklı olduğundan sabit ve değişmez bir mekân kavramı bulmaya çalışmaktansa mekâna özgü bu çeşitliliği kabul etmek önemlidir’ (Hensel, Menges, 2009).

2.2. Mekân Kavramını Etkileyen Sanat Elemanları

Sanatsasal bir yapıtı meydana getirmek için plastik sanat ilke ve elemanlarına gereksinim vardır. Sanat öğeleri, sanatın yapısını oluşturan en temel kavramlardır ve bu öğeler; Doku, Biçim-Form Leke, Çizgi Şekil ve Renktir (Gökay, 2010: 54). Bu başlık adı altında çizgi, doku, leke, biçim-form, boşluk-espas ve renk gibi alt başlıklara yer verilmiştir.

2.2.1. Çizgi

Sanatın en temel elemanlarından biri olarak çizgi; çevremizde yer alan her mekânda görmekteyiz. Sanatsal çalışmalarda farklı stillerde yapılabilen çizgiler şöyle sıralanabilir: Karayolları, telefon direkleri, ağaç dalları, , mezar taşları gibi etrafımızda gördüğümüz bir çok çeşitli çizgiler, aktüel çizgiye örnek olarak verebiliriz.. Bir nesnenin biçimini ve formunu görsel çizgilere ise kontur çizgi diyebiliriz. Bazı

çalışmalarda kullanılan çizgi ya da ruhani çizgi ise reel ve fiziksel niteliği olmayan çizgi çeşitidir.

Çizgi düzenli (formel) bir organizasyondur. Sanatsal değer ve kübist bir olgu olarak çizgi sanat eserin temelini oluşturan bir elemandır.. Varlıkları tanıtan, sınır gösteren fakat yalnız başına görünmeyen geometrik bir sanat elemanıdır (Artut, 2009: 150).

Çellek ve Sağocak (2014: 52) çizgi kavramıyla alakalı görüşlerini:

“Dalgalı eğri çizgiler yumuşaklığı çağırıştırır. Sevecen insanları düşleyelim... Yumuşak kavisler sakinliği, ani kırılmalar coşkuyu yansıtır insana. Düz, paralel çizgiler durağanlığın göstergesidir. İlişkilerdeki tekdüzeliğe, sakinliğe bakalım... Dikey çizgiler hareketi simgeler adeta...Kırık çizgiler karmaşayı yaşatır ruhumuzda. Sıklaşan seyrekleşen çizgiler; ritmi oluştururlar yüreğimizde...” sözleri ile dilegetirmiştir.

Gökaydın, (2010: 78) çizgi kavramına bir güç ögesi veya kaydeden (recording) eleman olarak bakılması gerektiğini söylerken bunun sebebinin çizginin döngüsü ve kuvveti olduğunu düşünerek çizgiyi yaşayan bir olgu olarak tanımlamıştır. Paul Klee: “Çizgiyi gezdirmek üzere almak” adlı makalesinde,

“Çizgi sanki yaşayan bir varlık gibidir. Kontrol altında tutulabilmesi için bir kılavuza ihtiyaç vardır. Onunla yola çıkmadan önce, kullanabileceğimiz çeşitli tipte çizgilere bakmak lazımdır. Çünkü çizgi bir güç kaydı gibidir. Küçük bir parça çizgi bile bizde bir heyecan uyandırır” söylemiştir. Mondrian ise “Herhangi bir ileri desen çalışması yapmadan önce çizgi dilinin öğrenilmesi lazımdır” der.

Kalemle yüzeye dik olarak bastırıldığında elde edilen iz noktadır; iz bırakma işlemi herhangi bir yönde devamlı olduğunda ortaya çıkan iz ise çizgidir (Balcı ve Say, 2003: 11). Yani çok sayıda noktanın yan yana gelmesiyle çizgi oluşur. Feldman’a (1987: 210) göre, yazma ve çizmede çizgiyle olan ortak deneyimlerden ve bir şeylerin eskizinin, kimlik belirlemede çok önemli anahtar olmasından dolayı çizgi, muhtemelen görsel unsurların en açıklayıcısıdır. Çünkü çizgi net ve kesindir, sanatçıları açık bir şekilde konuşmaya zorlar ve düşüncenin sembolüdür. Çizginin, desenin belkemiği olduğu ifade edilir (Artut, 2006: 142). Bu durumda çizgi olmadan, desenin varlığından söz edilemez ve çizginin niteliği, deseni estetik açıdan olumlu ya da olumsuz

etkilediğinden, deseni oluşturmada önem taşır. Çizgiler tipine göre düz, kırık, eğri; boyutuna göre çeşitli incelik ve kalınlıkta; yönüne göre yatay, dikey ve diyagonal; aralıklarına göre açık ve koyu değerlere sahip olabilirler ve bunlar izleyende neşe, hüzün, yorgunluk, kuvvet, kesinlik, enerji, canlılık, asabiyet gibi duyguları yaşatır (Alparslan, 2003: 35). Örneğin, bir kişinin çizgileri sakin durumdayken farklı, öfkeli ya da sıkıntılıyken farklıdır. Yani çizgilerin duyguları ifade edici gücü vardır. Bu yüzden bir sanatçının savaş ortamındaki çizgileri kesik, köşeli ve sertken; yaz manzarasında dalgalı ve akıcıdır. Bu, savaşın verdiği kin ve öfke durumuna karşılık, bir manzara karşısındaki duygusal farklılıkla ilgilidir (Özsoy, 2006: 10).

2.2.2. Doku

Sanat eserinin yüzeyini boyutlandıran ve önemli unsurlardan biridir. Doku sanatçıların çalışmalarında en fazla kullanmayı düşündüğü ve obje yüzeylerinde yaratmak istediği etki için en çok karşımıza çıkan plastik elemandır. Ayrıca yaşadığımız dünyamız nutaral bir doku kasmağı ile sarılmış durumdadır.

Çellek ve Sağocak, (2014: 150-160) doku kavramın yapısı ve çeşitliliği için düşüncelerini şöyle ifade etmektedir.

“Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısından oluşur. Görsel doku; görme yolu ile elde edilen yüzey illizyonlarına verilen addır. Dokunsal doku; dokunma ile hissedilen dokulara denir, sert ve yumuşak doku şeklinde ikiye ayrılır. Ayrıca dokular yapılarına göre şu şekilde sınıflandırılmaktadır: Doğal doku; işlevsellikle alakalıdır. Ağaç kabuğu, balık, portakal, deri vb. doğadaki tüm dokular doğal dokulardır. Yapay doku oluşturmada birim elemanı sistemleri ve matematiksel bir düzen söz konusudur. Organik dokular; Hücreye dayalı dokular örneğin kelebek kanadı, yaprak dokusu gibi doğa elemanının öz yapısını yansıtır. Kristalize dokulara; kar, tuz, buz mineralleri vb örnek verilebilmektedir. Geometrik dokulara ise geometrik elemandan hareketle oluşan bal peteği, örümcek ağı gibi dokular örnek oluşturmaktadır. Optik doku ise göz aldanması ile meydana gelmektedir. Etrafımıza baktığımızda da kentte yaşayanlar, betonun dokusu, denizin dalgası gibi değişen dokularda vardır. İnsanın dokusu tende, iç dokusu ise kasların liflerin, sinirlerin görüntüsünde, balığın dokusu de pullarında bulunmaktadır.”

Doku, yapıları açısından birbirine benzer biçimlerin aynı yönde tekrarlarından oluşan, görme ve dokunma gibi duyularımızla kavrayabildiğimiz yüzeysel etki ögesidir (Balcı ve Say, 2003: 66). Dokunun ortaya çıkmasını sağlayan en önemli unsur ışıktır. Işığın geliş açısı, dokulu yüzeylerde değişik değerler oluşturur (Gökaydın, 2002:

89).Doğamız doku bakımından oldukça zengindir. Timsah, kaplan, kelebek, böcek gibi çeşitli hayvanların derileri, ağaç gövdeleri ve kabukları, kiremitlerin dizilişi bu zenginliğe örnektir (Artut, 2006: 144). Boydaş'a (2007: 19) göre, doku en çok ihmal edilen sanat elemanıdır. Doku niteliği bakımından, Van Gogh'un eserleri çok zengindir ve bazı sanatçılar eserlerine kâğıt, kumaş gibi nesnelere yapııştırarak doku elde etmektedir.

Göz ile görünen her nesnede kendine özgü bir dışsal yüzey dokusu vardır, kendine has bir takım çizikleri, çıkıntıları, yarıkları mevcuttur. Nitekim ritmik mozaik süslemeleri, halı, hasırlar ve gazete gibi varlıkların dokularını hissedemeyiz, ancak algılayabiliriz, görebiliriz. Bunlara görsel doku da denilebilir. Seramikte kullandığımız birçok varlıkta bir yüzey yerine mekân içinde o mekânı belirten parçaların üç boyutlu örgüsü ile mekân dokusu (structure) mevcuttur. Mimarlıkta yüzeylerde ve mekân çok önemlidir (Artut, 2009: 155).

2.2.3. Leke

Leke; bir objenin yüzeyinde meydana gelen görülen ve hissedilen doku ve renk tonlarının değişmesi olayı olarak nitelendirebiliriz (Atmaca, 2014: 47). Plastik sanatlarda nesnenin yüzeyine bağdaşık şekilde sadece bir renk tonu kullandıktan sonra elde edilen yüzeysel örtüdür (Sözen ve Tanyeli, 2007: 147). Atalayer, (1994: 151) lekeyi naturalist görünümünün, sanat eserinin dışsal estetiği ile bir araya gelerek ışık-gölgenin boyutu, yüzeyimsi ve evren çizgilerinin, dokuların bütünleşmiş dışsal algısı ve ifadesini lekesele ortaya koymaktadır..

Desen çizgi ile tasarımı yapıldıktan sonra uygulaması ışık-gölge kullanarak. Desenin kütleli ve boyutu daha görülebilir düzeye gelir. Koyu-açık değerlerin desene eşit bir biçimde uygulanması, yapının boyutsal görünmesine yardımcı olur (Artut, 2009: 159). İstedığımız nesnenin yüzeyine sanat elemanları ile lekesele olguyu uygulamak mümkün olabilir. Özellikle renk tonlaması ile objede lekeli bir etki meydana gelebilir.. Ayrıca leke farklı ürünler ile örtmesidir ve en ilgi çekici ifade elemanıdır (Atmaca, 2014: 47). Leke türleri şöyle biçimde sıralayabiliriz: a) Düz Lekeler: Objenin yüzeyine düz biçimde uygulanmasıdır. b) Dokulu Lekeler: Nesnenin doku yapısına göre verilen,

yedirmeli veya darbeleri tekniklerdir. c) Çizgili Lekeler: Yüzeyin çizgiler ile taranmasıdır d) Noktalı (Puantilist) Lekeler: Objenin dış yüzeyine noktalar uygulayarak yapılan leke çeşitidir (Atalayer, 1994: 152).

Leke plastik sanatlar ögesi olarak yoğun bir şekilde ressamın eserlerinde uyguladıkları bir sanat ögesidir. Tabiatın bir ağaç kabuğunun yüzeyinde ya da tüm nesnelerin üzerinde görmemiz mümkündür. Edeer (2015: 64-65), canlı, açık yüzeydeki koyu alan ya da koyu bir yüzeydeki açık alanın lekese bölge şeklinde belirtmektedir.

2.2.4. Biçim-Form

Biçim, yaratıcı doğa veya insanın kendisini objesine ifade etmek amacıyla şekillendirdiği düzenektir. Bu yapıda düzeni kuran, düzene maruz kalanın bilincini yönlendirir veya onda kendi açısından anlamlı olan bir bakış açısı oluşturur (Konak, 2017: 7). Bir tasarımın konusuyla büyülenmek kolaydır ve bu nedenle temel şekiller unutulur. Bir tasarımcı, şekilleri noktalar, elmalar, portakallar veya harfler gibi görünse de onları şekiller açısından görme ve düşünme yeteneğini geliştirmelidir. Şekil tip ve imgede, soyutlamada ve gerçekçilikte aynı zamanda figür ve zeminde görülmektedir (Arntson, 2012: 49). Fearing, Mayton ve Brooks (1986: 23) biçim üzerine şöyle şöyle ifade etmişlerdir. *“Genellikle şekli iki boyutlu olarak düşünürüz, örneğin kâğıttan kesilen bir elin taslağı. Bununla birlikte, ışık bir nesneye vurduğunda vurgular ve gölgeler yapar. Daha sonra üç boyutlu şekli görürüz ve biz buna form deriz”*. Ocvirk ve Stinson (2015: 47) *“Biçim terimi; toplam kompozisyon düzenini ve bu düzenlemeyi elde etmek için kullanılan yöntemleri ifade eder.”* bu biçimde bir ifade ile formu açıklamışlardır. Resim sanatında çok güçlü sanat öğelerinden biri olan form ayrıca objeleri ve pezajları algılama sürecinde yardım eden önemli sanat elemanıdır (Erbay, 2007: 21).

Biçim, genişliği ve yüksekliği olan alanlardır ve bir varlığın dış çizgileri bakımından niteliğidir. İki ya da üç boyutlu olabilen biçimler, resimlerde genişlik ve yükseklikten ibaretse iki boyutludur. Ancak genişlik ve yüksekliğin yanı sıra derinlik etkisinin kazandırıldığı biçimlerde üç boyut devreye girdiğinden buna form denir (Yılmaz, 2007: 29-30). Formun iki önemli özelliği kütle ve hacimdir. Bu doğrultuda çember biçime, küre ve futbol topu da forma örnektir (Boydaş, 2007: 20).

Biçimler geometrik, serbest, köşeli ve yuvarlak olmak üzere çeşitli başlıklar altında incelenebilir. Geometrik şekillerin sınırları bellidir ve kare, daire, dikdörtgen, üçgen, geometrik şekillere örnektir. Fakat serbest şekiller sınırsızdır. Bu biçimlerin yanı sıra çok fazla biçim çeşidi vardır. Bunlar serbest, durgun, dinamik, simetrik ve asimetrik görünümlere sahip olabilirler (Artut, 2006; Buyurgan, 2007; Yılmaz, 2007).

2.2.5. Boşluk-Espas

Boşluk mekân olgusunun oluşumunda en önmeli sanat elemanıdır. Boşluğun var olmadığı yerde mekân ve mekânlaşma kavramında söz etmek imkânsızdır (Konak, 2017: 18). Berger, sanatçıların çizmeye çalıştıkları olgunun, bir bir objelerden çok, onların arasındaki “görünmez boşluk” var olduğunu söyler. Ona göre, renklendirilen lekeler ile bütünlüğü oluşturabilecek tek şeyin espas kendisidir, kompozisyon değil. Espas var olmadan eserin içindeki her tonun, çizginin şeması çıkarılsa dahi eserineksik kalacağını söyler.

“Kırk yıl boyunca yaptığın resimlerine bakıyorum; ... ve her birinde ortaya çıkarıp bize göstermeye çalıştığın bir yaratık seziyorum. Geriye bakarak tabii. O zamanlar bunu düşünmemiştim. İnsanın ancak yarattığın karnına kulağını dayadığında duyabileceği kıpırtılar ve mırıltılarla dolu yeni manzara resimlerin sağladığı bu aydınlanmayı. Tüm ressamların avlayıp durduğu boşluk-yaratık...” (Berger, çeviri, 2011:23).

Bergson, boşluğun özgün bir gücü olduğunu dile getirir. “Bir uzamın varlığından söz etmekle, homojen ve boş bir medyuma işaret etmiş oluruz. Uzam sonsuz ve bölünmezdir, hiçbir kompozisyona veya dekompozisyona benzemeyen bir çeşitlilik sunar. Bu nedenle onun algılanması değil, hissedilmesi söz konusudur. Algılanan, genişleyen renk, yüzey gerilimi, yüzeyi bölen çizgiler gibi elemanlardır. Espas, tüm kompozisyonun içinde olduğu, homojen, boş ve değişmez bir alt yapıdır ve duyular kadar, akıl yoluyla da algılanır” (Harrison, Wood, çeviri, 1996: 141-142).

“Mekân (uzam, derinlik, boşluk), bir nesnenin etrafındaki, altındaki, arasındaki, içindeki alandır” (Özsoy ve Alakuş, 2009: 82). Hava denilen nesnelere dışında kalan bölüm veya içinde nesnelere yer aldığı bir boşluk olmayan mekân, “nesneyi görme biçimidir. Çünkü görme alışkanlığı zihinsel bir yeti olmakla beraber, öncelikle mekânı algılamaktır. Bu algılama sürecinde figür mekânla, mekân da figürle vardır.

Görünmeyen varlığı, onun doğrudan resmedilebilirliğini zorlasa da mekân, kendisi dikkate alınarak resmedilen nesnelere aracılığıyla var olmaktadır (Ergüven, 1992: 47). Mekân algılamasının oluşumu ise şu şekilde açıklanabilir: Düz bir alana direk ya da ağaç gibi bir cisim dikilir ve gözlemci bu nesnelere yaklaşır. Gözlemci cisimlerden uzaklaştığında, cisimler görülemeyecek kadar küçülür ve algılanamaz hale gelir. Burada, gözlemci ve cisimler arasından doğan uzaklık ilişkisi algısalıdır. Gözlemci cisimden uzaklaştığında cisimler yok olmaz, sadece algılar cismin görünmemesine sebep olur. Cisimlerin sayısı artırıldığında ise hem cisimlerle cisimler, hem de cisimlerle gözlemci arasında iki farklı, çift yönlü ilişki ortaya çıkar. Bu ilişkiler ölçülebilir ve algılanabilir. Dolayısıyla mekân, öğeler arasındaki ilişkilerin toplamıdır (Alparslan, 2003: 57). Kompozisyona yerleştirilen nesne ve figürler arasındaki mesafe arttıkça, izleyen bunları bir bütün olarak algılayamayacağından mekân hedeflediği amaca hizmet edemeyebilir. Resimsel mekânda sanatçılar üç boyutlu bir mekân yaratılmasını yarattığından, bu mekân gerçek derinlik hissi yaratmaktadır. Böyle bir görsel derinliği göstermek için sanatçının resimlerinde ön plan, orta plan ve arka plan bulunur. Ön plandaki nesnelere seyirciye yakın olan nesnelere, orta planda biraz daha uzak nesnelere, arka planda ise gökyüzü, uzak tepeler ve dağ sıraları vardır (Özsoy ve Alakuş, 2009: 83).

Kompozisyonun ve konunun etkili çalışabilmesi için mekânın, boşluk ve doluluğun iyi ayarlanması gerekir. Çalışılan yüzeyin her kısmı doldurulursa çalışmanın etkisi azalır (Buyurgan, 2007: 113). Gündelik yaşamımızda da durum aynı şekildedir. Evinde eşyalara yer belirlemeye çalışan biri, eşyaları evin içerisine gelişigüzel, anlamsız ve amaçsızca yerleştirdiğinde evde dolaşılacak alan kalmaz ve düzensizlikten dolayı ortaya çıkan görüntü göze hoş gelmez. Ancak eşyalar düzenli bir şekilde yerleştirilirse, boş alanlar hareket etmeye olanak tanıyacağından, mekân dinlendirici olabilir.

2.2.6. Renk

Renk olgusu resim sanatında plastik değer açısından en fazla önem teşkil eden sanat elemanlarından biridir. Sanatçılar her dönemde rengin resim üzerindeki etkisini çalışmalarında en çarpıcı örneklerle kullanmışlardır. Rengin tanımını yapabilmek için öncelikli olarak ışığın ne olduğunu bilmek gerekir. Çünkü renkler Fizikçi Isaac

Newton'un 1676 yılında yaptığı deneyle ortaya çıkmıştır. Newton güneş ışığını karanlık bir odaya sızdırarak ışığı üçgen bir prizma çubuktan geçirmiş ve güneş ışığındaki kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert (koyu mavi) ve mordan oluşan yedi rengi ayırtmıştır. Bu ışık, prizmadan yeniden geçirildiğinde ise yine güneşteki beyaz ışık elde edilmiştir (Aksoy, 2006: 49).

Renk, kırmızı, sarı ve mavi gibi temel renklerin adına atıfta bulunmaktadır. Bu renkler, fizikte düşünülen ışık tayfının renklerinden farklıdır. Çünkü fizikteki ışık tayfı, bu renklerin ayrılmasından meydana gelen kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit mavisi ve mordan oluşur. Ana renklerin karıştırılmasıyla turuncu, yeşil ve mor ortaya çıkmaktadır. Tamamlayıcı renkler, birbirine zıt olan renkleri ifade eder. Zıt renkler, renk çemberinde birbirlerinin karşısındadırlar. Daha temel bir anlatımla, bir rengin oluşumunda hangi renk yoksa o rengin zıttı, rengin oluşumunda rol oynamayan diğer renktir. Örneğin, yeşilin oluşumunda kırmızı yoktur. Dolayısıyla yeşilin zıttı kırmızıdır. Ayrıca insan, kırmızı görüntü sonrası yeşil; yeşil görüntü sonrası kırmızı görmektedir. Kırmızı ve yeşil yan yana geldiğinde ise, yeşil daha yeşil ve kırmızı daha kırmızı görünür. Yan yana gelen zıt renkler, birbirlerinin görüntülerini güçlendirirler. Zıt renklerin karışımından gri ya da çamur gibi bir renk oluşur ve bu renkler birbirlerini yok ederler. Ayrıca renkler bizlerin kan, ateş, gökyüzü ve buzla ilişkisinden dolayı, sıcak veya soğuk olarak adlandırılır. Kırmızı, sarı ve turuncu sıcak renklerdir; mavi, yeşil ve bazı morlar ise soğuk renklerdir. Fakat bu renkler bazı durumlarda farklı algılanabilirler. Örneğin sarı ve yeşil, turuncunun yanında soğuk olabilirken, mavinin yanında sıcak olabilmektedir (Feldman, 1987: 227-229). Bu doğrultuda ana renkler, ara renkler ve tamamlayıcı (zıt) renkler şu şekildedir:

- a) Sarı + Kırmızı = Turuncu
- b) Kırmızı + Mavi = Mor
- c) Mavi + Sarı = Yeşil (Aksoy, 2006: 51)

Burada ana renklerin birleşimiyle oluşan ara renkler, eşitliğin diğer tarafında kalan kısımda gösterilmiştir. Ana renklerin bir araya gelmesiyle oluşan ara renklerin

tamamlayıcısı, eşitliğin dışında kalan diğer ana renktir. Örneğin, sarı ve kırmızının birleşiminden oluşan turuncunun tamamlayıcı rengi mavidir. Aynı şekilde kırmızı ve mavinin birleşiminden meydana gelen morun tamamlayıcı rengi sarı, yeşilin tamamlayıcı rengi ise kırmızıdır.

Tamamlayıcı renkler yan yana geldiklerinde birbirini iterek insanın gözünü rahatsız ederler. Ancak her bir renk, bir diğerini belirgin hale getirir. Doğaya bakıldığında tamamlayıcı renkler birçok varlıkta bulunur. Kırmızı karanfilin yeşil yaprakları, mor menekşelerin sarı tohumları, mavi gökyüzünde günbatımı sırasında oluşan turunculuk tamamlayıcı renklere en güzel doğal örneklerdir (Balcı ve Say, 2003: 30).

Renklerin şekillere göre kullanımı onların etkilerini değiştirmektedir. Üçgen gibi sivri uçlu şekillerle sarı gibi keskin bir renk, daire gibi şekillerle ise mavi gibi yumuşak ve derin bir rengin kullanımı ahengi doğurur (Kandinsky, 2001: 84). Kompozisyon kurmada çok önemli bir yeri olan renk, bütünlüğü sağlayan ciddi elemanlardandır. Kompozisyonda bütünlük, resimde baskın (dominant, hâkim) bir rengin bulunmasıyla sağlanır. Yüzeyde en fazla yer kaplayan renk ise baskın renktir (Balcı ve Say, 2003: 36).

Bir sanatçı için renk, bir anahtar ve bir dildir. Sanatçının bir yankı yapmasına yardımcı olur. Bazen bir gölge, bazen de bir form elemanı olarak ifade gücünü yükseltir ve salt anlatım unsuru olarak eserde rol alır (Artut, 2009: 156).

2.3. Resim Sanatında Mekân Kavramını Etkileyen Sanat İlkeleri

Plastik sanatların meydana gelişinde mühim bir konumda yer alan sanat kaideleri, sanat öğelerine katkıda bulunan ve onların düzenlemelerine olanak yaratan sanatsal kurallardır.. Temel tasarım kaideleri çoğu zaman, vurgu, oran-orantı ve ölçek, tekrar-ritim, birlik, denge vb şeklinde yer alır (Sayre, 2013: 151).

Bir eserin arka yapısını oluşturan tabakadır ve kompozisyonun arka yapısı daha çok eleştiri ile ilgilidir. Sanat elemanlarının sanat ilkeleri çerçevesinde düzenlenmesiyle kompozisyon oluşur ve eserde birlik meydana gelir. Kompozisyon oluşturmada sanat

ilkelerinden yararlanma süreci, yazarların eserlerini organize etme sürecine benzetilebilir. Bir yazar da duygu ve düşüncelerini başkalarına ifade etmek için kelimeleri düzenleyerek, cümle ve paragraflara dönüştürür (Boydaş, 2007: 15-16).

Feldman'a (1987: 234) göre bireysel, sosyal ve fiziksel amaçların ötesinde sanat eserinin temel amacı, sanat elemanlarının etkili şekilde düzenlenmesidir. Sanat ilkeleri, sanat eserinin neden ilgi çekici veya sıkıcı olduğunu açıklamak için bizlere biraz bilgi verebilir ancak özel durumlarda sanat elemanlarının düzenlenmesini açıklamakta sınırlı kalabilir. İlkeleri sanat eleştirisi yapmak için gerekli araçlar olduğundan faydalıdır.

Kompozisyonun organizasyonu aşamasında, sanat elemanları çerçevesinde kullanılan sanat ilkeleri şunlardır: Denge, vurgu, ahenk, ritim ve hareket, oran-orantı, zıtlık (kontrast) ve birlik-bütünlük (Özsoy ve Alakuş, 2009: 83-84).

Bu başlık altında ritim, denge, hareket, vurgu, oran-orantı ve birlik gibi alt başlıklar bulunmaktadır.

2.3.1. Ritim

Varlıkların ya da şekillerin oran-orantı, form, renk tonu ve dokusal örüntülerinin tam manasıyla benzer şekilde olduğu, bu nedenle boşluk ya da yönlerin farklı biçimde uygulanması olayı örüntü olarak açıklamaktadır. Gene tekil formlar uygulamadan, bütünsel şekil gruplarıyla meydana gelebilmektedir (Güngör, 2005: 107). Yineleme çoğunlukla sıradanlığı meydana getirir. Benzer şeyin tekrarlandığını gördüğümüzde, monoton bir durum söz konusu olur.

Tasarım evresinde meydana gelen, sanatsal objede boşluk, ritim veya öge farklılığı şeklinde belirtilen tekrar, beraberinde döngüsel his meydana getiren ve tekrardan oluşan bir düzenleme kurgusudur (Atmaca, 2014: 71). Bir diğer anlatımda da ritim kavramı konusunda Demir (1993: 111), şöyle ifade etmiştir: *“Güncel hayata baktığımızda, hemen her şeyin ritimsel bir düzen içinde olduğunu görebiliriz. Kalbimizin çalışması, mevsimler, gece-gündüz, nefes alıp vermemiz, makinaların çalışması, kuşların kanat*

çarpması, giysilerdeki motiflerin dizilişi ritimsel oluşumlardır.” Söyleyerek hayat akışındaki ritimsel özellikler gözden geçirilmiştir..

Hayat kaynağımız olarak yaşamımızın tüm kesitlerinde ritim her zaman var olmuştur. Solunum sistemimizde ve kalbimizin hızlı atışlarında, yürüyüşümüzde, doğa olaylarının hepsinde bir ritimsel olgu oluşur. Ritim plastik sanatlarda sanat elemanların farklı biçimlerde yinelerek kurgulanmasıdır (Üner, 2013: 146). Temel olarak müzik, dans ve şiir için kullanılan ve zaman ölçümüyle bağlantılı olan ritim kelimesi, resim sanatında görsel öğelerin birinin ya da daha fazlasının, alan içinde düzenli olarak tekrar etmesi ya da düzenlenmesi anlamına gelir (Feldman, 1987: 244).

Tekrarlar sonucu çeşitli ritim türleri ortaya çıkar. Bunlar düzenli, değişken, akıcı, ilerleyen, tesadüfi vb. ritimlerdir. Ancak ritim sadece tekrarlar olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü farklı öğelerin ara boşlukları, yönleri ve renkleriyle de ritim oluşturulabilir (Balcı ve Say, 2003; Boydaş, 2007). Ritimleri çekici ve aktif hale getirmek için çeşitliliğe gidilerek, monotonluktan kaçınılabilir (Özsoy ve Alakuş, 2009: 83).

2.3.2. Denge

Denge, fizik ve mühendislikten alınmış bir kelime olup, çeşitli alanlarda farklı kullanımlara sahiptir. Mimaride, genellikle ayar ağırlıkları ve gerilmenin konusu; fizikte, enerji korunumu yasasında bulunan şey; biyolojide, hayvan nüfusu ve yiyecek desteği arasındaki ilişki; sanatta ise fizik ve mühendislikten alınan ağırlık, vurgu ve istikrar gibi algısal anlamlara bürünür (Feldman, 1987: 240).

Resimde denge, sanat elemanı ve ilkelerinin kompozisyonun düzenini bozmayacak şekilde dağılmasıyla oluşur (Balcı ve Say, 2003: 36). Çevreye bakıldığında sayısız denge örneği görülür. Bunlardan birisi insan vücududur. İnsan vücudunu ortadan ikiye bölen hayali bir çizginin olduğunu düşünüldüğünde, denge ekseninin iki tarafına ağırlıkları dağıtarak oluşur (Çağlarca, 1999: 39) İki tür denge bulunur: Simetrik ve asimetric denge. Feldman'a (1987: 241) göre simetrik denge, denge türlerinin en kolayıdır. Simetri, muhtemelen insan vücudunun iki taraflı olmasından dolayı doğal bir

çekiciliğe sahiptir. Ayrıca simetrik dengeyi anlamak için çok az algısal çaba gerekir. Simetrik dengeden daha zor olan asimetrik denge ise zevk almayı sağlar. Fakat asimetrik denge direkt çalışmaz ve algısal performans bakımından daha çok çaba ister.

Denge, terazinin iki kefesindeki denklik gibi düşünülebilir. Terazi kefelerinin aynı hizada olabilmesi için her iki kefedeki bir kilogram elmanın olması yeterlidir. Ancak burada elma sayılarında neredeyse eşitlik söz konusu olur. Ancak bir kefeye elma, diğer kefeye erik yerleştirildiğinde, ağırlıklarda denklik olmasına rağmen meyve sayısında gözle görülür bir farklılık olacaktır. Yüzey üzerine yerleştirilen biçimlerin ilişkisinde, bu denklik anımsanabilir. Sanatçı eserinde denge ilkesini öyle bir sağlamalıdır ki herhangi bir sanat elemanı, eserin bir bölümünde eserlerine göre; sanat eserinin özelliğine göre daha fazla kullanılmış olmasın (Gökay, 2010: 85).

Kompozisyonda dengeye çeşitli yollarla gidilir. Kompozisyonda denge dik ve yatay çizgilerden oluşur. Kırık, tek yönlü ve eğik çizgiler dengeyi bozar. Bir kompozisyonda öğeler arası uzun-kısa, ince-kalın, sert-yumuşak, yuvarlak-köşeli, açık-koyu, simetrik-asimetrik, açık-kapalı, parlak ve mat ilişkileri olmalıdır. Kompozisyondaki biçimler arasındaki büyüklük- küçüklük ve bu biçimler arasında yön bakımından dikey-yatay, diyagonal ve çaprazlık ilişkisi, nesnelerin açıklık koyulukları dengeyi sağlayan diğer önemli unsurlardır. Bunların yanı sıra kompozisyonda renk açısından da bir denge sağlanmalıdır (Artut, 2006: 114). Renk dengesi, kompozisyonda yer alan büyük parçalardaki zayıf renklerin küçük parçalardaki güçlü renklerle dengelemesiyle oluşmaktadır (Alparslan, 2003: 57).

2.3.3. Hareket

Sanat eserinde hareketsizliği ortadan kaldırmak için hareket kaidesini uygulayarak; seyircinin bakış açısını istenilen yere çekilmesi sözkonusudur. Bu döngüsel olay, çizgiyle, renk tonları, formlar belli ritim yaparak gerçekleşir. Döngüyü meydana getirmenin farklı yöntemi de hayallerin tekrarlarını sağlamaktır (Öztuna, 2007: 39), hareket kaidesinin uygulanmasına dair şöyle belirtilmiştir:

“Çevremize baktığımızda, yaşantımızı yönlendiren işaretler sistemi etrafımızı

kuşatmıştır. Trafik işaretleri, gitmek istediğimiz yere bizleri götürürken; hastanelerde kullanılan yönlendirme işaretleriyle yaşadığımız sağlık sorunuyla ilgili birime yönlendiriliriz. Tasarımda kullanılan görsel dili anlayabilmek için kullanılan her öğenin birbiriyle ilişki içinde olduğunu kavramamız gerekir.”

Tasarımda yer alan tüm görsel döngüler ritmik bir özelliğe sahip değildir. Bazı zamanlarda bir eserin tinsel durumunu etkisi altına alan güçlü bir döngüsel yöntemler mevcuttur. Bazı zamanlarda ise odaklanmış tam ortaya doğru yol alan bir döngüsel yol var olur. Döngü duyarlılığı, yukarıya doğruçikan düşey biçimden var olacağı gibi diyagonal eğrilmek veya sarmal hareketlerden oluşabilir (Chapman, 1992:55).

Ocvirk, Stinson vd. (2013: 83) hareket ilkesini anlatırken şu ifadelerle tanımlamışlardır;

“Birçok izleyici bir sanat yapıtına bakarken bir tura çıkarılmakta olduğunu farketmez. Tur rehberi ise görsel patikalar boyunca gözü yolculuğa çıkararak dinlenme alanları kuran sanatçıdır. Sanat yapıtının görsel patikaları dikte etme yöntemine hareket denmektedir.”

Ocvirk, Stinson vd. (2013: 83) itina ile ritimlerin ve zarafet değişimlerin görsel döngüsünü düzenlemenin bir kısmından ötekisini cazipleştirmesi tanımlanırken bununla beraber ressamın düzenlemedeki yüzelsel görsel efektlerin sanatsal boşluğun içine doğru gittiğini dile getirmektedir.

2.3.4. Vurgu

Vurgu, anlatılmak istenenin daha iyi ifade edilmesi için dikkatlerin bir noktada yoğunlaşmasını sağlar (Buyurgan, 2007: 121).

Resim yüzeyinde vurgu değişik şekillerde yapılabilir. Bunlardan biri, eserde bir elemanın baskınlığı ve diğer elemanların onun emrinde olmasıyla sağlanır. Baskın olan eleman ön plana çıkarak izleyenin dikkatini çeker. Kimi zaman da yüzeyde bir ya da birkaç odak noktası belirlenerek bu özel alanlar vurgulanır (Boydaş, 2007: 22). Zaten gözümüz herhangi bir alanın merkezine doğru yol alır. Bazı bölgelerdeki objeler daha çok ilgimizi çekebilir. Çoğu portre resminde baş, tuvalin ortasının biraz daha yukarısında kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu bölgede baskın faktör uyumlu çizgi ve formların yaydığı ışık olduğundan, göz, tıpkı güneşin gözlerimizi yaktığını bildiğimiz

halde ona bakmak istediğimiz gibi, bu noktaya bakmak ister. Bu ışıklı alanlar genellikle etrafını çevreleyen koyu alanların varlığından dolayı daha baskın görünür (Feldman, 1987: 236).

2.3.5 Oran-Orantı

Oran, bir objenin parçacıklar ve tümü arasında olan durumuna veya bir obje ve etrafındaki ilişkisidir (Sayre, 2013: 164-166). Oran-orantı, parçaların birbiriyle ve tüm parçayla arasındaki boyut ilişkisidir. İki bin yıldan daha fazladır, mükemmel orantının kuralları belirlenmeye çalışılmıştır. En eski kural “Altın Oran”dır. Bizler ekonomi, iklim ve sosyal yaşam farklılığından dolayı, Eskimoların oranlarında kendimizle çok az benzerlik bulabiliriz ya da hiçbir benzerlik bulamayız. Bu durum zaman ve mekân farklılığından kaynaklanmaktadır ve böyle bir durumda oran-orantı hakkında yargıda bulunabilmek için evrensel bir kurala ihtiyaç duyulmaktadır (Feldman, 1987: 248-249). Oran-orantı ilkesi vurgu ilkesiyle ilişkilidir. Çünkü eserde izleyicinin dikkatini çekmek istenilen noktadaki biçim, diğer biçimlere göre daha büyük yapılır ve izleyicinin gözü otomatik olarak baskın şekle kayar (Boydaş, 2007: 26) Kompozisyondaki orantısız nesnelere ise gözü rahatsız eder ve estetik görünüşten uzaktır (Ayaydın, 2009: 121).

2.3.6. Birlik

Görsel düzenlemede belki de tek prensip birliktir. Diğer ilkeler bunu, muhtemelen farklı yollarla başarır. Bireyler olarak bir sona sahip olmamızdan dolayı, görsel deneyimlerimizi de diğer şeylere hareket edebilmek için sınırlama ve sonlandırma ihtiyacı duyarız. Birliği oluşturmanın temel sebebi de sonsuz olamamamızdır. Sanatçı, sanat eserinin bütün görülebilmesi için eserin parçalarını düzenler. Bu düzenleme çabası başarısızlıkla sonuçlanırsa, eser yarım kalacağından, izleyenler esere bakmayı keserek eserle aralarındaki iletişimi koparırlar. Bu yüzden sanatçı, eserini düzenlerken birlik yaratmayı başarabilmelidir. Birliği yaratmada en önemli unsur ise baskınlık, yani vurgudur (Feldman, 1987: 236). Kompozisyonda hakim rengin olması, bir rengin birkaç yerde kullanılması, çok çeşitli renkler kullanmak yerine az çeşit renk; çok sayıda değer (valör) kullanmak ve sanat elemanlarını, sanat ilkeleri

doğrultusunda kullanmak da estetik bütünlük oluşturulabilir (Alparslan, 2003; Buyurgan, 2007; Yılmaz, 2007).

Gestaltçı yaklaşımın da birliğe önem verdiği söylenebilir. Çünkü Gestaltçı yaklaşım, “Bütün, tüm parçaların toplamından büyüktür.” düşüncesini savunmuştur. (Küçükahmet, 2006: 33). Yani parçaların hem kendi içlerinde uyumları hem de bütünle uyumları olmalıdır. Parçalar arası etkileşim sonucu ortaya çıkan uyumlu bütünün, bu yaklaşıma göre daha anlamlı olduğu söylenebilir.

Bir eserde birliğin olup olmadığı, eserin izleyen üzerinde bıraktığı etkiden anlaşılabilir. “Eserde sağlanan bütünlük, insanı yarım kalmışlık hissinden uzaklaştırır” (Ayaydın, 2009: 122). Dolayısıyla, eser izleyeni rahatsız ediyorsa birlik sağlanamamış demektir.

2.4. Resim Sanatında Mekân Olgusunun Tarihsel Gelişimi

Tarih öncesi çağlarda yaşayan ilkel insanların daha sonra primitif sanat olarak adlandırdığımız çizimlerin olduğu farklı kaynaklarla kanıtlanmış ve bilgileri günümüze kadar ulaşmıştır. O dönemin insanı duvara doğal malzemeler yoluyla yaptığı resmi sanattan çok farklı amaçlarla çizmiş veya boyamıştır. Tarihin başlangıcından beri ilk olarak adlandırılan çizim örneklerine Lascaux ve Altamira mağaralarında karşılaşmıştır. Buradaki resimlerin yapılma amacı süslemeden uzaktır. İlkel insanlar bu resimlerde gösterilen hayvan figürlerini, üzerinde hak sahibi olma veya onların güçlerine ulaşmayı hedefledikleri için çizmişlerdir. Başka bir deyişle resim yapma eylemi burada gerçek ötesi, tinsel bir boyut kazanmaktadır. Gombrich bunu “*İmgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. İlkel toplulukların kafasını anlamaya çalışmadan; onları, imgeleri, bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan sanatın bu yabansı başlangıçlarına girmeyi umut edemeyiz*” (Gombrich, 1997: 20) sözleriyle açıklamaktadır.

Mağara duvar resimlerinin bazı kesitlerde üst üste çizildikleri dikkati çekmektedir. Bu üst üste çizilme hali hayvan motiflerinin ön-arka ilişkisi içerisine girmeleri sonucunda onları bir mekâna sokmaktadır (Ergen, 2011, 19). Resim sanatında

resim ve mekân durumunu iki boyutta incelemek gerekir. Birincisi resmin bulunduğu (mağara duvarı, müze vb.) mekândır. İkincisi ise Rönesans’la (perspektifle) ortaya çıkan resimdeki mekândır. Rönesans sonrasındaki süreçte izleyici açısından, iki boyut karmaşık şekilde birbirine geçerek, bütünleşerek aynı zeminde buluşmuştur (Mert, 2007: 10).

Mağara iç duvarlarına çizilmiş ilk görseller, resim sanatı ile mekân arasındaki ilişkisinin ilk örnekleri olduğunu diyebiliriz. Resmin yer aldığı mağara duvarı uzamının bir parçasıydı. Resmin mekânla birincil ilişkisi, taşınabilir bir yüzey haline gelinceye kadar sürdü. Yapıtın taşınabilirliği, resim ile mekânının bir başka bağlamda ilişkisini de gündeme getirmiştir. Resmin mekânla kurduğu ilk ve uzun süreli ilişkisi, sanatın yaşamın organik bir parçası olarak var olduğu bir süreci kapsamaktadır. Resmin içinde yer aldığı bağlamla oluşturduğu açılım dizgesi aslında bireyin evrenle olan ilişkisinin izdüşümü olarak görülebilir. Bu izdüşümünün, anlamsız, uyumsuz, bilinmezlik özellikleri, kaotik durumda bulunan dünya karşısında aynı dağınıklığı yaşayan insanın, kendi bütünlüğünü kavradıkça bir özne birliğine ulaşmasını sağlamaktadır. Kavrama, kurma ve oluşturma eylemselliğinin bütününde, en önemli boyut, “oluş “un gerçekleştiği mekândır. Bu mekânda (duvar yüzeyinde) gerçekleşen resim, bireyin gerçekliğindeki dönüşümün karşılığı olarak düşünülebilir (Mert, 2007: 10).

Yüzeysel mekân oluşumları, iki boyutluluk, insanlığın resimsel faaliyetlerinde gündemde olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde yoğun resimsel faaliyetleri olan uygarlıklardan önemlilerden biri Mısır medeniyetidir. Kendine özgü bakış açısıyla tüm sanat tarihini etkilemiş olan Mısır sanatı hem doğaya bağlı, hem de görüleni olduğu gibi aktarmaktan uzak bir tutumu bir arada barındırmaktadır. Amaç, anlatılmak istenen en sade ve anlaşılır haliyle resmetmektir. Gombrich’in şu saptamasını belirtmek yerinde olacaktır. “*Sanatçının görevi, her şeyi, an açık ve kararlı bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, rastgele seçilmiş bir görüş açısından doğaya öykünmüyor, resmedilmesi gereken her şeyin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uyarak, her şeyi belleğinden çıkarıyordu*” (Gombrich, 1997: 34).

Tabiat vasatıyla, kendine özgün bakış açısına sahip olan Mısır sanatında, söylemek istenen düşüncenin temel noktası, resim yüzeyine egemen konumda yani

öteki elemanlara göre büyük çizilmektedir. Derinlik anlayışının olmadığı bu mekân tasarımlarında hedef konuyu en net şekilde aktarmaktır. Sonuç olarak, her ne kadar derinlik ve geriye giderken nesnelerin küçük gösterilmesi durumu ele alınmasa da; doğa, figür ve insan üretimi objelerin belirli bir alanda birbirleriyle ilişki içerisinde gösterilerek mekânı oluşturmaları ve bunun en net şekilde anlaşılır halde resmedilmesi sanat tarihinde mekânı incelerken karşılaşılan ilklerden biri olarak gösterilebilmektedir (Ergen, 2011: 20).

Mekânın tarihsel gelişimde Mezopotamya medeniyetlerin yanı sıra Avrupa da gelişen sanat faaliyetlerinin temel kırılma noktalarından birisi de Rönesans dönemidir. Rönesans kelime anlamı, Ortaçağlardan modern dünyaya geçişin tümünü ifade etmek için kullanılmaktadır. “*Yeniden Doğuş*” anlamına gelen Rönesans, özgür yansıtma ve ifadenin yeniden canlandırılmasını hedefler. Gombrich “*Sanatın Öyküsü*” adlı kitabında Orta Çağ’ı, bir ‘ara Çağ’a benzetmektedir. Bu ara dönemden sonra Rönesans, doğa gözlemi açısından klasik döneme geri dönüş, yeni buluşlar bakımındansa yeniçağa doğru büyük bir adımdır (Ergen, 2011: 20). Rönesans ile ortaya çıkan bilimsel perspektif resimde ve mimaride devrimci arayışları ve sonuçları beraberinde getirdi. “*Ortaçağın dikey Gotik hattı yerine, yatay hat geldi. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevi yapı tarzı ortaya çıkıyordu*” (Turani, 1983:330).

14. yüzyılda, resim sanatı alanında mekânın gösterilmesi ve derinlik yanılması o döneme kadar hiç bu kadar inandırıcı verilmediği bir dönüm noktası yaşanmıştır. Gotik Sanat’tan Rönesans’a geçişte çok önemli bir yere sahip olan Fransa tarafından Gotik sanatın kabul ettirilmesiyle 14. yüzyıl Avrupa’sında sanat alanında bir birlik sağlandıktan sonra, 15. yüzyılda dikkate değer, bir karışıklık ortaya çıkmıştır (Germain, 1998: 243).

Giotto ile başlayan varlık biçiminin sanatlı ortamda yeniden buluş olarak açığa kavuşan resimleme sürecinde tabiatçı bir ifade, eşya ve figürsel genel bir anlayış netleştirmektedir. Giotto’nun eserlerinde varlık biçimleri abidevi vasıftadır. Figürlerde devrim fazla değildir ve figürlerin içerisinde meydana geldiği, soluklandığı bir mekân bulunmaktadır. Mekân fikri ve hacim illüzyonu, Giotto’nun çaba ve eserleriyle kuvvetli bir şekilde ilk olarak meydana çıkıp resim sanatında yer almıştır. Giotto altın sarısıyla

düzenlenmiş zemin çizimlerini kabul etmeyerek, resim düzleminin ne denli mühim olduğuna dikkat çekmiştir. Düz bir zemin üstünde derinlik algısını oluşturma sanatını bulmuştur (Beyoğlu, 2007: 13).

Rönesans dönemi için Read, *“Bu devirde bir yandan pagan devre hayran olan klasik hümanizm canlanır, diğer yandan Fra Angelico'nun lirizminde ve St.Francis'de olduğu gibi bizzat Hristiyan dinin insanileştirilmesi diyebileceğimiz bir hareket görülür”* (Read, 1973: 62).

Rönesans'ta düz bir yüzey olarak duvarın etkisinin yarattığı gerilim, perspektifin sağladığı olanaklar sayesinde mekânın ötelenmesiyle sonuçlanacak olan, görsel anlamdaki derinlik, izleyende duygusal bir derinliğe yol açar. Yaratılan derinlik, özellikle empatik açıdan duygusal yoğunlaşmaların gerçekleştirimine olanak vermektedir (Mert, 2007: 6).

Asrın başında Avrupa'da yepyeni bir sanat biçiminin doğduğunu görmekteyiz. Bu yeni biçem, Rönesans üslubundan farklı hatta onunla tamamıyla zıt bir sanat biçimidir. Sanat araştırmacıları, sadece plastik sanatlar değil, sanat alanlarını da çerçeveleyen, esasta Rönesans'tan ayrı yeni bir dünya düşüncesine dayanan bu döneme”Barok Sanat” demişlerdir (Mert, 2007: 10).

Rönesans resminin “kapalı kompozisyonundaki” imge bir bütünlük içerir. Barok resimdeyse “açık kompozisyon” söz konusudur; daha çok ışık ve renkle yaratılan mekânın izleyicide oluşturduğu imge zihinsellik içerir. Egemen ideolojiye koşut bir akılcılık ve sağduyunun hâkim olduğu Neo-klasik resimde “idealizasyon” öne çıkar ve bu yaklaşım resimde mekânın araçlaşmasını beraberinde getirir. Neo-klasik akımın akılcılığına tepkiyle duyguyu öne çıkaran Romantik dönem resmindeyse mekân bu duygusallıkla yaratılır. Resmin arka planını oluşturan mekân, doğa başattır ve figür giderek silikleşir. Barok dönemde sanat, kalabalık toplum kitlelerini belirli bir öğretiye yönelik bir araya toplamak ve seyirciyi hissi olarak etkilemek için derinlik illüzyonlarına, mübalağalı biçimlere ve teatral ifadelerle yönelmiştir. Sanat eseri yoluyla betimlenen şahsın hissiyatını, seyircinin de paylaşabilmesi için, hisleri harekete geçiren mübalağalı yüz ifadeleri kullanılmıştır (Kitson, 1996: 20). Barok sanatın enerji dolu, iyimser, coşkulu, hayata dönük bir yapısı vardır. Yaşamın değişik ve dramatik yönleri,

ilginç formlarla ve sanatçıların öznel yorumlamayla izleyiciye sunulmuştur ve öznel ifade özellikle vurgulanmıştır.

2.5. Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatında Mekân Olgusu

16. yüzyıldan sonra Osmanlı minyatüründe belirgin değişiklikler göze çarpmaktadır. Özellikle 18. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batı'ya yöneldiği bu evrede Avrupa devletleriyle yaşanan politik ve ticari durumlar, sosyo-kültürel süreci etkisi altına almıştır. Avrupa bilimsel ve kültürel olaylarının benimsenmesi açısından yapılması istenen ilk girişimsel çalışmalar, kesinlikle sarayın yakın etrafında meydana gelmiştir. Bundan dolayı bir sarayda yapılan minyatür sanatındaki gelişmeler hızlı bir şekilde kabul görmüştür (Akgül, 2014: 27).

Osmanlı sarayının nakkaşhanesinde kitap sanatıyla ilgili çalışmalar saray yönetiminin koruyuculuğunda ve denetiminde 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra yoğunluk kazanmış ve 16. yüzyılın ikinci döneminde III. Murad zamanında sanat kavramı en zirveye çıkmıştır. 16. yüzyıl son yıllarında devletin mali kuvvetinin düşmesi saray yönetimini, sarayın çeşitli sanatsal faaliyetlerini yakından takip eden Ehl-i Hıref de etkilemiştir (Tanındı, 1996: 54).

Osmanlı İmparatorluğunda modern ve batı kültüründen etkileşim süreci olarak belirtilen 18. ve 19. yy'larda kalıcı bir kültürel dönüşüme uğradığı sanatsal süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu daha 17. yüzyılda birçok Avrupa ülkesi ile siyasal ve ticari ilişkilere girişmiş ve özellikle batı bilimine açılmıştır. Bu yüzyılda bazı bilimsel kitaplar Türkçeye çevrilmiş, Türk gezgini Evliya Çelebi Avrupa'ya giderek gördüğü ülkelerle ilgili bir seyahatname yazmıştı. Bu yeni ilişkiler kültürel ortamı da etkilemiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devri genellikle Osmanlı İmparatorluğunda batılılaşmanın ilk evresi olarak kabul edilmiştir ve Osmanlı minyatür sanatı yeni bir anlatım evresine girmiştir (Renda, 2001: 34).

Artık minyatürlerde yeni konulara yer verilmektedir. Kitaplarda bir araya getirilen bir şekilde kırsal kesitler giysi ve çiçek motifleri insan portre resimleri

tarihsel minyatürlerin yerine geçmiştir. Yeniden farklı şekil ve yöntem uygulamaları yapılmış., iki boyutlu bir ifade şekline sahipolan minyatürde üçüncü boyut aranmıştır (Renda ve Erol, 1997: 64).

16. yüzyıl'ın en çok üne sahip olan ve kabiliyetli minyatür sanatçısı, renkçi manasına gelen Levni takma ismi ile tanınan Edirneli halk şairi, Nakkaş Abdülcélil Çelebi'dir. Levni ve diğer sanatçıların eserlerinde geleneksel kurallara bağlılığın yanı sıra yeni beğenilerin etkinliği hissedilir (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 756). Levni'nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki üslup farklılığının yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni'nin minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerde artık daha serbest yer almasıdır. Levni minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir (Öztürk, 2006: 25).

Yapıtlarında, çağının İstanbul'unun çeşitli toplumsal sınıflarında insanları canlandırır, bilhasasa yaptığı kadın resimleriyle ünlüdür. Levni bir taraftan minyatür sanatının gelenekli ilkelerini sürdürür, bir taraftan da çizgisel bir tarzla perspektif yanılmasına zemin hazırlamış, perspektif kurallarını uyguluyarak üçüncü boyutu yaratmaya çok çaba göstermiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru, bir süre Levni'nin izinden giden nakkaşlarla süren minyatür sanatı, Osmanlı resmine batı etkilerinin girmesiyle sona ermiştir (Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981: 756).

Batının Osmanlı devletinin fazlasıyla etkisi altına aldığı 18. yy'da kitap ressamlığı, eski ile modernizmin sentezi biçiminde gelişim göstermiştir. Bunu da başaran Nakkaş Levni'nin çok katkısı vardır. Levni'nin tabiat kesitleri ve var olan figürleri boyutlandırma işlemini sant ilkeleri doğrultusunda yapması, onu Batı resmine yöneltmiştir. (Tanındı, 1996: 60). İlkellikten sıyrılıp figürü, motifi, örneğin ağaçları sanki kütlesi, ağırlığı olan bir cisimmiş gibi göstermektedir (Tansuğ, 1961: 43). Levni'nin minyatürlerinde perspektif, kişilerin karakteristik niteliklerini belirtmeye değer verme, resimde renk ve düzenleme uyumu gibi batılı etkileri belirgin şekilde kullanılmıştır (Dilmaç, 2012: 86).

Levni'nin minyatürlerinde 16. yüzyıl ile 18. yüzyılın arasındaki üslup farklılığının yanı sıra değişen sosyal durumu da görmek mümkündür. Levni'nin

minyatürlerindeki en çarpıcı detay kadınların resimlerde artık daha serbest yer almasıdır (Öztürk, 2006: 25). Sultan III. Ahmed portresi, döneminin yeni betimleme anlayışının en canlı örneğidir. 18. yüzyıl başının bezeme beğenisinin zengin biçimde yansıtan tahta oturan padişaha, arka planda, ellerini kavuşturmuş, saygılı bir ifadeyle ayakta duran şehzadesi eşlik etmektedir. Hükümdarın tahtında otururken betimlenmesi bir 17. yüzyıl geleneği olsa da, Levni bunu perspektif duygusu olan bir kompozisyon oluşturarak geliştirmiştir (İrepoğlu, 1999: 239). Böylelikle portre ressamlığının Türk sanatında hatırı sayılır bir yeri olduğu, hiçbir İslam ülkesinde Türkiye'deki kadar padişah portresinin yapılmadığı görülmektedir. Levni ve Sultan I. Mahmud dönemi (1730-54) saray çevresinin tanınmış nakkaşı Abdullah Buhari, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlaşmalarını mimari öğelerdeki boyutlu görünümüleri kitap kaplarındaki manzara kompozisyonlarına uygulamıştır. Bunlar konakların, saray odalarının duvarlarında yer alarak bir moda haline gelecek olan manzara resimlerinin elyazmalarındaki denemeleridir (Tanındı, 1996: 61).

Lale Devri'nin tüm nakkaşlarının mekân duyarlılığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemin ünlü nakkaşı Levni'nin surnamesindeki minyatürlerde, bütün geleneksel unsurlara karşın doğa kesitleri yeniliklerle doludur (Renda ve Erol, 1997: 33). Levni'nin bir yandan geleneksel minyatür sanatının değerlerini koruyan öte yandan yenilikler getiren minyatürleri Osmanlı minyatür sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir (Renda, 2001: 38).

1718-30 yılları arası, Osmanlı imparatorluğunun barış içinde olduğu bir dönemdir ve laleye gösterilen ilginin doruğa tırmanması nedeniyle Lale Devri olarak anılmaktadır. Yaşamın tadını en görkemli biçimde çıkarma arzusu, zamanın dünya görüşünü oluşturmakta; Levni'nin yapıtları da gerek renk beğenisi, gerekse kuruluşun zenginliğiyle buruhu yansıtmaktadır (İrepoğlu, 1999: 235).

Levni'den sonra figüratif ve çiçekli resimleri ile bilinen Abdullah Buhari'dir. Tek figürlü minyatürlerini Levni'ye oranla daha rahat görünümde sunan Buhari, çalgı çalan, dans eden, yıkanan, çiçek koklayan, uzanmış dinlenen kadınları devrin giyim kuşamıyla günümüze taşımıştır (Elmas, 1998: 43). Nakkaş Abdullah Buhari'nin tek figür çalışmaları Levni'nin çalışmalarından daha da hacimli ve ağırlıklıdır. Buhari

geleneksel kalıplardan sıyrılmış, figürlerde vücut hatlarını belirginleştirmiş, kadın teninin pembeliğini bile yansıtmayı başarmıştır (Renda, 2001: 38).

Türk minyatürünü ayırışmaya başlandığı 18. yüzyılın son yıllarında Batı ile derin bağ ve ilgiler paralelinde Osmanlı devletindeki azınlık sanatçıların Batı sanat ilkelerine sıkıca bağlı, yalnız Osmanlı devletinin sanatsal anlayış seviyesini de göz önünde bulunduran çalışmaları, saray etrafında dikkatini çekmiştir. Özellikle I. Abdülhamid zamanında (1771-1789) Avrupalı örneklerden esinlenilerek düzenlenen kıyafet albümleri, bu ara dönemin dikkati çeken çalışmalarıdır. Sadece resim alanında değil, diğer sanat alanlarında da gelenekseli terk eden, yeni anlayışı gösteren bu örnek, diğer alanlarda olduğu gibi Osmanlı resminin kaynak ilişkilerinin de koparıldığı bir tavrı temsil etmektedir (Başkan, 1997: 4).

16. yüzyıl başında ilginç bir Osmanlı üslup dönemi olan ve Batı ile ilişkilerin arttığı Lale Devri'nden önce, yabancı ressamın çoğunlukla Türkiye'ye bir merak ve macera duygusu içinde gelmişlerdir. Lale Devri'nde ise yabancı araçlar kendileriyle sanatçılar getirip, Türkiye için bakış açılarını görüntülenmesini katkıda bulunmuşlar. Bu program 18. yüzyıl boyunca sürmüş, 19. yüzyılda ise Osmanlı sarayına elçiliklerin sayesinde bir çok ressam tanıtılmıştır (Tansuğ, 1991: 36).

20. yüzyılın başlarına kadar çeşitli tür ve konuda örneklerini izlediğimiz Osmanlı dönemi halk tasviriliğinde, minyatürden Batılı anlamdaki resme doğru gidişin ilk ipuçları görüldüğü üzere 18. yüzyılın ortalarından itibaren kendini ortaya koymaktadır (Başkan, 1997: 11). Toplumun bütününe ilgilendiren ve sosyal kurumları etkileyen yenilik hareketleri III. Selim'in (1789- 1808) padişah olması ile hızlanmıştır (Elmas, 1998: 53). Batı resim tarzının Türk ressamı arasında yayılması III. Selim zamanına rastlamaktadır. III. Selim 1793 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun mektebinin ders programlarına resim dersleri koydurmuştur. II. Mahmud zamanında (1835) Harbiye Mektebine konan resim dersleri de Batı resim tarzının yerleşmesine yardım etmiştir (MEB, 1963: 126).

1808 yılında Sultan II. Murad'ın başa geçmesiyle III. Selim ile hız kazanan yenilikler daha da hızlanmıştır. Başta giyim eşyasından mobilyaya, mimari süslemeden

ev ve bahçe biçimleriyle de Avrupa etkisi, İstanbul ve bütün ülkeye yayılmıştır (Elmas, 1998: 53-54-55).

Batı resim tekniğinin Osmanlı kültürüne girmesiyle minyatür yok olmaya doğru gitmiş, 19. yüzyıl boyunca minyatür sanatı çöküşünü tamamlamıştır. Yüzyıllardır devam eden geleneksel Türk minyatür sanatı yerini bugün “Çağdaş Türk Resmi” olarak adlandırılan bir resim anlayışına bırakmıştır (Elmas, 1998: 43). Avrupa’da Rönesans’tan bu yana etkili olan tuval resmi Türkiye sanat ortamına 18. yüzyıldan sonra girmiştir (Öztürk, 2006: 30).

16. yüzyılın başlangıcında ve II. Mahmud zamanında Türk ressamaları artık eski minyatür geleneğinden tamamıyla ayrılarak tabiatı ve etrafı gözle görüldüğü gibi gerçeğe uygun olarak resmetmeye ve renkleri ışığın etkilerine göre yarım tonlar ve ışık gölgelerle işlemeye başlamışlardır. Böylece artık Avrupa sanatında yağlı boya tekniği ile sulu boya çalışmalarına rağbet artmış ve Türk ressamlığı modern bir safhaya girmiştir (MEB, 1963: 128).

II. Mahmud’u izleyen Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) sanat etkinlikleri daha da gelişmiş, Türkiye’ye yerleşmiş Avrupalı ressamaların yağlı boya ve sulu boya resimleri sayıca artmış, Türk ressamaları da bu oluşumun etkisiyle perspektifli yağlı boya resimler yapmaya başlamışlardır. Abdülaziz’in 1861’de tahta geçmesi Osmanlı sarayında sanat olaylarının doruk noktasına ulaşmasına neden olmuştur. Abdülaziz’in Paris’e gezi yaptığı sırada Louvre Müzesi’nde, Viyana da Belvedere sarayında gördüğü resimlere hayranlığı kendi sarayında da böyle bir resim koleksiyonuna sahip olma isteğine dönüşmüştür (Elmas, 1998: 53-54-55). Londra, Paris, Viyana’dan saraya tablo alınmasını yol açarak Ayvazowski, Guilement Cholobowski, Zonaro, Fromantin, Doubigny, Berton, Rysselberge gibi yabancı ressamaların Osmanlı sarayında çalışmalarını sağlamıştır. Bu sanatçıların eserlerini de Dolmabahçe Sarayının duvarlarına astırmıştır. At üstünde heykelini yaptırarak Beylerbeyi Sarayının bahçesine koydurmuştur (Erbil, 1965: 22). Abdülaziz’in Paris seyahatinden sonra resme merakı artmış ve kendisi de resim yapmaya başlamıştır (MEB, 1963: 129).

II. Mahmud zamanında başlatılan Batı'ya eğitim amaçlı öğrenci gönderilmeye Abdülmecid zamanında da devam edilmiştir. Avrupa'ya gönderilen bu öğrenciler arasında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu olarak Osman Hamdi Bey de bulunmaktadır. Eğitim derslerinin yanında resim derslerinin de bulunduğu ilk eğitim kurumumuz olan Mühendishane-i Bahri-i Hümayunla başlayan ve 1883 de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin vermesiyle sona eren dönem, Batılılaşma olarak Türk resmsanatının başlangıç evresini oluşturmaktadır (Elmas, 1998: 55-56). 1835'te Mühendishane 'de teknik resmin yanı sıra, programlara bağımsız sanat bırakıldıktan sonra yetenekli Türk ressamı Avrupa'ya sanat öğretimine gönderilmiştir (Kuban, 2004: 205).

Gerek Mühendishanelerde gerekse Harbiye Mektebinde resim alanında yapılan eğitim, kişisel bir üslubu, sanatsal bir dünya görüşünü kazandırmaktan uzaktır (Turani, 1980: 83). 1869'dan itibaren askeri liselere öğrenci yetiştiren askeri ortaokullara da resim dersleri konulmuş ve Harbiye ve Mühendishane Mekteplerinden yetişenler arasında resme yetenekli görülenler, resim öğretmeni olarak okullara tayin edilmişlerdir. Fakat ihtiyaç kadar eğitilmiş resim öğretmeni bulunamaması, ayrıca öğretmen yetiştirecek bir sınıfın açılmasını gerektirmiştir. 1864'de Menşe-i Muallimin adı altında askeri liselere öğretmen yetiştirmek amacıyla dört yıllık eğitim verecek olan bir bölüm kurulmuştur. Askeri okullarda resim eğitimi verilmesine rağmen, sivil okullarda resim eğitimi verilmemekte, hatta öğrencilerin resimle uğraşmaları engellenmektedir (MEB. 1963:130; Renda ve Erol, 1980: 90).

Resim sanatının öğrenimi sağlayacak bir kurumun kurulması yönünde atılımlar ilk kez 1876 yılında II. Abdülhamit'in padişahlığı ile başlamıştır (Elmas, 1998: 57).

19. yüzyılın ikinci yarısında Batı üslubu tuval resminin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu gelişme, Batı resminin asker zümre içerisinde benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Batı yöntemlerini benimsemiş askeri okulların kurulmasıyla birlikte, Batı resim tekniği programlı bir şekilde Osmanlı resim sanatına dâhil olmuştur (Öztürk, 2006: 31). Türkiye'de Batılı anlamda resim sanatının zeminini hazırlamış olmasına rağmen Çağdaş Türk Resim Sanatının oluşması için Avrupa'ya Türk öğrencilerin gönderilmesi beklenmiştir. Batılılaşma döneminde ülkemizde sanat eğitiminin gelişmesiyle birlikte yeni ressamların yetiştirilmesine başlanmış ve yurt

dışında özellikle de Paris, Berlin, Münih, gibi Avrupa şehirlerinde resim eğitimi alabilmeleri için öğrencilere imkânlar tanınmıştır. Akademi tarafından yapılan sınavda başarılı olan bu öğrencilerin masrafları devlet tarafından karşılanmıştır. Ayrıca maddi durumları yetersiz olan yetenekli öğrenciler de çeşitli burslar sayesinde, Paris'e eğitim almaları için gönderilmişlerdir (Dilmaç, 2012: 87).

Yeni okulların kurulduğu Abdülaziz devrinde birçok asker öğrenci Paris'e gönderilmiştir. Bunların içinde ilk Türk doğacılığının temsilcileri olan Süleyman Seyyid Bey (1842-1913), Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) sanatçılar yer alır. İki ressam da natürmort (ölüdoğa) konusunda başarılı olmuştur. Bu ressamlarla beraber Avrupa'ya yollanan Ahmed Ali Bey, Türkiye'de ilk olarak resim sergisi açan sanatçıdır. İlk üniversite binası Mektebi-i Sanayi'de 27 Nisan 1873 yılında, kendi eserlerini sergilemiştir. Busanatçılarla aynı dönemde olan Osman Hamdi Bey (1842-1910) ilk asker olmayan ressamlardan biridir. Güçlü bir teknikle Osmanlı toplum yaşantısını yansıtırken Avrupa'nın oryantalist modasını izlemiştir (Kuban, 2004: 205-206).

16. yüzyıla kadar Türk resmi tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Geleneksel resimsel dil, simge ve dekoratif süslemelerden ibaretti.: Resim sanatında mekân fizikiselden çok, ruhani bir nitelik taşıyordu. Osmanlı devletinin önce duraklama ve sonra gerileme sürecinde ise Batı ile ilişkilerin arttığı ve resim sanatında batılılaşma adımlarının atıldığı dönemdir. 19. yüzyılda Osmanlı sanatı yeni bir evreye girerek. Batılı anlamda resimlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

19. yüzyılda Osmanlı sanatı yeni bir evreye girmiştir. Sanatın kendinden çok, sanatçı yeni bir dünyaya adım atmıştır. 19. yüzyılın Osmanlı ressamı ve mimarı, Avrupalı meslektaşları arasındadır. Avrupalı ressamlar içinde Osman Hamdi Bey gibi dikkati çekecek ölçüde yer alanlar olduğu gibi, kimsenin ilgilenmediği veya ancak bugün değerini kazananlar vardır (Ortaylı, 1999: 7).

Avrupa tesirinden önce Türk resim sanatı, geleneksel sanatlardan ibaretti. Minyatür eserlerin bir çoğunda İran etkileri göze çarpıyordu. Geleneksel resim tarzı, imge ve dekoratif süslemelerden meydana geliyordu: Minyatürde mekân fiziki olmamakla beraber ruhanidir. Işık espası delip geçmiyor, daha çok yüzeysel bir olgu

olarak var olmaktadır (Berger, 1998).

Türkiye'nin ilk yağlı boya resimlerinde konu olarak manzara, ölüdoğa (natüromort) bulunmaktadır. Manzara (peyzaj), Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuş ve Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Okullarda modele dayalı sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla ve model karşısında çalışma olanaklarının genişlemesiyle figür varlığını kabul ettirmiştir (Özsezgin, 1998, 21).

Türk resim sanatında 1914 kuşağından sonraki 1950'lere kadar, birbirini takip eden ve birbirinden etkilenen birçok ressam gruplarının kurulduğu görülmektedir. 1920'li yılların sonlarından başlayarak gelişen Müstakiller Hareketi, Avrupa resim sanatının çok seri bir şekilde gelişen aşamalarının modern ve birbirinden farklı yorum ve yöntemlere eğilim gösteren sanat akımları doğurmuştur. Türk resim sanatında benzer üslûplar çerçevesinde bir araya gelen ve arayışın ortaya koyduğu bir tarzda faaliyet yapan birlik olgusunun meydana geliş sürecinin başlamasına neden olmuştur (Başkan, 1997: 74). Şeref Kâmil Akdik, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, , Ahmet Zeki Kocamemi, Cevat Hamid Dereli, Refik Fazıl Epikman, Ali Münip Karsan, Nurullah Cemal ve Sabiha Bengütaş grup sanatçıları 1929-1942 yıllarında Türkiye'nin ilk sanatçı birliğini oluşturup Türk resminin ülke bilinmesi, geliştirip subjektif tavır içinde olmalarını hedeflemişlerdir (Giray, 2004: 17-27).

Modern Türk plastik sanatlar tarihi geçmişinde Müstakil ressamlar birliği 'nden müteakiben 1933 'te içlerinde Müstakiller 'inde yer alan ressamlar grubu, D grubu'nu kurmuşlardır. Birliğin D grubu isminin verilmesinin sebebi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden hemen sonra kurulan 4.grup olması ve harflerin 4.'sü olan D harfini ad olarak konulmasıdır (Tansuğ, 1991, 179). Türk plastik sanatlar birliği konumunda yer alan D grubu, kübizmin ve soyut sanat eğilimli ressamlardan oluşmuştur. Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu gibi ressamlardan oluşan grup Müstakiller Hareketine benzer seçenek olarak kurulmuş topluluktur. D Grubu, daha sonraki dönemlerde aynı anlayış biçiminde eserler üretmeselerde farklı anlayışların bir araya toplanması açısından güzel etkileşimlerini devam ettirmiştir.

(Başkan, 1991: 2). D grubu, Türkiye’de yerellik ve yabancılık, yenilik ve eskilik, toplumsallık ve bireysellik, Avrupalı olmak - Türk olmak gibi karşıt görüşlerin kıyasıya tartışıldığı bir ortam içinde belirmiştir. Sanatsal faaliyetlerin kültürel birikim isteyen bir olgu olduğunu savunan grup ressamaları mutlak anlayış doğrultusunda birleşiyor ama eğilim ve anlayış yönünden farklı görüşleri temsil ediyorlardı. Yöresellikten avangardçı görüşlere kadar, her tür eğilimi kendi yapısı içinde hoşgörü ile bağdaştıran grup, türdeşliği gelişime engel olarak görmektedir (Özsezgin, 1998: 68).

D grubunun kabul etmediği klasik anlayış değil akademiklik, sıradanlık arz eden doğa mimesisliğidi. Türk resminde çağdaş dönemin miladiolarak kabul edilen ilk sergilerini Mimoza Şapka dükkanında açan altı sanatçı klasik sanat anlayışını öyle savunuyorlardı ki açılan sergi sanatsal bir antlaşma özelliğini taşıyordu. Narmanlı Yurdu’ndaki mağazada açılan bir serginin ardıda grup, tek tek katılan başka ressamaları genişleyerek sanatsal faaliyetlerini yoğunlaştırarak birkaç senede halk arasında duyulmaya başlamıştır. Daha sonra İstanbul’un farklı yerlerinde sanatsal faaliyetler gerçekleştirmişler. 10. sergilerini Güzel Sanatlar Akademisinde açmışlar.. Bu sergide yer alan ressamalar: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Eren Eyüboğlu, Cemal Tollu, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeyid, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Elif Naci, Sabri Berkel, Nusret Suman, Salih Urallı, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik İzer, kuruluş yılında altı kişi olan grup, on yıl sonrasında on dört ressam ile kalabalık bir grup olmuştur (Berk ve Özsezgin, 1983: 55).

D grubu, ülkede 1930 yıllarında kuvvetlenen halkçılık ve milliyetçilik ilkeleri çerçevesinde kültürel etkinliklerin ülke çapında farklı bir bakış açısı kazandırmak amacıyla yeni bir süreç oluşmuştur (Yaman, 2002: 8).

2.6. D grubu Ressamalarında Mekân Olgusu

Modern Türk resmin tari geçmişinde Müstakillerin ardında 1933 ‘te içlerinde bir kısım Müstakiller’inde olduğu ressamalar topluluğu, D grubu’nu kurmuşlardır. Grubun ismi D grubu, bu ismi almasının sebebi, Osmanlı Ressamalar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressamalar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonrasında kurulmuş olan 4. grup olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini ad olarak seçmesidir

(Tansuğ, 1991, 179). Türk plastik sanatlar hareketi olan D grubu, kübizmin ve soyut resim anlayışını benimseyen ressamlardan oluşmuştur. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci, ve Zühtü Müridoğlu gibi ressamlardan oluşan hareket Müstakiller grubu dışında farklı seçenek olarak ortaya çıkan bir gruptur. (Başkan, 1991: 2). Bu grubu oluşturan sanatçılar daha çok Çallı Kuşağı öğrencileri olan ressamlardır ve Paris’te bazı ressamların atölyelerinde çalışmışlardır (Dal, 1984: 3).

Sanat eğitimi almak üzere gittikleri yurtdışından dönen D Grubu sanatçıları, yaptıkları eserlerle, o dönemin sanat anlayışından aldıkları etkileri ortaya koymuşlardır. Çoğunluğunun eğitim gördüğü Fransız ressam Andre Lhote’un atölyesinde bu ressamların Kübizm’den etkilenmeden dönmeleri kaçınılmazdır. Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve diğerlerinin resimlerindeki yönelimler birbirlerinden farklı olmuştur. Eserlerine bakıldığında bu net bir şekilde anlaşılır. Örneğin Cemal Tollu’nun resimlerinde “Portre, tüm yüzeyin yeniden yapılanması, kurgulanması için bir bahane olarak geleneksel bakışın gerekleri olan benzerlik ve ifade gibi etkiler dikkate alınmaksızın form-plan ve kurgu amaçlanarak, mekân ve figür birbirinden ayrılmaz bir bütünlükle, görselleştirilmiştir” (Uygun, 2007: 39)

Sanatın kültürel bir olgu olduğu anlayış doğrultusunda hareket eden D grubu sanatçıları yola çıkan grup üyeleri, mutlak bir anlayış etrafında birleşiyor ama eğilim ve anlayış yönünden farklı görüşleri temsil ediyorlardı. Yöresellikten avangardçı görüşlere kadar, her tür eğilimi kendi yapısı içinde hoşgörü ile bağdaştıran grup, türdeşliği gelişime engel olarak görmektedir (Özsezgin, 1998: 68).

Cihangir’deki Yavuz Apartmanında bir araya gelerek farklı bir sanatsal faaliyet gerçekleştirme kararı alan altı sanatçıya göre, ülkedeki plastik sanatlar anlayışı, yarım asırlık geriden takip edilmesini gösteriyordu. Bu geriden takip edilmiş 19. Yüzyılın ikinci yarısında yağlı boya ressamları ile başlamış, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin verdiği eğitim Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Ali Paşa ve Süleyman Seyyit ile devam etmiş, sonrasında Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik izlenimciliği ile nokta konulmuştur. Son sanatçılar, modern sanatımızın hazırlayıcıları olmakla beraber, dünya resim akımlarına ilgi göstermemişlerdir (Berk ve Özsezgin, 1983: 54). D grubu ve Müstakiller kuşağının dışı vurumcu soyut ve soyutlama çalışmalarının yapıtları en

erken 1958’lerde gerçekleşmiştir. Oysa Türk resminde, bu tarihten önce yapılmış soyut ve ekspresif çalışmalar mevcuttur (Turani, 1982: 32).

20. yüzyılın ilk yıllarında itibaren batı güzel sanatlar dallarına farklı görüş ve anlayışların dahilinde yeni uygulamalar geliştiren değişik tarzların odağı haline gelmiştir. Soyut resim 20. Yüzyılın ilk yıllarında Avrupa, Rusya ve Almanya’da ortaya çıkmıştır. Modern sanat akımları manifestoları doğrultusunda dünyaya yayılmıştır. Türk resim sanatının 19. yüzyıl ortalarında 1930 yılına değin tüm sanat akımlarına uzak durması bir açıdan normal görülmüştür Ülkemizdeki sanat, Batı sanat seviyesinden çok uzaktır. Avrupada da yüzyıllarca yapılan çalışmalar sonucu olarak var olan tarzların aniden uygulanması ve halka indirgenmesi yersiz bir çaba olacaktır. D grubunu kuran altı genç sanatçı bu düşüncelerde birleşmişlerdir. Onuncu sergilerini Güzel Sanatlar Akademisinde düzenlemişlerdir. Bu sergiye katılan sanatçılar: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Arif Kaptan, Eren Eyüboğlu, Fahrünnisa Zeyid, Eşref Üren, Hakkı Anlı Elif Naci, Salih Urallı, Nurullah Berk, , Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu. (Berk ve Özsezgin, 1983: 54-55).

1934’te D hareketine Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim’in girmesiyle ressamların yöresel ezgiler ve konulara yönelmişlerdir. Geometrik anlayışla Anadolu köylerindeki kübist şekillerin soyutlaması ile ilgili bir ilişkilendirmeleri ilgi çekmektedir (Tansuğ, 1991: 181).

D grubunun sanatsal yapıtları o dönemdeki mevcut şartlarda, ilk etapta toplum tarafında anlaşılmamış değişik bakılarak olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Daha sonra akademi öğrencileri ve entelektüel kişiler tarafında değer verilmiştir. Bu konuda aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bunda da D grubunun ressamlarının büyük yardımları olmuştur (Ersoy, 1998: 27).

D grubu hareketinin genç ressamları 1947 yılında açılan sergiden itibaren gruptan ayrılmaya karar vermişlerdir. Bu ayrılışlar herhangi bir problemden dolayı olmamıştır. On beş yıllık süre zarfında etkili grup çalışmalarından sonra sanatçılar bireysel olarak yapmaya çalışmışlardır (Berk ve Özsezgin, 1983: 57). D gurubu ressamları, ülkede ve uluslar arası sanatsal faaliyetleri ile 1950’li yıllara kadar var olma

çabası göstermişlerdir (Tansuğ, 1991: 179). D grubunun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük olmuştur. 1933'ten günümüze Türk resim sanatının soyut anlayışındaki gelişmeler Doğu ile Batı'yı bir araya getirilerek etkili değerlendirmelere katkıda bulunulmuştur (Berk ve Özsezgin, 1983: 57).

Türk resim sanatında mekân olgusuna vurgu yapan D grubu ressamlarının mekânsal algı ve uygulamalarına baktığımızda (Ergüven,1992: 62-63)'nin Yorumu doğru kitabında genel olarak şöyle ifade etmektedir:

“Türk resmi bir bakıma mekânla ilgili sorunların tarihi olmasına karşın bu konuyu işleyen kapsamlı bir çalışma henüz elimizde yoktur. Oysa batı tarzındaki resme geçişin temel ölçütü yeni bir mekân duyarlılığında ortaya çıkmaktadır. Ancak, bu köklü dönüşümde etkin bir rol oynayan ayrıntılar dikkate alınmadığı sürece, resimsel mekânın ardındaki sanat iradesi, sadece iki boyutu aşmaya yönelik bir eğilimi doğrulayan değerlendirme modeline bırakmaktadır yerini. 1933 yılında kurulan D grubu ise, henüz kimlik arayışının sürdüğü böyle bir ortamda, resimsel Mekânın oluşmasına yönelik her türlü çabayı peşinen geçersiz kılan bir tutum içine girmiştir. Öyle ki, üçüncü boyut ile yeterince hesaplaşma fırsatı bulamayan Türk resmi, daha birkaç, kuşak önce ele geçirdiği yeni ifade tarzını, bu kez Modernizm adına dışlamak zorunda kalmıştır; yani yüzyıllar boyu resim yapma olanağından mahrum bir toplumun bu konudaki iyi niyetli girişimine daha ilk aşamada set çekilmiştir açıkçası. Aslında D grubu üyelerinin en büyük yanılgısı, Batı'da resimsel Mekânın yüzeyselleşmesini hazırlayan somut nedenleri dikkate almaksızın, olmayan bir sorunu tepeden inme Türkiye'ye ithal etmiş olmalarıdır. Nitekim, Kübizm veya diğer konstrüktivist eğilimler temelde perspektiften yorgun düşenen bir gelenegin ürünü olmalarına karşın, D grubu sanatçılarının yetiştikleri ortamda heniiz perspektif esrikliği bile tamamen aşılmış, degildir. Demek ki, en az izleyici kadar, sanatçı da hevesini alamadan perspektife veda etmek zorunda kalmıştır “ (Ergüven,1992: 62-63).

Bu bağlamda, çalışma kapsamında Türk resim sanatında mekân kavramına vurgu yapan D grubu ressamlarının mekânsal algı ve düşüncelerini incelemek için sanatçıların eserleri doğrultusunda tek tek ele almak yararlı olacaktır. Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Kaptan, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, Eren Eyüpoğlu, Sabri Berkel, Eşref Üren, Fahrünisa Zeid, Hakkı Anlı, Salih Urallı ve Halil Dikmen alt başlıklar halinde aşağıda verilmiştir.

2.6.1. Cemal Tollu

İlk çalışmalarını kübist bir anlayışta üreten Cemal Tollu eserlerinde mekânsal istikrarı, özgün ve hassas üslûbu formula bütünleşmiştir.

Gromaire gibi, ayrıntıya yer vermeyen, abidevi tarz, ancak sağlam bir mimari blok içerisindeki figürsel görünümünü yansıtmıştır. “Hatay’da portakal bahçesi” adlı yapıtı ise, Eti alçak kabartmalarından esinlenerek yapılmış başarılı bir çalışmasıdır. İlk yapıtlarında konstrüktivist/inşacı düzenleme anlayışına yer vermiştir. Çalışmalarında kütle bütünlüğü oluşturmaya çalışmıştır. Bunun akabinde kübist/inşacı bir anlayış benimsemiştir (Başkan, 1989: 39).

Cemal Tollu’ya ait “Toprak Ana” adlı eserde Cemal Tollu’nun kübist tarzda çalıştığı görülmektedir (Resim.1). Kompozisyon olarak üçgen bir kompozisyon denilebilir, kalın sıyalı konturlar kullanılmıştır. Tonlama yoktur. Genelde soğuk renkler kullanılmıştır. Mavi, yeşil tonları ağırlıklı olarak, çok az olarak da krem ve turuncu kullanılmıştır. Mekân yönünde baktığımızda, figür ve mekân ilişkisi yüzeysel olmakla beraber figürler sert kontürler ile belirlenmiş, arka fon ise sade bir boşluk yaratılmıştır. Cemal Tollu’nun ‘Balerin’ isimli resmi bu anlayışa örnek olarak alınabilir (Resim.2). “Resmin merkezinde bir balerin figürü yer almakta ve arka duvarda balerinleri gösteren bir tablo ya da balerinlerin yansıdığı bir ayna bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde dikey olarak uzanan balerin figürünün sola doğru uzanan sağ kolu silindirik ya da dikdörtgenimsi bir biçim almıştır. Eteğinin sağ kenarının ve sağ kolun paralelliği, sol bacağın bu paralelliğe dik uzanışı; figürün kompozisyonda oluşturduğu dikenliğe arkadaki tablo yada aynanın karşıtlık oluşturan yataylığı, sanatçının bilinçli bir biçim inşası yaratmaya çalıştığını göstermektedir. Kırmızı, yeşil, kahverengi ve mavinin tonlarının kullanıldığı resimde renkler ikinci planda kalmış, kompozisyonda renklerden çok figürlerle geometrik kurgu elde etmeye yönelmiştir. Bu kurgu, sanatçının inşacı ve kübist eğilimlerini yansıtmaktadır. Geometrike edilmeye çalışılmış unsurların birleşmesi bir bütünlük sağlayamadığı için kompozisyon, kübist bir resimden çok, kübist eğilimler taşıyan bir deneme olarak kalmaktadır (Resim.8). Grubun dağılışından, özellikle 1950’den sonraki çalışmalarında C. Tollu inşacı ve kübist eğilimlerini Hitit kabartmalarının kütleli ve keskin hatlı biçimlendirme anlayışıyla geliştirerek daha sonuçlara ulaşmaya çalışmıştır (Anık, 1994: 92).

Bilindiği gibi üçüncü boyut, derinlik yanılması resmimiz için 1930’1 ara doğru ve hatta 1930’dan sonra bile hala bir yeniliktir. Oysa Batı’da 1910’larda, uzayı, uzayın kucakladığı her şeyi tek bir bakış açısından sunan ve çözen uzayla yer değiştirmesine

izin vermeyen objektif gerçekçilikle, üç boyutlu uzam imgesiyle yetinmeyen Kübistler. resme dördüncü boyutu, zaman boyutunu da eklemek istediler, resimleri ‘Eşzamanlılık’ ilkesine göre aynı anda başka başka açılardan göstermeyi denediler. Bunu yapabilmek için, örneğin; kartondan bir dikdörtgen prizmanın ek yerlerinden çözülerek düzlem üzerine bütün yüzeyleri görünecek biçimde yayılması gibi nesnelere bileşenlerine ayırdılar, parçaladılar.

Tollu, empresyonizmi Anadolu’nun sert iklimiyle bağdaştıramamış ve konstrüktivizme yönelmiştir. Anadolu-Hitit sanatındaki kunt biçimlerden etkilenerek resimsel elemanları oluşturmuştur. Üslup arayışını bu yönde yapmıştır. Bu arayıştaki değişimleri ona çağdaş resimde büyük katkılar sağlamıştır (Tansuğ, 1992: 189).

“Ankara keçileri” adlı eserinde ise mekân çözümlmelerine baktığımızda: Cemal Tollu’nun bir çoban ve keçilerini konu alan kübist tarzda ve lekesel çalışılmış bir resmi görülmektedir. (Resim.3). Eser bir yüzey resmidir. Kompozisyon tüm yüzeye dağıtılmıştır. Biçimler siyah konturlarla belirtilmiştir. Soğuk renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. En çok kullanılan renkler mavi, yeşil, siyah çok az da turuncu, sarı, beyaz renkleridir. Tonlamaya fazla yer verilmemiştir (Resim.9)

2.6.2. Hakkı Anlı

Realizm ve empresyonizm tarzı çalışmalarından sonra soyut anlayışına yönelen Hakkı Anlı, zengin bir renk ahengi içinde yüzeylerin ritmini ifadeye çalışmıştır (Arseven, 1959: 262). Ressam yalın bir doğa manzarasını kuş bakışı görünümünde resmetmiştir. Empresyonist etkileri yansıtan resimde, renk ve mekânsal kurguda doğaya bağlı kalınmıştır. Resmin arka düzleminde bulunan yüksek tepeler mavi gökyüzüyle ayrılmış ve ışık en önde bulunan tepelere doğru yansımıştır. Resmin ön düzleminde evler ve cami bulunmaktadır. Açık renk kullanılarak resmedilen evler ve cami, yeşil tonların hakim olduğu düzlemlerle uyum içindedir. Önceleri gerçekçi ve izlenimci tarzlarında yapıtlar veren sanatçı, daha sonraları Non- Figüratif tarza geçmiştir (Resim.4). İnşacılığı ve kübizmi ile özgün bir yorum biçimine sahip olmu, resimleri birbirini tamamlayan büyük renk bölümleri ekinde düzenlemiştir (Başkan, 1989: 47). Akademi’deki öğrenim yıllarında renk, biçim ve hacim kaygılarının öne çıktığı figür

resimleri yapımı, gittiği Parise’de Cezanne ve Picasso Kübizminden etkilenmiştir. Başlangıçta bu etkililer ile beraber eserlerinde Cezanne gibi nesne ile mekân arasındaki ilişkiye dair oylumlama ilkesini uygulamış fakat kübizst tarzdaki eserlerde yüzeysel mekân anlayışı söz konudur. 1955’lerden sonra tamamen bu post-kübizt resimlerden uzakla arak 1960’lara doğru kalın ve hareketli fırça vuruşlarının öne çıktığı soyut dışavurum/lirik-soyut anlayışa yönelmiştir (Akdeniz, 1989: 66).

1955’lerden sonra çalıştığı non figüratif resimlerin mümkün olduğu kadar yüklü olmasını ve ışığın tablonun yapısından gelmesini sağlamaya çalışmak ilk kaygısı olmuştur. Sabah Tuvalet ve Eiffel Kulesi isimli çalışmaları 1960’lardan itibaren eserlerinin üslubunu gösteren örneklerdendir. Tıpkı Nurullah Berk gibi, inşacılığı ve kübizmi özgün bir yorum biçimine sahiptir (Başkan, 1991: 47). Resimleri bir birini tamamlayan büyük renk bölümleri şeklinde düzenlenmiştir. Soyut sanat alanında özgün ve nitelikli çalışmalar yapmıştır. Sanatçının kübizt dönemi, biçimlerin parçalanmaya ve bir biri içerisinde erimeye başlamasıyla figüratif dönemden soyuta geçiş aşamasını oluşturmuştur. Sanatçı, Türk resminin önde gelen en iyi ressamlarından ve temsilcilerindendir. Günümüz Türk resim sanatı ve çağdaş batı sanatı arasında bir köprü kurmuştur. D grubu’nun ilk sergilerinde figür ve natürlardan oluşan çalışmaları ile uzun süre doğa görünümüne bağlı kaldıktan sonra soyut araştırmalara başlamış, özellikle Fransa’ya gidip yerleştikten sonra tamamen soyut sanata yönelmiştir (Şerbetçi, 2008: 62).

2.6.3. Halil Dikmen

Rönesans ustalarından etkilenecek resim yapmış bir sanatçıdır. Dikmen’in “Balıkçılar” isimli yapıtında ön düzlemdeki figürlerin aynı yöne doğru baktıkları, ağ çeken tüm balıkçıların hareketlerinin birbirleriyle uyumlu olan ritimsel hareketleri ve arka düzlemdeki figürlerin küçülmesi; kompozisyonda mekan kurgusundaki ustalığı yansıtmaktadır. Resmin tepe hattında dağların perspektif kurallara bağlı olarak yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca gökyüzündeki ışık oyunlarının doğa gözlemine dayalı olarak yapıldığının söylemek mümkündür. Mekân kurgusunun bulunduğu zamana ve yere aslına uygun olarak yapılmış olduğu görülmektedir. (Resim.5). Titiz, ön yargılı, kuramları göz önünde tutan bir disiplin anlayışı izlerine

rastlamak mümkündür. İstanbul Resim heykel müzesinin ilk müdürü ve güzel sanatlar müdürü olarak çalışmıştır. Bir ara Kübist biçimlemeler denemiş, ama devlet sergisinde teşhir ettiği düzenlemelerle İtalyan klasiklerinin kurallarını uygulamıştır. Bazı soyut araştırmaları olmasına rağmen, Rönesans ilkelerine bağlı kalan klasik tarzı benimsemiş bir sanatçıdır. Sanatsal mizacı, geleneksel tarzı, sanat kişiliği, beğenileri, D Grubu ile uyum sağlamıyordu (Berk ve Turani, 1981).

2.6.4. Nurullah Berk

D grubu ressamlarının mekân anlayışlarını çözümlenmeleri yapılırken Mehmet Ergüven (1992)'in Yoruma Doğru kitabında değindiği üzere Nurullah Berk ile ilgili düşüncelerini

“Burada karşılaştığımız bir başka talihsizlik de, kuram ve uygulamada Kübizm'in ya da daha genel bir deyişle Modernizm diyebiliriz buna ülkemizdeki temsilciliğini üstlenen isimlerin sınırlı ölçüde yetenekli olmalarıdır. Örneğin, çok sayıda kitabı ile plastik sanatların içinde bulunduğu kısır düşünce ortamını silkelemeye çalışan Nurullah Berk, özellikle kendisinden önceki Sami Yetik ve Pertev Boyar gibi bu alanın ilkleriyle karşılaştırıldığında, kuramsal açıdan hiç de küçümsenmeyecek bir başarı göstermesine karşın, aynı çizgiyi resimde yakalayamamıştır maalesef. Bu bağlamda Nargile İçen Adam'ı anımsamaya çalışalım. Berk'in ön-arka ilişkilerini bütünüyle dışladığı bu resimde, her şey tuval yüzeyine bittiği için mekâna yer kalmamıştır artık; daha doğrusu, perspektifle birlikte mekânın yüzeysel temsil edilmesi olanağı da etkisiz hale getirilmiştir...” şeklinde ifade etmiştir.

Nurullah Berk'in “Nargile içen Adam'ı” bu yönden analiz etmeye çalıştığımızda, oylumlama ve tonlu-geçişten böylesine uzak duran Berk'in hangi amaç doğrultusunda hâlen temsili olanda direndiğini anlamak çok güçtür (Resim.6). Fakat ifade olanağı bu kadar olanaksız bir tabloda karşılaştığımız ana problem, dışlanmış mekâna isabet eden hiçbir ruhsal içeriğin bulunmayışıdır. Öyle ki, bu açıdan minyatürün çok daha tutarlı bir mekân düşüncesine sahip olduğunu söylemek bile mümkündür (Ergüven, 1992: 62).

Nurullah Berk'in diğer bir olan “İskambil Kâğıtlı Natürmort” adlı eserin mekân analizine baktığımız zaman daha inşacı bir yaklaşım söz konusudur (Resim.7). Berk, 1924-28 yılları arasında Paris'te Ernst Laurens atölyesinde sonra da Andre Lhote ve Fernand Leger gibi önemli sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. Dolayısıyla sanatçının

yapıtlarında Kübizmin etkileri doğrultusunda yapıyı parçalama ve geometrik şekillerle algılama eğilimi vardır. Berk'in "Ütü Yapan Kadın" isimli resminde, bu yapının parçalanması hali çok açık şekilde görülmektedir. En önemlisi de, artık görülen ve gösterilmek istenen konunun güzel bir şekilde betimlenmesinden çok farklı arayışlara girilerek resmin çözümlenmeye çalışılmasıdır. Nurullah Berk'in bu resminde, ütü yapan kadının ütölediği kumaş kompozisyonun farklı yerlerinde mekânın bir parçası olarak değişik bir eleman şeklinde gösterilmiştir. Her ne kadar bu resim, izleyicinin kendisini resmin içine çeken üç boyut algısını vermiyorsa da kendine özgü açık-koyu ve boşluk-doluluk ilişkileriyle yüzeyde bir mekân kurgusunu barındırmaktadır.

2.6.5. Sabri Berkel

Türk resim sanatında D grubunun soyut eğilimli ressamı olan Sabri Berkel'in 1950'lerden başlayarak güçlü ve sağlam bir görsel üslup seviyesinde sanatın ilke ve elemanlarına sadık bir şekilde geliştiren eserleri; kendisine özgü biçimlendirmeleriyle, klasik ve modern sanat hareketleri ile, estetik form anlayışı açısından düşündükleri alaka ile Türk resim sanat tarihinde önemlidir.

1950 yıllarında "soyut-geometrik arabeskler" denildiği üslûpta eserler üreten ressam, 1955'ten itibaren ise "kaligrafik -soyut düzenlemeler" ismini verdiği çalışmalar yapmıştır. 1950'lerin ilk yıllarında ürettiği eserler, Türkiye tarihinde soyut alanında ilk yapılan örnek eserler arasında olduğu söylenmektedir. Sabri Berkel devamlı mekân ve renk tonları problemi ile ilgili olan bir ressam olmuştur. Sanatçı ilk çalışmalarında mekân boyutunu sağlarken perspektifik değerleri kullanarak derinliği sağlamış. Fakat son dönemdeki çalışmaları da soyut mekânlara dönmüştür (Bulunday, 2005: 132).

Sabri Berkel'in 1930-50 arası figüratif resim ve çizimlerinde bile kendini belli eden kalıcı düzen arayışı, çeşitli dönemlerinde yöneldiği farklı resimsel öğelerin sonsuz görsel olanakları işleyen, en azla en çok anlam amaçlayan ve Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur (Erzen, 1997: 224). Tümüyle soyuta yöneldiği 1953'lerden bu yana ilgilenmiş olduğu mekân ve renk, daha önceki dönemlerdeki figüratif resimlerinde de asıl ilgiyi oluşturduğu görülmektedir. Berkel'in 1953'lere kadar sürdürdüğü konulu resmin, kendi deyimi ile "müze resmi"nden farklı

konunun biçimsel işleyişe araç olarak kullanılmasıdır (Erzen, 1982: 8). Sabri Berkel'in resimleri hiçbir zaman bir teknik gösteriye dönüşmemiştir. Onun resimlerinde renk kendi başına bir unsurdur. Ancak bir diğer rengin tamamlayıcısıdır. Resmin bir başka temel ögesi de mekândır. Baskı ve yağlı boya resimlerinde renk bölümlenmelerinin ve lekelerinin onları çevreleyen boş alanlar ile kurduğu ilişki, sanatçının mekân ve renk anlatımlarının değişkenliği ve bu iki kavramın ilişkisinin renk algısına verilen önemle yeni anlatımlar ortaya koyduğu görülmektedir (Başkan, 1991: 63).

Berkel'in, her zaman çerçeve içindeki düzenin bütünlüğüne öncelik veren yapı anlayışı, ilk dönemlerinde biçim ve mekân arasında ayırt edici, 1940'lardan sonra biçim ve mekânı birbirine bağlayan çizginin gerilim, ritim ve üç boyutlu nitelikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Hat ve minyatür sanatına ilgisi, soyut yaklaşımlarına çizgi ritmini ve dekoratif zarafetini getirmiştir (Erzen, 1997: 224). Sabri Berkel sanat yaşamının başından bu yana, devinim, işaret, yazı, mekân, denge ve daha birçok kavramdan yola çıkarak bir biçim çeşitliliği yaratmıştır (Erzen, 1982: 11). Sanatçı bu dönemle ilgili olarak açıklama yapmıştır:

“Resmi ikiye ayırdım: alt yapı ve üst yapı. Nasıl bir yapı temelsiz olmazsa ve kendine göre hesapları kuralları varsa sanat eseri için de böyledir. Evvela, bir resmin karakteri göz önüne alınır ve incelenir. Çünkü, bir Yunan filozofunun dediği gibi, en kusursuz şekiller geometriye dayanır. İşte bu resmin alt yapısıdır. Resim sanatında plastik anlamda şekillerin bir ritmi vardır. Şekillerin bir düzen içinde yerleştirmeliyiz ve birbirine bağlamalıyız” (Bulunday,2005: 133)

Sabri Berkel'in mekân anlayışına bakıldığında “Yoğurtçu” isimli resminde, mekâna ve figüre dair tüm elemanları geometrik formlar şeklinde ayırıştırıp soyutlayarak göstermektedir. Artık soyutlama öyle bir hal almaktadır ki, resim sanki renkli motiflerden oluşan bir yüzeyselliğe ulaşmıştır. Dolayısıyla böyle bir noktada derinlik hissi ve mekân algısı ancak renklerin birbirleriyle olan etkilenimiyle sağlanabilmektedir. Renk ilişkileriyle elde edilen derinliğe Berkel'in “Çukurcuma Mahallesi'nden” isimli resmi de örnek olarak gösterilebilir. Öndeki resim yüzeyine paralel olarak konulmuş turuncu sarı arası duvar resmin en açık noktası olarak diğer elemanları geriye itmektedir. Ancak Berkel'in “Yoğurtçu'su, Türk resminin o dönemde içinde bulunduğu avantgarde-yenilikçi tavrı göstermesi açısından çok önemlidir (Resim.8).

Sabri Berkel'in bir diğ er eseri olan "Simitçiler"e mekân yönünde baktığımız zaman sanatçının diğ er eserlerinde olduğu gibi renklerin çeşitli alanlar halinde kullanılışında renk ve mekân anlatımının değışkenliğı ve bu kavramların ilişkilerinin renk algısına verilen önemle yeni anlatımlar ortaya koyduğu görölür. Sanatçı gündelik yaşamın içinden, sokaklarda rastladığımız tipik figürlerden biri olan simitçi yi kübist geometrik bir biçimde resim yüzeyine taşımıştır. Resimdeki çizgilerle, bu çizgilerin bir araya gelerek oluşturdukları yüzeysel biçimler ve renkler tam bir uyum içindedir. Geometrik şekiller tablonun bütününü kapsamaktadır. Ressam genel olarak sıcak renkleri kullanırken zeminde açık ve koyu gri tonlarını tercih etmiştir. Simitçinin sol eliyle tuttuğu ve başında taşıdığı tablada yedi adet simit bulunmaktadır. Simitçi sağ omzunda da tablasını üzerine koymak için kullandığı sehpasını taşımaktadır. Tabladaki simitler ve sehpanın dairesel yüzeyi uyum içindedir. Simitçinin arkasında İstanbul silüetlerini oluşturan kubbeler görölmektedir. Üç kubbe ve bu kubbelerin altında da revakları (Üstü örtülü önü açık yer) andıran, dairesel Türk mimarisinin özelliğini taşıyan biçimler yer almaktadır. Resmin sağ tarafında bir bant şeklinde gördüğümüz motifler, Türk kilim sanatının özelliklerini yansıtmaktadır. Simitçinin fonundaki geniş dairesel çizgiler, konuyu toparlayıcı bir etki yaratmaktadır (Resim. 9).

2.6.6. Salih Urallı

Salih Urallı, D grubu'na sonradan katılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir dönem Namık İsmail atölyesinde çalışmaya devam ettikten sonra 1931'de Fransa' a giderek Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde çalışmış, kübizmden çok etkilenen bir sanatçıdır. Özellikle Picasso'dan oldukça etkilenen Urallı, figürlü kompozisyonlarını dahi Kübik bir anlayışla oluşturmuştur. Salih Urallı'nın "Kompozisyon" (1944) isimli yapıtında, bir insan figürü soyutlaması çok parçalı, kübik bir şekilde betimlenmiştir (Resim.10). Planların, kolajda olduğu gibi üst üste bir araya getirilmesiyle yapılmış bir etki yaratan resimde, mekânla figürün parçaları birbirlerine karışmıştır. Figürün mekândan ayrılmasına yarayan tek eleman ise, sol alt köşede yere düşen kendi gölgesidir. *"Bu resimlerinde figürle ilgili çizgisel kesişmelerin ritmik yapısını yineleyen sanatçı, figüre bağımlı soyutlama eğilimiyle Türk resminde modelajdan ilk vazgeçenler arasında sayılır. Çizgisel kesişmelere dayanan bir Kübizm üzerine temellendirilen çalışmaları İnşacı belirli ve düşünölmüş yüzey çizgi kompozisyonlarıdır"* (Eczacıbaşı, 1845).

Sanat hayatının ilk dönemlerinde Picasso'nun etkileri dahilinde çok başarılı ve geleceği parlak bol figürsel kompozisyonlar çalıştığı halde uzun zaman D Grubu sergilerinde yer almamıştır. Salih Urallı, Picasso'nun tesiri altında olduğu 1940'ların ilk yıllarında "Ana" (1941) gibi figürsel kompozisyonlar çalışmıştır. Bu eserlerinde figürle alakalı çizgisel hesaplaşmaları ritmik içeriğini tekrarlayan ressam, figürsel soyutlama tarzı ile Türk resim sanatında modelaj kullanımını ilk bırakanlar içinde yer alır. Çizgilerin kesişmeleri Kübist-inşacı anlayışı esas alan çalışmalardır. Eserlerin mekânsal açıdan analizlerine baktığımız zaman soyutlama keskin konturlarla ve parçalanmış figürsel çizgilerinin ahenkli ritüeller şekline dönüştürülmesiyle mekân boyutu oluşturulmuştur (Resim. 11). Urallı bu eserinde dönemin ortak resim anlayışının paralelinde bir biçim belirlemiştir. Aynı sert konturlar ve aynı geometrik yapılanma, birçok sanatçının yapıtında ortak duyarlılıkla gündemdedir. Bir tür sentetik kübizm olarak değerlendirilebilecek bu resim anlayışında mekânsal çözümlenmeler görülmektedir.

2.6.7. Eren Eyüboğlu

Çalışmaları Andre Lhote kadar, eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da etkilerini ve zevklerini taşımaktadır. Bedri Rahmi'nin Anadolu sevdasından etkilendiği açıkça görülmektedir. Fakat Bedri Rahmi'ninkine oranla pek görülmeyen biçim kaygıları hissedilir. Sanatçının geometrik eğilimi "Model" ve "Milaslı Ağaç" gibi yapıtlarında açık bir şekilde görüldüğü yöresel temalı resimlerdir (Başkan, 1991: 50). Deseninde biçim olgusunu, anıtsallığını gerçekleştiren bir mizacı vardı. Üslubu süslemeci olmaktan çok, "plastik" diyebileceğimiz nitelikteydi. Çoğu figür ve portrelerinde nesnenin vücut bölümlerinin, ışık ve gölge ayrımının bu kaygıya uygun dağıldığı görülür. Figürler arasında mekânsal bir derinlik az da olsa görülmektedir.

Doğu İslam sanatının perspektifinden, ışık ve gölgeden, yağlı boyadan uzakta gelişmiş minyatür sanatı, bitkisel saf renkler, perspektiften ve hacim duygusundan uzak bir mekân, özellikle soyutlama anlayışı yeni diller arayan 20. yüzyıl sanatı için açılım olanağı veren ana kaynaklardan birini oluşturmuştur. Eren Eyüboğlu içinde bu böyle olmuştur (Edgü, 1994: 20). Eren'in çalışmalarındaki mekân olgusunda biçimsel denge kaygısı göze çarpmaktadır (Berk ve Turani, 1981: 108). Eren Eyüboğlu, eserlerinde

soyutlama ve ekspresyonist tarza yakın bir anlayışla, doğu kültürüne ve gelenekli yaşam tarzını ele alan yönelik temalar kullanmıştır. Eserlerinde kültürel değerleri, sanatsal özellikler ile bir araya getirmiş, biçimsel duruşunu ve abideviliği tercih ederek dekoratifsellikten uzak durmuş, (Arslan, 1997: 573). Kırsal hayatı, konu alan kültürel karakterleriyle canlandırmış, çok saf parlak ve koyu renklerle fovist bir üslûpla ifade etmektedir (Ersoy, 1998: 69).

1930'larda yaptığı eserlerde gelenekli süslemelerden ilham alarak çevreye ve kültüre bağlı kalarak modern ve kendine has bir formu yakalama çabası vardır. Eren Eyüboğlu'nun bu dönem resimlerinde eşi Bedri Rahmi'nin iki boyutlu ve nakışçı üslubuna karşılık, yöresel anlatımlara plastik değerler kazandırma eğilimindedir (Arslan, 1997: 573). Doğu İslam sanatının perspektifinden, ışık ve gölgeden, yağlı boyadan uzakta gelişmiş minyatür sanatı, bitkisel saf renkler, perspektiften ve hacim duygusundan uzak bir mekân, özellikle soyutlama anlayışı için yeni diller arayan 20. yüzyıl sanatı için açılım olanağı veren ana kaynaklardan birini oluşturmuştur. Eren Eyüboğlu içinde bu böyle olmuştur (Edgü, 1994: 20).

2.6.8. Zeki Kocamemi

Zeki Kocamemi eserlerinde, manzaraları, portreleri ve natüremortla ekspresyonist bir anlayışla yapmıştır. Kocamemiresimlerinde mekân boyutunu oluştururken tabiatı feyzlenerek düşüncelerini kübist bir kompozisyon ile tuvaline geçirmiştir. Zeki Kocamemi, çalışmalarında bütünselliği yok etmeyen, deteye çok inmeyen, sağlam geometriksel biçimler kullanmıştır. Renk, form ve mekânsal form uygulamaları ve formların sanatsal içeriğini önemseyerek dış mekân çalışmalarında ön ve arka planlara göre nesnelerin görünüm değişimleri göz önünde bulundurarak, mekân bakımında perspektifsel özellikler değerlendirmiştir. Doğanın canlı etkilerinden yola çıkan sanatçı, doğanın dinamizmini yarattığı farklı biçim etkileriyle yansıtmıştır. Geometrik bir çözümlemenin ürünü olan yapıtlar, Türk sanatına doğanın farklı bir yorum şeklini kazandırmıştır. İnşacı bir desen anlayışıyla kübik formlara indirgelediği nesnelerin oylumlarını belirgin kılan renk ve çizgi dağılımı, ışık değerlerinin birleştirici uyumunda aktarılmaktadır (Giray, 1983: 18).

Zeki Kocamemi inşacı ressamdır ve mimari bütünlüğü, kuruluş kudretini bir çok şeye tercih eder. Rengi kullanışı da onun bu özelliğini destekler bir karakter sergiler (Resim. 12). Konstruktif desenden boyaya geçince, daha doğrusu deseni boya ile örtmek gerekince Zeki Kocamemi tablolarının çizgi yapısını bozmadı. Empresyonist tarzın tam tersine, pigment, kübist formları çok daha değerlendirdi.

Zeki Kocamemi'nin eserlerinde objelerin, figürlerin toplumsal özellikleri, o obje ve figürleri reel değerler şeklinde bildirir. Espasda insan figürlerin ayakları güçlü yere basar, kübist kaygı ve uzamsal birlik, bu nitelikte bir hedefin var olmasına yöneliktir (Resim. 13). Plastik değerler geometriksel formları göze hoş getirir. Renk tonları, elvar olan ışık-gölge yansımaları, objelerin kütleleri, espasdaki yerlerini, perspektifsel değerler belirler.

2.6.9. Zeki Faik İzer

Zeki Faik İzer, başlangıçta kübist akımı benimsemiş ve bunun etkisi doğrultusunda kübist mekân anlayışına ait olan oylumsuzluk ilkesinin yansımalarını gösteren yüzeysel mekân anlayışı görülmektedir. Paris'te O. Friesz atölyesinde çalıştıktan sonraki dönemde daha çok gerçeğe ve doğa gözlemine bağlı kalan çalışmalar yapmış, 1950'li yılların ortalarına doğru da doğadan ve gerçekçi yaklaşımlardan uzaklaşarak soyut bir anlayışa yönelmiş, kimi zaman dışavurumcu yönelişlerle biçim sınırı tanımayan lekeci (taşist) çalışmaları yeğlemiştir (Anık, 1994: 18).

D gurubu üyelerinden Zeki Faik İzer, lirik tarzda soyutlamaya yönelik eser üreten sanatçılar ile aynı çizgide, enstantaneli tavırlar ve değişimleri temel alan bir gerçekleşme süreciyle, kübist, non-figüratif eserlerde farkedilen , figürsüz lakin kütleli formlar eserlerinde yapmaya devam etmişlerdir. Bu formlarda var olan hacimsel etkiler görsel mekân oluşturmalarıyla aynı olmamıştır. Bu boyut, yeni hacim tesiri plastik ifadedeki renksel çeşitliliği ile kontrastlarına dayanarak mekân boyut olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Sanatçı çalışmalarında kavramlarının en güçlü örneklerini bulundurmaktadır. Atomların hareketleri kadar dinamik fırça darbeleri, hareketli yüzey ve resimsel

mekânları oluşturmaktadır. Birbirini kovalayan hareketli fırça darbeleri, lirik çizgiler ve renkler yüzeyde yayıldığı gibi iç içe girerek, üst üste birkaç katlı bir dünyayı yaratır. Bu da yüzeyin derinliğine inip dışına çıkarak resimsel bir üçüncü boyutu oluşturur. Bir başka belirgin özellik, izleyicinin dikkati yapıtların bir odak noktasında toplanmaz, tüm yüzeye dağılır; yüzeyin dışına taşmaz. Çünkü tüm resim bir odak alanıdır, mekândır. Bunda Jackson Pollack'ın resimlerinin altında yatan sanat anlayışına paralel bir mekân anlayışı nedendir. Ancak bu noktaya farklı bir yaşam, sanat ve teknikle erişmiştir, İzer. Doğanın özünü arayış onu soyuta götürmüş, bu da beraberinde dipdiri bir hareket ve mekân olgusunu getirmiştir (Anık, 1994: 17). Resmin sorunlarını çözmeye dönük araştırmalar yapan sanatçı, resmin temel unsurları üzerine çalışmıştır. Resimlerinde sağlam bir kompozisyon kurgusu oluşturmak amacıyla sanatçı; nesnelere form özelliklerinden yola çıkarak, kompozisyon içerisinde ritmik dengeyi sağlama çalışmıştır (İlhan, 2012: 92).

2.6.10. Fahrelnnisa Zeid

Soyutlamacı bir üslup disiplini yönünden önde gelen Fahrunnisa Zeid'in resimlerine mekân açısından baktığımızda dekoratif soyutlama ile beraber boşluk ve nesne ilişkisini yüzeysel olarak yansıtmıştır. Türk kadın ressamlar arasında özgün bir yer almış, elmas renklerin, ışık çizgilerin yoğunlukta olduğu dünyaları resimlemiştir. Doğu sanatı etkilerini yansıtan, tual zeminini, bir değişik mozaik, bir vitray formatında küçük parçalara ayırarak, bu parçaları zıt renklerle boyayıp devasal boyutta soyut çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1953 yılında yapmış olduğu "*Triton Octopus*" adlı eseri, bu nitelikleri taşıyan örnek bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz (Rona, 2007: 157).

Büyük boyutlarda gerçekleştirdiği yağlı boya tuvallerinde, Türk resim sanatında soyut tarzına olağanüstü katkılar sunduğu düzenlemelerden, Doğu ve Batı sanat anlayışını özünü gerçekleştirmiş, Sanat hayatında nonfigüratif, soyut, veya değişik normal yere bırakılmayacak, ağırtıcı gel-gitler çizen egzotik etkiler dolu bir karektere sdönüşmüştür. Heyecan dolu ve ilginç kompozisyonlarıyla bilinen Zeid'in özgün tülûbu, tek tarza indirgenemeyecek bir şekilde coşkulu ve çeşitlidir. Fahrelnnisa Zeid'in sanat anlayışı; minyatür sanatı formatında kurulmuş figürsel kompozisyonlarıyla ilk dönem, vitray çalışmalarına çağırım yapan kübist ve özgün soyutlamacı eserleriyle

mekânsal boyutunda bu doğrultuda ortaya koymuştur (Resim.16).

2.6.11. Abidin Dino

Abidin Dino, 1933'te, ressam arkadaşlarıyla beraber D grubuna katılmıştır. 1952'de Fransa'ya yerleşmiş ve hayatını orada sürdürmüştür. Paris'teki hayatı boyunca Türk kültürüyle irtibatını kesmeden ve Avrupa'daki güncel sanat gelişmelerini, yeni eğilimleri izleyerek özgün bir çizgi oluşturmuştur (Dino, 2007: 7). Onun, Picasso ve Cocteau'yu çağrıştıran gölgesiz ve kalın "kontur" çizgilerinden meydana gelen çalışmalarının en karakteristik olanları arasındadır. Plastik bir duygu veren karikatür benzeri desenlerinde çizgi arabesk bir şekilde yer almaktadır (Şerbetçi, 2008: 46). Abidin Dino'nun bu çalışmaları siyah beyaz desenlerden, lavilerden ve guvaş resimlerden oluşmaktadır. Deniz imgesini temel alan ve sanatçının bu imge dolayındaki düşsel-şiiresel izlenimlerini yansıtan çalışmaları, aslında doğaya bir övgüdür. Deniz karşısındaki duyumsal izlenimler de denilebilir bu çalışmalara (Tansuğ, 2015: 43).

1933'te kurucularından biri olduğu D grubu faaliyetlerine katılmış, gittiği Paris'ten Picasso etkisi altında Türkiye'ye dönmüştür. Desen ve çizginin öne çıktığı çalışmalarında işçi ve köylü karakterlerini kendine özgü bir anlayışla işlemiş olan sanatçı, ilk etapta Picasso'nun etkisi altında kalmışken yapıtlarında giderek yerel ve kendine özgü bir senteze ulaşmıştır. Kendine özgü tarzındaki çizgisel çalışmalarında sadece çizgilerin zemindeki boşlukla bütünleşip bir mekânsal boyutun tersi olarak imkânsızlık olgusunu da oluşturmuş bulunmaktadır (Resim.17).

Abidin Dino, bir çiçeği, bir deseni ve birçok konuyu çizerken kendine özgü üslubuyla coşkulu, gizemli bir insan sevgisini ve yaşamını anlatmıştır. Bir hat ustasının uzun, disiplinli, karalı ve ani fırçasıyla do onun tüm doğa gizemini ve tinselli ini yansıtmıştır (Erzen, 1984: 23). İlk Türk minyatür sanatının çizgisel özelliklerini çağrıştıran, eğri hatların musikisini var eden üslûbu tarz, Batı ve Doğu tesirlerini gösterir, renkten ziyade çizgide, boyadan çok hattın arabeskinde başarılı olan bir mizaca sahiptir.

Abidin Dino sanat yaşamı boyunca değişik resimler yapmasına karşın, kendine

has yalın ve dinamik desenleriyle bir tarz oluşturdu. Dino'nun resim yaşamı boyunca vazgeçemediği iki konudan biri eller, diğeri çiçeklerdir. Eller yaşamı boyunca ilgilendiği konuların başındaydı.

Abidin Dino'nun, isimsiz adlı eserinde (Resim.1) açık zemin üzerinde siyah çizgilerden oluşan bir kadının yan profilden tasvirini yapmıştır. Çizginin anlatım gücünden faydalanan ressam resminde formu oluştururken mekânı yalın bırakarak resmin felsefi yönüne vurgu yapmaya çalışır. Resim oldukça sade olmasına karşın çizginin devinimsel hareketiyle oldukça dinamiktir. Figür ve mekân ilişkisinin oluşturmak için yatay çizgiden oluşan bir masa kullanmıştır. Figür bir elini masa üstüne koyarken diğeri elini de omzunda tutarak denge oluşturmuştur.

2.6.12. Eşref Üren

Eşref Üren'de duygusal bir Empresyonizm uygulamaktaydı. Ancak tam anlamıyla empresyonist değil de, bir açık hava, görünüm ressamı, diyebiliriz. Tüm yaşamı boyunca Çankaya sırtlarından, havuzlu parklardan yaptığı görünüm bir bakıma empresyonist "icra" tarzını hatırlatmakla beraber, paletini doğal görüntülere göre ayarlayan bir sanatçının yapıtlarıydı. Bu tarzıyla da D grubu'nun temel inanışlarına ters düşebiliyordu. Grubun sanatçıları Kübist, Konstrüktivist-inşacı-soyutsal ilkelere bağlıydı (Berk ve Turani, 1981: 105).

Eşref Üren'in enselerini mekân yönünde incelediğimizde, resimlerinde özellikle, kent oluşumundan kesitleri işlemiştir. Manzaralarında, sanatçının açık kompozisyon, limitsiz bir anlayış getiren hassasiyetin dinamik etkileri görülür (Resim.18). Sanatçının serbest iri tuşlarla yaptığı ışıklı ve renkli Ankara manzaraları çok tanınmıştır. Hemen hemen her döneminde yaptığı tabloları iri renk lekeleriyle oluşturulmuş serbest biçimlemeci üslubun güzel örneklerindedir (Tansuğ, 1991: 375).

D grubu'na daha sonra katılan Eşref Üren D grubu'nun genel atmosferinden ayrı bir yöntem izlemiştir. Kübist-inşacı anlayışın aksine, dışavurumcu bir üslup ortaya koyuyor. Hayatının çoğunu Ankara'da yaşadığı için, Çankaya'dan, Kurtuluş Parkından yaptığı açık hava resimleri izlenimci bir anlayış yansıtıyorlar. Diğeri anlamda çağın

modası olarak algılanan kübist-inşacı gibi üslûpların sürekli olmadığına inanmış bu bundan dolayı dış mekânda çalıştığı izlenimci tarzındaki eserlerin kalıcılığına inanmış bir ressamdır.

2.6.13. Arif Bedii Kaptan

Renkli bir karaktere sahip olan Arif Kaptan hâkim bir manzaracıdır. Sert fırça darbeleriyle yaptığı peyzajlarında doğanın marazını ortaya koyan bir üslûba sahiptir. Eserlerinde genellikle tema olarak, sonbahar, kıvrımlı yollar, kütleli evler gibi işlemiştir. Burada bu eserin mekânsal boyutuna baktığımızda D grubunun resimsel mekân anlayışlarına yönelik çabalar söz konusu iken sanatçı çoğu manzara resimlerinde öznel bir tavır içinde oluşturduğu atmosferi mekâna dönüştürmesi onu tümüyle farklı kılmaktadır (Resim.19). 1914 döneminde “manzara” resimleriyle tanınmaya başlamıştır. Ressamın yalın bir manzaradan oluşturduğu kompozisyonda, renklerin uyumu dikkat çekmektedir. Mekanın ön düzleminde ağaçlar bulunurken arka tarafta binalar bulunması resimde perspektif derinlik sağlamıştır. Oluşturduğu perspektif sadece uzak-yakın ilişkisiyle yapılmamış aynı zamanda bu derinlik etkisi kullandığı renklerle desteklenmiştir. Resimde kullanılan renkler, birbiyle uyumlu olup mevsimsel geçişin habercisidir.

Uzun süre doğa görünümüne bağlı kaldıktan sonra soyut çalışmalara yönelmiştir. Buna da uzun süre bağlı kalmıştır. Sanatçının 1978 yılında açtığı sergide, soyut resimden sıyrıldığı ve başlangıç dönemine döndüğü görülmektedir. Resim ve heykel gibi plastik sanatlarda soyut ve somut gerçeğe bağlılıkla gerçekten uzaklaşma, düşünüş, duyuş, yorum, bunlara bağlı teknik, “icra” türleri birbirlerine karşıt, birbirleriyle ilintisiz iki tutumdur. Doğaya bağlılıktan onunla hiç ilgisi bulunmaz görünen soyut anlayışa geçmek, ona geçtikten sonra da eski benliğine dönmek çoğu sanatçıda rastlanan bir fenomendir (Şerbetçi, 2008: 59).

İlk sanat yıllarındaki arama ve deneme ürünleri eleştirilere uğramasına rağmen sanatçı yılmamış, yeni ve alışılmamış üslupla güzel sorununu çözme çabası içerisine girmiştir. 1940'larda, Paris'te Andre Lhote'nin atölyesindeki çalışmaları, onu 1950 yıllarındaki kübist çalışmalara yöneltmiştir. Bu soyut düzenlemelerinde yerel ve

folklorik temaları seçmesi ilginçtir.

2.6.14. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun D grubuna katılmasıyla sanatçılar yöresel ezgilere ve konulara ilgi duymaya başlamışlardır. Kübizm anlayışında Anadolu'nun köy yaşantısı, kübist-soyut kesitler arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır (Ersoy, 1998: 27). Bir yüzeyi, bir resim dörtgenini kilimlere, halılara özgü bir istif anlayışıyla bezeme, hacmi olmayan, nakışlaşmış biçimlerle, bu biçimleri derinliksiz, bir yüzey üstüne dağıtma; yemeni yorgan yüzü ya da yazma örtü tadında bir sonuç almayı da 1945'ten sonra denemeye başlamıştır. Bu düzenleme hiçbir süsleme işinin kopyası ya da taklidi olmadığı halde yazmalarla dokumalarda gördüğümüz bir niteliği yansıtır. Bu istif beğenisi daha sonraki yıllarda, uygulama ve malzeme zorunlulukları nedeniyle daha kesin ve geometrik biçimlerinin yalınlığını anımsatan, kısaca, stilize biçimlere dönüşmüştür (Erol, 1984: 88).

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na ait "Kilimli" adlı eser analizinde mekân yönünde çözümlenmelerine baktığımızda Bedri Rahmi'nin karışık teknikle çalıştığı kilim ve geometrik şekillerden oluşan bir soyutlaması görülmektedir. Farklı biçimlerin birbiriyle ilişkilerini sağlamak için dikeyliklerden, dairelerden yararlanılmıştır. Yuvarlak, oval, düz, kırık çizgilerin bir arada kullanılması dikkati çekmektedir, mavi, sıyalı, yeşil, turuncu, bej tonları en çok kullanılan renklerdir (Resim.20). Bir kilim parçasının kullanıldığı bu tablo da, kilim motifleri, değişik geometrik şekillerle bütünleştirilmiştir.

Bu eser, kültürel değerlerimizin korunması ve hatırlatılması ve yeniden yorumlanması bakımından oldukça önemlidir. Kilimlerimizin pek çoğunda kullanılan motifler doğadan ve yaşamdan alınarak stilize edilmiş şekillerden oluşur. Resmin alt düzleminde dikey olarak kullanılan doğal materyal, esere bütünlük sağlayarak doğa ve kültürel dönüşümün başlangıcını yansıtır biçimdedir.

Bedri Rahmi, ikinci duvar resmi denemesini 1946'da Ankara'da Büyük Tiyatro'nun (Opera) girişindeki kapıların üstüne yapmış ve tekniğini geliştirerek tual resmi çalışmalarının yansısı bu çalışmalarını da sürdürmüştü. Tual resimlerinde görülen

mekânsal değerler, duvar resimlerinde de yansımalarını bulmaktaydı (Anık, 1992: 92).

Erol Turan kitabında, Bedri Rahmi'nin duvar çalışmalarındaki mekânsal boyutu bu sözler ile ifade ediyor: “Bedri Rahmi, konusunun öğelerini,’ resim düzlemine, özellikle duvara hiçbir mekân ve derinlik etkisi uyandırmayacak biçimde yerleştiriyordu” (Erol, 1984: 91).

Bedri Rahmi, geometrik katılıktan uzak kalmaya özen göstermiş olsa da yine kübizmin esintilerinden izler taşıyan resimlerinde bile doğulu bir anlayış yansımaktadır. İnsan figürleri Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun elinde değişime uğramaktan kurtulamaz. Figürler ağırlıklı olarak deforme edilse de, figürlerin bütünsel yapısı büyük bir uyum içindedir. Kompozisyonda mekân içindeki nesnelere oldukları gibi resmedilmişler, çok fazla değiştirilmemişlerdir (Resim.21). Kırmızı Han Kahvesi adlı tabloda sağ tarafındaki figür ise en çok deforme edilendir. Her bir figürün başında, farklı renklerde ve modelde bere bulunmaktadır. Kompozisyonun ortasında sarı bir masa, masanın sağ ve sol tarafında birer tabure vardır. Masanın biçimi ve figürlerin üzerindeki renkler perspektif kurallarından ve egemenliğinden kurtarılmıştır. Ancak bu resimde figürler nasıl deforme edilmişse türkü söyleyen figürün elindeki saz da deforme edilmiştir. Zira sazın mızrap bölümü bir divan veya bağlama sazdan öte bir cura sazı andırırken sapı, küçük bir sazdan ziyade bir divan sazının sapı gibi işlenmiştir (Akgül, 2014: 162). Sanatçı bizi canlı renk çatışmalarıyla yapıtın öyküsünden koparmak, önce resimsel olanla karşılaştırmak istese de bu resimlerde insanın içe işleyen bir havası vardır. Bu kadar yerli olabilmek; çizdiği, resmettiği insanların kimliğine bürünebilmek; konusunu, yani Anadolu insanını yürekten sevmek demektir. Bu insanlardaki değerlere inanmak demektir (Erol, 1984: 140). Resimdeki figürler geleneksel görünümünden kopmadan stilize edilmiştir. Figürlerki biçimsel deformasyon estetik değerlere bağlı kalınarak yapılmıştır. Figürlerin hareketliliği resimdeki ahenki bozmadan bütünlük sağlamıştır. Kırmızı zemin üzerinde kullanılan renkler, kompozisyonu hareketlilik katmaktadır. Gözümüz figürlerin bütününe algılamakta güçlük çekmez. Kompozisyon düzleminde mekân içinde kullanılan nesnelere, odak noktasına yerleştirilerek vurgunun bir parçası olmuştur.

Bedri Rahmi Eyüp'e ait “Köylü Kadın (Tren Yolculuğu)” adlı eserin

baktığımızda (Resim.22). Resimde eşeğin üzerinde duran bir köylü kadın kucağındaki bebeğini emzirmektedir. Figürün geleneksel görünümü ustaca stilize edilmiştir. Arka düzlemde kompozisyonu ortaya çıkaran siyah renk kullanılmıştır. Resimde formal bir denge kurgulanarak iki yanda eşit miktarda boşluk bırakılmıştır. Tuvalin en alt sol tarafta geleneksel kıyafetleri bulunan bir figür yan profilden resmedilmiştir. Aynı düzlemde dört figürün halay çektiği görülmektedir. Figürleri ortaya çıkarmak için arka düzlemde mavi renk kullanılmıştır.

Non-Figüratif resim yerine figürleri aşırı deforme ederek resimlerine uygulayan sanatçı, yeniliklere açık yapısı ve cesaretli tavrı ile kompozisyon açısından dinamik eserler üretmiştir. Türk kültürünün geleneksel özelliklerini de resimlerine yansıtan sanatçı, Anadolu nakışları, dokuma kilim motiflerini resimlerine uygulayarak geleneksel ve çağdaş sanatın sentezini yapmıştır. Doğa resimlerinde perspektiften çok yüzeysel etkiler yaratarak, renge, biçimden daha çok önem vermiştir fakat desenden de vazgeçmemiştir (İlhan, 2012: 92).

2.6.15. Elif Naci

Elif Naci, Türk resim sanatının batılılaşmayı geriden takibini engellemek için mücadele vermiş, sanatının başlangıcında batı tarzı bir “entimist” ev içi yaşantıların ressamı olmuştur (Başkan, 1991: 31). Bu ilk dönem çalışmalarının ardından geleneksel Türk sanatına yönelmiştir. Bununla beraber resimlerinde mekân üsluplarında değişmiştir, derinliği olmayan yüzeysel minyatür tarzlı dikey bir mekân anlayışı hâkim olmuştur.

İlk eslerinde “Entimit” üslubunu, ev içi yaşantıları resmeden çalışmaları benimsemiştir. Daha önce Nurullah Berk’te de değindiğimiz, batılı soyut sanatçıların doğunun “hat” sanatından esinlenip çalışmalarını bu üslupla gerçekleştirmeleri, Elif Naci’de görülmektedir. Batı sanatından çok, kendi kültüründe üslup arayışına girmiştir. “Matisse İslam estetiğinden yararlandı, biz ise onu doğrudan almayı bırakıyoruz, Matisse’e tapıyoruz” sözü bunu desteklemektedir. İlk çalışmalarında görülen “entimit” tarzının yerini, eski yazıların soyut bakımdan tabloda birer resim elemanı olarak kullanılabilirliği, almıştır. Süsleme motiflerini minyatürden aldığı elemanlarla

bağdaştırmış, eski yazıları da çini motifleriyle kaynaştırmıştır. Bu etkileşmeler doğrultusunda mekân anlayışında paralellik göstermiştir. Resimlerinin çoğunda derinlik sözkonusu değildir, minyatürlerdeki yüzeysellik meuttur. Elif Naci'nin "Han Odaları", adlı eserinde bir geometrik soyutlaması görülmektedir. Kompozisyon tüm yüzeye yayılmış olup, geometrik şeki İlerle parçalanmalara yer verilmiştir. Mavi, gri, kırmızı, turuncu, siyah tonları ençok kullanılan renklerdir. Lekesel etki ağırlıktadır.

2.6.16. Turgut Zaim

Türk Resminin yöresel eğilimli ressamlarından olan Turgut Zaim, minyatür sanatının geometriksel ve şematik resim anlayışından yola çıkarak, Anadolu'nun kültürel ve günlük yaşantılarından belirli kesitleri çalışmalarında yer verilmiştir. "Eski Orta Oyunu gibi seyirlik türü konulara ilgi duymuştur. Kararlı ve figüratif bir üslubu vardır" (Arıcı, 2006: 83). Yöresel temaları, minyatür sanatı kriterleri göz önünde buluduran sanatçı, tarzını belirledikten sonra hayatının sonuna kadar aynı anlayışa sadık kalmış ve kültürel temalara yönelerek, yörük köylülerin günlük hayat anlarını özgün bir anlayışla eserlerine aktarmıştır (Giray, 2002: 28).

Turgut Zaim'in eserlerindeki mekân boyutuna baktığımızda diğer D grubu ressamlarından farklı minyatür tarzda perspektifi kullanarak yüzeysel mekân oluşturma söz konusudur. Anadolu'nun kültürel yaşam biçimlerini tuvale aktarması sanatsal varoluş ile toplumsal realiteyi bir araya getirerek yeni bir atmosfer yaratmaktadır. Bununla beraber resimlerindeki mekânsal olgu, yüzey doğası gereği durgun ve dikeysellik sözkonusudur. Fakat sabit ve evrensel nitelik yerine kültürel yerellik özellikler tercih edilmiştir. Turgut Zaim eserlerindeki mekânsal özelliklerin çıkış noktası Türk minyatür sanatının geometriksel düzen ve yüzeysellik içeren özelliklerden yola çıkan Zaim için farklı ve özgün bir mekân anlayışı ortaya koymuştur.

Turgut Zaim eserlerinde Anadolu'yu kendisine özgü bir üslup ile yorumlamıştır. Resimlerinde çizdiği insan figürleri mutlu, iyi giyimli ve çalışkandır. Çocuklar genellikle sakin ve ağırbaşlıdır. Genellikle bu tipteki çocuk figürleri, mekândaki eylem merkezinde bulunmazlar ve mekânı süsleyen objeler gibidirler.

Eserlerin kompozisyonlarında yerel ezgiler kullanan Turgut Zaim, insan figürlerindeki sükunet ve yalınlık, mistisizmin gürültüsüz ve huzuru simgeler. “*Halı Dokuyanlar*” adlı eserinde, çeşitli birçok dokuya sahip giysileriyle bu kadınlar çalışmanın ortasında yer alan uğraştıkları işe odaklanmışlardır. Eserin sağ tarafında bulunan kadın figürünün kucağında bir kedi yer alır. Sol tarafında ise kadın başına varlığın simgesi olan altınlardan bir takı dizini takmaktadır. Kadın figürlerinin arkaplanında çocuk figürü ve beşikte yatan bir bebek figürü vardır. Zaim’in tüm eserlerindeki mekân anlayışı aynı tarzdadır.

2.7. İlgili Araştırmalar

Bu başlık adı altında Türkiye’de araştırmamıza yakın olarak gördüğümüz daha önce yapılmış olan çalışmalara yer verilmiştir. Yapılan literatür taraması neticesinde ulaşılmış belli başlı çalışmalar aşağıda sunulmuştur.

Kocaman Akgül, Elif (2014), tarafında yapılan “Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalışan Türk ressamalar”, adlı yüksek lisans tez çalışmasında; Cumhuriyet dönemi içerisinde her anlamda gerçekleşen yeniliklerin, sanatımızı da etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Cumhuriyet dönemi içerisinde ressamlarımızın birçoğu kişisel üslupları doğrultusunda içinde yaşadıkları toplumun maddi ve manevi tüm kültür öğelerini, yerel ve geleneksel unsurları çalışmalarına yansıtmışlardır.

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet dönemi içerisinde pek çok eser vermiş olan Türk ressamlarımız arasından, toplumsal gerçeklikleri doğal bir yaklaşımla ele alıp oluşturdukları geleneksel tarzları doğrultusunda sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiş on bir ressamımızı değerlendirmektir. Araştırmada Cumhuriyet döneminde geleneksel tarzda çalıştığını savunduğumuz; Hüseyin Avni Lifij, Abidin Elderoğlu, Turgut Zaim, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Mustafa Aslier, Cihat Burak, Mustafa Pilevneli ve Ergin İnan eserleri, işledikleri konular, tarzları, teknikleri, ifade biçimleri, benzerlikleri ve farklılıkları çerçevesinde ele alınmıştır.

Nitel araştırma yöntemleri ile gerçekleştirilen bu çalışmada veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve belgesel tarama yöntemleri kullanılmıştır. Belgesel

taramanın temel koşulları doğrultusunda amaca uygun yayın taraması yapılmıştır. Nitel araştırma için gerekli olan geçerlik ve güvenilirlik sağlanmıştır.

Anadolu'yu keşfeden sanatçılar, Anadolu'nun her türlü kültürel değeri, geleneksel unsurları, köy ve kent yaşamı, tarihi olayları, dinsel temaları, doğa güzellikleri ve mimari özelliklerinden etkilenmiştir. Tüm bu değerleri özümseyip kendi yorumlarıyla tuvallerine yansıtırken farklı anlatım biçimleri kullanmışlar, Geleneksel konuları Batı resim teknikleriyle birleştirip bir sentez oluşturmuşlardır. Kimi toplumsal gerçekçi, kimi izlenimci, kimilerinde soyut kaligrafik ya da kübizmin etkisiyle çalışmıştır. Yaşamı içerisinde insanı, günlük kullanım eşyalarını, yörüklerin yaşamı kilimlerimiz, yazmalarımız, hat ve minyatür sanatımız, çeşmelerimiz ve sokaklarımız vb. Anadolu insanına ait olan geleneksel unsurların hepsini çalışmalarında kullanmış, en ince ayrıntısına kadar resmetmişlerdir.

Karoğlu, Alaybey (1995), doktora tezinde araştırmanın başında yerellik üzerine tartışmalardan söz edilerek, olayın niteliğinin ve boyutlarının tam olarak belirtilmesi için geniş bir literatür çalışması yapılmıştır; Konu ile ilgili bilgiler kronolojik düzen içerisinde sunulmuş ve böylece yerellik olayının fikri oluşumu açıklığa kavuşturulmuştur. Bu çalışmanın özünü çağdaş Türk resminin yerellik boyutu oluşturduğundan doksana yakın tablo örnek olarak ele alınmıştır. Bu eserlerin büyük bir bölümü devletin koruması altında İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır. Konuyu zenginleştirmek amacıyla kimi özel koleksiyonlarda bulunan tablolar da katolağa alınmış ve böylece Türk Resminin bütün dönem özelliklerini kapsayan bir örnekleme gidilmiştir. Ele alınan eserler ontolojik açıdan analiz edilmiş ve özellikleri tespit edilmiştir.

Bilindiği gibi yerellik biçim ve içerik sorunudur. Bu yüzden eserlerin analizleri de ön ve arka yapı değerlendirilmesi şeklinde yapılmış ve zengin bir katalog hazırlanmıştır. Eserin ön yapısı; eserde bulunan pozitif değerlerin biçim ve motif olarak varlığına delâlet eder. Arka yapı ise; eserin içeriği teması ve ele alınan konu ile mesajını ihtiva etmektedir.

Katolokta yer alan resimlerdeki farklı üslûp özellikleri bir yana bırakılarak, eserler ele aldıkları konulara göre tasnif edilmiştir. Türk Resminin başlangıç dönemlerinde asker kökenli ressamın ağırlıkta olduğu, özellikle görsel tespite dayanan ve kişisel üslûplaşmanın fazla derinleşmediği eserler göze çarpar. Bunlar İstanbul'un pitoresk etkisini yansıtan saray, köşk, kasır, cami, havuz ve bahçe görünümünü fotoğrafik bir duyarlıkta ele alan örneklerdir. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesinde bulunan bu eserlerin tamamı “Türk Resminde Yerellik”, “Doğal Görünümleri Yansıtan Eserlerde Yerellik” başlığı altında bilgi olarak verilmiştir. Ayrıca bu alanda eser veren Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Namık İsmail, Avni Lifij, Refik Epikman, Turgut Zaim, Duran Karaca, İsmail Altınok, Hüseyin Yüce gibi sanatçılara ait manzara temasını belgesel bir karakterde işleyen resimleri bu bölümde değerlendirilmiştir.

Geleneksel kültürün en önemli belgeleyici unsurlarının birisi dini ve sivil mimariyi konu alan barınma ve yerleşim birimlerinin meydana getirdiği dokudur. Bu konuya yönelik örnekler “Konut, Kent, Kent Dokusu ve Tarihi Yapıları Yansıtan Örneklerde Yerellik” başlığında sunulmuştur. Konu ile ilgili olarak; Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Selehattin Teoman, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Şefik Bursalı, Şevket Dağ, Refik Epikman, Nevzat Akoral, Sami Yetik, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Hüseyin Yüce, Oya katoğlu, İsmail Altınok, Mehmet Yüçetürk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ercüment Kalmık gibi sanatçıların eserleri ele alınarak barınma ve yerleşim birimlerine ait yerel öğeler belirtilmiştir.

Türk toplumunda önemli bir yeri olan, savaşlar başta olmak üzere diğer tarihi olayları konu alan eserler tesbit edilmiş ve “Tarihi Olayları Yansıtan Eserlerde Yerellik” bölümünde bilgi olarak verilmiştir. Ayrıca Hikmet Onat, Ali Cemal, Sami Yetik, İbrahim Çallı ve Refik Epikman'a ait konu ile ilgili resimleri analizleri yapılarak bu bölüme ilave edilmiştir.

Anık, Didem (1994) “Cumhuriyet döneminden günümüze Türk resminde mekan yaklaşımları”, adlı çalışmasında, resim yüzeyinde mekan kavramının oluşumuna, konuya açıklık getirmesi kapsamında yer verilmiş ve inceleme iki ana bölüm içinde yapılmıştır.

Birinci Bölüm, resim yüzeyinde mekan oluşumuna ayrılmış. Birinci Kısımında sanat eserinin organizasyonu, ikinci kısmında ise resimsel mekana etki eden değerler esas alınmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde, gelişim çizgisinde Türk resminin mekânsal yaklaşımları incelenmiştir. Türk resmini 1950’li yıllara getiren süreci, İkinci kısım ise 1950 ve sonrasındaki gelişmeleri içermektedir. İncelemeye alınan konular, resim örnekleri ve çalarmalarıyla desteklenmiş, İkinci Bölümde yapılan resimsel Kan analizleri doğrusunda örneklemeler ağırlık kazanmıştır.

Beyoğlu, Aylin (2007), “Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekân Olgusu”, adlı tez çalışmasında uzayın insan eliyle sınırlandırılmış bir parçası olan mekân aynı zamanda sınırsız bir boşluktur. Mekân kavramı, mimari içerisinde büyük değer arz etmektedir. Sınırlarının fiziki önemi kadar görsel etkileri de önem taşımaktadır.

Sanatçının doğaya yaklaşma endişeleri, gerçek bir mekân yaratma adına derinlik sorununu da beraberinde getirmiştir. Böylece, Rönesans sanatının önemli bir buluşu olan perspektif, resim sanatında yerini almıştır. Perspektif ve benzeri yanılısama formülleri vasıtasıyla mekânın illüzyonu (tasviri) soyutlanmaya başlamıştır. Mekân soyutlamasının Kübizm ile başladığı gerçeği yadsınamaz. Kübizm ile geleneksel perspektife, ışık- gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkılarak, doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirilerek yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. Mekânın soyutlanmasıyla birlikte mekân ve form özdeşleşir. Ardından da non- figüratif resimle birlikte mekân yanılısaması ortadan kalkarken; yerleştirme sanatında (enstelasyon) ise mekân olgusu gerçek bir değer olarak sanata dâhil olmuştur.

Yaman Yasa Zeynep (1992), “1930-1950 yılları arasında kültür ve sanat ortana bir bakış:d grubu”, adlı doktora tezinde, D grubu, 1933-1951 yılları arasında etken olmuş bir sanatçı topluluğudur. 1933 Eylül’ünde beş ressam ve bir heykeltıraş; altı sanatçı arkadaşın; Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu’nun bir araya gelerek oluşturdukları bu topluluk, batı sanatına dönük plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir. Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar

Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu olan grup, Latin Abidesi'nin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir.

Grup üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyübođu, Eren Eyübođu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Ardı, Fahrünnisa Zeid ve Zeki Kocamemi'nin de katılımıyla giderek artmış, Léopold Lévy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de birer kez yapıtlarını grupla sergilemişlerdir.

D Grubu Cumhuriyet'in ilk genç kuşağını temsü ettiği gibi, bu dönemin görsel sanatlarında da etkili ve yönlendirici bir rol oynamıştır. Çoğu Paris'te çeşitli sanatçılarla çalışmış, özellikle André Lhôte'un 'kübist' ve yapısala, Femard Léger'nin 'sentetik kübist' etkili biçim anlayışım, 'yaşayan sanat' kavramım Türk sanat ortamına sokmuş,

1914 İzlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır.

D grubu, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına 'ulusal' ve 'yeni' bir yön verilmek istendiği süreçte yer alır. Çağdaşlaşma yolunda tüm kuramlarıyla batıyı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiğim savunan grup, başlangıçta geçmiş geleneklerimizden, birikimimizden yararlanmak yerine batıdaki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek 'yeni' sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır.

1960 yılında düzenlenenle birlikte yurtiçinde on yedi sergi gerçekleştiren grubun ilk on altı sergisi, 1933-1951 tarihleri arasındadır. 1937 yılından itibaren çoğu, en eski sanat kurumu olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde toplanan grup üyeleri, giderek devletin sanat politikasına yön veren bir konuma gelmiştir. 1940'lı yıllarla birlikte doğu-batı bireşiminden özgün bir yoruma ulaşmayı isteyen D grubu, yurtdışına da açılarak düzenlediği sergilerle çağdaş Türk plastik sanatının tanıtılmasına katkıda bulunmuştur.

Sanata ilişkin çalışmaları, görüşlerini dile getiren yazılarıyla çağdaş Türk sanatında etkin rol oynayan D grubu üyeleri, 1950'li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan

‘soyut’ sanat tartışmaları içinde de yer almışlar ve 1951’den sonra çalışmalarım kişisel olarak sürdürmüşlerdir. D grubu, yenici”, ‘ilerici’ ve “yaptırımcı” tutumuyla bugün hala sürekli tartışılan bir yerin de sahibi olmuştur.

Markoç, Mehtap, (2013). Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar adlı yüksek lisans sanat eseri çalışmasında mekân kavramı; mimarlık disiplininin temel kavramlarından olmakla birlikte diğer pek çok alanda üzerine tartışılır. Felsefeden, sosyolojiye, fizikten, estetiğe temel sorunsallardan biri olan mekan, farklı disiplinlerde gösterdiği anlam çeşitliliğini tarih boyunca sanat alanında da göstermiştir.

Mekânın ifade alanının sorgusu bu tezle mümkün olmamakla beraber, tez kapsamında mekân ve mekânın sanat nesnesiyle ilişkisi sanat tarihi alanında üretilen ve tartışılan eserler çerçevesinde ele almak amaçlanmıştır. Sanat tarihi süresince kimi zaman temel konu olan mekân kimi zaman da alışılanın aksine ele alınmış, arazi sanatı döneminde olduğu gibi kullanımına yeni anlamlar getirilmiştir. 1960’lar plastik sanatlarda eşzamanlı ve art arda gelen sanat hareketlerine sahne olmuştur. Bu çalışmada o tarihlerden günümüze sanatta mekân ve nesne ilişkisi tartışılacaktır. Mekânın sanat nesnesi üzerindeki etkisi çevresinde, sanat nesnesinin mekanla bütünlüğü irdelenecektir. 20. yy’la birlikte yapıt-mekan ilişkisi de sorgulanmaya başlanmıştır ve bu dönem, sanat yapıtının çevresiyle kaynaşmasını sağlamıştır. Bu anlamda geleneksel olan “izleyici” anlayışı da, yerini deneyimleyen ve sanat yapıtının bir parçası olan izleyici modeline bırakmıştır.

Tezin birinci bölümünde mekân kavramı sözlük anlamları ve genel anlamıyla açıklanmaya çalışılmış, mekânın sanat tarihindeki yeri ve sanat nesnesiyle olan ilişkisi üzerinde durulmuş konunun tarihsel gelişimi ve değişimiyle incelenmiştir. Bu bölümde sanat nesnesi başlığı altında, günlük nesnelere sanatta varolma süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde çalışmalarında farklı açılardan sanat ve mekân ilişkisini ele alan sanatçılar tartışılmıştır. Üçüncü bölümde kişisel uygulamalar açıklanmıştır.

3. BÖLÜM

YÖNTEM

“Resim Sanatında Mekân Olgusu (Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D grubu Ressamları)” adlı araştırmamız için gerekli veriler için ilgili literatür taraması yapılmış ve elde edilen yazılı ve görsel kaynaklar bir araya getirilerek elde edilmiştir. Tarama modelinde olan araştırma için kütüphaneler başta olmak üzere, üniversite kütüphane veri tabanı, özel kitaplıklar ve galerilerden faydalanılmıştır.

Doküman analizi yapılmadan önce toplanan nitelikli dokümanlar bir araya getirilerek doküman sınıflandırması yapılmıştır. Dokümanlar temel özelliklerine göre incelemeler dahilinde olumlu ve olumsuz yönleri belirlenerek okuma ve analizler yapılmıştır. Doküman analizi olarak bu çalışmada nitel araştırma tekniğinden yararlanılmıştır. Dokümanların konu başlıklarındaki yeri ve önemine göre problem cümle doğrultusunda ele alınıp okunmasına dikkat edilmiştir. Dokümanların araştırması yapılırken çeşitli aşamalardan yararlanılmıştır. Verileri kullanmadan önce; verilere ulaşma, verilerin orjinallliğini kontrol etme, verileri inceledikten sonra kaynak gösterilerek veriler kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Türk Resim Sanatında mekân açısından D grubu ressamalarının eserleri analiz edilerek mekân yönünde değerlendirilmiştir. Bu çalışmayı gerçekleştirirken, tezin giriş bölümünde, problemin tanımı yapılmış, çalışmanın amacı, önemi, kapsamı ve yöntemi açıklanmıştır. İkinci bölümde, kavramsal çerçeve olarak sanat ve mekân kavramaları ele alınmış olup mekân olgusunun resim sanatındaki varoluş çabasını incelenmiştir. Burada mekân olgusuna yönelik görüşlere yer verilmiştir. Bu bölümde resim sanatında mekân kavramını etkileyen sanat elemanları başlığı adı altında alınıp resim sanatında mekân oluşumuna katkılarından söz edilmiştir. Üçüncü alt başlık olarak resim sanatında mekân kavramını etkileyen sanat ilkelerinin açıklamaları yapılmıştır. Çalışmada resim sanatında mekân olgusunun tarihsel gelişimine genel olarak bakılmış olup dönemler itibariyle mekân olgunun oluşum çabaları incelenmiştir. Batılılaşma döneminde Türk resim sanatında mekân olgusu irdelenerek kavramsal çerçeve dâhilinde dünyada ve

Ülkemizde geliŒen ekonomik ve sosyo–kültürel geliŒmeler doğrultusunda resim sanatında mekân olgusunun oluŒumunda hazırlayıcı faktörler ele alınmıŒtır. Türk resim sanatında kırılma noktası sayılan batılılaŒma dönemi faaliyetleri sonucu kurulan sanat hareketlerinden D grubu ressamlarının mekân aısından eserleri mekan yönünden ele alınmıŒtır. İkinici bölümün son baŒlıđı olarak tez alıŒması konusunda benzer ilgili araŒtırmalara yer verilmiŒtir. nc bölümde tezin bütün bölümlerin incelenmesi doğrultusunda genel değerlendirmesi yapılarak sonu ve önerilere yer verilmiŒtir.

Bu alıŒmada, konuyla ilgili materyaller görsel ve yazılı olmak üzere iki grupta toplanmıŒtır. Görsel materyallerin katalog, dergi, kitap, broŒr, vb. yayınlarda yer alan görseller ise tarama veya yine fotoğraflama yöntemiyle belgelenerek arŒivlenmiŒtir. Konuya iliŒkin yazılı materyaller, kitap, dergi, tez, ansiklopedi, gazete, e- dergi, internet gibi her türlü birincil ve ikincil kaynaklarda araŒtırılmıŒtır. UlaŒılan kaynaklar, alıŒmada kullanılmak üzere sınıflandırılacak ve detaylı bir Œekilde okunarak bilgi fiŒleri oluŒturulmuŒtur. Elde edilen veriler, tez alıŒmasının ieriğinde amalanan bölümler bağlamında düzenlenerek araŒtırmaya son Œekil verilmiŒtir.

4. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmanın değerlendirmesi yapılarak değerlendirme ile ilgili olarak ulaşılan sonuçlara ve sonuçlar çerçevesinde önerilere yer verilmiştir.

4.1. Değerlendirme

Dünya resim sanatı tarihinde farklı biçimlerde yorumlanmış olan mekân olgusu resimde biçimsel anlamda olduğu kadar, belli düşünce ve bakış açılarını da ifade temektedir. Ayrıca bu iki özelliği ile var olan mekânın oluşum sürecinin temel hareket noktası da sanatsal, sosyo-kültür, bilim-teknik, düşünsel vb. etkenler paralelindeki gelişmeler olmuştur. Mekân açısından D gurubu ressamı konusunda tarihsel, toplumsal ve düşünsel bağları bulunan yaklaşımların değişim süreci olarak gözlenebilmektedir. Bu değişim sürecinde birçok farklı perspektiflere sahip olan sanatçıların ortaya koydukları düşünsel faaliyetlerin sonucunda bir bakıma mekânın temsil edilmesine ilişkin birtakım çeşitli dinamikler yer alır. Sanatsal dinamikler adına mekân olgusunun geçen zamanla birlikte dünya genelinden yola çıkarak Türk resim sanatında mekân yönünden farklı değişkenlerden ve özellikle batı resim sanatından etkilendiği görülmektedir.

Mekânın düşünsel açıdan değerlendirmede 20. yüzyıldan itibaren, sanat akımları, üslup ve manifestolar oluşturmak için felsefe alanıyla antik çağa göre çok daha fazla bilgi alış verişi halindeydi. Bununla beraber her zaman mekânsal algımızı ve felsefi boyut bakışımızı değiştiren her yenilik gibi sanata da farklı bakış açıları sağladığını görürüz. Felsefi açıdan mekânsal algılamada böylesine spekülasyon görüşlere bakarak mekân kavramının her zaman resim sanatında belirli bir düzeyde açıklığa kavuşmadığını görmekteyiz. Söz konusu en büyük sorunun da felsefi boyutu olan mekânın görünmeyen varlığı tuale aktarma çabasıdır. Bütün bunları ele alırken ve resimlerdeki çözümler doğrultusunda mekânın felsefi açıdan çok zorlu bir kısır-döngü içerisinde olduğunu ve mekânsallığı sorguladığımız kadar manasızlığında

sorgulamak da söz konusu olabilir.

Resim sanatında mekân olgusunun tarihi gelişimi insanoğlunun var oluşu ile beraber başladığı bilibnir. Buna en basit şekilde ilk insanların mağara duvarlarına çizmiş olduğu, çizimleri örnek olarak verebiliriz. Çeşitli tabulara temellendirerek yapılmış olan yapıldığı düşünülen bu mağara duvar resimlerinde mekân olgusunu belli bir şekilde görebiliriz. Tarih öncesi çağlarda çizimler oldukça şematik, geometrik ve basit bir yaklaşımla ele alınmış, özellikle insan figüründe genel olarak ya cepheden ya da profilden ve durağan olarak verilmiştir. Vücudun cepheden baş ve ayaklarında profilden verildiği örneklerde oldukça fazladır. Bu örnekler en çok Mısır medeniyetine ait olduğu söylenebilir. Mekânın olgusunun tekniksel varlığı resmin temel niteliği olmasının nedeni, bir resimde yer alacak, belki henüz plan halindeki, ilk ve en basit biçimin bile ortaya çıkmaya başladığı anda, kendi mekânsal özellikleri ile birlikte primitifsel bir şekilde doğmasıdır. Meydana gelen biçimler arasındaki ilişki ve resmin bütününe meydana getiren organizasyon ise mekân ile ilgili kurgusal özellikleri oluşturur. Bu nedenle primitif dönemlerde yapılan resmin kendi plastik dili ile bağlantılı bir mekân önerisi bulunmaktadır. Bu önermelerle ilişkili olarak, primitif dönemde ilkel bir mekânsal kurgu vardır. Bu kurgu insan varlığının gelişimi doğrultusunda çeşitli değişimler ve sorunlar göstermiştir. En temel sorun olarakta yüzeysel mekân oluşumları, iki boyutluluk, asırlarca insanlığın tüm resimsel faaliyetlerinde aşamadıkları önemli bir sorun olarak kalmıştır. Fakat mekânın tarihsel gelişimine dönüp baktığımızda tarihsel süreç içerisinde yine de yoğun resimsel faaliyetleri olan uygarlıklar ve bu uygarlıkların yaşadığı çeşitli dönemleri ile karşılaşırız. Bunların en önemlilerinden bir de Mısır medeniyetidir. Dönemsel açıdan ise 14. ve 15. yüzyıllarda Avrupa’da çok etkin olan Rönesans dönemidir. Rönesans’ta bilimsel perspektifin bulunuşuyla resimde (yanılsamaya dayalı) mekân olgusu, resim sanatının önemli konularından ve sorunlarından biri olagelmiştir.

Rönesans döneminden, barok dönemine kadar resim sanatında mekân anlayışını değerlendirirken öncelikle Rönesans öncesi mekân anlayışı incelemelerde göze çarpan mekânsal olgu çözüm ve analizlerinde mekân yanılmasına dair birçok kaygının oluşudur. Bu kaygılar insanların yaşam kültürlerine göre şekil aldığı görülmektedir. Rönesans dönemi öncesi resim-mekân ilişkisi, ortaçağın son derece katı kurallarına

mahkûm olduğu gör÷lmektedir. Bu dönemde resim, bulunduğu mekânla sınırlı olduğu gör÷lmektedir. Buna bağlı mekânsal yanılısma sorunun genel bir değerlendirmesi yapıldığında ilk olarak mekânın resim sanatına girişı 13. yüzyılda resim sanatında Giotto ile beraber yeni bir dönem başlamıştır. Giotto eserlerindeki figürlerinde rakursiler ve gölgeler kullanmış, çeşitli modülasyonra girmiştir. Böylece resim sanatında hacim ilk kez bilimsel çizgilerle kullanılmıştır. İlk kez onun çalışmalarında yalnızca resim konusunu oluşturan imgeler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevre de gerçekçi biçimde tasviri yapılmıştır. Artık Giotto syaesinde bir bakış noktası oluşmuş ve imgelerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla çalışılan mekân olgusu içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Bu dolayı yalnızca objeler ve bunları taşıyan bir arka fondan oluşan eser yerine, betiler ve onları içeren mekândan oluşan eser ortaya çıkışı anlamına gelmektedir.

Rönesans'ta mekân olgusu, kuram bakımında önemli konularından ve sorunlarından biri haline gelmiştir. İnsanın dünya ve mekân algısının da Rönesans sonrası sanatçılar da yoğun araştırmalara devam etmişlerdir. Bu süreklilik içerisinde mekân olgusunda resim sanatı içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Sanat tarihi kronoloji süreci içerisinde Barok sanata baktığımızda mekânı ışık-gölgeye, fırça dokunuşlarına ve renk anlayışlarına göre oluşturdukları gör÷lmektedir.

Barok dönemi ve sonrası için, resim sanatında mekân olgusunu belirleyici tasvirlerine baktıktan sonra, ortaya şöyle bir değerlendirme çıkmaktadır: formlar ışık-gölge bağlamında açıldığı gibi renklerinin tasvirlenmesi de aynı doğrultuda değişim göstermiştir. Bu değişim sonunda yerel rengin parçalanması mekânsal bir boyut kazandırma yöntemi haline gelmiştir. Ve bu çabalar Barok dönemdeki natüralizm ve daha sonra İzlenimcilik ile değişen (galeri tonu) palet ve armoninin getirdiği özgürlük ile mekânı oluşturan renksel boyutunda açık-koyu ton ilişkisi belirleyici olduğunu görüyoruz. Kısacası renk zıtlıkları ve ışık-gölge olayı resimde mekânsal uzamı oluşturmak amacı ile uygulanmıştır. Barok resim sanatının bu amaç doğrultusunda hareket etmesi nedeniyle mekânın uzamsal kesitlere dönüşmesine yol açar. Aynı zaman kesitler ortak bir atmosferde, bir bütün oluşturarak ve ışık-gölge kontrastı ile mekânsal olguya dönüşür. Bu değerlendirmeye ek olarak Barok resimde mekânsal algı, seyircide meydana gelen yanılısamayı bir basamak daha üst formata taşımış ve seyircinin esrle

perspektif odaklı kurgusal ilişki kuvvetlenmiştir.

Plastik sanatlar tarihsel sürecine baktığımız zaman pek çok değişken dönem ve olaylar tarafından etkilenecek meydana gelen sanatın tüm dalları pek çok etken tarafından tetiklenir. Bu etkenlerin temelinde dünyadaki bilim ve teknoloji gelişmelerin sonucu ortaya çıkan olgu ve hareketlerdir. Bunlar bazen tepki olarak bazen de onların yanında bulunarak varlığını ortaya koymaktadır. Bütün bunlara paralel olarak meydana gelen her sanat akımı da dünyanın ve evrenin kaosuna karşılık varlığını ortaya koymak, yeni bakış açıları kazandırmak, yeniden bu kaos ortamına sorunlar ve çözüm arayışları sunmak suretiyle var olmaktadır. İşte 1848-1854 (19. Yüzyıl Ortaları) Sanayi Devrimi Hareketlerinin etkileri de söz konusu bu yaklaşımlar doğrultusunda resim sanatına olumlu ve olumsuz etkiler olarak yansımıştır.

Fransaya eğitim amaçlı gönderilen Türk ressam, Batılılaşma döneminde örnek devlet seçilmiş olan Fransa’da eğitim alırlarken, Fransalı ressamın “kimliğini” edinmeye çalışmışlardır, fakat bu durumda Osmanlı kültürel yapısında yetişen ressamın, Paris’teki hayatlarının ve eğitimlerinin, doğrultusunda ne derece etkilenmeleri tartışmalı hal almıştır. Bu duruma, resimlerin anlayışları analiz edilerek farklı sonuçlara varılarak değerlendirmeler yapılabilir.

Batılılaşma dönemi Türk resim sanatında mekân olgusuna genel bakış değerlendirmesinde karşımıza çıkan en önemli yargılara bakmamız son derece yararlı olacaktır. Batılılaşma sürecinde karşılaştığımız çeşitli ilginç sorunlar söz konusudur. Bunlardan en önemli olan sorun olarak Türk resminde mekân olgusu sorununu ele alan kapsamlı bir çalışma yapılmamasıdır. Aslında bu sorun diğer bölümleri irdelerken de karşımıza çıkıyordu. Dünya konjüktüründe baktığımız zaman mekân olgusunun gelişimi birbirini etkileyen süreçler dâhilinde irdelenirken hep aynı sorunlar ile çözüm denemeleri yapılmıştır. Ancak bu çözüm arayışlarında etkin bir rol oynayan ayrıntılar göz önünde bulundurulmadığı için resimsel mekân olgusu algılamayı yönlendiren sanat iradesi resmin mekân olgusu ikinci boyuttan üçüncü boyuta geçememe sorunu ile karşıkarşıya geldiğini görürüz.

Yukarıda Türk resminde mekân olgusunun boyut aşma çabalarına baktığımız

zaman Tanzimat öncesi düşünsel ve yaşam tarzında etkisini gösteren düzeysizlik en büyük sorun olarak ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan böyle bir ortamda yetişen ressamlarımız eğitim amaçlı gönderildikleri batı ülkelerindeki tercih ve beklentilerini bu çok daha iyi bir şekilde değerlendirme imkânı bulabiliyoruz. Bu değerlendirme sonucunda asker kökenli ressamlarımız bu beklentiler sonucu birey olarak çeşitli sorunlar yaşamışlardır. Bu sorunların en önemli olanlarından bir tanesi resimde mekânın temsili yaparken kendi özgünlüklerinin kaybetmeleridir. Bu durum Halil Paşa, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid gibi ressamları etkileyen Akademiye uygulanan sanat ile Osman Hamdi Bey'in etkilenmiş olduğu Oryantalizm'in düşüncesinin altyapısı ressamlarımız için anlaşılması kolay olmuştur. Batılılaşma hareketleri Türk ressamların düşüncelerinde bir kimlik kaosu oluşturduğu, Şarklı mı yoksa Garplı mı olduklarına karar veremedikleri görülür.

1870'lerden sonra Expresyonizm, Fütürizm ve Kübizm gibi çağdaş sanat cereyanlarının etkili olması ve bu sanat akımlarının sanat içerikli ifade formları ile ilgili yoğun spekülasyonların söylendiği zamanlarda Paris'e gönderilen Türk ressamlarının empresyonizmi tercih etmeleri etkileyecektir. Türk ressamları çağdaş cereyanlardan yabancı durmalarının sebepleri kaynağı Türkiye'de sanatın daha gelişim evresinde olduğu için, ifade şekilleri ve teknikleribakımında problemlerin ortadan kaldırılmamasıdır. Avrupadan örnek alınan bazı kurumsal faaliyetlerin Osmanlı halkı arasında benimsenmesine karşın modernizemin temelindeki sömürgecilik, bilim ihtilali ve bunların sonrasında gelen bilimsel ve teknolojik gelişmeler sağlanamamıştır.

Türk resim sanatının Batılılaşma hareketlerin etkileri sonucu yansıttığı eğilimlerin büyük çoğunluğu, Batılılaşma hareketini meydana getiren burjuvayi tabakaya ait olduğunu söyleyebiliriz. Sanatkârların sosyo-ekonomik meseleler üzerinde kafa yorma sebeplerinde, elit tabakadan olan sanatkârların bu problemlerden çok fazla zarar görmeyecek biçiminde hayatlarını devam ettirmeleri, alt ve orta tabakalardan gelenlerin ise, statülerinden dolayı buldukları ortamı kritiğini yapacak güçlerinin olmaması olabilir. Siyasi problemler ise, devlet yönetiminin oluşturduğu tarzda söylenmiştir. Bundan dolayı sanatçıların siyasi duruşları resimlerinin konusuyla beraber mekân algılamada da sınırlı olarak eserlerine yansımıştır.

Batılılaşma dönemi öncesine göre resim sanatında mekâna yönelik bir çok gelişme olmuştur, fakat bu gelişmeler sınırlı düzeyde kalmıştır. Böyle bir sanat ortamında yetişen asker kökenli ilk ressamlarımız eğitim için gönderildikleri Avrupa ülkelerindeki tercih ve beklentilerini sorunlar mevcuttur. 1870-1970 sanat kronolojisinde Türk resim sanatında oluşturulan sanat gruplarından D gurubu sanatçıları da aynı şekilde böylesi bir ortamda mekân olgusunun oluşumuna yönelik çeşitli çabalarında yetersiz olduğunu görebiliyoruz. Çağdaş sanat akımlarının etkisinde kalan ressamlarının Türk resim sanatında mekân anlayışının yüzeysel bir tarza ulaşmasına neden olmuştur. Bu durumu o dönemdeki ressamlarımızın eserlerinde görebiliriz.

Türk resim sanatında mekân olgusu içerisinde sınırlılık dâhilinde yapmış olduğumuz bu çalışmada batılılaşma döneminde faaliyet gösteren D grubunun geleneksel sanat tarzını koruyup, toplumsal gerçeklikleri doğal yüzeysel bir mekân bir anlayışına sahip olduklarını görürüz. Geleneksel imgeleri sentezleyerek kübist- inşacı bir yaklaşımla eserler üretmiş olan on on altı Türk ressamımız ve eserleri ele alınarak incelenmiştir. Bu ressamlar Abidin Dino, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Elif Naci, Halil Dikmen, Zeki Kocamemi, Fahrünisa Zeid, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Eşref Üren ve Arif Kaptan'dır. Belirli bir üslup etrafında bir araya gelen sanatçılar giderek değişik anlayış ları bireysel çabalarla kendi doğrultularında sürdürmeye başlamışlardır. Bu durum çağa uygun kişisel çalışma disiplinlerinin ortaya çıkmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Bu katkı grup içinde farklı anlayışları geliştirmekle birlikte Türk resminin modernleşme sürecini de hızlandırmıştır. D Grubu öncesi yalnız bir fikir veya anlayış içinde gelişen resim, 1933 döneminden sonra bağımsız bir anlayışta gelişmiş ve konular çeşitlenmiştir.

Serbest soyutlama fantezileri ile bilinen Zeki Faik İzer (Res. 15), yöresel konuları ele alan eskiden yapmış olduğu minyatürleri, kilim motiflerini çağrıştıran bir anlayış uygulayan Turgut Zaim, kent oluşumundan kesitleri işleyen peyzajlarıyla Eşref Üren, kübist-inşacı üslûpla yaptığı figürsel ve objelerin deformasyonu yaklaşımıyla tanınan Salih Urallı, soyutlamacı üslubuyla Fahrünisa Zeid, doğa kaynaklı kübizm anlayışını dışavurumcu bir yaklaşımla ele alan Zeki Kocamemi, İlk sanat yıllarından itibaren sanat anlayışında değişiklik görülmeyen ressamlardır. Bu ressamlar

benimsedikleri sanat anlayışını geliştirme yolunu seçmişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda mekân anlayışlarında farklılıklar göstermiştir.

Cemal Tollu, Nurullah Berk, Salih Urallı, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Zeki Kocamemi'nin çalışmaları genel olarak değerlendirildiğinde bunların çalışmalarında kübist ve konstrüktivist etkiler görülmektedir. Çalışmalarında deformasyon, inşacılık, geometrik yön ve soyutlayıcı üslub görülmektedir. Mekânsal boyutunda ise yüzeysel bir mekân anlayışı görülmektedir.

Mekân anlayışını soyut bir şekilde vermeye çalışan D grubu sanatçıları ise Zeki Faik İzer, Fahrunnisa Zeid, Abidin Dino dur. Abidin Dino'nun çalışmalarında yalın, simgesel bir anlatım ve soyut bir duyarlılık öne çıkmaktadır. Arif Kaptan, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Hakkı Anlı'nın resimlerinde ise soyutlama görülmektedir.

Mekân anlayışını empresyonist anlayışla veren D grubu ressamı Eşref Üren, Arif Kaptan dır. Eşref Üren, eserlerini mekân yönünde değerlendirdiğimizde, resimlerinde özellikle, kent oluşumundan kesitleri işlemiştir. Çalışmalarında yüzeysel perspektif algısı görülmektedir. Arif Kaptan'ın eserlerinde sert fırça darbeleriyle yapmış olduğu peyzaj çalışmalarında doğanın vahşiyetini anlatan bir üslûba sahiptir.. Bu tarzdaki eserlerinde perspektifsel olgular görmek mümkündür. Renkçi bir anlayışla beraber mekânsal boyutu kazandırmaya çalışmıştır.

Mekân anlayışını yöresel konulardaki figür ve görünümle sağlamaya çalışan veren D Grubu ressamı olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Elif Naci, Nurullah Berk, Abidin Dino, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel ve Zeki Kocamemi ve Arif Kaptan karşımıza çıkmaktadır.

D grubu ressamlarını genel olarak değerlendirmek gerekirse 1933 yılında kurulan grubun kendi profilini oluşturma arışının devam ettiği süreçte resim sanatında mekân olgunun oluşumuna yönelik gelişmeleri önemsemeyen bir durum mevcuttur. Bu durum D grubunun tüm ressamlarında görülmektedir. Batılılaşma hareketleri sonucunda

D grubu mekân açısında salt, yüzeysel ve oylumsuzluk ilkesi çerçevesinde çalışmışlardır.

4.2. Sonuç

Resim sanatında mekân olgusu insanın varlığı ile başladığını mağara duvarlarına yapmış resimlerde görmek mümkündür. Resim sanatında mekân oluşturmaya yönelik çabaları Antik çağda da görebiliyoruz. Roma'daki duvar ve mozaik resimlerinden kalan örneklerde doğalcı bir yaklaşımın olduğu göze çarpar. Betimlemelerin olduğu yerler daha çok yakın çevreye ait olan görünümüdür. Resimsel mekân ya da resimde mekân sorununun ortaçağda farklılaştığı gözlemlenmektedir. Bu durum yalnız batı resmi için olmayıp aynı zamanda doğu dünyasında oluşturulan sanatsal kurgular için de geçerlidir.

Ortaçağda resim-mekân ilişkisi katı kurallarına mahkûm olduğu görülmektedir. Bu dönemde resim, bulunduğu mekânla sınırlı olduğu görülmektedir. 13. yüzyıla gelindiğinde ortaçağın katı kurallarının gevşediği ve Giotto ile beraber yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Giotto çalışmalarındaki figürlerinde rakursiler ve gölgeler kullanmış, modülasyona girmiştir. Böylece resim sanatında hacim ilk kez bu denli ön plana çıkmıştır. İlk kez onun resimlerinde yalnızca resim konusunu oluşturan betimler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevrede gerçekçi biçimde betimlenmiştir. Artık bir bakış noktası vardır ve betimlerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Buda yalnızca objeler ve bunları taşıyan bir fondan oluşan resim yapıtının yerine, betimler ve onları içeren mekândan oluşan resim yapıtının ortaya çıkışı anlamına gelmektedir.

14. yüzyıl sanatçıları da tüm bu yeniliklere katkı sağlama çabasıyla direkt olarak doğayı gözlemlemek yerine insan vücudunu tanımada yeni yollar aramışlardır. Bu araştırmalar sonucunda Ortaçağ sanatı sona ermiş, Rönesans dönemine girilmiştir. Rönesans'ta perspektifin bilimsel yasaları ortaya konmuş, figürler bu yeni mekân içinde oranları doğru bir biçimde yerleştirilmiştir. Figürler son derece gerçekçi bir yanılsama taşımaktadır. Artık resim düzlemi, perspektif yasalarına göre bilimsel yöntemin kesinlik, doğruluk ve güvenilirliğinin de derinliğine kurabilir, düzlem üzerinde içeri doğru

büyük göçmeler yaratabilir, delikler açabilir hale gelmiştir. Bu dönemde ışık olgusu mekân içerisinde kurgulanmıştır. Mekân içerisinde uygulanan ışık ile çehreler, eller, vücutlar buğulu bir gölge içerisinde aydınlatılmıştır.

Batı sanatında Rönesans'tan sonrada sanatçılar yoğun çabalar ile araştırma ve denemelere devam etmiş, değişimleri sürdürmüştür. Bu süreklilik içerisinde mekân kavramı da resim sanatı içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu nokta da kuzeyin sanatçıları ile güneyin sanatçıları arasında önemli bir fark ortaya çıkmaktadır. Güneyli sanatçıların tamamen perspektif yasalarına dayandırdığı mekân, kuzeylilerde çok ince bir işçilik ve tüm ayrıntıların yakalanması ile sağlanmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Barok sanata geldiğimiz zaman mekânı ışık-gölgeye, fırça tuşlarına ve renk titreşimlerine dayandırarak oluşturdukları görülmektedir. Çok uzun yıllar süren bu yaklaşımlar 19. yüzyıl'da yerini yeni tavırlara bırakmıştır. 20. yüzyıl'da tamamen terk edilecek olan klasik gelenek üzerine eleştiri ve doğru yol olmadığına olan inanış yine bu yüzyılda ortaya çıkmıştır.

16. yüzyıla kadar Türk resmi tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Gelenekli sanat anlayışı, simge ve dekoratif nakışları kullanıyordu.: Gelenekli sanatlarda fiziki mekân yerine tinsel mekân olgusu ön plandaydı. Osmanlı devletinin önce duraklama ve sonra gerileme sürecinde ise Batı ile ilişkilerin arttığı ve resim sanatında batılılaşma adımlarının atıldığı dönemdir. 19. yüzyılda Osmanlı sanatı yeni bir evreye girerek. Batılı anlamda resimlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

17. ve 18. yüzyılları arasında başlayıp günümüzde devam eden dünya üzerinde ve Türkiye'de yaşanan sosyo-kültürel, politik bireysel ya da toplumsal olayların yanında, teknolojik gelişme, buluş, keşif ve doğa olayları insanın duygu dünyasını, bilinçaltını etkilemiştir. Bu etkiler resim sanatında mekân olgusunun oluşmasında hazırlayıcı faktörler olarak yerini almıştır.

Resim sanatında yaşanan bu değişimler, Türk resminin gelişim sürecinde de yansımalarını bulmuştur. Batı ve doğudan geniş kapsamlı ilişkilerin, yenilikçi ve sanat anlayışı doğrultusunda 1920'lerde izlenimci Türk resimleriyle başlamış olduğu göz önüne alınacak olursa bu tarihten sonraki gelişmelerin doğal bir uzantısı olarak görmek

mümkündür. Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü değişimler, sanayileşme olgusunun ortaya koyduğu sorunlar, göç, hızlı gelişmeler ve bunlara bağlı olarak birçok faktör, kökü 1920'lerin biraz daha gerisine giden bir oluşumu da hızlandırmıştır. Türk resim sanatında mekâna vurgu yapan D grubu ressamlarının mekân anlayışları Türkiye'de sanatsal alanda günümüze dek tesirleri hissedilen bir dönemi kapsamaktadır. Dolayısıyla, Türk resim sanatının içinde barındırdığı hızlı değişim ve dönüşümün aktarılması için farklı disiplinlerden, geniş çapta araştırmaların ve çalışmaların sonucu bütün gelişmelerinin mekân olgusunun nasıl etkilediği ortaya çıkmaktadır. 1933'te Türk resim sanatında batılılaşma hareketleri doğrultusunda kurulan D grubu kendisini gerçekleştirme çabalarını devam ettirirken resim sanatında mekânsal konusunda Batı sanatının soyutlama yolunu izlemiştir.

D grubu Batı sanatının Rönesans'ın baltacı ettiği bilimsel perspektifi ikinci plana itmiş ve soyut uygulamalarda mekân oluşturma yoluna gitmiştir. D grubu batı sanatında egemen olan üç boyut çalışmaları yerine iki boyutun egemen olduğu kompozisyonlara yönelmiştir. D grubu iki boyutlu kompozisyonlara yönelirken esin kaynağı sadece Batı olmamıştır. Türk geleneksel sanatları iki yönüyle D grubuna esin kaynağı olmuştur. Türk resim sanatı üçüncü boyut kavramı yerine soyutlamaya yönelmiş olması D grubu için büyük bir kaynak olmaktadır.

Batı resminde kübist ve inşacı anlayış zaten perspektifin yoğun olduğu akımlara tepki olarak ortaya çıkması D Grubu üyelerine yansımıştır. D Grubu ressamlarının çalışmalarda değişmeyen yüzeylerde uzamsal bir olgu dışlanmıştır. Oluşturulan mekânsal kompozisyonlar derinlik ve varlıklar arasında uzamsal yapıyı yitirerek mekânsal olguya ket vurmuştur.

Eserlerinde yüzeysel bir mekân anlayışı görülen Cemal Tollu, Nurullah Berk, Salih Urallı, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Eren Eyüboğlu, Halil Dikmen, Zeki Kocamemi'nin çalışmaları kübist ve konstrüktivist etkiler görülmektedir. Çalışmalarında deformasyon, inşacılık, geometrik yön ve soyutlayıcı üslup görülmektedir. Mekân anlayışını soyut bir şekilde vermeye çalışan D grubu sanatçılar ise Zeki Faik İzer, Fahrunnisa Zeid, Abidin Dino dur. Arif Kaptan, Sabri Berkel, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Hakkı Anlı'nın resimlerinde ise

soyutlama görülmektedir.

Mekân anlayışını empresyonist anlayışla veren D grubu ressamı Eşref Üren ve Arif Kaptan dır. Eşref Üren, eserlerini mekân yönünde değerlendirdiğimizde, resimlerinde özellikle, kent oluşumundan kesitleri işlemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Elif Naci, Nurullah Berk, Abidin Dino, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel ve Zeki Kocamemi ve Arif Kaptan ise mekân anlayışını yöresel konulardaki figür ve görünümlele sağlamaya çalışmışlardır.

4.3. Öneriler

Gelenekli sanat ve çağdaş sanat arasında sıkışıp kalan mekân olgusunun oluşum çabalarını etkileyen hazırlayıcı faktörlerine yönelik akademik çalışmalar yapılabilir.

Araştırmamızda resim sanatında mekân olgusu irdelenerek ve D grubu tüm üyelerinin eserleri mekân yönünden incelenmeye çalışılmıştır. D grubu üyelerinin her biri ayrı ayrı akademik araştırma konusu yapılarak daha detaylı veri sağlanabilir.

Türk resim sanatı tarihine baktığımızda mekân olgusu ile alakalı problemler tarihi olmasına karşın, bu konu inceleyen kapsamlı bir bilimsel çalışma henüz yapılmamıştır. Bu konuda çalışmalar yapılabilir.

Türk resim sanatına bakıldığında kaynakların Türkçe ve birbirini tekrara eden kaynaklar olduğu görülmektedir. Türk resim sanatında mekân olgusu yabancı kaynaklardan ve özellikle batılılaşma sürecinde Avrupa'ya giden ressamın okudukları okul kayıtlarından araştırmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Ş. (2006). Renk bilgisi ve renkli çalışmalar., V. Özsoy. (Ed.). *Yöntem ve teknikleriyle görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*.Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.
- Alakuş, A. & Osman, L.& Ayaydın, A.,&Vural D,& Tuna S.,& Yılmaz M. (2009). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi*. (1. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Alparslan, S. A. (2003). *Tasarım-mesleki resim*. İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık.
- Altuğ, E. (2006). İnsanlığın özüne dair renkli bedenler, *Milliyet Sanat Dergisi*. 128, 30.
- Anık, D. (1994). *Cumhuriyet döneminden günümüze Türk resim sanatında mekân analizi* .Anadolu Üniversitesi:Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Arntson, E. (2012). *Grafik tasarımın temel ilkeleri*. Usa. Wadsworth.
- Arseven, C. E. (1959). *Türk sanatı tarihi, cilt:II, I*. İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Arseven, C.E.(1959). *Türk sanatı tarihi, (Fahrünisa Zeid, Hakkı Anlı)*.İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Arseven, C.E. (195).*Türk sanatı tarihi*.İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Artut, K. (2006). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri* . Ankara: Anı Yayıncılık.
- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Artut,K. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları,
- Atmaca-Ertok, A. (2014). *Temel tasarım*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ayaydın, A. (2016). Sanatın doğası, doğanın sanatı ve günümüz sanat eğitiminde doğanın yeri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 14, 5-72.

- Balcı, Y. B. & Say, N. (2003). *Temel sanat eğitimi*. İstanbul: YaPa Yayıncılık.
- Başkan, S. (1989). *Türk ressamaları dizisi: I*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Başkan, S. (1991). *On dokuzuncu yüzyıldan günümüze Türk ressamaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berger J. (2014). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (1998). *Şiirin saati*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Berk, N & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*, Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N.& Gezer, H. (1973). *50. yılın Türk resim ve heykeli*, İstanbul : Tıglat Yayınları
- Berk, N.&Turani, A. (1981), *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi, Cilt: 2*, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Bertrand, R. (2002). *Batı felsefesi tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Beyhan, C. (2007). *Mekân kurgusu ve 20.yy resim sanatında yansımaları*.Mimar Sinan Üniversitesi: Yayımlanmış sanatta yeterlilik eser metni.
- Beyoğlu, A. (2007) *Cumhuriyet sonrası Türk resiminde mekân olgusu*.Trakya Üniversitesi: Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Boydaş, N. (2007). *Sanat eleştirisine giriş: Örneklerle sanat eleştirisi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Buyurgan, S.& Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi. (Eğitimin her kademesine yönelik yöntem ve tekniklerle)* . Ankara: Pegem Akademi.
- Chapman, L.(1992). *A World of Images. A Discover Art Book*.Davis Publication, Inc. Worcester. Massachusetta.USA.
- Çağlarca, S. (1999). *Resim-heykel plastik öğeler*. Ankara: İnkılap Kitapevi.

- Çellek, T. & Sağocak, M. (2014). *Temel tasarım sürecinde yaratıcılık*. Ankara: Grafik Kitaplığı.
- Dal, E. (1997). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1*, İstanbul : Yem Yayın.
- Dal, E. (1997). *Nuri İyem, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2*, İstanbul: Yem Yayın.
- Demir, A. (1993). *Temel plastik sanatlar eğitimi*. (Editör: Atilla Atar). Anadolu Üniversitesi Yayın.
- Demirsar, V. B. (1989). *Osman Hamdi tablolarında gerçekte ilişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,
- Descartes, R. (2017). *Felsefenin ilkeleri*.Ankara: Say Yayınları.
- Dilmaç, O. (2012). *Avrupa'da eğitim almış sanatçılarımızın çağdaş Türk sanatının gelişimindeki rolü, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 2, Sayı 4, s. 85-101.*
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1998), Cilt 2, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997): 1c, 2. c, 3. c, İstanbul: Yem Yayınları
- Edeer, Ş. (2015). *Orhan Peker'in resimlerinde lekeci anlatım. Sanat ve Tasarım Dergisi, 15, 61-74.*
- Edgü, F. (1978). *Bedri Rahmi babatomiler*, İstanbul: Kaya Basımevi.
- Edgü, F. (1981). *Eren Eyüboğlu*, İstanbul: Ada Yayınları,
- Edgü, F. (1986). *Osman Hamdi bilinmeyen resimleri*, İstanbul : Ada Yayınları,
- Edgü, F. (1994). *Eren Eyüboğlu*, İstanbul: Ada Yayınları,
- Edgü, F. (1997). *Mustafa Pilevneli*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Edgü, F. (2011). *Görsel yolculuklar toplu sanat yazıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Elmas, H. (1998). *Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri*. Selçuk Üniversitesi: Yayınlanmış doktora tezi.
- Erbarıştıran, T.(2015). *Salih Urallı*. <http://izlekler.com/salih-uralli-resminin-einsteinin-gorecilik-kurami-uzerinden-sanatsal-bir-cozumleme/> .Erişim tarihi: 2 Nisan 2019
- Erbil, D. (1965). *İlk Türk yağlı boya ressamaları*, Akademi, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Erder, N. (2003). *Kültürel gelişmeler ve devlet*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Erdok, N. (1977). *Figüratif resimde bakış diyalektiği ve bakış espas ilişkisi*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Matbaası.
- Ergen-Ayan, B. (2011). *Çağdaş türk plastik resim sanatlarında mekân olgusu ve kırılma noktaları*. Marmara Üniversitesi: Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi.
- Ergüven, M. (2000). *Neşe Erdok*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları,
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, T. (1982). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*,
- Erol, T. (1984) *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu*, İstanbul: Cem Kitabevi.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, yetişme koşulları, sanatçı kişiliği*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erzen, J. (1984) *Abidin Dino, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S.23, s, 34

- Feldman, E. B. (1987). *Varieties of visual experience* (3rd ed.). New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Frostig, M. (1968). *Pictures and patterns. Teacher's Guide*, 5- 6- 7.
- Giray, K. (Aralık 1983). *Sergi değerlendirmeleri, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S.18, s.23.
- Gombriçh, E. H. (1992). *Sanatın öyküsü*. Çev., Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Gökay, M. (2010). *Sanat kitabım-sanata ilk adım* . Konya: Aybil Yayıncılık.
- Gökaydın, N. (2010). *Temel sanat eğitimi*. İstanbul: Diasarı Matbaası
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram/1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çeviri: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- İlhan, S. (2012). *Resim sanatında kompozisyon kurgusu ve tematik kavram olarak doğanın irdelenmesi*. Onsekiz Mart Üniversitesi: Yayımlanmış yüksek lisans tezi
- Konak, R. (2017). *Boş özne dolu nesne*. İstanbul: Lakin Yayınları.
- Kuban, D. (2004). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının ana hatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kurban, D. (2002). *Mimarlık kavramları*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuruyazıcı, H.& Alsaç, Ü. (1981). *Resim ve minyatür sanatı. Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4*, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Markoç. M, (2013). *Sanat nesnesi ve mekan ilişkisi üzerine uygulamalar*. Ankara: Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2008). *Nedir mekân dedikleri zaman-mekân*, İstanbul:Yem Yayınları
- Ocvirk, O.& Stinson, R.& Wigg, P. & Bone R.& Cayton D. (2013). *Sanatın Temelleri, Teori ve uygulama-art fundamentals theory and practice. (12. Ed. School of Art*

Bowling green tate üniversity.(Çeviren: N. Kuru ve A. Kuru). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Ortaylı, İ. (1999). Aslında en kötü oryantalistler bizleriz, *Sanat dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* Sayı: 73, s. 7-11.

Özsoy, V. (2006). *Yöntem ve teknikleriyle görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar* . Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.

Özsoy, V. (2007). *Görsel eanatlar eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Öztuna, H.Y. (2007). *Görsel iletişiminde Temel tasarım*. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.

Öztürk, İ, O. (2006). *Geleneksel Türk kültür ve sanatının çağdaş Türk resim sanatına etkileri*, Yeditepe Üniversitesi : Yayımlanmış yüksek lisans tezi.

Renda, G. (2001). *Osmanlı minyatür sanatı*, İstanbul: Promete Kültür Dizisi,

Renda, G. (2001). *Osmanlı minyatür sanatı*, İstanbul: Promete Kültür Dizisi.

Renda, G.& Erol, T. (1997). *Başlangıcından bu güne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*, İstanbul: Tıglat Yayınları, İstanbul

Rona, Z. (2007). *Modern ve ötesi*, istanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Sayre, Henry M. (2013). *A. World Of Art*. Usa: Pearson Education, Inc.

Şerbetçi, F. (2008). *D grubu sanatçılının Türk resim sanatının gelişim sürecine kazandırdığı farklı bakış açıları*.Trakya Üniversitesi: Yayımlanmış yüksek lisans tezi.

Tanaltay, E. (1997). *Sanat Ustalarıyla Söyleşi*, İstanbul: 1997

Tanıdı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi,

Tansuğ, S. (1992). Bir grup çabası, *sanat çevresi Dergisi*,Sayı:161:s.189,190

Tanyeli, U.& Sözen, M, (1992). *Sanat kavram ve terimler sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi,

- Tapias, A. (2014). *Sanat Pratiği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Turani, A. (1989). *Çagdaş Türk plastik sanatları yayım dizisi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Turani, A. (1977). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Turani, A. (1980). *Sanat tarihi ansiklopedisi, Cilt 2*. İstanbul: Bateş Yayınları.
- Turani, A. (1982). *Soyut ve soyutlama dışavurumcu resmimiz üzerine, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, S:4, s. 31-32.
- Turani, A. (2006). *Sanat terimleri sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygun, M. (2007). *Başlangıçtan 1950'lere kadar Türk resminde manzara*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Üner Ö. (2013). *Resmin temelleri* . İstanbul: Say Yayınevi.
- Yılmaz, S. & Othan, O. & Cantimur, E. (2014). *Yaşam temelli öğrenme yaklaşımına (YTÖY) öre elektrik, madde ve ısı konularının işlenmesinin öğrenci başarısına etkisi*. *Kafkas Üniversitesi, Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 43.
- Yolcu, E. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.

EKLER**EK-1: Resimler**

Resim 1: Cemal Tollu, “Toprak Ana”, Tuv.Üz.Yğb., 60x80 cm



Resim 2: Cemal Tollu, “Balerin”, Tuv.Üz.Yğb., 60x80 cm.



Resim 3: Cemal Tollu, “Ankara Keçileri”, Tuv.Üz.Yğb., 91,5x21 cm.



Resim 4: Hakkı ANLI ,” Manzra”,



Resim 5: Halil Dikmen, “Balıkçılar” Tuv.Üz.Yğb



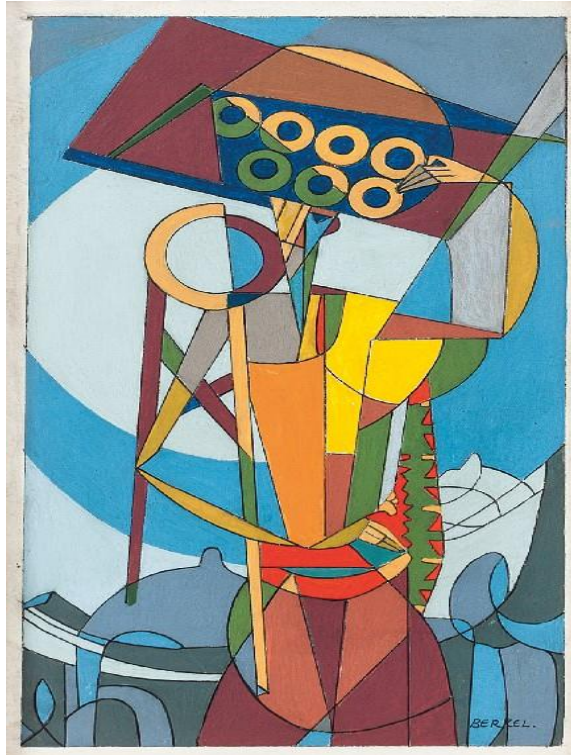
Resim 6: Nurullah Berk, "Nargile İen Adam", Tuv.Üz.Yğb., 60x80



Resim 7: Nurullah Berk, "İskambil Kâğıtları", Tuv.Üz.Yğb., 60x80 cm



Resim 8: Sabri Berkel “Yoğutçu” Tuv.Üz.Yğb. 61X49 cm.



Resim 9: Sabri Berkel, “Simitçiler”, Tuv.Üz.Yğb, 163x 92 cm.



Resim 10: Salih Urallı, "Figürlü Kompozisyon", 55x92 cm



Resim 11: Salih Urallı, "Ana", 55x92 cm.



Resim 12 :Zeki Kocamemi, “Mekk Erleri”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.



Resim 13: Zeki Kocamemi, “Tabureli Saksı”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.



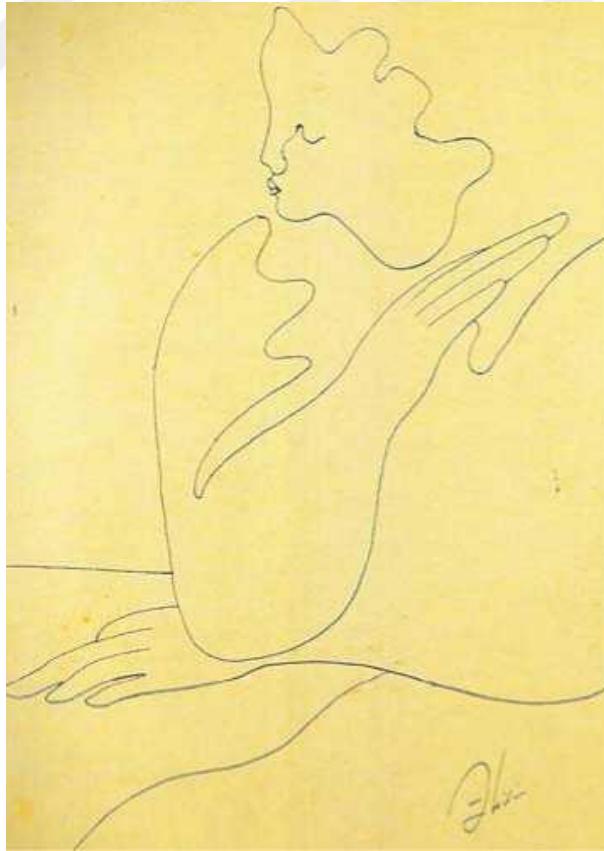
Resim 14: Zeki Kocamemi, “Çamlıcadan”, Karton Üz.Yğb.,32x41 cm.



Resim 15: Zeki Faik İzer, “Sirk”, kağıt üzerine karışık teknik, 65x50 cm.



Resim 16: Fahrelnissa Zeid, Triton Octopus , Tuv.Üz.Yğb ,181 x 270 cm



Resim 17: Abidin Dino, "İsimsiz" , Desen, 22x27cm



Resim 18: Eşref Üren, "Karadenizli Analar", D.Ü.Y.B. 124x100 cm.



Resim 19: Arif Bedii Kaptan, "Peyzaj" ,50x60 cm, Yağlı Boya



Resim 20: B.Rahmi Eyüboğlu, "Kilimli", K.Teknik.,48x68 cm.



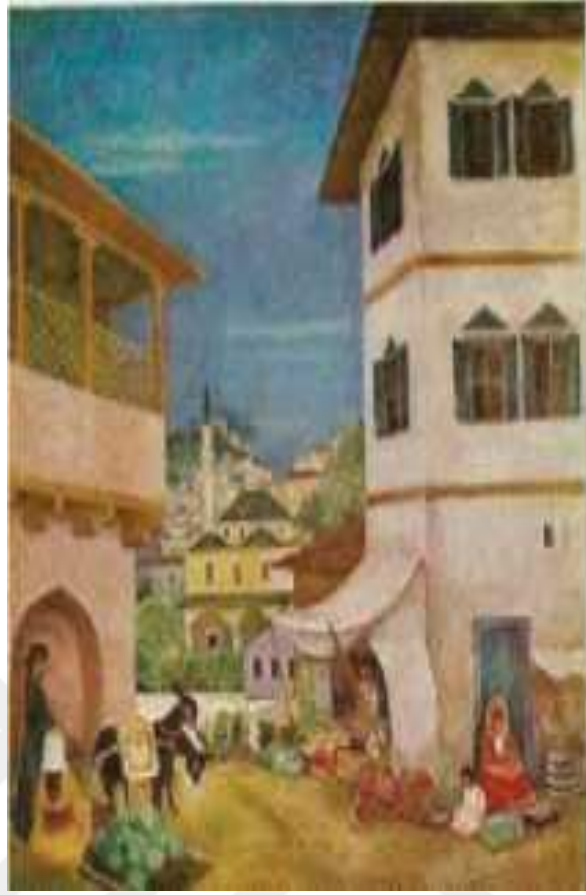
Resim 21: B. Rahmi Eyüboğlu,"Kırmızı Han Kahvesi", D.Üz.Yğb,122x122 cm.



Resim 22: B. Rahmi Eyüboğlu, “Köylü Kadın (Tren Yolculuğu)”, D.Üz.Yğb,146x183 cm.



Resim 23:Turgut Zaim,“Yemişçi”, Tuv.Üz.Yğb.



Resim 24: Turgut Zaim, “Yörük Köyü”, Tuv.Üz.Yğb. 60 x 51 cm.



Resim 25: Turgut Zaim, “Yörükler Köyü”, Tuv.Üz.Yğb, 137 x173 cm.



Resim 26: Turgut Zaim, “Yaylada Yörükler”, Tuv.Üz.Yğb, 175x135 cm,



Resim 27: Turgut Zaim, “Yün Eğirten Kadın”, Tuv.Üz.Yğb



VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimler Enstitüsü

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimler Enstitüsü

26.104/2019.

Tez Başlığı / Konusu

RESİM SANATINDA MEKÂN OLGUSU
(Türk Resim Sanatında Mekân Açısından D. Grubu Ressamları)

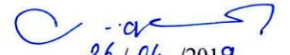
Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam ...95.... sayfalık kısmına ilişkin, 26.104/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin...intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % .8..... (yüzde sekiz) dir.

Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.


26.104/2019.
Cengiz AYŞIN
Adı, Soyadı, İmza

Adı Soyadı : Cengiz AYŞIN
Öğrenci No : 9921910025
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi
Programı : Resim-is Eğitimi
Statüsü : Y. Lisans Doktora

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Tuncer DOĞAN
...../...../201.....

ENSTİTÜ ONAYI
UYGUNDUR

03.05.2019

Servet CAN
Enstitü Sekreteri