

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE MEKÂN OLGUSU

Hazırlayan: Aylin BEYOĞLU

Danışman: Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Eğitimi Anasanat Dalı, Resim İş Eğitimi Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül, 2007

TEŞEKKÜR

Yardım ve katkıları için tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli' ye, gösterdiği destek, öneriler ve kaynak sorunlarına çözüm bulmama yardımcı olduğu için meslektaşım Arş. Gör. Ayhan Çetin' e, tavsiyeleri için Arş. Gör. Fırat Arapoğlu' na teşekkür ederim. Edebiyatçı dostum Arş. Gör. Duygu Dalbudak' a çok değerli fikirleri; Sanatçı büyüğümüz Yrd. Doç. Dr. H. Avni Öztopçu' ya gösterdiği yardım, hoşgörü ve tevazu için teşekkür ederim.

Eşim Özgür Beyoğlu' na ve ablam Dr. Tülin Gürbüz' e verdiği destek, moral ve gösterdikleri sabır için teşekkür ederim.

Yararlı olması dileği ile...

Edirne 2007

Aylin BEYOĞLU

Tezin Başlığı: Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekân Olgusu

Hazırlayan: Aylin BEYOĞLU

ÖZET

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 yanılsama 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 getirerek yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. Mekânın soyutlanmasıyla birlikte mekân ve form özdeşleşir. Ardından da non- figüratif resimle birlikte mekân yanılsaması ortadan kalkarken; yerleştirme sanatında (enstelasyon) ise mekân olgusu gerçek bir değer olarak sanata dâhil olmuştur.

Anahtar Kelimeler:

1- Mekân

2-Olgu

The title of thesis: The fact of the place at the Turkish painting after Republic

Prepared by Aylin BEYOĞLU

ABSTRACT

The place which could bound by humans' hand a piece of in space as the same time it is unlimited space. It has an important quality in architectural. The physical importance of boundary is how much important, both of the visual effects become important.

The artists live and see in their environment approach of nature anxiety, for to create a real place bringing depth problem together. Therefore the important discovery is perspective has taken a part in the art at Renaissance Pictures.

The place's description with perspective and similar illusion formulas began to abstract. With Cubism it is becoming traditional perspective, the theories which seems using light-dark and copying of nature in art to oppose instead of copying the form in nature, texture, color, and place, the break into pieces of thing different direction can perceive with bringing next to create a new reality in the same time. The place abstraction began in Cubism. After been abstraction with place-form was become identical. Later with non-figuratif art place illusion was removed. In Enstalasion Art the place fact is joins art with the reality value.

Key words:

1- place

2- fact

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
BÖLÜM I	
1.GİRİŞ.....	1
1.1.Problem.....	2
1.2.Amaç.....	2
1.3.Önem.....	2
1.4.Sınırlılıklar.....	3
1.5.Tanımlar.....	3
1.2.ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	4
1.2.1. Araştırma modeli.....	4
1.2.2. Veriler ve toplanması.....	4
BÖLÜM II	
2.1 TERİMSSEL ANLAMDA MEKANIN TANIMI	5
2.2. MEKANIN İÇİNDE YER ALAN ELEMANLAR.....	6
2.2.1. Espas.....	6
2.2.1.1. Yüzeyle espası.....	6
2.2.1.2. Perspektif espası.....	6
2.2.1.3. İrrasyonel ya da usa aykırı espası.....	6
2.2.1.4. Hayali espası.....	6
2.2.1.5. Soyut espası.....	7
2.2.1.6. Sistematik espası.....	7
2.2.1.7. Kavramsal espası.....	7
2.2.1.8. Klasik espası.....	8
2.2.2. Uzanım.....	8

2.2.3. Uzay.....	8
2.2.4. Aralık.....	8
2.2.5. Perspektif.....	8
2.2.5.1. Merkezi perspektif.....	9
2.2.5.2. Çok yönlü ve deneysel perspektif.....	9
2.2.5.3. Hava perspektifi.....	9
2.3. RESİM SANATINDA MEKAN ANLAYIŞI	10

BÖLÜM III

3.1. DÖNEMLERİ İTİBARIYLA BATI RESMİNDEKİ MEKAN ANLAYIŞINA BAKIŞ.....	12
---	----

BÖLÜM IV

4.1. İLK TUVAL RESMİNDEN CUMHURİYET' E KADAR OLAN DÖNEMDE MEKAN OLGUSU.....	30
4.1.1. Avrupa' da eğitim olanağına sahip olan sanatçılar.....	33

BÖLÜM V

5.1. CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE MEKAN OLGUSU.....	35
5.2. MEKANIN TASVİR EDİLMESİ.....	35
5.2.1. Canlı doğal mekanın tasviri.....	35
5.2.1.1. Ana fikri doğa olan resimsel algılamalar.....	35
5.2.1.2. Ana fikri gündelik yaşam olan resimsel algılamalar.....	38
5.2.2. Cansız doğal mekanın tasviri.....	41
5.2.2.1. Doğadan alınan ölü doğa resmi.....	41
5.2.2.2. İç mekan resmi (Interior).....	43
5.3. MEKAN TASVİRİNDEKİ SOYUTLAMALAR.....	45
5.3.1. Empresyonizm resim anlayışında mekan olgusu.....	45
5.3.2. Yorumla bağlı resim tasvirlerinde mekan olgusu.....	47
5.3.2.1. Biçime bağlı yorumlar.....	47

5.3.2.1.1. Kübizm resim anlayışında mekan olgusu.....	47
5.3.2.2. Yapıya bağlı yorumlar	49
5.3.2.2.1. Konstrüktivist (inşacı) resim anlayışında mekan olgusu.....	49
5.3.2.3. İfadeye bağlı yorumlar.....	51
5.3.2.3.1. Sürrealist resim anlayışında mekan olgusu.....	51
5.3.2.3.2. Ekspresyonizm (Dışavurumcu) resim anlayışında mekan olgusu..	54
5.3.3. Non- figüratif resim anlayışı.....	56
5.3.3.1. Geometrik soyutlamacılar	56
5.3.3.2. Geometrik non-figüratif soyutlamacılar	58
5.3.3.3. Lirik soyutlamacılar.....	60
5.3.3.4. Lirik non-figüratif soyutlamacılar.....	62
5.3.3.5. Minimal resim.....	66
5.3.4. Kavramsal sanatta mekan tasviri.....	68
6.1.SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	72

Resimler Listesi

Resim 1 Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, duvar resmi, 420x910 cm, 1495-98, Milan: Santa Maria delle Grazie, Toman, Rolf (1995): *The Art of the Italian Renaissance*, Spain: Könemann, 3’ th Edition, s. 372

Resim 2 Tintoretto “Son Akşam Yemeği”, tuval üzerine yağlı boya, 365x568 cm, 1592-94, Venice: San Giorgi Maggiore, Toman, Rolf (1995): *The Art of the Italian Renaissance*, Spain: Könemann, 3’ th Edition, s. 409

Resim 3 Edgar Degas, “Etoile”, kağıt üzerine pastel, 60x44 cm, 1876- 77, Paris: Musee d’Orsay, http://www.expo-degas.com/1_3.cfm?id=-1002871430

Resim 4 Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Tahitili Kadın”, tuval üzerine yağlı boya, 69x91 cm, 1891 www.harbiforum.net/showthread.php/paul-gauguin-14883.html - 48k -

Resim 5 Pablo Picasso, “Avignon’ lu Kızlar”, tuval üzerine yağlı boya, 243,9x233,7 cm, 1907, New York: Museum of Modern Art, Kahnweiler, Henri- Daniel, (2000): “Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu Kübizm”, *P Sanat Kültür Antika*, 16. Sayı: 110

Resim 6 Hüseyin Zekai Paşa, “Üsküdar Manzarası”, tuval üzerine yağlı boya, 93x106 cm, www.turkresmi.com/klasorler/darussafaka/index.htm - 17k -

Resim 7 Hoca Ali Rıza, “Boğaziçinde Yalı”, kağıt üzerine suluboya, guaş, 16x24 cm, www.sanalmuze.org/sergiler/content.php?liste=D - 13k -

Resim 8 Hikmet Onat, “Kabataş İskeleyi’ nde Mavnalar”, tuval üzerine yağlı boya, 69x115 cm, İstanbul: Resim Heykel Müzesi, Berk, Nurullah, Turani, Adnan (1981): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, cilt 2, s. 57

Resim 9 Neşet Günel, “Sorun”, tuval üzerine yağlıboya, 154x175 cm, 1964, www.sanalmuze.org/retrospektif/contentxy.php?sergi=21&ic=60&pg=3 - 10k -

Resim 10 Neşe Erdok, “Saç tuvaleti”, tuval üzerine yağlı boya, 147x112 cm, 1994,
www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=12&ic=30&pg=0 - 10k -

Resim 11 Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalı Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya, 128x89 cm,
Türkiye: İş Bankası Koleksiyonu, Giray, Kıymet (1997): *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Mas Matbaacılık A. Ş. , s. 60

Resim 12 Osman Hamdi, “Saray’ da”, tuval üzerine yağlı boya, 30x60 cm, 1881
www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm - 38k -

Resim 13 İbrahim Çallı, “Defli Kadın” tuval üzerine yağlı boya, 73x100 cm, İstanbul:
Devlet Resim Heykel Müzesi, www.yazimhane.com

Resim 14 Nurullah Berk, “İskambil Kağıtlı Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya, 60x80
cm, 1933, İstanbul: Devlet Resim Heykel Müzesi, Berk, Nurullah, Turani, Adnan
(1981): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat
Basımevi, cilt 2, s.94

Resim 15 Cemal Tollu, “İstihsal”, tuval üzerine yağlı boya, 72, 5x106 cm, 1954,
Türkiye: İş Bankası Koleksiyonu, Giray, Kıymet, (1997): *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Kültür Yayınları Mas Matbaacılık A. Ş. , s. 364

Resim 16 Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm, 1928,
İstanbul: Devlet Resim Heykel Müzesi, Berk, Nurullah, Turani, Adnan (1981):
Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, İstanbul: Tıglat Basımevi,
cilt 2, s. 76

Resim 17 Utku Varlık, “Düş Yörüngesi II”, tuval üzerine karışık teknik, 70x70 cm,
1993 www.lebriz.com/v3_exh/exh_Show.aspx?exhID=1006&lang=TR - 147k -

Resim 18 Ergin İnan, “Figür Soyut”, Karışık Teknik, 130x110 cm, 1997,
www.minesanat.com/CAGDAS13/INAN.htm - 17k -

Resim 19 Fikret Mualla, “Ziyafet Sofrası”, tuval üzerine yağlı boya, 80x67 cm,
www.msnc-ntv.com.tr/news/402913.asp - 29k -

Resim 20 Zeki Kocamemi, “Manzara”, tuval üzerine yağlı boya, 35,5x40,5 cm, 1938, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, muze.sabanciuniv.edu/koleksiyon/koleksiyon_tablo.php - 19k -

Resim 21 Hamit Görele, “www.alaattinbender.com/default.aspx?pid=26446 - 24k -

Resim 22 Refik Epikman, “Bar”, tuval üzerine yağlı boya, 46x55 cm, 1937, İstanbul: Resim Heykel Müzesi, www.alaattinbender.com/default.aspx?pid=14896&nid=20300 - 24k -

Resim 23 Sabri Berkel, “ Soyut Kompozisyon”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm, 1983, Türkiye: t.ü.y.b. , www.catisanatevi.com/satin.asp?ID=362 - 20k -

Resim 24 Cemal Bingöl, “Pentür”, duralit üzerine yağlı boya, 67x86,5 cm, 1950, www.turkishpaintings.com/ - 10k - 5 Ağu 2007 -

Resim 25 Zeki Faik İzer, “Sirk”, kağıt üzerine karışık teknik, 65x50 cm, 1966, www.lebriz.com/v3_exh/exh_Show.aspx?exhID=442&lang=TR - 153k -

Resim 26 Ferruh Başağa, “Kırmızı soyut”, tuval üzerine yağlı boya, 100x120 cm, 1999, www.minesanat.com/CAGDAS13/BASAGA.htm - 17k -

Resim 27 Adnan Turani, “Marmaristen”, 70x70 cm, www.turkishpaintings.com/paintings.php?lang=tr&

Resim 28 Adnan Çoker, “Metal simetri”, tuval üzerine yağlı boya, 100x120 cm, 1973, www.turkishpaintings.com/ - 10k - 5 Ağu 2007 -

Resim 29 Tülin Onat, “Dökülen Yapraklar”, tuval üzerine akrilik, 205x58cm, 1997, www.sanatgalerisi.com/art/onat/index.htm - 13k -

Resim 30 Bedri Baykam, “New York 65”, fotopentür, 100x150 cm, 1997, www.minesanat.com

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil I: Leonardo da Vinci ve Tintoretto' nun görüş açılarının karşılaştırılması

Şekil II: Edgar Degas görüş açısı

Şekil III: Gauguin "Kumsalda iki kadın" çalışmasına bakış açısı

Şekil IV: Yanılsama alanı

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Sanata bilimsel açıdan bakıldığında yapılan gözlemlerde, “Perspektif”e dayalı “ölçülebilir ve içinde var olunabilen mekân” kavramının Rönesans düşüncesine ilişkin bir yenilik olduğunu görmekteyiz.

Türk resim sanatında ise yeni bir dönemin öncüsü olarak görülen, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanat derneği ve sanatçı grup hareketi Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Ayrıca batılılaşma çizgisi içinde gelişen Türk sanatının modern anlayışta yapılan örnekleri sanatçı grubunun anlayışı içerisinde verilmektedir.

Resim sanatında Cumhuriyetin ilk on yılı göz önüne alındığı zaman 1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray sergisinde birkaç genç sanatçının üslup değişimi ilk kez görülmektedir. Bahsi geçen sergiye katılan sanatçılar, minyatür düzenlemelerinde köylü nakışlarına kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı bir tutumla kendilerine özgü biçimlerde çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu çabanın en çarpıcı örneklerinden biri de Turgut Zaim'in, teknik yönden Batı resmine bağlı olmakla birlikte geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını yaşatma isteğidir. Çalışmalarında köylü tiplerini canlandırıp köylünün günlük yaşayışını inceleyen, mekânda da onu dekoru ve çevresiyle ele alan akımın kurucusu olarak yine Turgut Zaim' i görmekteyiz.

Türk resminde konuları Anadolu peyzajı olan çalışmalar, 1940'lardan sonra etkisini ve önemini daha çok duyuracak olan biçimci ve inşaaacı anlayışın da temelini teşkil edecektir. Anadolu peyzajına bir diğer taraftan bakıldığında ise, izlenimci paletle bağlanmakla birlikte bize özgü konuları kişisel eğilimlerine göre işleyen Malik Aksel ve Eşref Üren' in resimlerinin Anadolu insanının ve doğasının sanatımıza bir köprü vazifesi gördükleri dikkati çekerken; Nurullah Berk'in ise ilk dönem resimlerinde kübist bir anlayışı benimsediği gözlenmektedir. Ancak Nurullah Berk, daha sonraları ulusal diye adlandırılabilir Doğu'nun iki boyutlu süslemeci ve soyut arabeskinine yakınlık

duymuş ve Doğu'nun arabesk çizgi düzeniyle Batı'nın soyut ve şemacı duyarlılığını bir araya getirmiştir.

1.1. Problem

Batı resminde kübizm ile ortaya çıkan mekân analizinin Türk resmine yansımaları ve etkilerinin açığa çıkarılıp günümüz Türk resminin daha yakından incelenmesi. Önemli bir ihtiyaçtır. İhtiyaç göz önüne alındığında öncelikli olarak Batı sanatında kendini gösteren abstraksiyon (soyutlama) sürecini incelemek gerektiği fark edilir. Bu soyutlama sürecinden Türk ressamı da etkilenmiş ve mekân olgusunu soyutlama yoluna girmişlerdir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın en büyük bölümü bu alanda sanatçıların çalışmaları ile ilgili örnek incelemeler üzerine olacaktır. Bunu yaparken de farklı gelişmelerin aktarılması temel amaçlardandır. Ayrıca sanat eserleri ve sanatçıların dönemleri ve farklı üslup anlayışları ile yorumlanıp, müzeler ve kaynaklar referans olarak kabul edilerek, Türk Resim Sanatı'nın Avrupa Resim Sanatı'yla ilişkileri belirli sınırlılıklar gözetilerek, tespit edilip tanımlanarak, Resim sanatının temel olgusu olarak yer alan mekân analizleri açısından Türk Resim Sanatı ve Avrupa Resim Sanatı'ndan örnekler vererek iyi bir analiz gerçekleştirmektir.

1.3. Önem

Batı sanatında kendini gösteren soyutlama sürecini inceleyip buradaki mekân olgusunun soyutlamaya dâhil edilmesi ve Türk resmindeki etkilerini görmeliyiz. Resim sanatının temel olgusu olarak yer alan mekân analizleri açısından Türk Resim Sanatı ve Avrupa Resim Sanatı'nda sanat eserleri, sanatçıların dönemleri ve üslup anlayışları ile analiz edilmelidir. Bu analizler gerçekleştirildiğinde, sonuç ile önemli bir eksik giderilerek Türk Resim Sanatı bilimsel açıdan farklı bir görüş kazanacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekân Olgusu başlıklı tez şu maddelerle sınırlandırılmıştır:

- a) 19yy ve 20yy Batı ve Türk resmiyle sınırlandırılmıştır.
- b) 19yy ve 20yy resimlerinden en yetkin olanları ile sınırlandırılmıştır.
- c) 19yy ve 20yy'lardaki resimlerin mekân olgusu ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Mekân: Bulunulan yer.

Enteriyör: Ev içinde gündelik yaşamdan sahneleri betimleyen resimlere denir.

Enstelasyon Sanat: Yerleştirme sanatı'na denir.

Exteriyör: Dış mekân sahnelerini betimleyen resimlerdir.

Abstrakt Sanat: Soyut sanat anlamına gelir.

Modern Sanat: Geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder.

Klasik: Arkaizmden sonra ulaşılan olgunluk dönemini gösteren bir terimdir. Genel özellikleri bakımından ölçülü, dengeli öğeleri belirli ve üstün değerler içinde, kişiliği olan eserlere denir.

1.2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

1.2.1. Araştırma Modeli

Araştırma Alan yazın taraması niteliğindedir. Sanat eserleri karşılaŐtırılır. Sanat eserleri ve dönemlerin incelenmesinde müzeler, bazı üniversitelerin sanat tarihi bölümlerinden yararlanılır.

1.2.2. Veriler ve Toplanması

19. yy. BaŐı ile günümüze kadar gelen süre içerisindeki sanat tarihsel veriler temel alınacaktır.

BÖLÜM II

2.1. TERİMSSEL ANLAMDA MEKÂNIN TANIMI

Mekân; uzayın insan eliyle sınırlandırılmış bir parçası olan mekân aynı zamanda sınırsız bir boşluktur. Mimari içerisinde önemli bir niteliğe sahiptir. Mekânın sınırlarının fiziki önemi ne kadar önem arz ederse görsel etkileri de o kadar önem taşır.

Mekân elemanlarından içyapı değerlendirilecek olursa, mekânın içinde bulundurduğu değerlerin algılanması, eylemin somut değerlerinin görülebilmesi için mekânın içyapısının önemli bir nitelik arz ettiği fark edilir. Diğer taraftan aynı özelliklere sahip olup, mekânın içerisinde bulunduran ve ona gizli olarak sahip olan bir de dış yapısı vardır. Bu dış yapı da konumu ve yeri belirtir ki bu dış yapının çok önemli bir özelliğidir. Bu özellik estetik ve görsel niteliği açısından belirleyici taraftır.

İç ve dış mekân elemanlarının algılama boyutunu öne çıkaran önemli bir unsur da ışıktır. Işık herhangi bir somut engel taşımadan ve belirleyici bir özelliği ile mekânın elemanlarına katkı sağlar. Başka bir açıdan bakılırsa mekân, mimarinin dördüncü boyutu olarak tanımlanabilir. Mekânın mimariye katkısı üç boyutlu kütle olmaktan çıkarılıp dördüncü boyuta taşınmasıdır. Yapı dördüncü boyutun sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır. Mekân boyutunun kişinin devingenliğinden ötürü, yaşamın içerisine kattığı zengin kullanım özgürlüğü katmasından ötürü mimarinin birinci elemanı olma özelliğini oluşturup “birinci boyut” tan bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır. (Sözen, Tanyeli, 1994: 36)

Mekân kavramının anlamı daha da derinden ele alınacak olursa; espas, derinlik, uzanım, uzay, atmosfer, alan, aralık, perspektif gibi bütün bu kavramların karşılığı olarak da kullanılabilirliği görülür.

2.2. MEKÂNIN İÇİNDE YER ALAN ELEMANLAR:

2.2.1. Espas

Fransızca kökenli bir kelime olup, iki ve üç boyutlu eserlerde figür, motif, cisim ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluktur. Ayrıca boşluktaki nesnelere, formların ve biçimlerin birbirlerine göre ön arka ilişkisidir.

2.2.1.2. Yüzeyle espası:

Elemanlar arasındaki ara ve boşluğa denir.

2.2.1.3. Perspektif espası:

Tek noktadan harekette seyirci olaya dışarıdan bakıyor.

2.2.1.4. İrrasyonel ya da usa aykırı espası:

Birbirinin içerisinde dağılımlar, iç içe geçen ilişkiler diyebiliriz. Mesela bir figürün üzerinde diğer bir figür ve bu figürün farklı şekilde belirli hatlarının gözükmüyor olması, üst üste gelme durumu. Burada perspektifi tam olarak algılayamıyoruz, daha yüzeysel bir perspektif ama çok dikkatli baktığımız zaman kendi içinde perspektifi görebiliyoruz.

2.2.1.5. Hayali espası:

Herkesin bildiği değerler, elemanlar vardır. Bir resimde belki de her şey yerli yerindedir örneğin bir ağaç olması gereken yerde ve buna göre yakın ya da uzak plan ilişkisini gösterebiliriz. Oysa hayali espasta bizim yarattığımız bazı değer ve elemanlar bulunmaktadır. Olması mümkün olmayan şeyler hayal ediyoruz. Fakat kavram olarak bir yere yerleştiriyoruz. Diğer tarafta bunu göremeyiz. Ama burada da bir derinlik, perspektif, renk geçişi, açıktan koyuya koyudan açığa renk açılımları söz konusudur. Hayali olarak yarattığımız nesnelere konumlandırıldığı durumlara ve yere göre

orada elde etmiş olduğumuz renklerin iletişimi bize hacim duygusunu, perspektifi verecek olan şeydir. Örneğin boşlukta yer alan bize ait figürler olabilir.

2.2.1.6. Soyut espas:

Yalnız yüzeyde değil derinlikte de olabilir. Bu derine doğru küçülme ile değil, biçimlerin, renklerin, tonların, dokunun birbirine göre oranının aranmasıdır.

2.2.1.7. Sistematik espas:

Görüntü hareket halindedir ve bütün elemanlar arasında boşlukların eşit olması söz konusudur.

2.2.1.8. Kavramsal espas:

Biçimlerin uzaklaşmasıyla oluşur. Uzaklaştıkça değer kaybı gerçekleşir. Mekân içerisinde küçülen, değer kaybeden renkler ve biçimler vardır. Yakın plandaki biçimlerin daha etkili görünmesi renkler sıcaklık etkilerinin katkıları kolay algılanmayı sağlar. Kompozisyon elemanlarının yorumlanmasıyla güçlü etkiler yaratabilmek mümkün olur.

Nesnelerin büyükten küçüğe doğru derinlik kazanması mekân da konumsal farklılıklara sebep olur. Ayrıntılar belirleyici olmaya başlayıp kompozisyona katkı sağlamaya başladığından kompozisyon elemanları dengeli bir güce erişmiş olur. Bu tercihler sanatçının yorumsal farklılıklarını oluşturmaya başlar.

Klasik mekân anlayışının dışında sanatçının kafasında oluşturduğu imgesel mekân anlayışlarında espas böylece değişim göstererek daha güçlü ifade arayışlarını da bünyesine katmış olur.

2.2.1.9. Klasik espas:

Yakındaki biçimler büyük uzaktakiler küçüktür. Büyükten küçüğe doğru bir gidiş kayboluş vardır.

2.2.2. Uzanım

Yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları...

2.2.3. Uzay

Maddenin genel varlık biçimi ya da tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer diyebiliriz.

2.2.4. Aralık

Temel bildirim yakın olma durumunun tespit ve algısıdır.

2.2.5. Perspektif

Bir nesnenin, insanın veya mekânın resim sanatı araçlarıyla bir yüzeye, derinlik duygusu uyandıracak şekilde resmedilmesidir.

Perspektif;

1.a Ufuk çizgisinin hem altı hem üstü dahil

2.a Ufuk çizgisinin yakın çevresi ve merkezde

3.a Ufuk çizgisinin üzerinde en uzakta olan

1.a Biçimler büyük formlara ulaşır, özelliklerinde ayrıntılar çoğalır, yakın planda tüm yüzeye hâkim olur ve hatlar büyür.

2a Ufuk çizgisinin yakın çevresinde orta mesafede oluşur. 2. bir mekân anlayışı belirir. Yeni konum olarak nesnelerin kendi varlıkları bir de buldukları konumun gözüktüğü 2. mekân yer alır. Hatlar ufaldıkça nesnelere çevreleyen çizgiler daha devinim gösterir ve hareketlilik kazanır, estetik hareket oluşur.

3a Ufuk çizgisinin üzerinde yatay bir düzlem oluşturan biçimler ufalarak belirsizlik oluşturur.

Algılama belirgin değildir, diyebiliriz.

2.2.5.1. Merkezi perspektif

Resmin derinliklerine doğru akan kaçış çizgileri, hayali bir kaçış noktasında birleşir. Nesnelere ve insanlar, bu hayali kaçış çizgilerinin birleştirilmesiyle oluşturulan izgaranın içinde uzaklıklarına oranla büyük ya da küçük betimlenir.

2.2.5.2. Çok yönlü perspektif ve deneysel perspektif

Bir resimde birden çok perspektif kullanılabilir. Farklı yapıdaki nesnelere bir araya geldiği bir kompozisyon, bir kent, bir sokak, anlatımındaki konuyu etkili ve çarpıcı hale getirmek için çeşitli perspektif değerlerden yararlanılabilir. Deneysel perspektif bu anlamda özgür uygulamalara fırsat verir.

2.2.5.3. Hava perspektifi

Renk nesnelere uzaklaştıkça soluklaşır ve maviye çalmaya başlar. Bu şekilde sisli görüntülerde elde edebiliriz.

2.3. RESİM SANATINDA MEKÂN ANLAYIŞI

Mekân kavramı; düşünülür dünyamızı ya da görülür dünyamızı oluşturabilir. Görülür dünya, genelde herkesin yakından tanıdığı, bildiği mekân ve nesnelere oluştuğu için kolay algılanabilir. Nesnelere yabancı da olsa birbirleriyle ilişkilendirildiği zaman yine bildiğimiz bir dünya oluşur. Göz resimle ilişkilendirildiğinde, beyin hiç zorlanmadan kendi kavramlarını oluşturur. Yabancı nesnelere ve mekân işine girince kişi algılamada güçlük çeker. Mekân her zaman kolay algılanamaz. Nesnelere duyu organlarıyla algılanabilir özellikleri, mekânın yorumlanmasında etkilidir. Gözleyenin belirli bir nesnenin yön, büyüklük, biçim, uzaklık gibi özellikleri üzerine duyu organları yoluyla edindiği algı mekân algısıdır. Mekânı sanatçı tarafından yaratılan imgesel mekân anlayışında bazen algılama sıkıntısına yol açarken bazen de algılama rahatlığı sağlar.

Mekân doğanın kendisi ve objenin parçası olabileceği gibi bir nesnel varlık da olabilir. Mekân, ne içinde yer alan nesnelere basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde hava dediğimiz, nesnelere dışında kalan bölümdür. Mekân, nesneyi görme biçimidir.

“Görme, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür.” (Brion, 1960: 7). Dikkat sadece nesne üzerinde yoğunlaşsa bile zihinsel bir yeti olarak görme alışkanlığı nesneden önce mekânla hesaplaşmak üzere programlanmıştır; çünkü her figür, öncelikle içinde yer aldığı mekânın ürünüdür.

Bir sanat yapıtında ve mekânın algılanmasında yer alan temel elemanlar vardır. Bu elemanlar: Çizgi, biçim, perspektif, ışık- gölge ve renktir. Adı geçen elemanlar sanat yapıtında belirli bir sınır dâhilinde yer alıp uyumlu bir şekilde yerleştirilirler. En ufak bir uyumsuzluk, gözün rahatsız olmasına sebep olur ve göz orada takılır kalır. Sanat yapıtı bu uyumsuzluk nedeniyle amacından başka yönlere sapar. Örneğin ışık, belirli bir kaynağa göre mekânı aydınlatmazsa nesnelere arasında kopukluk olur ve algılama sıkıntısı ortaya çıkar. Resimde mekân hususunda süreklilik ve bütünlüğü sağlayan en önemli elemanlardan biri ışıktır. Işık- gölge gittikçe uzaklaşan derin bir mekân

yaratacağı gibi daha az derin ve sınırlı bir mekân da yaratabilir. Aslında bu diğer elemanlar için de geçerli bir durumdur, denilebilir.

Bir diğer eleman da çizgilerdir. Çizgilerin oluşturduğu doku, yoğunluk, kırık çizgiler ve yuvarlak çizgiler yine uzak ve yakın hissi yarattığı gibi yumuşak hisler ve şiddet uyandıran duygular da yaratabilir. Çizgiyle çok değişik etkiler uyandırılabilir. Çeşitli yönlerde yerleştirilen biçimlerin meydana getirdiği hareketle de derinlik verilebilir.

Resim sanatındaki mekân yanılması renk elemanı konusuna gelince; Renkle ise ana renkler dediğimiz kırmızı, mavi, sarı renk ile önem derecelerine göre nesnelere daha önemli kılınabileceği gibi daha yakına da getirilebileceği söylenebilir. Kırmızı ve diğer sıcak renkler mavi ve soğuk renklere göre yakın hissi uyandırır yani renk-ton-valör farklılığı yaratılır.

Mekân kontrolünün metotlarını üst üste bindirme, şeffaflık, iç içe girme, eğik düzlemler, değişik ölçüler, kesirli anlatım ve sanat elemanlarının tatbikatlarında resimsel özelliklerini tanıyabiliriz. Renk değerlerinin uzak-yakın ilişkilerinde olduğu gibi. (Bigalı, 1999: 123).

Boşluğun içine giren düzlemler ve hacimler çizgiye ait perspektif kaidelerinde incelenebilen teknik, sanatçının kendi mekânını yaratma isteğini ima eder. Resim tekniği açısından mekânsal derinliğin doğal görme koşullarına uygun bir duruma gelmesindeki en etkin rolü, merkezi perspektif üstlenmiştir. Bu perspektif yöntemi; hava, renk, ışık-gölge, kesişme gibi perspektif modelleridir. Resimsel mekânda merkezi perspektif kullanım alanına girdikten sonra, mekân ile zaman arasındaki uyum ilkesi açıkça herkes tarafından benimsenmiştir.

BÖLÜM III

3.1. DÖNEMLERİ İTİBARIYLA BATI RESMİNDEKİ MEKÂN ANLAYIŞINA

BAKIŞ

Mekân (espas), var olanları içine alan ve nesnelere dışında kalan sınırsız bir boşluktur. Bilimsel olarak açıklandığı zaman; eni, boyu ve derinliği olan üç boyutlu bir kavram olarak açıklanır. Dış gerçekliğin yanılması olarak görülen resim sanatı için, sanatsal mekân anlayışında iki boyutlu olan mekân kavramı günlük hayatta algılanan her nesneyi üç boyutlu bir gerçeklik içinde belli bir alana sahip hacme ve biçime dönüştüren bir gerçekliktir.

Sanatçı, görünen dünyaya ait nesnel değerlerin varlığını, iki boyutlu yüzey üzerinde tanımlamaya çalıştığında üçüncü boyutu yani derinlik boyutunu yanılama vasıtasıyla gerçekleştirmektedir. Bu şekilde iki boyutlu alanda, üçüncü boyutun varlığı çizgi, renk, perspektif, modle, ışık-gölge gibi resim elemanlarıyla sağlanabilmektedir.

Bu görüşler ışığında yaratılan olguya katkı sağlayan birçok farklı veya benzer düşünceler de sanat yorumcuları tarafından sunulmuştur. Bu görüşlerden bir tanesi Adnan Turanî'nin görüşüdür. Turanî, Bilimsel mekânın varlığının insansız açıklanabileceğine oysa sanatsal mekânın insan varlığından öncesine dayandırılmayacağına işaret etmektedir. (Turani, 1982: 27) Bir başka sanatçı-yorumcu Neşe Erdok da mekân kavramını dış dünyanın temsili olan figüratif resme bağımlı olduğunu belirterek Turanî'nin görüşüne ilavede bulunmuştur. (Erdok, 1977: 9)

Figüratif resimle mekânın ayrılmaz iki temel olgu olduğunu söyleyen Mehmet Ergüven soyut resimde figüre karşı bir duruş varmış gibi görünse de mekânın yok farz edilemeyeceğini, figürün dışlandığında biçimin de dışlanacağı düşüncesinin ancak bir yanığı olabileceğini, çağdaş resmin temelini yapı olduğu düşüncesi var ise biçim de bu yapının olanaklarından biri olacağını, dolayısıyla mekândan tamamen dışlanmış zannedilen resmin sadece bir ütopya olacağını söylemektedir. (Ergüven, 1992: 57)

Bu görüşlerden hareketle sanatla mekân olgusu açısından zamanın çok daha öncesine gidilecek olursa sanatta mekân olgusunun, insanın varlığı ile başladığı görülür. Örnek olarak da ilkel insanın duvarlarına yapmış olduğu, duvar resimleri gösterilebilir. Büyüye dayanarak yapıldığı düşünülen bu duvar resimleri resimde mekânı çok açıkça göstermektedir.

Süreç içerisinde farklılaşmalar ve değişimler zamanla kendini göstermeye devam etmiştir. Bu değişimler içerisinde sanatçıların mekânı ele alışları sosyal değişimler doğrultusunda farklılıklar göstermiştir.

Ortaçağ sanatçısı resimde mekânı, dine bağlı ve inançları doğrultusunda ele almış, figürlerin arkasında altın yıldız da kullanarak ruhani bir etki yaratmıştır. Görünen gerçeği yansıtmak yerine rengi ışığa bağlı değişimlere uğratmadan, renkleri birbiriyle

ilişkiye sokmadan, ayrıntısız bir şekilde ve simgeleri kullanarak dinin içeriğini vurgulamaya çalışmıştır. Figürlerin arkasında ton geçişi olmadığı için, mekânda derinlikten söz edilemez. Ortaçağda derinlik kavramı da simgeseldir.

Ortaçağ' da açık hava resimleri, sanatçıların tercihleri arasında yer almamıştır. Çünkü ikon resminin asıl amacı, okuma yazma bilmeyenlere dini görsel yolla göstermektir. Bunun için Tanrısallığı simgelerle ifade etmişlerdir. Çünkü doğa gözleminden değil doğanın işaretlerinden faydalanılmaktadır yani işaretler nesnelere yerini tutmaktadır. (Sayın,15)

14yy. Başlarında sanatın merkezi olan İtalya'da dinsel konuların ele alınışında azalma görülmeye başlanmış ve resim anlam ve perspektif anlayışına uygun olarak kullanılmıştır.

Giotto ile başlayan figürün sanatsal planda yeniden keşfi olarak netleşen resmetme sürecinde doğalcı bir anlatım, nesne ve figürle genel bir yaklaşımı belirgin hale getirmektedir. Erken Rönesans döneminin bireyi öne çıkaran, anlama ilişkin temel işlevleri ona yükleyen bu tavrı, bilimsel perspektifin önemli bir yapılanma değeri olarak algılanmasıyla olgun bir betimleme dönemine işaret etmektedir. (Türkiye' de Sanat,1995: 52)

Giotto' nun çalışmalarında figürler anıtsal niteliktedirler. Figürlerde hareket azdır ve figürlerin içerisinde olduğu, nefes alabildiği bir mekân vardır. Ayrıca Giotto resme hacim olgusunu kazandırmıştır. Hacim olgusu, figürleri kütleli olarak algılamamızı ve bir atmosfer içerisinde yer almasını sağlamıştır. Ama seyirci olayın dışındadır, mekânın dört duvarından biri yok edilerek görünür hale getirilmiştir. Bu sebeple figürün işgal ettiği mekânın tamamını algılayamayız, hareketleri doğrultusunda yaratılmış olan mekânı algılamış oluruz. Mekân düşüncesi ve hacim yanılması ilk Giotto' nun çalışmalarıyla güçlü bir şekilde ortaya çıkıp resim sanatına girmiştir.

Giotto altın sarısıyla düzenlenmiş zemini reddederek resim düzleminin ne kadar önem taşıdığını belirtmiştir. Düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılması yaratma sanatını bulmuştur. Bu zemin yerine açık mavi vurgusuz bir alanı boyayıp doğa tasvirinde bulunmuştur. Alan sadedir çünkü bu düzlemlerde iç mekân resmedildiği için tavandaki mavinin ele alınışıyla bir bütünlük amaçlamıştır. Giotto'dan sonra parçalanmamış ilk mekân anlayışına Masaccio varmıştır. Masaccio, perspektifi kullanarak mekâna sistemli derinlik yanılması getirmiştir. Aynı dönemin diğer bir

temsilcisi Pierro della Francesca ışığı resme dâhil ederek, figürleri oylumlandırır ve derinlik etkisi yaratarak atmosfer ortaya çıkarır. Bu gelişmeler doğrultusunda Rönesans'ın mekân anlatımına varılmaktadır.

15. yy. ile birlikte ilk kez Brunelleschi' nin katkıları ile bulunan ve resim sanatına perspektifin uygulanmasında zemin olacak matematiksel yasalar, resimde derinliğin nasıl yakalanabileceğinin ve üç boyutlu bir eşyanın iki boyutlu bir yüzeye nasıl taşınabileceğinin cevabı olmuştur. Bu yy.' da Brunelleschi çevresinde bulunan sanatçılar tarafından matematiksel yasalara dayanan perspektif kuralları saptanmış ve gerçeklik, bilimsel bir keskinlikle, matematiksel hesaplarla ve anatomi bilgisinin yardımıyla sanata aynen uygulanmaya çalışılmıştır.

15y.y.' da çok kaçırlı perspektif yaklaşımları figürü taşıyacak bir biçimde planlanarak düzenlenmiştir. Gerçek ve doğal bir mekân yer döşeme taşlarıyla birlikte resmedilmeye başlanarak, mekânın içinde figüre de önem verilmiştir. (Krausse, 2005: 9)

Sanatçılar Rönesans resmiyle o güne kadar gelişmeyen özelliklere değinebilmişlerdir. Mantegna iç mekân (intieur) anlatımlarında sistemli çözümlene arayışları, kısa görümlü (rakursik) figür çizimiyle doğal mekân görüntüsü yaratmıştır. İkili, üçlü, ya da tek dikdörtgen pencerelerle açılan arka duvar, Rönesans resminin en belirleyici dinamiklerinden olan “doğaya açılma” olgusunun heves ve tutkuyla sergilendiği bir pencereye dönüşmüştür.

Rönesans resmi çizgisel üsluptadır ve figürle mekân birbirinden bağımsızdır. Ayrıca Rönesans resmi ile duyarlı ve sağlam mekan anlayışı, çizgisel ve renk perspektifini sorgulamak, temasal boyutlar, dikey ve yataylara bağımlı gelişen kompozisyonlar, portre olgusuna bakış, mitolojik tema resim yüzeyine illüzyon ve mekan derinliği getirilince, Rönesans resmi özellikleri ortaya çıkmaya başlamıştır. (Eroğlu, 1997: 38)

Her türden Rönesans odası, sanatçının hayal dünyasında, söz söyleyen bir anlatım aracına dönüşür. Bazı yanılsamacı oyunlarla izleyicinin mekânın dışını da görmesi sağlanır. (dış bükey aynalar ve gösterdikleri) (Batur, 2004: 29)

Dönemin ünlü bir sanatçısı olan Leonardo, resimlerinde, önemli olan nesne veya figürleri ön planda, mekânsal unsurları ise önem derecelerine göre arka planda yer vermiştir. Hacimler ve mekân, sisler ve gölgeler güçlü bir dinamizm göstermektedir. Leonardo, en doğal ve en içgüdüsel ana temanın içerisine bir şatonun perspektifini, bataklıkların görsel etkilerini, volkanik dağ konisinin ufuktaki silüetini eklemiş, ışığın ve figürün çizgisel kesinlemesiyle “sfumato” adı verilen giderek eritme tekniğini keşfederek figürlerin sınırlarını yumuşatmıştır. Leonardo, birçok “öykü” tavrı, hareket ve ifadeyle dramatik olayları sahnelemektedir. Daha çok algısal ve kavramsal olguların özünü kavramaya çalışmakta, ışığın değerleri karşısında yeni bir duyarlılık sergilemektedir. Ressam, manzaraya yoğunluk ve saydamlık(katmanlarla oluşturulan glase tekniği) veren bir takım tarama oyunlar aracılığıyla ışık titreşimleri sağlamakta, sıra dışı derinlik ve mekân genişliği yaratmaktadır. Ayrıca perspektif aracılığıyla gerçek mekânı, yanılısamayla yarattığı mekânın derinliğinde genişletmektedir.

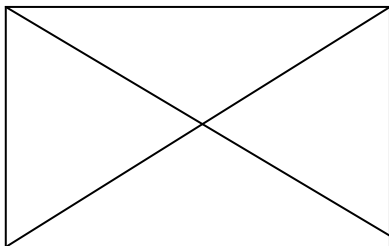
İlk kez Leonardo, arka planda sonsuzluğa açılan manzaralarla sınırsız mekânı verir ve ilk defa Mona Lisa adlı eserinde portre ile manzarayı bir arada kullanır. Bunun yanı sıra ressam, ilk kez manzara da arka planın giderek silikleşip mavileştiğini keşfeder.

Leonardo'nun nesneyi üç boyutlu gösterme yolundaki uzamsal yapı araştırmaları, renge dayalı derinlik uygulamaları resim yüzeyini büyük bir mağara dekoruna dönüştürmüştür. (Lhote, 2000: 113)

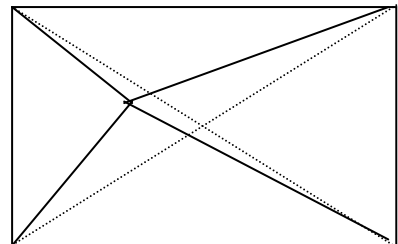


Resim 1 Leonardo da Vinci: *Son Akşam Yemeği*, duvar resmi, 420x910 cm, 1495- 98

Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" adlı başyapıtı kompozisyonun iç mekânlara taşınmaya başladığı ilk resimlerden biridir. Rahiplerin uzun yemek masalarının bulunduğu salonun bir duvarını boydan boya kaplayan salonun doğal ışığı, yemek masasının tam üzerini aydınlatmakta ve cepheden canlandırma sonucu tabloda temel ışık kaynağı yemekhanenin doğal ışığı gibi soldan gelmektedir. Üzerimizde bıraktığı anıtsal etki yalnızca geniş boyutlarından değil, mekân ve ışığın egemenliği arasındaki ilişkiden ileri gelip resme, salonun uzantısı izlenimi veren bir derinlik kazandırmaktadır. Bu resimde Leonardo, duvarlara zaman dışı ve bir anlık görüntü çıkarmış gibidir (Vezzosi,143)



Görüş açısı



Leonardo da Vinci

Tintoretto

Şekil I: Leonardo da Vinci ve Tintoretto' nun görüş açılarının karşılaştırılması

Görüş açısı bakımından Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" ile Tintoretto'nun "Son Akşam Yemeği" resimleri karşılaştırıldığında Leonardo da Vinci'de görüş açısının merkezde olduğu Tintoretto'da ise sola doğru kaydığını ve elemanların bir ritim oluşturur gibi ard arda sıralandığı görülmektedir. Leonardo da Vinci' nin resminde yemek masası duvar düzlemine paralel olarak konulmuş, figürler ortada, İsa, iki yanında eşit sayıda azizle sıkı bir simetri içine alınmıştır. Maniyerist sanatçı Tintoretto'nun Venedik'teki Son Akşam Yemeği resminde ise diyagonal bir düzenleme söz konusudur. Gözümüz bu diyagonali izleyerek gerilere, İsa'nın ışıldayan haleli başına doğru kaymaktadır. Güçlü ışık- gölge karşıtlığı içinde figürlerin konturları eriyip hareket bağıntılarıyla sağlanan dinamik bir bütünlük oluşmakta, güçlü bir dramatik etki seyirciyi bir anda kavramaktadır. Leonardo' da yapıtta resim düzlemine paralel olan masayı, Tintoretto, bu kez resim düzlemine çapraz yerleştirerek kompozisyon düzeni açısından önemli bir yenilik getirmiştir.(Toman, 1995: 409) Bütün bu özellikler Barok resmin de başlıca özellikleridir. Rönesans sanatında düzlemsel mekân yanılması görülürken, Barok sanatında ise derinlemesine mekân yanılması görülmektedir.



Resim 2 Tintoretto “Son Akşam Yemeği”, tuval üzerine yağlı boya, 365x568 cm, 1592- 94

Jacopo Tintoretto'nun Son Akşam Yemeği resmiyle artık Maniyerizm, Barok'a ulaşmıştır. Ressam bu resminde de hareketin öğretilerine bağlı kalmıştır. Barok sanatın oluşumunda Maniyerist tepkinin katkıları da yadsınamaz.

16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Maniyerizm, Rönesans sanatına karşı uyanan bir tepkinin sonucudur. Maniyerizm, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karşı çıkış ve katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmaya eylemidir. Maniyerizm, sanatçıyı farklı yaklaşımlara itmiştir. Bu doğrultuda sanatçı, kimi zaman mekânsal etkiyi alabildiğine ön plana çıkarmış kimi zaman ise mekân, sanatçı tarafından tamamen dışlanmıştır. Figürler ve mekân, uzun bir biçimde abartılarak betimlenmiştir.

Maniyerizm'in kelime anlamı, bir üslubun aşırıya kaçan tarzda kullanılmasıdır. Maniyerizm dengeye ve simetriye dayalı olmayan yapısıyla, formal olanların yerinde kullanıldığı deformasyonlarla, kompozisyon mekân belirsizlikleriyle, orantıya önem vermemesiyle, dikey- yatay hareketlerin dışında resme kazandırmak istenen basit “S” hareketi ve ovallikler gibi bulgularla kendini gösterir.(Eroğlu, 1997: 51) Ayrıca değişik zevklere ve paradokslara düşkün "incelik ve zarafet" sanatıdır. Yalnız bu aşırı incelik ve zarafet tutkusu çoğunlukla yapmacıklığa hatta acayıplığa kaçmaktadır. Ressamlar biçimleri uzatırlar, şekillerini değiştirirler, dördül şekillere, ışığa ve garip konulara eğilim gösterirler.

Maniyerizm'in ortaya çıkışından sonra Venedik Okulu önem kazanmıştır. Venedik resmi genellikle peyzaj konuludur. Işığın kullanılmasıyla resimlerde güçlü bir derinlik etkisi görülmektedir. Resimdeki her şey mekânla kaynaşır.

17. yüzyılın başında Avrupa'da yepyeni bir sanat üslubunun doğduğuna tanık olunur. Bu yeni üslup, Rönesans üslubundan ayrı, hatta ona tümüyle karşıt bir sanat üslubudur. Sanat tarihçileri, yalnız resim, heykel ve mimarlığı değil, öteki sanat dallarını da kapsayan, temelde Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üsluba "Barok Sanat" adını vermişlerdir.

Rönesans gibi bir Yeniçağ sanatı olan Barok sanatının da temel amacı, görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde vermektir. Barok resimde, derinlik ön- arka planları birleştiren bir yörüngeyle tabloyu diagonal olarak böler ve resimde hareketi baskın duruma getirir. Sahne ön plandan arka plana bir bütün olarak derinlemesine algılanır. Figürler çapraz biçimde yerleştirir ve yan yana aynı düzlemde mekân anlayışından kaçınılır. Resim içerisinde yer alan ışık, hareketli formlar oluştururken mekânda da değişimlere sebep olur. Böylece mekânda beliren renk, ışığın katkısıyla zenginlik yaratır. Işık- gölgenin karşıtlıklarıyla vurgulanan güçlü ve hacimli figürler yapıtların çoğunda siyah fon üzerine yerleşir. (Little, 2006: 42)

18. yy. İngiliz ve Alman Romantikleri, manzara resimlerini baş tacı ederek, ufuk çizgisinden ön düzleme yönelik içten- dışa bir hareket yaratma istemlerini, ara imgeler aracılığıyla gerçekleştirmişler ve bu yolla duygularını aktarmışlardır. Yani bu Romantiklerin çoğu manzaralarında ufuk çizgisi ya kendini saklamış ya da tamamen kaybettirmiştir. Romantizmde renk, konu ve biçimden soyutlanmakta ve parlıtlı görünümüyle ışık, hayal dünyasını yansıtmaktadır.

19. yy. da fotoğrafın bulunması, amaçlar ve yöntemler açısından yeni değerlendirmeleri ve düşünceleri gerektirmiştir. Yüzyıl başlarında Cezanne belli bir derinliğin içinde anlatmak istediklerini ifade etmiştir. Cezanne' da mekân yüzeye yaklaşır. Saydam renkler yüzeyden derinlemesine etki yaparak mekân yanılısaması yerine, rengin kendisi biçim ve hacmi oluşturur, mekân sınırlıdır. Cezanne resimlerinde biçim ve hacim armonisi sağlamayı amaçlamıştır. Cezanne' de "Doğa yüzeselde

değildir; tersine derinliktedir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir ve renkler dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar.”

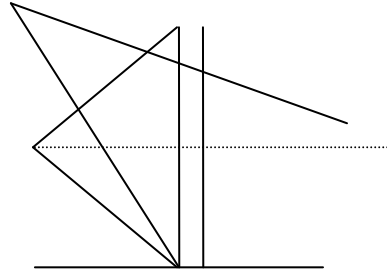
19. yy.’nin II. yarısında Barbizon ekolü sanatçılarından Courbet ve yandaşlarının açık havaya çıkarak resim yapmaları Empresyonist sanatçıları etkilemiş ve sanatçılar açık havada “an”ın resmini yapmışlardır. Resimlerinde kontur eriyerek biçim ve mekân kaynaşmaktadır. Gölgeler renklenerek, rengin ışığı açığa çıkmaktadır. En önemlisi, seyirci ile resim arasında bir tül oluşturarak hava perspektifini mekânda uygulamışlardır. Işığın etkileri altında günün değişik saatlerinde doğayı, geçici bir anı yakalamaya çalışarak nesnelere gerçek görünüşüyle resmetmişlerdir. Mekânı belirlemek, ön ve arka ilişkisi vermek için rengin derecelerini kullanarak renge, renkle karşılık verildiği için; biçim yüzeye yaklaşmaktadır. Net çizgiler yerine fırça dokunuşlarından faydalanmışlardır. Sanatçılar manzaranın ayrıntılarıyla değil, bütünüyle ilgilenmişlerdir.

Empresyonist sanatçılardan biri olan Degas mekânı genişletmek için bakış açısını yükseltmektedir. Degas özellikle bale dersi yapanları, bir bale düzeneğinin coşkusunu resimleriyle dile getirmiştir. Bale yapanları sahnede izlemiş ve gözlemlediklerini bu yolla resmetmiştir. Sanatçı, çalışmasında ters ışık kullanmıştır. Form kaynağı belli olmayan bir yerden ışık alarak, metafizik etki açığa çıkmaktadır.



Resim 3 Edgar Degas, “Etoile”, kağıt üzerine pastel, 60x44 cm, 1876- 77

Bakış açısı

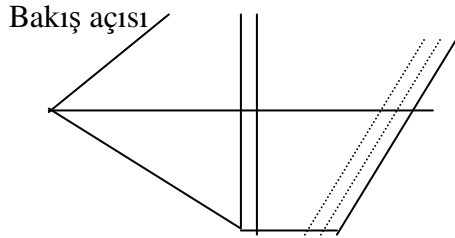


Şekil II: Edgar Degas görüş açısı

Gauguin, mekânda yenilik olarak zemini düz alanlar kullanarak zemini tuval yüzeyine yapıştırmış ve Matisse de Gauguin'den etkilenmiştir. Günümüzde de zeminde kullanılan düz alanlardan renk alanı olarak etkilenilmiştir. Objeler perdeler şeklinde örtülüyor ve böylece zemini kaldırılarak yüzeye doğru yaklaşıyor. Derinlik yanılsaması bozuluyor. (Öztopçu, 1995: H62)

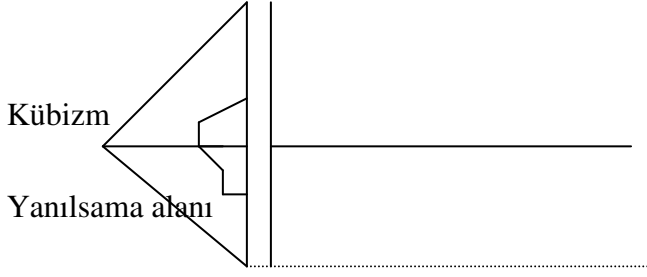


Resim 4 Paul Gauguin, “Kumsaldaki İki Tahitili Kadın”, tuval üzerine yağlı boya, 69x91 cm, 1891



Şekil III: Gauguin “Kumsalda iki kadın” çalışması bakış açısı

Gauguin’ in “Kumsalda iki kadın” adlı çalışmasında sanatçı mekânı havaya kaldırarak yüzeye yaklaştırmış ve bölmecilik biçimselini kullanmıştır. Resim yüzeyi bölmelere ayrılıp, bu bölmeler kenar çizgileri ve kesin renk ayrımlarıyla da bölüklere paylaştırılıp basitleştirilmiştir. Resimler yüzey resmi özelliği kazanmıştır. Sanatçının çalışmasında iki özellik görülüp birincisi; bölen çizgiler resmi dolaşmış ve birbirini keserek bölmeleri meydana getirmiş, diğeri ise renkler ton geçişi olmadan, düz alanlar şeklinde kullanılarak sürülmüştür. (Eroğlu, 1997: 76)



Şekil IV: Yanılsama alanı

Grafikte Cezanne belli bir derinliğin içinde anlatmak istediğini anlatmış Gauguin ise derinliği daha da yüzeye yaklaştırmıştır.

Dönemin bir diğer sanatçısı olan Van Gogh' un ise mekânı nasıl oluşturduğunu kardeşi Theo' ya yazdığı mektuplarına baktığımızda anlayabiliriz. Mektuplardan birinde şöyle der: "...iki tane de uzun sopa var; çerçeveyi bunlara ister dikey ister yatay tutturabilirim, kalın tahta mandallarla..."

Böylece, deniz kıyısında olsun, çayırlarda ya da tarlalarda olsun, bunun aracılığıyla sanki pencereden bakarmış gibi bakabilirim herhangi bir görünüme. Dikey çizgiler, çerçevenin dik açısı oluşturan çizgisi ve eğik çizgiler, kesişme noktası, karelere bölünmüşlüğü, birkaç temel işaret yeri sağlıyor kesinlikle. Bunların yardımı ile temiz bir desen çıkarabilir, esas çizgiler ve oranlar göz önünde tutularak tabii, perspektif konusunda az buçuk içgüdüsel olan perspektifin çizgilere görünüşle nasıl ve niçin bir yön değişikliği, planlara ve bütüne nasıl ve niçin boyut değişikliği verdiğini anlayan bir için geçerli bu. Yoksa bu küçük araç hiçbir işe yaramaz, içinden bakanın başını bile döndürebilir..." (Van Gogh, 2001: 81).

Van Gogh, birbirine karşıt biçimler kullanmıştır. Japon san. incelikli işleri karşısında, kesin bir çizgiyle çevrelenmiş olan rengin, anlatımcı gücünü ortaya çıkarmayı başarmıştır. Yüzeyden taşan biçimlerin yerine, yavaş yavaş renklerin müzikalitesi geçmeye başlamış ve doku ortaya çıkararak yüzey parçalanmıştır.

Van Gogh' un resimlerinde ton ilişkilerinde, bayağılığa düşmeyen içtenlik, anlatımcı devinim enerjisi, ölçülerin farklılığına karşın, anıtsal olma özelliğini elden bırakmayan kompozisyon bütünlüğünü, incelikli bir çizim tekniği görülmektedir. Nesneleri daha belirgin gösterebilmek için, ışık- gölge ayrımları içinde, bu nesneleri parçalara ayırırken, kübistlerde aynı şeyi düşünmüştür. (Lhote, 2000: 129)

Van Gogh ve Gauguin çalışmaları Fovist sanatçıları da etkilemiştir. Fovist sanatçılar, rengin anlamını biçim yoluyla, biçim üzerinden ifade etmişlerdir. Ayrıntıların çoğunu saf dışı bırakarak dünyayı canlı biçimlere indirgeyerek, resimleri parlak desenli düz yüzeyler olarak göstermişlerdir. Boyaları tüpten çıktığı gibi sıkarak doğrudan uygulamışlardır. Renk mümkün olduğunca çığ bir şekilde tuvale sürülerek yüzeyler birbirine yaklaşır, basık modle anlayışı ortaya çıkmıştır. Resimlerindeki bitmemişlik duygusu, doğa ile düş gücü arasındaki denge arayışları onları alışıldık uzaklık, mekân ve hacimlendirme kaygılarından da uzaklaştırmıştır. Örneğin Matisse, Gauguin' in mekânda zemini kaldırarak istediğini yerleştirmesinden ve geniş renkli yüzeylerinden etkilenmiş, erken dönemdeki boya katmanlarını bir yana bırakarak, resimde yeni bir mekân ve ışık anlayışı yaratan düz ve ince boyalı renk alanlarına yönelmiştir. Sanatçı resimde üç boyutlu mekân anlayışından uzaklaşmış, onun yerine renk hareketleriyle tanımlanacak yeni bir renk değişim sürecine girmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin zıtlıkları ile renkli alanlar, öne ve arkaya doğru hareket ettirilerek, resimde hacim yanılması yaratan bir renk ritmi oluşturmuştur. İlk kaygıları ise resmin düzlemindeki değişimleri olmuştur.

Van Gogh dışavurumculuk akımının sanatçıları da etkilemiş ve akımın köklerini oluşturan sanatçılardan biri olmuştur. Soyut bir üretimin hâkim olduğu bu akımda doğaçlamaya önem veren sanatçılar, iç dünyalarının dışavurumuna ağırlık vermişlerdir. Dışavurumculuğun gerçekliği, bilinç ve bilinçsizlik arasındaki görsel görüntünün karşılığına önem vererek derin seviyelere inmeyi hedeflemişlerdir. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir. Bu durum, anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar sayesinde yaratılmıştır. Deforme edilmiş çizgi ve şekiller, abartı renkleri ile duyguların ve iç dünyanın öne çıkarılmasını hedefleyip derinliği olmayan yeni mekânlarda kurulan sanat eserleri seyirci için ima edilen bir özümseme ortamı yaratma amacıyla boşluk içinde şartlanmışlıktan onu kurtarmayı hedeflemiştir.

Dışavurumculuk akımında, sanatın büyüdü dünyasında, ardında yaşanmış duygunun gücü varsa her ileri sürülen gerçek olup yaşanmış duygunun gücü, sanatsal eylemi ve onun sonucunun inandırıcılığını arttırmıştır. Çünkü sanatçı yaşadığı olayları iyi ya da kötü iç dünyasında biriktirip bu psikolojik güçle sanat eserinin oluşmasında estetik unsurları gerçekleştirmiştir. Böylece resme vurulan her renk darbesi ile sanatçı

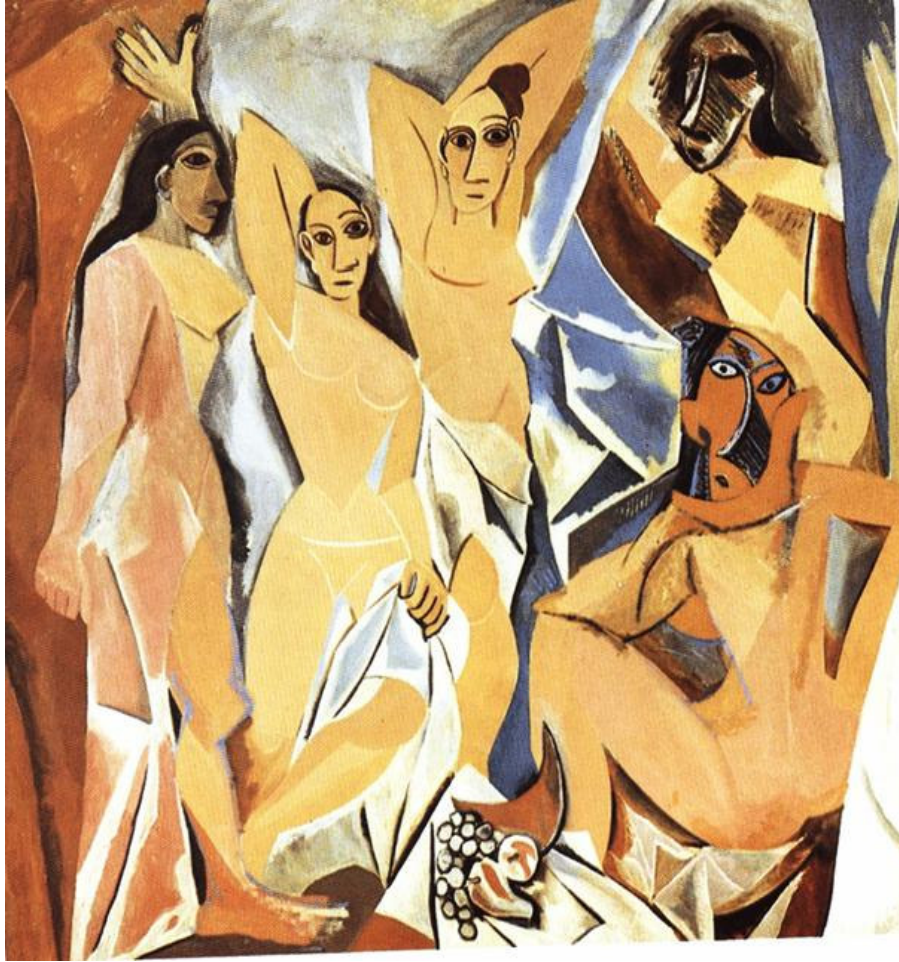
yaşadıklarını benliğinde uyandırdığı bilinç dışı bir basıncı sonucu dışavurmuştur. Sanatçının çalışmalarında nesnelerin yer aldığı mekân ve bunların çevresindeki boşluk, düşünülmeden kullanılan çarpıcı kontrast renkler, deformasyona uğramış figür ile sanatsal senteze ulaşılmaktadır.

Dışavurumcu sanatçılar gibi kübistlerde gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi idealine inanmamışlardır. Fakat resimlerinde Alman Dışavurumcuların aksine sadece duygularıyla temalarını ve formlarını aramak yoluna gitmemişler, daha akılcı ve analitik davranmışlardır. (Krausse, 2005: 86)

Kübizm, geleneksel perspektife, ışık- gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış, doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Mekân soyutlaması kübizme başlamıştır.

Analitik kübizme mekân parçalanarak, hacim açılarak, çok yüzeyle biçimler mekânla özdeşleşmiştir. Biçim açılıp çok yüzeyle olunca ortaçağdaki bakılan konumunda olan izleyici anlayışı tekrar gündeme gelmiştir. Mekândaki tek renklilik ve çok yüzeylelik yüzünden tuval yüzeyi rölyef etkisine dönüşmüştür.

Sentetik kübizme ise yüzeyler genişleyip renk alanları düzleşmiştir. Rengin kapladığı alan resmin nesnesi olmuştur. Form açığa çıkıp, açık- koyu arasındaki kontrast etkiyle mekânda gel- gitler olmuştur. Böylece tuval yüzeyinden uzaklaşıp yaklaşan biçimler ortaya çıkmıştır.



Resim 5 Pablo Picasso, “Avignon’ lu Kızlar”, tuval üzerine yağlı boya, 243,9x233,7 cm, 1907

Bu dönemin önemli sanatçılarından biri olan Picasso’ nun “Avignonlu Genç Kızlar” adlı tablosuyla resim, Rönesans geleneğini yıkıp 20. yy.’ ın resim sanatının yolunu açan resim sanatının başlangıcını oluşturmuştur. İzleyici artık resmi gerçek dünyanın bir uzantısı gibi anlamaya çalışmayıp, tablonun derinliği içerisinde resmi kavramaya çalışmıştır. Resim içeriğiyle değil, figürlerini, mekânı parçalama ve bozma tarzıyla büyük şaşkınlık uyandırmıştır. Resim kavramsallaşır ve dolayısıyla mekân olarak da, kavramsal mekândan söz edilebilir.

Kübist sanatçılar resimlerinde ilk kez simultane renk ve biçim çalışmalarına başvurarak değişik nesnel oluşumlar ve farklılıklara varmışlardır. Nesnelere farklı açılardan betimleyerek, sanatçılar, zaman ve mekân içerisindeki hareketlerini de araştırmışlardır. Bu çalışmalarında mekânın varlığı bir şekliyle yadsınıp resmin ön ve arka planları birbirinden ayrılmadan kavranmaya çalışmıştır. (Tunalı, 1981: 191)

Fransa' daki Kübizmle aynı sıralarda İtalya' da, Kübizm' e birçok açıdan benzeyen Fütürizm sanat akımı ortaya çıkmıştır. Fütürizm akımının da sanatçıları kübist sanatçılar gibi, resimsel alanı, mekânı, parçalayarak bölmüŐlerdir. Resimlerinde sanki üst üste çekilmiş fotoğraf gibi görüntüleri üst üste bindirerek aynı resme sı dırmıŐlardır.

Fütürizm akımı ve tüm sanat türlerinden esinlenen sanatçılar, yapıtlarıyla, zamanın sanatsal ve kültürel değerlerini Dadaizm akımıyla sorgulamaya baŐlamıŐlardır. Sanatçılar o güne kadar geçerliliğini korumuŐ tüm değerleri sa malaŐtırmıŐlardır. Dadacılara göre sanat algımız sadece objenin kendisinden değil, sergilendiği mekândan da kaynaklanmaktadır. Fransa'da Dadaizm zamanla Ger ek st l k akımına dönüşmüştür. (Ecz. sanat ans., 664, 1.cilt)

Gerçeküstücülük akımı, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur ve bu bütünleŐme içinde hayali dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda i  i e geçmektedir. Yapıtlarında nesnelere alıŐılmamıŐ biçimlerde betimleyen Gerçeküstücü sanatçılar, çoğunlukla düŐlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalıŐırlar. Bazen de nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak ŐaŐırtıcı, düşsel bir ortama taŐırlar. Sanatçılar, resimlerinde mekânı ele alırken, mekânın altını üstüne getirerek, yeryüzü ile gökyüzünün yer değiştirdiğini görmekteyiz. Ayrıca birden fazla mekân, tek bir görüntüde ele alınmıştır.

20. yy.' ın 40, 50 ve 60 yıllarında Soyut dıŐavurumcular, anlam ve ifadenin taŐıyıcısı olarak sadece rengi, biçimi ve boyama tarzını görmüşlerdir. Nesnelere ve figürden tamamen ortadan kaldırmaya varıncaya değin vazgeçilmiŐtir. Her türlü doğal ve betimlemeci üslup yok olmuş, mekân ise bir boŐluktan ibarettir diyebiliriz.

Soyut dıŐavurumcuları gerçekliği, betimlemeyi hareket noktası olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama iŐleminden geçiren ya da geçirmeyen plastik ve grafik sanat akımı olarak açıklayabiliriz.

Soyut sanat sanatçının i  dünyasına yönelir ve Soyut sanatta figürün temsili, tasvir ortadan kalkmıŐtır. Resimde figürün  vresini dolduran espasta (boşluk) mekân yanılısaması da ortadan kalkınca resimde temel elemanlar olan çizgi, nokta, renk, ton, baŐlı başına bir gerçeklik kazanmıştır. Böylece resimde mekân yanılısaması kalmayıp sadece biçimler arasında uzam ortaya çıkmıştır.

Yani, soyut ve soyutlama eğilimli resimde, zihinsel algılama düzleminde resme bakışla ilgili yaşanan değişiklikler nedeniyle yüzeyler, amorf yapılanmalar ya da dinamik unsurlar arasında duyumsanan boşluk ve taşıyıcı yüzeyler mekâna ilişkin işlev yüklemiştir.

Öyle ki; modern sanat düşüncesiyle başlayan genişleme, yeni disiplinlerin resim ötesini araştırma istemleriyle bildiri iletiminde daha doğrudan ve etkili olan intallation (yerleştirme) yaklaşımını, önemli bir anlatım seçeneği durumuna getirmiştir. Çünkü burada insan için gerçekte var olan ortam ve mekânın, sanatsal bir düzenleme içinde aynı gerçeklik boyutuyla ele alınma olanağı var olmuştur. Önemli olan mekân adına somutlaştırılan doğa parçasının tematik bir yönlendirmeyle dönüştürülmesi, değiştirilmesi ve/veya öznel vurgulara sahne olabilmesidir.

1960'larda artık kendilerini alışlageldik sanat eseri biçiminde göstermeyen sanat eserleri için Kavramsal sanat terimi, kullanılmaya başlanmış ve Fikirler sanatı olarak da tanımlanmıştır. Tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapıp fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalmıştır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelmiştir. Kavramsal sanatçılar, bir resim veya heykel yapmak üzere yola koyulup bu amaca yönelik fikirler üretmek yerine geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı gütmüşlerdir. Kavramsal sanatta öncelik kavramda olduğundan ve metin (anlatı) ile de yakından bağlantılı olduğundan, bu sanat üretim şekli kendini her biçim ve malzemedeki gösterebilmiştir. (Ecz. San. Ans. 971, 2.cilt)

Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal sanat, oluşumlar, Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Süreç Sanatı ve Video Sanatı ile birlikte Nesne sonrası sanat ya da Nesnesiz sanat alt başlığı ile verilmiştir. Bazı kavramsal sanat eserleri atık, buluntu nesnelere, karalamalar, yazılı ifadeler veya kılavuzlardan oluştuğu gibi fotoğraf, film ve video da kullanılan gereçler arasındadır.

Bütün bu sanatların ortak özelliği, düşüncüyü - kavramı iletmede araç olarak dili, çeşitli nesnelere, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir

yapıt aramıyorsa bu ancak sanatçının iletme istediği düşünce ve kavramdır. Bazı kavramsal sanat eserleri atık, buluntu nesnelere, karalamalara, yazılı ifadeler veya kılavuzlardan oluştuğu gibi fotoğraf, film ve video da kullanılan gereçler arasındadır.

BÖLÜM IV

4.1. İLK TUVAL RESMİNDEN CUMHURİYET' E KADAR OLAN DÖNEMDE

MEKÂN OLGUSU

Her sanat bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkmıştır. İslam Sanatı da İslam dininin gereklerinden doğmuştur. İslam dininde Allah zaman ve mekândan münezzehe olduğu doğmamış ve doğurmamış bulunduğu için, resimle cisimlendirilerek camilere girmesi olanaksız olmuştur. Yapılan resimler hükümdar saraylarının duvarlarında ki, çini kaplamalarda süs unsuru olarak yer alabilmiştir. İnsan figürlerinin yer aldığı bu bezemeler dekoratif resim olarak ortaya çıkmıştır.

Avrupa' da da kiliselerin freskolarla kaplı duvarları, geniş ve yüksek vitrayları İncil' den alınmış İsa' nın, Meryem' in ve Havarilerin başlarından geçen hüzünlü ya da dini sahnelerle doludur. Büyük boyutlardaki dinsel temalı bu resimlerde sanatçılar sınırlı da olsa yorumlarını katarak en üst düzeyde tekniğe varabilmişlerdir.

İslam Sanatında ise resim, yazma kitaplarında görülen ve metnin anlaşılmasını sağlayan Avrupalıların minyatür dedikleri resimlerdir. Minyatürün biçimini, minyatürlerde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekânlar belirlemiştir. Minyatürler, kitap gibi okunmak üzere, kitap içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Minyatürler, doğal renklere yüz çeviren yüzeysel kompozisyon ve portrelere yer vererek kendi ifade dilini oluşturmuşlardır. Figür olgusu içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Gözü bedenden, hikâyeyi dünyadan ayıran bir mekân yerine göz ile beden, kitap ile dünya kesintisiz bir ilişki içindedir. Daha çok saray duvarlarında yer alan bu anlayışın nakkaşbaşı yönetiminde nakkaşhanelerde çalışan nakkaşlar tarafından yapıldığını görmekteyiz. (Renda, Erol, 1981: 10- 11)

13. yy. den sonra gelişen Anadolu yazı resimlerinden Osmanlı minyatürlerine diğer üç boyutlu nesnelere gibi bedende temsil edilmişlerdir. İran etkili ve Bektaşî kökenli kutsal figürler Anadolu temsil biçimlerini neredeyse belirlemiştir. İkonalar gibi duvara çerçevelenmek üzere yapılan resimler değildir. Resim yüzeyi ona bakan gözü

egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arka plan karşıtlığı söz konusu değildir.

Yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelip yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrılığı ya da önden bakılan figürlerin burunları ancak tepeden bakınca görülecek denli uzun olup gözü tek bir odakta sabitlenemeyen bir çok-merkezlilik egemen olmuştur.

Başka bir deyişle, önden görünen görünmeyen bütün bedensel ayrıntılar aynı resimde yer alabilmektedir. İkonalar için söz konusu olduğu gibi göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çok merkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli döndürmektedir. (Florenski, 2001: 26)

Kuran-ı Kerim’ de resmi yasaklayıcı bir buyruk olmamasına rağmen, bazı dönemlerde hadislerin yanlış yorumlanması, İslam ülkelerinde son yy. lara kadar Batı anlamında resim türlerinin gelişmesini engelleyen önemli bir unsur olmuştur. Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan, gölgesiz, yüzeysel bir resim anlayışı olan minyatür sanatı gerçekçi bir anlayışla yapılmıştır. Osmanlı minyatürlerinde bir portrecilik geleneğinden de söz edebiliriz. Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleşen ilk Doğu-Batı kültür ilişkisinin ürünleri oldukça çok sayıdadır. Bu düşünceler doğrultusunda 16.y.y. da minyatür sanatı yeni bir üslup olarak figürsüz manzara resimlerini resimlemiştir.(Renda, Erol, 1981: 24)

17. yy.’ da ise yapılan minyatürlerde daha çok nakkaşlar mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek istemişlerdir. İşlemiş oldukları yapıtlarda perspektif ve gölgeleme çalışmalarına da yer vermişlerdir.

18.yy. boyunca manzara çalışmaları çok sıklıkla yapılmış portre çalışmalarına da manzara ilave edilmiştir.18. y.y. da kitap ve albüm resimleri gerçekleştirilen üslup denemelerini; figür işleyişinde ve mekân düzenlemesindeki denemeler olarak iki açıdan değerlendirmek gerekmiştir.

18. yy.ın II. yarısından sonra minyatür resmi yerini duvar resmine bırakmıştır. 19. yy.'ın II. yarısından sonra ise duvar resminde giderek Batı'nın etkisi artmıştır. Minyatür manzaranın düz, renk lekeleriyle kuruluşu bir yüzey şemasına dayanmasına karşın yeni manzaranın açık- koyu derecelerine, tonal ilişkilere dayandırıldığı görülmüştür.

Çağdaş Türk Resminin başlangıcını 19. yy. sonlarına yerleştirebiliriz çünkü Batı anlamında tuval resminin gerçekleştiği yıllardır. Minyatür sanatımızın terk edilerek Batı sanat formlarının kabulü yine 19yy. başlarında gerçekleşmiştir. Minyatür sanatından yağlıboya geçilmiş ve Avrupa tarzında ilk yağlıboya olan Sultan Abdulmecid' in portresi Ferik İbrahim Paşa tarafından yapılmıştır. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamı söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.

Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması III. Selim zamanında kararlaştırılmış ve 1873 yılında açılan Mühendishane-i Berri Humayun Mektebinde eğitim alan ilk Türk ressamlarımızın çoğu Avrupa'da eğitim sürdürmüşlerdir. Bu dönem genel olarak asker ressamı kuşağı olarak adlandırılır. Askeri amaçlı ilk resim dersleri verilerek bu dersler içinde perspektif, ışık-gölge gibi kurallar yer almıştır. Ferik İbrahim Paşa (1815- 1899), Ferik Tefik Paşa (1819- 1866), Hüsnü Yusuf Bey (1817- 1861), Servili Ahmet Emin Bey (1845- 1892) gibi ressamlarımızın ortak özellikleri figürden uzak daha çok portre, peyzaj ve natüremort çalışmış olmalarıdır. III. Selim'in başlattığı ıslahata II. Mahmud devam etmiş ve yine çağdaş anlamda eğitime devam eden 1835 yılında açılan Harbiye Mektebi'ne resim dersleri konulmuştur. II. Mahmud, aynı zamanda kendi resmini çoğalttırıp devlet dairelerine astırarak yeni bir geleneğin başlatıcısı olmuştur. (Tansuğ, 1993: 51)

Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den mezun olan ressamlarımızdandır. Şeker Ahmet Paşa ise Batıda uzun yıllar eğitim görmüş, Corot ve Courbet'ten etkilenmiştir. Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyid işçilikleri titiz, dikkatli, sabırlı ama değiştirici, yorumcu değil yani doğal görünümlere çok bağlı olarak doğa ile ilgili perspektif bilgileri ve yorumlarıyla figürsüz resimler yapmışlardır. Genellikle natüremort ve manzara konularına değinmişlerdir. Bu sanatçılarla kuşakları arasında duyarlıkta aynı fakat teknikte farklı bir yaklaşımla, Türk resmi bir peyzaj resmi olarak doğmuştur. Osman

Hamdi hariç 19. yy. içinde gelişen ressamaların tümü figüre, portreye ve belli bir konuyu işleyen büyük çapta kompozisyonların tümüne yanaşmamışlardır. (Berk, Turanî, 1981: 11)

4.1.1. Avrupa’ da Eğitim Olanığına Sahip Olan Sanatçılar

1829 da Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem’ den oluşan ilk grup Avrupa’ ya gitmiştir. 1835’ de Harbiye’ nin kurulması ile gereksinim duyulan öğretmenlerin iyi yetiştirilebilmeleri için 12 genç İngiltere’ ye gönderilmiştir. İlk Mühendishane mezunu Ferik İbrahim Paşa 1835’ de Viyana ve Londra’ ya, Harbiye mezunu Ferik Tevfik Paşa Paris’ e Mühendishane mezunu kaymakam Hüsnü Yusuf Bey 1850’ lerde Paris’ e Belçika, Viyana, Berlin, İtalya, 1862- 70 de Sultan Abdülaziz tarafından Süleyman Seyyid Paris’ e, 1880-88 Halil Paşa Paris’ e gönderildiler. Osman Hamdi Bey ise babası tarafından 1857’ de Paris’ e hukuk eğitimi almak için gönderilmiş aynı zamanda Boulanger ve Leon Gerome atölyesinde de resim eğitimi almıştır.

Türk Resim Sanatının öncüleri sayılan ve askeri eğitim için gittikleri İngiltere’ de resim sanatı ile tanışan Ferik İbrahim Paşa ile Ferik Tevfik Paşa’ dan sonra 1860’larda Fransa’ ya resim eğitimi için giden Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyit Bey ve Şeker Ahmet Paşa orada gördükleri eğitimle Batı etkisinde Türk Resim Sanatının kurucusu olmuşlardır.

1883’te Osman Hamdi Bey tarafından Paris’ teki Güzel Sanatlar Okulu örnek alınarak Sanayi-i Nefise Mektebi’ nin (Güzel Sanatlar Akademisi) eğitime başlaması Cumhuriyet’ in ilanından önce güzel sanatlar alanında yaşanan önemli bir gelişme olmuştur. Akademi özellikle, Cumhuriyet’ in sanata ve sanatçıya verdiği önem çerçevesinde resim sanatının yaygınlaşmasında ve Çağdaş Türk Resminin oluşmasında önemli bir kaynak olmuştur.

Eğitim için Avrupa’ ya giden diğer sanatçılar ise; İbrahim Çallı Fernand Cormon atölyesinde, Feyhaman Duran Fernand Cormon ve Jean- Paul Laurens atölyesinde, Avni Lifij Fernand Cormon atölyesinde, Hikmet Onat Fernand Cormon atölyesinde, Namık İsmail Fernand Cormon atölyesinde ve Almanya da Lovis Corinth ve Max Libermann ile, Ruhi Arel Fernand Cormon atölyesinde, Refik Epikman Paris Julian Akademisi

Paul-Albert Laurens ile, Cemal Tollu Mnich de Hoffman Paris Andre Lhote atölyesinde ve Fernand Leger, Charles Despiau, Fransa' da Gromaire ile, Zeki Faik İzer Paris Andre Lhote, Othon Friezs ile, Nurullah Berk Paris Andre Lhote, Fernand Leger ile, Bedri Rahmi Eyüboğlu Paris Andre Lhote ile, Eren Eyüboğlu Paris Andre Lhote gibi sanatçıların atölyelerinde yetişerek resim sanatımıza gc katmışlardır.

BÖLÜM V

5.1. CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE MEKÂN OLGUSU

5.2. MEKÂNIN TASVİR EDİLMESİ

5.2.1. Canlı doğal mekânın tasviri

5.2.1.1. Ana fikri doğa olan resimsel algılamalar

İç içe yaşadığımız bütün var olanlar doğanın kapsam alanına girmektedir. Sanatçı bu var olanları bütün olarak yansıtamamakta farklı bakış açılarıyla bize sunmaktadır. Kimi dağlar, ovalar, bayırlar, denizler, kimi kentler, bulutlar, dereler, okyanuslar gözler önüne sermektedir. Sanatçı bazen bir mehtabı sunar melankoliye dalar gideriz bazen de şimşekler çaktırır yüreklerimizde kendimize getirir. Bizde bu gibi hislerin oluşmasını sağlayan doğaya ait bu görünümleri peyzaj resimlerinde buluruz. Peyzaj resmi; Fransızca “paysage” kelimesinden dilimize yerleşmiştir. İçerisinde insan ve hayvan resimleri olmayan olsa da ikinci planda kalan doğa görünümünün resimleridir. Avrupa resim sanatında daha çok dinsel konulu temalarla ortaya çıkmıştır. Türk resim sanatında ise farklı bir boyut ve duyarlılık kazanmıştır.

Sanatçılardan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey ve Servili Ahmet Emin Bey peyzaj resimlerini, genelde, doğanın insanlar üzerinde egemenliği sürüyormuş gibi resmetmişlerdir.

Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza, resimlerini saray ve köşk bahçelerinden çıkarıp İstanbul görünümünü, daha fazla fırça vuruşlarını, ışık- gölge karşıtlıklarını, çizgiden çok rengi kullanmışlardır. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Namık İsmail ayrıntıcı bir doğa yerine, açık havada izlenimci bir teknikle peyzaj resmine kişisel yorum getirmişlerdir. Eşref Üren, Şeref Akdik, Hamit Görele, Edip Hakkı Köseoğlu, Şefik Bursalı, Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu,

Orhan Peker ve Turan Erol gibi sanatçılar da manzara konusu üzerine çalışmalar yapmışlardır.



Resim 6 Hüseyin Zekai Paşa, “Üsküdar Manzarası”, tuval üzerine yağlı boya, 93x106 cm,

Cumhuriyet öncesi döneminin sanatçılardan biri olan Hüseyin Zekai Paşa’ nın “Üsküdar Manzarası” adlı resmi bizi ister istemez puslu bir havanın içerisine sokmaktadır. Sanatçı ön plan, arka plan ilişkisinde renk perspektifi kullanmıştır. Çalışmasında arka planda kara ve denizdeki gemiler renk değerleri azaltılarak gösterilmiş, boyutları da giderek küçüldüğü için neredeyse gözden kaybolmuştur. Ard arda sıralanmış düzlemler yerine renk değeri azaltılmış ve görülmez hale getirilerek derinlik verilmeye çalışılmıştır. Öndeki ağaçlarda gölgeler yeşil rengin değişik tonları ile verilip, renk değerleri azaltılmadan gösterilmiştir. Yani uzaktakilerin yakındakilerle olan ilişkisi göz ardı edilmemiştir.

Daha belirgin, canlı renkler kullanarak doğa karşısındaki tutumuyla Hoca Ali Rıza gerçekçi bir anlayışla karşımıza çıkmıştır. Yalının üzerinde kullanılan kırmızı renk yeşil ve soğuk renklere göre yakınlık tesiri yapmıştır. Boğazın durgun sularına yansıyan yalının görüntüsü çalışmaya ayrı bir etki katmıştır. Uzağın derinliğini sanatçı bize hissettirebilmiş ve resmi bir bütün olarak algılatmıştır.

Halil Paşa, Hoca Ali Rıza ve Ahmet Ziya Akbulut ile Ömer Adil (1868- 1928) aynı dönemde kişisel üslup çabalarında etkinleşerek doğa ile sıkı ilişkiler içine giren sanatçılardır.



Resim 7 Hoca Ali Rıza, “Boğaziçinde Yalı”, kağıt üzerine suluboya, guaş, 16x24 cm

Cumhuriyet sonrası dönemde ise ilk önceleri figür, portre çalışmaları yapıp daha sonraları manzara resimlerine geçen Hikmet Onat açık hava ressamı olmuştur. “Kabataş İskelesi’ nde Mavnalar” adlı çalışmasında olduğu gibi diğer peyzaj resimlerinde de deniz dalgalarındaki alacalı yansımaları resmin neredeyse yarısını kaplamakta, sessiz ve duyumsal etkileri yakalamaya yöneltmiştir. Kıyıya çekilmiş gemi ve balıkçı kayıklarının güneş altındaki görünümünü resmeden sanatçı, doğadaki renk ve ışıkları en küçük ayrıntısına kadar görebilen bir ressamdır. Kayıkları, mekânın değişik noktalarında birbirine benzer nesnelere olarak nitelendirmiştir.



Resim 8 Hikmet Onat, “Kabataş İskelesi’ nde Mavnalar”, tuval üzerine yağlı boya, 69x115 cm

5.2.1.2. Ana fikri gündelik yaşam olan resimsel algulamalar

Çağdaş Türk resmi ulusal veya yöresel konulara da ağırlık vermiştir. Sanatçılar toplumsal yaşamın hemen her kesitini, Ülkenin koşullarını da göz önünde bulundurarak, insanlarını, insanların yaşam biçimini, bölgesel görüntülerini çeşitli yorumlarla yansıtmışlardır. Toplumsal gerçeklik anlayışını benimseyen Nuri İyem, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Neşet Günal, Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Orhan Peker, Nevin Çokay, Neşe Erdok, Orhan Taylan, Mehmet Yücutürk, Edip Hakkı Köseoğlu, Hüseyin Bilişik, Aydın Ayan bu sanatçılardan bazılarıdır.

Toplumsal gerçekçilik anlayışını benimseyip, zor şartlarda yaşayan kırsal kesimin yorgun, duygusal ve üretken insanlarını Neşet Günal abartılı vücutlar ve ifadelerle anlatmıştır. Anadolu insanı ve yaşam ilişkilerini koyu mat renklerle, yarı değiştirilmiş biçim öğeleriyle yansıtmıştır. Sanatçı, yöreyi verirken insanların yaşam biçimini ve yaşadıkları güçlükleri hissettirmeyi amaçlamış, bu güçlükleri kuru bir dal ile ya da çatlamaş bir toprakla dile getirip, bir çocuğun bakışlarında güç kazandırmıştır. El ve ayakların büyüklüğü hayatta kalma çabalarını sürdürdüklerini, çalışma ve emeği simgelemiştir.

“Sorun” adlı resminde de sanatçıya özgü bu özellikleri görmekteyiz. Arka plan da evler çok uzaklardaymışçasına, küçültülerek ve yan yana tekrar eden nesnelere

dönüştürülerek, resme durgunluk, yalnızlık katmaya çalışılmıştır. Açık renk lekelerinden oluşan zemin üzerindeki zıtlık sayesinde koyu- açık dengesiyle biçim bozmaları ustaca kullanılmıştır.



Resim 9 Neşet Günal, “Sorun”, tuval üzerine yağlıboya, 154x175 cm, 1964

Neşet Günal çalışmalarında köy, Anadolu, doğa, doğal nesnelere, Neşe Erdok çalışmalarında ise kent, anakent, teknolojik imgeler, yapay nesnelere yer almıştır.



Resim 10 Neşe Erdok, “Saç tuvaleti”, tuval üzerine yağlı boya, 147x112 cm, 1994

Resimlerinde ifadeci değerler ağırlık kazanan bir üslup kişiliği yansıtan Neşe Erdok' un özgün figür üslubu, mekân atmosferini algılamaya yönelik tutumu, şematik figür hareketleri resimlerinde görülen özelliklerdir. Dışavurumcu gerçekçi anlatım özellikleri ile sıradan insanları, beklentileri, tedirginlikleri, yalnızlıkları ve hastalıkları biraz da abartılı bir biçimsel anlatım dili ile ele almıştır. Sanatçı figürlerini monokrom ve soyut bir fon üzerinde resmediyor ve kendi içlerinde üç boyutlu olarak resmedilen insan figürü öne doğru çıkıyormuş gibi göstermiştir. (Monokrom çağdaş sanatta tek bir renkle boyanmış, genellikle figürsüz eserler için kullanılan terimdir.)

5.2.2.Cansız doğal mekânın tasviri

5.2.2.1. Doğadan alınan ölü doğa resmi

Natürmort, çeşitli nesnelere bir araya getirilerek, konusu cansız varlıklar (ölü hayvanlar) veya nesnelere (meyveler, çiçekler, vazolar, vb.) olan, bir kompozisyon oluşturmasıyla ortaya çıkan resim türüdür. Fransızca da Nature morte , "ölü doğa" anlamına gelip zamanla dilimize yerleşmiştir. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey ve Servili Ahmet Emin Bey, Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza fırça vuruşlarını, ışık- gölge karşıtlıklarını, çizgiden çok rengi kullanarak natürmort çalışmaları yapmışlardır. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Namık İsmail izlenimci bir teknikle natürmort resmine kişisel yorum getirmişlerdir.



Resim 11 Şeker Ahmet Paşa, “Ayvalı Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya, 128x89 cm

Cumhuriyet Öncesi Dönem’de yer alan Şeker Ahmet Paşa’ nın natürmort ve peyzaj bileşiminin ayrıcalıklı bir örneği olan “Ayvalı Natürmort” adlı çalışması ile meyveler bulunduğu yer ve büyük boyutlarıyla oranları zorlamıştır. Kalın gövdeli ağaçlarla kaplı bir ormandan alınan bir kesit olan sanatçının resmi, yaprak dokusunun gövdelere dağılan yapraklarla vurgulandığı bir ormanı bize duyumsatmıştır. Ön planda yer alan gövde üzerine asılmış gibi algıladığımız ayvaların konumlarının çarpıcı görünümü ve narların renklerinin de etkisiyle bir ön plan arka plan ilişkisi yaratmıştır. Gizemli bir mekân derinliğinin perspektif yönden irdelenmesi ve resmin özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntıları ile bir üslup karşımıza çıkmıştır.

5.2.2.2. İç mekân resmi (Enterior)

Oda içi olarak tanımlayabileceğimiz iç mekânı tuvallerine yansıtan ressam, bir yaşam alanı olarak, kimi çalışmalarında atölyelerini görünür kılarken kimi çalışmasında ise kenti ayakta tutan duvarları anlatmıştır. Bu duvarlar iç mekânda ufku örttüğü halde, dış mekânda her zaman bir ufuk söz konusu olup, hava perspektifini zorunlu kılmıştır.

İç mekânı konu alan resimler izleyicisini sessizliğe davet ederken, kültürel yapıların mimari görünüşlerine işaret eden örnekler ise kalabalıkların gürültüsüne ortak etmiştir. Bu bölümde yer alan resimleri sanatçıların duvarları konuşurması olarak yorumlayabiliriz.

İç mekân anlatımlarında ışık önemli bir eleman olup sanatçı bazen gün ışığının içeriye girmesiyle loş bir ışık bazen de mekân içindeki yapay ışığı objelere aktarmasıyla bir atmosfer yaratmıştır. Bir candan içeriye süzülen ya da lamba, mum gibi bir objeden gelen ışık tek kaynaklı bir ışıktır. Dolayısıyla ışık, renkten renge olan geçişle değil, açık- koyu ilişkisiyle ortaya çıkmıştır. Rengin renkle olan değişimiyle ortaya çıkan kromatik ışık dış mekân resminde ortaya çıkmıştır.

İç mekân konulu çalışmalar yapan sanatçılara Şevket Dağ, Osman Hamdi gibi sanatçıları örnek verebiliriz.



Resim 12 Osman Hamdi, “Saray’ da”, tuval üzerine yağlı boya, 30x60 cm, 1881

İlk defa resmimize konu ağırlığını ve anıtsal nitelikli resmimizi getiren Osman Hamdi ayrıca ilk arkeoloji müzesi müdürü olarak da önem taşımaktadır. Kompozisyonlarında minyatür ve doğa etkisi fazla olan biçimlerden uzak duran sanatçı figürsel denemelere yer vermiştir. Dramsız ve eylemsiz olan figürleri Osmanlı evinin iç mekânını yansıtarak yer almıştır. Sanatçı mekânı oluşturan çinilerde, halılarda, süslemelerde benzer birimleri yan yana getirerek doku oluşturmuştur. Çalışmanın duvarlarında görülen birbirini tekrar eden öğeler gözümüzün hareketini de yavaşlattığından mekânı algılamamızı güçleştirmiştir. Osman Hamdi, zeminde ve figürlerin giysilerinde kullandığı sıcak renklerle ise bizi arka plandan ön plana getirmek istemiştir. Sanatçı çizgisel perspektifi çalışmalarında kullanmış bir sanatçımızdır.

5.3. MEKÂN TASVİRİNDEKİ SOYUTLAMALAR

5.3.1. Empresyonizm resim anlayışında mekân olgusu

Empresyonist (izlenimci) sanatçıların resimlerinde, günün değişik saatlerinde, güneş ışığının etkisiyle atmosferdeki renkler değişime uğramış sanatçılar bu anlık görüntüleri yakalayıp tuvallerine yansıtmışlardır. Renk çok önemli bir unsur olduğu için çizgiyi kullanmayı onun yerine rengi serbest bırakmışlardır. Rengi, nesnelerin üzerinde sürekli değişen bir örtü gibi görmüşlerdir. Işığın geldiği açıya ve yöne göre renge değer kazandırmışlardır. Artık sanatçılar kapalı atölyeler yerine açık havada yani yaşamın içinde, nehir kıyısında, sokağın ortasında, parklarda veya bahçelerde çalışmayı tercih etmişlerdir.

Empresyonizmin akademik temsilcileri arasında İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Ruhi Arel, Sami Yetik, Ali Sami Boyar yer almıştır.



Resim 13 İbrahim Çallı, “Defli Kadın” tuval üzerine yağlı boya, 73x100 cm

Soyadı kuşağın adına verilen İbrahim Çallı geniş renk lekelerini ve serbest fırça vuruşlarını soyutlayıcı bir tavırla yansıtmıştır. Siyah ve kahverengiden arındırılmış renklere ve özgür bir fırça işçiliğine sahip olmuştur. Resimlerinde biçimleri sıcak ve soğuk renklerle tasvir etmiştir. Sanatçı tanımlı bir mekan yerine nötr bir arka plan kullanıp tüm dikkati figürün hareketi üzerine toplamaya çalışmıştır. Ayrıntıları iyice ayıkladığı, iki boyutlu bir mekân derinliğinde düz ve ince sürülmüş renklerin uyumunu aramıştır.

5.3.2. Yoruma bağlı resim tasvirlerinde mekân olgusu

5.3.2.1. Biçime bağlı yorumlar

5.3.2.1.1. Kübizm resim anlayışında mekân olgusu

Kübizm resim anlayışı nesnelerin parçalara ayrılarak, tekrar farklı bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanmaktadır. Biçim bütünlüğüne ulaşmak amaçlı biçim ön planda tutularak, mat griler ve koyu tonlara ağırlık verilerek renk ikinci planda bırakılmıştır. Sanatçılar mekânsal derinliği ve hacmi, biçim düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlardır.

Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Refik Epikman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, ve Turgut Zaim Kübizm etkili yapıtlar vermiştir. Akım sanatçılarının resimlerinde nesnelerin parçalanıp bir araya getirilmesinden çok geometrik biçimlerin kullanılması biçiminde gelişmiştir. Klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik, inşa, ışık- gölge, dağılımı biçim sadeliği içinde uygulanmaya çalışılmıştır.



Resim 14 Nurullah Berk, “İskambil Kâğıtlı Natürmort”, tuval üzerine yağlı boya, 60x80 cm, 1933

Nurullah Berk “İskambil Kâğıtlı Natürmort” adlı çalışmasında mavi tonlarla boyanmış zemin üstüne turuncu, sarı ve yeşilin tonlarıyla beyaz kullanmıştır. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen yarım dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı vb. öğeleri simgeleyen dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirmiştir. Tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş, kübist bir kompozisyon oluşturan bu öğeler, birbirinden kontur kullanılmayıp, bunun yerini biçimlerin arkasından çıkıp geçişli bir şekilde ayrılıp kaybolan siyah gölgeler almıştır. Bu gölgeler resme bir derinlik de katmıştır. Sentetik kübizmdeki renk yüzeyleri, gel-gitler görülmektedir.



Resim 15 Cemal Tollu, “İstihsal”, tuval üzerine yağlı boya, 72, 5x106 cm, 1954

İlk araştırmalarını kübizm tesiri altında yapmış olan Cemal Tollu ise resimlerinde yapı sağlamlığı, kendine özgü duyarlı yorumlar ve biçimle bütünleşmiştir. Renkli yüzeylerin dışını, yumuşak, nötr bir kontur çevrelemiştir. Sanatçı resimlerinde iyi organize edilmiş formların, valörlerin koyu olanlarına bağlanması ile hacim etkisini kuvvetlendirmiştir. Figürlerinde bölünmeler, yapısal ve hacimsel sağlamlık, beden yapısında biçim bozulmaları görmektedir. Böylece plan ayrımlarını somut bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

5.3.2.2. Yapıya bağlı yorumlar

5.3.2.2.1. Konstrüktivist (inşacı) resim anlayışında mekan olgusu

Nesnelerin boşluk içinde doldurdukları yeri göstermek, rengin ve lekenin yerine çizgiyi, yapı sağlamlığını, “inşa” gücünü öne çıkarmak isteyen sanatçılar, bu anlayışla Türk resmine yöresel bir hava da katmışlardır. Resmin bir yapı gibi yoktan var edildiğini, bir anıt gibi örüldüğünü savunan sanatçılardan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi kuşağın başında gelmiştir.

Bu sanatçılarla aynı kuşağı paylaşan Cemal Tollu, Refik Epikman, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Sabri Berkel, İlhami Demirci ve Haşmet Akal Batıdan aldıkları kübist eğilimlere kendi yorumlarını da katmışlardır.

Bu anlatım biçimini sahip sanatçılardan biri olan Ali Çelebi inşacı bir anlayışı dışavurumcu bir yorumla birleştirmiştir. Kübizme yakın, ölgün ve sert nesnelerin uyumlu dengesi ile figürleri anıtsallaştırmıştır.



Resim 16 Ali Avni Çelebi, “Maskeli Balo”, tuval üzerine yağlıboya, 139x187 cm, 1928

Ali Avni Çelebi'nin “Maskeli Balo” tablosu Türk resmine Konstrüktivist bir tavır getirmiştir. Geniş bir mekân içinde yer alan, yorum gücü yüksek figürler görülerek kompozisyonda birbirini dengeleyen hareketlerle figürlere de kendi çevrelerinde hareket kazandırarak bir dinamizm yaratmıştır. Çizgi ve figürlerin sağlamlığı, çarpıcı renklerle, ölgün renklerinin birlikte kullanılması çalışmaya önem katmıştır.

5.3.2.3. İfadeye bağı yorumlar

5.3.2.3.1. Sürrealist resim anlayışında mekân olgusu

Gerçeküstücülük nesnelerin görülen fiziksel özelliklerini betimlemek yerine, yaratıcı bilinçaltına, mantıkdışı uygulamalara yönelen, usun betimlenmesidir. Gerçeküstücü sanatçılar, resimlerinde mekânı ele alırken, mekânın altını üstüne getirmişlerdir. Sanatçıların çalışmalarında yeryüzü ile gökyüzünün yer değiştirdiğini görmekteyiz.

Gerçeküstücü sanatçılar arasında Tiraje Dikmen, Şadan Bezeyiş, Nuri Abaç, Erol Akyavaş, Yüksel Arslan, Burhan Uygur, Mehmet Güteryüz, Utku Varlık, Alaattin Aksoy, Ergin İnan, Kemal İskender, Bünyamin Balamir, Ertuğrul Ateş, Komet yer almıştır.

Utku Varlık; düşsel içeriği olan yapıtlar üretmiştir. Bu yapıtlarda büyülü masallarda gibi var olmakta nesnelere ve uykusunu açmamış, dalgın yüzler mekândan mekâna, renkten renge akan duygusal yolculuklara dönüşmüştür. Yapıtlarında figürler gerçek hayattan alıntı mekân ise gerçeküstüdür.



Resim 17 Utku Varlık, “Düş Yörüngesi II”, tuval üzerine karışık teknik, 70x70 cm, 1993

Utku Varlık; figür, nesne ve mekân bağıntılarından yola çıkan, fantastik-gerçekçi bir üslupla kurgulanmış resimlerinde, yoğun bir şiirselliğin egemen olduğu, olağanüstü bir dünya yaratmıştır. Sanatçının resimlerinde tüller ya da şeffaf örtüler varmış gibi bir atmosfer içerisinde nesnelere belli belirsiz olup, nesnelere renklerle hissettirmiştir.



Resim 18 Ergin İnan, “Figür Soyut”, Karışık Teknik, 130x110 cm, 1997

Çalışmalarında böcek resimleri kullanan Ergin İnan bir ressamına mektup yazarken yerdeki böcekleri görüp mektubuna ekleyip, resim diliyle anlatmak istediklerini anlatmıştır. Bu mektubundan sonra bu böcekleri resimlerine taşımıştır.

Sanatçı, iki boyutlu yüzeyde renk ve doku modülasyonlarıyla sağlanan, içeriden dışarıya güçlü bir şekilde boyut kazanarak güçlenen kütleler resmi, 3. boyut anlamında ifade zenginliğine dönüştürmüştür. Resimlerinde renk kombinasyonlarında (birleşim) ki zengin tanımla zaman tüneline girmiş gibi kendimizi hissetmemizi sağlamıştır.

Ergin İnan’ ın resimlerinde tüm yüzeyin içerisindeki renk, leke bazen biçimsel olgular kültürel anlamda tarihsel bir bilincin içerisinde yer almamızı sağlamıştır. İlk bakışta algılanan hayvan figürleri resimlerinde tüm yüzeyde gezindikçe bir doku

zenginliği yaratmıştır. Sanatçının Doğu kùltürünü Batı kùltürüyle sentezlemesi önemli bir özelliği olmuştur. Resimlerinde hacim ve hareketlerin bazen birbiri içinde erimesi, tekrar ve kaydırmalar, resme kazandırdığı dinamik enerji resimlerinde algılama zenginliği yaratmıştır.

5.3.2.3.2. Ekspresyonizm (Dışavurumcu) resim anlayışında mekân olgusu

Dışavurumculuk, duygu ve tutkuların tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanmıştır. Kişinin derinliklerinde yatan duyguların özgürce bırakılarak, dış dünyanın gerçekliği yerine sanatçının gerçeğini dile getirmiştir. Dışavurumcuların kaynağını duygularla yoğunlaşma, coşku, heyecan, aşırı duygulanma, yoğun dışa vurumla plastik bir anlatım yaratma oluşturmuştur. Dışavurumcu resimlerde nesnelerin yer aldığı mekân ve bunların çevresindeki boşluk, düşünülmeden kullanılan çarpıcı kontrast renkler, deformasyona uğramış figür ile sanatsal senteze ulaşılmıştır.

Sanatçılar arasında Fikret Mualla, Cavit Atmaca, Mustafa Ayaz, Nevhiz Tanyeli, Mehmet Özet, Ali Candaş, Aka Gündüz Temur, Zafer Gençaydın, Ali İsmail Türemen, Cihat Aral, Mehmet Güler, Erol Kınalı, Cuma Ocaklı, Mahir Güven yer almıştır.

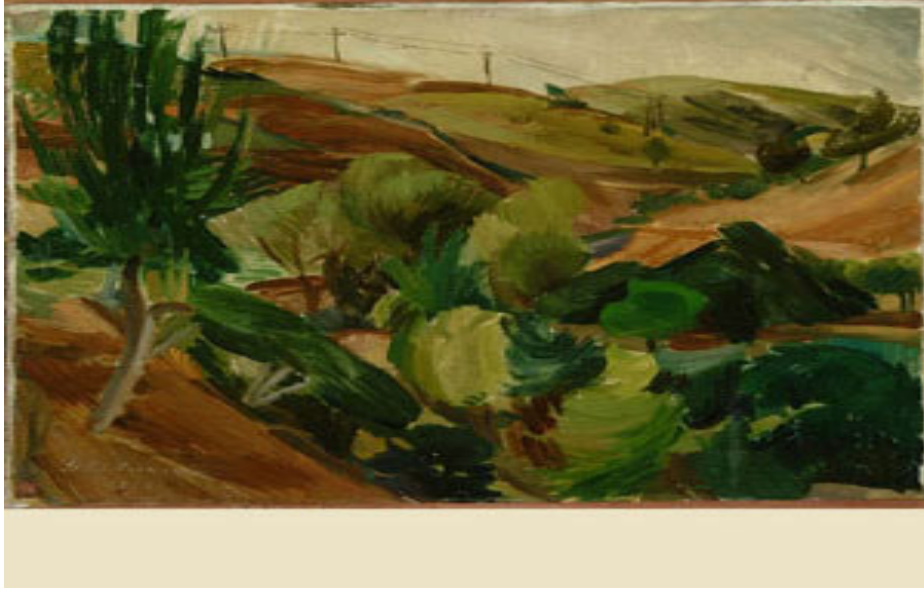


Resim 19 Fikret Mualla, “Ziyafet Sofrası”, tuval üzerine yağlı boya, 80x67 cm

Fikret Mualla dışavurumcu üslup içinde değerlendirilebilen renkçi bir ressam olmuştur. Sanatçı çizgi ile boyayı ayıran göz alıcı renklerle güldürücü olduğu kadar düşündürücü tipler yaratmış, konu olarak her zaman insanı ele almıştır. Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler ve sokaklar resimlerinde canlılığı ve renkliliği ile yapıtlarına yansımıştır. Boyayı kendine özgü yaygın bir üslupla kullanmış, ara tonları seçmeyi bilmiş, parlak, kuvvetli, zengin renklerle sanatını kanıtlamıştır. Resimlerinde işlediği konuların eğlenceli olmasına karşın dramatik bir hava da estirmiştir. Kontrast çarpıcı renk anlayışını düz boyama tekniği ve kuvvetli çizgileri dışavurumcu bir anlayış içinde birleştirerek, çok zengin ve göz alıcı yapıtlar türetmiştir. Yalın renkler kullanarak perspektif ve derinliği ortadan kaldırmıştır. Mekânda da düz alanlar kullanıldığı için yakın uzak ilişkisi yok olup derinlik kaybolmuştur.

Dışavurumcu resimlerde bazen, figürler fondaki hâkim renk lekesi içerisinde sadece kontur çizgileriyle belirlenerek arka plana itilirken, bazen de sadece el, ayak gibi uzuvlar çarpıcı renklerle boyanarak biçimin, dolayısıyla resmin dışavurumu sağlanmıştır. Örneğin, iki müzisyeni resmederken piyanistin bacaklarına sarı bir pantolon giydiren diğer müzisyenin saksafonunu sarıya boyarken, her iki müzisyenin de

yüzlerini yeşile boyamış, diğer biçimler ve mekân kahverengi fonda eriyip kaybolmuştur.



Resim 20 Zeki Kocamemi, “Manzara”, tuval üzerine yağlı boya, 35,5x40,5 cm, 1938

Zeki Kocamemi resimlerinde, peyzajları, portreleri ve natürmortları dışavurumcu bir anlatımla resmetmiştir. Sanatçı doğadan ilham alarak hafızasındaki bilgilerini geometrik bir düzenle tuvaline aktarmıştır. Zeki Kocamemi, bütünü bozmayan, ayrıntıyı fazla abartmayan, güçlü kübik formlara çalışmalarında yer vermiştir. Renk, biçim ve mekân içindeki form denemeleri ve biçimlerin çizgisel yapısına önem vererek dış görünüm resimlerinde ön plandan arka planlara toprakların, ağaç ve ev kümelerinin yapısal değişimlerini belirleyip, yakın- uzak değerlerini çizgisel değişimleriyle değerlendirmiştir.

5.3.3. Non- figüratif resim anlayışı

5.3.3.1. Geometrik soyutlamacılar

Salih Urallı, Refik Epikman, Erol Eti, Hamit Görele, Ferruh Başağa, Ercüment Kamlık Geometrik Soyutlamacı sanatçılardan bazılarıdır.



Resim 21: Hamit Görele, “Şemsiyeli Kadın III”, 35x50 cm, 1968

Hamit Görele, Kübizm ve Konstrüktivizm'den etkilenecek doğayı geometrik biçimlerle ele alarak bir resim dili oluşturmuş, kütleler ve ritimleri arasındaki ilişkiyi sorgulamış, coşkulu fırça darbeleriyle rengin de hakkını vererek resimler yaratmıştır. Rengi hacimsel ve derinlik etkisi vermek için bir araç olarak kullanmış, doğadan soyutlamalar üzerine araştırmacı çalışmalar yapmıştır. Geometrik olarak soyutlanmış biçimler düz yüzeyler haline getirdiği sembolik nesnelere kompozisyonlarını kurmuş, kesin sınırları belirlenmiş geometrik biçimlerin içlerini renklerle doldurarak, sıcak-soğuk dengesine özen göstermiştir. Görünüm adlı yapıtında sıcak-soğuk renk karşılaştırmalarını kullanarak figüratif içerikli bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu resimde onun geometrik temele ağırlık verdiğini ifade etmektedir.



Resim 22 Refik Epikman, “Bar”, tuval üzerine yağlı boya, 46x55 cm, 1937

Refik Epikman’ın soyutlamasında, eski figüratif, geometrik inşalı resminden birçok eleman bulunmaktadır. 1960 öncesi resimlerinde ışık ve gölgeyi kullanarak inşai resimler oluşturmuştur. Fakat 1963 sonrasındaki resimlerinde büyük bir gelişim göstererek üç boyutlu, geometrik-soyut motif arkasında, bir kent ve nesne dünyası bulunmaktadır.

5.3.3.2. Geometrik non-figüratif soyutlamacılar

Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Cemil Eren, İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Gencay Kasapçığıl, Bekir Sami Çimen, (1943 yılı Nurullah Berk) Elif Naci (1960 sonrası çalışmıştır) Nejat Devrim(1945lerde soyut çalışmalar yapmıştır) Selim Turan (lirik soyutlama çalışmaları) Fahrünnisa Zeit (1948’ de ilk soyut çalışmıştır)



Resim 23 Sabri Berkel, “ Soyut Kompozisyon”, tuval üzerine yağlı boya, 50x70 cm, 1983

Sabri Berkel, Geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle ismi soyut sanatla özdeşleşmiştir. Soyut yapıtları zihinde biçimlenme sürecini tamamlayan bir anlayışla gelişmiştir. Geometrik soyut yapıtlarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plana çıkmıştır. Çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir.

Kaligrafiyle ilişkili leke düzenleme çalışmaları, boşluk içinde direnen biçim araştırmaları yapmıştır. Eski yazımızın non-figüratif soyut çalışmanın ilk oluşumu 1957’lerde Sabri Berkel’ de görülmüştür. Yani önceden saptanmış çizgisel bir motifin resmedilmesi benimsenmiştir. Eski yazımızdan esinlenmiş olmakla birlikte bu yazının soyutlanmış kişisel bu motifi olmuştur. Sanatçı bu çizgisel doku resminden lekesele bir yüzeyler resmine gitmiştir. Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesele damla formları, boyasal işlem olarak yine önceden saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmıştır. Sanatçının bir diğer özelliği de, çalışmalarında renk değil, siyah beyaz değerler egemen olmuştur.



Resim 24 Cemal Bingöl, “Pentür”, duralit üzerine yağlı boya, 67x86,5 cm, 1950

Non-figüratif çalışmaları yapanların başında Cemal Bingöl gelmiştir. Sanatçı non-figüratif çalışmalarına kolâjla başlayıp, kolâjdan soyut resim öğeleri olarak yararlanmıştır. Sonraları kolâjdan vazgeçmiş, resimlerinde, statik, geometrik bir motif oluşturan yüzey parçalarını, çekingен bir renk tavrıyla resmetmiştir. Hacim kavramına yer vermeyen sanatçımız, matematiksel, disiplinli, çalışmalarını, şiirimsi, geometrik, sade ve kesin sınırlı, bir motifle sonuçlandırmıştır.

5.3.3.3. Lirik soyutlamacılar

Lirik soyutlama eğiliminde çalışan ressamlarımız, anlık karar ve dönüşümlere dayanan bir dönüşüm süreciyle, geometrik non-figüratif resimlerde bilincine varılan, modlesiz fakat hacimli biçimlemeyi yapıtlarında sürdürmüşlerdir. Bu biçimleme de görülen hacim etkisi optik görüntülü mekân resimlemesindeki benzerliğine benzememiştir. Bu hacim, yeni oylum etkisi boyasal anlatımdaki renk tonlarının farklılığı ile zıtlıklarına dayanmıştır. Sanatçılar, renklere yükledikleri anlamları özgürlüğüne kavuşturup, biçimler arasında armonik bir ilişki kurmuşlardır.

Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Arif Kaptan, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen gibi sanatçılar lirik soyutlamacılar arasında yer almıştır.



Resim 25 Zeki Faik İzer, “Sirk”, kağıt üzerine karışık teknik, 65x50 cm, 1966

Resimlerinde dinamik, sinirli, bir bakıma romantik bir karakterde olduğu hissedilen Zeki Faik İzer’in herhangi bir kurala bağlı olmadığını eserlerindeki rastlantısal sonuçlarda görülmüştür. Rahat fırça vuruşlarıyla oluşturduğu biçimler lekecilik adıyla modern sanatın en önemli çalışmaları arasında yer almıştır. Sanatçı renklerle derinlik kavramını vurgulamış ve derinlik kavramını desenle araştırıp, renkle de araştırdığını yansıtmıştır.

Resimsel lirizm, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların bir dışı vuruşudur. İfadenin malzemesi de boya ve fırçalar olmuştur. Lirizmin önemi şudur; sanatçı çerçevesindeki

görüntüleri değil, kendi iç dünyasında konser verir gibi bir iç savaş başlatmıştır. Bu savaşın görüntülerinin nasıl başladığı ve nasıl bittiği sanatçının kendisi tarafından bile bilinmemektedir. Fakat çalışma bittiğinde sanatçıyı bile şaşkırtan bir motif karşısına çıkmıştır.

5.3.3.4. Lirik non-figüratif soyutlamacılar

Nejat Devrim, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçıların çalışmalarını örnek verebiliriz.

Ferruh Başağa, resimlerinden nesnelere atılmış olmasına rağmen soyut resimleri organik kavramlar üzerine temellendirilmiştir. Renkten uzak bir lirizmden başlayarak 1980'lerden itibaren geometrik kompozisyonlar geliştirmeye başlamıştır. Bu tür çalışmaları transparan üçgen formlar üzerine kurulmuş, hacimsel etkiler veren çalışmalar olmuştur. Transparan biçimler üst üste örtüşerek mekân bir uzay boşluğu biçimine dönüşmüştür. Çalışmalarında biçimler uzayda hareket ediyor gibi yer almıştır.



Resim 26 Ferruh Başağa, “Kırmızı soyut”, tuval üzerine yağlı boya, 100x120 cm, 1999

Ferruh Başağa 1953’ten 1970’lere kadar süren lirik soyut olarak nitelendirebileceğimiz resimlerinde geometriden uzak doğrudan boya strüktürüne dayalı ve tek renk üzerine kurgulanmış çalışmalar yapmıştır. Başağa’nın lirik yöndeki soyut resimlerinde renkçi bir tutumu fazla benimsemediğini görmekteyiz.

1980 sonrası geometrik soyut çalışmalara yönelerek, daha ince, parlak ve geçirgen bir boya kullanımı ile üçgen formları birbiri arkasından kristalize olmuş şekilleri tuvallere yerleştirmiştir. Genellikle her resim için tek bir renk seçen sanatçı, ince duru bir duyarlılıkla kurguladığı üçgen formların sivrilen uçları birbiri ardından ve birbiri içinden gelişerek yükselmekte ve ön planda daha koyu ve belirgin olan biçimler, arka planlarda giderek saydamlaşmakta yeni bir espas derinliği etkisi yaratmıştır. Sınırsızlık, süreklilik izlenimi vererek, gizemli bir atmosfer oluşturmuştur.

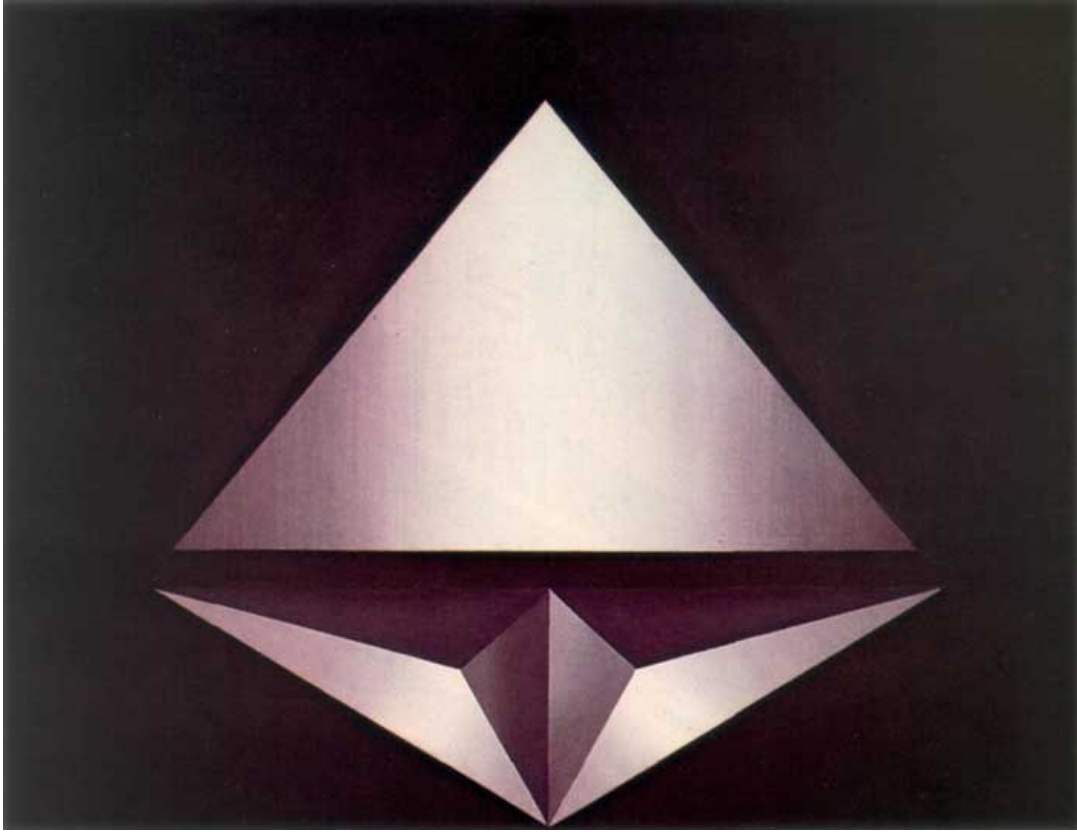


Resim 27 Adnan Turani, “Marmaristen”, 70x70 cm

Lirik-non-figüratif resimler yapan bir sanatçıda Adnan Turanî’ dir. (1925) Soyut bir yaklaşımın renkçi tutumuyla ortaya çıkan yapılarda her şeyden önce renk olgusu gelmekte, çizgi ise rengin arkasında varlığını duyumsatmıştır. Bu çizgi kendiliğinden ve amaçsızca oluşmuş bir çizgi niteliği taşımaz, figürün veya resmin fazla deşifre edilmemiş bir şekli veya kaligrafisinin işlek çizgisel düzeni ile benimsenmiş bir biçim olarak ortaya çıkmıştır. Somutla soyutu birleştiren bir noktada özgün rahat ve uyumlu bir atmosfer içinde çizgiyi plastik bir öge olarak kullanarak soyut yenilikçi ve renkçi bir üslubun resimsel örneklerini vermiştir.

Adnan Turanî İslam sanatının kaligrafi geleneğiyle ilgilenmiştir. 1980’ lerin ortasına kadar, geniş renkli lekelerin fonu, ritmik fırça vuruşlarının 'ön planı' oluşturduğu kompozisyonlarıyla Turanî, kendi resim anlayışının en ilginç araştırmalarına girmiştir.

Fethi Arda, Hasan Kaptan, Muammer Bakır, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem manzara ve nesne soyutlamaları yapmıştır.



Resim 28 Adnan Çoker, “Metal simetri”, tuval üzerine yağlı boya, 100x120 cm, 1973

Adnan Çoker; (1960 yıllarında en temel çalışmaları vermiş, 1970’ lerde geometrik biçimler içine) yapıtları düşünce ve eylem olarak etkin bir uç oluşturan sanatçının, sanat yaşantısı, çağı ve kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek yeni özgün yapıtlar yaratmıştır. Askı biçim olarak adlandırdığı biçimler siyah boşluk içinde havada asılı duran biçimlerdir. Bu siyah zemin üzerine simetrik yarım küre veya düz çizgiler siyah zeminin karanlığına karşı bir renk espası oluşumunu sağlamıştır. Üst üste yan yana veya karşılıklı olarak simetrik bir düzende yerleştirilmiş olan kalıp ve askı biçimleridir. Resmin her iki yarısında tekrarlanan simetrik biçimler küçük kırık parçalar olarak birbirine dönen, siyah karanlığa karşı düz yüzeylerdeki simetrik biçimlerin bir renk espası düşüncesinin oluşumunu doğrulamıştır. “Önceden bilinen hiçbir nesnel

motiften hareket etmeden tuval üzerinde boya ile çetin bir hesaplaşmanın sonunda biçimi elde ediyorlardı” diye kendi gözlemini saptamıştır.

Lirik soyut anlatımı benimseyenler arasında Erdal Alantar, Fethi Kayaalp, Zahit Büyükişleyen ve Altan Gürman da yer almıştır.

5.3.3.5. Minimal resim

Minimalizm, soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya vermiş olduğu aşırı öneme karşı bir tepki olarak, yalınlığı ve nesnelliği ön plana çıkarmıştır. Minimalist resim birkaç sınırlı rengin kullanıldığı ve sade bir geometrik tasarıma sahip olarak karşımıza çıkmıştır. Göz aldatıcı mekânı ve figüratif elemanları dışlayıp, çoğunlukla, düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşmuştur.

Tülin Onat, Server Demirtaş, Mürtaza Fidan, Mübin Orhon Minimalist sanatçılarımız arasında yer almıştır.

Minimalist sanatçılardan biri olan Tülin Onat anlatımda yüzey-nokta-hacim gibi plastik elemanların uyumlu birlikteliklerini araştırdığı ilk çalışmalarından sonra, mekâna göre hazırladığı tablolarıyla, mekân-tuval resmi ilişkisini kavramsal düzeyde irdelemeye yönelmiştir. Fakat daha sonraki kavramsal eğilimini mekâna göre yaptığı düzenlemelerle sürdürmüştür. Özellikle iç mekânda yaptığı yerleştirmelerini, mimari öğelerin gerektirdiği biçimde köşeleri ve sütunları değerlendirerek yapmıştır. Köşeleri yumuşatan, eğri formlar kullanmıştır. Tülin Onat eğri formlar kullanarak mekân yüzey ilişkisinde, yüzey üzerindeki gerilimleri çok etkili biçimde yansıtarak göstermiştir.

Sanatçı, bu yüzeylerde, görsel algılamada gerçeklik ve yanılsama arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Çalışmalarını kavramsal düzeyde, mekân ve nesne tuval ilişkisi üzerinde yoğunlaştırmıştır.



Resim 29 Tülin Onat, “Dökülen Yapraklar”, tuval üzerine akrilik, 205x58cm, 1997

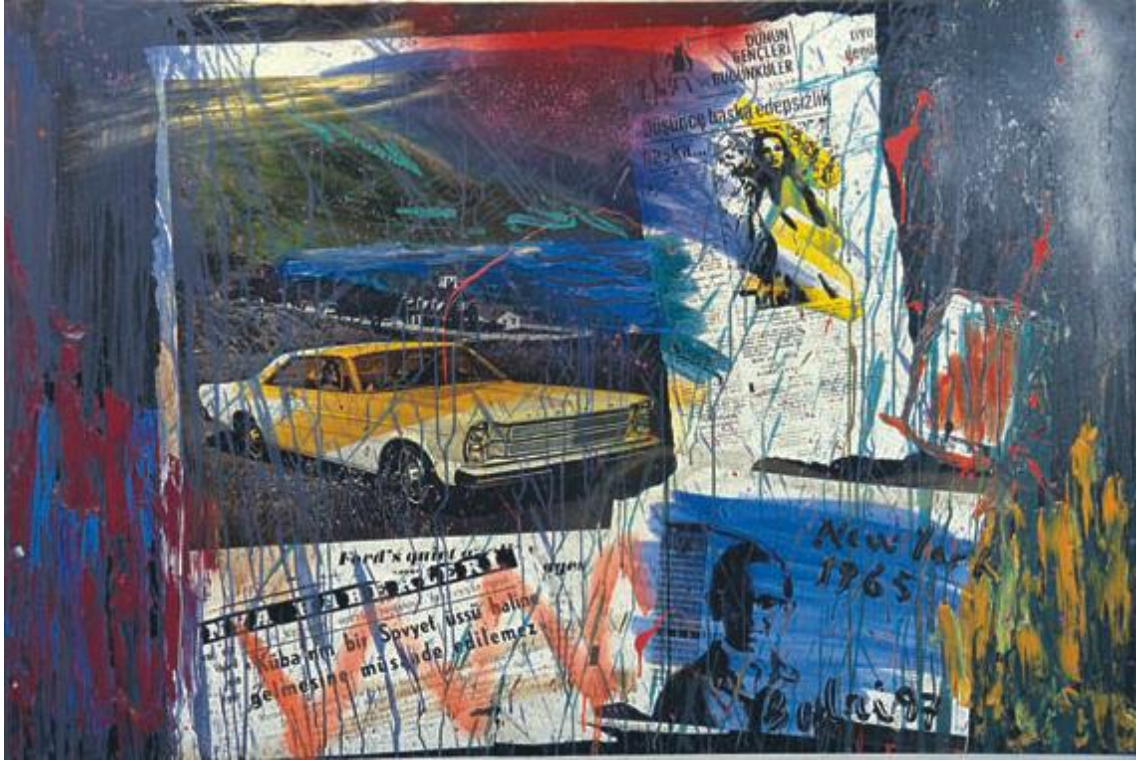
Sonsuzluğu çağrıştıran uzamsal boşluklar içinde rölyef yanılsamasını etkili bir şekilde duyumsatmıştır. Sanatçının tuvaleri; pürüzsüz, yumuşak bir doku oluşturan yüzeylerde, dışa taşan ya da içe gömülen nesnel kabartmalar veya derinlik etkisini vurgulamıştır.

5.3.4. Kavramsal sanatta mekân tasviri

Enstelasyon çalışmalar, Land art- arazi sanatı, Video art, Performans sanatı, Body art- Vücut sanatını da bu bölüme dâhil edebiliriz.

Kavramsal sanat terimi, sanatçıların geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp, fikirlerini uygun malzemelerle ifade amacını anlatmıştır.

Sanatçılar arasında Bedri Baykam, Hüsamettin Koşan, Gülsün Karamustafa, Balkan Naci İslimyeli, Bünyamin Özgültekin, İrfan Önürman yer almıştır.



Resim 30 Bedri Baykam, “New York 65”, fotopentür, 100x150 cm, 1997

Sanatçının bu işlerde zengin bir malzeme yelpazesi içerisinde oluşturduğu kendine has derinlikler ve çeşitlilik, sanatçının her zaman olduğu gibi tuval resmine olan güvenini ve kararlılığını göstermiştir. Kavramsal sanat ve mekân düzenlemelerine olan ilgisi belirginleşmiştir. Enstelasyon sanatını, kapalı veya açık bir mekân içerisinde, sanat eserinin mekândan bağımsız gözlenemeyeceği, mekânın özelliklerini kullanıp

irdeleyen ve izleyicinin katılımı temel bir gereklilik olan sanat türü olarak tanımlayabiliriz.

SONUÇ

Mekân kavramı, düşünülür dünyamızı ya da görülür dünyamızı oluşturabilir. Mekân, genelde herkesin yakından tanıdığı, bildiği nesnelere oluştuğunda daha kolay fark edilebilir. Ayrıca nesnelere duyu organlarıyla algılanabilir özellikleri mekânın yorumlanmasında etkilidir. Gözleyen, belirli bir nesnenin yön, büyüklük, biçim ve uzaklık gibi özellikleri üzerine duyu organları yoluyla edindiği algı, mekân algısıdır. Mekân, sanatçı tarafından yaratılan imgesel mekân anlayışında bazen algılama sıkıntısına yol açarken bazen de algılama rahatlığı sağlayabilir.

Oda içi olarak tanımlayabileceğimiz iç mekânı ise tuvallerine yansıtan ressam, bir yaşam alanı olarak kimi çalışmalarında atölyelerini görünür kılar, kimi çalışmalarında kenti ayakta tutan duvarları anlatırlar. Bu duvarlar iç mekânda ufku örttüğü halde, dış mekânda her zaman bir ufuk söz konusu olup hava perspektifini zorunlu kılmaktadır.

İç mekân anlatımlarında ışık önemli bir elemandır. Bazen gün ışığının içeriye girmesiyle loş bir ışık bazen de mekân içindeki yapay ışığı objelere aktarmasıyla bir atmosfer yaratılır. Bir camdan içeriye süzülen ya da lamba, mum gibi objeden gelen ışık tek kaynaklı bir ışıktır. Dolayısıyla ışık, renkten renge olan geçişle değil, açık- koyu ilişkisiyle kendini gösterir. Rengin renkle olan değişimiyle meydana gelen kromatik ışık dış mekân resminde ortaya çıkmaktadır.

Zamanla insanın doğa karşısındaki davranışları sanat tarihi içinde değişerek yeniden biçimlenmiştir. Yeniden biçimleşme ve gerçeğin tasviri iki boyutlu yüzeyde yakalanmaya çalışılmıştır. İki boyutlu yüzeyde nesnelere veya figürü kuşatan boşluk, resim sanatıyla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Dış gerçekliğin yansımaları olarak gördüğümüz resim sanatı için sanatsal mekân anlayışında iki boyutlu olan mekân kavramı, günlük hayatta algılanan her nesneyi üç boyutlu bir gerçeklik içinde belli bir alana sahip hacme ve biçime dönüştüren bir gerçekliktir.

Sanatçı, görünen dünyaya ait nesnelere değerlerin varlığını, iki boyutlu yüzey üzerinde tanımlamaya çalıştığında, üçüncü boyutu yani derinlik boyutunu yansıtmaya vasıtasıyla

gerçekleştirmektedir. Bu yüzden iki boyutlu alanda, üçüncü boyutun varlığı çizgi, renk, perspektif, modle ve ışık-gölge gibi resim elemanlarıyla sağlanabilmektedir.

Perspektif ve benzeri yanılsama formülleri ile başlayan mekânın illüzyonu (tasviri) soyutlanmaya başlar. Daha sonra soyutlanma birlikte mekân ve form özdeşleşir. Ardından non- figüratif resimle birlikte mekân yanılsaması ortadan kalkarken; Yerleştirme sanatında (enstelasyon) ise mekân olgusu gerçek bir değer olarak sanata dâhil olur. Yani iki boyutlu düzlemde bir yanılsama olarak karşımıza çıkan mekân tasvirinde kavramsal sanatla birlikte tasvir olgusu ortadan kalkarak bir estetik değer olan obje, mekânın bir parçası şeklinde değer kazanır. Başka bir deyişle espas olarak adlandırdığımız iki boyutlu yüzeyde formlar arası boşluk, kavramsal sanatta üç boyutlu yaşadığımız atmosferde, bizi çevreleyen gerçek hava boşluğuna dönüşür.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998): *Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Tic.
- Aslier, M. ve Özsezgin, K. (1982): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, 3. cilt
- Aslier, M. ve Özsezgin, K. (1989): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, 4. cilt
- Batur, E. (2004): *Başkalaşım I-X*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. baskı
- Batur, E. (2004): *İmgeleri Kim Dinler?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı
- Batur, E. (2004): *Başkalaşım XI-XX*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı
- Beksaç, A. E. (2000): *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul: Engin Yayınları
- Berk N. , Turanî A. (1981): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, 2. cilt
- Berger, J. (2003): *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 9. baskı
- Bigalı, Ş. (1999): *Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Brion, M. (1960): *Geschichte der abstrakten Kunst*, Köln
- Daniel, H. (2000): "Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu Kübizm", *P Sanat Kültür Antika*, 16. Sayı: 110
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997): 1c, 2. c., 3. c., İstanbul: Yem Yayınları
- Erdok, N.(1977): *Figüratif resimde Bakış Diyalektiği ve bakış- espas ilişkisi*, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No.70
- Ergüven, M. (2002): *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2.basım
- Erinç Sıtkı M. (2004): *Sanatın Boyutları*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2. Baskı
- Ersoy, A. (1998): *Günümüz Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Creative Yayıncılık
- Eroğlu, Ö. (1997): *Resim sanatı: Tarihsel Anahatlar, terminoloji, sanatçılar*, Florenski, P. (2001): *Tersten Perspektif*, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis yayınları, ilk basım
- Germaner, S. (1997): *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Giray, K. (1997): *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Giray, K. (1997): *Çallı ve Atölyesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Gogh, V. (1985): *Theo' ya Mektuplar*, Çev. Pınar Kür, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Gombrich, E. H. (1992): *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Gombrich, E. H. (1993): *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Gören Ahmet K. (1998): *50. yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Ana basım A.Ş.
- Günsel R. ve Turan E. (1981): *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul: Tıglat Basımevi, 1. cilt
- Güvemli, Z. (1968): *Sanat Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2.baskı
- Klee, P. (2007): *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 3. baskı
- Krausse, Anna C. (2005): *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*, Literatür Yayıncılık
- Kökden, U. (2003): *Zaman Devriyeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. basım
- Little, S.(2006): *...izler, sanatı anlamak*, İstanbul: Yapı-endüstri Merkezleri Yayınları, 1. baskı

- Lhote, A. (2000): *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1. baskı
- Lowry, B. (1972): *Sanatı Görmek*, Çev. Necla Yurtsever ve Zahir Güvemli, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1. basım
- Lynton, N. (1982): *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Çapan C. Ve Öziş S., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı
- Read, H. (1960): *Sanatın Anlamı*, Çev. Güner İnal ve Nuşin Asgari, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Sağlam, M. (1995): “Resimde Mekân ve Derinlik Sorunları Üzerine”, *Türkiye’ de Sanat plastik sanatlar dergisi*, Sayı: 19, Mayıs- Ağustos, s. 52- 54
- Sözen, M. Ve Tanyeli U. (1994): *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 3. basım
- Tansuğ, S. (1993): *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 3. basım
- Tansuğ, S. (1993): *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 3. basım
- Toman, R. (1995): *The Art of the Italian Renaissance*, Spain: Könemann, 3’ th Edition, s. 372
- Tunalı, İ. (1981): *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1. basım
- Turani A. (1982): *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Vezzosi, A. (?): *Evren Bilimi ve sanatı, Leonardo da Vinci*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi
- Worringer, W. (1985): *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Wölfflin, H. (1995): *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 4. basım
- Yılmaz, M. (2001): *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınları, 1. basım