



**BURHAN UYGUR ve BURHAN DOĞANÇAY
BAĞLAMINDA HAZIR NESNE OLARAK
SANATTA KAPI İMGESİ**

Fatih GÜR

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK

2019

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Fatih GÜR

**BURHAN UYGUR ve BURHAN DOĞANÇAY BAĞLAMINDA
HAZIR NESNE OLARAK SANATTA KAPI İMGESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK**

ERZURUM – 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VIII
RESİMLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA KAPI İMGESİ

1.1. KAPI VE KAPI METAFORU	3
1.2. MİMARİ OLARAK KAPI.....	12
1.3. FOTOĞRAF OLARAK KAPI.....	21
1.4. RESİM OLARAK KAPI	25

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI

2.1. KOLAJ	33
2.2. ASAMBLAJ.....	37
2.3. READY-MADE (HAZIR NESNE).....	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BURHAN UYGUR VE BURHAN DOĞANÇAY BAĞLAMINDA HAZIR NESNE OLARAK SANATTA KAPI İMGESİ

3.1. BURHAN UYGUR.....	50
3.1.1. Burhan Uygur'un Hayatı (d. 1940 Trabzon – ö. 1992 İstanbul)	50
3.2.1. Burhan Uygur Sanatı	53
3.2.1.1. Burhan Uygur Köşk Kapısı	53
3.1.3. Burhan Doğançay'ın Hayatı ve Sanatı	64
3.1.4. Burhan Doğançay'ın Sanatı.....	66
3.1.4.1. Kapılar Serisi 1965 – 1993	70

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	79
4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	80
4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	85
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA	87
ÖZGEÇMİŞ.....	93



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****BURHAN UYGUR VE BURHAN DOĞANÇAY BAĞLAMINDA
HAZIR NESNE OLARAK SANATTA KAPI İMGESİ****Fatih GÜR****Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK****2019, 106 Sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK
Doç. Dr. Mustafa IŞIK
Doç. Nevin AYDUSLU**

Teknolojik yeniliklerin ortaya çıkmasıyla paralel olarak, sorgulayan, yenilikleri sürekli kovalayan insanoğlu, içinde bulunduğu çağın gelişmelerine kendiliğinden uyum sağlamıştır. Özellikle 20. yüzyılda, kendini gösteren teknoloji, popüler kültürün de etkisiyle kendisini her alanda iyiden iyiye hissettirmiştir. Bu bağlamda ortaya sunulan sanatsal üretimlerin, bazı sanatçılar tarafından teknoloji ile doğru orantılı olarak yürütülmeye başlandığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle, “Burhan UYGUR ve Burhan DOĞANÇAY Bağlamında Hazır Nesne Olarak Sanatta Kapı İmgesi” konulu tez çalışmasında, özellikle hazır malzemelerle kurgulanan sanatsal yapıtların ifade olanakları bakımından incelenmesi amaçlanmıştır.

Böylece, Warhol’la başlayan hazır malzeme “Ready Made” olanaklarını, “kapı” imgesi olarak değerlendiren iki önemli Çağdaş Türk Sanatı örneği, en çarpıcı hali ile karşımıza çıkar.

Araştırmanın ortak noktası olarak Türk resminde, Burhan Doğançay’a ait kapı serileri ile Burhan Uygur’un “Köşk Kapısı”nın detayları farklı referanslarla çözümlemesi yoluna gidilmiş. Bu kapsamda tarihsel süreç içerisinde kapı imgesi ele alınarak seçilen eserlerde istikrarlı bir tutum olmasına dikkat edilmiştir. Sanatçıların çalışmalarında kapı uygulamaları ortak bir dil oluştururken yöntem ve uygulama açısından konuyu ele alma biçimlerinde farklılıklar görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknoloji, Hazır Malzeme, Kapı, Burhan Doğançay, Burhan Uygur.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE DOOR IMAGE AS A READY MADE OBJECT IN ART WITHIN THE
CONTEXT OF BURHAN UYGUR AND BURHAN DOGANCA Y**

Fatih GÜR

Advisor: Assist. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK

2019, 106 Pages

**Jury: Assist. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK
Assoc. Prof. Dr. Nevin AYDUSLU
Assoc. Prof. Dr. Mustafa IŞIK**

In parallel with the emergence of technological innovations, human beings constantly questioning and innovating constantly adapt to the developments of the era. Especially in the 20th century, with the influence of popular culture, technology has made itself felt better in every field. In this context, it is seen that the artistic productions presented by some artists have started to be conducted in direct proportion with technology. From this point of view, in the thesis titled “The Door Image as a Ready Made Object in Art Within the context of Burhan Uygur And Burhan Dogancay”, it is aimed to examine the artistic works constructed with ready materials in terms of expression possibilities.

Thus, the two most important examples of contemporary Turkish art, which consider the “ready-made” possibilities starting with Varol, as the “door” image, are the most striking examples.

As a common point of the research, in the Turkish painting, Burhan Doğançay's series of doors and Burhan Uygur's “Köşk Kapısı” were analyzed with different references. In this context, the image of the door was handled in the historical process and a stable attitude was taken into consideration in the selected works. While door applications creates a common language in the works of the artists, there are differences in the way they deal with the subject in terms of method and practice.

Keywords: Art, Technology, Ready Made Materials, Door, Burhan Doğançay, Burhan Uygur.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. “Göbekli Tepe”, Neolitik Dönem, M.Ö. 9600-7300	12
Resim 2. “Aslanlı Kapı”, Hattuşaş, Çorum, M.Ö. 1650-1200.....	12
Resim 3. “ Perre Antik Kent”, Adıyaman	13
Resim 4. Divriği Ulu Camii Şifahanesi ve Taç Kapısı / Sivas	14
Resim 5. Süleymaniye Camii “Taç Kapısı”, 1558.....	15
Resim 6. İstanbul Surları (Theodosius), “Belgrad Kapısı” (Ksilokerkos), 408-450.....	15
Resim 7. Raimondo D’Aronco, “Botter Apartmanı”, 1900.....	16
Resim 8. Kıbrıs, “Deniz Kapısı”, 1496	17
Resim 9. Sent Antuan Kilisesi / Pera- İstanbul.....	18
Resim 10. Lorenzo Ghiberti, “ <i>Cennetin Kapısı</i> ”, 1425-52, Bronz, Altın Kaplama, 506x287 Floransa, İtalya	19
Resim 11. Auguste Rodin, “ <i>Cehennem Kapısı</i> ”, 1880-1917, 6m x 4m x 1m, Bronz Alçı, Orsay Müzesi.....	20
Resim 12. Fatih Gür, “Sıcak anı“ Fotoğraf Kurgu, 24x38, 18x24, 2015.....	22
Resim 13. Guy Bourdin, “ <i>Solange</i> ”, 165 x 228, Fotoğraf Dijital Baskı, 1957	23
Resim 14. John Piper, “Photograph of a church door possibly in Shropshire” , Black and white negative , 85x60, 1930	24
Resim 15. Benvenuto di Giovanni, “The Descent into Limbo, (Araf’a Giriş.), 142x150 T.Ü.Y.B., 15.YY, Samuel H. Kress Collection.....	25
Resim 16. Raffaello Sanzio, “ Atina Okulu”, 1059, Fresk 11.5x7.7, Vatikan.....	26
Resim 17. William Holman Hunt “Kâinatın Işığı”1854, Londra Kraliyet Akademisi. .	27
Resim 18. Rene Magritte”The Victory”, Yağlıboya, 72.5x53.5, 1939.....	27
Resim 19. R. Magritte,”İman Akdi”, 1960	28
Resim 20. R. Magritte, la-perspective, amoureuse	28
Resim 21. Patrick Hughes, “ Brick Door”, Screenprint on paper ,860 x 470, 1964	29
Resim 22. Şevket Dağ, “Camii Kapısı”, TUYAB, 90X60, 1922.....	30
Resim 23. Feyhaman Duran,”Topkapı Sarayı Harem Kapısı”, 1945	31
Resim 24. Hamit Görele, “Kapı”, TUYAB, 67X44, 1941.....	32
Resim 25. Georges Braque “ <i>L’Estaque Viyadüğü</i> ”, TUYAB, 73 x 60, 1908.....	35
Resim 26. Kurt Schwitters, “fax rom” kolaj, hovedoya 260X320X300, 2009.....	34

Resim 27. Juan Gris, “ <i>Le Canigou</i> ”, TUYAB, 64.77 x 100.33, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 1921	34
Resim 28. George Braque, Gitar, Kolaj tekniği, 1913	36
Resim 29. Pablo Picasso “ <i>Guernica</i> ”, TUYAB, 3.49X7.77, 1937, Madrid Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi.....	37
Resim 30. Jean Dubuffet, 71 X 94, 1978	38
Resim 31. Peter Blake, “ <i>The Toy Shop</i> ”, 157x194x34, Assemblage ,1962	38
Resim 32. Jean Michel Basquiat, ”Gravestone”, Kapı paneli, 140x175x56, 1987.....	43
Resim 33. Jean-Michel Basquiat, “İSİMSİZ”, Ahşap kapı üzerine akrilik, iki taraflı 77 3/8 x 23 7/8 x 5 7/8 inç 196,5 x 60,5 x 15 cm. 1960 – 1988.....	44
Resim 34. Gavin Turk, “Ajar, Boyalı Bronz, 215,7x90,888x68, 2011.....	45
Resim 35. Marcel Duchamp, “çeşme”, Seramik, glazed ceramic, 61x36x48, 1917.....	40
Resim 36. Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1966, Philadelphia Sanat Müzesi.....	40
Resim 37. Marcel Duchamp, “Kapı-11 Rue Larrey Sokağı”, 1927.....	41
Resim 38. Joseph Kosuth, “ <i>One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı)</i> ”, 220x400, 1965	41
Resim 39. Robert Gober, “ <i>Köşe Kapı ve Kapı Kasası</i> ”, 2014-15, Prada Milano	46
Resim 40. Robert Gober, “ <i>İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi</i> ”, 1987	47
Resim 41. Davis Birks, “ <i>What You Wish</i> ”, Ahşap Neon ışık, 96x80x48, 2010.....	47
Resim 42. Do Ho Suh, “Gate” seul de çocukluğunun geçtiği evin kapısı, İpek ve paslanmaz çelik 326,5x211,5x100, 2016	48
Resim 43. Do Ho Suh. Victoria Miro Galerisi, Londra, 2017	49
Resim 44. Burhan Uygur, Hayal Köşkün Sakinleri, Karton Üzerine Akrilik, 59x34.....	51
Resim 45. Burhan Uygur, 1992, Kağıt Üzerine Karşık Teknik 32x49	52
Resim 46. Burhan Uygur, “ <i>Kapı</i> ”, 1987-1989 Eski Ahşap Kapı Üzerine Karışık Teknik 260x180cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.....	54
Resim 47. Henri Matisse, “ <i>Muzik ve Dans</i> ”, 2,60x3,90, Hermitage Museum, St. Petersburg, 1910.....	56
Resim 48. Henri Matisse, “ <i>The Desert: Harmony in Red</i> ”, 180x220, Hermitage Museum, St. Petersburg, 1908	57
Resim 49. Burhan Uygur, Köşk Kapısı Detay Anadolu Folkloru orta oyun Hacivat Karagöz,	60
Resim 50. Fikret Mualla, ‘Oyun Masası’,” Kart Oynayanlar, 1964	61

Resim 51 Burhan Uygur, Köşk Kapsı, detay, sağ üst bölüm, 1989.....	61
Resim 52. Burhan Uygur, “Köşk Kapısı”, Sol Üst Bölüm, 1989	61
Resim 53. Marc Chagall , ‘Eda-Okada’	61
Resim 54. Marc Chagall, ‘Ölü Yunus ve 300 drahme’ (1948)	62
Resim 55. Kalender Paşa, “Adem İle Havva”, cennetten kovuluş, Falname Topkapı Sarayı Müzesi, 1590-1617,.....	63
Resim 56. Burhan Uygur, “Köşk Kapısı Detay” sol üst bölüm 1955	63
Resim 57. Chagall,” Alekov Zemphira”, Moonlight, Bale Aleko, 1942	63
Resim 58. Fikret Mualla , ‘Tokat Tavuğu’ , Kağıt üzerine Guaş 27x21, 1955	64
Resim 59. Jale Yılmabaşar, “Horoz”, çini - seramik, 90x90, 2011	64
Resim 60. Burhan Doğançay, “Sarı Kapı”, 1966, Tual üstüne Yağlıboya ve Karışık Teknik, 149.9x81.3.....	71
Resim 61. Burhan Doğançay, “Pepsi Kapı”, 1991, Tuval üzerine Kolaj, Akrilik ve Karışık Teknik, 125x87.5.....	72
Resim 62. Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5x101.6.....	73
Resim 63. Burhan Doğançay, “Altın Kapı”, 1991, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5x88.9.....	74
Resim 64. Burhan Doğançay, “Satılık Kiralık”, 1993, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 203.2x126.7.....	75
Resim 65. Burhan Doğançay, “Elvis Yaşıyor”, 1994, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 152.4x127.....	75
Resim 66. Burhan Doğançay, “Eski Kırmızı Kapı”, 1965, Kağıt üzerine Guaş, 25,4x23,3	76
Resim 67. Burhan Doğançay, “Teen AGo Go”, 1966, TUYAB ve karışık teknik, 101,5x76,2 Erol Aksoy koleksiyon, İstanbul	77
Resim 68. “Burhan Doğançay, Altıncerele Kapı, TÜYAB, Kolaj ve Karışık Teknik, 157,5 x 101,6, 1991, İstanbul	77
Resim 69. Burhan Doğançay, “Pembe Kapı”, TÜYAB, Kolaj ve Karışık Teknik, 149x81, 1966, İstanbul	78
Resim 70. Fatih Gür, “Kapı Serisi-I”, 100x70 T.Ü. Karışık Teknik, 2010.....	82
Resim 71. Fatih Gür, “Kapı Serisi-II”, 105x73, T.Ü. Karışık Teknik, 2011,	82

Resim 72. Fatih Gür, “Kapı Serisi-III”, 105x73, T.Ü. Karışık Teknik, 2017,.....	83
Resim 73. Fatih Gür, “Kapı Serisi-IV”, 100x70, T.Ü. Karışık Teknik, 2017,.....	83
Resim 74. Fatih Gür, “Kapı Serisi-V”, 100x70, T.Ü. Karışık Teknik, 2017,.....	84
Resim 75. Fatih Gür, “Kapı Serisi-VI”, 100x70, T.Ü. Karışık Teknik, 2011,.....	84



ÖNSÖZ

Çalışmamda Burhan Uygur ve Burhan Doğançay Bağlamında Sanatta Hazır Nesne Olarak Kapı İmgesi konusu üzerinde geçirdiğim bu süreç, sanatın içerisindeki yerleri, hayata bakışları, sanatçı kimliği ve sanata yaklaşımları değerlendirilmiştir. Burhan Uygur ve Burhan Doğançay gibi duyarlı bir sanatçı kişiliği incelemekten büyük keyif aldım. Çalışmamın her noktasında farklı bir heyecan yaşadım.

Çalışmamın her aşamasında değerli vaktini ayıran hep güler yüz ve ilgi ile karşılayan, yol gösteren, bilgisini ve yönlendirici yardımlarını hiç esirgemeyen, danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK'a saygı ve şükranlarımı sunarım.

Çalışmamın başından sonuna her daim yanımda olan içten yardımlarını hiç esirgemeyen, deneyimlerini paylaşan, moral veren, hayatımda önemli yeri olan sevgili eşim Zehra Başak GÜR'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yalnızca bu çalışmamda değil hayatımın her anında maddi, manevi desteklerini cömertçe sunan, en zor anlarımda yanımda ve hep destek olan, bu güzel yaşamımın nedeni çok sevdiğim aileme sonsuz teşekkür eder minnettarlığımı sunarım.

Yüksek Lisans döneminde yaşamış olduğum güzel anlarımı paylaştığım ismini saymadığım değerli hocalarım ve arkadaşlarıma, bu dünyayı yaşanabilir kılan her şeye, çalışmaları ile hayatıma yeni bir bakış getiren Burhan Uygur'a ve Burhan Doğançay'a hayatımdaki bütün açılan kapı ve renklere sonsuz teşekkürler.

Erzurum 2019

Fatih GÜR

GİRİŞ

19. yy. ilk yarısından 20. yy. başlarına kadar olan dönemde bilim ve felsefe, sanayi, dallarında, yenilikler olmuştur. Bu yenilikler ile birlikte, toplumsal yaşamda, sanatta, kısacası hayatın her alanında değişimler yaşanmıştır. Bu durum soyut bir dünya görüşüne sebep olmuş, gerçeklik ve zaman kavramları bir illüzyona dönüşmüştür. Sanatsal alanlardaki değişimlere paralel olarak; soyut bir dünya görüşüyle temellenen plastik diller ortaya çıkmış, resimlerdeki biçim bozmalar yerini soyut formlara bırakmıştır. Bu gelişmelerle birlikte soyut düşünme ve soyut resmin oluşum süreci başlamıştır.

Türk resminin Batı ile kesiştiği bu süreçte ise yepyeni bir anlatım dili ile karşılaşmış, bu süreci özümseme çabalarından yeni ve özgün bir anlatım dili ortaya çıkmıştır. Batı sanatından yoğun bir etkileşim ile resmimize giren batılı anlamda soyut resim, Türk resim sanatında çağdaş bir karakterin oluşmasını sağlamıştır. Türk kültürünün zenginliği de bu süreçte yönlendirici bir faktör olmuş, bu süreçte birçok sanatçımız özgün eserler ortaya koymuştur.

Mağara yaşantısından günümüze, yaşadığımız algı içerisinde insan, duruşu açısından figür olarak konumlanmıştır. Bu yaşayan figürün bedensel estetik tavrını belgeleyense resim olmuştur. Bu figürlerin, yokluk ve varlığın, düş ve gerçeğin aynı anda resmedildiği en güzel mekânlar resimler olmuştur. Ressamın kendi bakışı kesinlikle yadsınamaz bir gerçekliktir, sezgiselliği ile figürün içinde bulunduğu kargaşayı bulup ortaya çıkarmış, bunu estetik bir tavır ile resimlerini oluşturmuştur. Burhan Uygur'da resimlerinde insanı insan ile anlatmıştır.

Türk resim sanatında Burhan Uygur, resimleri ile özgün bir dünya yaratmıştır. Bu düşsel dünya içerisinde hayatında yer alan bütün duyguları bize şiirsel bir dille ifade etmiştir. Bazen yüzlerdeki ifadeleri, bazen renkleri ile bize bu düşsel dünyanın kapılarını açmış, hayata dair şarkılar söylemiş, bizi gerçekliğin içerisinde masal dünyalarına sürüklemiştir.

Burhan Uygur'un figürleri, hayatın bir anını kurtarmış, ona yön vermiş ve bunları şiirleştirerek bize anlatmıştır.

İnsanın kaybettiği masalları figürlerinde imleyen Burhan Uygur onları masalsı bir anlayış ile resmederken onlara yeni dünyalar sunmuştur. Bu aslında yaşanamayan soluk

alınamayan dünyaya bir çare olmuş, geleceğe umutla bakmamızı sağlamıştır. Burhan Uygur bize şiirsel resimsel serüvenleri anlatarak dünyayı yaşanabilir kılmak için fırsatlar sunmuştur.

Birinci bölümde, “kapı” imgesi, metforik olarak değerlendirilirken, dinler tarihi içinde kavramsal karşılıkları, özellikle İslam dinin de kapı terimine yaklaşım çeşitleri ve örnekleri üzerinde durulmuş, Yunus Emre’den, Hacı Bektaşî Veli’den ve dört kapı manasından bahsedilerek, Erzurumlu İbrahim Hakkî Hz.’nin İnsanı Kamil betimlemesine yer verilmiştir. Kapının tarihsel süreci, farklı sanat dalları içinde bulunduğu konumu ve sanatsal anlamda hazır malzeme olarak değerlendirilen sonuçları içindeki yerine vurgu yapılmış, sanatçı ve eser örnekleri ile zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde sanat tarihi içerisinde hazır malzeme olarak yapıt üzerine uygulanan kolaj-asamblaj tanımlamasına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, Türk Resim sanatı içerisinde yer alan Burhan Uygur ve Burhan Doğançay’ın sanat anlayışları, Burhan Uygur’un “Köşk Kapısı” ile Burhan Doğançay’ın “Kapılar Serisi” olarak incelenmiştir.

Son olarak uygulama raporu bölümünde ise, tüm bu araştırmalar ışığında projelendirilen ve ortaya koyulan kapı konulu sanatsal üretimlere yer verilmiştir. Bu çalışmalarda, kapı imgeleri oluşturulurken, kapının kendisi ile beraber bağlı bulunduğu yapı elemanları olan duvar, kapı çerçevesi, menteşe, kilit ve tokmaklar ile beraber kurgulanmıştır. Süreç içerisinde yıpranmış, aşınmış, dökülmüşlüğü ile yaşanmışlığın izlerini taşıyan göstergeler olarak kapılar, aynı zamanda, farklı dünya görüşleri ve hayata bakış açıları ile farklı olan hayatları temsil eder.

Çalışmaları oluşturan, sıcak-soğuk renk sorgulamaları, taş ve duvar formunun soğukluğu ve bunu destekleyen kapının kendisinin sıcaklığı ile ilişki kurar. Kapı formu yüzeyinden alınan kompozisyonlar çokluğu, oluşturulma sürecinde sınırsızlığı ve kapıların hem açık hem de kapalılığını vurgulamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA KAPI İMGESİ

1.1. KAPI VE KAPI METAFORU

Görünen dünyanın kapılarının gelişimi insanlık tarihi ile başlar. Barınma ihtiyacı ile doğal mağaralarda yaşayan toplulukların mağara girişinde yer alan boşluğu mümkün oldukça denetlemeye çalıştıkları anlaşılmıştır. Yaşadıkları doğal çevreden elde ettikleri çalı, çırpı gibi malzemeye mağara girişini nispeten saklama ve olabildiğince küçük tutma çabaları, yaşanılan çevrede insan katkısının gözlemlendiği ilk noktanın giriş-çıkışa ait olduğu yönünde değerlendirmeler bulunmaktadır.

Sosyal bir varlık olan insan, hayatını devam ettirme hususunda doğal mekânların yanında inşa edilmiş mekânlara ihtiyaç duyar. “Tabiatla iç içe yaşayan birey, sosyalleştikçe ve bireyin ben duygusu şekillendikçe, mahremiyet kavramı oluşmuş ve kendine ait mekânlar oluşturmaya başlamıştır.” (Bayrak, 2013:38). Barınma, korunma ve eğlence mekânları yapı mekânları olarak değerlendirilebilir. Bu mekânların en önemli elemanlarından biri kapıdır. Yaşamın içinde en çok kullanılan yapı mimari ögesi olan kapı, her uygarlıkta kendine özgü bir gelişim göstermiştir.

Kapı, bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı (Akalin, 2011:13) anlamına gelir. Osmanlıcada da kapı anlamında yaygın olarak kullanılan dört ayrı kelime bulunmaktadır. Bunlar, Türkçe kapu, Arapça bâb, Farsça “der” ve yine Farsça olan “dergâh” kelimeleridir (Şavk, 2014:8). İnsanoğlunun dış dünya ile şahsî dünyası arasında perde vazifesi gören (Atmaca, 2010:24) kapı, farklı sanat dalları içinde, daha çok içerdekinin dışarıdakini, dışarıdakinin içerdekini beklemesinin imgesi (Narlı, 2007:60) olarak kullanılır. Kapının açık veya kapalı olma durumu, farklı veya karşıt imgeleri çağrıştırdığı için çifte simgeselliğe sahip olduğu (Bachelard, 1996:237) düşünülmektedir.

Kapı, iç mekân ile dış mekân arasındaki bağlantıyı sağladığı, yani bir mekândan başka bir mekâna geçerken köprü işlevi gördüğü için eşik mekân özelliği taşır (Karçığa, 2014:131). Her mekân kendisinden bir önceki ya da sonraki mekâna eşik konumundadır (Bayrak, 2013:270). Eşik mekânlar, içinde bulunulan mekân/konum ile elde edilmek

istenen mekân/konum arasındaki yeri karşıladığı için Ârâf metaforunu çağrıştırır. Eşik mekânın kapalı veya engellerle dolu oluşu, kişiyi mevcut yazgısının ön gördüğü hayatı yaşamak zorunda bırakırken aşılması, ona yeni bir yazgının inşâsı konusunda uygun zemin ve süreci hazırlar. Eşik mekânlardan “evin kapısı”nın aşılmasıyla, güvenlik düzeyi yüksek bir ortama girme imkânı elde edilirken, “tekke kapıları”nın aşılmasıyla erginleşmeyi gerçekleştirme hususunda seyr-ü sülûk yolculuğunun başlamasına, maddeden manaya, kesretten vahdete geçiş için ihtiyaç duyulan şartlar sağlanmış olur (Eren, 2010:273). “Yarı-açık” mekân özelliği taşıyan kapı, kapalı mekânları ayırma, onların arasında bağlantıyı sağlama işlevini görmekle beraber aynı zamanda sınırlı alanlar ile sınırsız alanlar (açık mekân) arasında ihtiyaç duyulan bağlantıyı sağlar (Simmel, 2013: 19). Bu yönüyle köprü işlevi görür. Farklı ifadelerde yer verilen kapı formu için, “Sokak kapısı”, “Kavimler kapısı”, “Kilikya kapıları” gibi kullanımlar buna örnek olarak verilebilir. Kapı, kapalı bir mekâna girişi düzenleyen bir konumda olabileceği gibi, açık ve somut sınırları bulunmayan soyut mekânlarla gerçek dünya arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir öğede olabilmektedir.

Çeşitli inanç sistemlerinde kutsal mekân ile kutsal dışı mekân arasındaki sınır çizgisinin genellikle “kapı” metaforu ile simgeleştirilmesinin örnekleri yaygındır. “Kapı”, geçişi sağlayan veya engelleyen güçlü bir simgedir. İki mekânı ayıran bu eşik, aynı zamanda “iki varlık dünyası arasındaki mesafeye işaret etmektedir (Eliade, 1991:5). Bediüzzaman Mezarlığı’ndaki yazıtlarda sık sık görülen “kapı” metaforu, kıyamet günü yeniden dirilecek olan insanın Allah katına geçişini simgeler.

“Kapı” metaforu ile ölü, günahlarına rağmen Allah katında kabul görmeyi umar. Yazıtlarda bu temayı kendine konu edinen ölümlerin tüm isteği kıyamet günündeki yargılayıcı kararı aşabilmektir. Bu nedenle ölü sık sık günahları için Allah’tan af diler (Eliade, 1991: 126).

Yaşanmışlık, yıkılmışlık, eskimişlik, tarihsel geriye gidiş, anıların ve kültürel değerlerin izlerini barındırma, terkedilmişlik, özlem, kültürel yok oluş, geçmişe tanıklık etme vb. anlamlandırmalarla kapı, çalışmalarda duygu ve düşüncelerin yansıtıcısı olarak düşünülmüştür. Kapı meteforu, dünya dinleri inanışları ve yaşamları içinde önemli yeri kapsamasından ötürü düşünürlerin, sanatkârların, din adamlarının inceleme alanlarının başında gelmektedir.

Tasavvuf edebiyatında “Dört Kapı ve Kırk Makam”, kavramı önemli yer tutup daha çok İslam’ın irfani boyutunu ifade eder. Örneğin; Yunusla yaklaşık aynı dönemlerde yaşayan, Hacı Bektaş-ı Veli (1209-1270) “Makalat” adlı eserini, “ Dört Kapı ve Kırk Makam” üzerine yazmıştır. Bu kırk makamın, onu şeriatte, onu tarikatte, onu hakikatte ve onu da marifettedir (Yılmaz, 2011: 27). İslam dinine şeriat kapısından girilmesi gerektiğini. Ancak hedef o kapıda kalmaktan ziyade hakikat makamına ulaşmayı hedefler, hakikat kapısına ulaşamayan kapıda kalmış olarak nitelendirir, yani marifet ehli olamaz. Şeriat suret yani şekildir, hakikat ise özdür. Suretten öze gidilmesi gerekir. Çünkü suretten geçemeyen huzurdan (tapu) içeri giremez (Tatcı, 1997: 41).

Yunus Emre’nin (1240-1320), Divan’ında ele aldığı, İslam’ın bütünü saran, Şeriat, Tarikat, Hakikat ve Marifet, kavramları üzerinde şekillenmiştir. Yunus Emre bu Dört Kapıyı sorgularken hem kendi aralarındaki ilişkiyi hem de dinle olan bağlantılarını araştırmıştır. Erzurum’un Alvar köyünde yaşamış olan Alvarlı Efe Hz. (1937-1956) ifade ettiği gibi, “Allah bizi insan Eyleye” duasına istinaden, İnsan olmanın erdemleri nelerdir, nasıl insan olunur sorularına karşılık, İnsanın aklına, insan değil miyiz ki ?, sorusu gelebilir; fakat potansiyel insan olmaktan ziyade, Yunusun Divan’ında aradığı ve varmak istediği İnsan-ı Kamil ufkuna ulaşması daha başkadır. Yunus Emre, bu makama ulaşanlarla ilgili ifadelerine Divan’ında yer vermiştir (Kahraman, 2017: 1-18).

Dervişin dört yanında dört ulu kapının olması gerekir. Bu kapılara varan nereye baksa, gecesi gündüz gibi aydınlık olur. Bu makamlara eren derviş iki cihanın sırrını keşfetmiş olur. Bu dört hal içinde derviş çile ve ceza çeker. Dört kapı ve kırk makamın yüz altmış menzili vardır. Bunlara eren velilik derecesine ulaşmış olur. Yunus Emre şiirlerinde de bu aşamaları takip edip bunları şöyle ifade eder (Tatcı, 1997: 234);

Şerî‘at-Tarîkat yoldur varana
Hakîkat-Ma‘rifet andan içerü

Evvel kapu şerî‘at emr ü nehyi bildürür
Yuya günâhlarını her bir Kur’ân hecesi

İkincisi tarîkat kulluga bil bağlaya
Yolı togrı varanı yarlıgaya hocası

Üçüncüsü ma‘rifet cân gönül gözin açar
Bakma ‘nîsarâyına ‘Arş’a degin yücesi

Dördüncüsü hakikat ere eksük bakmaya
Bayram ola gündüzi Kadîr ola gicesi (Kahraman, 2017: 1-18).

Yunus Emre, bu makamlara bir anda ulaşamayacağını, belirli aşamalardan geçip belli dereceleri kat etmenin gerekli olduğunu savunmuştur. Velâyet makamı, en olgun müminin ulaştığı makamdır. Bir kul kazanma ile ancak bu makama ulaşabilir. Bundan daha üstte bulunan makam nübüvvet yani peygamberlik makamıdır ki, oraya kesp ile ulaşmak mümkün olmayıp o makam vehbî yani ancak Yüce Allah'ın ikramıyla olur. Peygamberleri Allah seçtiği için kulun peygamber olmak diye bir hayali olamaz. Zor olsa da kamil insan olmak imkânsız değildir. Bu ideal yolun şerâat, tarîkat, marîfet ve hakikat gibi ana kapıları, dereceleri ve durakları vardır (Tatçı, 2005: 390).

Kapı meteforu incelendiğinde, bazen bir masal kahramanı, bir düşler evreninin kapısını aralar “Açıl susam açıl” söylemiyle; bir tekerlemeye dönüşür bir çocuk oyununda “Aç kapıyı bezirgan başı...” şeklinde karşımıza çıkar. Bazı durumlarda içinde tedirginlik taşıyan bir ifadenin tamamlayıcısıdır, yakın bir zaman anlatılır “Kış kapıda” denilerek, “Masraf kapısı” mecburi bir ihtiyacın karşılar, “Devlet kapısı” güven arayışının sonunda sığınılan yerdir. Güncel olarak yöresel dillerde ifade edilen “Kapı kapı gezmek”, “Kapı komşusu”, “Kapısında büyümek”, “Kapı açmak”, “Kapısını aşındırmak”,...vb gibi deyimler; “Oğlan anası kapı arkası, kız anası minder kabası”, “Deniz dalgasız olmaz, kapı halkasız”, gibi atasözleri kavrama atfedilen anlamların bir bölümünü oluşturur (İzgi, 2003: 5).

Bu bölümde ‘kapı’ temasının tarihteki yeri, günümüze kadar geliş biçimleri, eski medeniyetlerdeki kullanım amaçları irdelenmiş, o dönemlerde yaşamın yapı taşlarından biri olarak görüldüğü üzerine araştırılmış ve incelenmiştir. Kapının eski medeniyetlerdeki yerine dair Önder Kızılkaya tarafından kaleme alınan bölüm giriş özelliği taşımaktadır.

Sadece evlerin değil kentlerin de kapıları varmış eskiden. Kentler surların içindeymiş. Kentin giriş ve çıkışı kapılardan yapılmış. Kapının ardı “uygar”, önüyse “barbar”! Kente girişler buralarda denetlenir; deliler, dilenciler, cüzamlılar içeri sokulmazmış. Şehrin ürettiği ‘olumsuzluklar da kapı dışarı edilmiş. Kapı önlerinde birikenler ve kapı dışarı edilenler öyle çoğalmış ki, gün gelmiş sur dışında mahalleler kurulmuş. ‘Burgus’ (burç) adı verilen bu mahallelerde oturanlaraysa “burjuva” adı verilmiş. Burjuvalar sur dışında kurdukları hayatla sur içini de fethetmiş ve surlardaki bütün kapıları kaldırmış (Kızılkaya, 2005: 12).

Kapıya dair Şakir Eczacıbaşı tarafından ifade edilen bir söylemde şu şekilde ifade edilmiştir.

Kapı, bir gizemdir. Belki de kaçış ya da sığınmağın örtüsü. Adıyla sanıyla, hane halkının girdiği yer. Hane halkının bir ömür boyu sevinçlerini, hüznelerini paylaştığı kapalı kutunun doğayla, yeryüzü toprağı ile bağlantısıdır kapı. Kapınız aralık mı bulutlara, yağmura, ışığa ve insanoğluna? Kilidi üstünüze siz mi vuruyorsunuz geceleri? Kuşkularınız ve korkularınız için ikide bir kalkıp yokluyor musunuz yoksa kapınızı? Kapınızın ahşap, metal, tek ya da çift kilitli, üstelik zincirle bağlı olmasının iç rahatlığı adına güvencenizi pekiştirdiğine mi inanırsınız? Kapılar hem özgürlüğümüz hem tutsaklığımız. Kapılarımızı, pencerelerimiz gibi açık bırakabilir miyiz? En iyisi masallara açılan kapılar. En iyisi kapınızı kapalı tutun, anahtarını da cebinizde olsun. Dilediğinize açar, dilediğinize kapatırsınız (Eczacıbaşı, 2001: 25).

“16. yüzyıl Arap ve Fars edebiyatlarından beslenerek şekillenen klasik Türk şiiri, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekânsal unsurlardan “kapı”nın algılanma biçimi ele alınmıştır. Mekânlar arasında geçişi sağlayan yer/yapı olarak bilinen kapı, çerçeve açısından kapalı mekân ile açık mekân arasında geçiş yeri olma özelliğini taşıdığı için şiirde daha çok bekleyişin sembolü olarak kullanılır. Kapı, divanlarda yapay mekânların az olması hasebiyle demirden yapılma, mahremiyeti sağlama, üzerinde yazı veya resim nakşedilme gibi hususiyetleriyle doğrudan veya göndermelerle muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Feleğin âşıkların belini büktüğü, dolayısıyla dünya kapısından eğilerek çıkma zamanının geldiği ifade edilir. Belin bükülmesi, hastalık veya yaşlılık nedeniyle kaybedilen gücü ve yaklaşan ölümü temsil eder. Fuzûlî, “Dünya kapısından eğilerek çıkmanın vaktidir.” ifadesiyle bir gün mutlaka telezzüz edilecek olan ölüm olgusuna, inşa edilen mekânlara ait kapıların alçak yapılması nedeniyle kapıdan eğilerek girip çıkma edimlerine işaret etmiştir: ”Ey Fuzûlî kadimiz kıldı felek ham ya,,ni. Vaktidir çıkmağa dünyâ kapısından eğilin” (Gider, 2018: 7).

Daha çok aşk bağlamında sevgili övgüsü ile ilişkilendirilerek kullanılır. Aşk bağlamında sevgilinin kapısı, şifahane ve Mescid-i Aksa’ya benzetilir; adaletin tesis edildiği, sultan ve kölelerin saygı ile eğildiği, âşığın intizâr ile beklediği yer olarak algılanır. Kapı, övülmüş bağlamında temsil edilen peygamberlik makamı ve beşerî makamlara göre (sultan, bey) maddî ve manevî anlamda yüksek makam elde etme aracı olarak ifade edilir, yüceltilerek kozmik ve kutsal mekânlarla aynı derecede görülür.

Ulûhiyyet makamlarını temsil edecek şekilde kullanılan kapı, rahmet ve mağfiret aracı; otoriteyi temsil edecek şekilde kullanılan kapı, bir ihtiyacı giderme, maddî anlamda pâyemakam elde etme aracı ve sığınak olarak algılanır. Bu yaklaşımların yanı sıra kapının eşik mekân olma özelliği nazara sunulur ve kapı, soyut kavramlarla tavsif edilerek metafor olarak kullanılır (Gider, 2018: 9).

“Kapı” metaforu İslamiyet’te, ölünün yeryüzünden “öte dünyaya geçiş halini imgeler. Bir başka deyişle, ölünün oradan geçebilmeyi umduğu ama hâlihazırda eşikte olduğunun bir simgesidir. Çünkü ölümden sonraki kaderi “Allah’ın huzurundaki sorgulayıcı sınağa bağlıdır. Ölüm algısındaki bu farklılığa rağmen, her iki inancın kutsallaştırılmış evren tasarımında tanrı imgesi merkezi bir yer tutar ve bu imge kutsal olan ile kutsal olmayan arasındaki ayrımı belirler. Yücelik, kudret gibi niteliklere sahip olduğuna inanılan tanrı ile kendi varoluşunu kutsal olana göre inşa etmeye çalışan insan arasındaki zıtlık, ölümden sonra ruhun altay geleneğinde ki gibi “Gök tanrıya doğru yükselmesi” veya “Allah katı”na çıkmasıyla çözülmeye çalışılır. Bir başka deyişle, ölüm, kutsalı simgeleyen yukarı, ebedi, gerçek, mutlak, iyi olan ile kutsal olmayanı simgeleyen aşağı (yeryüzü), geçici (fani/ ölümlü), gerçek-dışı (yalan), görelî (çeşitli/ çoğul) ve kötü (insan) olan arasındaki zıtlığı ortadan kaldırmaktadır. Sonuç olarak, evren biliminin tasavvuru ve bunun simgeleri (“uçmak” ve “kapı” metaforları) birbirinden farklı olsa da, her iki inanç sistemi de insanın arzuladığı aşkın konuma ancak ölümlerle birlikte ulaşabileceği noktada birleşir (Altuntek, 2010: 27).

Bu anlatımlardaki temalar ile birlikte “uçmak” ve “kapı” metaforlarının iki ana kaynağa işaret ettiği söylenebilir: “Allah’a dönmek”, “huzura çıkmak”, “günah”, “af dilemek”, “ahiret”, “cennet bahçesi”, “melek” gibi İslami unsurlar ise, yazıtları daha ruhani bir karaktere büründürmektedir (Veinstein, 2007: 21).

Mezarlıktaki ölümler açısından asıl önemli olan gövdesinin ve yüzünün kibleye dönük olmasıdır. Çünkü Kâbe, İslam’ın kozmolojik tasavvurunda dünyanın merkezi olarak kabul edilir: “Biz Kâbeyi, Resûle ittibâ eden, ona ittiba etmeyip irtidâd edenden ayırt etmek için kible kıldık” (Bakara:2/143). Bu ayetin işaret ettiği gibi, ölünün gövdesinin ve yüzünün kible yönünde olması, onun İslam’ın bir mümini olduğunun işaretidir.

Göğe yükselme temasının İslam inancında da merkezi bir yeri vardır. Bu tema, Muhammed'in göğe çıkarak (*mirac*) aşağıya bir Kutsal Kitap indirmesi ve peygamberliğini kanıtlaması ile karakterize olur. Muhammed'in göğe çıkmasına ilişkin farklı anlatımlar olmasına rağmen, ana tema onun göğün "kapısı"na ulaşip Allah'ın huzuruna çıkması ve seçilmiş bir kişi olarak O'ndan müminlere aktarmak üzere Kur'an'ı alması etrafında şekillenmektedir. Muhammed böylece kendini Allah'ın resulü olarak kabul eder ve bunu yurttaşlarına beyan eder (Eliade, 2003: 86-87).

İslam inancına göre Hz. Muhammed, âlemlere rahmet olarak gönderilmiştir (Enbiya:21/107). Mahşer gününde Hz. Muhammed'in, Müslümanların affedilmesi konusunda aracı olacağına inanılır. Fuzûlî, mağfiret kapısının anahtarı, Hz. Muhammed'e verildiği için onun lütfuna mazhar olmak istediğini söyler. Bir mekânın kapı anahtarını elde etmek, o mekâna rahat bir biçimde girip çıkmayı kolaylaştırır, kişinin mekân üzerindeki hâkimiyetini sağlar. Hz. Muhammed de âhret gününde "rahmet vesilesi olma" vasfının tecellilerini göstereceği için şairin O'nun mahşer yerindeki tasarrufuna ve gücüne işaret ettiği düşünülür: "Yâ Nebî lütfun Fuzûlîden kem etme ol zamân, Kim olur teslîm miftâh-ı der-i gufrân sana" (Gider, 2018: 6-10).

Kapıların kapalı veya açık tutulma durumu, insanın bahtı bağlamında ele alınır. Fuzûlî, sabah rüzgârı dışında kimsenin kapısını açmadığını ileri sürerek kimsesizliğini, sahipsizliğini anlatırken; yüzüne kapalı olan kapıların açıldığını ileri sürerek ters giden bahtının düzelmeye başladığını düşünür (Karçığa, 2014: 138).

Cennet ve cehennem kapılarının açık olduğuna dair inanış, bazı tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda Fuzûlî, ramazan ayında cennet kapısının açık olduğunu ileri sürerek Ramazan ayı girdiğinde cennetin kapılarının açılıp, cehennemin kapılarının kapanacağı ve şeytanların zincirlere vurulacağına (Abdulbâkî, 2004:283) dair hadise ve bu ayın ibadet ile geçirilmesinin sağlayacağı manevî katkıya işaret eder (Gider, 2018: 234).

İnsanın hayatı boyunca çeşitli kapılar açılır önüne; kiminde tereddüt eder, kiminden koşarak geçer. Kimi zaman kapıda kalırız, kimi zaman kapılar kapanır yüzümüze. Kapı önemli bir metafor; dilimizde sayısız deyim in içinde geçer; kâh açılır, kâh kapanırlar... Daha dünyaya gözlerini açarken başlar insanoğlunun kapılarla macerası. Hani usta ozan Aşık Veysel'in dediği gibi; "İki kapılı bir handa, gidiyorum gündüz gece..." (Yüksel, 2015: 32).

Macera, kapıyla başlar kapıyla biter. Var olmak, doğmak, hayata başlamak ilk eşiktir ve ondan sonra başlar insanın varlık kapısından hayata süzülüğü.

Yaşamı boyunca önünde birçok fırsat kapısı açılır. Bazı kapılar yüzüne kapanır. Öfkelenildiğinde çarptığı kapılar vardır. Aralamak isteyip de önünde heyecanla beklediği ama bir türlü aralamaya cesaret edemediği kapılar ukde olur içinde. Bazen sevgili, bir kapının ardındadır. Ulaşabilmek için çaba harcar. Çabalar beyhude olur. Kapılar geçit vermez. Yüksek kapılardan korkar zaman zaman. Kapı, insanın içini kıpırdatan merak dürtüsünün muhatabıdır aynı zamanda. “Bu kapının ardında ne var?” diye merak eder, durur. Aralayamadığı, açamadığı kapıların arkasındakileri düşünerek, hayal ederek geçirir vakt-i ömrünü.

Bazı kapılar ürkütür. Bazıları korkutur. Bazı kapılar da müjdeleyicidir. Süleymaniye Camii'nin ihtişamlı kapısından bir huzur iklimine süzülür insan. Bazen ihtişamlı kapılar korkuya açılır. Esarete de ihtişamlı kapılarından geçerek gider bazen.

Kimi zaman birilerinin kapısına kul olur. Kimi zaman bütün kapıların sahibi Yaradan'ın kapısına sığınarak bulur huzuru... Gök kubbenin altında başını soktuğu evine, sarayına, barakasına ille de bir kapıdan geçerek girer. Çaresizlik bazen kapı kapı dolaştırır. Yüzüne kapanan kapıların önünden bir daha geçmek istemez insan.

İnsanlığın mimaride, sanatta, kültürde ulaştığı ihtişamı, kapılardan geçerek keşfederiz. Türkiye’de, Çin’de, Mısır’da, Özbekistan’da, Hindistan’da ve dünyanın dört bir yanında... Kapılar, Asya’da, Avrupa’da, Orta Doğu’da, Afrika’da, her yerde medeniyet göstergesidir (Yüksel, 2015: 34). İhtişamı ve renkleriyle kapılar o ülkeye dair bir şeyler söylemektedirler.

Eser olarak ortaya konulan yapıtlardan olan farklı konu ve kurgularla izleyicisine ulaştığı yer kapı olarak ifade edebileceğimiz beyazperde de bu metefor detaylı olarak işlenmiştir. Perdeler, gerilimli anlamları bir arada taşır. Perdeler gizler ve korur, ama aynı zamanda açar ve yansıtırlar. Ama sinema perdesi istisna gibi durur. Sinema perdesi siper olup korumak yerine açığa çıkarır ve görünür kılar. Süzmek, perdelemek ve ayırmaktan çok bir şeyleri yaklaştırır ve mevcut kılar. Görünür kılma anlamında sinema perdesi bir kapı işlevi görebilir. Gizlenen şeyleri açığa çıkaran bir kapı formundadır.

Sinemaya gitmek, aynı zamanda fiziksel olarak bazı sınırları ve eşikleri geçmek gibidir. Sinema binasının ön cephesi, o cephenin cadde ile arasında oluşan farklılaşma,

lobiyi geçtikten yani bir sınır daha aşıldıktan sonra sınırları belirlenmiş bir çerçeve, bazı sinema salonlarında başlama gongunun çalması, gösterime girecek filmlerin fragmanlarının ve reklamların gösterilmesi, bütün bunlar bir filmi sinemada izlemeye başlamadan önce izleyicinin içinden geçtiği hem fiziksel hem de zihinsel kapı işlevi görürler. Bunların dışında, filmin adı, o adın vadettiği hazlar ya da duygular, filmin kapı formatında olan afişi, ve ayrıca filmin jeneriği de izleyicinin algısını yöneten ve izleyiciyi filme hazırlayan birçok açılış noktalarından bazılarıdır. Günümüzde jenerik sekans aslında çoğu zaman bir mini-filmdir. Yazarlar bu noktada şöyle bir soru ortaya atarlar: Peki, bütün bunlar, kapı olarak film ve açılma olarak perdeyle nasıl bir ilişkiye giriyor? Onlara göre; sinemanın ön cephesi, lobisi, reklam araçları, sinemanın uzam ve zamanda açılan, filmin anlatısı ortaya çıkmadan önce seyirci üzerinde “işlemeye, çalışmaya” başlayan bir deneyim olduğunu gösteriyor (Büker, 1985: 35).

Anlatı bilimlerinin perspektifi üzerinden kapı deneyimi bu şekilde açıklanırken, kapının hem gizleyip hem açığa vurma durumunun filmlerde nasıl bir işlev gördüğü konusu da ihmal edilmemiştir. Genelde klasik sinemada olsa da çağdaş sinemada görülen kapının ardında bir sırrın gizlenmesi bazı filmlerde kapının gizleme ve aynı zamanda perdenin gizleme işlevine göndermede bulunur. Kapı yalnızca bir fiziksel mekandan diğerine geçişi işaret etmez. Zamansal bir alemde ötekine taşınma fikrini de çağırır (Değirmen, 2019: 9).

Kapı, kullanıldığı ilk dönemlerden itibaren işlevsel olarak bağlı bulunduğu yapının en göze çapan detayı olmuştur. Öyle ki; yapılar, kapıların konumlanması üzerine inşa edilmişlerdir. Tarih boyunca, kapılar, gerek fonksiyonel gerekse sembolik olarak varlıklarını kanıtlamış, medeniyetlerde, kültürlerin gelişim evrelerinde, gerek savaşlara - barışlara gerekse fetihlere- istilalara tanık olmuşlardır. Tarihteki, medeniyetlerdeki kapılara, kimi zaman bir fotoğrafta kimi zaman da bir sanat eseri olarak heykelde veya resimde rastlanmıştır. Sanatsal bir malzeme olarak ‘kapı’ her dönem kendi üslubu içinde incelenmiş ve eserler vermiştir.

Bu tezin konusu olan ‘Burhan Uygur ve Burhan Doğançay Bağlamında Hazır Nesne Olarak Sanatta Kapı İmgesi’ incelenirken, metaforik anlamının yanısıra, sırasıyla mimari, fotoğraf ve resim örnekleriyle de incelenmiştir.

1.2. MİMARİ OLARAK KAPI

Mimari olarak kapı formunu incelediğimiz zaman, en eski örnekleri işaret etmesi bakımından arkeolojik yapıları incelemek en doğrusu olacaktır. “Son dönemlerde yüzey araştırma birimlerinin yapmış olduğu incelemeler ışığında ortaya çıkarılmış olan Urfa’ya yaklaşık 18 kilometre mesafede ki göbekli Tepe, dairesel formda dini mimari formu olarak incelenmiştir (Schmidt, 2014: 9).

Ayrı ayrı giriş kapıları bulunan yirmi farklı yapı incelendiğinde, Neolitik çağdan (Cıvalı Taş) günümüze hem barınma, korunma ve özel kılma olgusu mimari girişlerinin kapı olarak değerlendirilmesi ile tarihsel süreç incelendiğinde dönem ve kültür farklılıklarıyla kapı malzeme ve süslemelerinde zenginlikler göstermiştir.



Resim 1. “Göbekli Tepe”, Neolitik Dönem, M.Ö. 9600-7300.



Resim 2. “Aslanlı Kapı”, Hattuşaş, Çorum, M.Ö. 1650-1200.

M.Ö. I. yüzyılda Komagene Krallığının beş büyük kentinden birisi, bugün Pirin

olarak bilinen Adıyaman ilindeki antik Perre Kentidir. Antik dönemde ve Roma döneminde de önemini koruyan kentten günümüzde ziyaretçisini ağırlayan sur duvarları, Roma çeşmesi kaya mezarları ve giriş kapıları ayakta kalan son parçalarıdır (Kültür, 2014: 2).



Resim 3. “ Perre Antik Kent”, Adıyaman.

Kapı kavramı, insanoğlu için iki önemli bilinçaltı duygusunun simgesi olarak ortaya çıkar. Bunlar; düşsel ve gerçek dünyadaki sınırları, yasakları, yaşamda yapılmaz ve ulaşılmaz olanı temsil eden “kapalı bir kapı” ile; sınırsızlığı ve bir anlamda ideal bir özgürlük ortamına geçişi ya da kaçıışı temsil eden “sonuna kadar açık kapı” imajlarıdır. Neredeyse insanlığın tarihi kadar eski olan bu bilinçaltı simgeleri kapı kavramının insanoğlu için salt fiziksel varlığı dışında önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

Tellioğlu'nun yazısında ki söylemi yorumlandıkça ve incelendikçe kıymetinin ve gizemin etkisini daha da artırması kapı meteforunu incelenmesi gereken bir yapıya dönüştürmüştür. “Kimse, kaç kapıdan geçtiğini, kaçını açıp kapattığını, kaçına dikkatlice baktığını anımsama yetisine sahip değildir. İnsan, kapıları genellikle es geçtiğini üzerlerin de kafa yormaya başladığı an kavrar” (Tellioğlu, 2004: 21).

Kapı, mimarlığın zaman ve mekânda bağımsız olarak hep var olan bir öğesidir ve yer aldığı yapıların biçimlenmesinde zaman zaman önemli roller oynamıştır. Bir yapının mimarisi içinde kaybolan ve zor fark edilen kapı biçimleri olabildiği gibi, onun özellikle dış mimarisini yoğun olarak etkileyen ve belirleyen kapılarda söz konusudur.

Kapının varlığı, iç ve dışın veya özel ve genel mekânların varlığına bağlanmıştır. Medeniyetlerin giriş kapıları, surları yüksek tavanlı, sivri kuleli katedralleri, karanlık motifli tapınakları ve zengin süslemeleri barındıran devasa girişleri olmuştur. Yüzyıllarca girişe büyük bir önem verildikten sonra, Barok mimarinin oluşturduğu ve Modern mimarinin geliştirdiği yeni mekân anlayışıyla giriş ve kapı imgesi de yeniden tanımlanmıştır.

Türkiye’de Anadolu Selçuklu mimarisinin veya Asya’daki diğer Türk mimarilerinin etkisiyle girişin ana eleman olduğu projeler tasarlanmış, daha sonraları Mimar Sinan ve öğrencilerinin, Osmanlı Mimarisi tarzında yaptıkları Süleymaniye Camisinin girişleri önemli yapıtlar arasında gösterilmiştir.

Dünyanın çeşitli bölgelerinde, tarih içinde biçimlenmiş anıtsal yapıların hemen hemen tümünde, özellikle ana giriş kapıları, özel bir önemle ve biçimlendirici nitelikleriyle ele alınmıştır. Anadolu’da Beylikler Dönemi’nde ve Anadolu Selçuklu döneminde, özellikle Ulucami, Medrese ve Kervansaraylar ‘arda sıklıkla kullanılmış olan anıtsal kapılar dikkat çekici örneklerdir. Genellikle yalın bir dış mimariye sahip beylikler Dönemi ve Anadolu Selçuklu yapılarında taç kapılar, yapının tersine yoğun bir bezeme alanı olarak değerlendirilmiştir (Eczacıbaşı, 2010: 88-93).



Resim 4. Divriği Ulu Camii Şifahanesi ve Taç Kapısı / Sivas.



Resim 5. Süleymaniye Camii “Taç Kapısı”, 1558.

İstanbul surlarında halkın girip çıktığı kapılarla, müstahkem bir şekilde yer alan askerî önem taşıyan kapılardan oluşur. Konstantin zamanında yapılmış surlar üzerindeki bu kapılarla sonraları daha ilerilere yapılan Theodosius surları üzerindeki kapılar aynı isimleri taşımışlardır. Surları önündeki geniş hendekleri geçmek üzere köprüler kurulmuş, savaş esnasında halkın geçmesine yarayan kapılar örülmüş ve önlerindeki köprüler yıkılmıştır. O zamandan bu zamana birçok sur kapıları, cami, kilise, sinagog kapıları, saray ve köşk kapıları inşa edilmiş fakat birçoğu günümüze kadar ulaşamamıştır.



Resim 6. İstanbul Surları (Theodosius), “Belgrad Kapısı” (Ksilokerkos), 408-450.

İstanbul çevresinde inşa edilen ve halen varlığını koruyan önemli kapılardan bazıları önemini ilk gün ki gibi korumaktadır. İstanbul’da 1893-1909 yılları arasında saray mimarı olarak eserler oluşturan ünlü İtalyan Art Nouveau sanatçısı Raimondo D’Aronco’nun tanınmış bir yapısı olan Tünel’deki (*İstiklal Caddesi, 475-479*) 1900 tarihli Botter apartmanının kapısı da günümüze ulaşan ender kapı örneklerindedir.



Resim 7. Raimondo D’Aronco, “Botter Apartmanı”, 1900.

Eski İstanbul evlerinin kapılarının neredeyse tamamına yakını demir veya ahşap’tan yapılmış, apartman olgusunun yerleşmesiyle demir kapılar daha çok görülmüştür. Kapılar kendilerini oluşturan bu malzemelerden başka, genellikle yer aldıkları cephe içerisinde, kimisinde basit bir ahşap çerçeveye, kimisinde söveler, profiller, alınlıklar, lentolar, konsollar, kemerler, sütunlar, vb. mimari elemanlarla cephe düzenine kaynaşarak cephe’de kullanılan malzemeyle de yakın ilişki içerisinde girmişlerdir (Caruso, 2010: 131-138).

Eski zamanlardan beri mimarlığın önemli sembolik elemanlarından birisi olan kapı, kendini birçok yerde gösterdiği gibi denizleri ve şehirleri birbirinden ayıran bir araç niteliğindedir. Bu bağlamda, 1496 yılında Venedikli Nicolo Prioli tarafından inşa edilen. Kıbrıs Mağusa’ya girişi sağlayan orijinal şehir kapılarından biri olan, Deniz Kapısının, mermerlerin Salamis’ten getirilmiş ve günümüze kadar çok iyi şekilde korunmuştur (Ocities, 2018: 3).



Resim 8. Kıbrıs, “Deniz Kapısı”, 1496.

Deniz kapısının, demirle kaplı ahşap kapısı, Türkler zamanından, demir parmaklıklı kapısı ise Venedikliler zamanından kalmış, kapının üst kısmında, mermer üzerine işlenmiş Venedik Cumhuriyeti'nin amblemi olan kanatlı aslan, Nicolo Prioli'nin üzerine, adı, arması ve tarihi işlenmiştir. Yüzey araştırmaları göstermiştir ki yapılan çalışmalar doğrultusunda zaman içerisinde değişen kültürel ve politik bakış mimariye ve kapı formuna etki etmiş dönemsel ve bölgesel farklılıklar göstermiştir (Wikiwand, 2018: 2).

İslam mimarisi dışında inşa edilen diğer formlar incelendiğinde, Giulio Mongeri ve Eduardo de Nari tarafından, İtalyan Neogotik üslubunda ve Latin hacı biçiminde tasarlanan kilisenin ana giriş duvarı üç kapı ve pencereden oluşur ve baba-oğul-kutsal ruh olarak ifade edilen geleneksel kilise formunu içerir.



Resim 9. Sent Antuan Kilisesi / Pera- İstanbul.

Gotik, Rönesans ve barok mimarilerde yapılan dini içerikli resimler, kapıların camların, panoların ve ahşapların yüzeyine kurgulanmıştır. Bu dönemde kapının resimsel bir yüzey olarak kullanılması, nesnenin öneminden ziyade mekânın taşıdığı dinsel anlamın önemindedir. Kapı formunun sembolik ve meteforik anlamlar içerisinde ele alan sanatılar, buldukları dönemin kültürel, sosyal ve dinsel temalarını yansıtmışlardır. Sanatçılar din temalı çalışmalarda kapı formunu tanrı ile bağdaştırarak tanrıya giden yol olarak betimlemişlerdir. Lorenzo Ghiberti Floransa'nın vaftizhanesinin doğu kapısına yeni ahit sahneleri betimlerken “cennetin kapıları” isimli çalışmasında ikinci defa yapması için görevlendirildiğinde kuzey kapısına eski ahit sahnelerini betimlemiştir. Kapı formu rölyef olarak betimlenir. Dini sahnelerin ifade edildiği form sarı renkte kullanılmıştır. Altın renk dini ve kutsallığı temsil ettiği için ressam bu rengi sahnelerde betimlemiştir. Kapının çerçevesi bronzdan yapılmıştır üzeri hayvan ve bitki motifleri ile detaylandırılmıştır (Krautheimer, 1970:14).



Resim 10. Lorenzo Ghiberti, “*Cennetin Kapısı*”, 1425-52, Bronz, Altın Kaplama, 506x287
Floransa, İtalya.

Sanatsal bir malzeme olarak kapıların işlenmesi, sanat tarihinde çok büyük yerleri olan Ghiberti ve Rodin’i de etkisi altına almıştır. Bu sanatçılar o dönemin önemli yazınlarından esinlenerek, ‘Cennet Kapıları’ ve ‘Cehennem Kapısı’ adlı mekanların kapılarını, yapımları neredeyse yarım asır sürmüş olduğu halde tamamlanmışlardır. Cennetin Kapıları’ isminin verilmesinin nedeni, vaftiz edilecek insanların bu kapıdan geçerek içeri girmesidir. Kapı formu on petek olarak Eski Ahit sahneleri ile oluşturulmuştur. Peteklerin her birinde, kabartma tekniği bronza öylesine belirgin bir derinlik kazandırmıştır ki, gerçekten de her birinden içeri girilebileceği sanısına kapılabilir. Tıpkı Dante’nin *Commedia*’da Cennet’in onuncu katına doğru arşa tırmanışındaki gibi değerlendirilebilir. Ghiberti’nin bütün vaktini Vaftizhane’nin kapılarına harcadığı düşünülürse, yaşamını bir kapı yapıcı olarak geçirdiği anlaşılacaktır (Zweig, 2018: 4).

20. yüzyıl başlarında, Fransız heykeltıraş Auguste Rodin’in (1840-1917) “Cehennem Kapıları” isimli bronz kapısı, kişileştirilmiş alternatif bir cehennem olarak apayrı bir önem arz eder. “Cehennem Kapıları” paristeki yeni dekoratif sanatlar müzesi için, 1880’de Rodin’e sipariş edilmiştir.

Rodin aslında proje için kendisine konu verildiği halde, İtalyan şair Dante Alighieri (1265-1321) ilahi Komedyası isimli epik şiirinin ilk bölümü olan “Cehennem”den yola çıkmış, Dante ve ona arkadaşlık eden Virgil’in cehenneme yaptığı kurgusal yolculukta karşılaştığı figürlerden ilham almıştır. Umutsuz ve acı çeken iki yüzden fazla figürlerle dolu bu eseri, otuz yedi yılda tamamlamıştır (Philamuseum, 2018: 60).

Rodin’in üzerinde en uzun süre (1880-1917) çalıştığı, bitiremediği yapıtıdır “Cehennemin Kapısı”. Enis Batur’un değerlendirmeleri şu sözler ile ifade edilmiştir.

Ömrünün yabana atılmayacak bir bölümünü iki kapının arkasındakileri düşünerek, kah serin düş kah kor kabus uykularını delerek geçirdim. Eşik, eşikler hiç aklına gelmedi. Şimdi anlıyorsun, anlayacaksın: Karar burada, eşiklerden birinde, bu kapının ya da şu kapının önünde, karşısında verilecek. Yaşarken, kararı Öteki ’nin alacağına öylesine sarsılmaz bir inançla bağlanmışsın ki, ölmene bir adım kala, son adımını kendin yönlendireceğini öğrenmen, kulba doğru elini, eşikten ötesine ayağını senin uzatacağını kavraman, arafta titremene yol açıyor. Geri dönmek istiyorsun, dönemezsin. İki kapının karşısında, umarsız kalakalmış, oyalanmak istiyorsun, vaktin az. Ne olacaksa burada, şimdi olacak. Bakmalısın. İki kapıdan birini seçeceksin. Senin çıkışın bu kapıda, şu kapıda, oysa aklın üçüncü bir kapıya çeviriyor gözlerini, göremiyorsun: O kapıyı, yapabilseydin, yaşarken kendin yapacaktın (Batur, 2003: 12).



Resim 11. Auguste Rodin, "Cehennem Kapısı", 1880-1917, 6m x 4m x 1m, Bronz Alçı, Orsay Müzesi.

Cehennem kapısı, Düşünen adam, Üç Gölge, Öpüşme gibi heykelleri kompozisyonuna temsili olarak yer almıştır. Kapıdaki her bir figür bir hikaye ve anlama sahiptir. Kapının üst tarafında ve orta kısımda bulunan Rodin heykeli üç ayrı kişiyi temsil simgelediği düşünülmektedir. İlk figürü Dante olduğu ve diğer figürleri seyrettiği düşünülmektedir. İkinci figür Adem-i temsil ettiği ve kendi işlediği günah yüzünden tüm insanlığı düşündüğü gösterilmiştir. İlahi komedya, cehennem, araf ve cennet bölümlerinden oluşmaktadır.

Tüm öykünün ana teması Tanrı'yı bulmak için gereken ahlaki değerleri yüceltmek üzere hazırlanmıştır. Eser boyunca günahkârlar için resmedilen kabusa benzer cezalar insanları nasıl bir tehlike beklediğini gösteren etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yazdıklarını incelediğinizde, Dante'yi bir doğaüstücü ve sanrılar içinde bir mistik yada ezoterik bir din mezhebin temsilcisi sanmak mümkünse de, edebi düzeyde eser günahların kişileştirildiği ve ideal bir ahlaki hayatın kurgulandığı bir teolojik alegori olarak özetlenebilir (Teksoy, 2011: 6).

1.3. FOTOĞRAF OLARAK KAPI

Fotoğrafın icadı (1826) insan yaşamını oldukça kolaylaştırmıştır. Günümüz teknolojisinde çok büyük yeri olan fotoğraf makinesinin kullanım amacı genellikle herkese göre farklılık göstermiş fakat kullanım şekli ve rahatlığı her kesim tarafından kolaylıkla algılanmıştır. İster profesyonel ister amatör, ister yaşlı ister çocuk herkes tarafından bir yerlerin, birilerinin fotoğrafı çekilmiştir. Çekilen fotoğraflar kimi zaman doğa, insan, yaşam alanları, kimi zaman da yapıların ayrıntıları olan eski yeni pencereler, kapı ve detaylarıdır (Hedgecoe, 2002: 25).

Fotoğrafın icadıyla tarihi ve onun bir kolu olan mimariyi de belgelemek, görüntülemek mümkün hale gelmiştir. Bu bakımdan 'kapı' temasının mimarideki yerinin göz ardı edilemeyeceği gibi, fotoğraftaki yeri de günümüzde kullanılmaya devam etmektedir.



Resim 12. Fatih Gür, ‘‘Sıcak anı‘‘ Fotoğraf Kurgu diptik, 24x38cm, 24x18cm, 2015.

Fotoğrafın, sanat içerisinde kullanılmasından önce, sanatçılar yarattıkları görüntülerin hep gerçeğe benzemesi için çabalamışlardır. Fotoğraftan sonra ise insanlar farklı sorgulamalara girmiş ve görünen gerçekten biçim bozmalarla uzaklaşmaya başlamışlardır. Resimde kullanılan biçimler, sanatçı-yüzey arasında sorguya yol açarken, fotoğraf, resimden daha kolay anlaşılır hale gelmiş, sanatçıların fotoğrafı çalışmalarında kullanmalarıyla da, fotoğraf tek başına bir sanat anlayışı olarak sanatsal üretimlerde yerini almıştır.

Sanayi devriminden sonra genel huzursuzluk karşısında, kişinin önce kendi iç dünyasına çekilmesi gibi; fotoğrafın yer kapma saldırısı karşısında da, sanatçı, Resim-Heykel-Mimari’de nesne ve figür anlatımından uzaklaşmıştır. Sanatçının ilk çağdan bu yana anlatımına gereksinim duyduğu doğa ve figür tasviri biçimlendirmesi, ilk kez sanatçının elinden çıkmış ve bir makineye devredilmiştir. Fotoğraf Makinesinin icadından sonra sanatçı bir dönem bu makineyle yarışma sürecine girmiş, sonunda bu yarışmadan ümidini keserek, doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, fotoğraf makinesinin yine yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeye başlamıştır.

Fotoğrafın icadından günümüze insanoğlu çok çeşitli nesnelere fotoğrafı, bu fotoğraflar kimi zaman amatörce, kimi zaman profesyonelce, insan, doğa, mimari, vb. gibi birçok dalda kendini göstermiştir. Sanatsal fotoğraflar giderek hak ettiği yere gelirken, sanatçılardan teknolojiyi ötelemek yerine onun nimetlerini kendi hizmetlerine yarar sağlayacak şekilde kullanmaya başlamışlardır. Bunların sonucunda yaşantımızın her alanında olan fotoğraf her konudan çekilmiş kadrajlarla karşımıza çıkmıştır.

Fotoğrafa mimarının girmesi ile başlanan, mekân, bahçe, ev, kapı, pencere resimleri, sanatta da yerini bulmuştur. Sanatçıların, savaş dönemlerinde yaşanan durumlar karşısındaki ifadelerini belirtmek için uyguladıkları duvar sloganları, zaman zaman ise ev sakinlerinin ya da sokak çocuklarının bilerek ya da bilmeyerek yapıştırdıkları kağıtlar, yazılar ve üst üste oluşan görseller de fotoğraflanarak sokaktakileri yansıtan bir sanat olmuştur. Kimi zaman fotoğrafın ana teması olan bu ‘araçlar’, kimi zamansa sadece fotoğraf içerisinde yer alan birer tema olarak kendilerini göstermiştir.

Fransız siyah beyaz fotoğraf sanatçısı, Guy Bourdin’in 1957 yılında fotoğrafladığı, “Solange” adlı fotoğrafta, 1961'den 1971'de ölümüne kadar evli olan eşi Solange Gèze, nin kurgulamış olduğu kompozisyonunun az bir parçası olmasına rağmen fotoğrafı görüntülemiştir. Solange, kameradan uzakta, kameranın dışarıdan baktığı bir odanın duvarına doğru bir pencereden durur. Her ikisi de çizik ve bakımsız durumda olan pencere çerçevesi, dış duvar ve kapı, ön plana yerleşir, ancak mekansal derinlik hissi, eşit derecede dağılık olan iç duvarlar ile karmaşıklaşır. Pencere çerçevesi ile tekinsiz bir etkiye yol açan, sürekliliği bozan ise sadece küçük Solange figürüdür (Gingeras, 2006: 14).



Resim 13. Guy Bourdin, “Solange”, 165 x 228, Fotoğraf Dijital Baskı, 1957.

Bourdin, Fransız Vogue için 1955 ve 1977 yılları arasında çalışırken ürettiği deneysel renkli moda fotoğrafçılığı ile tanınır (Verthime, 2006: 20).

Bourdin’in bu konudaki ilgisi, dış duvardan ya da bir parça yırtılmış kumaştan soyulmuş çatlak boyanın yakın çekim çalışmalarında açıkça görüldüğü üzere, doku ve soyutlamayı ilk kez kullanmasıyla görülebilir. Bourdin’in sürrealist kompozisyonlara

olan ilgisini ve ölüm ile cinsellik arasındaki kesişimi vurgulayarak, koyu tonları değerlendirdiği incelenebilir. Eserler, kasvetli bir ruh hali yaratmak için kullanılan derin siyah ve yüksek kontrast baskı teknikleriyle fotoğrafçının kentsel ortamını kullandığı görülmektedir (Gingeras, 2006: 17).

20. yüzyıla yayılan bir kariyerin ardından İngiliz sanatçı John Piper, manzara ve mimarlık resimindeki ustalığıyla tanınır. Birinci Dünya Savaşı sırasında, Piper, arkadaşı Alexander Calder gibi avangard sanatçılardan ilham aldı. İkinci Dünya Savaşı da, resmi savaş sanatçısı olarak seçilen Piper'in çalışmalarında büyük etkiye sahipti, İngiltere'nin yıkıntılarını resmedip, patlamaları ve sonrasında meydana gelen olayları canlandırmak için manzara ve imparatorluk evlerini betimleme yeteneğini kullandı. Siyah beyaz negatif olarak kurguladığı kilise kapısı Piper'in çalışmaları arasında değerlendirilmektedir (Piper,2019: 7).



Resim 14. John Piper, "Photograph of a church door possibly in Shropshire" , Black and white negative , 85x60, 1930.

1.4. RESİM OLARAK KAPI

Kapı metaforu, resim sanatı içerisinde incelenirken, sanaçtıların kapı imgesi ile ortataya koyduğu yapıtlar doğrultusunda çalışılmıştır.

Araf'a Giriş te, Mesih'in Limbo'ya inişinin hikâyesini göstermektedir. Buradan Eski Ahid'in dindar figürlerini kurtardığı anlatılmaktadır. Solda, eliyle sakallı bir figür tutar; tipik olarak Limbo sahnelerinde bu adam Adem'i ve sembolik olarak bütün insanlığı temsil eder. Adem'in yanındaki kadın Havva'dır. Mesih, yıktığı Cehennemin kapıları üzerinde durmakta ve altlarındaki şeytani ezmektedir (Useum, 2019: 24).



Resim 15. Benvenuto di Giovanni, "The Descent into Limbo, (Araf'a Giriş.), 142x150cm, T.Ü.Y.B., 15.YY, Samuel H. Kress Collection.

Limbo'ya iniş sahnesinde, Uffizi Arşivi'ndeki De Angelis tarafından elle yazılmış bir notuna göre, ilk olarak Siena yakınlarındaki Sant'Eugenio Manastırı'nın kutsallık atriyesinde olan Mesih'in Yükselişinin ayrıntılı olarak açıklanması olarak betimlenmektedir. De Angelis ifadesiyle limbo'yu şöyle anlatır; "Mütevazi mülkümde dört küçük resim var. Bu resimlerden ilki, Bahçedeki hapis, biri çarpmıha gerilme, üçüncü diriliş ve dördüncü, büyük ustalıkla boyanmış, Limbo'ya iniş". Açıkça ifade edilmeyen, ancak De Angelis'in bu resimlerin kanıtını ve aslen 1768'den beri kayıp olan Benvenuto'nun Mesih Yükselişine ait olduğunu bilmesi çok muhtemeldir (Ulusal, 2019: 4).

Kapı meteforu sanat tarihinde birçok konunun ana teması olarak incelendiğinde, Atina Okulu'nda, Genç yaştaki hali ile kendi portresine yer veren Raffaello, mimari bir yapı içerisinde derinlik kazandırmak için perspektif tekniğinin özelliklerini kullandığı görülmektedir. Freskonun merkezine konan kapı formu önünde, mor ve kırmızı (Ateş ve Hava) kostümüyle Platon sol tarafta yukarıyı (gökyüzü) gösterirken, sağ tarafta da mavi ve kahverengi (Su ve Toprak) kostümü ile Aristoteles sağ eliyle yeri gösterdiği görülmektedir.



Resim 1.16. Raffaello Sanzio, “ Atina Okulu”, 1511, Fresk 11.5x7.7, Vatikan.

Ressam William Holman Hunt, “Kainatın Işığı” adlı resimde birçok sembolik ifadeye yer vermiştir. Gecenin karanlığında elinde fener ile çevreyi aydınlatan kutsal bir figür bir kapı önünde Sağ eli ile kapıya vurur ifadesi ile betimlenmiştir. Betimlenen eserde Hunt, kapı tokmağını unuttuğunu ifade eden eleştirmenler incelendiğinde kapının insan kalbini karşıladığından kapı tokmağını bilerek koymadığını kalbin yalnızca içerden açılabileceğini ifade ettiği incelenmiştir (Milliyet, 2018: 9).



Resim 17. William Holman Hunt “Kâinatın Işığı”1854, Londra Kraliyet Akademisi.

Rene Magritte”The Victory” adlı sürrealist tarzda oluşturduğu çalışmasında evden ve duvarlardan bağımsız bir şekilde duran aralanmış kapı gözükmektedir. Kapı imgesi boşlukta dururken deniz, bulut ve gökyüzü sonsuzluğu temsil etmektedir. Magritte’in odası gerçektir. Metaforik bir mekan değildir.



Resim 18. Rene Magritte”The Victory”, Yağlıboya, 72.5x53.5, 1939.

Magritte'in diğer çalışmaları incelendiğinde, kapalı bir kapının kırık, veya parçalanmış kanadının ardında denize ve geceye bakan dar bir balkon görünür. Kapalı kapı ardındaki mahali ve gecenin derinliğine açık halini aynı anda deneyimlemiş bir göz ve tinin her iki deneyim ve yaşanmışlığı aynı anda ağırabildiği bir nesnellik durumu söz konusudur (Polatkan, 2019: 12-13).

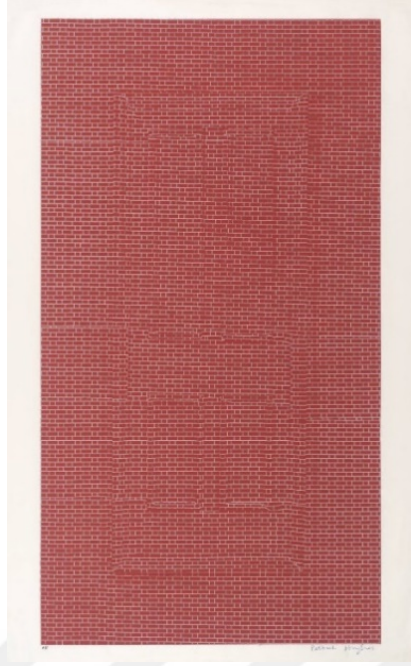


Resim 19. R. Magritte, "İman Akdi", 1960.



Resim 20. R. Magritte, 'la-perspective, amoureuse'.

Sanatçı Hughes eserlerinde aldatıcı etkiyi arttırmaya yarayan doğrusal biçimlere yere verir. "Galeri duvarları, binalar, kapılar ve kitaplıklar, çoğunlukla uyumsuz manzaralara açılan kapılar olarak değerlendirmiştir. Sanatçılar tarafından ortak konu olarak değerlendirilen kapı gerçeküstü galeri mekânları olarak görülmektedir. Kapı, sanatçı tarafından Chiswick'teki bir yıkım sahasından satın alınmıştır (Hughes, 2019: 43-78).



Resim 21. Patrick Hughes, “ Brick Door”, Screenprint on paper, 860 x 470, 1964.

1962 ve 1970 yılları arasında, Hughes’un ortaya koyduğu eserlerle zaman zaman kompozisyon elemanlarının pozisyonunu ve gizli derinliği ve perspektifi ile altında yatan aynı fikrin sorgulandığı bir süreç gözlemlenmektedir.

Türk Resim Sanatı incelendiğinde, İlk akademinin ressamlarından olan ve tarihi mekânların içini resimleriyle gösteren Şevket Dağ, cami, türbe kapılar çalışmalarını teknik detayları kullanarak göstermiştir. Sanatçı cumhuriyet sonrası Türk resmindeki modernleşmesine karşı çıksa da oda izlenimci tarzda eserler vermiştir (Dağ, 1944: 4).

Dağ, 1922’de yapmış olduğu “Camii Kapısı” isimli eserinde mekâna ait bir kapı formunu göstermiştir. Kapı açık, izleyici iç mekâna doğru yönelmektedir. İzlenimci üslupta yaptığı cami kapısı mekânlar arası geçişi sağlayan açık bir kapı formudur. İslam dinin davetinin göstergesi vurgulamak için cami kapısının açık olarak vurgulandığı görülmektedir.

Kapı formu, gerçek Kapı'nın temsili niteliğindedir. Camii Kapısı vurgulanırken gerçek ayrıntılarına dikkat edilerek gösterilmiştir.



Resim 22. Şevket Dağ, “Camii Kapısı”, TUYAB, 90x60, 1922.

“Camii Kapısı”, incelendiğinde davetkâr hali ile çağrıda bulunan kapı meteforu içeride ibadetini yerine getiren figür ile zenginleştirilmiş mavi tonun evrenselliği ile detaylandırılmıştır.

“Topkapı Sarayı Harem Kapısı”, resmini gerçekçi bir anlatımla gösteren Çallı kuşağı ressamlarından biri olan Feyhaman Duran, geleneksel ve anlatımcı arayışlar içerisinde, izlenimci bir tavır sergilemiştir. Çalışmasında sanatçı, izleyicinin bakış açısını iç mekâna doğru yönlendirmektedir. Detay ve ayrıntılara bağlı kalan duran bir mekâna ait kapıyı detaylarıyla birlikte göstermiştir (Tansuğ, 1986: 245).



Resim 23. Feyhaman Duran, "Topkapı Sarayı Harem Kapısı", 1945.

Batıda 50'li yıllardaki sanatsal eğilimleri takip eden Türk sanatçılar, soyut kavramları benimsemişlerdir. Türk Sanatı, resmin görünen dış gerçekliğine bağlı olmadığını ve temsilin düşünceye bağlı olduğunu savunmuştur. Kopyayı kabul etmeyen toplumsal gerçekçi sanatçılar, soyut sanatı benimsemişlerdir. Görünenden ziyade içsel gerçekliğin önemli olduğu algıya yönelmişlerdir. 60 lar ve 70 ler sonrası Türk sanatında nesnenin estetik değerinden ziyade yaşamından gerçeklikle toplumsal yapıda ki gerçeklik arasındaki bağlantılar sorgulanmıştır. 90'larda teknolojinin getirdiği yenilikle yapıtların üretim sürecinde yeni ifadeler oluşmuştur. Sanatçılar nesne, hazır nesne, imge, simge/sembol gibi malzemeleri kendi kavramları dışında yeni anlamlar üzerinde durmuşlardır (Kaplan, 2017: 27- 44).



Resim 24. Hamit Görele, “Kapı”, TUYAB, 67X44, 1941.

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar gurubu üyelerinden biri olan Hamit Görele yapmış olduğu “Kapı” adlı eseri iç mekandan dış mekana doğru açılan bir kapı formunu karşılamaktadır. Bu mekana ait kapıyı plastik eserler öğeler içerisinde ele alana sanatçı, nesnenin gerçeklik duygusuna bağlı kalarak yansıtmıştır. İzlenimci üslûpta yapmış olduğu kapı resminde, bölümleri yarıştıran çizgi ve renk seçimleri özgün bir anlatım göstermektedir (Görele, 1995: 18).

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI

2.1. KOLAJ

Kolaj, sözcük anlamı bakımından ‘yapıştırma’ ve ‘bitiştirme’ anlamındadır. Kolaj sanatında parçalar görelî bir bütünlük oluşturur. Bu yönü ile kolaj parçaların geçici bütünlüğünü simgeler.

Düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kâğıdı, vb. nesnelerin yapıştırılmasıyla ve bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir. Eğlence amaçlı uygulanması çok eskilere gitmesine rağmen ancak 20. yüzyılda kübistlerin kullanımının etkisiyle bir sanat tekniği olarak kabul görmüştür. Daha sonra bu tekniği kendi fikirlerine uygun bulan futuristler, dadaistler ve sürrealistler (gerçeküstücüler) de kullanmıştır.

Adnan Turani’ye göre kolaj, bir resmin formuna uygun olarak yapıştırılan çeşitli kağıt parçaları ya da buna benzer malzemelerle yapılan çalışmadır. Diğer bir ifadeyle, çeşitli çağlardan kalan iki yapının birbirine uygun olarak bir araya getirilerek yeniden düzenlenmesidir (Turani, 1993: 73).

Kolaj Sanatçısı Schwitters, her şeyin bir sanat malzemesi olabileceğini söylemiştir ve kolajla birlikte en saf hali yakalayabileceğine inanmıştır. ‘‘Kullanılabilir bütün malzemeleri birleştirerek sanatsal bir çalışma yapmaya çalıştığımı ifade etmiştir. Kolaj sanatçısı Kurt Schwitters’in sanatında, malzemelerin her birine eşit önem verdiği görülür. ‘Boya veya bir tren bileti benim için eşit önemde malzemedir’ demiştir. Bu aslında onun sanata bakış açısını da bir anlamda bize göstermektedir. Kolaj Sanatçısı sonraki yıllarda ‘Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır’ diyerek, o dönem sanatçılarının tüm sanata karşı olan öfkelerini ve sanatçının gereksindiği özgürlük isteğini cesur bir biçimde dile getirmiştir (Schwittershte, 2019: 33).



Resim 25. Kurt Schwitters, “fax rom” kolaj, Hovedoya 260X320X300cm, 2009.

Kurt Schwitters'in imzasını taşıyan, bu çalışma, Norveç'te, Hovedoya adasında merkez binası inşasında kullanılan fax kulübesinin modelini örnek alarak oluşturduğu eseridir. 2009 yılında düzenlemeye başladığı, binanın önemine uygun şekilde yeniden düzenleyerek galeride sergilemiştir.



Resim 26. Juan Gris, “Le Canigou”, TUYAB, 64.77 x 100.33, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 1921.

Juan Gris yansıma yardımıyla, nesne seçiminde dikkate değer bir yenilik yapmış ve bu tercihi Gris'in kolajlarına diğer kübistlerde görülmeyen metafizik bir yön vermiştir. Kompozisyon mekânını dönüştürmek amacıyla yansıma kullandığını vurgulayan Gris, böylece gerçeklik kavramı ile oynamış, bir gerçeklik parçasını resim yüzeyine koyarken,

aynı zamanda bu gerçekliği tersyüz etmiştir. Gris'in çalışmasının tarihsel süreçte rastladığımız, Jan van Eyck'ın Arnolfinilerin Düğünü ve Diego Velazquez'in Nedimeler'inde, resmin çerçevesi içinde görülmesi mümkün olmayan dış mekân resme yerleştirilen aynadaki yansıma ile gösterilmiştir. Gris, bu yöntemi ödünç alarak, çerçevenin içinde yer almayan izleyicinin mekânını da kolaja dâhil etmiştir (Waldman, 1992: 42-49).

Kolaj tekniğinin kullanıldığı sanat uygulamaları içinde kübizim önemli yer tutar. George Braque, P. Picasso ve Cezanne gibi sanatçılar eserlerinin kompozisyonlarında kolaj uygulamaları ile ürünler ortaya koymuşlardır.

Kolaj yapılacak olan kurgu için toparlanmış her tür basılı, çizili ya da fotoğrafik malzemenin bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak düzeyde yapıştırılmasıyla elde edilir. Sanatsal nitelikte olmayan çeşitli malzemeler, yalnızca yeni bir kompozisyon oluşturmak için kullanılarak bir sanat yapıtı meydana getirirler. Bu durumda sanatsal üretim süreci, sadece bir kompoze etme etkinliğine indirgenmiş olur (Sözen ve Tanyeli 2005: 134).

20. yüzyıl başlarında, Georges Braque ve Pablo Picasso'nun öncülüğünü yaptığı Kübizim, Georges Braque'ın bir tablosunu gören Matisse'in, bu tablo için (L'Estaque Viyadüğü) "küçük küpler" sözünü kullanmasıyla tanımlanmıştır.



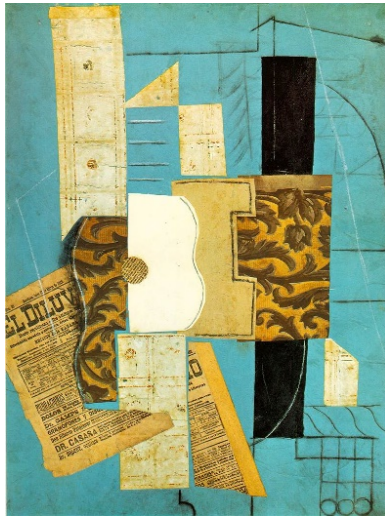
Resim 27. Georges Braque "L'Estaque Viyadüğü", TUYAB, 73 x 60, 1908.

Kübizm akımı, ışığın geçici etkilerini resmeden izlenimcilere ve Fovist'lerin çok renkli resim sanatına karşı çıkar ve Cezanne'nin doğadaki her şeyin geometrik bir biçimle ifade edilebileceği fikrinden etkilenir. Kübizm Picasso'nun 1907'de yapmış olduğu "Avignong'lu Kadınlar" resmi ile başlayıp, (1937) Guernica ile zirveye ulaşır (Lynton 2004:64).

Kübist sanatçılar, Sentetik Kübizm'de resim üzerine kağıt yapıştırılması ile kolaj kullanmaya başlarlar. Resimlerinde farklı etkiler ve dokular yaratmak için; mürekkep ve boyanın yanı sıra gündelik yaşamda sıkça kullanılan kâğıt, tipografik kalıplar, muşamba, teneke, karton, kum ve tahta gibi birçok eşyayı kullanırlar. Tuvallerinde dergi ve gazete kúpürleri, kibrit kutuları, zincir, plastik malzeme, bardak gibi farklı malzemeleri kolaj tekniği uygularken kullanmışlardır (Gombrich, 2004: 575).

George Braque, kolâjın resimlerine maddesel bir nitelik kazandırdığını belirterek sanat anlayışını şöyle dile getirmiştir:

Başlayacağım resmin ne olacağını önceden kesinlikle bilemem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçekte bir başlangıç düşüncesi vardır. Fakat bu yalnız bir hareket noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç noktasından geriye olabildiğince az şey kalmalıdır. Tüm resim için bence önemli olan yeni olanakları verimli yapmaktır. Kendimi ne zaman tutkularıma kaptırırsam, ancak o zaman en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben bir objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum. Gerçekte resimde renk yoktur, salt ilişkiler vardır (Yılmaz, 2015: 185).



Resim 28. George Braque, Gitar, Kolaj tekniği, 1913.

Kübistlerin amacı gerçeği tamamen özgün bir biçimde resim sanatına sokmaktır. Kübistler bunu hem gerçek ile ilişkilerini yitirmediklerini göstermek, hem de resimde ayrıcalık tanınan madde diye bir şey olmadığını, bir tablonun herhangi bir obje ya da form ile yapılabileceğini göstermek için yapmışlardır (Albrightknox, 2018:2).

Kübistlere göre önemli olan biçimlerin tutarlı bir kompozisyon oluşturmasıdır. Açıklık kaygısıyla, yapısal çizgileri iyice azaltırlar ve kompozisyonlarına, hemen belirli bir nesneyi akla getiren resmedilmiş biçimleri eklerler: örneğin, bir merdiveni belirtmek için basamak ve korkulukları, anatomi için parmak ve kıvrımları, objeler için ise ana detaylarını çizmekle yetinirler. Kübizm, ayrı ayrı yerlerde geçen şeylerin birlikte ve aynı zamanda cereyan ettiğini tasavvur ve tasvir etmek düşüncesi ile karışıklıktan hoşlanma zevkinin birleştirilerek Sanat felsefesinde ifade edilmesi esasına dayanır (Lynton, 2004: 62).



Resim 29. Pablo Picasso “Guernica”, TUYAB, 3.49X7.77, 1937, Madrid Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi.

2.2. ASAMBLAJ

Kolaj tekniklerinden olan asamblaj doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmış, teriminin orjinal ismi ‘assemblage’ dan aldığı gösterilmiştir. Asamblaj terimi ilk defa Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler bu terimin, iki boyutlu olan kolajdan ayrı olarak sadece üç boyutlu nesnelere için kullanılması gerektiğini ifade etseler de konuda ulaşılmış bir fikir birliği yoktur. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenebilir (Wikipedia, 2019: 3).



Resim 30. Jean Dubuffet, 71 X 94, 1978.

Peter Blake'in 1962 de kurguladığı "oyuncak mağazası", adlı çalışması ile 1950 lerin sonlarında İngiltere'ye gelen Jean (kot pantolon) ve Elvis'in müziği gibi popüler kültürün etkilerini biraraya getirdiği görülmektedir (Blake, 2019: 75).



Resim 31. Peter Blake, "The Toy Shop", 157x194x34, Assemblage ,1962.

2.3. READY-MADE (HAZIR NESNE)

Burada sözkonusu olan 'Hazır Nesne', sanat tarihi içerisinde Dadaist bir tavır olan 'Ready Made' olarak ele alınsa da nesnenin sözcük anlamı üzerinden bir tanımlamaya gidilmesinde yarar vardır. Sözcük anlamı olarak nesne, "belli bir hacmi, ağırlığı, biçimi olan cansız şey'dir" (tdk.gov.tr, 12.05.2018). Dilbilgisi bakımından nesne, öznenin eyleminden direkt etkilenen ögedir. Felsefe Terimleri Sözlüğü incelendiğinde ise tanımlar şu şekildedir;

1- (Genellikle) Karşımızda bulunan şey. 2- Öznenin bağımlaşık kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey: a- Kendisine yönelinen, düşünülen, tasarlanan nesne, kendisine yönelen bir edim olmadan var olmayan şey; bilinçte düşünme

nesnesi (konu) olarak düşünme olayının karşısında bulunan şey; düşüncel (ideal) nesne. b- Özne ediminden, bilinçten bağımsız olan gerçek (real) nesne; gerçeklik olarak dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey (Akarsu, 1998: 148).

Dada, ilk olarak 1916 yılında Zürih’te Kabare Voltaire’ de bir grup sanatçı ve aydın tarafından kurulmuş ve ismini Fransızca ‘tahta at’ sözcüğünden almıştır. Sanatçılar teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto ederler. Dadaizm tüm geleneklere, otoriteye, burjuva değerlerine, hatta sanata ve sanatçıya karşıdır. Bu akımın sanatçıları alışlagelmiş resim tekniklerini bırakarak gündelik hayatta kullanılan kâğıt, ağaç gibi eşyaları birbirleri ile birleştirerek kurgulanmış eserler ortaya koymuşlardır.

Dadaizm’in en önemli sanatçılarından biri olan Marcel Duchamp sanat yapıtı ile gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamış ve araştırmacı, geleneksel karşıtı, yerleşik kalıpları kabul etmeyen, deneysel ürünler üreterek, makinelerin devingenliğiyle, matematiksel ölçümlerle, zaman - mekân hesaplamalarına dayalı kişisel bir sistem geliştirmiştir (Batur, 2007: 322).

İnsanlığı karamsarlığa, karmaşıklığa, ümitsizliğe iten I. ve II. Dünya Savaşları, savaşın ortaya koyduğu vahşet, insanlığın içinde bulunduğu yozluk ve değersizleşme akımının en önemli nedenleridir (Krausse, 2005: 99). Sanatçılar eserlerinde kolaj ve fotomontaj gibi farklı teknikleri kullanırlar. Resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanları ve etiketlerden kestikleri fotoğrafları yeni bir düzenlemeyle yapıştırarak birbirleriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar oluşturan bağlantılar kurmuşlardır. Bu düzenlemeleri genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler olmuştur (Batur, 2007: 303).

Duchamp tarafından ilk kez olarak ortaya koyulan Ready-Made kavramı, sanatın ne olduğu konusundaki geleneksel kabullere meydan okumuştur. Duchamp sanatın, izleyicinin bilincinde var olduğuna inanır, herhangi bir nesnenin sanatsal karşılığını üretmek yerine, nesnenin kendisini sergileyerek bir sanat yapıtı yaratılabileceğini savunmuştur. Bunun en çarpıcı örneği, 1917 yılında Paris’te düzenlenen bir sergiye Richard Mutt adıyla “Çeşme” adlı yontuyu göndermesidir. Aslında bu eser bir “pisuar”dan başka bir şey değildir. Büyük tartışmalar sonucunda eser sergilense de

esrarengiz bir şekilde ortadan yok edilir. Duchamp'ın, pisuar'ın malzemesini kendi elleriyle yapmış veya yapmamış olmasının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan onu seçmiş olmasıdır. Gündelik hayattan bir malzemeyi kullanarak ona yeni bir bakış açısı ya da başlık altında kullanım değerini dışında sergilemiştir. Bu olay 20.yüzyılın özellikle ikinci yarısındaki sanatsal tavırların, sözgelimi Kavramsal Sanat, Minimalist Sanat ve Pop Art'ın gelişimini etkilemiştir (Lynton, 2004: 132).



Resim 32. Marcel Duchamp, “çeşme”, Seramik, glazed ceramic, 61x36x48, 1917.

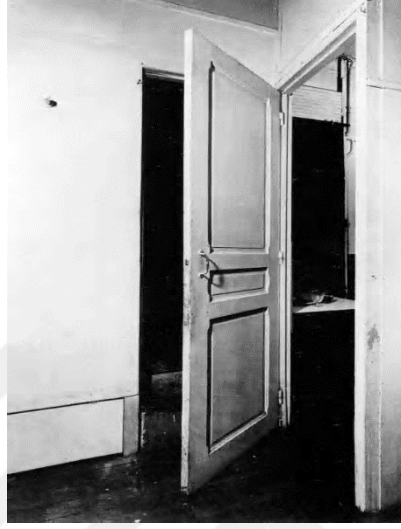
Duchamp, 20 yıl gizlilikle yürüttüğü “Etant Donnesé adlı çalışmasında kapıyı eser nesnesi olarak kullanmıştır. İzleyeni kapalı bir form karşılar, kapının kapalı olması daimi bir merakı uyandırmaktadır. Kapı üzerinde bulunan iki delik merak duygusu uyandırmakla birlikte bakma eyleminin oluşmasını da sağlar.



Resim 33. Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1966, Philadelphia Sanat Müzesi.

Duchamp'ın “Kapı:11 Rue Larrey Sokağı”, adlı çalışmasında alışılmışın dışında

farklı olarak yorumlanan kapı, iki odaya ait kapının tam anlamıyla bağımsız olmadığını sorgulamıştır. Yan yana olan odalar arasında daimi yön değiştirip hareket halinde olan kapı nesnesidir. Görünen ve görünmeyen yönler arasında karşıtlık oluşturan kapı formu, gerçek işlevine hizmet etmekten ziyade sanatçının kurguladığı bir kavramı sorgularken, gerçeküstü bir geçit olarak düşünülmüştür.



Resim 34. Marcel Duchamp, “Kapı-11 Rue Larrey Sokağı”, 1927.

Kavramsal sanatçı, Joseph Kosuth nesnenin temsilinin, nesnenin kendisiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, nesneye yüklenecek anlam çeşitliliğini, sanat eserinde dil ve anlam ilişkisini “dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını, dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır (Nancy, 2008: 57).



Resim 35. Joseph Kosuth, “One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı)”, 220x400, 1965.

Kosuth, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır- nesneyle, (ready-made) sanatın yönünü değiştirmesi ve hazır-nesnenin iletteği 'şey'lerle, sanatın yeni bir anlam ve yeni bir dil kazandığını düşünmüş, Duchamp'tan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesi zorunlu" görmüştür (Antmen, 2010: 21).

Sanatsal bir malzeme olarak hazır nesne, resim sanatında zaman zaman sanatçılar tarafından kullanılmış, döneme ve sanat anlayışına göre temsil edilmiştir. Gerçek yaşama ait kalıcı izler taşıyan ve çok yönlü anlamları içine alan özelliği ile dikkat çekicidir.

80'lerde Graffiti ve Yeni imgecilik hareketinin şekillenmesinde Amerikan sanatında önemli bir yere sahip olan Jean Michel Basquiat, kapı yüzeylerinde soyutladığı figür ve nesnelere bir arada kullanarak, imgesel bir tavır oluşturmaktadır. Kentlerin duvar ve kapı yüzeylerine kendi sanatını yansıtırken, sergilediği bu tavır yüzey olarak kapı seçmesinde etkili olmuştur.

Basquiat, yüzey olarak ele aldığı üç kapı yüzeyini birleştirerek eserinde bütünlük etkisi katmıştır, her kapı yüzeyi farklı boyutlarda, farklı imgelerle ve farklı renklerle gösterilmiştir. Kapı formlarının biri dini mimariyi ve inanışı temsil eden Haç simgesini kullanmıştır.

Orta yüzey üzerinde karalanmış yazılar kararsız insanları temsil etmektedir. Son kapıda ise soyut bir figür korkuyu ifade eden karanlığı karşılayan imgeler ile gösterilmiştir. Sanatçı, ele aldığı bu üç kapı formunda, inancı, kararsızlığı ve korkuyu içeren anlamlar vurgulamıştır.



Resim 36. Jean Michel Basquiat, "Gravestone", Kapı paneli, 140x175x56, 1987.

Basquiat'ın, 1982'lerde evrensel müze ve koleksiyonerler tarafından kabul edilmesi, kısa sanat döneminde hızla üretirken, uluslararası bir sanat yıldızı olmayı başardığı görülmektedir. Dışavurumcu bakış açısıyla, iki kanatlı bir kapı yüzeyine vurguladığı, ticari başarısının yanı sıra, siyah kimliğinin duygusal olarak karmaşık, acı çeken temsilini vurguladığı görülmektedir. Basquiat, siyahilerin haklarını savunan aktivist, John Carlos'a saygı duyarken çalışmalarını "SOAF" imzası ile kimliklemiştir (Sotheby's, 2019: 42).



Resim 37. Jean-Michel Basquiat, “İSİMSİZ”, Ahşap kapı üzerine akrilik, iki taraflı
77 3/8 x 23 7/8 x 5 7/8 inç 196,5 x 60,5 x 15 cm, 1960 – 1988.

Gavin Turk “Ajar (Beyaz)” isimli çalışmasında herhangi bir yapıya ait bir kapıyı sonsuz bir mekân içerisinde ele almıştır. Boyası soyulan ve dökülen kapı, eskimişlik hissi uyandırmaktadır. İzleyicinin bakış açısına göre şekillenen kapı, herhangi bir yönden bakıldığında, izleyicinin baktığı yöne doğru açılır veya kapanır durumdadır. Algılama durumuna göre çalışma anlam kazanmaktadır.

Burada kapı formu sonsuzluk ve hiçlik kavramlarını temsil etmektedir. Sanatçı tarafından alışlagelmiş bir mekân içerisine yerleştirilen kapı formu algısına göre yeniden düzenlenmiştir. Sanatçı bu nesneyle kavramsal açıdan yaklaşmış ve kavramları sorgulamıştır (Turk, 2019: 13-80).



Resim 38. Gavin Turk, “Ajar, Boyalı Bronz, 215,7x90,888x68, 2011.

Milano'daki Fondazione Prada'nın perili evi Robert Gober tarafından kurgulanan enstalasyonu olan “Köşe Kapı ve Kapı Kasası” adlı eseri gündelik ve sıradan formlardan oluşmaktadır. Mimari öğelere yer veren Gober, kapı formunu gerçek görüntüsünden uzaklaştırarak izleyiciye tanıdık gelen formları farklı olarak yorumlamıştır. Odanın köşesine konumlandırıldığı kapı formu odanın içerisine yer verdiği kapı kasası arasında ise iç büke olarak ele almıştır. Gober, burada biçim olarak algıda zıtlığı ve bütünlüğü sorgulamıştır.

Çalışmada kapı çerçevesini ve kapı kasasını birbirinden bağımsız şekilde ele alarak terkedilmiş hissini temsil etmiştir.



Resim 39. Robert Gober, “Köşe Kapı ve Kapı Kasası”, 2014-15, Prada Milano.

Robert Gober “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi” isimli çalışmasında izleyiciyi ahşap bir kapı karşılamaktadır. Oda içerisinde yalnızca kapı kasası bulunmaktadır. Sanatçı odanın dış kısmında kapı çerçevesini kullanırken, odanın iç kısmında ise kapının kasasını kullanarak zıtlık olgusunu vurgulamıştır. Sanatçı, kendi elleriyle özenle yaptığı eseri, hazır nesne hissi vermektedir. Gober, seçtiği kapı formu ile duygusal ve fiziksel olanı yansıtarak, yokluk temasını vurgulamıştır. Kapı formunu alışlagelmişin dışında kullan sanatçı, biçimleri gerçeküstü biçimde ifade etmiştir.



Resim 40. Robert Gober, “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi”, 1987.

Davis Birks’in “Kırmızı” isimli sergisindeki eserlerden biri olan “What ou Wish” isimli eseri, diğer incelenen kapıların boyutundan farklıdır. Küçük ebatlı kapı formuna basamakla ulaşılmaktadır. Kapı tam olarak açılmamış ve kapı aralığında göz alıcı bir ışık süzülmemektedir. Kapı arasında ki ışığın ne olduğu olgusu izleyicide merak duygusunu uyanadurmaktadır. Kapı ardındaki ışığın izleyicide beklentisinin karşılı olarak betimlenmiştir.

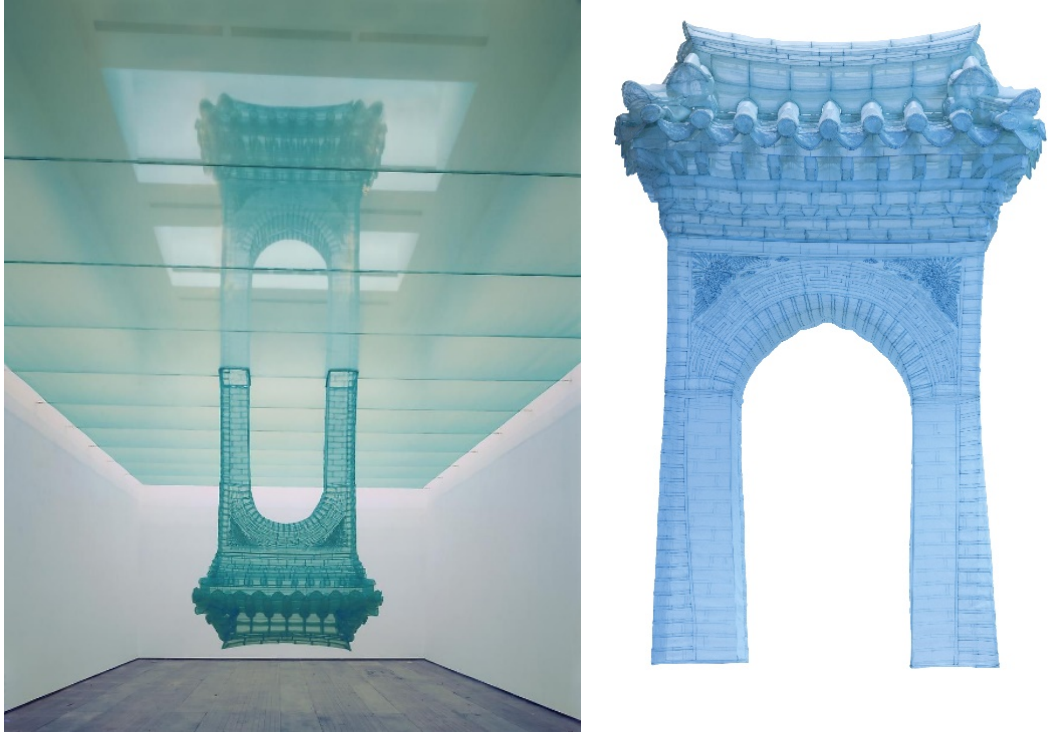


Resim 41. Davis Birks, “What You Wish”, Ahşap Neon ışık, 96x80x48, 2010.

1991’de Kore de doğan Suh, Üç boyutlu modelleme ve haritalama teknolojileriyle birlikte geleneksel Kore dikiş tekniklerini kullanarak, “bavul evleri” olarak adlandırdığı tasarımlarını oluşturduğu görülmektedir. Hafif ve taşınabilir, olmaları nedenleri ile her

yere kurulabilir olduğu ifade edilmiştir. Suh, çalışmalarını, bir iç mekânın tanıdıklığını, idealize ederek bu alanlarda, bugünün küresel toplumunda ev kimliğinin nasıl sürekli gelişen kavramlar olduğunu ve benlik, köken hakkındaki fikirleri üretmek, kültür, gelenek, göç ve yer değiştirmenin önemini vurguladığı görölmektedir (Maupin, 2019: 7).

Kurguladığı kapı çalışmalarında, Kapının düz anlamı ile iç ve dış mekân ilişkisini oluşturan bir eleman iken, burada Suh iç-dış ayrımını ortadan kaldırarak belirsizlik yaratmaya çalışmıştır. Detaylarda vermeye çalıştığı gerçekliği, mekân kavramında kaybederek vurguyu “kapı” olgusuna çekmeye ve izleyicinin yorumuna bırakmıştır. Enstalasyonu deneyimleyen izleyicinin derin düşüncelere dalabilmesi için bir meditasyon alanı olarak ifade etmektedir (Caruso, 2008: 1).



Resim 42. Do Ho Suh, “Gate” seul de çocukluğunun geçtiği evin kapısı, İpek ve paslanmaz çelik 326,5x211,5x100, 2016.

Do Ho Suh, farklı malzemeleri bir arada kullanarak, fiziksel alan, yer değiştirme, hafıza, bireysellik ve sorunlarıyla yüz yüze gelen çizimler, filmler ve heykel çalışmaları

ortaya koymuştur. Mekanın hem fiziksel hem de metaforik formlarında uygulanabilir olduğunu vurgulayarak, vücudun bu alanla nasıl ilişkili olduğunu, ve bu alanla nasıl etkileşime bulunduğunu sorguladığı görülmektedir (Do Ho Suh, 2019: 2. paragraf).

Kore, New York ve Londra'daki evine gönderme yaparak çeşitli alanlar doğrultusunda stüdyo, koridor ve daireler üzerine yönlendirdiği izlenmektedir. Ziyareçiler yapılan uygulamaların içerinden geçiş yaparken coğrafi ve kültürel sınırları aşan yaşamlardan etkilenir (Suh, 2018: 81).



Resim 43. Do Ho Suh. Victoria Miro Galerisi, Londra, 2017.

Suh'un çalışmaları incelendiğinde, önyargı ve meydan okumadan ziyade, yaşamınızda kalıtsal değerler katan unsurların yeniden değerlendirilmesi gerektiğini, aynı zamanda renklerin duyular üzerindeki etkisini de kullanarak, duygulara farklı renk kompozisyonları ile göndermelerde bulunduğu görülmektedir. (Anthropologist. 2019:6).

Do Ho Suh çalışmalarını üretirken hem yapının fiziksel yapısını hem de içinde gizli olan yaşanmışlıkları ve kimlikleri ve bu kimliklerin kültür alışverişlerini bir birleri ile olan ilişkilerinden yola çıkmıştır. Çalıştığı kompozisyonlar örnek aldığı yapının bire bir ölçülerindedir (Suh, 2018: 980).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BURHAN UYGUR VE BURHAN DOĞANÇAY BAĞLAMINDA HAZIR NESNE OLARAK SANATTA KAPI İMGESİ

3.1. BURHAN UYGUR

3.1.1. Burhan Uygur'un Hayatı (d. 1940 Trabzon – ö. 1992 İstanbul)

Burhan Uygur'un yaşamı 1940 yılında Tirebolu'da başlamıştır. Çocukluk ve ilk gençlik yılları, maddi zorluklarla geçmiştir. Çağdaş Türk sanatçılarından olan Uygur resmi yaşamın, sezgilerin, duyguların renk ve çizgilerle ifadesi olarak tanımlamıştır. 1961'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne girmiştir. Akademi'de Nurullah Berk Atölyesi'nde eğitimine başlamıştır. Uygur'un rahat, özgür kişiliği ile Nurullah Berk'in çok disiplinli, çalışma ilkelerine bağlı bir hoca olması nedeniyle birlikte uzun süre çalışmamışlardır. Uygur, resimlerini beğenen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine devam etmiş ve 1969 Şubat döneminde bu atölyeden mezun olmuştur. Çalışmalarında sembolist, expresif anlatımın yanı sıra lirizmde görüldüğü kendine özgü bir uslubu vardır. Figüratif, lekeci, simgeci, şiirsel, çizgici, fantastik ifade biçimlerini sanatında kullanmıştır. 1965'te, Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği yılın genç ressamı yarışmasında, ödülü Oya Katoğlu ile paylaşmıştır. Sanatçı, askerlik görevi nedeniyle Gelibolu'ya gitmiş, bu sırada Gelibolu'da yaşayan, göçmen bir ailenin kızı olan eşi Vesile Hanım ile tanışmıştır. Eşi, bu dönemleri şu şekilde ifade etmiştir:

Benim ailem Romanya'dan gelmiş ve Gelibolu taraflarında Kuru köy'e yerleşmişler. Biz Burhan'la 1969 da tanıştık. Orada askerliğini yapıyordu. Köyde Deli Teğmen derlerdi Burhan'a. Bana da Sarıkız derlerdi zaten. Bizim oralarda suyu Çeşme denilen uzak bir yerden almak gerekirdi. Ben işte böyle oraya giderken, o hep beni izlermiş. Yine böyle bir gün yanıma gelip ismimi sordu. E bende tersledim tabi köy yerinde. Ama bir yandan da istiyordum. Tanıştık. 8-9 ay öyle platonik geliştirdi. Aileme söylediler kesinlikle onay vermediler.

Malum hem Deli Teğmen hem de ressam. Ama oldu sonra, evlendik. 1970-71' de Tekirdağ' da öğretmenlik yaptı. Yapamayacağını anladı ve bıraktı. Gerçekten istediği şeye yöneldi. Yani resme...(Milliyet, 2018: 1).

Burhan Uygur, 1970'te Salzburg Yaz Akademisi'nde çalışmış ve Hollanda'da bir sokak sergisi açmıştır. Bir süre Tekirdağ Lisesi'nde öğretmenlik yapan sanatçı, 1975'te

öğretmenlikten ayrılarak, serbest çalışmaya başlamıştır. 70'li yılları 80'li yıllara bağlayan süreç içinde birçok değerli esere imza atan Uygur, bunları pek çok saygın ödülle taçlandırmıştır. Aldığı bazı ödüller: 1976 Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında Arkeoloji Müzesi'nin düzenlediği yarışma sonucu Resim Heykel Müzesi'nin açık hava sergisinde bir ödül ve mansiyon, 1977'de Sedat Simavi Vakfı Güzel Sanatlar Dalı Ödülü, 1983 Abdi İpekçi Barış ve Dostluk Derneği mansiyonudur.



Resim 44. Burhan Uygur, Hayal Köşkün Sakinleri, Karton Üzerine Akrilik, 59x34.

Bülent Tiryakioğlu, Can Yücel ve Kaya Özsezgin Burhan Uygur'un en yakın dostları olarak bilinir. Çoğunlukla uzun sohbetler eşliğinde bir araya gelip hayatı paylaşmışlardır. Bu dostlukları hem Burhan Uygur'un resimlerinde, hem de Can Yücel'in şiirlerinde ölümsüzleşmiş; Kaya Özsezgin'in yazılarında da ifade bulmuştur.

1950'lerde Türkiye'de, soyut resimdeki gelişmelerle, Türk resminde figüratif eğilimler ivme kaybetmiş olsa da, Burhan Uygur'un da aktif bir sanatçı olarak sanat ortamında kendini gösterdiği 1960'larda yeniden figüratif resme yönelme süreci yaşanmıştır (Yılmaz, 2016: 32).

Neşet Günal, Cihat Burak, Nedim Günsür, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi figüratif alana yönelmiş sanatçılarla; Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim gibi soyut alanda daha çok söz sahibi olan sanatçılar, temelde zıt ya da karşıt eğilimler içinde sayılmamıştır (Tansuğ, 1999: 286).



Resim 45. Burhan Uygur, 1992, Kağıt Üzerine Karşık Teknik 32x49.

1980'lerde sanat ortamı canlanırken Ankara ve İstanbul'daki galerilerin en çok aradıkları isimlerden biri olmuştur Burhan Uygur. Sanat Çevresi'nin 1986 yılı Ocak sayısında I. Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne katılımı ile ilgili ankette otuz bir sanat yazarı, eleştirmen ve galericiden on beş ressam seçmesi istenmiş; Burhan Uygur on dokuzunun listesinde yer alarak ilk sıraya yerleşmiştir.

Burhan Uygur, 1989 yılında beyin kanaması geçirdikten sonra kendine gelir gelmez, boya ve kağıt istediğini işaretlerle ifade etmiştir. Bu durum; resimle iç içe yaşayan sürekli bir şeyler çizme ve yazma isteğinde olan birçok ressam gibi, onun için de resmin ne denli önemli ve hayatının vazgeçilmezi olduğunu gösterir. Türk Resim Sanatı'nda önemli bir iz bırakan sanatçı, kuşağındaki ve sonraki kuşaklardaki pek çok ressamı etkilemiş ve bir ekol olmuştur (Uygur, 2018: 1).

3.2.1. Burhan Uygur Sanatı

Uygur'un hocası Bedri Rahmi'nin saptamaları şu yöndedir." Peki nedir bu genç ressamın özelliği diye sorarsanız, 'Beyazı Burhan kadar güzel kullanan ressam çok az tanırım', derim, Burhan da gördüğüm beyaz tadını, kendini dünyaya kabul ettirmiş ressamalarda gördüm. Mesela bir Bonnard, bir Matisse de. Bu ifadeler ışığında Uygur beyazın ustası dememiz yerinde olacaktır" (Eyüboğlu, 2000: 6).

Burhan Uygur, resimlerini çok çeşitli yüzeylere uygulamıştır. Tuval resmi dışında; karton, kâğıt, papirüs, sunta, ahşap, sandık, duralit, seramik, taş, tabak, kapı gibi yüzeyleri, ifadesini zemin olarak kullanmıştır. Malzeme seçimlerinin çok çeşitlilik göstermesi Uygur'un yaşamsal unsurlar ile etkileşiminin hayatla ne kadar iç içe olduğunun bir göstergesidir. Uygur için kendini ifade ettiği duygularını aktardığı yüzeyin önemi yoktur. Çünkü alan sınırı gözetmemektedir. Biçimler, Uygur için her yüzeyde farklı anlamlar kazanırlar. Plastik, ahşap, porselen... Kullandığı yüzeyin formu ve dokusu doğrultusunda şekillenen ifadeler izleyiciyi de sanatçının masalsı dünyasında götürür (Özsezgin, 2000: 12).

3.2.1.1. Burhan Uygur Köşk Kapısı

Burhan Uygur'un belki de en çok bilinen eseri, bitpazarından aldığı, 100 yıllık eski köşk kapısı üzerine yaptığı çalışmadır. İşlevselliğini yitirmiş kapı, resimlerle bambaşka bir anlam kazanmıştır. Kapı formunun oyma çıkıntıları haricinde her bölüm kompozisyona zemin olarak değerlendirilmiştir.

Kapı, yüzeyinde görülen masalsı dünya aynı zamanda kapının açılmasıyla da devam edecek hissi vermektedir. Her bölümünde, figürlerin zemininde kullanılan renkler farklılık göstermektedir. Kapı Yüzeyi incelendiğinde, İstanbul'un eski ve yeni dönemini karşılayan kompozisyonlarını kapsadığı görülmektedir. Bu görüntülerinden olan; dansöz, simitçi, Hacivat ve Karagöz, fal bakan kadın, anne ve çocuğu, masa başında müzik çalanlar, lunaparkta eğlenenler, martılar, balıklar gibi figürlerin yanı sıra Kızkulesi, deniz ve adalar, bir cami silueti, antika bir soba, gramofon, balkon korkuluklarında duran saksılar ve bir kedinin oturduğu teras, ressamın üslubuyla şiirsel bir ruha bürünür.



Resim 46. Burhan Uygur, “Kapı”, 1987-1989 Eski Ahşap Kapı Üzerine Karışık Teknik
260x180cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Sanatçının çevresinde gördüğü, düşünde yaşattığı ve anılarından çekip çıkardığı bu görüntülerdeki figürler yerçekimsiz bir ortamda uçar ve boşlukta yüzerler. Parçalanmış bölümlerdeki çeşitlilik, renk, leke ve düzendeki biçimsel ustalık bütünde etkileyici bir görünüme ulaşır. Kapının izleyiciyi içine çağırdığı masalsi dünya, her bir bölümünde farklı sahnelere davet etmektedir.

Burhan Uygur resimlerinde dış görünüşün ötesine geçerek, insanın içinde saklı olan acıları, beklentileri, hayal kırıklıklarını, özlemleri ifade eder.

Gerçeklikle, dünyanın nesnel durumlarıyla sadece düşünsel anlamda bağ kurar. O kendi gerçekliğini, kendi formunu yaratarak yüzeye aktarır. “Gerçek duyarlılık doğayı ve canlı varlıkları şiirin ve müziğin kavrayıcı etkisine açık bir yürekle sezinlemeyi gerektirir. Burhan Uygur da içinde yaşanılan çevrenin açtığı görkemli kapılardan içeri süzülürken gizlerini birbiri ardına açtığını fark etmişti” (Özsezgin, 2000: 3).

Burhan Uygur’un çalışmaları incelendiğinde geniş renk blokları lirik anlatımlar figüratif soyutlamalar ile Anadolu kültürünün günlük yaşamları, kültürel varlıkları, Anadolu efsanelerini içeren ikonlar ile zenginleştirilmiş olduğu görülmektedir. Renk uygulamaları bakımından fovist etkiler göstermesi, fov renk kuramları incelendiğinde ise benzerlikler derecesinde Matisse’in renk anlayışı örtüştüğü görülmektedir. Apılat renk uygulamaları çığ ve vahşi renk kullanımları, Chagall ve Matisse ile ilişkilendirilirken Türk sanatında da Fikret Mualla’nın renk sorgulamaları ile örtüştürülebilir.

Fov sanatı adını ünlü eleştirmen Vauxcelles’den alır. Sergi salonunda Rönesans üstadı Donatello’nun bir büstü etrafında onu çevreleyen şaşırtıcı ve ürkütücü eserleri bir arada gören eleştirmen, bu çalışmaları Fransızca "Les Fauves" kelimesi ile tanımlamıştır. Ayrıca bu sergi üzerine bir yazısında “vahşilerin arasında Donatello” olarak tanımlamıştır. Böylelikle akımın ismini de belirlemiştir. Tuvallerdeki şiddet, alışılmamış vahşilik, akademik disiplinin oldukça uzağındaki tavrı en iyi anlatan bir sözcük olmuştur.

Fovist sanatta, geleneksel resim ve heykel kuramlarının reddi esastır ve modern kavramların temelleri atılmıştır. Perspektif hissi, ışık- gölge, modle ve kontür bırakılmıştır. Sanatçılar üç boyut hissi yaratmak için mekânı geleneksel kurallar ve perspektif ile değil, renklerin dinamik dağılımıyla yaratmıştır; ışık ve espas renk değişimleri ile gösterilmiştir. Fovlara göre iki boyutlu yüzeysel bir anlatım betimlemek için yeterlidir. Fovist eserlerde görsellik sarsıcıdır ve resimlerde kuralları yıkan kompozisyonlar kurulmuştur. (Richard, 1999: 25).



Resim 47. Henri Matisse, “Muzik ve Dans”, 2,60x3,90, Hermitage Museum, St. Petersburg, 1910.

Nesnelerin rengi inkar edilmiştir. Ressam objeyi ne şekilde resmetmek istiyorsa o renk boyamıştır. Renk kullanımındaki coşku sanat tarihinde bir ilktir ve o güne dek olan tüm kullanımların üzerindedir. Cesur fırça darbeleriyle, sert vuruşlar hakimdir. Renk yüzey oluşturur.

Fovizmin sanatçılarının üslupları bir tek cümle ile özetlenememiştir. Bunun nedenleri arasında güçlü çıkış noktaları etkindir. Sanatçılar harekete kendi dinamikleri ile yeni diller ekleyerek geliştirmişlerdir. Fovist ressamlar iki veya üç kişi birlikte, yaz boyunca veya seyahatlerde, sanatsal bakış açılarını birbirleriyle paylaşarak çalışmışlardır. Bu şekilde gelişen akım kendi içinde güçlenmiştir.

Yabanî, vahşi bir tarzı çalışmalarında gördüğümüz sanatçılar, sadece içgüdüleriyle hareket etmiş değillerdir. Akademik eğitim almıştır pek çoğu, klasik resmi de incelemiştir. Albert Marquet ile Matisse Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda birlikte olmuşlardır, yine Charles Camoin ve Henri Manguin de aynı okulda öğrenim görmüştür. Jean Puy, Julian Akademisi’nde eğitim almıştır. Sanatçılar Gustave Moreau’nun dönemin avangard arayışları içinde olan başkaldırı merkezi atölyesinde bir araya gelmişlerdir (İpşiroğlu, 2009: 11).



Resim 48. Henri Matisse, “The Desert: Harmony in Red”, 180x220, Hermitage Museum, St. Petersburg, 1908.

Fovların 1905'de öne sürdükleri sonuçlar yavaş yavaş olgunlaştı. Matisse'in çevresindeki grup hiçbir biçimde bir okul değildi ve bağlayıcı bir estetik programı geliştirmede. Tam tersine her sanatçıdan kendi bireyselliğini dışavurması beklendi. Onların başlıca amacı, akademik ve empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktı.

Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan, "ruhsal bir güven sağlayacak" ve "ruhu okşayacak" bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu. Birinci durum, biçimsel yöntemlerin ussal olgunluğunu hatırlatırken, ikincisi içgüdülere dayalı yaratıcılığı temel alıyordu” (Richard, 1999: 26).

Fovist ressamların esin kaynakları doğa manzaraları, gündelik yaşam içerisindeki insanların hayatı, nesnelere ve portre olmuştur. Peyzaj, ölü doğa ve figür sanatçıların resmettikleri konularıydı fakat teknik açıdan empresyonizm ve puantilizm sanat akımlarının yansımaları görülmüştür. Klasik anlamda ışık, uzaklık, derinlik yapıtta sadece renkle anlatım bulurdu ve bu bağlamda en temel plastik elemanlar resimden çıkarılmıştır.

Empresyonistlerin pastel ve sönük olan paletleri, fovist ressamalarda parlaklaşmış, yine empresyonizm ve puantilizmin küçük fırça darbeleri fovizimde yerini, geniş ve tek defada sürülen renk lekelerine dönüşmüştür. Düşünce bu noktada empresyonistler gibi doğaya öykünmek ve göz yanılması yakalamak değil, tam aksine sübjektif duygular ile

yeni algılama yolunu ortaya çıkarmaktır. Sanatçılar artık bir manzaranın güzelliğinin yakalanması ve aktarılması çabasını garip bulmakta ve kişisel dünyalarında bu tarz çabaları gerçek olarak kabul etmemektedir. Gözlemin yerini artık hayalgücünün alması gerektiğine inanmışlardır.

Fovizmde Neo-Empresyonistlerin arı renkleri, Gauguin'in düz planları ile Van Gogh'un yüksek anlatısı ilham verici olmuştur. Böylelikle yöntem bulunmuş; tual üzerine, spontane oluşan fırça darbeleri belirginleşerek hareket ve ritim oluşturulmuştur. Nesnelereki kontör, detayların yalınlaştığı hacimsel bir çizgiye dönüşmüştür. Böylelikle çizgiler sadeleşerek konu olan nesneyi öznelletirmişlerdir. Sanatçının aktarımı bu noktada, lokal rengin amacına son verip katışıksız renk ile özgür bir anlatım dili sağlamak oldu. Tabiatın varlığındaki yapısal somut renge muhalif ve bir o kadar etkili özgür renklerin kullanımı ile artık sanatsal gerçekçiliğin yeni söylemi olmuşlardır. Fakat bu denetimsiz heyecanlarla oluşan yöntemler ile sanatçılar bazı eserlerinde çok çoşkulu ve şiddetli uygulamalar yapmışlardır. Böylelikle delicesine bir renk armonisi fovist sanatın karakteristik duruşu oluşmuştur. Ekspresyonizmde, Fovların yaptığı gibi, sanatsal gerçeğe kuşkuyla varmak için duygu belirsizliklerine ve kargaşasına önem vermeyen bir başka seçenek daha vardı (Richard, 1999: 28).

Resimlerde ışıklı alanlar, koyuluklar, uzaklıklar, hava perspektifi, sadece renk değişiklikleri ile gösterilmiştir. Perspektif, koyu, açık, rölyef etkisi, bir yana bırakılmıştır. Fovizm'de politik bir bakış gözlenmez aksine sevinç ve mutluluk hâkimdir. Fovların getirdikleri yenilik, sanata renkli bir perspektiften öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, çoşkunun ifadesi olarak yorumlandığı görülmektedir. Vlaminck' in ifadesiyle fov renk anlayışı kavramsal olarak ortaya koyulmaktadır. "Bir çılgınlığın içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum" diyor, "Gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... Tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü." (İpşiroğlu, 2009: 24-26).

Marquet, gençliğin verdiği bir cüretkarlıkla Matisse’i renklerde en maceracı denemeleri yapma konusunda izlemişti. Matisse gibi o da alışılmadık parlak renkler kullanıyordu. Böylelikle Matisse ve Marquet, 1898 yılına gelindiğinde, doğada gördüklerinden farklı canlı geniş renk alanlarına sahip saf renkleri kullanmaya başlamışlardı (Ruhrberg, 2005: 39).

Fovistler her şeyi katışıksız renklerin düzenlemesiyle anlatmak eğilimindedir. Resmi oluşturan öge, rengin gücüdür. Saf renklerle kaba fırça vuruşlarıyla geniş renk alanları yaratarak, biçimleri geniş kontur çizgileriyle sınırlandırıp en basit ifadelere indirgerler. Resim doğadan, aynanın gösterdiğinden farklıdır. Kontur çizgilerinde çoğunlukla kullanılan renk siyahtır. Siyah renk ışığın yerine kullanılır çünkü siyahın yanında her renk daha parlak görünür (Mazhar, 1973:10). Matisse’ Fovizm bir tek rengi bile feda etmeden hepsinin onurlandırılmasını gerektiğini düşündüğümüz o kısa andır (Crepaldi, 2001: 35) demiştir.

Çizim doğrusallığını terk edildiği bu nokta, dekoratif görünümü güçlendirir. İki boyutlu düzlemler Van gogh ve Gauguin hatırasıdır. Aynı zaman da Fovlar İran minyatürleriyle halılarına ve kuzey Afrika çinilerine merak sarmışlardır (İpşiroğlu, 1993: 30).

Burhan Uygur’un Köşk Kapısı detaylarına bakıldığında Anadolu kültürünün önemli referansları ele aldığı anlarını incelendiği görülmektedir. Kapı formunun sağ üst köşesinde bulunan Gölge Oyunu’nun Türk kültüründe ki karşılığı olan, Karagöz ve Hacivat sahnesi incelenebilir. Hacivat ve karagözün tarihsel süreci incelendiğinde, çeşitli görüşler karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en yaygın olanı Bursa efsanesidir. “Sultan Orhan devrinde (1362), Ulu Camii’nin yapımında demirci ustası Kambur Bali Çelebi (Karagöz) ile duvarcı ustası Halil Hacı İvaz(Hacivat) çalışmaktadır. Şakacı tipler olan ikilinin arasında geçen konuşmalar, diğer işçilerin dikkatlerini çekip, işlerini aksatmalarına sebep olur. Camii inşaatının yavaş ilerlemesine sinirlenen padişah ikisini de idam ettirir” (Ekler, 2008: 4).



Resim 49. Burhan Uygur, Köşk Kapısı Detay Anadolu Folkloru orta oyun Hacivat Karagöz.

Bir süre sonra yaptığı yanlışlığın bilincine varan padişah çok üzülür. Padişahın yol arkadaşı, Şeyh Küşteri, padişahı teselli etmek için beyaz sarığını çıkarıp gerer ve arkasına bir şem'a (ışık) yakar. Ayağından çıkardığı çarıklarıyla, Karagöz ve Hacivat'ın tasvirlerini canlandırıp nükteli konuşmalarını seslendirir. Günümüzde de Karagöz perdesine "Şeyh Küşteri meydanı" denir ve Şeyh Küşteri karagözcülüğün kurucusu kabul edilir (Duyuran, 2000: 24).

Köşk kapısının detayları, Türk resim sanatının öncülerinden olan figüratif soyutlama üzerine eserler ortaya koyan Fikret Mualla ile eşleşebilir. Burhan Uygur da Fikret Mualla gibi yaşadığı anın ressamıdır. Gazete okuyan insanları, müzisyenleri, garsonlarından kağıt oynayanlarıyla her yerde karşımıza çıkacak guvaş boyasıyla, özgün renk seçimleriyle, uygurla benzerlik göstermektedir (Berk, 1976: 13).

Mualla'nın Mekanları oluştururken kullandığı renkler yeri göğü ya da figürün bulunduğu mekanı belirler. Oyun masası adlı resminde mavi bir leke şeklinde beliren masa, figürlerle yeryüzüne sabitlenir. Masa, ve iskambil kartları uygurun köşk kapısı sağ üst bölümdeki maça asını karşılamaktadır. Mualla tarafından figürlerle kenarından hayata yapıştırılmıştır. Oyun masasının büyüklüğü karşısında figürlerin oyunları küçük kalmış artık oyunla başa çıkamayan insanlar oyundan da kurtulamayacak, masaya sonsuza dek orda kalsın diye yapışıp kalıvereceklerdir. Üstelik nasıl ağlandığını unutarak ve hallerinden hiç şikayetçi olmayarak (Ersoy, 1998: 22).



Resim 50. Fikret Mualla, 'Oyun Masası',
Kart Oynayanlar, 1964.



Resim 51. Burhan Uygur, Köşk Kapsı, detay,
sağ üst bölüm, 1989.

Batı sanatının figüratif soyutcularından inceleme yapıldığında Chagall'ın etütleri ve renk anlayışı Burhan Uygur'un renk armonisine yakın etkiler ile benzerlik gösterdiği incelenebilmektedir. Marc Chagall'ın, Ay ışığında ifade edilen figürler Uygur'un köşk kapısında kullandığı figürleri çağrıştırmaktadır.



Resim 52. Burhan Uygur, "Köşk Kapsı",
Sol Üst Bölüm, 1989.



Resim 53. Marc Chagall , 'Eda-Okada'.

Bir ay ışığı altında kutsal bir evlilikle birleşen çiftimizde de aynı öğelerle karşılaşırız nitekim. Yeryüzünün soğuk mavi ışığı altında evlenen çifti ayda yaşayan panlar üfledikleri düğün melodileriyle kutsarken gökyüzü yavaş yavaş ısınmaya ve güller

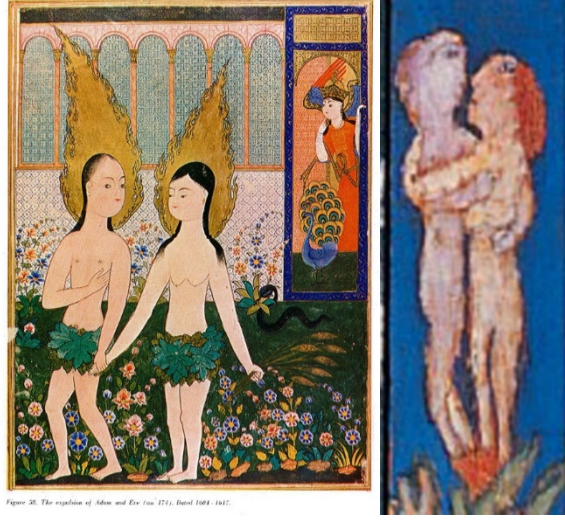
açmaya başlar. Yaşamın her anını gözleyebiliriz. Uygur da bilinçle-bilinçaltı ortak çalışmaktadır sanki. Bir şeye baktığında konuyu ele aldığı kendi içimizden geçen tanımladığımız adlandırarak bilic altına attığımız şeyler Chagall'ın ufkunda gezer. (İpşiroğlu, 2009: 84).

Hepimizin ara ara coşku hali ya da yaratma süreci içindeyken gökyüzünde gördüğü masalsi hayvanları onun resimlerinde bulup kullanması pek de şaşırtıcı değildir.



Resim 54. Marc Chagall, 'Ölü Yunus ve 300 drahme, 1948.

Hem Osmanlı minyatür sanatının renk ve biçimleri figüratif sorgulamaları perspektif ve derinliğin olmaması hiyerarşik sorgulamaları, köşk kapısı ile benzerlikler arasında sayılabilir. Kalender paşanın cennetten kovuluş adlı minyatür etkileri köşk kapısında aynı kompozisyona yakın etkiler olarak inceleyebiliriz. "Arka planda bulunan yılan formu, nefsi, günahı, deri değiştiriyor olması hayatı ve gençliği, renginden dolayı, güç devamlılık ve cinselliği, cennetten kovuluşta sebep olan istek ve arzulara karşılık olarak vurgulandığı görülmektedir" (Olbrich, 1996: 11).



Resim 55. Kalender Paşa, “Adem İle Havva”, cennetten kovuluş, Falname Topkapı Sarayı Müzesi, 1590-1617.

Köşk kapısının detaylarında bulunan tavuk imgesi, Chagall, Türk sanat tarihinde Fikret Mualla ile horoz ve tavuk seramikleriyle ün kazanmış Jale Yılmabaşar benzerliklerini incelemek mümkündür. Bu çalışmalar ışığında, incelediğinde renk, figüratif sorgulamalar ve ifade şekillerinin birbirlerine olan benzerlikleri dikkat çekmektedir.



Resim 56. Burhan Uygur, “Köşk Kapısı Detay” sol üst bölüm 1955.



Resim 57. Chagall, “Alekov Zemphira”, Moonlight, Bale Aleko, 1942.



Resim 58. Fikret Mualla , 'Tokat Tavuğu' , Kağıt üzerine Guaş 27x21, 1955.



Resim 59. Jale Yılmabaşar, "Horoz", çini - seramik, 90x90, 2011.

Burhan Uygur'da Fikret Mualla gibi gördüğünü ve yaşadığını çizmiştir. Yaşamın içinden aldığı malzemeyi, çok pratik el maharetiyle, görsel bir aşamaya ulaştırmış, bir kaç dakika içinde oluşturulmuş izlenimini veren, resimlerinde şaşırtıcı biçimde olgun bir sanatçı eyleminin tüm olanaklarını kullanıyor gibi göstermiştir (Özsezgin, 1977: 17).

3.1.3. Burhan Doğançay'ın Hayatı ve Sanatı (d. 1929 İstanbul – ö. 2013 İstanbul)

Asker ressamından Adil Doğançay ve eşi Hediye Hanım'ın üç çocuğundan ilki olarak 11 Eylül 1929 yılında İstanbul'da dünya'ya gelmiştir. Doğançay ilk resim derslerini dört yaşındayken babası Adil Doğançay'dan alarak çizim yapmaya başlar. Küçük yaşlardan itibaren doğada gezen Doğançay resmin temel bilgilerini babasından almıştır. Ankara'da Lise Eğitimi sırasında, Ankara Halkevi'nde akşam kursları veren ressam Arif Kaptan'dan resim dersleri alır. Yükseköğrenimini Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde yapmıştır (Şenoğlu, 1993:15).

1950 yılında iktisat Doktorası yapmak üzere Paris'e gider Öğrencilik yıllarında suluboya ile yaptığı resimleri Bayan Boutiron'un balıkçı dükkânında sergiler. Tezi için araştırma yapmak üzere Danimarka'ya gitmiş ve aynı yıllarda İsveç, Almanya, İsviçre ve İtalya'yı gezmiştir. Bu yıllarda bir yandan da Paris'te La Chaumiere'de resim derslerine katılır. Daha sonra Cite Universitaire kaldığı Amerikan Evi'ndeki grup sergilerine katılır. Ayrıca bir İngiliz yapımı olan "A Weekend in Paris" adlı filmde Ronald Shiner'in dublörünü yapmıştır (Sönmez, 2001: 86).

1958 yılında Brüksel Dünya Fuarı'nda Türk Pavyonu müdürlüğü ve daha sonra Turizm Genel Müdürlüğü görevlerini yapar. 1959'da Ankara Sanatsevenler Kulübü'nde babasıyla birlikte "Baba-Oğul" sergisi açmıştır. 1959'da Turizm Genel Müdürlüğüne atanmış ve Manila'daki (Filipinler) XIV. Dünya Turizm Konferansı'nda Türkiye ve Ortadoğu'yu temsil etmiştir. 1961 yılında 22. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne beş resmi kabul edilir. 1962'de Türk Turizm ve Enformasyon Ofisine Müdür olarak atanır. 1964'te resmi görevinden istifa ederek, ressam olmaya ve New York'ta yaşamaya karar verir. 1964'te ABD'deki ilk kişisel sergisini New York'ta Ward Eggleston Galerisi'nde açar (Flomenhant, 2001: 81-82).

1969'da Los Angeles'teki Tamarind Taşbaskı Atölyesi bursunu kazanır ve "Duvarlar V" dizisi için 16 taşbaskı gerçekleştirir. 1970'de Doğançay New York'taki Bank Street Atölyesi'nde "Duvarlar 70" dizisi için 16 taşbaskı gerçekleştirir. 1975'de gittiği israil gezisi "Dünya Duvarları" fotoğraf projesinin başlangıcı olur. 1976–1977 yılları arasında isviçre'de yaşar ve Zürih'te Wolfensberger Atölyesi'nde "Duvarlar 75" dizisi için 4 taşbaskı gerçekleştirir (Doğançay, 2005:36).

1972 yılında New York kentindeki Pierre Oteli'nde Bir Macar balosunda tanıştığı Angela Hausmann'la 1978 yılında evlenir. Doğançay resimlerine vereceği adlar üzerine pek düşünmez, resimlere adları eşi Angela verir (Flomenhant, 2001: 83).

1982'de Paris'te Georges Pompidou Merkezi'nde "Dünya Duvarları" fotoğraflarıyla "Les Murs Murmurent" (Fısıldayan Duvarlar) adlı kişisel sergi açar. Aynı yıl Almanya Walkemühle'de, gölge heykeller üzerine denemeler yapar. 1983'te Neuhausen am Rheinfall'da (İsviçre) Alusuisse'in Araştırma ve Geliştirme Merkezi'nde ilk Alucobond Gölge Heykelleri'ni üretir. Aynı zamanda Aubusson'daki (Fransa) Raymond Picaud Atölyesi, resimlerinden bazılarını duvar halısı olarak dokumak üzere Doğançay'ı davet eder. Aynı yıl Ev & Ofis Dergisi tarafından Yılın Ressamı seçilir. 1984'te Enka Sanat ve Bilim Ödülü'nü kazanır (Doğançay, 2005:19-20).

1984–1986 yılları arasında New York Manhattan'da inşa halindeki gökdelenleri fotoğraflar. 1986'da Ankara "1.Uluslararası Asya-Avrupa" Sanat Bienali'ne katılır. 1987'de 1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sergileri'ne katılır. 1989'da Valparaiso'daki (şili) IX. Uluslararası Sanat Bienali'ne katılır. 1992'de Rusya Kültür Bakanlığı'nın davetlisi olarak St. Petersburg'daki Rus Devlet Müzesi'nde "Duvarlar ve Kapılar 1990–

1991" adlı kişisel sergisini açar, bu sergi ile Rus Devlet Müzesi'nde kişisel sergi açan ilk Batılı ressam unvanını alır; ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından Takdir Madalyası'yla onurlandırılır. 1993 yılında Aubusson duvar halılarında biri Aubusson Belediye Başkanı'nın ofisine asılmak üzere satın alınır. 1995'te T.C. Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü madalya ve rozetiyle onurlandırılır. Antik & Dekor dergisi tarafından Yılın Ressamı Ödülü'nü alır. 1998'de New York Kenti'nin 100. Yıl kutlamaları çerçevesinde, JFK Uluslararası Havaalanı Doğançay'ın büyük boyutlu Brooklyn Köprüsü fotoğraflarını sergiler. Bu projeden sonra 1986'da onarılan Brooklyn Köprüsü'nün fotoğraflarını çeker. 1999 yılında bu fotoğraflar "Bridge of Dreams" adıyla bir kitapta bir araya getirilir. Kitap Brooklyn Halk Kütüphanesi'nde tanıtıldıktan sonra, Brooklyn Tarih Derneği'nde, New York Kenti Müzesinde ve Barnes & Noble kitapevlerinde imza günleri düzenlenir. 1999 yılında İstanbul'da bir atölye kurmak için Beyoğlu'nda bir bina satın alır. 2004 yılında bu bina Doğançay Müzesi olarak halka açılır (Doğançay, 2001:14-17).

3.1.4. Burhan Doğançay'ın Sanatı

Doğançay'ın sanatının konusu, New York'a ilk geldiği günlerden itibaren dikkatini çeken duvarlardır. Doğançay'ı etkileyen; yağmur, rüzgâr gibi doğanın yıpratmış renkli afişlerin görüntüsüdür. Doğançay bu görüntü için "Hayatımda gördüğüm en güzel soyut resimler bunlardır. Duvarda bir afişin yırtılmış parçaları kalmıştı ve yüzey dokusunun yarattığı küçük gölgeler vardı." diye anlatır (Flomenhaft, 2001: 80).

Tarih boyunca gerek dinsel, gerekse askeri ve sivil mimari elemanlar olarak üstlendiği işlevler yanında, yüzeylerine başta mitolojik, dinsel olmak üzere değişik konuların çeşitli tekniklerle yansıtılmasıyla farklı amaçlara yönelik resimsel düzenlemelere dönüştüğü düşünülürse, duvarların ne kadar değişik gereksinimlere hizmet ettiği daha kolay anlaşılır. Metropollerin değişik duvarlarında boya ile gerçekleştirilmiş, yazı, simge, resimden postere, iş arama ilanından, ilan-ı aşka, takım taraftarlığından siyasi slogana, sokak adlarından konser duyurularına, cenaze ilanlarından "Fenni Sünnetçi Sağlık Memuru Sunullah" ilanlarına, barış sloganlarından "Tosun Edebiyatı'ndan incilere kadar kentin başka bir yerinde tanık olunamayacak nitelikleriyle karşılaşılmaktadır (Gören, 2001: 3).

Doğançay “Duvarlar” serisine ilk kez 1960’lı yıllarda “New York Duvarları” ile başlar. 1970’lerden itibaren ise “Dünya Duvarları” ile devam eder (Piguet, 2008). Doğançay için duvarların; zamanın akışının belgeleri olması açısından özel bir anlamı vardır. Duvarlar, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimi yansıtırlar, aynı zamanda doğa güçlerinin saldırılarına ve insanların bıraktıkları izlere tanıklık ederler. Doğançay’a göre, kent duvarlarını insan deneyiminin anıtları yapan ve kendi eserlerini zamanımızın bir arşivi haline getiren şey de budur. Ahmet Köksal ile yapılan bir söyleşisinde bu etkileşimi şöyle anlatır:”1963, 1964 yıllarında New York duvarlarındaki afişlerin büyüklüğü ve çokluğu, graffiti ve sloganların çekiciliği, aralarında Dubuffet'nin de bulunduğu birçok ressam gibi beni de etkilemiştir” (Köksal, 1986: 5).

Burhan Doğançay, gördüğü duvarları okuyup, inceleyip, fotoğraflarını çekip resimlerini yaparak karşılaştırır, sınıflandırıp değiştirerek sanatının hammaddeleri olarak kullanır. Duvarlar onun yeni gittiği bir ülkeye veya kente uyum sağlayabilmesini, o toplumu çözümleyip insanlarıyla kaynaşabilmesini sağlayan ipuçlarını barındırırlar. Doğançay'a göre duvarlar insanların duygu ve düşüncelerinin doğal ürünleridir. "Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulduğumuz yazın ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile felsefi ve siyasal sloganları ile çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. (Vergne, 1982: 16).

Doğançay duvarlarda her zaman ilgisini çeken kültürel birikim bulur. Ona göre duvarlar, dünyanın dört bir yanından hoş ve karmaşık mesajlar içeren birer yaşam alanıdır. Zengin, yoksulun ya da kültürel umutsuzluğun acısını yüreklerinde duyan herkesin, yani toplumun her katmanından gelen insanların duygularını, düşüncelerini yansıtırlar. Duvarlar, ısı, yağmur ve rüzgâr gibi doğal etkenlerin tanığıdır. Duvarlar, çoğu kez oradan geçenleri endişelerinin kanıtlarıdır; gençlerin karalamalarını, âşıkların itiraflarını ve evsizlerin yaşamlarını gözler önüne serer.

Doğançay’ın sanatı duvarların görsel dünyasından kaynaklanır. Sanatçı duvarlarda çarpıcı soyut çalışmalar, son derece ilgi çekici kolâjlar ve bunların, yalnızca zamanla oluşabilecek son derece zengin karşıtlıklarını keşfeder. Doğançay duvarlarda kendisini

hayrete düşüren ışık-gölge oyunları bulur ve karşılaştığı her duvarda kendisine çizdiği yolun doğruluğu bir kez daha kanıtlanmış olur.

Sanatçı kendisini, günümüzü belgelemek ve toplumun farklı biçimlerde dışa vuran unsurlarını, aldatıcı dış görünüşleriyle kaydeden bir sanatsal miras bırakmakla yükümlü hisseder. Her yönüyle yaşamın içinde olan sanatçı bütün insanların gelenek-göreneklerinin kanıtlarını toplar, kendilerini tutamayarak duvarlara karaladıkları mesajları, işaretleri ve sırları yakalar (Flomenhant, 2001: 60- 62).

Doğançay'ın resimleri hayatında hiç görmediği insanların dokunuşlarını, ellerini, izlerini ve kalplerinin seslerini taşır. Doğançay'ın sanatı öncelikli olarak duvar sanatıdır. Günün ilk ışıklarından gün batımına dek her türlü ışık altında gördüğü afişler, çizimler ve yazılar sanatçının yaratıcı gücünü harekete geçirir. Ama Doğançay aynı zamanda “elleriyle gören” üstün bir fotoğrafçı ve heykel sanatçısıdır da. Dolayısıyla dünyanın dört köşesindeki bulgularını kamerasıyla belgelemesi ve duvarlardaki gölgeleri son derece akıcı metal heykellere dönüştürmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Böylece Doğançay'ın bütün yaptıkları bir bütünlük içindedir, her parça bu bütüne uyumludur ve çoğu kez bir dizi olarak tasarlanır.

Her bir dizinin zihninde filizlenmesi aylar sürer, ama bir resim üzerinde çalışmaya ya da metale biçim Sanatçının tuval üzerinde birbiri içine geçen ve birbiri üzerine binen kolajları, yüzyıllık bir sanat tarihinden kaynaklansa da, paylaşılan bir güncelliğin ipuçlarını taşımış, izleyicinin her parçayı soyarak, yırtarak resmin derinliklerine inmesini sağlamıştır.

Sanatçı yapıtlarındaki kâğıtları gelişigüzel değil özenle kopartmış ve makas kullanmamıştır böylece kâğıt kesilir, kıvrılır ve rastlantısal izlenimi verecek biçimde yapıştırılır bunun sonucunda derinlik ve kişilik kazanır (Sağlam, 1996: 74).

Doğançay çalışmalarında yoğun bir şekilde kullandığı Kolâj'a olan ilgisini şöyle anlatır: “Birçok güncel sanatçı gibi benim de kolaj karşısında merakım uyandı. Benim için kolaj doğal bir teknik, çünkü yirminci yüzyılın duvarlarının zaten kendileri dev kolajlar. Kullandığım malzemeler genellikle gerçek duvarlardan alınma kirli posterler ve kâğıtlar. Kolaj; benim geçmiş ve şimdiki işlerimde üç boyutlu etkisi yaratmada mantıklı bir adımdı (Madra, 1987: 6).

Burhan Doğançay'ın eserleri; gündelik hayata ait nesnelere yüceltmesi, onlara sanatsal anlam kazandırması, sanat ve güncel yaşam, sokak kültürü arasında ilişkiler kurması, canlı renkleri kullanım biçimi, graffitiye verdiği önem ve bunları aktarırken takındığı nesnel tavrı açısından Pop Art'la bağlantılı olarak görülebilir. Gölge ve kolaj onun ilgi alanına girer, kurdelelerin üç boyutlu heykellerini yapacak kadar işi ilerletir, günün farklı anlarında eserin üzerine düşecek olan ışıklar farklı gölgeler oluşturacak ve böylece eser günün her saatinde farklı bir form kazanacaktır (Tansuğ, 1983: 5).

Hemen hemen elli yıla uzanan bir dönemde yüzondört ülkeye yaptığı seyahatlerden ilham alır. Kent duvarları tekrarlanan bir tema olmasına rağmen, yorumlandıkları üsluplar oldukça farklıdır. Doğançay kent duvarlarını, resim, Aubusson duvar halıları, heykel, fotoğraf ve özgün baskı teknikleri ile yorumlar.

Sanatçının, “Wall-Painting” deyiimiyle anılan yapıtları, resim sanatının en eski uygulamalarından biri olan “duvar resmi”nin geleneksel teknik ve işlevi dışında çağdaş bir anlatımın soyutlama coşkısına, dinamik bir üslup oluşumunun görsel etkinliğine bağlanabilecek örneklerdir. 1963–1966 yıllarını kapsayan ilk dönemde üst üste yapıştırılmış afiş yırtıkları, karalamalar, çocuk resimleri, kilit, kapı kulpu vb. motifler, lekelerle sürekli değişen Doğançay'ın “duvarlar”ı kent yaşamının yürek atışını duyuran, ekonomik, siyasal ve toplumsal bunalımların bir tür göstergesini oluştururlar. Sanatçı, “Duvar sanatı” olarak adlandırılan çalışmalarında gerçeklerden hareket ederek soyutlamaya yönelik bir yaratıcılıkla özgün olduğu kadar güncel de olan yorumlara ulaşmaktadır. Bu yırtılmış ve kirlenmiş afiş kâğıtlarda yaşanmışlığın tüm çizgilerini taşıyan kimliksiz ve kendiliğinden oluşan, gerçekle düşün bileşimi vardır (Ersoy, 2004: 51).

Doğançay, hem ressam hem de duvarlarda gördüğü desenlerin, orada bırakılan izlerin kaydını yapan, fotoğrafın sınırlarını aşarak ve kendi iç dünyasını yansıtan resimler ve asamblajlar yaparak duvarlara ölümsüzlük kazandırmak isteyen bir sanatçıdır. Resimler asamblajlar ve kolajlar dış dünyayı içeriye taşıyarak insanlara, fark edemediği duvarları izleme zevkini sunar. Böylece Doğançay'ın sanatı dışarda var olanı atölyede, galeride, müzede yaşatır (Sönmez, 1993: 3).

3.1.4.1. Kapılar Serisi 1965 – 1993

Binaların işlevsel bir parçası olan kapılar, duvarların da bütünsel bölümüdür. Bu nedenle 1965 yılında kapılar Doğançay'ın başlıca ilgi odağı olur ve sanatında önemli bir yer tutar (Doğançay, 2014: 12).

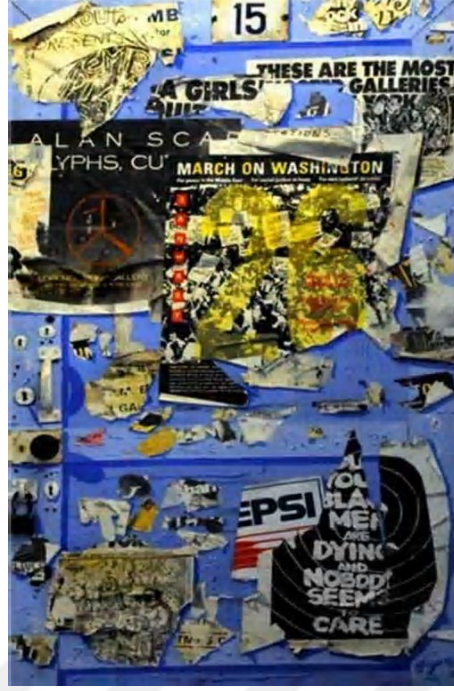
Sanatçı kapıyı plastik bir malzeme olarak sanatında kullanmıştır. Bu seride duvar ve kapılar üzerine yapıştırılan, zımba teli ile zaptedilen posterler, ilanlar; boya ile gerçekleştirilen yazılar, simgeler, resimler, sanatçının üç boyutluluk araştırmalarının başlangıcı olduğu kadar, ortaya doğal sürecinde oluşmuş bir kolaj da çıkarırlar. Genellikle zincirler ve asma kilitlerle sıkıca kapatılmış kapılar, üzerlerinde yer alan “Private Property No Trespassing” (Özel Mülkiyet izinsiz Girilmez) uyarısı ile de kapattıkları mekânların mahremiyetini korurlar. Sanatçı bu mekânların keşfine izin vermeyerek bunları izleyicinin hayal gücüne bırakır (Flomenhant, 2001: 66).

Yapmış olduğu eserlerin bir bölümü 2004 yılında açılan Doğançay Müzesi Türkiye'nin ilk kişisel Çağdaş Sanat Müzesidir. Müzede Burhan Doğançay'ın 79 eserinin yer aldığı küçük bir retrospektifle, babası Adil Doğançay'ın 18 resmi sergilenmektedir. Doğançay bu müzeyi kurmayı çok önceden planlamıştır. İlk günlerden itibaren, bu eserler ne olacak düşüncesi hep vardır. Sanatçı her biri ayrı bir evrene açılan kapılarda yırtık afişleri ve yazıları kolaj mantığıyla kullanarak, duvarlar gibi kapılar yapar. Tuval üstüne çalışılmış olmasına karşın, bu kapılar yapılan eklerle bir kabartma gibi algılanır (Sönmez, 2001: 97).



Resim 60. Burhan Doğançay, “Sarı Kapı”, 1966, Tual üstüne Yağlıboya ve Karışık Teknik, 149.9x81.3.

1965 yılında kapılar sanatçının ilgi odağı olmuştur. Doğançay çalışmalarında kapılar ile yaşanmışlıkları temsil etmektedir. Sanatçının sarı Kapı isimli çalışmasında kapı yüzeyine yapıştırdığı afişin zamanla bıraktığı etkilere yer vermiştir. Kompozisyonda yazı, sembol ve resimlere yer veren sanatçı doğal süreç içerisinde oluşturulmuş bir izlenim katmaktadır.



Resim 61. Burhan Doğançay, “Pepsi Kapı”, 1991, Tuval üzerine Kolaj, Akrilik ve Karışık Teknik, 125x87.5.

Doğançay, kapı formunu plastik bir malzeme olarak duvarın bütünsel devamı niteliğinde ifade etmiştir. “Pepsi Kapı” isimli çalışmada izleyiciye kapı formundan ziyade duvar izlenimi vermektedir. Plastik bir malzeme olarak kapıyı tercih eden sanatçı, kolaj tekniğini kullanarak üzeri yırtık afişlerle dolu bir kapı sunmaktadır.

Doğançay, zamanla yağmur ve rüzgârın etkisiyle yıpranmış, yırtılmış, aşınmış ilanlarla dolu bir yüzey izlenimi oluşturmaktadır. İzleyiciye uzun zamandan beri aynı sokağa veya aynı caddeye tanıklık ediyormuş izlenimi uyandırmaktadır.



Resim 62. Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5x101.6.

Doğançay, kapı formlarında, zincirler ve asma kilitlerle sıkı sıkı kapatılmış ve mekâna girilmesini engellemiştir. Kapının arkasında olanı izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır. Kapı formunun içeri bölümünün görüneceği bölüm siyah fon ile kapatılmış. Açılmayacağı ifade edilen kapı merak dürtüsünü artırmıştır.

Yeşil kapı, Tuğla bir duvar ve kalın zincirlerle duvara tutturulmuş olarak gösterilmiştir. Kapının bazı yerleri çizilmiş, delinmiş ve camları kırılmıştır. Zincirler, kapı kulpları gibi malzemeler kolaj tekniği ile kullanılmıştır. Duvar ve kapı öğeleri yan yana kullanılarak tuvalin kendisi adeta bir kapıymış gibi yorumlanmıştır. Zincirler terk edilmiş bir binanın kapısı olduğunu gösterse de kapalı kapı merak duygusunu artırmış izleyicinin arkasında olanı hayal etmesi sağlanmıştır.

Burhan Doğançay'ın kapı çalışmalarının canlılığın ve hareketin aksine “Altın Kapı” olarak isimlendirdiği çalışmasında yalın bir kapı yüzeyi izlenmektedir. Kapı formundan ziyade bir yüzeyi ifade eden çalışma incelendiğinde iki kilit ve kapı sürgüsü görülmektedir. Eserde yırtık afiş parçaları, yazılar, semboller, fotoğraflar gibi imgeler bulunmaktadır.

İncelenen diğer eserlerde kapı yüzeyinde imgelerin ve sembollerin yer alması yaşanmışlığa dair izler verirken “Altın Kapı” isimli eserinde ise bu etkilerden soyutlanmış bir kapı izlenimi sunmaktadır. Kapının rengi onu değerli kılarken zengin kapısını anımsatan bir ifade gösterirken var olan her şeyin saklanması ve gizlenmesi gerektiğini vurgulamıştır.



Resim 63. Burhan Doğançay, “Altın Kapı”, 1991, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5x88.9.

Doğançay'ın “Satılık Kiralık” çalışması kapı formunu asma kilit ve zincirle sıkı sıkı kapatarak, izleyicide yalnızlık hissi oluşturmuştur. Pencere kısımları “Yeşil Kapı” çalışmasında olduğu gibi kapatılmıştır. Seyredenin içeri girmesini engelleyen ve içerisinin görünen kısımlarını saklayan Doğançay, seyredenin hayal gücünün sınırlarını zorlamaktadır. Kapı formunun pencere kısmında popüler kültürün star fotoğrafları gösterilirken, bazı bölümlerinde tipografik imge ve sloganlar gösterilmiştir.

Doğançay, tüketim toplumunun geçici çılgınlığını mizah bir ifade ile kapı formunda göstermiştir. Amerikan bayrağı, Marilyn Monroe, Dünya kraliçesi Dünya vücut şampiyonu gibi pop art ın imge ve ikonlarına yer vermiştir.



Resim 64. Burhan Doğançay, “Satılık Kiralık”, 1993, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 203.2x126.7.

Resmin tam ortasında bulunan kahverengi kalın ve düz çizgi tuvali iki eşit parçaya böler. Resmin her iki yanında yırtılmış afişler, ünlü sanatçıların posterleri, yazılar ve resimler betimlenmiştir. Zincirler, kilitler ve menteşeler kolaj tekniğiyle bir araya getirilerek tuval kapı gibi kullanılmıştır.



Resim 65. Burhan Doğançay, “Elvis Yaşıyor”, 1994, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 152.4x127.

Doğançay’ın gündelik hayatta kullanılan geçici nesnelerin kullanılışı 16. yüzyılda gelişen ve 17.yüzyılda giderek yaygınlaşan, yaşamın kısıtlılığını, dünyanın geçiciliğini, ölümün kaçınılmazlığını çeşitli simgelerle resimlerinde anlatmaktadır. Doğançay, gezdiği kentlerin duvarlarına ve kapılarına bırakılan, uygulanan modern insan düşüncesinin özeti olan imgeleri çeşitli tekniklerle kendi sanatına taşımıştır.

Doğançay’ın malzeme ve teknik bağlamında çalışmaları, “Malzeme ve tekniğin üstün bir sanat mizacı içinde uzlaştırıldığı bu çalışmalar, tuvale bağlı yüzey gelenekleriyle, modern teknolojinin getirdiği değer sistemleri arasında oluşan yeni insani boyutları da irdelemiş olmaktadır.



Resim 66. Burhan Doğançay, “Eski Kırmızı Kapı”, 1965, Kağıt üzerine Guaş, 25,4x23,3.

Kapılar serisinde; kapılar üzerine yapıştırılan posterler, ilanlar, simgeler, boya ile yazılan yazılar, resimler gibi uygulamalar çalışmaya üç boyutluluk formu kazandırmaktadır. Sanatçının “Teen A Go Go” isimli çalışmasında kapı bölümüne yerleştirdiği yırtılmış afişler, yazı imgeleri, dokusal ve lekesele etkiler plastik bir değer kazandırmıştır. Üzerindeki imgeler kültürel mizaca gönderme yapmaktadır.



Resim 67. Burhan Doğançay, “Teen A Go Go”, 1966, TUYAB ve karışık teknik, 101,5x76,2
Erol Aksoy koleksiyon, İstanbul.



Resim 68. “Burhan Doğançay, Altıpencereli Kapı, TÜYAB, Kolaj ve Karışık Teknik, 157,5 x
101,6, 1991, İstanbul.

Eserler, geçici rastgele görüntüleri geçmişten, kolektif belleğin çeşitli ifadelerinden, duvar yüzeylerinden, geleceğe doğru iletilerek kentsel geçmişi geliştirir. Sanatçının kapılarına kutsal metafizik ya da sembolik herhangi bir anlam yüklenebilir, fakat onlar daha çok, kişinin iç dünyasını ifade edebileceği bir araç olarak belirlir. Kapılardan olduğu gibi pencerelerden de toplumun sosyal ve ekonomik yapısı anlaşılabilir. Bu yapılarda toplumsal farklılıklar olduğu gibi benzerliklerde söz konusudur. Özellikle alt sınıfların yaşadığı ekonomik sorunların ayrılığında kaynaklanan sınıfsal benzerliklerdir. Sınıfsal benzerlikleri göstermesi açısından Doğançay'ın kapılarında kullandığı zincirler ve asma kilitler, alt sınıfların sosyal ve ekonomik görüntülerdir (Çakırkaya, 2012: 9).

Doğançay'ın çoğunlukla yaşamın içinden beslenen çalışmalarında, genellikle zincirler ve asma kilitler sıkıca kapatılmış kapılar, örttüğü mekanların mahremiyetini de korumaktadır (Gören, 2001: 12).



Resim 69. Burhan Doğançay, “Pembe Kapı”, TÜYAB, Kolaj ve Karışık Teknik, 149x81, 1966, İstanbul.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

20. Yüzyılda sanat alanında sıradan nesnelerin sanat nesnesine dönüşebildiği gözlemlenmiş, dolayısıyla sanat nesnesinin türlü bilgi-anlam katmanlarına sahip olabileceğinin sorgulanması bir zemin oluşturmuştur. Artık bilgi nesnesi olarak seçilen sanat nesnesinin geçirdiği dönüşümlü evreleri bilme ve bildirme zorunluluğu vardır.

Bilgi nesnesi olarak seçilmiş “*Kapı*” imgesi bilindik tanım ve işlevlerinden soyutlanması imkânsızdır. Sanat nesnesi konumundaki bir Kapı formunun başta kavramsal olarak değerlendirdiğimizde, bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı olarak değerlendirilirken, mimariye bağlı olan ve yapının en önemli bölümü olarak karşımıza çıktığı incelenmektedir. Dinler tarihine bakıldığında kapı meteforunu karşılayan affedilme-bağışlanma kapısı olarak, insanın, tüm inanışlarda, günahlarına rağmen öldükten sonra affedilmeyi beklediği görülmektedir. Kapı meteforu, insan beyni için klasörler olarak düzenlendiğini varsaymaktadır. Kişi bir odadan diğerine geçerken geçtiği odaya ait bilgi ve görüntüleri kapıyı geçerken rafa kaldırdığından hatırlamanın azaldığını, her insanın yaşantısında karşısına çıkan, “kapı eşiği etkisi” altında kaldığımızı hatırlatır. Kişi yeni girdiyi odada ne yapacağını unutmuştur. Aklımızda bir şey yapmak vardır ama bunun için başka bir odaya geçtiğimizde o şey birden aklımızdan çıkar. O odaya niçin geldiğimizi unuturuz. Sonra da bir türlü hatırlayamayız. Eğer bir kapıdan geçilmek zorunda kalınıyorsa, unutma olayı daha fazla oluyor, kapı beynimiz için bir nevi ayırıcı rol üstlendiği görülür. Her kapıdan geçtiğimizde beynimiz bir dosyayı kapatıp yenisini açtığından, çok kapsamlı bir form haline gelmektedir.

Tüm bu ifadeler doğrultusunda, kapı imgesi hakkında üretilebilecek anlam-bilgi çeşitliliğini ve sınırlı fizikselliğinden öte kavramsal düzeyde kurduğu ilişkileri anlamlandırma ve katkı sağlamaya yönelik düşünsel bir imge olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Plastik sanatlar alanında ‘Kapı’ teriminin hem temsil gücü hem de yüzey olarak sağladığı olanakları sorgulamak kaçınılmaz olmuş, yaşamın her alanında gördüğümüz her türden kapı sıradan bir nesneden çok daha fazlası olduğunu bildirmeye yönelik bir farkındalık yaratma gereği temel gereksinim haline gelmiştir.

4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Biçim ve içerik değerlendirilmesinin amacı, ortaya çıkan ürünlerin öz bakımından ağırlık merkezini bulmak, metoforik anlamı olanı ortaya çıkarmaktır. Bazen biçim içeriğin önüne geçebilmekte, fakat içeriksiz bir biçim düşünülemez. Biçim ve içerik arasında bağımlı bir ilişkinin varlığından söz edebiliriz. Fakat biçimin içerikten tamamen kopuk olan eserlerde olduğu unutulmamalıdır. Bu durumda kavramsal bir süreç yaşanacağından, biçim ve içerik arasında, dolaylı bir ilişki ortaya çıkması, bunda göz ardı edilmemesi uygun olacaktır.

İnsan doğası gereği bir nesneyi fark eder ve ona yönelir, görsel algılamada bu yönelişin, gözün algıladığı biçim olduğu anlamına gelmektedir. Bu çalışmaya konu olan kapı imgesinin, hem sanatsal bir amaç hem de yüzey üzerinde bir araç olarak değerlendirmektedir.

Yaşamın başlangıcından günümüze barınma-korunma amaçlı düzenlenen farklı dönem ve firikler doğrultusunda farklı amaçlar için üretilen kapı formunun yaşamın içinde olmasında rağmen, çok ta farkına varmadığımız bir hazır nesne haline gelmesidir. Kapı formu ile birlikte değerlendirdiğimiz kapının bağlı bulunduğu yapı parçaları, kapı detayları, kapı elemanları uygulanan çalışmalarda kapı formunu tamamlayan imgeler olarak görülmektedir.

Kapı formunun eser imgesi olarak seçilmesinde, görüp algılamanın, algılanan imgenin yorumlanarak, ürüne dönüşme sürecinde, yaşanmışlıklar, sanatçının izlenimleri, renk sorgulamaları ve dönemin etkileri gözlemlenebilmektedir.

Kapı imgesinin, kapı formu üzerindeki faydalı durumu o kapının açık kapalı oluşu, içinden geçilip geçilmediğini incelemesinden ziyade, sanat imgesi olarak seçilen kapı formunun, biçim ve içerik olarak amaca hizmet etmesidir. Bu oluşumlar ışığında zaman içerisinde yaşanan deformasyonlar, canlı yüzeyinde oluşturduğu tahribatlar gibi seçilen eser imgelerin de de katmanlar halinde incelenmekte, bu renk ve biçim katmanları sanat

eserlerinde renk armonilerine, doku ve katmanlara dönüşmektedir.

Kapı imgeleri oluşturulurken, kapının kendisi ile beraber bağlı bulunduğu yapı elemanları olan duvar, kapı çerçevesi, menteşe ve üzerlerinde olan kilit ve tokmaklar ile beraber kurgulanarak eser imgesine dönüşmüşlerdir. Süreç içerisinde yıpranmış, aşınmış, dökülmüş, yaşanmışlığın değerlerini taşıyan olgular, aynı kapıyı yıllar içerisinde kullanan yaşamları farklı, dünya görüşleri farklı, hayata bakış açıları farklı olan hayatların, yaşamlarını ortaya koymaktadır.

Çalışmaları oluşturan, sıcak-soğuk renk sorgulamaları, taş ve duvar formunun soğukluğu bunu destekleyen kapının kendisinin sıcaklığı ile ilişki kurulmuştur. Kapı formu yüzeyinden alınan kompozisyonlar çokluğu, oluşturulma sürecinde sınırsızlığı ve kapıların hem açık hem de kapalılığı vurgulanmaktadır.

Genellikle karşıdan izlenen kapı formları, açık- kapalı ya da aralık mı olduğu bilinmemektedir. Bakış açılarına göre değişkenlik göstermesi (Resim 1.33) Duchamp'ın "La Portre 11 rue Larrey (11 numaradaki kapı)", aynı anda hem açılıp hem de kapanabilmesi iki odayı birbirine bağlayan bir kapının ya açık ya da kapalı olma durumu sürekliliği ve devinimi de incelemiştir.

Kapı formları oluşturulurken seçilen renk ve kompozisyonların üzerlerine işaretlenen imge ve simgelerin sonradan eklenen yazı ve rakamların o kapıyı ve arkasında olanları, sınırlama, işaretleme, ötekileştirme, olumlu ve olumsuz vurgu yapmakta, kullanılan sıcak renklerle cehennemi soğuk renklerle de cenneti yaşatmaktadır.

Bu çalışmayı oluşturan kapılar yıllar içerisinde yaşanmışlıkları içerisinde hapseden, hikâyeler anlatan yorgun kapılardır. Kurgulama sırasında kapıların teknolojinin yardımları kullanılarak önce fotoğraflanıp sonrasında manipüle edilen kompozisyonlar ve karışık teknikle ortaya koyulup orijinal çalışmalar olarak sunulmuştur.

Kapı imgesinin, estetik kaygılar ile birlikte sanatçı duyarlılığı ile evrensel bir dil olabilecek, geçmişten günümüze hayatı sorgulayan, sınırların olmadığı, dışarıda bırakılmayan, bir ifade dili oluşturabilmektir.



Resim 70. Fatih Gür, “Kapı Serisi-I”, 100x70cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2010.



Resim 71. Fatih Gür, “Kapı Serisi-II”, 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2011.



Resim 72. Fatih Gür, "Kapı Serisi-III", 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2017.



Resim 73. Fatih Gür, "Kapı Serisi-IV", 100x70cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2017.



Resim 74. Fatih Gür, “Kapı Serisi-V”, 100x70cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2017.



Resim 75. Fatih Gür, “Kapı Serisi-VI”, 100x70cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2011.

4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Kapı imgesinin, İlk kullanıldığı dönemden günümüze, imge ve ifade olarak vurguladığı, sosyal, kavramsal ve dini form içerisinde birbirlerini tamamlayan bir bütün haline dönüştüğü görülmektedir.

Dönemin yapısından etkilenen sanat formları, sanatçının üslubuyla şekillenerek, sanat imgesine dönüşmüştür. Sanatçı vurgulamak istediği olgu ve vurguları izleyiciye ulaştırmıştır.

Kapı imgesinin incelenmesinde var olan yüzey deformasyonları, kir, duman ve dökülmeler, zaman içerisinde değişen yüzey etkilerinin oluşturduğu renk armonileri üzerinden soyut lekelerin değerlendirilmesi incelenmiştir. Kapı ve bağlı bulunduğu duvar formlarının birbirlerini açık koyu değerler olarak tamamlayarak bir kompozisyona dönüşmesi, sonradan oluşturulan imge ve simgeler, tokmaklar, kapı numaraları ve asamblaj olabilecek zincir ve bağlantı aparatları, oluşturulan resimde verilmek istenen konuya yardımcı olmaktadır. Bu imgeler kapıyı duvardan ayırarak vurgu temsilini artırmaktadır. İncelediğimiz sanatçılarda kapı ve duvar formları ayrı ayrı detaylandırılmış, yapılar sanatsal eyleme dönüşmüştür.

Bu yeniden değerlendirmedeki metaforik dönüşüm yaşantımızdaki günlük hayatın içinde var olan sıradan formların “ready made” olarak, yeniden değerlendirmeye ve değer niteliklerini sorgulamaya yöneliktir.

SONUÇ

19.yy. da yaşanan toplumsal yapıdaki değişime ve gelişime paralel olarak resim sanatında da değişimler olmuştur. Tuval yüzeyinin klasik resimsel dizgenin aktarım aracı olması, bununla birlikte görünür gerçekliğe bağlı kalarak yeni düzenlemelere gitmiştir. Sanatçı nesnelere ve doğadan uzaklaşmak istemiş bununla birlikte resimde biçim bozmalara ve parçalanmalara gitmiştir. Bu dünyada da kendi mantığı ve kendi algısı doğrultusunda biçimler oluşturmuştur.

II. Dünya savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, toplumda yaşanan bu değişim kendini resim sanatında da göstermiştir. Böylelikle 1940’lı yılların sonu, 1950’li yılların başında Türk resim sanatı da yeni bir döneme girmiştir. Türk resim sanatında modern batı sanatı sanatından etkilenmeler olmuş, sanatçılarımız yeni arayışlar yapmaya başlamışlardır.

Sonuç olarak çağdaşları içerisinde kendine has üslubu ile özgün bir kimlik yaratan Burhan Uygur ve Burhan Doğançay, kendilerine has figüratif resimler oluşturmuş, özgün renkleri, figürleri, ustaca yerleştirdiği kompozisyonları ve ince duyarlı anlatımı ile lirik soyuta varmış ve bu yönde çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Renkçi bir anlayışta eserler veren sanatçıların paletinde koyu renkler kullandığı dönemlerinde dahi renklerde bir saflık, sevinç vardır.

Burhan Uygur ve Burhan Doğançay’ın sanatsal çalışmaları incelendiğinde, sanata bakış açılarında Resim yapmak için belirli bir mekân ve yüzey aramadıkları, her ortamda her koşulda disiplinli şekilde resim yaptıkları görülmektedir. Burhan Uygur’un resimlerinde figüratif soyutlamalara ve lirik anlatımların yoğunluğuna rastlarken Doğançay’da da yalın düz simge ve semboller kolaj ve asamblaj tekniklerinde görüntüleri inceleyebiliriz. Beyazın yoğunluğu parlak ve net renk uygulamaları, fov renk anlayışındaki tek renk uygulamaları bağlamında dışavurumcu etkileri inceleyebiliriz.

Malzeme olarak iki sanatçının da hazır nesnelere kullanma, eskiyi güncelleme ve sorgulamadaki başarıları incelenirken, eserlerinde anlık görüntülere de rastlanabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdulbâkî, M. F. (2004). *Müttefekun Aleyh Hadisler*, Ter. Abdullah Feyzi Kocaer, Konya: Hüner Yayınları.
- Akalın, Ş., (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları.
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayıncılık.
- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedyâ*, Çev: Rekin Teksoy, 12. Basım.
- Alison, G. (2006). *Guy Bourdin*, London.
- Altuntek, N. Serpil. (2010), Hacettepe Üniversitesi, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran, c.27, 1-5.
- Albrightknox Art Gallery. (2018). 15.05.2018: <https://www.albrightknox.org/person/juan-gris>.
- Antmen, A. (2010). *20. Sanatçılardan Yazarlar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık,
- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, S. (2014). *Türk Romanında Mekânsal Öge ve Mekânsal Davranış*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Atmaca, E., Adzhumerova, R., (2010). “Kapı ve Eşik Kelimeleri Üzerine”, *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi* (II), 23-45.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Batur, E. (2003). *Aries Dergisi*, Üçaylık Edebiyat Sanat Düşünce Dergisi, (Ekim,Kasım, Aralık), sayı:6, 54-58.
- Batur, E. (2007). “Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York”, *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkim Yayınevi, 303.
- Bayrak, Ö. (2013). *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı*, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Berk, N. (1976). “Fikret Muallâ Üstüne Notlar”. *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi* 4.Basım

- Burhan YILMAZ, 26.05.2015, Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Mayıs-Haziran, Sayı 15, 185, 11.05.2019:
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/193482>.
- Caruso, H. Y. (2008). "Art Review The Art of Do Ho Suh: Traversing Two Cultures", *International Journal of Multicultural Education*, Vol. 10, No. 1.
- Caruso. H.Y. *International Journal of Multicultural Education*. (2019). 08.05.2019:
<http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/view/131/138>.
- Çakırkaya, S. (2012). "Burhan Doğançay ile Söyleşi", *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 129, Temmuz-Ağustos-2012, 16-27.
- Değirmen. B.S. Cinerituel. (2019). 11.05.2019:
<http://www.cinerituel.com/2017/09/duyular-yoluyla-film-kuramlari-kapi-olarak-sinema.html>.
- Domus, Marianna Guernieri. (2019). 17.04.2019:
https://www.domusweb.it/en/news/2017/02/14/do_ho_suh_passa-gete.
- Doğançay B. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Doğançay B. (2001). "Doğançay"ın Duvar Sanatının Evrimi." *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Duran Ofset.
- Doğançay, A. (2014). *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Duran Ofset.
- Duyuran, D. (2000). *Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle Karagöz*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2001). *Kapılar Pencereleler - Doors Windows*, İstanbul: Eczacıbaşı.
- Eczacıbaşı. Ş. (2008). "Kapı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt-2, 494, İstanbul: Yem Yayınları,
- Eczacıbaşı. Ş.(2008). "Taç kapı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Baskı, Cilt 1, 1463 İstanbul : Yem Yayınları.
- Ekler, A. (2008). "Karagöz Tasvir Sanatı", *Gölgenin Renkleri*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, 48.

- El-Beyyûmî, M.R. (1981). “Belkıs, melike muslime”, *Mecelletü'l-Ezher*, LIV/2, Kahire, 307-313.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev. M.A. Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi. Muhammed'den reform çağına*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- El Sanatları, Tunusun Mavi Kapıları, Metin yüksel. (2019). 21.05.2019: <https://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=439>.
- Eren, Abdullah (2010). “Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Divanı”ndan Hareketle Sevgili Eşiği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/10, 272-285.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*, İstanbul: Altın Kitaplar.
- Erzen, J. N. (1997). “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Cilt), İstanbul: Yem Yayınları.
- Eyüboğlu, B.R. (1991). “Burhan Uygur'un Sanatı Üzerine”, *Türkiye'de Sanat*, Say. 1, 6.
- Factum Arte, Schwittershte'nin Tam Faktörü, 2019. 10.05.2019: <http://www.factum-arte.com/pag/33/Exact-facsimile-of-the-Schwittershytte>.
- Farthing, S. (2012-2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çeviren: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Fashion Anthropologist, Do Ho Suh, 2019. 11.02.2019: <http://fashionanthropologist.com/ho-suh-passages-inspiration>.
- Flomenhant, E. (2001). “Doğançay: Bir Kahramanlık Serüveni”, *Burhan Doğançay Retrospektif*. İstanbul: Duran Ofset, 81.
- Gider, M. (2018). “Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Kapının Algılanma Biçimi”, *II. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi*, Şanlıurfa, 9-11 Şubat 2018.
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Görel, H. (1995). *Sergi Kataloğu*. Yapı Kredi Yayınları.

Gören, A. K. (2001). “Metropol Folklorunun Aynası Olarak Doğançay’ın Duvar ve Kapıları”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 270, İstanbul, 21-23.

Hedgecoe J. (2002).” Her Yönüyle Fotoğraf Sanatı”, Remzi Kitabevi, 2002.

Hughes. P., Wilson.J., 2019. 17.04.2019:

<http://www.patrickhughes.co.uk/about/interviews/jody-wilson>.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (1993). *Resimde Müziğin Etkisi*, Hayal Perest Yayınları.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2019. 13.02.2019:

<https://blog.iae.org.tr/sergiler/raimondo-daronco>.

İstanbul Sanatevi. (2019). 20.04.2019:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/dag-sevket/sevket-dag-1876-1944>.

Kahraman, A. (Mayıs 2017). “Yunus Emre Divan’ında, Şeriat, Tarikat, Hakikat ve Marifet (Dört Kapı)”, *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 1(1), 1-18.

Kaplan. K., ve Ertürk E. (2017). “Dijital Çağ ve Bireyin İdeolojik Aygıtları”, *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication – Tojdac*, October 2012, Volume 2 Issue 4, 2017.

Krautheimer, R. (1970). “Lorenzo Ghıbertı”, Ciltli, 1 Ocak

Karçığa, S. (2014). “Tanpınar”ın Şiirlerinde “Eşik Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35), 131-138.

Kızılkaya, Ö. (2005). *Skylife Dergisi*, Kasım, Say.1, 62-66.

Köksal, A. (1986). "Burhan Doğançay'la Bir Konuşma" *Sanat Çevresi*, 94.

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. 2014, 14.05.2018: Adıyaman Perre Antik Kenti, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,105022/adiyaman-perre-antik-kenti-cevre-duzenleme-uygulamalari-.html>.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lynton, N. (2007). “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, *Modernizmin Serüveni* İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007, 317-322.

- Madra, B. (1987). “Burhan Doğançay’ın Resimleri Üzerine”, *Sanat Çevresi*, 78.
- Madra, B. (1987). “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, *Hürriyet Gösteri*, 1987, 78.
- Mazhar, A. (1973). “Renk Üstüne”, *Ankara Sanat Dergisi*, sayı:83, 10.
- Maupin. L. Ho Suh Mu. (2019). 21.05.2019:
<https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>.
- Milliyet, (2019), 13.06.2019: <http://milliyet.com/2004/10/19/pazar/axpaz01.html>.
- Milliyet Blog. (2018). 15.04.2018:
<http://blog.milliyet.com.tr/kapi/Blog/?BlogNo=201961>.
- Nancy, A. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Ocities, Magosa Kıbrıs. (2018). 05.07.2018:
http://www.oocities.org/trnc_cyprus/Denizkapisi.htm.
- Olbrich, H. Gerhard S, (1996). *Lexikon der Kunst/6*, (Almanya), DTV
- Özsezgin, K. (1977). “Günümüz Türk Ressamları”, *Burhan Uygur*, İstanbul: YKY.
- Özsezgin, K. (1977). "Fikret Mualla", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 250 (7 Kasım 1977), 26-27.
- Özsezgin, K. (2000). *Günümüz Türk Ressamları – 2*, *Burhan Uygur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Philamuseum Of Art, (2019). 02.03.2018:
<http://www.Philamuseum.org/collectsons/perman/103360.html>.
- Polatkan. A.H. (2019). 23.05.2019: <https://polonundefteri.com/2016/12/13/magrittein-odasi>.
- Rauschenberg, R. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3.Cilt), İstanbul: Yem Yayınları.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (4. Basım), (Çeviren: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ruhrberg, K. (2005). *Art of the 20 th Century*, India: Taschen, 37-48.
- Sağlam, M. “Doğançay”ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu. *Gençsanat*, 1996, 8.

- Saic School of the Art Institute of Chicago, Columbus.S., (2019). 23.05.2019:
<http://www.saic.edu/visiting-artists-program/events/do-ho-suh>.
- Schmidt, C. (2014). *Taş Çağı Avcılarının Kutsal Alanı Göbekli Tepe: En Eski Tapınağı Yapımları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Shelly, V. (2006). *Guy Bourdin: A Message for You*, Gottingen.
- Simmel, G. (2013). “Köprü ve Kapı”, *Felsefe Logos*, Çev. Özgü Ayvaz, S. 50, 17-29, İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Sotheby's, Jean Michel Basquiat, 2019. 22.04.2019:
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-evening-n09345/lot.42.html>.
- Sönmez, N. (2001). “Eş zamanlı Gerçek.” *Doğançay Duvarlar*. İstanbul: AKM Sergi Kataloğu, 85-86.
- Sözen M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1983). “Büyük Bir Resim Ustası: Burhan Doğançay” *Sanat Çevresi*, 61, 286.
- Tatçı, M. (1997). *Yunus Emre Divan'ı Tahlil*, İstanbul.
- Tatçı, M. (2005). *Yunus Emre Dîvânı Tenkitli Metin*, İstanbul.
- Tate, (2019). 18.10.2018: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>.
- Tate, Piper. J., (2019). 07.01.2019: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-8728-1-31-165/piper-photograph-of-a-church-door-possibly-in-shropshire>.
- Tate, Hughes. P., (2019).18.04.2019: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hughes-brick-door-p04378>.
- TDK Güncel Türkçe Sözlük, (2018), 15.05.2018: <http://www.tdk.gov.tr>.
- Tellioğlu, B.A. “Botton de Alain”, *Felsefenin Tesellisi*, Sel Yayıncılık, 2. Baskı.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turk. G. (2019). 15.10.2018: <http://gavinturk.com/artworks/image/10380>.

- Ulusal Sanat Galerisi. (2018). 10.09.2018: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41669.html>.
- Useum. (2019). 15.08.2018: <https://useum.org/artwork/Christ-in-Limbo-Benvenuto-di-Giovanni-1491>,
- Utarit İ. (2003). *Kapılar: Hafif Bölmeler*, 23, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- UYGUR. B. 2018. 15.08.2018:
<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG§ionID=1&articleID=9&bhcp=1>,
- Veinstein, G. (2007). “Önsöz”. G. Veinstein (Ed.), *Osmanlılar ve Ölüm* (Çev. E. Güntekin) içinde (ss. 11-23). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vergne, L. (1982). Jacques, “Resimli Duvarlar” *Yeni Boyut*, 1–6.
- Vergne, L. (2004). “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran”, Yapı Kredi Karagöz Koleksiyon.
- Victoria Miro, Do Ho Suh, Almost Home was the most visited contemporary exhibition of. (2018). 18.03.2019: <https://www.victoria-miro.com/news/1181>,
- Victoria Miro, Do Ho Suh, Passage/s at Towada At Center, 2018. 19.03.2019:
<https://www.victoria-miro.com/news/980>,
- Yılmaz, A. (2011). *Hacı Bektaş-ı Veli, “Malakat”*, I. Baskı, Ankara.
- Yılmaz, N. (2016). Burhan Uygur “Zamanın Sarkacındaki Adam” *Resim Sergi Kataloğu*, Kasım .
- Yutman, N. B. (2012). “Dante ve İlahi Komedyası”, *Dante Alighieri, İlahi Komedyası*, Lacivert Yayıncılık, İstanbul 2012, 16-18.
- Waldman, D. (1992). *Collage, Assemblage and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams.
- Wilson, M. (2001). "How Should We Speak About Art and Technology?", *CrossingseJournal of Art & Technology*, volume 1:1, June.
- Wikipedia. (2018). 29.03.2019: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Asamblaj>.
- Wikiwand. (2018). 11.04.2018: https://www.wikiwand.com/tr/Venedik_Cumhuriyeti,
Zweig.S. Kaotikbenlik. (2018). 01.03.2018:
<http://kaotikbenlik.blogspot.com.tr/search/label/Rodin?zx=cdc709a54934d44d>.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Fatih GÜR
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 06.08.1982
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetler	<p>2004-2013 Kültür Turizm Bakanlığı Erzurum Resim - Heykel Müzesi Bünyesinde Düzenlenen “<i>Erzurum ve Atatürk</i>” Karma Sergi,</p> <p>2005 Atatürk Üniversitesi Ağrı Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü Karma Sergi,</p> <p>2006 Ağrı Halk Eğitim Merkezi Karma Sergisi,</p> <p>2006 Ağrı Gençlik Spor İl Müdürlüğü, Karma Resim Sergisi,</p> <p>2007 Comenius AB Proje Kapsamında “<i>Sanat Alanında Dönüm Noktaları</i>” adlı projede İspanya’da Hellin Albacete de Karma Sergi,</p> <p>2007 Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği “<i>Ağıt</i>” Ebru Sergisi,</p> <p>2008 Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Mezuniyet Karma Resim Sergisi,</p> <p>2008-2013 Kültür Turizm Bakanlığı Erzurum Resim Heykel Müzesi, Resim Atölyesi Yıl Sonu Karma Sergi,</p> <p>2008-2018 Erzurum Yakutiye Halk Eğitim Merkezi ASO Bünyesinde Yılsonu Ekinlikleri Kapsamında Düzenlenen Karma Sergi,</p> <p>2011 Kültür Turizm Bakanlığı Erzurum Resim - Heykel Müzesi Resim Atölyesi Bünyesinde Düzenlenen “<i>Eyof Atölye</i>” Sergisi,</p> <p>2013 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim - Heykel Sergisi “<i>SANATUAR</i>” İzmir Büyük Efes Sanat,</p> <p>2015 Güneş Vakfı Bünyesinde Düzenlenen Uluslararası III. Türk Şöleni Etkinleri İçerisinde Organize Edilen “<i>Osmanlı Padişah Portreleri</i>” Karma Resim Sergisi,</p> <p>2016 Güneş Vakfı Bünyesinde Düzenlenen Uluslararası IV. Türk Şöleni Etkinleri İçerisinde Organize Edilen “<i>Selçuklular Erzurum’da</i>” Karma Resim Sergisi,</p> <p>2016 Atatürk Üniversitesi Üniversite Sanat Evi 2016-2017 Yılı Sonu Atölye Karma Sergi,</p> <p>2017 Atatürk Üniversitesi, Kızılay Üniversite Gençlik Kolları Bünyesinde Düzenlenen “<i>Kızılay</i>” Karma Resim Sergisi,</p> <p>2017 Atatürk Üniversitesi Üniversite Sanat Evi 2017-2018 Yılı Sonu Atölye Karma Sergi,</p> <p>2018 Atatürk Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi uygulama ve Araştırma Merkezi, Sanat Atölyesi 2018-2019 Dönemi Atölye Açılış Karma Sergi,</p> <p>2019 12 Mart Erzurum’un düşman işgalinden kurtuluşunun 101. Yıl dönümü kurtuluş sergisi.</p>
İş Deneyimi	2008-2013 Kültür Turizm Bakanlığı Erzurum Resim Heykel Müzesi

	<p>2013-2014 BİM AŞ. 2014-2015 Turkcell Global Bilgi 2015-2016 İstanbul Birikim Koleji 2016-2018 Atatürk Üniversitesi Üniversite Sanat Evi 2018-2019 Atatürk Üniversitesi Sürekli Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi</p>
Stajlar	<p>2004 Güz Dönemi Okul Deneyimi Ağrı 75. Yıl İÖÖ 2004 Bahar Dönemi Okul Deneyimi Ağrı Alpaslan İÖÖ 2008 Güz Dönemi Okul Deneyimi Erzurum Ömer Duygun İÖÖ 2008 Bahar Dönemi Okul Deneyimi Erzurum 70. Yıl Cumhuriyet İÖÖ</p>
Projeler	<p>2007 Comenius AB Proje Kapsamında “Sanat Alanında Dönüm Noktaları” adlı projede İspanya, Litvanya, Danimarka ve Portekiz de Çalıştay, sempozyum workshop ve sergi proje organizasyonu düzenledi.</p>
Çalıştığı Kurumlar	<p>2008-2013 Kültür Turizm Bakanlığı Erzurum Resim - Heykel Müzesi Resim Atölyesi Görsel Sanatlar Uzmanı, Seçici Kurul Üyesi (halen devam etmekte) 2015-2016 İstanbul Birikim Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni 2016-2018 Atatürk Üniversitesi Üniversite Sanat Evi Yöneticiliği, Resim Eğitmeni, Kurgu ve Fotoğrafçılık Eğitmenliği, 2018-2019 Atatürk Üniversitesi Sürekli Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi, Sanat Evi Yöneticiliği Sanat dersleri, Baskı Tasarım Ofisi.</p>
İletişim	
E-Posta Adresi	fatihgur_@hotmail.com, fatih.gurmail@gmail.com, 5342136777